

Universidade Federal de Santa Catarina
Centro de Comunicação e Expressão
Curso de Pós-Graduação em Literatura
Mestrado em Literatura Brasileira

DOM LUIZ GALVEZ NA COMARCA DA AMAZÔNIA

Mestranda: Maria de Nazaré C. de Sousa
Orientador: Prof. Dr. João Hernesto Weber

FLORIANÓPOLIS
2003

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Prof. Dr. João H. Weber, por acreditar, por acolher e, sobretudo, pela terna e sábia orientação;

À Universidade Federal do Acre, à Universidade Federal de Santa Catarina e à CAPES, por possibilitarem a realização desta pesquisa;

Às Professoras Doutoradas da pós-graduação em Literatura da UFSC, Alaí Garcia e Tânia Ramos, pelo carinho e valiosa colaboração;

À secretária do curso de pós-graduação Elba Ribeiro, pelo simpático e prestativo atendimento;

Aos colegas de minha instituição, em especial, Profa. Dra. Laélia Rodrigues, pelo estímulo; Profa. Fátima Nobre, pelo apoio; Profa. Daisy Mary, pela torcida, e Prof. Osvanilson Veloso pelo convívio acreano na distância do lar;

Ao David Wilson e família pelo valioso apoio, na ilha, no difícil início dessa empreitada.

Ao Neórico Alves, pelo acompanhar solidário, e Gustavo Ferreira pela gentil tradução.

A todos os meus sinceros agradecimentos.

Dedico este trabalho ao Thor e à Nina – meus cúmplices; ao João – meu companheiro; à Percília (D. Pastora) – minha mãe - (em memória), e ao mano Manoel - fundamental nos meus primeiros passos.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	02
I - CAPÍTULO	
ENTRE PÍCAROS, NEOPÍCAROS, MALANDROS	
1.1 A tradição satírica.....	10
1.2 A picaresca clássica	22
1.3 O pícaro na América de língua espanhola.....	30
1.4 Pícaros, neopícaros, dissidentes: as “Memórias de um Sargento” e Macunaíma...33	
1.5 O discurso malandro na cultura brasileira	47
II CAPÍTULO	
<i>GALVEZ, IMPERADOR DO ACRE: A CRÍTICA E A TRADIÇÃO CRÍTICA</i>	
2.1 <i>Galvez</i> , o romance.....	64
2.2 Luiz Galvez, o personagem.....	72
III CAPÍTULO	
A ESTÉTICA DA TRANSCULTURAÇÃO	
3.1 Entrecruzar de culturas: pícaros e malandros.....	83
3.2 A teoria da Transculturação	91
3.3 Transculturação e antropofagia: aproximações.....	101
3.4 Transculturação: picaresca e malandra	104
IV CAPÍTULO	
<i>GALVEZ, IMPERADOR DO ACRE E A ESTÉTICA DA TRANSCULTURAÇÃO</i>	
4.1 <i>Galvez</i> e a Estética da Transculturação.....	110
4.2 Márcio Souza: opção por uma escrita de transculturação	112
4.3 Marcas do discurso oral em <i>Galvez</i>	118
4.4 A cosmovisão da comarca da Amazônia em <i>Galvez</i>	130
4.5 <i>Galvez</i> : uma paródia folhetinesca.....	145
CONCLUSÃO	153
BIBLIOGRAFIA	156

RESUMO

A dissertação analisa o romance *Galvez, Imperador do Acre*, de Márcio Souza. O romance se constitui em uma sátira da história oficial da Amazônia, e é visto, pela crítica, como assentado na tradição picaresca espanhola e, também, na tradição da malandragem, assim como a entende Antonio Candido. Considerando esses aspectos, buscou-se analisar os traços de identidade literária da obra e de seu personagem-protagonista, com o propósito de repensar a sua construção e influência nos contextos regional e latino-americano. Para tanto, foi tomada, como parâmetro, a teoria da Transculturização, do crítico uruguaio Ángel Rama, objetivando apresentar um caminho que possa recompor, rediscutir e alargar o estatuto do romance de Márcio Souza.

RESUMEN

La disertación analiza el romance Galvez, Imperador de Acre, de Márcio Souza. El romance se constituye en una sátira de la historia oficial de la Amazonía, y vista, por la crítica, como asentada en la tradición picaresca española y, también, en la tradición de los listos, así como la entiende Antonio Candido. Considerando estos aspectos, se buscaba analizar los rasgos de identidad literaria de la obra y de su protagonista, con el propósito de repensar su construcción y influencia en los contextos regionales y Latinoamericano. Para tanto, fue tomada como parámetro, la teoría de la Transculturación, del crítico uruguayo Ángel Rama, objetivando presentar un camino que pueda recomponer, rediscutir y alargar el estatuto del romance de Márcio Souza.

INTRODUÇÃO

A exploração desenfreada dos bens naturais e a comodidade são dois fatores que persistem no discurso do amazônida que alimenta a busca da valorização de sua identidade e alteridade. Esses aspectos persistem como um dos maiores entraves para o impulso desenvolvimentista da região, que continua como um espaço geográfico ainda isolado das grandes metrópoles. Além dos ambicionados bens naturais que a tornam um alvo fácil da cobiça internacional, fatos que ocorrem, muitas vezes, em “generosas ações” de “lobos” na pele de “cordeiros”, há o fato de a produção artística cultural ficar, muitas vezes, restrita ao círculo particular de seu criador. Caso contrário, seu autor deverá colocar seu texto “debaixo do braço” e ir procurar divulgação em outras “plagas”, como foi o caso do autor do romance que será estudado nesta dissertação.

A mobilização particular para o presente estudo deu-se no sentido de juntar-me às vozes que procuram pensar a cultura amazônica, de modo a contribuir para a pesquisa literária da região e para a sua compreensão cultural. No romance *Galvez, Imperador do Acre*, do escritor amazonense Márcio Souza, é provocada uma inquietante leitura sobre os bastidores da elite da Amazônia do século XIX e suas relações com o capital estrangeiro. A leitura da obra, que, a princípio, causara-me risos constrangedores, trouxe-me um sentimento de indignação frente a nossa condição de vítimas dos históricos descasos de autoridades da América Latina.

Galvez conquistou repercussão no cenário literário. A obra foi bem recebida, tanto pelos leitores quanto pela crítica brasileira. O ambiente ficcional escolhido pelo autor é a Amazônia do final do século XIX, uma região que se apresenta, ainda hoje, como um cenário de ficção para o mundo. Acredita Márcio Souza que a região amazônica, dado seu perfil diferenciado em relação a sua formação e estruturação social e econômica, “continua um conveniente mistério

para os brasileiros.”¹ Os conhecimentos sobre a mesma são, quase sempre, oriundos de relatos superficiais e distanciados de sua realidade social, os quais são reproduzidos nas metrópoles latino-americanas e alimentados em outros países. O romance *Galvez* retrata uma visão “oficialmente” simbólica da Amazônia. O autor, um intelectual cuja postura ideológica esteve sempre voltada para um constante diálogo de sua região com o restante do mundo, articula sua escrita a partir de fatos e personalidades históricas do século XIX, os quais são recriados através de imagens ficcionais, possibilitando, com isso, um repensar do contexto histórico-social da região.

Os aspectos exaltados pela crítica em *Galvez* destacam o seu perfil de romance que foge ao padrão em que comumente são escritos na região amazônica. Tal inovação tornou o romance uma obra reveladora de humor satírico como, também, propiciou a inserção de Márcio Souza no meio literário da década de setenta. Tais aspectos foram fatores relevantes para a realização da presente pesquisa, que busca estabelecer uma relação dialógica com a obra, objetivando entender esse perfil inovador e revelador, a partir de sua estrutura, da linguagem utilizada, bem como de outros elementos de sua subjetividade presentes no processo de sua elaboração e recepção.

O conteúdo narrativo de *Galvez* tem como base referencial uma personalidade da história oficial do Brasil, Luiz Galvez Rodrigues de Árias, um espanhol de Cádiz, que recorda sua viagem ao Brasil em forma de diário. O protagonista apresenta-se como um dos que buscaram, no final do século XIX, organizar politicamente uma civilização na região situada nos altos dos rios Purus e Juruá, cuja descoberta já havia ocorrido sob os auspícios da exploração de drogas

¹ Márcio Souza, em artigo sobre a Amazônia, afirma: “A região nos 500 anos de presença da cultura européia experimentou os métodos mais modernos de exploração. Cada uma das fases da história regional mostra a modernidade das experiências que foram se sucedendo: a agricultura capitalista de pequenos proprietários em 1760 com Marquês de Pombal, economia extrativista exportadora em 1890 com a borracha, e estrutura industrial

do sertão, por volta de 1850. Essa personalidade histórica foi tomada pelo escritor como tema central da narrativa ficcional.

Segundo a *Formação Histórica do Acre*, livro do historiador Leandro Tocantins², Luiz Galvez Rodrigues de Árias, advogado e ex-diplomata espanhol, viveu por uns tempos na Amazônia do final do século XIX; chegou na região com o intuito de angariar fortuna e prestígio. Possuindo desenvoltura e perspicácia, o assim chamado aventureiro decide investir seu espírito de empreendedor na consolidação da conquista da região do Acre, um “pedaço” de terra maior que Portugal, de grande riqueza vegetal e que, por vários anos, enriquecera os seringalistas do Pará e Amazonas.

No final do século XIX, essa área estava sob litígio em razão de ser um território boliviano explorado por brasileiros, os quais reivindicavam direitos sobre a região, entendendo esta como parte da área brasileira. O espanhol, estimulado e patrocinado pela elite amazonense e por alguns idealistas, viajou com um “exército” formado por ele até a cidade de Puerto Alonso, atual município acreano denominado Porto Acre, onde depõe o governo boliviano ali instalado e funda um Estado independente no meio da selva. Com espírito quixotesco, segundo Tocantins, o inteligente advogado funda e organiza a República do Acre e dá notícia dessa República ao resto do mundo. Esse intento abre precedente para que os próximos “heróis” da história do Brasil, como Plácido de Castro e Barão do Rio Branco, consigam anexar, em definitivo, aquela região, hoje Estado do Acre, ao Brasil.³

O Luiz Galvez da história oficial entra para a ficção de Márcio Souza. A ficção joga com a história. A personalidade histórica toma ares de um velho senil e bufão, transforma-se em

eletroeletrônica em 1970 com a Zona Franca de Manaus. Cf. SOUZA, Márcio. Amazônia e modernidade. In: *Instituto de Estudos Avançados*.- USP -Vol. 16. nº 45. São Paulo: IEA, 2002.

² TOCANTINS, Leandro. *Formação histórica do Acre*. Vol. I e II. 3ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL/ Conselho Federal de Cultura; Rio Branco: Governo do Estado do Acre, 1979.

personagem de ficção e relata, em sua velhice, as aventuras que vivera na selva amazônica. Seguindo a linha de outros romances que buscam sua temática no referencial histórico, o autor de *Galvez* retrata a Amazônia no seu passado, apresentando, no decorrer da narrativa, os traços peculiares de uma região que vinha se organizando como um lugar civilizado e, também, o processo de formação histórico e cultural desse espaço, com todas as influências e referenciais que contribuíram para a sua consolidação como uma região brasileira e rural. Com um olhar do presente na história passada, o escritor elabora uma obra que reforça o pensamento de intelectuais que buscam refletir sobre o Brasil do ponto de vista crítico, quando do processo de sua formação.

Galvez surge como “novidade literária” na crítica contemporânea, haja vista a dinâmica de sua forma de recriação documental de uma região “periférica” do Brasil, aspecto este que o distancia do comum regionalismo ufanista. A proposta de representá-la através da sátira colabora no projeto inicial da obra: o de reinventar, com humor e sarcasmo, a partir da história dita oficial, a história da Amazônia. O elemento satírico contribui para a formulação crítica do pensar do escritor. Em *Galvez*, é possível vislumbrar uma Amazônia destituída do exotismo e do ufanismo que tantos males têm causado à real representatividade dessa região, visões que, muitas vezes, são tomadas, oportunisticamente, como verdades pelos seus governantes e estendidas ao imaginário dos nativos.

No presente estudo se busca desenhar o mapa dos caminhos marcados pela tradição da historiografia literária na América de línguas espanhola e portuguesa, ressaltando a expressividade da tradição satírica nos países que a integram. Estando consciente de que os traços da sátira na América Latina seguem ramificações culturais bem anteriores à descoberta e

³ Idem.

colonização da América, tentou-se rastrear o percurso do gênero, no sentido em que o faz Mikhail Bakhtin.

A dissertação se organiza em quatro capítulos. No primeiro, apresenta-se uma síntese da trajetória histórica da sátira na literatura latino-americana. A proposta é, a princípio, focalizar a crítica em torno do romance *Galvez*, a qual aponta-o como uma paródia satírica, construída sob a proposta carnavalizadora de Bakhtin. Ainda nessa perspectiva, serão verificadas as construções dos traços satíricos em gêneros que contribuíram para a formação da literatura na América hispânica e portuguesa. O gênero picaresco passa a compor um significativo espaço desse capítulo por haver, nas proposições críticas a respeito do romance em estudo, um aceno para o seu enquadramento nesse tipo de literatura. Para isso, serão colocados em evidência os estudos de pesquisadores da literatura contemporânea que discutem a presença desse gênero na história literária, em particular, na literatura brasileira, a exemplo de *Macunaíma*, de Mário de Andrade, e *Memórias de um Sargento de Milícias*, de Manuel Antonio de Almeida.

Um dos meus principais apoios é o ensaio de Antonio Candido, a “Dialética da Malandragem”, que auxiliará na investigação da formação do personagem Luiz Galvez, tido como representativo do personagem malandro na cultura brasileira. Ambos, os gêneros picaresco e malandro, são tomados pela crítica como elementos da historiografia literária que compõem a identidade literária do narrador-protagonista do romance de Márcio Souza, encontrando, portanto, eles aqui seu lugar de discussão.

Objetivando compreender a eficácia de elementos como a sátira na obra de Márcio Souza, esta pesquisa procura, ainda, no segundo capítulo, apresentar a tradição crítica sobre o romance. A abordagem se processará em dois momentos distintos: no primeiro, serão apresentadas as análises críticas sobre o romance, e, no segundo, serão apresentados os traços identitários

constituídos na crítica em torno do personagem protagonista. Tal trajetória se dará com a apresentação das pesquisas de estudiosos como Malcon Silverman, Janete Gaspar, Antonio Candido, Tânia Ramos e Ángel Rama, os quais realizaram suas leituras do romance delimitando traços peculiares na estrutura e temática de *Galvez*.

O terceiro capítulo irá tratar da teoria que, a meu ver, permite uma abordagem do romance de modo que se possa constatar, com melhor delimitação, a sua tradição crítica. Para tanto, a presente pesquisa procurará encontrar nos estudos de Transculturação narrativa, teoria cultural do crítico uruguaio Ángel Rama, um processo que bem pode se ajustar à análise de *Galvez* dentro de uma perspectiva contemporânea da literatura latino-americana.

O crítico Ángel Rama foi um pesquisador que instigou um fórum de debate e reflexão sobre a cultura e literatura na América Latina. O intelectual uruguaio era obstinado em valorizar os legados culturais de um povo para transformá-los em arma de resistência política. No conceito de Transculturação, por ele desenvolvido, fica evidente a sua preocupação primeira com a formação cultural do povo latino-americano, como forma inclusive de manter-se vivo enquanto uma identidade particular. A sua visão de cultura expande-se para a literatura, e nela o crítico vislumbra o papel da prosa ficcional como um espaço de renovação e experimentação da cultura. Com esse ideal, Rama organiza uma teoria de análise da prosa de ficção na América Latina, identificada como a teoria da Transculturação.

Ángel Rama compartilha da linha investigativa que afirma que literatura e sociedade formam um todo composto, demonstrando que o escritor e sua obra não estão distanciados do processo social. Nesse sentido, a obra de ficção é um produto social. E no entremeio dessa produção estão elementos como a dimensão cultural e ideológica. Para o crítico, a literatura é

um espaço de conflito sócio-cultural, portanto não se encontra nela o papel de expressar apenas os aspectos hegemônicos da sociedade.

Os estudos do intelectual uruguaio sempre partem da discussão sobre as influências da cultura ocidental sobre a América Latina, mostrando que era inevitável essa presença. O evitável estaria na postura do intelectual latino-americano em não se render a essa realidade; e conclama esses intelectuais a repensar a América, buscando encontrar, nessa realidade, as “inflexões”, os mecanismos, as respostas criativas aos “influxos” da cultura européia, e com a qual estavam em permanente contato, para que a construção da cultura latino-americana buscasse apoio em seus próprios “pés”, construindo um *corpus* próprio e original; nisso consta, basicamente, o pensamento ramiano sobre a realidade cultural na América Latina e os caminhos que deveriam ser tomados pelos escritores e intelectuais transculturadores.

O quarto capítulo procura desenvolver uma análise de *Galvez* sob a proposta de Transculturação. Busca aspectos que entrecruzam os pícaros e malandros na teoria culturalista de Rama, desenvolvendo, de forma mais sistemática, o que Rama já sugerira em um ensaio sobre o romance latino-americano⁴. Para tanto, a análise seguirá o método proposto por Rama para perceber, com mais precisão, os elementos representativos de um romance que segue um processo de Transculturação. Em seu conceito de transculturação narrativa, elementos como a linguagem, a cosmovisão e a estrutura do romance são fundamentais para sua compreensão enquanto obra transculturadora. Desse percurso, procura-se dar conta.

⁴ RAMA, Ángel. *Ángel Rama – literatura e cultura na América Latina*. Org. Flávio Aguiar & Sandra Guardini T. de Vasconcelos. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

I CAPÍTULO

ENTRE PÍCAROS, NEOPÍCAROS E MALANDROS

1.1 A tradição satírica

Em pesquisa sobre a sátira no Brasil, Malcolm Silverman⁵ refere-se a essa forma literária como um agrupamento do humor, do cômico utilizado num discurso descompromissado e afastado do convencional, e que tem seu foco, principalmente, na denúncia de uma realidade social. Definindo seu objeto de estudo, as obras que foram produzidas após 1964, período comprovado pelo pesquisador de crescimento substancial no tipo de humor satírico que acima conceitua, Silverman organiza sua pesquisa com temáticas ligadas à vida política e social do país. Em capítulos que abordam a exploração burguesa, a pobreza, a crise econômica e a presença do Imperialismo Norte-Americano nas decisões políticas do país, é analisado o romance *Galvez, Imperador do Acre*, do escritor Márcio Souza. A obra é analisada como uma sátira parodística da história oficial, retratando, com sarcasmo, um passado histórico do país em plena ditadura militar, constituindo-se, nesse aspecto, como um novo tipo de romance histórico com propósito de resistência contra a visão unificadora da história segundo os modelos tradicionais.

Galvez, como sátira da formação política e geográfica de uma parte do Brasil, vem recheado de um discurso falacioso e tom burlesco e retrata as aventuras de um espanhol que comanda um levante pela conquista e anexação do território acreano ao Brasil. Luiz Galvez, o republicano da história oficial, é transvestido, na ficção, de ditador ou imperador aventureiro que é pago pela elite amazonense para tomar dos bolivianos as terras que serviam para a exploração da borracha,

produto de grande importância na época para a manutenção do poder econômico que países como os Estados Unidos e a Inglaterra vinham alimentando na segunda metade do século XIX. Essa nova versão, de fundo satírico, confunde a história oficial, já que o autor, usando do livre-arbítrio da ficção, utiliza elementos e personagens similares aos reais e faz emergir um conflito de versões, travando, com isso, um duelo ficcional e real a partir desse gênero. Assim, desperta-se uma outra forma de visão histórica, centrada na história não revelada, nos fatos silenciados da realidade político-social do país.

A farsa burlesca ou sátira histórica de Márcio Souza é exemplificada por Silverman em dois momentos de extrema ironia crítica: quando descreve o diplomata americano Michael Kennedy em suas exóticas peripécias no espaço amazônico, como as fantasias sexuais, a forma de alimentar-se, sua higiene pessoal, expressando o que Silverman chama de “Ugly American”. E em outro momento, realizando uma crítica mordaz à então esquerda brasileira, quanto à forma de encaminhar as ações políticas nesse período, representada no romance no momento de constituição do exército do imperador Luiz Galvez, o protagonista do romance.

Seguindo a linha de pensamento crítico de Silverman, a pesquisadora Janete Gaspar⁶ cita *Galvez* entre os romances da década de setenta que propõem uma técnica criativa e crítica no seu interior. E que usa como recurso a sátira para abordar um tema importante para a denúncia da realidade histórico-social do país. Segundo Janete Gaspar, a sátira e a crítica são em *Galvez* “ingredientes” que apresentam o ponto de vista do seu autor sobre a forma que se elabora a história brasileira. Tanto Silverman como Janete Gaspar representam uma tendência que converge em torno do pensamento crítico contemporâneo sobre o romance de Márcio Souza, a

⁵ SILVERMAN, Malcolm. *A moderna sátira brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.

⁶ MACHADO, Janete Gaspar. *Constantes ficcionais em romances dos anos 70*. Florianópolis: Editora da UFSC, 1981.

que se somam outros pesquisadores que realizaram estudos sobre a obra, e que encontram, na mesma, essa opção do romancista pelo veio satírico.

A sátira, aliás, tem sido vista como uma constante na história da literatura brasileira. Em estudo sobre para a formação literária no Brasil, Ângela Dias⁷ realiza um estudo sobre a sátira na historiografia brasileira, onde afirma que a forma satírica faz parte das primeiras manifestações literárias no país e tem como representante o poeta Gregório de Matos, que aproveita de traços da cultura popular bem como da linguagem oral, para construir sua obra calcada no veio cômico com referenciais barrocos, aspectos que o destaca como um prenúncio de postura literária genuinamente brasileira. Para Ângela Dias, o discurso satírico de Gregório de Matos introduz, no Brasil do século XVII, um discurso literário nacional. A afirmação da pesquisadora, como se sabe, é tema de intensos debates em torno da construção historiográfica da Literatura Brasileira pelos críticos contemporâneos.⁸

A sátira acompanha a produção literária do século XIX, em alguns momentos inovando o fazer literário do romance romântico, como é o caso de *Memórias de um Sargento de Milícias*, obra de Manuel Antonio de Almeida, uma constituição satírica dos costumes sociais urbanos. Por todo o livro, perpassa a representação da comicidade, do caricatural que, de forma pitoresca, descreve o período monárquico no Brasil. Em seu retratar da realidade, “Era no tempo do rei”, não deixa de traçar um perfil cruel e sarcástico dos tipos que compunham esse universo social, como os policiais, os funcionários públicos, o clero e os homens que livremente desfrutavam dos favores da nobreza. Quanto aos traços do humor e comicidade no romance, ressalta Afrânio

⁷ DIAS, Ângela Maria. *O Resgate da dissonância: sátira e projeto literário brasileiro*. Rio de Janeiro: Edições Antares: Inelivro, 1981.

Coutinho: “Não se esqueça tampouco um traço marcante: a intenção de procurar, pela sátira, a correção dos costumes. Nisso, como em tudo o mais, um romântico, para quem a arte deve ter um propósito de saneamento e reforma”.⁹

Há, também, nesse período, uma vertente mais crítica, voltada para o niilismo das relações sociais e humanas em obras que apresentam traços de humor mais carregado de seriedade e sarcasmo, é o que demonstra Enylton de Sá Rego¹⁰ em sua pesquisa sobre a sátira no interior dos romances da “segunda fase” do escritor Machado de Assis.

Buscando centrar seu referencial teórico na sátira menipéia apresentada pelo teórico russo Mikhail Bakhtin, Enylton Rego demonstra, a partir da análise de alguns romances como *Memórias póstumas de Brás Cubas*, *Dom Casmurro* e *Quincas Borba*, a presença de características de origem luciânica centrada na sátira menipéia, entre alguns traços do autor. Nesse passo o pesquisador afirma:

“De fato, ao apontar na obra de Machado sua grande dificuldade de classificação genérica, seu caráter fragmentário e antidiscursivo, suas citações truncadas e seu conteúdo parodístico, seu ponto de vista irônico e distanciado, e ao julgá-la como moralmente duvidosa pessimista ou niilista, os críticos brasileiros estavam de certa forma repetindo as observações feitas pela crítica tradicional aos textos de Varrão, Sêneca, Luciano, Erasmo, Burton e Sterne, eminentes escritores da tradição menipéia ou luciânica.”¹¹

⁸ Basta lembrar, para tanto, a *Formação da literatura brasileira*, de Antonio Candido (8ª edição. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Limitada, 1997), e *O seqüestro do barroco no Brasil: o caso Gregório de Matos*, de Haroldo de Campos (Salvador: Fundação “Casa de Jorge Amado”, 1989).

⁹ COUTINHO, Afrânio. Biografia e Introdução. In: *Memórias de um Sargento de Milícias*/ Manuel Antonio de Almeida. 37ª ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000, p. 09. Em outra perspectiva, que descarta justamente o pitoresco, a ênfase na cor-local e a moralidade como ponto forte do romance de Manuel Antonio de Almeida, leia-se “A Dialética da Malandragem”, de Antonio Candido (In: *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993), que abordaremos no transcorrer do trabalho.

¹⁰ SÁ REGO, Enylton José de. *O calundu e a panacéia: Machado de Assis, a sátira menipéia e a tradição luciânica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

Essa herança satírica chega ao seu apogeu no modernismo brasileiro, com Oswald de Andrade, com *Memórias Sentimentais de João Miramar*, e Mário de Andrade, com *Macunaíma*. São romances que optam por uma linguagem e forma que possibilitam o riso solto, o humor e a ambigüidade, construídos na perspectiva de uma identidade cultural brasileira. As vertentes satírica e parodística servem para retratar a realidade do país num momento de abundante diálogo com as vanguardas européias, diante das quais se buscava um aprofundamento das raízes culturais do país.

Essa tradição, que teria em Gregório de Matos um de seus momentos cruciais e que passaria por Manuel Antonio de Almeida e encontraria nos modernistas de 22 seu ponto alto, teria, portanto, em *Galvez, Imperador do Acre*, sua consecução contemporânea.

Na América de língua espanhola, a sátira surge como a vertente primordial para fincar no solo latino-americano a marca da diferença cultural. A inclusão dá-se na forma de pequenos relatos em prosa; esse discurso satírico vinha com influência direta da produção hispânica dos primeiros textos lá surgidos, como *Lazarillo de Tormes* e *Gusmán de Alfarache*. Escritores como o peruano Calixto Bustamante Carlos Inca (Concolorcorvo) e o mexicano José Joaquín Fernandez Lizardi retratam, no século XVIII, através da farsa burlesca, a realidade social dessas terras que se tornaram colônias da Espanha.

Concolorcorvo escreve, em 1773, a obra *El lazarillo de ciegos caminantes* que traz características da picaresca espanhola. São relatos que têm o intento de retratar, de forma satírica e subversiva, o Peru no período colonial. O protagonista narra, em primeira pessoa, uma viagem de Montevideú até Lima, levando uma vida a serviço de diversos amos. Essa sátira é um prenúncio da obra *El periquillo Sarniento*, de José Joaquín Fernández de Lizardi, escrita no século XVIII, é considerada a primeira novela de cunho picaresco latino-americano. Tal obra

¹¹ Idem, p.189.

também tem a temática voltada à realidade cultural da colônia e procura retratar, com profunda intenção social, a situação política da época.

Em rápidas pinceladas, constata-se, pois, que a América Latina, na sua formação cultural, está marcada por um intenso universo satírico na veia de seus escritores, forma que, apropriadamente, é utilizada no universo ficcional para discutir esses países que, por tantos anos, foram induzidos a olhar para o estrangeiro como referência cultural. A forma ou gênero satírico com sua vertente camaleônica, jocosa, irreverente, revela, estrategicamente, uma fisionomia latino-americana.

Ângela Dias, acreditando nessa vertente transgressora da sátira, procura delimitar um espaço para defini-la. Vê nessa forma um espaço de formalização do impulso cômico e recriação crítica do real. Acredita não ser muito fácil atribuir uma modalidade específica à vocação “camaleônica” do satírico. Ela se apoiaria na estrutura parodística, cujo papel é de desfazer o texto na sua seriedade unilateral:

“a forma satírica pelo aguçamento da dissonância, pela concretização artística do desafinado, do desigual, do desarmônico, funda artisticamente a consciência de um real múltiplo, desordenado, imprevisível. E constrói, metaforicamente, o estatuto de uma ambivalente supra-realidade”¹²

Revisando a herança da sátira e buscando compreender as fontes de conhecimento e apropriação dessa forma literária na América Latina, é possível buscar suas raízes na antiga Grécia, passando pela Idade Média e atingindo seu apogeu nas produções que vão do século XV ao século XVIII. Apesar de em suas origens a sátira estar associada ao cômico, nem sempre o

¹² DIAS, Ângela. Op. cit. p.55

texto satírico tem a intenção do riso: quase sempre provoca repugnância por sua essência estar no sentimento de fazer o leitor pensar e repensar o seu espaço social. A herança do riso, do cômico como a forma de imitar os “maus costumes” já vem definido em Aristóteles, fato que permite repensar ou recriar a realidade tomando como parâmetro a sátira, ou a crítica, a partir do riso.

Através do hibridismo, os gêneros literários, no decorrer dos séculos, vão se estendendo, se modificando, sofrendo novas subdivisões. Nesse processo, mantendo uma certa distância da tragédia e da comédia, surge o texto satírico, denominação dada às obras que mostravam a deformação caricatural da realidade. Essa deformação não trazia a intenção de destruição mas de reforma dessa realidade, pois a sátira está ligada ao sentimento de indignação e à vontade, a princípio, de moralizar os costumes. O elemento utilizado pela sátira para a realização de seu intento está na presença do senso do ridículo, apresentado através de seus personagens, situações e idéias, sempre buscando como aliado o humor.

A sátira é um gênero que, ao longo dos anos, serviu aos escritores como forma de revisão das posturas dos heróis e do seu processo de formação. Na antiguidade, ainda trazia em sua forma uma postura moralizante. No entanto, as obras *Satiricon*, de Petrônio, narrativa que mistura prosa e verso, e *Asno de ouro*, de Apuléio, quebram com essa formalidade e libertam a forma dos moralismos e das regras. Da Idade Média aos tempos modernos, a prosa tornou-se um veículo importante para a sátira, presente nas obras de Giovanni Boccaccio, Miguel de Cervantes, Fernandez Lizardi, e estende-se até os romances contemporâneos que, instigados pelo veio do satírico, denunciam ou manifestam discórdia da religião, da burguesia, da política e do caráter humano.

Flávio Kothe¹³, dissertando sobre o conceito de herói e sua origem, afirma que o gênero satírico surge do entremeado dos “altos” heróis trágicos e “baixos” heróis cômicos. O herói desse gênero surge no contexto ficcional com uma postura mais política em relação à sua realidade. Esse protagonista, ao contrário do herói clássico, é construído a partir das contradições internas do poder constituído, mostrando as mazelas da nobreza e a alienação do homem que não pertencia à aristocracia. Os heróis satíricos mostram a complexidade e a contradição dos diferentes momentos históricos, se colocam como desafidores da classe dominante e são heróis que, por não apresentarem caracteres extremados, suscitam fácil empatia com o leitor.

Pesquisando e estudando a cultura antiga e medieval, Mikhail Bakhtin, citado anteriormente por Enylton Rego, elabora a teoria da carnavalização, fenômeno que teria surgido do emprego dos gêneros sério-cômicos, uma herança das formas satíricas advindas da antiguidade clássica, que o crítico reencontra nas composições de François Rabelais¹⁴ e nos romances de Dostoiévski.¹⁵

Para uma melhor compreensão das obras desses escritores, Bakhtin realiza uma extensa investigação sobre a presença da sátira, do cômico e do riso na história da cultura humana, demonstrando a relevância de se buscar, na Idade Média e no Renascimento, como isto se manifestava. Das manifestações que aponta, o crítico elege para análise os festejos do carnaval como um espaço de expressão do riso na vida do homem medieval. Nas cerimônias organizadas de maneira cômica, vivenciava-se uma visão de mundo não-oficial. Construía-se, sintetiza o

¹³ KOTHE, Flávio R. *O Herói*. São Paulo: Editora Ática, 1987.

¹⁴ BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec; Brasília: Ed. da Universidade de Brasília. Trad. Yara Vieira, 1999.

¹⁵ Idem. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Forense Universitária, trad. Paulo Bezerra, 1997.

crítico, “um segundo mundo e uma segunda vida”, em que os homens não faziam papel apenas de espectadores, mas protagonizavam os rituais:

“o carnaval não era uma forma artística de espetáculo teatral, mas uma forma concreta (embora provisória) da própria vida, que não era simplesmente representada no palco, antes, pelo contrário, vivida enquanto durava o carnaval. Isso pode expressar-se da seguinte maneira: durante o carnaval é a própria vida que representa e interpreta (sem cenário, sem palco, sem atores, sem espectadores, ou seja, sem os atributos específicos de todo espetáculo teatral) uma outra forma livre de sua realização, isto é, o seu próprio renascimento e renovação sobre melhores princípios. Aqui a forma efetiva da vida é ao mesmo tempo sua forma ideal ressuscitada.”¹⁶

O ritual carnavalesco popular, presente na vida do homem medieval, incorpora-se naturalmente na linguagem literária, com as suas formas, os seus símbolos. O lirismo das mudanças e das renovações presentes nas festas contribui para o surgimento de novas formas de linguagem, exemplificados nas paródias, estrutura em que o povo faz parte da construção dos elementos satíricos presentes.

Para o pensador, a paródia mantinha estreitos laços com a “sátira menipéia” e todos os gêneros carnavalescos. A realização da paródia se dava com a criação de um duplo destronamento do mesmo mundo às avessas; era uma forma privilegiada de carnavalização artística, pois compartilhar de um momento de criação paródica é aproximar-se de um discurso já existente e dar uma dimensão ambígua, distante da original. Por isso, Bakhtin considera a paródia uma forma ambivalente que se torna profícua na Antiguidade, Idade Média e Renascimento. Segundo o pensador, o drama satírico foi inicialmente um aspecto cômico

¹⁶ Idem, p. 07.

parodiado das formas trágicas que antecederam esse gênero. Em Roma, a paródia, continua Bakhtin, era momento obrigatório tanto no riso fúnebre quanto do triunfal. No Renascimento o aspecto ambivalente cresce no interior da paródia, dando espaço importante para a manifestação do riso carnavalesco da vida.

Bakhtin vê no riso carnavalesco uma profunda ambivalência, pois, de forma geral, esse riso está ligado com as formas mais antigas do que chama “riso ritual”. Explicando esse sentido, o pensador afirma que todas as formas do riso ritual estavam relacionadas com a morte e o renascimento, como explica:

“O riso ritual reagia às crises na vida do sol (solstícios), às crises na vida da divindade, na vida do universo e do homem (riso fúnebre). Nele se fundiam a ridicularização e o júbilo.”¹⁷

Em sua teoria, Bakhtin discute sobre a dinâmica do processo de evolução ou transformação dos gêneros na história da cultura humana. Para o crítico, o gênero vive num processo constante de renovação, constituindo-se de elementos “imorredouros da arcaica”; em razão disto, é sempre novo e velho, concomitantemente. Dos inúmeros gêneros que se formaram, externamente diversos, mas interiormente interligados, está um campo especial definido por Bakhtin como do campo sério-cômico. Esses gêneros já eram percebidos pelos antigos como que distanciados dos clássicos gêneros sérios. Como afirma o crítico:

“Difícilmente poderíamos situar os limites precisos e estáveis desse campo do sério-cômico. Mas os antigos percebiam nitidamente a originalidade essencial desse campo e o colocavam

em oposição aos gêneros sérios como a epopéia, a tragédia, a história, a retórica clássica”¹⁸

O que existe de peculiar nesses gêneros, segundo Bakhtin, é a presença da cosmovisão carnavalesca, que possibilita uma relação forte de imagem e palavra quando relacionada à realidade. Os gêneros sério-cômicos guardam, no decorrer da história, peculiaridades advindas do folclore carnavalesco; por isso, são distintos na formação da história da literatura. Para o crítico russo, a partir desses gêneros, a literatura antiga passa a ser visualizada em outra perspectiva: os heróis míticos e as personalidades históricas são personagens atualizadas e se relacionam em uma realidade inacabada, ao contrário dos heróis trágicos ou épicos. Outra particularidade que apresentam são as suas bases de sustentação ligadas às experiências e fantasias livres, descartando as antigas lendas de bases sólidas e limitadas. Como último aspecto importante desses gêneros, encontra-se a pluralidade de estilos e variedades de vozes que são incluídas no universo literário. Com essa perspectiva inovadora, segundo o crítico, abre-se a possibilidade de evolução para a construção do romance europeu.

A sátira faz parte do universo “sério-cômico”, nele encontra-se a sátira menipéia, um gênero que, para Bakhtin, tem origem no folclore carnavalesco e que constitui um dos principais veículos e portadores da cosmovisão carnavalesca na literatura até os nossos dias. Desde a literatura cristã antiga até a Idade Moderna, esse gênero está presente trazendo uma cosmovisão da literatura carnavalesca.

Dentre as características mais comuns no universo das sátiras menipéias, segundo Bakhtin, estão os discursos inoportunos, os escândalos, comportamentos excêntricos que diferem dos desmascaramentos e brigas presentes nas comédias clássicas. E, em oposição ao comum

¹⁷ BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Op. cit. p.127.

transcorrer da integridade do homem e do seu destino linearmente apresentados nas epopéias e tragédias, as menipéias inauguram a experimentação moral e psicológica, o que seria a colocação da temática da loucura na literatura. Como afirma Bakhtin:

“As fantasias, os sonhos e a loucura destroem a integridade épica e trágica do homem e do seu destino: nele se revelam as possibilidades de um outro homem e de outra vida, ele perde a sua perfeição e a sua univalência, deixando de coincidir consigo mesmo”¹⁹

A menipéia incorpora elementos da utopia social, a variedade de discursos e a crítica social atualizada, a “*Publicística*”, características fundamentais para a evolução da sátira e definição de sua importância, enquanto gênero que se formou, segundo o crítico, na época da desintegração da tradição popular nacional, da destruição daquelas normas éticas que constituíam o ideal antigo do “*agradável*”.

Os traços transgressivos apresentados pela sátira menipéia advêm de sua íntima relação com o processo carnalizador na literatura. A carnalização provém de inúmeras simbologias, da reação aos rituais formais, trazendo sempre uma abordagem da vida na perspectiva ambivalente. Bakhtin a considera como a livre familiarização do homem com o mundo, um processo de reestruturação de formas literárias onde é possível a destruição e renovação de tudo. O riso é um elemento utilizado para mostrar a profunda ambivalência que entremeia o discurso carnavalesco; é comum nesse gênero a existência da paródia, gênero organicamente ligado à carnalização e que se apresenta na perspectiva de uma criação do mundo às avessas.

¹⁸ Idem, p.107.

¹⁹ BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Op. cit. p.117.

Demonstrando a evolução por que passaram os gêneros no decorrer das mudanças históricas da humanidade, Bakhtin cita *Satiricon* e o *Asno de Ouro* como obras que apresentam, com bastante nitidez, a carnavalização literária. O gênero renova-se na Idade Média, no Renascimento, com as obras de François Rabelais, Miguel de Cervantes, Bocaccio, Shakespeare e Lesage (este último como fonte ligada ao romance picaresco que, por sua vez, tem ligação direta com a carnavalização), escritores fundamentais para a preservação da carnavalização presente na literatura da Idade Moderna.

O gênero picaresco, citado por Bakhtin, possui traços aproximativos ao gênero satírico, ou, mais precisamente, é uma forma que se origina da sátira. O gênero picaresco surgiu na Espanha no século XVI, tendo como características peculiares a biografia ou autobiografia de um herói transgressor dos costumes de sua época, que protagoniza um retrato realista da pobreza e corrupção moral da sociedade espanhola.

O herói picaresco surge das fontes do movimento carnavalesco que faz o percurso histórico a partir da sátira menipéia. Ao tratar do romance picaresco como tendo fonte originária na carnavalização, Bakhtin aponta como característica central desse gênero a forma de retratar a vida desviada de seu curso normal, o jogo constante com a realidade. Tal aspecto é traço peculiar da sátira menipéia que, por sua vez, tem laços profundos com a paródia. Ambas as formas tornaram-se prioritárias para a construção do gênero picaresco e dos caracteres do herói pícaro, representado como sujeito transgressor no processo histórico.

A narrativa picaresca, distante de retratar os heróis trágicos ou cômicos das tragédias e comédias que se tornaram cânones da historiografia literária, solidifica a presença do anti-herói na cultura ocidental; anti-heróis que servem de ponto significativo para a construção ou reconstrução de uma literatura reflexiva e instigadora da realidade social.

1.2 A picaresca clássica

O termo pícaro refere-se, na linha dos dicionários nacionais, à adjetivação de tipo velhaco, ardiloso, descarado, ridículo, sagaz, gatuno e patife. A etimologia é espanhola, sua origem é algo enigmática; pode ter surgido do verbo picar, ligado ao ofício exercido pelos pícaros como ajudantes de cozinha²⁰. Outro sentido está ligado ao conceito de *ralé*, da posição rasteira na escala social. Na Literatura, o termo passa a ser divulgado, entre 1554 e 1599, com a apreciação das narrativas *Lazarillo de Tormes*, de autor desconhecido, e *Guzmán de Alfarache*, de Mateo Alemán, cujas coincidências entre a postura de seus protagonistas levaram os estudiosos da cultura europeia a enquadrá-los como *pícaros*, e o seu universo narrativo de *picaresco*. Em 1626 é produzido *El Buscón*, de Francisco Quevedo, que retoma características comuns desses romances. Tais obras formam uma trilogia dos primeiros romances picarescos surgidos na Europa.

Os traços que unem esses três romances estão centrados nos caracteres análogos de seus protagonistas. Em geral, a obra é autobiográfica, com um enfoque marginal à sociedade e de utilização de mecanismos transgressores para alcançar a ascensão social. *Lazarillo de Tormes* apareceu simultaneamente em três edições: em Burgos, Amberes e Alcalá. Nessas três edições da narrativa, o anônimo autor organiza com riqueza de detalhes a imitação da realidade e seus costumes. Narrado em primeira pessoa, portanto um narrador-protagonista, quebra com a estrutura das novelas de cavalarias que eram produzidas em terceira pessoa. No romance, Lázaro conta as confissões sobre sua vida. Filho de pai desonrado, o qual fora preso e desterrado

²⁰ A expressão ‘pícaro de cocina’ aparece pela primeira vez documentada no Libro de cocina do catalão Roberto Nola. A primeira versão castelhana desta obra foi publicado em Toledo, com data supostamente de 1477 (cf. João Palma Ferreira, *Do pícaro na Literatura Portuguesa*, Biblioteca Breve, 1981.)

por roubar fregueses de um moinho onde trabalhava, Lázaro é entregue pela mãe, ainda criança, a um cego astuto e avarento, para servir-lhe de guia. Livrando-se das maldades às quais era submetido por esse amo, Lázaro reage e termina por agredi-lo e abandoná-lo. A partir daí o protagonista realiza uma verdadeira via sacra, passando a servir a vários amos: um sacerdote miserável; um frade mundano e um escudeiro pobre, ordinário e libertino. Todos esses personagens constituem uma representação caricatural da realidade social da Espanha no século XVI.

Os protagonistas de *Guzmán de Alfarache* e *El Buscón*, os pícaros Guzmán e Don Pablos, respectivamente, também seguem um itinerário semelhante ao de Lázaro. Ambos buscam, em suas viagens aventureiras, um propósito claro de ascensão social e se utilizam da picardia para realização desse intento. Em *Guzmán de Alfarache*, o foco de denúncia da realidade está calcado na rejeição da sociedade cristã. Guzmán é um delinqüente que narra sua história encerrado numa “galera”, espécie de prisão. Don Pablos, como Lázaro, é filho de pais desonrados, portanto de formação duvidosa, realiza várias viagens durante o trajeto de sua vida; momentos em que vivencia inúmeras picardias, em primeiro instante como criado de um jovem nobre, em seguida como jogador, mendigo, fidalgo fingido, ator e bandido. Como nos romances anteriores, *El Buscón* realiza uma sátira da realidade social com base nos tipos caricaturais da época.

O pícaro, no contexto literário, bem próximo ao conceito dicionarizado, prima pela astúcia, pela desonra, pela patifaria. Embora com tão vis adjetivações, sua presença cumpre com uma função importante na ficção. Ele não é apenas um *herói trivial*.²¹ O pícaro tem a função de

²¹ KOTHE, Flávio. O pesquisador classifica o herói trivial como personagem que se apresenta em defesa da visão de mundo unilateral. Os heróis das narrativas triviais de direita mostram a classe alta como elevada e a classe baixa como inferior; no entanto, os heróis triviais de esquerda procuram mostrar a classe social alta como inferior e o baixo como superior. Ainda em relação ao tipo de herói trivial, o autor os considera um tipo plano de personagem,

voltar as atenções da crítica para o papel do herói no pequeno sistema social existente na obra de ficção. Nessa perspectiva, para melhor compreensão desse herói, ou anti-herói, é pertinente observar como o mesmo é abordado pela crítica literária.

Vitor Manuel de Aguiar e Silva²² caracteriza o pícaro como um anti-herói que se posiciona como transgressor dos mitos heróicos e épicos, que surge para anunciar uma nova mentalidade e rebelar-se à representação artística anunciada através da epopéia ou da tragédia. Para o pesquisador, o pícaro resiste às normas sociais e sua rebeldia é demonstrada numa clara consciência dessa oposição ao mundo.

Mario González²³, pesquisador da sátira picaresca espanhola e de sua evolução na historiografia literária, detendo-se no estudo da picaresca no Brasil, ressalta que, ao se debater sobre o gênero e sobre o herói picaresco no contexto brasileiro, deve-se observar uma certa distância que o termo mantém desde a sua origem espanhola à sua denominação no dicionário de língua portuguesa. Para González, o gênero picaresco ainda é pouco pesquisado no Brasil; portanto é importante uma certa cautela em denominações precisas em relação à existência dessa forma no país, pois, como afirma o pesquisador, essa situação deve-se tanto ao fato do gênero ser alheio à tradição luso-brasileira, como por constar, nos dicionários nacionais, uma acepção variável do conceito espanhol, a qual não faz ligação com o gênero picaresco. É comum encontrar, em artigos, resenhas, prólogos, o uso do termo picaresco em referência às

como classificam certas correntes literárias os personagens sem mudanças no interior da trama de uma obra literária. In: *O que é Herói*. 2ª edição. São Paulo: Editora Ática, 1987, p.37.

²² SILVA, Vitor Manuel de Aguiar e. *Teoria da Literatura*. 3ª edição. Coimbra: Livraria Almedina, 1979.

²³ GONZÁLEZ, Mario M. *A saga do anti-herói: estudo sobre o romance picaresco espanhol e algumas de suas correspondências na literatura brasileira*. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.

ações de personagens em enredos que usam da burla ou da malícia com a proposta única da comicidade.

Voltando-se para o termo clássico da definição do herói pícaro, González acentua a dificuldade de uma linha mais precisa para entender a picaresca literária. Cita Cláudio Guillén que, em 1953, em tese de doutorado, afirma que a dificuldade de definição do gênero picaresco dá-se pela impossibilidade de delimitar a psicologia do herói, bem como as características da estrutura ou tipos de assuntos a serem enfocados nos enredos. Segundo González, em 1903 é publicado o primeiro estudo sistemático sobre o romance picaresco, cujo autor, Fonger Haan, define o pícaro como um sujeito de classe inferior, que não trabalha, gasta o que consegue e não tem a preocupação com a honra. A este seguem-se outros estudiosos que, em sua maioria, durante o século XX, procuraram criar perspectivas teóricas para entender o pícaro e sua presença no universo histórico social. No Brasil, dentre esses estudiosos, encontra-se Edward Lopes²⁴, que, em sua tese de 1970, discute os princípios e funções na novela picaresca espanhola.

Quanto aos pontos de convergências apresentados nos teóricos pesquisados sobre o pícaro e o romance picaresco, González afirma que, em sua maioria, consideram a autobiografia como um traço característico do romance picaresco, assim como têm, no pícaro, a representação de um anti-herói. No entanto, o pesquisador ressalta que a melhor maneira de se entender o pícaro, ou o romance picaresco, é observá-lo a partir de sua integração em certo tipo de história e em determinado tipo de discurso que são construídos. O pesquisador avalia que é impossível falar em picaresca se não se levar em conta o aspecto histórico em que cada obra é criada. E que o pícaro é a síntese crítica da ascensão social através da trapaça. González vê no herói pícaro um

²⁴ LOPES, Edward. *Principios y funciones em la novela picaresca española*. Dissertação de mestrado - USP, 1970.

sujeito que é lançado no sistema social para desmistificar os aparentes conceitos avessos à nobreza cristã como honra, astúcia e patifaria, posturas que são colocadas em xeque pelo simpático e cômico herói pícaro. E mais, ao denunciar essa realidade, ele não percebe que é a caricatura da caricatura das personagens que descreve.

Flávio Kothe²⁵ enquadra o pícaro num grupo de personagens satíricos que representa o herói das “*baixas*” camadas sociais. No entanto, reconhece que, por trás dessa postura, há interesses de um grupo que busca ascensão social. Na astúcia do pícaro está o fingimento de ser miserável para burlar a classe superior a que deseja ascender. Fazendo uma analogia com o herói trágico, Kothe ressalta que o herói pícaro pode ser visto como um herói que se aproxima do trágico e vai se assumindo como um herói épico às avessas, ocorrendo, assim, um processo híbrido na construção desse outro herói. Por ser da classe inferior, se apresenta no universo da narrativa “*pouco elevado*”, mas cresce literariamente à medida que se torna o centro de toda a narrativa, contando até mesmo com a complacência e simpatia do leitor.

Questionando o tom ingênuo que costumam dar ao romance picaresco, Kothe entende que o pícaro não defende o socialmente baixo; o que geralmente ocorre através dele é uma atitude de ridicularizar e rebaixar de vez tal camada social. Para este crítico, o pícaro nada mais é do que um fruto do capitalismo: “o pícaro procura obter o máximo com o mínimo de trabalho, e o capitalista explora do operário o máximo e paga o mínimo”.²⁶ Na verdade, o pícaro, para Kothe, é a caricatura do capitalista a partir de outro foco. Há nele o protesto do trabalho alienado, mas a sua intenção é individualista, é privada como a de um empresário. A busca de ascensão, através da astúcia e da vagabundagem, é um ato de fins individualistas.

²⁵ KOTHE, Flávio. *O Herói*. Op. cit.

²⁶ Idem, p.48

Entendendo que existem dois aspectos para compreender a realidade picaresca, Maria Casas de Faunce²⁷ afirma que é necessário distinguir a picaresca ligada à filiação literária e a outra ligada à índole social. Para a pesquisadora, ambas compõem o universo do gênero picaresco. A picaresca social, aduz Faunce, caracteriza-se por compor uma série de personalidades pertencentes às variadas classes sociais que tiveram experiências documentadas e que constituíam uma vida semelhante à tradição quixotesca, por serem retratados nos moldes literários de *Dom Quixote* de Miguel de Cervantes. Já a picaresca literária é classificada, por Maria Faunce, como uma categoria estética que traz características fundamentais ligadas à aprendizagem do protagonista no meio social e pode ser encontrada em vários gêneros ficcionais.

Para a pesquisadora, a representação desse gênero é manifestada através do pícaro como uma aparente aceitação da ordem estabelecida, em benefício próprio, ordem que o pícaro burla ou critica. O propósito picaresco está em rir da sociedade, de seus prejuízos, sempre usando do riso sarcástico. O pícaro se distingue de outros tipos ficcionais porque é produto de seu ambiente social e, portanto, não pode isolar-se. Ele é guiado pelo instinto, por impulsos primários em busca do prazer sensorial e não espiritual; por ser produto de seu meio, o pícaro torna-se prisioneiro de seu mundo. O abandono desse espaço significa o fim do pícaro: “Um cambio de personalidad o la muerte del individuo. Personaje y ambiente, repetimos, son inseparables em la picaresca.”²⁸

Segundo Faunce, na novela picaresca clássica, o pícaro representa várias funções como: a determinação do ponto de vista narrativo; o estabelecimento da subjetividade do assunto, a

²⁷ CASA DE FAUNCE, Maria. *La novela picaresca latinoamericana*. Madrid: Cupsa Editorial, 1977.

²⁸ Idem, p. 13.

manutenção da unidade da ação em torno de si e de seus interesses, e a autoria da burla que dá origem ao cômico, cuja interpretação, pelo leitor, é entendida como esperteza ou divertimento.

As peculiaridades apresentadas pelos pesquisadores demonstram que a história do herói pícaro nasce contrapondo-se aos heróis das narrativas épicas e dos grandes heróis trágicos. Daí o mesmo designar-se, também, um anti-herói. São personagens que não corporificam apenas qualidades positivas ou negativas, eles adentram o universo literário divergindo da visão ingênua de herói ou de vilão. O relato, quase sempre autobiográfico, demonstra a consciência desses heróis na sua realidade histórico-social. Os primeiros anti-heróis pícaros narravam suas histórias com um elevado grau de consciência crítica de sua realidade; tanto de suas trapaças, para sobreviver, como da condição do momento de sua narração. O pícaro mostra, sem ingenuidade, o resultado que a estrutura sócio-econômica, em um dado momento histórico, pode produzir num sujeito. Não pode haver uma classificação maniqueísta nesse tipo de personagem, visto que ele apresenta-se como um produto social que nasceu como o retrato realista da pobreza e da corrupção da sociedade espanhola do século XVI e XVII. Frente a um universo dividido entre a nobreza e uma galeria de mendigos, prostitutas, ladrões e renegados, o anti-herói é construído e reconstruído subvertendo os códigos morais vigentes.

Por isso, há convergência, no entendimento dos estudiosos aqui citados, no que diz respeito à classificação de um pícaro identificado a personagens de posturas transgressoras e referenciado, a partir de *baixas* qualificações, como vagabundo, astuto, trapaceiro, pessimista, sem honra. Todavia, há a clareza de que esse pícaro surge como uma alternativa diferenciada dos protótipos homogêneos da clássica literatura da antiguidade.

O pícaro no contexto ficcional, em geral, narra sua história, como se biográfico fosse (característica fundamental para definir uma obra picaresca, segundo alguns críticos). Assumindo tal postura, acontece, naturalmente, na trama, um autocontrole do protagonista,

quanto a sua trajetória no interior da narrativa: é o herói que descreve suas aventuras a seu gosto, dando a sua versão. Há uma intencionalidade em ser visto como marginal; o mesmo deixa fluir sua consciência, seus desejos e atitudes transformando, muitas vezes, o leitor em cúmplice de suas buliçosas aventuras.

Flávio Kothe, Mario González e Maria Faunce apontam, no pícaro, traços que o colocam como um produto de sua realidade social, tendo um projeto individualista ou surgindo como elemento que coloca em xeque uma sociedade mascarada por conceitos cristãos. Todos percebem que o vagabundo, o marginal, o trapaceiro determina uma corajosa atitude perante a vida, e que desafia os leitores dos heróis clássicos a refletirem sobre a uniformidade dos caracteres. A sua origem anuncia, na ficção, uma outra mentalidade, sugerindo um desafio aos heróis consagrados. A sua postura de oposição ao mundo é estimada pelo leitor, apresentando na sátira o confronto natural do homem no seu universo cultural.

1.3 A picaresca na América de língua espanhola

As narrativas picarescas, com o tempo, passaram a compartilhar de novos espaços fora da Espanha, seu berço primeiro. Foram traduzidas e reproduzidas por toda a Europa. Durante os séculos XVI e XVII, os clássicos espanhóis servem de base para criações de escritores como o francês Alain Lesage, citado em Bakhtin como escritor picaresco, que escreveu *A Histoire de Gil Blas de Santillane*, narrativa que, segundo González, tem aproximação com a picaresca espanhola. Na Espanha, a novela é inaugurada, contemplado pela sátira da realidade social numa narrativa de cunho picaresco. Essa forma, com o processo de colonização, passa a ser difundida em outras terras.

Com a colonização da América Latina, torna-se natural que a cultura escrita também faça parte das “coisas” trazidas pelos “descobridores”, exploradores de além mar. Os primeiros vestígios da novela picaresca latino-americana são encontrados no período do vice-reinado espanhol. As manifestações escritas que registraram o momento histórico das então colônias são *El Carnero* (1636), de Juan Rodríguez Freire; *Los infortunios de Alonso Ramírez* (1690), de Carlos de Sigüenza y Góngora e *El Lazarillo de ciegos caminantes* (1773), de Concolorcorvo. São obras que, segundo Maria Faunce, têm intenção mais ou menos picaresca, todavia não podem ser consideradas novelas propriamente ditas.

El Carnero é uma crônica que retrata a história de indivíduos inescrupulosos onde, também, são demonstrados os defeitos, as mazelas da sociedade. *Los infortunios de Alonso Ramírez*, publicado na cidade do México, relata a história da infância e juventude do personagem Alonso, a partir da saída do protagonista de sua cidade, ainda criança, dada a situação econômica. Na narrativa, são encontrados temas como a fome e a função de criado pelo protagonista. *El Lazarillo de ciegos caminantes* se aproxima das novelas picarescas em aspectos como a utilização do ponto de vista narrativo em primeira pessoa e no tom burlesco e satírico no interior da narrativa. Para Maria Faunce, a classificação de antecedentes da novela picaresca se dá pelo fato dessas obras terem afinidades com a produção do gênero picaresco europeu.

Será somente no século XIX que aparecerão vestígios da criação de uma novela, estruturalmente organizada, com traços mais precisos da picaresca espanhola, na América hispânica. Trata-se da novela do mexicano José Joaquín Fernández de Lizardi, com o título de *Periquillo Sarmiento*. A obra está organizada em quatro volumes e narra a história de Pedro Sarmiento que, após anos de desventuras, decide contar suas memórias e entregá-las a um personagem chamado Pensador que, por sua vez, narra a morte e o enterro de Periquillo e, também, publica as suas memórias.

El periquillo Sarniento foi publicado no período que corresponde ao reinado de Fernando VII e aos primeiros anos da Independência mexicana. Nesse momento, o México encontrava-se em meio a uma discussão de intelectuais latino-americanos que buscavam traçar caminhos para a construção da história cultural da América de língua espanhola. Segundo Mario González, a narrativa de Lizardi é uma construção que não reflete esse espírito de busca de construção de uma identidade para a cultura na América Latina, do ponto de vista interno.

Para González, o autor, usando da forma clássica espanhola, utiliza do didatismo implícito na picaresca e da sua estrutura clássica para mostrar as malfeitorias do protagonista, não conseguindo, no entanto, realizar o intento moralista. Outro aspecto criticado encontra-se no universo traduzido no romance. Para o pesquisador, Lizardi constrói uma narrativa situada num México que ainda é Espanha, nas suas instituições e no seu aspecto de colônia. Com isso, o protagonista se vê a si mesmo como espanhol. Para o crítico, *El Periquillo Sarniento* é a imitação da forma espanhola de novela; certificado pelo seu autor em suas raízes ali representadas.

Mario González classifica uma série de narrativas, com formas aproximáveis à novela picaresca espanhola, escrita na América Latina nos séculos XIX e XX. As novelas definidas como constituídas de traços picarescos são reavaliados pelo pesquisador que propõe, aos novos heróis da América Latina de línguas portuguesa e espanhola, a denominação de *neopícaros*, expressão que o referido crítico irá, posteriormente, definir melhor quando classificar romances brasileiros segundo a herança clássica espanhola das narrativas picarescas.

El Casamiento de Luncha (1906), do argentino Roberto Payró; *A Vida Inútil de Pito Pérez* (1938), do mexicano Juan Rubén Romero; *O Hijo de Ladrón* (1951), do chileno Manuel Rojas,

e *La Cancion de Rachel* (1970), do cubano Miguel Bernet, são, para González, novelas representativas, em seus países, da herança cultural voltada à picaresca clássica.

Em relação à produção picaresca clássica, Maria Faunce acredita que há um número reduzido de estudos. Nesse sentido, ressalta que falta um rigor científico desejado a um trabalho dessa natureza. De sua pesquisa sobre a picaresca clássica, além de *El periquillo Sarniento*, cita, ainda, *Don Catrin de la fachenda* (1832), de Fernandez de Lizardi; *Divertidas aventuras del nieto de Juan Moreira* (1910), de Roberto J. Payró; *El lazarillo em América* (s.d), de José N. Lasso de la Veja, e *Oficio de vivir* (1958), de Manuel de Castro.

Em suas conclusões, Maria de Faunce ressalta a importância de se examinar com rigor o corpus da picaresca, para comprovação dos novos enfoques contidos nas mesmas em países da América Latina, afirmando que o gênero picaresco tem florescido nesses países com pujante vigor que lhe garante um espaço estético-literário. E que, no entanto, pouca importância tem sido dada em relação a esse estudo. Fato que é comprovado pelos números adversos de obras que os dois pesquisadores levantaram como *corpus* de suas pesquisas, e que não constam de forma mais sistematizada para um estudo mais centrado de sua tradição estética.

1.4 Pícaros, neopícaros, dissidentes: as “Memórias de um Sargento” e Macunaíma

Na América de língua portuguesa, especificamente no Brasil, a existência de romance picaresco ou da filiação de alguma obra à clássica picaresca espanhola constitui-se, ainda, em um campo teórico pouco pesquisado. Por tal razão, é necessário trilhar calmamente no encaixo de críticos que, por uma questão ou outra, acreditam estar o clássico anti-herói pícaro presente em romances produzidos na literatura brasileira.

Há, na década de quarenta do século XX, uma primeira referência ao protagonista pícaro. Isto se dá em relação ao romance *Memórias de um Sargento de Milícias*, escrito, entre 1852 e 1853, por Manuel Antonio de Almeida. Quase cem anos depois de sua publicação, o herói do romance, Leonardo, é tido por Mário de Andrade, em prefácio para publicação da décima edição, como um pícaro entre aspas²⁹. Mais recentemente, Alfredo Bosi³⁰ e Mario González³¹ retomam a discussão em defesa da tese de que Leonardo é herdeiro direto do anti-herói picaresco. A rapsódia *Macunaíma*, de Mário de Andrade, é outro romance que despertou novamente as atenções de críticos brasileiros para o gênero picaresco. Alfredo Bosi, Gilda Mello e Souza³² e também Mario González discutem a obra modernista fazendo referências diretas ou indiretas ao clássico anti-herói espanhol e ao herói brasileiro Macunaíma.

Na crítica brasileira, ao longo do século XX, apenas as obras *Memórias de um Sargento de Milícias* e *Macunaíma* geraram discussões relevantes quanto à presença do gérmen do pícaro na nossa literatura, embora tenha havido algumas manifestações tímidas de autores ou prefaciadores de outras obras de ficção surgidas na segunda metade desse século, que revelavam seus heróis em posturas transgressoras, a desencadearem a qualificação de anti-herói pícaro.

Para uma investigação mais apurada do pensamento desses críticos, serão apresentadas, a seguir, as análises em torno das obras acima citadas, postulando a classificação pícaro ou não aos heróis de Manuel Antonio de Almeida e Mário de Andrade.

²⁹ ANDRADE, Mário de. *Memórias de um sargento de milícias*. In: *Aspectos da literatura brasileira*. 5ª edição. São Paulo: Martins, 1974.

³⁰ BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1979.

³¹ GONZÁLEZ, Mario. *A saga do anti-herói*. Op. cit. p. 278-296.

³² SOUZA, Gilda de Mello e. *O Tupi e o Alaúde – Uma interpretação de Macunaíma* – São Paulo: Duas Cidades, 1979.

Mário de Andrade, em introdução à edição de luxo de *Memórias de um Sargento de Milícias*, de 1940, traça elogios e considerações ao, até então, relegado romance de Manuel Antonio de Almeida, classificando-o como uma obra original, acreditando tratar-se o enredo de uma transferência da história de vida do escritor “Maneco”, na construção do protagonista Leonardo. Filho de tenente e de infância pobre, criado na rua, tal vivência servira para relatar “os casos e as adaptações vitais de um bom e legítimo ‘pícaro’”³³. Com maior preocupação em demonstrar a riqueza do folclore e da música popular presente no romance, o escritor modernista afirma que *Memórias* é um excelente romance que traz fortes peculiaridades do costume e da realidade do Brasil escrito no processo de Independência. Há, também, para o crítico, uma profunda análise dos caracteres humanos, principalmente quanto à construção de seu protagonista. Todavia, Mário de Andrade prefere aproximar a filiação de *Memórias* às fontes do romance de aventuras, que teriam origem nos clássicos tipos burlescos, como, de fato, afirma:

“ São bem um romance de aventuras que se contam por capítulos (...) Nem falta sequer às memórias a história solta entremeada no enredo, o caso pândego dos potes, que funciona dentro do livro com a mesma desenvoltura e técnica da anedota da matrona de Éfeso em Petrônio, o conto de Cupido e Psique em Apuleio, e os casos de Cervantes, cuja bíblia, se reagiu contra os livros de cavalaria, é bem a técnica e o espírito do romance picaresco espanhol que ergue ao sublime”³⁴

Ainda fazendo justiça à qualidade literária do romance de Manuel A. de Almeida, Mário de Andrade observa a sutileza de estilo do escritor em tornar um sujeito de caráter vulgar em um

³³ ANDRADE, Mário. Op. cit. p.125

³⁴ Idem, p.138

simpático herói para o leitor. Reiterando essa peculiaridade do escritor, o crítico modernista afirma que, em meio aos personagens do enredo que são estudados de forma perversa, Leonardo se apresenta, na sua curiosa personalidade, como um “vadio perfeito e burro satisfeito”. Revela-se, segundo o crítico, um Leonardo protótipo do malandro brasileiro, vivendo às custas das mulheres, da vadiagem e da vida fácil. A riqueza de detalhes no caráter desse herói e de sua história com final feliz leva à confirmação de que este romance, escrito no século XIX, no florescimento do romantismo brasileiro, põe em evidência um jovem escritor, criador de um herói transgressor dos preceitos sublimes dos heróis românticos propagados por José de Alencar e Joaquim Manuel de Macedo; mais um traço importante observado pelo modernista, que torna elevado o espírito inventivo do escritor de *Memórias*.

A escolha do termo pícaro para caracterizar Leonardo no início do artigo não é posta em relevância no decorrer da análise. Credo ser de grande profundidade psicológica a caracterização dos personagens do enredo, Mário de Andrade elogia o fácil manuseio do discurso de Manuel A. de Almeida. Quando passa a postular sobre possíveis filiações, o crítico assinala a importância de *Memórias* existir como um romance que está à margem das literaturas oficiais. E reverencia a presença de obras desse porte, pois nelas são manifestados os desejos de oposição de autores que se expressam “contra a retórica de seu tempo”. Mário de Andrade sugere uma certa aproximação de nosso Leonardo ao protagonista Encolpis, personagem de *Satiricon*, narrativa de Petronio, exemplo de obras que subverteram as normas de seu tempo e que passaram a caracterizar-se como obras transgressoras na historiografia literária, e de grande importância para a construção e reconstrução da literatura.

Frente às revelações retratadas pelo crítico modernista, pode-se conceber, embora escrito em pleno Romantismo, tratar-se Leonardo de um herói anti-romântico. Mário de Andrade, no entanto, não determina uma filiação exata ao herói, consciente desse outro herói que se

construiu ao longo dos séculos no interior de uma literatura que mostrava no campo do “sério-cômico” uma nova cosmovisão de seus heróis. O crítico modernista prefere enquadrá-lo nesses tipos variáveis de heróis, por isso, provavelmente, o termo pícaro poder ter sido grafado entre aspas.

“Prodígio de humor pícaro em meio a tanto disfarce banal”.³⁵ Com essa expressão Alfredo Bosi diferencia *Memórias de Sargento de Milícias* das obras do seu tempo. Considerando a relação direta que o romance em estudo tem com os pícaros espanhóis, Bosi inicia o tópico sobre Manuel Antonio de Almeida explicando seu entendimento sobre pícaros. Referindo-se aos núcleos das narrativas fundadoras do gênero picaresco na literatura espanhola, *Lazarillo de Tormes*, *Vida de Guzmán de Alfarache* e *El Buscón*, afirma que o pícaro se caracterizava pela “presença de um pobre que via de baixo as mazelas de uma sociedade em decadência, usando da brutalidade e da astúcia para sobreviver”³⁶. Acrescenta o crítico que o pícaro tem a lucidez e consegue ver o avesso das instituições e dos homens. Lutando para sobreviver, passa de homem comum a pícaro. Para o crítico, cada contexto social constrói seu pícaro, já que é no seio dele que o mesmo é formado.

Segundo Alfredo Bosi, além de apresentar, com realismo, os tipos caricaturais que representam seus personagens em uma gama de tipos populares, o grande valor do texto de Manuel Almeida estaria em refletir, no “fluxo narrativo, uma das marcas da vida na pobreza, que é a perpétua sujeição à necessidade, sentida de modo fatalista como o destino de cada um”³⁷. Tais personagens e, em especial, o herói, são os grandes trunfos do escritor, conforme Bosi, que reverencia a grande astúcia de Manuel Antonio de Almeida em articular, com comicidade e com maestria, os tipos e os costumes do Rio em tempo do reinado.

³⁵ BOSI, Alfredo. Op. cit. p.137.

³⁶ Idem, p.143.

Alfredo Bosi sustenta que *Memórias* é um romance picaresco, um relato de um momento histórico com uma visão desenganadora da existência retratada com humor. Ao tratar do protagonista, o crítico observa que o seu relato limita-se a deixar ver que suas ações estão calcadas no determinismo traçado pelo meio. Tais traços afastam o romance de Manuel de Almeida da visão idealizadora vivenciada nas narrativas produzidas no início do século XIX.

Macunaíma, obra escrita contra o passadismo cultural, é o segundo romance que, à luz da crítica brasileira, retoma a polêmica quanto à sua filiação à literatura picaresca. Alfredo Bosi³⁸, ao tratar de Mário de Andrade e de suas obras, assinala, quando analisa sua rapsódia, a possibilidade de co-existirem vários estilos que entremeiam a narrativa. O crítico sugere em *Macunaíma* uma análise a partir de gêneros como épico-lírico, cômico e paródico. Com essa visão, Bosi reconhece que a melhor denominação seja o título de rapsódia, como propõe Mário de Andrade. Em seguida, nomeia o romance modernista como se fosse um misto de epopéia e de novela picaresca, tipo de narrativa que servia para rever velhos estilos; proposta que fazia parte de um projeto ideológico de Mário de Andrade para o Modernismo.

Mais uma vez, ocorre, na asserção de Bosi, a sugestiva proposta de filiação de um romance brasileiro à picaresca clássica. No entanto, o crítico não investe numa justificativa apurada, até porque, no artigo em questão, a intenção de Bosi estava centrada na importância do escritor modernista e de sua obra para a consolidação de uma nova tradição na cultura brasileira.

Mario González retoma o pensamento crítico em torno da filiação de *Memórias*, e procura sintetizar a polêmica relacionada à herança do mesmo. Para tanto, realiza uma pesquisa que engloba de Mário de Andrade a Alfredo Bosi. Reconhece, neste último, uma postura crítica

³⁷ Idem, *Ibidem*, p.147

³⁸ Idem, *Ibidem*, p.398.

mais próxima do que considera a presença da picaresca no Brasil e, por extensão, a sua relação no romance de Manuel de Almeida.

Criticando os que buscam a identificação da novela picaresca, tão somente, a partir de um modelo clássico, González ressalta que *Memórias* é uma obra que pode assinalar “o ponto de partida de uma picaresca à brasileira, dentro de um contexto maior.”³⁹ Embora *Memórias* não seja um romance descendente da picaresca clássica, há no interior da sua narrativa uma picardia semelhante, acredita o pesquisador. Fazendo uma analogia aos traços que poderiam aproximar Leonardo dos anti-heróis clássicos picarescos, identifica na obra alguns aspectos peculiares dessa forma literária. Para o pesquisador, Leonardo apresenta-se como um vadio, age na trama sem prender-se a qualquer norma; nutre o amor pela liberdade; rege-se pela astúcia e a rejeição ao trabalho. O protagonista de *Memórias* se nega ao esforço que a pequena burguesia se propunha naquele momento.

Segundo González, o romance de Manuel de Almeida foi produzido no momento de formação política e renovação cultural do país. Mesmo assim, os traços que, porventura, poderia herdar do movimento romântico, distanciam-no do referencial de herói predicado pelo Romantismo. Nesse espaço social ele é considerado um anti-herói, a sua relação com a sociedade está baseada na indiferença social:

“Leonardo, no entanto, ainda está longe de atingir o caráter conflitivo desses anti-heróis que o sucederiam, na mesma proporção em que dista dos problemáticos pícaros clássicos. O folgado boiar de Leonardo decorre das características da sociedade brasileira, que, “no tempo do rei”, embora não oferecesse maiores possibilidades de ascensão extra-classe como a espanhola do século XVI ou a terceiro-mundista do XX- ,

³⁹ GONZÁLEZ, Mario. *A saga do anti-herói*. Op. cit., p.278

reservava mais rigidamente ainda do que estas os espaços sócio-econômicos destinados a cada um dos seus segmentos.”⁴⁰

Concluindo, o pesquisador reconhece que o protagonista de Manuel de Almeida apresenta pouca aparência com os clássicos pícaros, pois não há pretensão do mesmo em ascender ou sair de seu espaço social; e a rejeição ao trabalho advém da proposição de não existirem aspirações no mesmo, fator crucial na identificação dos primeiros pícaros. O crítico considera que, ao contrário dos clássicos pícaros, Leonardo é um anti-herói que aparenta uma reação ingênua frente à vida.

Centrando estudo em *Macunaíma*, com a perspectiva crítica na literatura picaresca, Mario González⁴¹ analisa o pensamento de alguns críticos brasileiros partindo da análise dos caracteres dos clássicos pícaros espanhóis. O pesquisador assinala, com ressalvas, a hipótese de realizar uma leitura de *Macunaíma* tendo como pressuposto a clássica novelística picaresca européia. Compreende, com clareza, algumas características que ligam o romance de Mário de Andrade aos traços fortemente herdados da carnavalização de Bakhtin: os aspectos transgressivos da linguagem e, fundamentalmente, a incorporação de uma *utopia quixotesca*, sentimento peculiar nas narrativas brasileiras que enveredam para uma proposta de construção literária que se deseja à margem da literatura oficial.

Há, porém, em González, a preocupação de demonstrar um referencial pícaro na formação do anti-herói Macunaíma. O que ocorre quando apresenta alguns caracteres que possibilitam realizar uma leitura aproximativa do romance de Mário de Andrade com os clássicos *Lazarillo de Tormes* e *Gusmán de Alfarache*. Para o pesquisador, o uso de estruturas como a paródia e rapsódia convergem com as formas apresentadas nos primeiros romances picarescos. O caráter

⁴⁰ Idem, p. 295-296.

⁴¹ Idem. Capítulo que o pesquisador analisa a crítica em *Macunaíma*. p. 297 –314.

protéico do herói Macunaíma se manifesta na necessidade dos clássicos pícaros de mudar freqüentemente de aparência com fins de livrar-se das trapaças. Tanto Macunaíma como Lázaro e Guzmán usam do fingimento e da astúcia para saírem ilesos das constantes enrascadas em que costumam entrar, através das suas inúmeras fugas ou viagens.

Além das assinaladas aproximações, ainda há, no texto do crítico, uma boa explanação sobre semelhanças referentes ao gênero do romance em estudo: “Se o pícaro degrada suas origens, desqualificando os próprios pais, Macunaíma nasce de um processo que é clara paródia do mito da partenogênese”.⁴² González segue apresentando outras situações que aproximam Macunaíma dos pícaros clássicos: o fato do herói matar a mãe pode, simbolicamente, representar a rejeição da família pelo pícaro; o processo de violações de códigos ocasionando o choque com a sociedade e o enfrentamento de Macunaíma com a hostil São Paulo, usando apenas a astúcia.

Outro aspecto levantado em defesa de aproximações filiativas do anti-herói, é quanto ao contexto vivenciado pelo mesmo. Há um elemento quixotesco bastante representativo no interior da rapsódia, havendo em *Macunaíma* uma relação bem próxima das novelas de cavalaria, da literatura carnavalesca e, particularmente, dos traços fecundos da literatura picaresca espanhola.

Na década de setenta, Gilda Mello e Souza,⁴³ em estudo posterior à obra de Bosi, realiza uma valiosa contribuição crítica sobre o romance *Macunaíma*, detendo-se na idéia de aproximação deste a um gênero originário da Idade Média. Tendo por discussão preliminar a preocupação externada de Mário de Andrade na tradução para o inglês da rapsódia, que não

⁴² Mario González cita Haroldo de Campos: Morfologia do Macunaíma. São Paulo: Perspectiva, p.107. In: *A saga do anti-herói*. São Paulo: Nova Alexandria, 1994, p. 307.

⁴³ SOUZA, Gilda de Mello. Op. cit.

trouxesse a essência brasileira de seu poema-heróico-cômico, Gilda Mello reconhece nisso a consciência que o mesmo tem da complexidade e ambigüidade de seu trabalho, bem como da variedade de gêneros possivelmente existentes em seu interior. Com isso, decide estudar as várias possibilidades de leitura que pode ser realizada no romance, buscando, também, discutir o caráter ambíguo do herói e, mais, apresentar a vizinhança de *Macunaíma* aos romances de cavalaria, surgidos na cultura medieval.

Gilda de Mello sugere que há em *Macunaíma* uma composição híbrida do universo *populário brasileiro*, através das louvações dos cantadores nordestinos e, possivelmente, o uso de um conhecimento da literatura erudita voltada para o popular. Segundo a pesquisadora, haveria no interior do romance a presença de uma tradição européia muito bem explorada por Mário de Andrade.

Voltando-se, em seguida, para uma comparação direta com as novelas de cavalaria, que tiveram sua origem na Europa, Gilda Mello chega à conclusão de que o anti-herói Macunaíma é adverso aos aspectos apontados no que diz respeito à postura do herói cavaleiresco: “Macunaíma é, sob muitos aspectos, a carnavalização do herói do romance de cavalaria”,⁴⁴ o que se constitui numa referência direta à teoria bakhtiana da carnavalização, que se formou da junção de inúmeros gêneros existentes na antiguidade clássica.

No entanto, retomando a polêmica, Gilda Mello considera que a oposição também acontece em relação a *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes, símbolo da carnavalização das narrativas de cavalaria. Enquanto que em Cervantes o processo de carnavalização acontece pela desproporção das qualidades do cavaleiro na coragem, caricaturalmente exagerada, em *Macunaíma* essa desproporção está no medo exagerado, na covardia com que enfrenta a realidade. É o que a pesquisadora considera “a atrofia do projeto cavaleiresco”.

Deste modo, a pesquisadora acredita que o herói da rapsódia possui uma ambigüidade que vai além de seu enquadramento em apenas um gênero procedente da carnavalização européia, sugerindo, assim, sua inserção nos variados gêneros que seguiram a trajetória cômica, ou sério-cômico, como a denomina Bakhtin,⁴⁵ dentre eles a narrativa picaresca. Tal afirmação permitiu a alguns estudiosos tomá-la como referência para estudar *Macunaíma* à luz de picaresca européia, embora, aparentemente, não seja uma abordagem reverenciada pela pesquisadora da literatura brasileira, como ela mesma afirma:

“Em resumo, o breve cotejo que se tentou fazer entre a rapsódia brasileira e o romance de cavalaria, creio que nos permite retornar à afirmação inicial, isto é, que o núcleo central de *Macunaíma*, não obstante os mascaramentos de toda ordem que despistam ininterruptamente o leitor, permanece europeu, ou, mais exatamente, universal, e se liga ao tema eterno da busca do objeto mágico, de que a *Demanda do Graal* representa no Ocidente a realização mais perfeita.”⁴⁶

Em conclusão, Gilda Mello alerta sobre a importância de *Macunaíma* como obra imprescindível na reflexão da cultura brasileira, dada a riqueza do discurso metafórico, simbólico e alegórico tão bem harmonizado por Mário de Andrade, que revela, na trama, com originalidade, grande possibilidade de se pensar o anti-herói Macunaíma na perspectiva da expressão nacional. Por isso, a grande importância da obra estaria na lucidez e na irreverência que nos apresenta, abrindo a possibilidade de discutir o Brasil em época de transição social.

Dessa exposição pode-se avaliar que ao reunir elementos para caracterizar *Macunaíma* e *Memórias de um Sargento de Milícias* como romances que retomam um discurso presente na

⁴⁴ Idem, p.89

⁴⁵ BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética em Dostoiévski*. Op. cit.

⁴⁶ SOUZA. Gilda de Mello. Op. cit. p.92.

literatura picaresca, Mario González defende um pensamento mais voltado para repensar essas produções satíricas no Brasil com um olhar mais centrado nas linhas clássicas que podem ter influenciado fortemente na postura da escrita de seus autores. Tal tese está centrada na sugestão de uma linha investigativa que trazem traços ligados à picaresca clássica. Por isso, é propício, para González, a cautela em relação às proposições apresentadas por Gilda Mello quanto à origem de *Macunaíma* nas variedades genéricas surgidas na Europa da Idade Média, como também a atitude de referendar a posição de Alfredo Bosi quanto à classificação pícaro em *Memórias*. Por outro lado, há a preocupação de teóricos como Gilda Mello que busca resgatar na historiografia brasileira os traços de uma tradição bem mais antiga, postados na sátira menipéia. Ambos buscam em seus caminhos encontrar elementos que justifiquem as realizações literárias de duas obras que se caracterizam com profícuos traços de identidade cultural presente na cultura brasileira.

É possível que um espaço deixado por González está em não priorizar, nessa discussão, características fundamentais do romance modernista, que revelam a constatação do hibridismo em sua constituição, e envolve um complexo de tradições culturais representadas no protagonista o qual, também, busca um projeto social e passeia num espaço de grande variedade lingüística, culminando para a formação do caráter dinâmico do anti-herói, caracterizado, por Gilda Mello, como caráter ambíguo, o que faz de *Macunaíma* um herói de vários gêneros.

Os romances *Memórias e Macunaíma* são, também, objetos de estudos na tese de doutorado de Cícero Galeno Lopes.⁴⁷ Nela delinea uma nova proposta para classificar esses romances da ficção brasileira. Há, no pesquisador, um propósito de pensar uma proposta literária com a denominação de Literatura de Reconstrução e Dissidência, cujo referencial se

⁴⁷ LOPES, Cícero Galeano Urroz. *Reconstrução e dissidência*. mimeografado, tese de doutorado: UFRGS, 1996.

encontra na tradição histórico-social do Brasil. O pesquisador, em sua teoria, valoriza em *Memórias e Macunaíma* um trajeto e conteúdo de reconstrução literária calcados em fortes traços da dissidência na Literatura Brasileira.

Com a proposição de não atribuir uma identidade única ou exclusiva à literatura brasileira, Cícero Lopes sugere a leitura da narrativa ficcional brasileira do ponto de vista dissidente; ou seja, criações ficcionais que não estejam imbuídas dos modelos escolares ou de leitura que são sacralizadas pela tradição crítica literária. Para tanto, apresenta traços que justificam sua escolha por esses romances, pelo fato de ambos terem se rebelado ao enquadramento das escolas literárias formais, seja por não tomarem como modelos as literaturas que os antecederam, ou porque as mesmas não participaram da formação de nova escola literária.

A literatura de dissidência, conforme o autor, tem um veio na literatura neopicaresca, mas nem todas as obras arroladas como neopícaras se enquadram nela, pois dois fatores cruciais a fazem distanciar-se da teoria proposta por González: a recriação lingüístico-textual e a fundamentação ideológico-social do protagonista.

Memórias pode ser considerada uma literatura de dissidência por ser a primeira obra, com prestígio literário, a não se enquadrar na literatura escolar; mesmo assim, segundo o pesquisador, permanece no “rol histórico-literário”. Escrevendo sobre a fortuna crítica em torno do protagonista Leonardo filho, Cícero Lopes questiona as classificações *pícaro*, *malandra* e *neopícaro* dadas ao mesmo, dizendo que faz parte da literatura de dissidência o caráter multifacetado das personagens que constroem-se no interior dessas narrativas. E, citando

Bernardo de Mendonça,⁴⁸ o pesquisador acredita que o melhor adjetivo denominado a Leonardo seja o de *gaiato*, pois a visão de malandro, no contexto brasileiro, tem o sentido pejorativo de *gatuno*; e isto o protagonista de *Memórias* não é. Quando justifica sua oposição aos conceitos defendidos por Alfredo Bosi, Antonio Candido⁴⁹ e Mário González, Cícero Lopes argumenta:

“Leonardo é um experimentador da vida, avesso às regras sociais, que se opõe à imposição do poder que cerca as pessoas e que se nega a aceitar sem entender, sem que essas regras demonstrem o valor que têm. Tanto é que, no momento em que consegue a conciliação com Luizinha, ele se torna o sargento de milícias e aceita as regras da situação. Essa mutação ressalta a condição da indefinição do herói.”⁵⁰

O caráter ambíguo e a caracterização de herói multifacetado estão presentes, também, segundo Lopes, em *Macunaíma*. Essa indefinição vem marcada já na extensão do título - *o herói sem nenhum caráter*. Os adjetivos empregados na caracterização do protagonista de Mário de Andrade variam de vadio a engenhoso, de infiel a sentimental, de arbitrário a sagaz, apresentando uma total disparidade de caráter. Essas posturas volúveis encontradas em Leonardo e Macunaíma fazem parte, segundo Lopes, da ação *carnavalesca*, da *dialogia* e da *polifonia* apontadas por Bakhtin.

Cícero Lopes ressalta a importância dessas obras não seguirem unicidades em suas classificações, o que as diferenciam. E, ao abolir a dicotomia maniqueísta presente nas

⁴⁸ Lopes cita Bernardo de Mendonça sobre seu ponto de vista em relação à *Memórias* e a identidade do protagonista Leonardo. Maneco, um brasileiro: mais um romance de costumes. Obra dispersa, introdução, seleção e notas por Bernardo Mendonça. Rio de Janeiro: Graphia, 1991. p.187. In: *Reconstrução e dissidência*. Op. cit.

⁴⁹ CANDIDO, Antonio. A dialética da malandragem. In: *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

⁵⁰ LOPES, Cícero Galeano Urroz. Op. cit. p.187

narrativas sacralizadas, elas se apresentam nos liames da hibridez cultural, característica da modernidade na cultura brasileira. Para Cícero Lopes, Leonardo e Macunaíma não definem um tipo brasileiro; eles são a antítese dessa visão dos protótipos que a literatura escolar procura homogeneizar; a multiplicidade de caracteres representa a variabilidade das posições sociais que esses personagens representam:

“A indefinição do personagem constrói-se sobre a imprecisão das verdades humanas e das certezas sociais das prescrições, da justiça, do direito e do poder”.⁵¹

1.5 O discurso malandro na cultura brasileira

A sátira toma novas dimensões na produção e análises de romances na literatura dos séculos XIX e XX, e serve como base para a construção, ou para a definição de um traço considerado peculiar da literatura do Brasil. No universo do humor, do cômico e da crítica social, está inserido o romance malandro, e com ele, o primeiro herói satírico brasileiro. O protagonista desse romance é base para articular a teoria sobre o discurso do malandro literário, pensamento introduzido pelo crítico Antonio Candido, em seu artigo “A Dialética da Malandragem.”⁵²

⁵¹ Idem, p.188

⁵² CANDIDO, Antonio. A Dialética da Malandragem. In: *O Discurso e a Cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

O artigo apresenta-se com uma visão renovadora e recompõe uma nova leitura crítica para romances como *Memórias* e *Macunaíma*. Candido, ao levantar a questão do malandro no contexto literário, tem como objetivo refletir sobre a construção formal, especificamente, do romance *Memórias*, obra que já havia fomentado cerradas discussões em torno de sua gênese. O crítico, revendo as linhas de análises levantadas pela tradição crítica em torno do romance, afirma que Manuel A. de Almeida construiu no Brasil do século XIX uma personagem que representa na ficção o surgimento do anti-herói malandro da literatura brasileira. E procurando situar sua leitura num âmbito maior, estende essa definição ao “herói sem nenhum caráter” de Mário de Andrade.

A denominação de herói malandro, personagem nascido do contexto histórico-social brasileiro, que já era estudado dentro de referenciais reais, a partir do artigo, passa a ocupar uma posição na análise da ficção. Tal tipo que permeia as análises sociológicas e antropológicas de intelectuais brasileiros, se alastram nas definições e construções de tipos construídos ou identificados na história da música, no carnaval e no futebol do Brasil. É com a tese de Antonio Candido que novos horizontes são abertos para a interpretação simbólica das funções sociais, como, também, se colocam em discussão fatores que são importantes para pensar o país como entidade nacional.

É importante observar que o surgimento e alastramento da figura do malandro ocorrem na produção cultural do país em razão da idéia de malandro ser tida como um caráter inerente à constituição peculiar do povo brasileiro, tomado, inclusive, como elemento de referência que o diferenciava do estrangeiro. Quando a literatura toma para si a confirmação desse dado cultural, reforça e generaliza a formação de uma consciência ideológica da identidade desse povo, já que,

no Brasil, segundo Roberto Moreira,⁵³ se tem a tendência a transformar manifestações culturais em símbolo de coesão social. Haja vista que a grande representatividade do caráter do brasileiro pelo estrangeiro está na ficção, através do personagem malandro Zé Carioca, de fabricação norte-americana, tido tal personagem como representante máximo do caráter do brasileiro.

Para uma discussão mais consistente em torno da abordagem ficcional e a relação histórico-social da formação desse malandro, que faz parte da construção da história cultural do país, é importante analisar como ocorreu, na sociedade brasileira, a formação desse arquétipo social.

Na construção da sociedade brasileira, foram se formando três classes sociais, duas bem definidas e decisivas para seu desenvolvimento: os senhores proprietários de terras e os escravos, trabalhadores dessas terras, e propriedades desses senhores. Nessa constituição, é deixado no entremeio do processo histórico um tipo de população que ficou à margem do sistema produtivo: são os chamados homens livres pobres. Essa classe não foi integrada à produção mercantil, e essa desintegração resultou num grande número de pessoas que, não sendo donos de grandes áreas de terras nem detendo capital nem sendo escravos, passaram a viver como uma espécie de *faz-tudo* ou *faz-qualquer-coisa* para sobreviver. Geralmente, os homens livres passavam a viver como agregados dos grandes proprietários, se submetendo aos favores da classe dominante.

Sem condições de organizar um patrimônio próprio, forma-se, assim, nos arredores das fazendas ou das cidades, um conjunto de homens livres expropriados que não tinha vivência com o trabalho forçado. No entanto, por ter facilidade em adquirir áreas de terras, formava pequenos núcleos onde se assentavam, conforme Maria Sylvania de Carvalho Franco:

⁵³ MOREIRA, Roberto S. Malandragem e Identidade. In: *Revista Universa*. Brasília: Editora Universa, vol.1, dezembro, 2000.

“De modo geral, no Brasil, as facilidades de acesso à terra possibilitaram o ajustamento social do homem pobre pela sua incorporação a grupos rurais relativamente auto-suficientes. Na região paulista, cujo povoamento foi bastante disperso e que por longo período teve reduzida importância no processo de formação da sociedade brasileira, persistiram esses pequenos núcleos de populações – os bairros -, onde a adaptação ecológica, a vida econômica, a cultura e a organização social integraram-se em termos de mínimos vitais, mas de modo a permitir seu funcionamento econômico”⁵⁴

Em seu estudo, Maria Sylvania de Carvalho revela que no Brasil rural os homens livres sobreviviam como *capangas*, *tropeiros* ou *vendeiros*, sempre sob a dependência dos fazendeiros. Esses homens faziam o transporte de animais e mantimentos que abasteciam as fazendas. Embora, aparentemente, se tratasse de um trabalho livre, esses homens terminavam por se ligar aos grandes donos de terras por necessitarem, muitas vezes, de favores para a continuidade de seu trabalho. Dadas às condições precárias e de insegurança nas estradas, onde estavam expostos aos mais variados tipos de violência, tornam-se pessoas que passam a trazer marcas da violência em suas histórias, chegando, muitas vezes, a exercerem o papel de *capangas* e contar com a proteção de fazendeiros, que por sua vez, podiam solicitar deles os mais escusos serviços. “A sua habilidade de ganhar as serras e rapidamente desaparecer no sertão faziam dele o homem indicado para as empresas que melhor se realizam sem deixar vestígios”.⁵⁵

Segundo Maria Sylvania de Carvalho, os vendeiros, por sua vez, eram pequenos proprietários que construíam pequenas cabanas nos aceiros das fazendas ou beiras de estradas para servir aos tropeiros com alimentos e lugar para dormir. Esses vendeiros, às vezes, mantinham uma certa autonomia dos senhores da fazenda. Eles transitavam entre as camadas dominantes e os estratos

⁵⁴ FRANCO, Maria Sylvania de Carvalho. *Homens livres na ordem escravocrata*. 4ª edição. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997, p. 98.

inferiores, condição essa própria do comerciante que necessita vender seu produto. Maria Sylvia afirma a respeito:

“Os vendeiros usam da posição oscilante e o comportamento dúbio como representação de mecanismo que garantem seu próprio equilíbrio na sociedade. A malandragem, a esperteza, o expediente consistem, para ele, na forma possível de acomodação a uma ordem social em que sua atividade é marginal e quase dispensável”.⁵⁶

No meio urbano, a figura do “homem livre” também se faz presente durante a escravidão e, mesmo depois, com a República: realiza pequenos trabalhos, vive como agregado nas casas das grandes famílias, sobrevive, enfim, graças ao “favor” e ao “jeitinho”. Formam, dessa maneira, uma classe de pobres desamparados. Nesse sentido afirma o crítico Roberto Schwarz:

“Esquemmatizando, pode-se dizer que a colonização produziu, com base no monopólio da terra, três classes de população: o latifundiário, o escravo e o “homem livre”, na verdade dependente. Entre os primeiros dois a relação é clara, é a multidão dos terceiros que nos interessa. Nem proprietários nem proletários, seu acesso à vida social e a seus bens depende materialmente do *favor*, indireto ou direto, de um grande. O agregado é a sua caricatura. O favor é, portanto, o mecanismo através do qual se reproduz uma das grandes classes da sociedade, envolvendo também outra, a dos que têm. Note-se ainda que entre estas duas classes é que irá acontecer a vida ideológica, regida, em consequência, por este mesmo mecanismo. Assim, com mil formas e nomes, o favor atravessou e afetou no conjunto a existência nacional, ressalvada sempre a relação produtiva de base, esta assegurada pela força.”⁵⁷

⁵⁵ Idem, 71.

⁵⁶ Idem, p.80.

⁵⁷ SCHWARZ, Roberto. As idéias fora do lugar. In: *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades, 2000, p.16.

Entretanto, a classe média constituída passa a ser um problema para a classe senhorial, pois ela, teoricamente, mantinha uma certa independência em relação à classe dominante. Esta, para manter aquela sempre sob sua tutela, criara estratégias para firmar e afirmar a sua dominação. Constituiu-se, assim, o que passou a ser chamado de relações paternalistas entre a classe senhorial e a classe de homens livres, ações que sempre ocorriam através da proteção, agregação ou dependência, a partir de favores oferecidos pelos senhores a familiares dessa classe. Para tanto, havia toda uma construção de relações a partir de práticas de dissimulações, estratégias de estigmatização de adversários sociais e políticos, eufemismos sofisticados para sustentar e expressar todas essas atividades.⁵⁸

Estava claro, para a classe senhorial, que tal relação de solidariedade, entre eles e os dependentes ou agregados, dava-se nos limites de demarcação veladamente determinada. Na verdade, quem definia o jogo de relações eram os senhores, a outra classe exercia uma certa liberdade que sua situação sócio-econômica permitia.

Tal quadro demonstra o universo compartilhado pela classe média do Brasil nos três séculos de sua colonização. “Não sendo nem senhores nem escravos, restavam a eles ou o abrigo na “*benevolência*” senhorial, ou se deslocavam para o interior, apossando-se de glebas incultas.”⁵⁹ Segundo João Weber, esses homens livres, uma vez optando pela vida urbana, passam a viver como agregados, como uma espécie de afilhados, angariando proteção senhorial. É o mundo do favor, “em que não há uma ordem rígida de valores orientando-se os homens pelas conveniências em razão da sobrevivência”.⁶⁰

⁵⁸ CHALHOUB, Sidney e Pereira, Leonardo Affonso (org.). Diálogos políticos em Machado de Assis. In: *História contada: Capítulos da história social da literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

⁵⁹ WEBER, João Hernesto. *Caminhos do Romance Brasileiro*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1990, p.22.

⁶⁰ Idem, p. 47.

Mesmo com a simulada relação de cordialidade, entre senhores e agregados ou dependentes, nessa pseudo-liberdade exercida por estes, havia os que burlavam os limites impostos pela estrutura autoritária a que estavam expostos. Com esse intento, criavam mecanismos que os possibilitavam competir em “*pé de igualdade*” com os senhores. Tais conquistas, geralmente, não ocorriam do confronto direto entre senhores e subordinados (situação mais comum entre os escravos quando lutavam pela liberdade). Os agregados aprendiam com a convivência direta, formas e manejos capazes de ludibriar a “*ideologia senhorial*”. Com tais atitudes, confirma-se a consciência que esses dependentes e agregados tinham do poder senhorial e, através dessas artimanhas, perseguiram objetivos dentro dessas relações.

A tática de não usar do confronto direto, arma comum à luta de classes, indicava ser esta mais uma atitude de subordinação que de libertação da classe média brasileira, sendo comum a esses dependentes ou agregados usar da malícia, da astúcia, da fraude ou do famoso “*jeitinho*” para galgar seus intentos sem que, para isso, necessitassem travar uma luta aberta com o poder.

As relações estratégicas de convivência, entre senhores e homens livres, segundo Sidney Chalhoub, dão-se exatamente pela concessão do diálogo, importante aliado dessa camada, o que ocorre, necessariamente, entre os que conviviam diariamente. Para o historiador, os discursos entre ambos são formados na ambigüidade, na indeterminação. Mesmo assim, tornou-se uma grande arma para o subordinado conviver, aprender, conhecer melhor o pensamento, a ideologia senhorial e, em posse desse recurso, poder criar mecanismos de sustentação social ou individual nesse meio.

Existindo a prática do diálogo entre esses sujeitos, afirma Chalhoub, há a possibilidade de troca de palavras no universo de classes opostas. Portanto, é natural descartar qualquer forma de embate de frente. Com a apreensão do universo senhorial, os subordinados desenvolviam seus

discursos cheios de entremeios, de metáforas, de deslizes sempre em perseguição de seus objetivos, sem, no entanto, provocar um confronto direto com seus senhores. Com isso, adquiriam habilidades que não os tornavam passivos, incapazes de conquistar seus interesses. Jogavam com uma realidade metafórica, usavam do humor, do chiste, sempre preservando a ambigüidade de suas intenções. Tal prática eufemística de relações levou essa camada da população brasileira, os homens livres e pobres, em sua grande maioria, a conseguir viver ou sobreviver no período monárquico e republicano.

O arquétipo constituído no Brasil do sujeito que se utiliza do “*jeitinho*” para manter-se no universo social é uma forma *sui generis* de homens livres e expropriados que viviam no país, e que não foram integrados à produção mercantil.⁶¹ Essas relações veladas, na realidade, produziram uma classe de dependentes movidos pelo favor. Como afirma Schwarz:

“*O favor é a nossa mediação quase universal - e sendo mais simpático do que o nexo escravista, a outra relação que a colônia legara, é compreensível que os escritores tenham baseado nele a sua interpretação do Brasil, involuntariamente disfarçando a violência, que sempre reinou na esfera da produção.*”⁶²

Com o fim legal da escravidão, assinala Roberto Moreira⁶³, os escravos alforriados passam a juntar-se à camada dos homens livres pobres. Os ex-escravos ficam, também, sem espaço de

⁶¹ Maria Sylvania de Carvalho sustenta, em seu estudo, que : “ uma das mais importantes implicações da escravidão é que o sistema mercantil se expandiu condicionado a uma fonte externa de suprimento de trabalho, e isto não por razões de uma perene carência interna (efetiva de início) de uma população livre que poderia virtualmente ser transformada em mão-de-obra. Aliados desse processo formou-se uma ralé que cresceu e vagou ao longo de quatro séculos: homens a rigor dispensáveis, desvinculados dos processos essenciais à sociedade”. Op. cit. p.14

⁶² SCHWARZ, Roberto. As idéias fora do lugar. In : *Ao vencedor as batatas*. 34ª edição. São Paulo: Duas Cidades, 2000, p. 16/17.

⁶³ MOREIRA, Roberto S. Op. cit.

trabalho definido, vindo, muitas vezes, a manter-se sob a proteção de seus antigos donos. Entre os séculos XIX e XX defini-se, de outra parte, a estrutura econômica do Brasil calcada no capital, instituindo-se uma sociedade de classes com base no trabalho assalariado.

Nesse contexto, as camadas populares, e entre elas pessoas que se desacostumaram ao exercício do trabalho manual, não vendo perspectivas de reconhecimento social ou aquisição de bens ou acumulação de riquezas através do trabalho assalariado, esquivam-se de tomá-lo como princípio de vida, optando por ficar no entremeio do capital e do trabalho, o que faz surgir, nessa situação sócio-econômica, segundo Moreira, o espaço do malandro brasileiro. Arquétipo que será melhor definido no século XX, com sua consolidação no estrangeiro, ao fazer parte da indústria cultural Hollywoodiana, como afirma Moreira:

“É momento de valorização da nossa ginga, de nosso jeitinho, da nossa originalidade. A capacidade de se safar de situações difíceis é um modo de driblar uma estrutura na qual ainda predominam o favor, o apadrinhamento e a relação pessoal sobre as normas universais de conduta. Isto é, valorizado, ganhando expressões emblemáticas no futebol e em outras áreas em que a habilidade tornou-se motivo de orgulho patriótico.”⁶⁴

Além de ser representado em filmes, em revistas em quadrinhos, o malandro é o protótipo do bom jogador de futebol no Brasil, destacando-se, ainda, no universo da música, como o compositor malandro ou o malandro cantado em sambas, e se consagra como símbolo da maior manifestação popular brasileira, o carnaval.

⁶⁴ Idem, p. 840.

O antropólogo Roberto da Matta⁶⁵ define o malandro brasileiro como um personagem “*deslocado*”, ele não se coaduna com a ordem social nem fora dela: “vive nos seus interstícios, entre a ordem e a desordem, utilizando ambas e nutrindo-se tanto dos que estão fora quanto dos que estão dentro do mundo quadrado da estrutura”.⁶⁶ O pesquisador vê a figura do malandro como um sujeito que relativiza a moralidade social. Para ele, no mundo burguês de nossa sociedade individualista, onde prevalece a ordenação através da política e da economia, o malandro apresenta outras dimensões de realização. Ele, o malandro, mostra que o mundo pode ser ordenado por vários códigos, onde é possível mudar as regras, viver de improvisação, do prazer, do sentimento, sem preocupação com o trabalho, com a subsistência. O malandro vive do pulsar do “*coração*”. Mas, segundo Da Matta, o campo de atuação do malandro se constitui, muitas vezes, num processo gradativo, que vai de realizar malandragens socialmente aprovadas até as atitudes notoriamente desonestas e violentas. “É quando o malandro corre o risco de deixar de viver do jeito e do expediente para viver dos golpes, virando então um autêntico marginal ou bandido”.⁶⁷

Nutrindo simpatia pela malandragem que procura burlar as leis, leis essas que, segundo o autor, são impossíveis de serem cumpridas pelo homem comum, esse malandro cria “possibilidade de proceder socialmente, um modo tipicamente brasileiro de cumprir ordens absurdas” usando de formas ambíguas para realizá-lo. Outra atitude do malandro, que não o deixa passar despercebido na sociedade brasileira, é o seu estado boêmio. Este tipo, o mais saudavelmente aceito, é descrito como o sujeito boa vida, que procura o máximo de prazer e

⁶⁵ DA MATTA, Roberto. *Carnavais, Malandros e Heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. 6ª edição. Rio de Janeiro: Rocco, 1997, p.172.

⁶⁶ Idem, p. 172.

⁶⁷ Idem, *Ibidem*, p.269.

bem-estar, realizando o mínimo de trabalho e de esforço. Baseado nesses caracteres, Da Matta reafirma, em seus estudos, que esse malandro é um personagem nacional.

A questão da identidade malandra como identidade nacional foi, por muitos intelectuais, tomada como uma discussão positiva dentro do universo sociológico e literário no país. O crítico literário Roberto Schwarz⁶⁸, em contrapartida, levanta a preocupação de se repensar essa classificação e trabalhar a noção de identidade nacional do ponto de vista da negatividade, que é tomado como ideologia para mascarar as verdadeiras relações de classe. Institui-se, segundo ele, uma “ideologia nacional” com base na malandragem, o que pode facilmente levar, inclusive, ao elogio dos “malandros” que ocupam as posições superiores da sociedade brasileira.

Na tradição da cultura brasileira, o personagem malandro é um fato, tanto nas relações sociais como no universo literário. Encontra-se, também, noutras manifestações artísticas, como sua representação na música popular, e nas grandes manifestações populares, como o carnaval e o futebol, momento em que o país pára e concentra-se para reverenciar suas autênticas personalidades. Embora sendo parte de fato da realidade nacional, o malandro é levado a sério no discurso acadêmico apenas na década de setenta, momento em que é apresentada à crítica literária uma forma de se pensar o personagem malandro na cultura nacional.

Em 1972, Antonio Candido, em análise do romance de Manuel Antonio de Almeida, *Memórias de um Sargento de Milícias*, expõe as relações filiativas realizadas pelos precursores da historiografia da cultura do país como José Veríssimo, Mário de Andrade e Josué Montello, que designaram o romance de Manuel Antônio de Almeida como herdeiro das tradições clássicas do gênero satírico, detendo-se, alguns destes críticos, na classificação da picaresca

⁶⁸ SCHWARZ, Roberto. Pressupostos, salvo engano, da Dialética da Malandragem. In: *Que horas são? – ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

clássica. Utilizando como ponto de partida esses estudos anteriores, Candido termina por classificar *Memórias* como sendo o primeiro romance na literatura brasileira que introduz o arquétipo do malandro.

Afirmado tratar-se de um romance representativo, que mostra a natureza popular refletindo o universo brasileiro e a constituição de seu povo, Candido procura analisar esse universo, a partir da perspectiva malandra, e apresenta a divisão social centrada em dois pólos de relações humanas, o que, segundo o crítico, se constitui na dialética da ordem e da desordem. Os personagens, que representam a pequena burguesia no século XIX, movimentam-se entre as normas estabelecidas na sociedade da época e, seguindo uma outra norma, movimentavam-se entre os valores estabelecidos pelos que viviam à margem do poder econômico, mas não eram considerados escravos na sociedade da época.

O romance *Memórias de um Sargento de Milícias* “cria um universo que parece liberto do peso do erro e do pecado.”⁶⁹ Esse sentimento demonstra que as ações acontecem e nunca são polarizadas entre o bem e o mal, todos os acontecimentos no interior da narrativa são julgados conforme sua eficácia, ou seja, todos os fatos podem ser e são considerados relativos, segundo a visão dos envolvidos, situações que são habilmente arranjadas pelo narrador na trama.

Não é difícil compreender que tais personagens referidos por Candido, que se movimentam num espaço onde a lei “*é um faz de contas*”, tem suas referências sociais calcadas nos alijados homens livres pobres, que sobreviviam às custas de favores e da subserviência aos poderosos senhores proprietários. A classe média do período joanino, tempo da trama, se organizava em bairros e vivia dependente do serviço público e de pequenos serviços; esse é o universo

⁶⁹ CANDIDO, Antonio. A dialética da malandragem. In: *O discurso e a cidade*. Op. cit. p. 47

escolhido e retratado por Manuel Antonio de Almeida, do qual Candido retirou o gérmen do malandro brasileiro, analisando o personagem Leonardo Filho como sujeito desse espaço social.

Pelo contexto do romance analisado por Candido, fica evidente que o país, dividido entre escravos e senhores, deixou à margem essa outra população, de onde emerge a figura do malandro, como assinala o crítico em relação ao personagem Leonardo Filho:

“Leonardo expressa uma constelação social peculiar, que a transforma em história do rapaz que oscila entre a ordem estabelecida e as condutas transgressivas, para finalmente integrar-se na primeira.”⁷⁰

Leonardo Filho, por expressar esse caráter, foi classificado, por alguns críticos, durante décadas, como sendo o primeiro anti-herói pícaro transladado da literatura espanhola para a cultura brasileira. Os defensores de tal proposição baseavam-se, muitas vezes, nos caracteres dos clássicos pícaros: *Lazarillo de Tormes* e *Guzmán de Alfarache*. Outros, como Mário de Andrade, buscaram suas bases críticas nos precursores dos romances de tipos marginais, já surgidos na Idade Antiga como é o caso de *O Asno de Ouro*, de Apuleio, ou *Satiricon*, de Petrônio. No entanto, Antonio Candido vai às fontes da literatura picaresca e deduz que o protagonista de Manuel A. de Almeida mantém considerável distanciamento dos clássicos pícaros e da literatura picaresca, propriamente ditos. Candido acredita que o autor buscou inspiração na tradição quase folclórica de seu tempo, focado nas atitudes cômicas e popularescas, como sustenta em seu artigo:

⁷⁰ Idem, *Ibidem*, p.39.

“ Não custa dizer que nos catálogos de livreria do tempo de Manuel Antônio aparecem várias edições e arranjos da famosa trempe, como: Astúcias de Bertoldo, Simplicidades de Bertoldinho; Simplicidades de Bertoldinho, filho do sublime e astuto Bertoldo, e agudas respostas de Marcolfa, sua mãe; Vida de Cascasseno, filho do simples Bertoldinho e neto do astuto Bertoldo. Nas Memórias de um sargento de milícias, livro culto e ligado apenas remotamente a arquétipos folclóricos, simplório é o pai e esperto é o filho.”⁷¹

Além de citar esse dado em relação às possíveis leituras do autor de *Memórias*, Candido centra sua crítica na presença vivaz de um narrador e na dinâmica que conduz os personagens secundários na trama. Leonardo Filho, ao contrário dos protagonistas pícaros, pode ser considerado um personagem comum no interior da narrativa. Nesse aspecto, já acontece um distanciamento dos clássicos pícaros que costumam conduzir os fios narrativos. Leonardo, apesar de abandonado pelos pais, passa a ser, conforme costume brasileiro, “abrigado pelo padrinho, **nasce malandro feito**, como se tratasse de uma qualidade essencial, não um atributo adquirido por força das circunstâncias”⁷².

Fato que não condiz com o típico pícaro, que se constrói ao longo do processo de sua vida, quando este, passo a passo, vai se deparando com as rudezas da vida, com a necessidade de roubar, de usar da mentira, da dissimulação como saída para sua sobrevivência. Situação que ao final sempre é reavaliada pelo narrador pícaro. Leonardo vive ao sabor da sorte e não apresenta um senso crítico em sua postura enquanto sujeito no mundo, como afirma Candido:

“Como os pícaros, ele vive ao sabor da sorte, sem plano nem reflexão; mas ao contrário deles nada aprende com a experiência. De fato, um elemento importante da picaresca é essa espécie de aprendizagem que amadurece e faz o protagonista recapitular a vida à luz de uma filosofia desencantada. Mais coerente com a

⁷¹ Idem, p. 28.

⁷² Idem, Ibidem, p. 22.

vocação de fantoche, Leonardo nada conclui, nada aprende; e o fato de ser o livro narrado em terceira pessoa facilita esta inconsciência, pois cabe ao narrador fazer as poucas reflexões morais, no geral levemente cínicas e em todo o caso otimistas, ao contrário do que ocorre com o sarcasmo ácido e o relativo pessimismo dos romances picarescos”.⁷³

Com uma aguda percepção da construção histórica do processo literário no Brasil, Candido eleva a qualidade literária de *Memórias* e a coloca como obra de grande importância para uma leitura do universo que constituía a pequena burguesia do século XIX. E mais, seu artigo inaugura uma vertente de valor ímpar em relação à análise de personagens que se construíram ao longo dos anos na ficção produzida no Brasil.

O artigo “A dialética da malandragem” tornou-se um texto imprescindível para se pensar a tradição literária brasileira sem haver, por parte do autor, uma intenção de preservação do espírito nacionalista no romance em estudo, como destaca Roberto Schwarz⁷⁴, quando apresenta a importância do artigo de Candido como um texto que discute o processo dialético entre processo social e a forma literária presentes no romance de Manuel A. Almeida:

“Por uma favorável semi-coincidência, são versões das duas linhas formativas da literatura brasileira, o universalismo e o particularismo. A síntese para a qual a originalidade nacional a) existe, e b) existe como processo e parte da cena contemporânea, e não como ponto de honra pátrio, compêndio provinciano de aspectos pitorescos ou tautologia – essa síntese é tentada em Dialética da malandragem”.⁷⁵

Outro aspecto, evidenciado em Candido por Schwarz, diz respeito à representatividade e originalidade de *Memórias* para o Brasil. O crítico faz questão de enumerar a presença

⁷³ Idem, Ibidem, p.23.

⁷⁴ SCHWARZ, Roberto. Pressupostos salvo engano da Dialética da Malandragem. In: *Que horas são?* – Op. cit.

marcante, em relação à idéia de personagem malandro, de dois universos que dão a forma no romance: “A dialética da ordem e da desordem, dá generalidade à experiência de um setor da sociedade, o intermediário, que não trabalha regularmente, nem acumula ou manda, e que nesse sentido parece o menos essencial.”⁷⁶

A Dialética da Malandragem é publicado num período de grande importância para a história política e econômica da América Latina. Para melhores conclusões dessa afirmação, é importante retornar aos estudos de Malcon Silverman, sobre a forte utilização da sátira em obras de intelectuais que buscavam discutir o Brasil da década de setenta, que vivia em torno do propalado ‘milagre brasileiro’ e de forte crise econômica e de identidade cultural. No momento em que intelectuais como Antonio Candido realizam uma produção voltada para pensar o país e sua formação cultural, outros, entre os quais os ficcionistas, encontram na sátira um caminho para denunciar a realidade de seu país. Nesse momento a produção satírica se intensifica e, personagens com os perfis de pícaros e malandros permeiam o universo literário brasileiro, como se confirma nos estudos de Mario González. Tal acontecimento resulta na classificação de romances produzidos em várias regiões do país, entre eles *Galvez, Imperador do Acre*, como inovações na forma do discurso histórico-literário, por construírem seus protagonistas com traços que os aproximam de uma tradição pícaro ou malandra da literatura.

A sátira não foi apenas nesse momento um elo de reflexão sobre o processo de formação ou transformação do país. Esse gênero tornou-se elemento fundamental para que as Américas colonizadas buscassem impor sua diferença enquanto cultura que começava a se formar. No Uruguai já em 1773 há a presença da sátira em textos em prosa como *El lazarillo de Ciegos Caminantes*; no Brasil Gregório de Matos utiliza desses elementos para discutir em suas poesias

⁷⁵ Idem, p.137.

⁷⁶ Idem, Ibidem, p. 143.

a realidade social da Bahia do século XVII. *Memórias de um Sargento de Milícias* e *Macunaíma* são obras que permanecem na cultura de seu país como obra de referencial identitário. *Galvez*, *Imperador do Acre*, nasce nessa linha da sátira com a perspectiva de repensar o país.

A tradição satírica apresenta-se como um elemento definido a partir de traços transgressivos da realidade. Na América Latina esse elemento é retomado para discutir, no plano ficcional, fenômenos como o processo de formação cultural, e as crises sócio-econômicas por que passam esses países. Esses escritores buscam traçar analogias entre os referenciais históricos das culturas impostas e buscam encontrar saídas através do humor crítico. Nesse plano estão enquadrados romances como *Galvez*.

II CAPÍTULO

GALVEZ, A CRÍTICA E A TRADIÇÃO CRÍTICA

2.1 Galvez: o romance

Márcio Souza publica *Galvez, Imperador do Acre* em 1976. Logo em seguida o romance é consagrado pela crítica e o público, chegando a varar as fronteiras do nacional e ser traduzido nos Estados Unidos, feito possível a poucos brasileiros até então. O narrar de forma irreverente e original suscita, por parte de alguns intelectuais, o desejo de externar através da análise crítica a grande novidade ficcional que despontava no cenário nacional, trazida por um escritor amazonense. A seguir serão apresentadas algumas considerações em torno do romance e de seu protagonista frente à inquietação gerada pela obra na literatura contemporânea.

O romance *Galvez* centra sua base ficcional na pessoa de um espanhol (uma personalidade histórica)⁷⁷ que, com a ajuda do governo do Amazonas, realiza uma ação “*revolucionária*” para a conquista de um quase inabitado território dentro dos limites bolivianos, com a intenção de anexá-lo às terras brasileiras. O romance, escrito na década de setenta, retrata um fato histórico oficial ocorrido no final do século XIX. A forma narrativa se dá a partir de um manuscrito autobiográfico mediado por um terceiro (um narrador), que polemiza os relatos do protagonista, dinamizando o enredo. Em determinado momento da narrativa, esse “*outro*” abandona o protagonista à própria sorte de seus relatos.

O estilo ágil, de forma fluente, que o autor utiliza para desenvolver a narrativa, faz revelar uma obra de singular expressão literária na América Latina da década de setenta e, especificamente, na Amazônia, região que, até então, só havia atingido o cenário nacional e internacional respaldada numa crítica regionalista voltada, em geral, para uma abordagem temática centrada na dicotômica visão de inferno e paraíso (perspectivas, quase sempre, extremadas e deterministas da expressão humana).⁷⁸ A obra de Márcio Souza possibilita, a partir do ficcional, realizar uma releitura da realidade histórica amazônica, utilizando a construção paródica, num discurso livre de grande capacidade criadora. Surge, assim, no cenário da cultura nacional, uma obra que se diferencia de uma escrita que comumente se utiliza da paisagem local para referendar o olhar exótico do estrangeiro em relação à região.

O protagonista do romance vive na trama um momento da história do país, podendo revelar, embora na perspectiva ficcional, uma face da elite brasileira que é obscurecida na história

⁷⁷ TOCANTINS, Leandro. *Formação Histórica do Acre*. Volume I. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979. Tocantins registra as informações recolhidas sobre a biografia e sobre a participação política do espanhol Dom Luiz Galvez Rodrigues de Arias na formação política do país e na organização e comando de uma revolução para retirar das mãos da Bolívia o território acreano que naquele momento representava fonte de grandes riquezas naturais.

⁷⁸ GONDIM, Neide. *A Invenção da Amazônia*. São Paulo: Marco Zero, 1994.

oficial. Tal fato é explícito, quando, em sua postura anti-heróica, o protagonista demonstra, claramente, uma constante consciência crítica do espaço e do tempo em que estava vivendo. Ao se deparar com a desordem no seio de uma emergente sociedade, que no final do século XIX já revelava os vícios da corrupção, dos interesses políticos espúrios e das acomodações sociais, Luiz Galvez investe na realização de seu projeto individual, de conquistar riquezas, com o menor esforço. Para tanto, torna-se cúmplice desse grupo de políticos e passa a vivenciar as mais burlescas situações. Com um olhar de fora, realizando constantes análises do caráter, da postura e das ações de tais políticos, o protagonista acaba por denunciar, no interior da trama, os interesses ou desinteresses de grupos políticos que governavam países como a Bolívia e o Brasil. Da mesma maneira, desnuda o famigerado desejo de submissão capitalista que os Estados Unidos buscavam implantar nesses países.

A opinião do protagonista Luiz Galvez era de descrédito para com a classe dominante da região, como diversas vezes manifesta durante seus relatos memorialísticos da convivência com a elite manauara:

“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.”⁷⁹

Márcio Souza constrói um aventureiro que, através do anedótico, do caricatural e do deboche, se constitui em anti-herói literário com nítidos traços transgressores em plena Amazônia. Esse anti-herói transita num espaço e num momento histórico revelando que os valores da elite desse lugar se realizam dentro de outra ordem. O mundo político-social aparente

⁷⁹ SOUZA, Márcio. *Galvez, Imperador do Acre*. Op. cit. p.111.

é revelado essencialmente subvertido e alegoricamente desordenado. Passagens da narrativa bem exemplificam o exposto:

“Os dias se passavam e não víamos progresso. Paixão continuava negando apoio, consumindo nossa bebida e sonhando seu arsenal, seus homens treinados para matar e seu prestígio entre os seringalistas brasileiros. Minha revolução estava se atolando no marasmo e meus argumentos se esfarrapavam. Foi quando Vaez decidiu organizar uma homenagem ao Coronel Paixão.”⁸⁰

O seringalista Pedro Paixão, personagem do enredo, cede aos argumentos de Luiz Galvez após participar de uma grande orgia regada a muita bebida e fartas pernas de mulheres dançarinas de Can-can. Esse tipo de ordenação desordenada lembra, inclusive, o que Candido escreve quando analisa a realidade histórico-social brasileira: “No Brasil, nunca os grupos ou indivíduos tiveram obsessão pela ordem senão como princípio abstrato, nem da liberdade senão como capricho.”⁸¹ Esse tratamento histórico vivido em *Galvez* aproxima o leitor de um preocupante conhecimento de uma realidade histórico-social do Brasil.

A opção de escrever uma sátira da história oficial gerou um romance com forte teor crítico e de imaginação fértil, construindo o autor uma narrativa distante do regionalismo determinista. A essa postura teórico-literária junta-se a inovação estrutural, na forma folhetinesca, sem o suspense comum aos folhetins, pois, como bem afirma Luiz Galvez, “esta é uma história de aventuras onde o herói, no fim, morre na cama de velhice.”⁸², desarmando, desde o início, possível expectativa do leitor para um provável final glorioso.

⁸⁰ Idem, p.132

⁸¹ CANDIDO, Antonio. A dialética da Malandragem. In: *O discurso e a cidade*. Op. cit.

⁸² SOUZA, Márcio. *Galvez, Imperador do Acre*. Op. cit. p.15.

Alguns críticos contemporâneos, enfatizando a importância dessa “nova narrativa”, lembram justamente o romance de Márcio Souza como exemplo. Donaldo Schüler, escrevendo sobre a presença da imaginação e a importância do autor no processo de construção da obra literária, afirma que o ato imaginativo está na liberdade resoluta que permite o fazer artístico, tendo em vista que a obra ficcional não se permite o rigor da verificabilidade: “Fora do imaginário fica o real, ao qual não temos acesso direto. O imaginário nos permite que dele nos aproximemos e com ele convivamos.”⁸³ Como realização de um processo de grande imaginação, cita *Galvez* como um romance que apóia-se em um documento, mas que se distancia dos fatos oficiais, e torna por fazer o protagonista Luiz Galvez um imperador. Para o crítico, não cabe à arte pedir validação à ciência:

“Verossímil é Galvez, embora desrespeite deliberadamente a informação histórica nunca se arvorou em Imperador do Acre. Aceitou o título de presidente e se manteve republicano convicto em todas as declarações e atos”.⁸⁴

Para o crítico, esse tipo de texto, que se alimenta da tecitura verbal, foge da rigidez científica e do autoritarismo do discurso ideológico. Isso faz do gênero romance um espaço de experimentação, de configurações variadas, apresentando uma multiplicidade de recursos. Esse distanciamento de um compromisso rígido com uma forma possibilita a esse tipo de narrativa um fazer, refazer e desfazer das idéias em seu interior. “Apesar do embuste, em certo sentido a

⁸³ SCHÜLER, Donaldo. *Teoria do romance*. São Paulo: Editora Ática, 1989, p.73.

⁸⁴ Idem, 77

versão de Márcio Souza é verdadeira. Parodiando Aristóteles, até poderíamos declará-la mais verdadeira que a história”.⁸⁵

Realizando uma leitura voltada para os traços do modernismo brasileiro, mostrando a presença do discurso carnavalesco e do discurso antropofágico do modernismo, Tânia Ramos⁸⁶ concorda que o romance *Galvez* prima pela inventividade no resgatar, a partir do ficcional, a história oficial. Assinala que o jogo narrativo construído pelo autor sobre os manuscritos encontrados numa loja de livros antigos é a estratégia utilizada para afastar o leitor do documental e aproximá-lo do ficcional, podendo o movimento de leitura dar-se também em sentido contrário, como explica a autora:

“Na pluralidade destas trapalhadas e dos apelos carnavalizadores, *Galvez*, *Imperador do Acre* é um romance significativo do ponto de vista da expressão e do ponto de vista da intencionalidade. Uma intencionalidade, ainda atual, de desmascaramento e de desmistificação da história e da política no Brasil”.⁸⁷

O discurso parodístico, “já que não precisa dotar a história de uma seriedade necessária”, é traço herdado, segundo a pesquisadora, do modernismo oswaldiano. Ainda sobre o romance em estudo, afirma Tânia Ramos que é característica essencial a *Galvez* o humor sem perder de vista o crítico, o sério; sua crítica trespassa a reconstrução historiográfica do anti-herói, como também o discurso literário tradicional, acentuando-se esse sentido transgressor no espírito carnavalesco que prevalece na narrativa.

⁸⁵ Idem, *Ibidem*, p.78

⁸⁶ RAMOS, Tânia Regina Oliveira. Folia e Látex: O discurso carnavalesco e a política Antropofágica. In: *IV Congresso da ABRALIC – Literatura e Diferença*, 1983.

⁸⁷ Idem, p.985

Janete Gaspar⁸⁸ afirma, também, que o autor de *Galvez*, ao se utilizar do humor satírico, transforma uma histórica oficial em comicidade, denunciando em seu enredo a visão da Amazônia “vendida” à Europa, sem que, com isso, reflita um discurso sisudo, gerando uma tensão:

“O romance, cujo enredo é conduzido pela ação de Galvez em direção à conquista do Acre, torna-se desmistificador e satírico, não apenas dos procedimentos históricos, mas também da atitude ufanista diante da selva Amazônica. Isto é: retirando o ufanismo do relato, Márcio Souza dá ênfase, por exemplo, ao desinteresse sentimental das personagens em relação à terra.”⁸⁹

Um outro aspecto levantado por Janete Gaspar está na presença desse outro narrador paralelo ao narrador-protagonista que, a certa altura da história, decide abandonar o herói. Para a pesquisadora, esse outro narrador é o autor que se insere na narrativa, gerando uma narrativa paralela, interferindo nos relatos do protagonista: “Márcio Souza, tomando o lugar da personagem Galvez, além de satirizar o modelo folhetinesco, acrescenta opiniões sobre o exótico da linguagem que está saturada e não serve mais na época em que ele, o autor, está inserido, onde não tem mais sentido”.⁹⁰

Janete Gaspar situa, enfim, o romance *Galvez* como expressão dos anos setenta e como denúncia histórica através do veio satírico, afirmando em seus estudos que a sátira, como opção romanesca, auxilia a derrubar os mitos que as chamadas histórias oficiais procuram manter.

⁸⁸ MACHADO, Janete Gaspar. *Constantes ficcionais em romances dos anos 70*. Florianópolis: Editora da UFSC, 1981.

⁸⁹ Idem, p.104.

⁹⁰ MACHADO, Janete Gaspar. Op. cit. p.107.

Os elogios por parte da crítica quanto ao aspecto peculiar da construção do romance de Márcio Souza são referendados, também, por consagrados críticos da cultura da América Latina.

O crítico brasileiro Antonio Candido aponta em *Galvez* traços que o consagram com o olhar diferenciador da literatura regional. Em “A nova narrativa”⁹¹, afirma que Márcio Souza adota uma temática tradicional, no entanto, constrói seu enredo de forma audaciosa, numa construção que viola usos literários, utilizando uma forma natural e coloquial de expor as diversas formas que, segundo o crítico, vêm sendo buscadas desde o modernismo. Esse tipo de produção caracteriza, segundo Candido, um tipo de literatura do contra, colocando em confronto as heranças canônicas em relação à produção ficcional. Para o crítico, dentre os romances que trazem tais perfis:

“não se pode omitir a curiosa vertente satírica de corte picaresco, de que é manifestação *Galvez, Imperador do Acre* (1976), de Márcio Souza, anti-saga desmistificadora dos aventureiros da Amazônia”⁹²

Ángel Rama⁹³, em sua análise sobre a produção cultural e literária nas diferentes regiões da América Latina, afirma que Márcio Souza utiliza um referencial teórico ligado à manifestação modernista para a construção do romance *Galvez*, e que sua grande peculiaridade está na combinação de formas tradicionais com o aproveitamento de sistemas modernos de comunicação.

⁹¹ CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. In: *A Educação pela noite & outros ensaios*. 3ª edição. São Paulo: Editora Ática, 2000.

⁹² Idem, p.212.

⁹³ RAMA, Ángel. Regiões, culturas e literaturas. In: Ángel Rama – *Literatura e cultura na América Latina* – Org. Flávio Aguiar & Sandra T. Vasconcelos – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

Para Rama, obras com o perfil de *Galvez* são construídas sob o prisma de resistência cultural, que procuram reconstruir traços de sua cultura utilizando novas perspectivas culturais regionalistas. Por isso, o romance de Márcio Souza traria em seu interior fortes marcas que o constituiriam em uma obra de transculturação, como ainda será visto.

Os críticos acima citados vêem em *Galvez* um romance que retoma com sarcasmo e deboche a historiografia tradicional, resultando daí uma contundente crítica social. Todos convergem para uma crítica que destaca o romance como uma obra de denúncia e de retomada das raízes regionais, buscando não se manter preso aos arraigados princípios estruturais das antigas obras da literatura regionalista. Todos defendem a inserção dessa obra no cânone literário como contribuição para repensar o fazer literário no espaço contemporâneo.

A seriedade com que a literatura costumava tratar a Amazônia é deixada de lado e reconstruída sob um ponto de vista crítico da realidade da região. Márcio Souza investe nessa perspectiva como forma de construir um outro olhar sobre a região. E utiliza para sua empreitada um aventureiro espanhol que vem exercer a função de jornalista na Amazônia no final do século XIX. A identidade desse protagonista é criada tendo como parâmetro o fidalgo espanhol que decide viajar para a Amazônia e nela amealhar riquezas.

2.2 Luiz Galvez: o personagem

O caráter confessional das memórias do herói é marcado como uma espécie de diálogo, às vezes, com um leitor, outras, com leitores, mantendo uma relação dialógica⁹⁴ no interior da

⁹⁴ BAKHTIN, Mikhail. *Problemas em Dostoievski*. Op . cit.

narrativa. O texto se apresenta recheado de reflexões, suposições críticas realizadas por seu protagonista sobre a aventura imperial que o velho espanhol vivera em sua juventude na Amazônia brasileira. O relato, com grande riqueza de detalhes, evidencia a ação consciente de Luiz Galvez, como bem afirma o herói em sua memórias:

“A política nos trópicos é uma questão de coreografia”
 “A classe dominante nos trópicos não se envergonha de nada”
 “Ser violento nos trópicos é uma questão de humor”⁹⁵

A importância de reafirmar a atitude consciente do protagonista, como, também, o grau de intencionalidade do mesmo em seus relatos, está na perspectiva de se refletir sobre a filiação de tal personagem nos quadros da crítica literária. Luiz Galvez dialoga, constantemente, com o leitor, suscitando inquietantes reflexões em torno de seus atos e da realidade política que está narrando. Não são recordações sofridas nem frustradas; há uma retratação burlesca de uma, talvez, saudosista aventura vivida por um aventureiro espanhol nas tórridas terras herdadas (?) por seus patrícios.

Observando a base referencial do romance e a constatação do distanciamento proposital do herói em seus relatos, interessa fazer aqui um levantamento do que diz a crítica sobre a construção do personagem.

Márcio Souza recompõe uma “*verdade*” histórica dentro de uma dinâmica que bem se ajusta à verossimilhança interna da obra, isto é, constrói o relato autobiográfico de uma personalidade histórica tornada personagem ficcional. Uma personalidade que tem uma história

⁹⁵ Cada citação constitui o conteúdo de três capítulos que trazem como títulos: “Ideologia da monocultura I”, “Ideologia da monocultura II” e “Ideologia da monocultura IV”, In: *Galvez, Imperador do Acre*. Op. cit. p.133

de vida bem próxima do fantasioso⁹⁶ tornou-se, enfim, fonte de imaginação para o escritor, que, assim, entrelaça os fatos que comprometem e denunciam os bastidores do processo de formação territorial do Brasil na Amazônia.

O autor de *Galvez* utiliza os diversos caminhos que possibilitam aproximar tais personagens às características das várias constituições de heróis. Dentre estas, é importante citar sua função como fruto de uma visão política. O pesquisador Cícero Lopes acredita que um herói, com consciência política, surge para desestabilizar a homogeneidade social, apresentando o outro lado da sociedade⁹⁷. Outro aspecto que vale ressaltar é quanto ao uso da palavra em primeira pessoa, atitude que circunstancia esse herói em mostrar sua verdade como uma espécie de confissão. As obras que alimentam esse tipo de herói “permanecem na dupla função ideológica da narrativa (contar a sua situação e revelar subliminarmente a outra)”⁹⁸.

Com a proposição de pensar o protagonista-narrador no contexto histórico literário brasileiro, alguns estudiosos da literatura brasileira procuram qualificar Luiz Galvez, o aventureiro espanhol, como pertencente a uma tradição pícara, neopícara ou malandra, a qual, como ficou demonstrado na primeira parte desse estudo, faz parte de uma forma de afirmação identitária de tipos de heróis que compõem o universo da cultura, tanto européia como latino-americana.

Desse modo, nos estudos apresentados há investigações que caracterizam o protagonista de *Galvez* nessas perspectivas análogas, que se distanciam apenas em algumas especificidades, e

⁹⁶ Em pesquisa sobre a vida de Dom Luiz Galvez Rodrigues de Arias, Leandro Tocantins introduz seu texto sobre a presença de Luiz Galvez na Amazônia, da seguinte forma: “E por um instante cruzaram-se no Purus dois destinos diferentes. Um saía de cena com a vitória de Pirro. Outro entrava, espetacularmente, para representar o segundo ato da peça histórica que se desenrolava nas solidões verdes da Amazônia. Dentro em pouco os jornais e revistas do Brasil e do mundo encarregar-se-iam de apregoar a sua fama. Movimentaria as Chancelarias, as flotilhas de guerra. Seu nome seria repetido nos gabinetes de Chefes de Estado. Era Dom Luiz Galvez Rodrigues de Arias, cidadão espanhol, que subia o rio no gaiola *Cidade do Pará*.” In: *Formação Histórica do Acre*. Op. cit. p.247

⁹⁷ Lopes. Cícero. Op. cit. p.55.

⁹⁸ Idem, p.55.

que acabaram, também, gerando algumas polêmicas em torno de clássicos da literatura brasileira, como as já citadas obras de Antonio Manuel de Almeida e Mário de Andrade. *Memórias* e *Macunaíma* são narrativas que surgem distanciadas das demais produções literárias de seu tempo, sendo, ambas, estudadas sob os auspícios da picaresca ou do romance malandro brasileiro. O romance de Márcio Souza se situa no cenário brasileiro com as mesmas assertivas, as quais serão expostas a seguir.

Rúbia Prates,⁹⁹ em sua dissertação de mestrado, estuda-o sob a perspectiva da transplantação do pícaro espanhol na literatura brasileira. Tânia Ramos¹⁰⁰, embora não negando os liames picarescos, retrata o herói como um misto de aventureiro, charlatão e malandro literário. Mario González,¹⁰¹ com um olhar voltado para a evolução da picaresca clássica, termina por enquadrar Luiz Galvez como uma espécie de neopícaro no Brasil.

Com o objetivo de apresentar caracteres de aproximação do protagonista Luiz Galvez com a mais pura literatura picaresca, Rúbia Prates desenvolve um estudo com base na picaresca clássica espanhola. Daí a primeira caracterização da gênese de Luiz Galvez na leitura crítica no Brasil. Para isso, traça uma longa trajetória sobre a história da picaresca com o intuito de consolidar sua defesa teórica.

Delimitando seus referenciais teóricos na literatura comparada, Prates elege as três primeiras novelas que constituem o núcleo do gênero picaresco na literatura: *La vida de Lazarillo de Tormes, Y de sus fortunas y adversidades*, *Guzmán de Alfarache* e *El buscón*. Evidenciando especificidades dos caracteres dos pícaros “*originais*”, a pesquisadora afirma que, por ser um

⁹⁹ PRATES, Rúbia. *GALVEZ, o pícaro nos trópicos*. Dissertação de mestrado apresentada ao Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. São Paulo, 1989.

¹⁰⁰ RAMOS, Tânia Regina de Oliveira. Folia e látex: discurso carnavalesco e política antropofágica. In: *Literatura e Diferença – IV Congresso ABRALIC*. São Paulo: Bartira Gráfica e Editora S. A., 1995.

¹⁰¹ GONZÁLEZ, Mario. *A saga do anti-herói*. Op. cit.

herói às avessas dos cavaleiros andantes, o pícaro termina por realizar, no plano estético, o que a Espanha tornou-se incapaz de realizar no plano econômico: “a superação das formas medievais, introduzindo a literatura espanhola na Era Moderna”.¹⁰² Frente a isso, assinala que a posição de desonra e rejeição desse pícaro termina por ser compensada pela agilidade e esperteza que lhe são inerentes; isto os faz ficar com “*os olhos bem abertos*” para o mundo de aparências enganosas em que transitam. Indo mais além, a autora explicita o profundo individualismo que caracteriza o pícaro, onde a preocupação central está em si mesmo, para poder sobreviver num mundo em que nada é levado a sério.

Nos caracteres acima estabelecidos, encontra-se o ponto fundamental para a comparação de Luiz Galvez ao pícaro clássico, pois, para Prates, é através da agilidade e esperteza que o herói de *Galvez* busca seus intuitos naquela distante região: “o que move Galvez é o dinheiro, a possibilidade de enriquecer e se integrar à sociedade do látex.”¹⁰³ Portanto, para a pesquisadora, está no seu projeto pessoal o grande elo que o liga ao pícaro tradicional.

Com a certeza de tratar-se Luis Galvez de mais um protético personagem espanhol, um real herdeiro do anti-herói pícaro, a estudiosa acredita que o traço identitário da brasilidade presente no romance está no narrador do enredo, personagem que usa da artimanha para narrar um fato histórico e burlar possíveis censuras em torno da obra. Para Prates, o narrador é o verdadeiro malandro literário presente no romance de Márcio Souza.

A pesquisadora centra seu foco de análise no “*turista brasileiro*”, que encontra os manuscritos de Luiz Galvez e resolve organizá-los e publicá-los. Prates, num primeiro momento, constata que esse narrador não monopoliza a palavra, mas divide, até certo momento, com o protagonista, a condução do relato memorialístico. Com o desenvolver da trama, ele avisa

¹⁰² PRATES, Rúbia. Op. cit. p.23.

¹⁰³ Idem, p.86.

ao leitor sobre sua desistência de continuar o discurso paralelo ao herói. Para Prates essa estratégia do narrador possibilita sua isenção do discurso contra-ideológico presente no enredo, por isso ela vê uma atitude malandra nesse narrador, bem mais que no anti-herói.

Para a estudiosa, Luiz Galvez e o narrador formam, no romance, uma dupla ficcional: um pícaro e um malandro. A pesquisadora afirma que esse narrador é responsável por uma série de pistas falsas dadas ao leitor no decorrer da narrativa, tornando-o “*tão ardiloso quanto o pícaro*” e que, ao se apoderar das memórias para organizá-las através da paródia e da ambigüidade, transforma uma personalidade histórica em um pícaro e usa da sátira para denunciar a realidade histórico-social da região, tudo isso se mantendo longe do discurso direto no enredo.

Assinalando durante a construção do enredo a presença ambígua do narrador malandro, que cria variadas situações que configuram um discurso da malandragem, a autora conclui que, ao criar o pícaro, personagem alegórico, esse narrador malandro possibilita, através dessa artimanha, a denúncia de tudo o que era silenciado no período da ditadura brasileira.

Em defesa da expansão histórica da identidade literária do gênero picaresco, Prates questiona as dificuldades de intelectuais brasileiros (referência a Antonio Candido) em aceitar a grande aproximação que tal gênero apresenta em relação aos romances picarescos que se construíram na literatura brasileira. Não nega os traços de brasilidade em Luís Galvez, pois acredita na existência de uma parceria do pícaro com o malandro. Ao mesmo tempo, vê, no conjunto do caráter do herói, atributos particulares e únicos do velho pícaro que tem suas heranças no clássico *Lazarillo de Tormes*.

Tânia Ramos, por sua vez, assinala a importância de se pensar o protagonista de *Galvez* como um personagem representativo na narrativa contemporânea; principalmente por ele originar-se de uma história dita oficial e que é resgatada no plano ficcional. O herói apresenta-se como uma novidade na produção brasileira impregnado fortemente pela tradição literária da

carnavalização¹⁰⁴. Diferente da proposição de manutenção do herói na visão tradicional da picaresca abordada por Prates, Ramos ressalta que o discurso narrativo vai além da visão picaresca tradicional, sugerindo que Luiz Galvez se afirma na narrativa moderna com um misto de identidades: “*pícaro, malandro, aventureiro, charlatão e herói*”. Sendo, por isso, o protagonista, um personagem construído com base na formação híbrida da política antropofágica do modernismo brasileiro.

Com o espriamento do caráter do protagonista de *Galvez*, Tânia Ramos abre um leque de possibilidades para pensar criticamente a postura de Luiz Galvez no universo da literatura brasileira. Dessa forma, apresenta dados que vão, de certa forma, de encontro à visão unificadora de Prates quanto ao herói de Márcio Souza.

Por ser produto de uma sátira, construção que possibilita uma leitura do herói na proposição da literatura carnavalizada de Bakhtin, a autora considera que essa teoria estabelece novos horizontes de leitura para a significativa presença desse herói na formação literária do país, principalmente do ponto de vista identitário. Tânia Ramos constata que, além de pícaro, o caráter protético de Luiz Galvez apresenta traços peculiares centrados na trajetória de um conhecido personagem (ou personalidade) da construção identitária brasileira: o malandro.

Ainda pensando a leitura de *Galvez* como uma leitura da ficção e história como metáforas da realidade, características de romance que se afirmam como diferença a partir do Modernismo, Tânia Ramos afirma:

“Se Macunaíma representa, no quadro da cultura brasileira, o dilema da falta de caráter, retrato do produto social brasileiro, leio Galvez como o protótipo do

¹⁰⁴ BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da Poética de Dostoievski*. Op. cit.

produto político brasileiro, aquele que aproveita brechas, oportunidades e espaços para chegar ao poder como Imperador (ou ditador?)¹⁰⁵

Luis Galvez, conclui a pesquisadora, pode bem servir como um referencial ficcional na construção de tantos outros aventureiros ou malandros que buscam, no *jeitinho brasileiro*, maneiras de alcançar dividendos pessoais.

Por seu lado, sempre com a proposição de que o malandro literário consiste na versão do neopícaro brasileiro, Mario González¹⁰⁶ relaciona o romance de Márcio Souza entre os oitos romances arrolados em sua pesquisa de aproximação à tradição picaresca espanhola no Brasil, os quais são constituídos como romances de nova extensão, portanto, considerados neopicarescos. *Galvez*, como os demais romances, foi publicado no período assinalado pelo pesquisador como um momento de decepção e fracasso do “*milagre brasileiro*” apregoado pela ditadura militar, contexto que justifica a criação de um tipo de literatura contestatória e um protótipo de anti-herói como Luiz Galvez.

Em *Galvez*, não há referência explícita de seu autor em filiá-lo ao gênero clássico da picaresca (fato que independe para sua classificação), mas alguns traços que lhes são peculiares confirmam a sua inclusão numa projeção neopicaresca brasileira, conforme defende González.

Um desses traços, para a compreensão de um personagem neopícaro no romance em estudo, está na escolha de seu autor por uma proposta de narrar de forma fragmentaria e autobiográfica

¹⁰⁵ RAMOS, Tânia Regina de Oliveira. Op. cit. p.984.

¹⁰⁶ Mario González classifica como romances neopícaros na literatura brasileira os seguintes: *A pedra do reino*, de Ariano Suassuna; *Meu tio Atahualpa*, de Paulo de Carvalho Neto; *Os voluntários*, de Moacyr Scliar; *O grande mentecapto*, de Fernando Sabino; *Travessias*, de Edward Lopes; *O tetraneto Del-rei*, de Haroldo Maranhão; *O cogitário*, de Napoleão Sabóia e *Galvez, Imperador do Acre*, de Márcio Souza. Outros romances foram lidos e

suas aventuras. Essas construções vividas pelo anti-herói, na descrição de suas memórias, são heranças das tradicionais novelas picarescas. A alteração aqui ocorre com a presença de um narrador que, segundo González, serve “para corrigir as mentiras que o malandro Luiz Galvez narra a respeito de si próprio.”¹⁰⁷

O caráter anti-heróico do protagonista é a chave de análise para a classificação de Luis Galvez. Certificando-se da evolução histórica que possibilitou a criação do gênero neopicaresco, González afirma que Luiz Galvez transita entre a burguesia e o proletariado, ao contrário dos velhos pícaros, que eram marginais também à classe marginal. O herói de Márcio Souza, homem de confiança dos políticos do Amazonas, procurará recuperar o *status* perdido da velha aristocracia decadente a que pertencia sua família, e, com isso, irá em busca de resgatar seu projeto individual de ascensão social, através da aceitação da investida “*revolucionária*”, mediante o pagamento de grande quantia em dinheiro pelos principais interessados naquele pedaço de terra. Razão pela qual Luiz Galvez usa da astúcia como recurso básico, característica comum no clássico pícaro.

As trapaças e as conseqüentes fugas, proveniente da convivência neste contexto, fazem parte do universo do herói, visto que, pelo trabalho, torna-se complicada a ascensão. É clara a ociosidade em que vive Luiz Galvez. O herói não trabalha, portanto, não se utiliza do mesmo para galgar as posições e o enriquecimento a que aspira.

Outro aspecto, apresentado no estudo de González, é a confirmação da não existência dos liames entre a noção de “*bem*” e do “*mal*”, que faz parte da postura dos pícaros frente à realidade histórica vivenciada por eles no período da Contra-Reforma. Luis Galvez transita na

avaliados nessa perspectiva, no entanto, González não encontrou traços aproximativos que fosse possível enquadrar na literatura neopícaro; a esses o pesquisador preferiu denominar de parapicaresco ou paraneopicaresco.

¹⁰⁷ GONZÁLEZ, Mario. Op. cit. p.329.

sociedade do látex sem fazer um julgamento de valor, quanto a sua postura no interior dessa sociedade. O herói, em suma, não se vê de forma negativa dentro desse contexto.

Concluindo as especificidades da neopicaresca presente em Luis Galvez, González reconhece, nas memórias de *Galvez*, o universo de seduções perpetradas pelo herói, característica ímpar dos novos pícaros, que inicia com personagens da trama: Cira, Dona Irene, Justine e culmina no caso amoroso com a freira Joana que, na trama, sonha com um plano de transformação social paralelo ao plano individualizado de Luiz Galvez. Tal projeto de transformação se sustenta na coragem de aventurar-se alimentado pelo protagonista de Márcio Souza.

Mario González, ao constatar em Luiz Galvez um neopícaro, demonstra a clareza da necessidade natural da literatura em mudar, se reconstruir em outros espaços e tempos. O pesquisador admite em Luiz Galvez traços peculiares que o definem com um tipo comum de personagem brasileiro, mas acredita também que a picaresca está presente na base de construção desse personagem. Reforça a visão de que, após vários séculos e presente em variadas culturas, a literatura pícaro se reconstruiu, houve um processo de hibridismo cultural, embora não utilize tal termo em seu discurso.

Quando assinala peculiaridades da clássica picaresca no romance, González comprova que o contexto em que vive o herói tornou possível a construção de outra dinâmica na sua formação. Portanto, há, no crítico, uma preocupação de pensar o personagem a partir do universo em que o mesmo foi criado para poder pensá-lo dentro de um contexto literário maior. González aceita retratar Luiz Galvez como um protótipo de malandro brasileiro, defendido por Antonio Candido na tradição literária do Brasil. Todavia, explicita a necessidade de demonstrar que, na formação desse herói, há uma grande aproximação à narrativa picaresca surgida na Espanha do século

XVI, e que o Brasil contemporâneo herda fortes traços dessa narrativa, herança constatada no protagonista de Márcio Souza.

III CAPÍTULO

A ESTÉTICA DA TRANSCULTURAÇÃO

3.1 Entrecruzar de culturas: pícaros e malandros

Como apresentado até aqui, os enunciados críticos em torno do romance *Galvez* compõem-se de elementos que, em sua constituição, se entrelaçam, apresentando uma leitura crítica com importante perspectiva inovadora da tradição regionalista. Quanto às análises, em relação a seu protagonista, Luiz Galvez, são apresentados traços que configuram características da herança picaresca espanhola ou aspectos que são tidos como inaugural do personagem malandro brasileiro, formando caracteres que multifacetam a identidade do herói, com traços ora malandro, ora pícaro, ora neopícaro. Nos dois últimos há uma espécie de *paráfrase* da tradição original, e na visão malandra ocorre um processo de *apropriação*¹⁰⁸ dessa visão, redefinindo-a em outro contexto histórico-social.

A fortuna crítica, anteriormente apresentada, revela um perfil peculiar de Márcio Souza, como escritor que alimenta uma postura crítica em relação à cultura das metrópoles, que normalmente desqualifica as culturas chamadas “periféricas”. O mesmo se utiliza de uma variedade de artefatos culturais que sustentam as relações sociais da periferia e os redimensiona, reorganiza, em proveito de uma leitura crítica de sua realidade cultural. Processa a heterogeneidade cultural, re-elabora sentidos, de modo a se configurar uma hibridez de significados, sem, necessariamente, manter-se fiel aos traços específicos de dada cultura.

Confrontando os aspectos levantados, constata-se, como princípio de discussão, que a visão que cada pesquisador tem do romance está centrada em algumas confluências de perspectiva crítica. É consenso que *Galvez*: a) faz uma paródia da história oficial de forma criativa; b) é um texto literário que rompe com o projeto de herói “*politicamente correto*”, ou do projeto de

¹⁰⁸ SANT’ANNA, Afonso Romano de. *Paródia, paráfrase & CIA*. 6ª edição. São Paulo: Editora Ática, 1998. Os termos paráfrase e apropriação são termos definidos por Afonso Romano de Sant’anna que apresenta uma certa distância em suas definições. Quanto ao primeiro o pesquisador considera como um grau mínimo de alteração do texto original, mas que há um parentesco evidente no eixo das similaridades. Em relação ao segundo pode se situar num conjunto das diferenças, pode ser entendido como uma variante da paródia e que tem em seu interior uma força crítica. p. 43-50.

“herói sacralizante”¹⁰⁹ que predominou durante o século XIX em toda a América Latina, e que tinha como parâmetros referenciais o Romantismo; c) o romance se reestrutura em bases tradicionais dando nova contribuição técnica para a leitura folhetinesca; d) o mais importante, sua construção temática de veio regionalista, sem, no entanto, cair no ultrapassado pitoresco e documentário, temática comum na produção das regiões brasileiras durante a primeira década do século XX.

Portanto, pensar a identidade do herói dessa narrativa passa, também, por compreender os aspectos que constituíram o romance como obra que reconstrói um olhar sobre a produção literária regionalista no Brasil e em toda a América Latina, como, também, discutir sobre a construção paródica como uma postura crítica da história e cultura oficial, por que optou o autor, para recompor o espaço ficcional.

Quanto à identidade literária do personagem Luiz Galvez, é possível perceber em Rúbia Prates, Tânia Ramos e Mario González posturas análogas no cerne de suas análises. A certidão deste permanece num círculo genético; o herói herdou algum traço de culturas que se encontram no universo histórico da literatura da América Latina. Para compreender as conclusões às quais tais estudiosos chegaram, cabe pensar e indagar sobre quais elementos são imprescindíveis para a construção de uma identidade do personagem de ficção, analisando, sobretudo, o universo de constituição do contexto ficcional e histórico-social representativo na obra; não deixando de lado, também, a cosmovisão assumida pelo autor, embora se ressalte que, quando idealizado e criado, o herói passa a ser, como enfatiza Bakhtin: “agente do discurso e não um objeto mudo do discurso do autor”.¹¹⁰

¹⁰⁹ BERND, Zilá. *Literatura e Identidade nacional*. Porto Alegre: Ed. da Universidade/ UFRGS, 1992.

¹¹⁰ BAKHTIN, Mikhail. *Problemas de Dostoievski*. Op. cit. p.64.

Frente ao exposto, torna-se importante observar a obra e a construção do herói dentro de uma realidade cultural específica, com vistas a encontrar as manifestações culturais que compõem o universo desse personagem, qual tipo de discurso é utilizado e quais aspectos formais são enquadrados nessa construção narrativa.

Ficou evidenciado, no primeiro momento do presente estudo, que os heróis pícaros e heróis malandros herdaram suas origens na longínqua literatura medieval ou, mais precisamente, são heróis que se formaram na tradição da sátira menipéia, que têm traços profundos no gênero da carnavalização, tese formulada por Bakhtin. Estudiosos como Alfredo Bosi, Gilda de Mello e Souza, Mario González reafirmam a presença de traços dessa tradição em romances como *Memórias de um Sargento de Milícias*, de Manuel A. de Almeida, e *Macunaíma*, de Mário de Andrade. Tânia Ramos lembra, em seu artigo aqui citado, o tom satírico em *Galvez*, aspecto que é remetido, pela pesquisadora, aos traços da Antropofagia, conceito do modernismo brasileiro que se poderia analisar tomando por base a teoria da carnavalização. Por inserir a forma satírica, por retratar a realidade utilizando o humor crítico, e por ter afinidades diretas com a teoria da carnavalização, é possível uma leitura aproximativa dessas obras, embora se situem em momentos equidistantes na historiografia literária.

São três obras que se construíram em três momentos de formação do país, as quais geraram, no seio da crítica, valiosas e fundadas discussões sobre sua constituição. É de se acreditar que tanto pícaros como malandros constituem, ambos, uma peculiaridade da sociedade brasileira, própria dos países colonizados, e que trazem traços comuns da literatura ibérica na América Latina, confirmando o crítico brasileiro, Antonio Candido, quando informa sobre as aproximações da colonização realizada por duas monarquias da Península e sobre as histórias de formação econômica e formação étnica desses povos que passaram pelo mesmo processo de formação cultural. Como assinala o mesmo:

“Assim, no passado e no presente, muitos elementos comuns permitem refletir sobre a cultura e a literatura da América Latina como “um conjunto”. Parafrazeando Mário de Andrade – sobre o tronco dos idiomas ibéricos a anamorfose imperialista criou vinte orquídeas sangrentas, desiguais entre si, mas sobretudo em relação a ele.”¹¹¹

Segundo Candido, no contexto contemporâneo, esses traços comuns existem em razão: a) do desenfreado processo de urbanização; b) da implantação de um complexo industrial que leva a transformar a população rural em massas miseráveis e marginais, por estarem, estas, distanciadas da realização de consumo que a vida moderna propõe; c) da existência do regime capitalista predatório com suas multinacionais, que transformam os latino-americanos em novos colonizados. Em termos culturais, afirma Candido, ocorre atualmente a influência avassaladora dos Estados Unidos. Por consistir de traços tão comuns, o crítico tem em mente uma cultura da América Latina como um conjunto.

Pensando nessa perspectiva, pode-se afirmar que tanto *Memórias* como *Macunaíma* e *Galvez* são obras cujas raízes identitárias remetem a uma leitura da formação da literatura latino-americana. A explicação das raízes da cultura de um povo só poderá se justificar, quando se volta para o passado, buscando nesse passado sua história. É inegável o processo de entrecruzar de culturas e literatura na construção da América Latina.

A fortuna crítica em torno do protagonista de Márcio Souza, o velho espanhol que resolveu narrar suas aventuras nas terras amazônicas, se construiu sob a hibridez de variadas culturas que

¹¹¹ CANDIDO, Antonio. A Nova Narrativa. In: *A Educação pela Noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 2000, p. 201.

revestiram alguns heróis da ficção brasileira com múltiplas faces e se constituíram como parte da formação identitária histórico-literária do país, como bem assinala Lúcia Vassallo:

“Peculiaridades da sociedade brasileira têm revestido de múltiplas facetas a sua busca de identidade, correlata à percepção da alteridade. Primeiro como colônia - entidade que se supõe reproduzir especularmente a metrópole -, aquela só podia se descrever segundo a perspectiva alheia, que valorizava a reprodução fiel ao sistema imposto. Depois, com a independência política a questão se reforçou no início sobretudo no tocante à autonomia lingüística e literária.”¹¹²

Ainda pensando na perspectiva de entender *Galvez* e a formação identitária do protagonista em estudo, é importante registrar o que Zilá Bernd¹¹³ afirma sobre a literatura e identidade nacional. A estudiosa afirma que, quanto à cultura brasileira, não se deve perder de vista a necessidade de concebê-la em relação com a cultura do outro; os elementos heterogêneos se entremeiam para formação de novos traços, gerando novos referenciais culturais. Esse processo é natural e as influências de outras culturas são importantes na formação e transformação de um processo histórico-social.

Portanto, para a pesquisadora, é importante ter em mente a relação com a cultura do outro, e que a busca de identidade deve ser vista como um processo em permanente movimento de deslocamento, como travessia de sucessivos processos de reterritorialização e desterritorialização, entendendo-se a noção de “território como um o conjunto de representações

¹¹² VASSALO, Lúcia. Identidade e Alteridade em Ariano Suassuna: Tensão entre o regional e o universal. (artigo). In: *Literatura Comparada. IV Congresso ABRALIC*. São Paulo: Bartira Gráfica e Editora S. A. 1995, p. 507.

¹¹³ BERND, Zilá. *Literatura e Identidade nacional*. Porto Alegre: Editora da Universidade/ UFRGS, 1992.

que cada indivíduo ou grupo tem de si próprio.”¹¹⁴, situação que compõe o hibridismo cultural na formação da identidade.

Bernd afirma que a literatura no Brasil, desde o modernismo, vem servindo para construir uma estética centrada na dessacralização dos modelos tradicionais sem constituir-se em uma literatura por “*subtração*”, mas uma estética que concentra as formas híbridas trazidas pelas diferentes culturas em presença no Brasil.

Com as leituras realizadas pelos pesquisadores sobre *Galvez* é possível compreender, em consonância com o pensamento de Bernd e Candido, uma confluência cultural utilizada na construção do romance. Essa confluência encontra-se já na estrutura narrativa, que é concebida a partir de formas tradicionais, no entanto é revestida com variedades de formas que propõem nova roupagem à produção do romance; encontra-se também no herói da trama, a quem é conferido um passaporte multifacetado ou impregnado de caráter híbrido, a que se soma o fato de que na ficção, o protagonista é de origem européia, de países responsáveis pelo processo de colonização da América Latina. Outra situação instigante é o fato de o mesmo escrever seus relatos em língua portuguesa. Todos são aspectos das possíveis faces que o protagonista quer apresentar. Coube ao escritor a apropriação desses elementos para construir a paródia romanesca.

Voltando mais uma vez a Candido, o mesmo afirma que, a partir dos anos 30 e 40, houve uma ampliação e consolidação dos romances que procuram se firmar como produção de natureza nacional no Brasil. A postura da vanguarda dos anos 20 foi favorável para pensar a produção da região, sem estimular uma “visão paternalista e exótica”, instituindo-se, ao contrário, uma posição crítica e agressiva. Seus sucessores nos anos 50 passam a criar livros que

¹¹⁴ Idem, p. 10.

o crítico denomina livros de “boa linha média” que se valem da realidade social e de instrução verbal para construção de uma realidade própria.

Quando Candido caracteriza *Galvez* como uma produção regionalista que faz parte de uma “nova narrativa latino-americana”¹¹⁵, ele o faz pela audácia com que o autor desmistifica os aventureiros que vão para a Amazônia, e, também, pela construção da narrativa como paródia satírica com “cortes picarescos”. Essa composição romanesca dá a dimensão da apropriação desses gêneros surgidos em outras fronteiras, em séculos passados, e são utilizados na cultura da América Latina por Márcio Souza com fecunda apropriação.

Em artigo publicado originalmente em 1970, no qual discute a produção literária na América Latina, Antonio Candido registra que, desde o descobrimento, a literatura se tornara um vínculo estreito de afirmação nacional e justificativa ideológica por todos os intelectuais da América Latina. Assim afirma:

“A idéia de *pátria* se vinculava estreitamente à de *natureza* e em parte extraía dela 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.”¹¹⁶

A discussão central do artigo é a consciência da condição colonial. A primeira fase da formação cultural do país, o crítico denomina de a “consciência amena de atraso”, referindo-se ao regionalismo pitoresco ou ingênuo. Nesse momento, o que está em voga é a ideologia do “país novo”, com perspectiva ilusória de país do futuro. A segunda fase é o momento da “consciência catastrófica de atraso”, com a presença do regionalismo problemático, chamado

¹¹⁵ CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. In: *A educação pela noite & outros ensaios*. Op. cit. p.212.

¹¹⁶ CANDIDO, Antonio. Literatura e subdesenvolvimento. In: *Educação pela noite & outros ensaios*. Op. cit. p.141.

nos demais países da América Latina de romance social, indigenismo ou, no caso de uma região específica do Brasil, de romance do Nordeste. Ainda aqui, há uma preocupação de apresentar as mazelas do interior do país. No entanto, o país só passa a perceber o que Candido denomina a “consciência de subdesenvolvimento” após a segunda guerra mundial, quando a ficção regionalista abandona esse ar de amenidades e procura rediscutir a cultura do país e suas influências com maior objetividade. Daí acontece o repensar da produção literária como reflexo de uma “interdependência cultural”. Quanto a isso ressalta Candido:

“Isto não apenas dará aos escritores da América Latina a consciência da sua unidade na diversidade, mas favorecerá obras de teor maduro e original, que serão lentamente assimiladas pelos outros povos, inclusive os dos países metropolitanos e imperialistas. O caminho da reflexão sobre o desenvolvimento conduz, no terreno da cultura, ao da integração transnacional, pois o que era imitação vai cada vez mais virando assimilação recíproca.”¹¹⁷

A partir dessa consciência cultural, o crítico brasileiro observa o surgimento de uma nova era da produção literária, em cuja abordagem podem ser vistas as inevitáveis influências estrangeiras, assim como uma outra forma de utilização de elementos nativistas, e de abordar o exotismo e uma nova discussão sobre o relato de documento social que o regionalismo mantinha na obra literária; tais mudanças são importantes contribuições que levam Candido a anunciar uma terceira fase da literatura regional para toda a América Latina. A essa fase o crítico denomina como surgimento de uma produção literária super-regionalista.

Quando Candido enquadra o romance de Márcio Souza no rol de novas narrativas, evidenciando em seu discurso a perspicácia do escritor em repensar o contexto histórico-social da Amazônia, e observa que esse novo olhar sobre a região encontra-se longe da ingenuidade

das descrições pictóricas, o crítico possibilita pensar esse romance na perspectiva do super-regionalismo. Daí fazer sentido lançar olhares diferenciados ao herói desta narrativa, numa outra visão de se pensar a literatura brasileira numa relação ampliada do que se considera regionalismo, nacionalismo ou identidade na cultura latino-americana. Pensamento que será endossado por outros importantes intelectuais da cultura desses países.

3.2 A teoria da Transculturização

Com a proposição de estudar, nas produções latino-americanas, o resgate das culturas regionais e as originais contribuições artísticas da modernidade, destaca-se no cenário cultural da América Latina outro grande crítico, Ángel Rama, uruguaio, contemporâneo e amigo de Antonio Candido, que reconhece no romance de Márcio Souza um veio inovador da produção literária regionalista, apontando sua análise histórico-cultural para uma reorganização geográfica das diversas regiões que compõem a América Latina.

Ángel Rama¹¹⁸ conjuga sua crítica cultural com o pensamento de Antonio Candido, pois ambos procuram estudar a literatura numa perspectiva maior, creditando à produção literária um elo de integração cultural da América Latina. Rama vê na forma narrativa um gênero fundamental para a formação da cultura dessa América, compreendendo que tal manifestação literária só pode ocorrer no momento em que os intelectuais decidirem abolir as linhas que delimitam a cultura dos povos espanhóis e portugueses.

¹¹⁷ Idem, p.155

¹¹⁸ RAMA, Ángel. *Literatura e Cultura na América Latina*. / Org. Flávio Aguiar & Sandra Guardini; trad. Raquel la Corte, Elza Gasparotto. São Paulo: EDUSP, 2001.

O crítico uruguaio não vê a América Latina como um projeto restrito, com limites nacionalistas. Para Rama, é importante observar os processos através dos quais uma literatura e uma cultura são ligadas às heranças da cultura européia e ocidental, de forma que sejam observadas as dinâmicas da geração de inflexões, de mecanismos, de respostas criativas aos influxos culturais externos. Seria pela observação dessa dinâmica que se tornaria possível não apenas realizar uma simples cópia, mas, ao “se apoiarem em seus próprios pés”, construir-se um *corpus* próprio e original.

Ana Pizarro,¹¹⁹ escrevendo sobre Ángel Rama, ressalta que a preocupação principal do intelectual estava em entender o que é cultura e como estava sendo construída esta cultura na América. Citando um artigo do crítico, a pesquisadora afirma que havia em Rama uma procura tenaz de um caminho cultural próprio:

“Rama situa o problema maior em ‘o que somos’, e não naquilo que pareceria ser o mais importante: a ocupação de um território, a determinação de fronteiras, a criação de um Estado, a organização de um exército. Então conclui: ‘Inventar um país es lo de menos. Lo difícil es inventar una cultura’”.¹²⁰

Pizarro ressalta que Rama alimentava grande rigor em suas reflexões sobre a cultura e a literatura com o propósito de buscar alicerçar conceitos sobre os mesmos, fato que o levou a construir um *corpus* teórico, terminando por gerar uma metodologia para se pensar a cultura e literatura na América Latina. Para isso, cita a noção de cultura trazida por Rama na revista *Marcha*:

¹¹⁹ PIZARRO, Ana. Ángel Rama: A lição intelectual latino-americana – Transculturação na América Latina – Homenagem a Ángel Rama – In: *Literatura e História na América Latina*. Orgs. Lúcia Chiappini & Flávio Wolf de Aguiar. Trad. De Joyce Rodrigues Ferraz. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.

“La cultura no es el ornamento divertido de una sociedade sino que es, em el correcto sentido antropológico, la articulación interna de esa sociedad, su expresión válida, el conjunto de sus valores intelectuales y artísticos, sus modos y sus ideales de vida; y los escritores o los plásticos no son los bufones de una sociedad sino sus intérpretes, sus subrepticios pedagogos, los realizadores de las líneas orientadoras de su progreso.”¹²¹

A visão de cultura é estendida, no pensamento do crítico em relação ao discurso literário, como um discurso necessário dentro da sociedade. As obras literárias e os movimentos estéticos tinham que responder a uma estrutura interna e harmônica, com continuidade criadora, com afã de futuro, por refletir esse universo de forma simbólica. O pensamento de Rama sobre literatura vem referendado na teoria de Antonio Candido acerca de sistema literário, a partir do qual o crítico uruguaio elabora o que poderia ser um sistema literário para América Latina. Segundo Candido, Rama entendia que, “os sistemas literários são as totalidades coerentes, nitidamente diferenciáveis, com estrutura interna própria, constelação temática, sucessão estilísticas, operações intelectuais peculiares e historicamente reconhecíveis”.¹²²

Ángel Rama, refletindo sobre a cultura regional, afirma que, com o desencadeamento do processo de modernização cultural, a partir dos anos 30 do século XIX, as fontes principais de recepção estavam centradas nas metrópoles. Os escritores regionalistas da América de língua espanhola assumiram uma atitude de defesa contra a presença de elementos modernizadores advindos da Europa e EUA. Bipolarizado o conflito entre regionalistas e vanguardistas, a literatura passa a viver conflituoso momento. O crítico ressalta que, para os regionalistas, a vanguarda modernista estava calcada nos modismos literários europeus, e os vanguardistas, por sua vez, questionavam a postura dos regionalistas, acusando-os de manejarem uma estrutura

¹²⁰ Idem, p. 248.

¹²¹ Idem, Ibidem. Conceito retirado da revista *Marcha – Por uma cultura militante* – p. 249.

¹²² CANDIDO, Antonio. Uma visão latino-americana. In: *Literatura e História na América Latina*. Op. cit. p. 269.

literária arcaica. Ambos construíam abismos culturais e, com isso, criaram entraves para o desenvolvimento da literatura na América Latina.

No entanto, para Rama, alguns escritores não tomaram a postura de ignorar as vertentes vanguardistas, percebendo que a radicalização tornaria por extinguir as culturas ou literaturas específicas de cada região. A literatura regionalista ganha ao tomar tal postura, como declara o crítico:

“Um grupo de escritores viu, com lucidez, que se o regionalismo fosse congelado em sua disputa com o vanguardismo e o realismo-crítico, entraria em agonia de morte. Esta interromperia um rico fluxo de formas literárias (o que seria a perda menor, considerando-se sua condição perenemente transformável), mas também acarretaria a extinção de um conteúdo cultural muito mais amplo, que só por intermédio da literatura alcançara sobrevivência.”¹²³

Ao ser aberto o espaço para as expressões culturais externas, tal atitude gera, a princípio, um choque com a tradição rural, desencadeando um variado panorama aculturante. Frente a esse quadro, escritores reconsideraram o processo crítico por que passa a literatura e buscam, a partir desses “elementos externos redimensionar sua perspectiva ideológica e não se limitam ao sincretismo por mera conjugação de contribuições de uma outra cultura”¹²⁴ e desvendam, com ela, na sua cultura, novas rearticulações de estruturas culturais regionais.

Para Rama, a literatura interna não deveria integrar-se à “outra”, como numa forma de integração somatória, mas deveria aprender com o “outro”, alargando, com isso, as possibilidades dialógicas entre as diversas culturas. Com esse movimento cultural, ocorre o

¹²³ RAMA, Ángel. Ángel Rama – *Literatura e cultura na América Latina*. Op. cit. p. 210.

¹²⁴ Idem, p. 215.

processo transculturador da literatura, teoria que Rama concebe como representativo na narrativa latino-americana.

Termo utilizado por Fernando Ortiz e adotado por Rama, a *transculturação*¹²⁵ na literatura passa, num primeiro momento, por um processo “parcial de *desaculturação*” que caminha paralelo a uma *reaculturação*, que resultará numa *neoculturação*. Como explica Rama:

“Seria composta, assim, uma figura em que as duas forças confrontadas geram três focos de ação que conjugam de modo diferente: haveria, pois, destruições, reafirmações e absorções, a que caberia acrescentar que esse processo, que no campo cultural teria uma alta porcentagem de determinismo, mostraria no campo literário uma margem mais elevada, proporcionalmente, de liberdade, que se manifesta na capacidade seletiva que o criador continuaria manejando.”¹²⁶

O crítico uruguaio expressa, apoiando-se em Ortiz, que o processo de Transculturação gera a exposição de culturas internas ao influxo de culturas externas – da metrópole para a colônia -, processo que freqüentemente se traduz na tensão entre a capital e a província, sendo a capital um espaço mais vulnerável à mudança por sua exposição às culturas externas ultrapassando os limites do nacional. Outro lado desse mesmo fenômeno é o que provoca o movimento da capital para o interior; daí emanam as diretrizes que ditam a formação do sistema educativo e cultural.

¹²⁵ Ángel Rama adota o termo *transculturação* a partir do conceito engendrado por Fernando Ortiz, em 1940, como transcreve: “Entendemos que o vocábulo “*transculturação*” expressa melhor as diferentes fases do processo transitivo de uma cultura a outra, porque este não consiste apenas em adquirir uma cultura, que é o que a rigor indica o vocábulo anglo-americano ‘*aculturação*’, mas implica também necessariamente a perda ou o desligamento de uma cultura precedente, o que poderia ser chamado de uma parcial *desaculturação*, e, além disso, significa a conseqüente criação de novos fenômenos culturais que poderiam ser denominados *neoculturação*”. Fernando Ortiz, *Contrapunteo Cubano Del Tabaco y el Azúcar*, Havana, Consejo Nacional de Cultura, 1963 (2ª edição ampliada).

¹²⁶ Idem, p.218/219.

Pensando na perspectiva lingüística do texto, Rama afirma que a grande contribuição dos transculturadores está na unificação lingüística do texto literário, já que linguagens dialetais, de regiões rurais, urbanas e indígenas passam a constituir um vasto campo semântico transculturado, se construindo e reconstruindo no universo do texto literário. As narrativas transculturadas irão encontrar elementos para renovação, tanto na literatura clássica como na narrativa oral, que se apresentará como veio alternativo para a forma literária regionalista, que se mantinha ligada à visão da literatura do século XIX, preso aos preceitos naturalistas. Rendendo-se ao contato ou confronto com os vanguardistas, os escritores regionalistas conseguem, segundo Rama, contribuições imperativas da modernidade e que, se houvesse o distanciamento, a literatura regionalista estaria, fatalmente, fadada à morte.

O resultado do contato cultural gerou outras formas de produções narrativas, contribuindo para elaborações culturais intermediárias. Tal processo, para o crítico uruguaio, se constitui no “ ‘acrioulamento’ das mensagens artísticas européias, e de sua hibridação ao longo de extensos períodos.”¹²⁷ Os avanços desses regionalistas encontram-se em discussões como no congresso regionalista realizado no Recife, cujo resultado está presente em manifesto escrito por Gilberto Freyre, no qual o principal foco estava na oposição à dominação cultural homogênea.

A preocupação maior do crítico uruguaio se dá quanto à formação da cultura latino-americana. Como declara, é importante que cada escritor, o denominado escritor transculturador, tenha consciência dos valores e peculiaridades de cada região. A importância da presença dos escritores transculturadores tem a qualidade de impor, no universo artístico, obras que revelam seus valores culturais. Pois, ao se colocar em contato com a variedade cultural de fontes externas, essas obras passam por um processo de perdas, seleções, redescobertas e

¹²⁷ RAMA, Ángel. Ángel Rama – *Literatura e cultura na América Latina*. Op cit. p.224.

incorporações, o que conduz a uma reestruturação do sistema cultural, fato de que decorre a consolidação do processo transculturador.

Baseado na classificação do antropólogo Charles Wagley,¹²⁸ quanto às redefinições das regiões dos países da América Latina, Rama define melhor as temáticas que aproximam escritores transculturadores dessas regiões. A visão isolada de produção literária, que se formou por longos anos, levou à fragmentação regionalista. Essa prática de “*cada um por si*” deu espaço para que a ação de culturas externas exterminassem com as culturas internas. Isso ocorreu bem mais em regiões muito isoladas, onde o impacto modernizador ocasionou um processo acelerado de aculturações. Por outro lado, essa fragmentação gerou multiplicidades de formas culturais peculiares que ofereceram respostas ao impacto da modernização. Alguns escritores cercaram-se desses elementos e elaboraram importantes obras de transculturação.

Nesse passo, o crítico uruguaio analisa algumas obras que representam um bem sucedido projeto de transculturação literária, tanto nas suas comarcas¹²⁹ como no espaço da América Latina. Em relação à comarca que engloba a Amazônia brasileira, destaca a importância da presença de obras que revelam a “resistência de defesa cultural registradas nas tradições indígenas, denúncia da realidade histórico-social e em resguardar e apurar suas tradições peculiares”.¹³⁰

Acreditando ser nas estruturas literárias que se encontram reais processos de transformação cultural, Ángel Rama define que o processo da transculturação narrativa se realiza em três níveis, o da cosmovisão, o da lingüística e o da estruturação literária.

¹²⁸ Ángel Rama cita Charles Wagley, ‘*Regionalism and Cultural Unity in Brazil*’ (Social Forces, XXVI,1948).

¹²⁹ Para Ángel Rama as Comarcas seriam segmentos transnacionais do continente latino-americano que compreendem vários elementos: étnicos, naturais, formas espontâneas de sociabilidade e tradições culturais. Ángel Rama. Op. cit.

¹³⁰ Idem, p. 304.

No nível da cosmovisão, se articulam ou organizam os significados, definem-se os valores, desenvolvem-se ideologias. Para o crítico, esse é o elemento da transculturação que demonstra mais resistência à homogeneização da “modernidade” cultural, pois, para o escritor transculturador, há possibilidade de descobrir uma reimersão nos valores e heranças culturais, os quais expandem os conceitos míticos internos da região, realizando o que Rama considera o “pensar mítico”. Quanto a isso afirma o crítico:

“As operações transculturadoras liberam a expansão de novos relatos míticos e, ao mergulhar nas fontes locais e na sua herança cultural, recuperam outras estruturas cognoscitivas, opondo ao simples manejo de mitos literários o pensar mítico. Dessa forma, os narradores realizariam a busca da singularidade e da identidade de várias culturas regionalistas latino-americanas, estabelecendo, num continente tão carente de unidade, vínculos entre as suas diferentes comarcas”.¹³¹

Um outro nível do processo transculturador se dá na opção lingüística. Segundo Rama, alguns escritores passavam por “transe de transculturação” se liberando de sistemas diferenciados de linguagem que utilizavam nas narrativas os primeiros regionalistas. Esses procuravam inserir, de forma paralela, a língua culta e modernista dos narradores e o registro de dialetos rurais dos personagens, tentando criar uma ambientação regionalista. Geralmente, o dialeto, ou essa linguagem da narrativa, aparecia entre aspas ou explicado em forma de glossários, refletindo a diferenciação que ocorriam nos níveis “superiores” e “inferiores” de linguagens. Essa utilização diferenciada gerava uma ambigüidade quanto à postura do escritor que, no momento que procurava inserir a outra forma de falar, colocava a sua linguagem numa situação de superioridade e reforçava o preconceito em torno da linguagem regional.

Os escritores transculturadores encurtam essa distância entre a língua do narrador-escritor e passam a apoderar-se de forma mais intrínseca do léxico, da morfossintaxe da língua da região em que escrevem. Nesse movimento oficializa-se a originalidade e a representatividade que intentavam os seus predecessores. Os transculturadores deixam de imitar o falar regional e passam a elaborar a linguagem de dentro dessa comunidade, sem buscar a cópia, mas re-elaborando ou re-criando esse falar. A voz popular passa ser a voz que narra e não apenas a voz singularizadora do personagem. Momento em que o personagem, como o narrador, manifesta sua visão de mundo preservando sua identidade.

O terceiro nível consta da estruturação literária, cujo aspecto mais importante está na criação e representação de formas diferenciadas de construções narrativas, abolindo traços vinculados aos referenciais exclusivamente europeus. Rama define a situação da seguinte forma: de um lado estava o romance regionalista elaborado a partir dos modelos herdados da Europa do século XIX, o Naturalista, e do outro estavam as fontes orais das narrativas populares. Frente a isso, alguns escritores tomam rumos que se opunham ao fragmentarismo vanguardista e buscam reaver alguns gêneros tradicionais; o crítico uruguaio cita como exemplo o monólogo discursivo, encontrado tanto nas literaturas clássicas como nas narrações populares orais. Desse quadro de re-criação fariam parte escritores da América Latina como o brasileiro Guimarães Rosa e José Maria Arguedas que, para Rama, seriam “continuadores-transformadores” do regionalismo tanto no nível lingüístico como na estrutura narrativa:

“Também aqui a volta ao manancial de cultura tradicional há de fornecer respostas: em vez do fragmentário monólogo interior na linha *stream of consciousness* que salpicou imitativamente muita narrativa modernizada, conseguiu-se reconstruir um gênero tão antigo quanto o monólogo discursivo (*Grande Sertão: Veredas*),

¹³¹ RAMA, Ángel. Literatura e Cultura na América Latina. In: *Literatura e cultura na América Latina*. Op. cit. p. 13

cujas fontes estão não só na literatura clássica, como nas do narrar espontâneo; ou encontrou-se a solução para o relato episódico e dividido por meio do contar dispersivo das “comadres”, suas vozes sussurrantes (*Pedro Páramo*), também composto de fontes orais, embora possa ser rastreado até em textos do Renascimento.”¹³²

Para chegar à definição desses três níveis, Rama realiza uma leitura do que seria a Transculturação enquanto estética narrativa. Fazendo algumas adaptações ao conceito de Fernando Ortiz para aplicá-lo à produção regionalista, o crítico lança mão do que chama “esquema Lanternarie”, que identifica três possibilidades de respostas culturais que uma comunidade teria num processo de “reimersão” e reconsideração de sua cultura: a *vulnerabilidade cultural*, que aceita propostas externas e renuncia, quase sem luta, às próprias; a *rigidez cultural*, que se instala drasticamente nos produtos já alcançados por sua cultura, rejeitando toda contribuição nova, e a *plasticidade cultural*, quando uma comunidade procura incorporar as novidades não só como objetos a serem absorvidos pelo complexo cultural, mas também como fermento animador da tradicional estrutura cultural; aqui a comunidade já torna-se capaz de dar respostas inventivas, recorrendo a componentes próprios, mesclados a componentes externos.

No âmbito do terceiro movimento cultural, proposto por Lanternarie, Rama identifica os escritores “regionalistas plásticos”, que encontram dentro dos processos de transições culturais, soluções intermediárias para a formação de uma cultura identificada com suas raízes. Para Rama, ocorre uma visão sintetizadora da transculturação que gera os critérios de seletividade e invenção fundamentais na rearticulação dos elementos culturais da região. O crítico valoriza a cultura híbrida revigorada por uma seleção de elementos tanto dos próprios dados culturais da

¹³² RAMA, Ángel. Os processos de Transculturação na narrativa Latino-Americana. In: *Ángel Rama –Literatura e Cultura na América Latina*. Op. cit. p.221

região quanto dos que lhe chegam externamente. Como, também, valoriza a capacidade de fazer invenções usando uma combinação de elementos que seja adequada à autonomia de seu próprio sistema cultural, valorizando o mestiço como portador dessa cultura híbrida.

Os escritores transculturadores começam tomando consciência dos problemas de suas culturas, fazendo com que suas obras disponham de uma base crítica e das nítidas opções culturais; a essa conscientização acrescenta-se a fidelidade ao meio natural e social, o que nesse momento passa a ser também uma opção artística. Para que se tenha como referência um escritor transculturador são necessários os princípios de respeito ao seu meio cultural; numa evidência de evitar o estereótipo folclorista superficial, essa fidelidade ao meio completa-se com a fidelidade à cosmovisão cultural. Explica Rama:

“porque não se trata de utilizar palavras que reflitam objetos concretos nem estruturas sintáticas que traduzam locuções expressivas peculiares, mas de reconstruir, com abundante utilização do universo lingüístico de uma cultura, a cosmovisão que esta conseguiu fixar e que é a que mantém unidos e tensos os elementos que compõem seu sistema.”¹³³

3.2 Transculturação e antropofagia: aproximações

A preocupação de resolver a dependência cultural e de como tratar a cultura da metrópole que se enraizava cada vez mais nos países colonizados já é manifestada de forma sistematizada no Manifesto Antropofágico em 1928. A proposta de um dos idealizadores do modernismo, Oswald de Andrade, era de que os brasileiros deveriam assimilar os modelos culturais europeus de forma irreverente. Daí vem a idéia da Antropofagia, de usar a cultura de forma deglutativa e

¹³³ RAMA, Ángel. Ángel Rama - *Literatura e cultura na América Latina*. Op. cit. p.232.

realizar uma digestão crítica desses modelos que a cultura ocidental impunha. O processo de transculturação cultural na América Latina converge para uma leitura do movimento antropofágico no modernismo brasileiro. O que os idealizadores da Antropofagia queriam para o Brasil encontra-se, de certa forma, no que Ángel Rama procura delinear para a América Latina, com um olhar direto sobre a produção cultural das comarcas: considerar a contribuição das culturas européia e norte-americana para conceber e produzir cultura enraizada em seu próprio meio histórico-social. Rama, dessa forma, coloca em destaque uma nova dinâmica de realização literária, embora mais reconstruidora que deglutativa, como ocorria com a Antropofagia.

Os idealizadores do Manifesto Antropofágico frente à situação de uma forte dependência dos valores culturais europeus, que eram impostos pelos sistemas político e sócio-econômico, pela religião e mesmo pela língua portuguesa, buscam, a partir da paródia, uma maneira de superação do discurso do colonizador, assim como buscam também encontrar suas raízes culturais que, nesse momento, já se faziam presentes no cotidiano do povo.

A sátira da realidade sócio-econômica foi a manifestação que os modernistas encontraram naquele momento para expressar a diferença. A subversão e a ironia passaram a fazer parte do discurso desse grupo. Rebelando-se contra as consagradas tradições culturais portuguesas e européias, esses brasileiros realizaram uma revisão da produção cultural do país no início do século XX.

Silviano Santiago,¹³⁴ em ensaio que discute o discurso literário no Brasil e na América Latina, respeitando a concepção antropofágica oswaldiana, afirma que os latino-americanos

¹³⁴ SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. São Paulo: Perspectiva: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978.

substituíram a “pureza racial” pela “miscigenação”. Afirma que esses povos colonizados conseguem subverter ou hibridizar a cultura do colonizador. Portanto, defende o crítico, a maior contribuição da América Latina para a cultura ocidental vem da destruição sistemática dos conceitos de “unidade e pureza”:

“Esses dois conceitos perdem o contorno exato de seu significado, perdem seu peso esmagador, seu sinal de superioridade cultural, à medida que o trabalho de contaminação dos latino-americanos se afirma, se mostra mais eficaz. A América Latina institui seu lugar no mapa da civilização ocidental graças ao movimento de desvio da norma, ativo e destruidor que transfigura os elementos feitos e imutáveis que os europeus exportavam para o Novo Mundo.”¹³⁵

Rama entende que essa discussão sobre a cultura modernista segue paralela à discussão vanguardista, acreditando que, no Brasil, o movimento antropofágico contribui na busca de caminhos que possam construir um sistema literário próprio. E vê nesse processo de absorção particular uma forma de conseguir adequar a estética e a técnica das grandes metrópoles, uma forma de derrubar, naquele momento, a estética realista e apresentar novos caminhos para o regionalismo. O crítico uruguaio junta ao projeto estético de Oswald de Andrade o pensamento regionalista de Gilberto Freyre, que deságua em um manifesto que direciona a produção estética interna para uma abordagem inovadora da cultura.

Concluindo, Rama assinala que o surgimento de técnicas e do espírito inovador dos modernistas foi fundamental para o surgimento de obras de cunho regionalista que ampliam o pensamento de cultura e literatura na América Latina.

¹³⁵ Idem, p.18

3.4 Transculturação: picaresca e malandra

No universo de dada narrativa, a manifestação transculturadora se processa a partir de alguns movimentos: é importante perceber, em primeiro lugar, um conteúdo parcial de *desaculturação*; no entanto, esse processo tem que vir seguido de uma reavaliação de um processo de *reaculturação*, ou seja, esse conteúdo tem que passar por uma intensificação de propostas internas, identificadoras de uma cultura. A análise da *desaculturação* e da *reaculturação* permite medir o esforço de *neoculturação* por absorção de elementos externos de uma cultura modernizada. A partir desse momento, esses elementos se integram num processo de destruição, reafirmações e a absorções de culturas: é a Transculturação.

Toda essa manifestação por que passa o discurso na narrativa será pensada do ponto de vista da cultura de cada região, e que irá convergir com uma visível renúncia às línguas puramente regionais, e ocorrerá simultaneamente um esforço para recuperá-las dentro de um discurso literário. Com isso, o escritor transculturador irá restaurar uma visão regional, tornando capaz de englobá-la e impor-lhe sua riqueza plurissêmica. Esses são basicamente os trâmites que possibilitam entender o discurso de Transculturação no interior da narrativa.

O discurso literário da América Latina é inegavelmente construído sob o imaginário eurocêntrico. A necessidade do homem latino-americano se encontrar dentro de seu espaço fez com que intelectuais comprometidos buscassem mecanismos para sobreviver e fazer subsistir suas identidades dentro desse espaço. Mas quando as Américas começavam a conquistar sua independência frente aos primeiros colonizadores, surge o imperialismo norte-americano que

passa a impor sua cultura a partir do domínio econômico. O caminho ou a saída encontrada, pelos intelectuais, frente ao esmagamento dessas culturas, estava em tomar uma postura transgressora desse quadro. Foi através do desvio das normas ditadas pela cultura de fora que o escritor latino-americano transfigurou os elementos feitos e imutáveis que os europeus exportavam para o Novo Mundo, como afirma Silviano Santiago, fatores que auxiliaram na construção de uma identidade literária das Américas de línguas espanhola e portuguesa.

Em relação à postura da literatura hispano-americana quanto aos países colonizadores, Manuel Arango afirma que a novela é um dos gêneros mais representativos nas Américas e que se desenvolveu, com caracteres próprios, já de início frente à agonia do domínio espanhol, quando os povos hispano-americanos lutavam por sua independência. Como afirma:

“A partir de 1800, las naciones que em América dependían de la Corona de España, manifestaron su individualidade em uma u outra forma, bien tratando de captar el fenómeno de compensación síquica del proceso de **transculturación**, o bien situándose en la problemática del momento de llegar a la mayor edade.”¹³⁶(grifo meu).

Segundo Manuel Arango, a sátira é a primeira forma de manifestação literária na América hispânica, fruto de leituras já vindas da Europa. Essa produção tem o propósito subversivo, com forte intenção de crítica social, reconstruindo a sociedade colonial americana. O tom picaresco continua refletido na produção novelística contemporânea. Tais traços são apresentados na pesquisa realizada por Maria Faunce, em suas classificações de novelas picarescas místicas e na neopicaresca apresentada por Mario González. Ambos reforçam o processo de readaptação dessas formas com o intuito de repensar a literatura na América Latina. Esses romances

¹³⁶ ARANGO, Manuel Antonio. *Origen y evolucion de la novela hispanoamericana*. Colombia: Tercer Mundo Editores, 1989, p.19.

constroem-se a partir de híbridas culturas, traços que descrevem, de forma crítica, suas realidades histórico-sociais.

No Brasil, a sátira, como já apresentado no início deste trabalho, também surge representada em temáticas de poemas tidos pela historiografia como reflexo do barroco europeu, mas que buscam refletir a realidade histórico-social do Brasil colônia. A sátira foi uma das formas que o escritor latino-americano encontrou para reconstrução de temas literários, constituindo um trajeto de tradição na América Latina. Principalmente na reescrita da narrativa picaresca e do humor crítico para retratar a realidade colonial.

No século XIX a sátira reforça seus traços na produção brasileira no romance *Memórias de um Sargento de Milícias*, do escritor Manuel A. de Almeida, que reflete a estrutura social brasileira e retrata tipos sociais da época. A tradição literária centrada no tom satírico de novelas de costumes, na picaresca e nas crônicas cômicas que antecediam o período da Regência reafirma-se com o romance de Manuel de Almeida. Como afirma o pesquisador K. David Jackson:

“O uso da sátira nas crônicas e caricaturas visuais ajudou a transformar o mero retrato de um mundo social na complexidade de um romance, juntando um elenco estreito e superficial de personagens para comunicar as suas críticas sociais incisivas.”¹³⁷

O romance *Memórias de um Sargento de Milícias* é uma narrativa que funda uma forma cômica de se pensar a realidade do Brasil, a partir do universo ficcional. Antonio Candido destaca, em seu ensaio clássico sobre o romance, o perfil do herói com características peculiares

à cultura brasileira, sem deixar de lado os traços que, porventura, tal romance possa ter herdado. O que o diferencia é o universo construído entre a ordem e a desordem, onde é retratada uma sociedade onde os personagens que a habitam vivem uma relação social sem culpa e sem remorsos, em que as punições advêm de resultados práticos. Em relação a essa leitura realizada por Candido, em sua *Dialética da Malandragem*, David Jackson afirma:

“Se a desordem é a expressão caótica de uma sociedade jovem e vigorosa, a ordem representa a sua tentativa de **aculturação**, seguindo o velho padrão de cultura colonial que serviu de regra.¹³⁸”(grifo meu)

Com o propósito de estender o estudo do romance malandro ao romance moderno, David Jackson ressalta que as memórias do herói Leonardo constituem uma corrente de eventos fabulosos, presentes nos romances satíricos brasileiros. E afirma que o nascimento desse herói provém da falha econômica e dos absurdos das relações sociais de um Brasil do período Regencial. Esse drama dialético, para o pesquisador, termina em uma espécie de ópera *buffa*, na qual o intercâmbio da ordem e da desordem sociais é aceito e até comemorado em um espírito cômico positivo.

Em seu ensaio, *Candido*, ao denominar Leonardo como primeiro malandro literário, cumpre com os ideais de intelectuais que, como ele, buscam neutralizar o estigma da imitação e da cópia trazidas pelos modelos culturais europeus. A criação desse personagem, comprovadamente híbrido, mas que em sua essencialidade traz o germen brasileiro, funda, para David Jackson, uma linha de originalidade e autenticidade sob o signo do humor crítico e satírico.

¹³⁷ JACKSON, K. David. “O brasileiro abstrato”: o malandro como persona nacional. In: *Antonio Candido y los estudios latinoamericanos*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana. Serie Críticas, 2001, p. 185.

¹³⁸ Idem, p.187

Essa tradição, da sátira na América Latina, com uma postura crítica em relação à cultura externa, compreende um quadro de pensamento defendido por intelectuais como Candido e Rama que, frente à crise de uma modernização por que passava a América Latina subjugada pelas ditaduras militares, se perguntavam sobre um projeto intelectual vanguardista latino-americano. Dessas inquietações provém o conceito de Transculturação, que implica uma lógica nova, que não parte de uma cultura de continuação, mas exige a abertura de novos caminhos, novos mapas que não as saídas convencionais.

Partindo da tese de Rama, que amplia o universo de estudo do romance brasileiro, e voltando-se para o objeto de estudo desse trabalho, é importante pensar sua crítica na perspectiva de resgatar os laços que unem os pícaros, os malandros e os neopícaros que compõem, segundo os críticos aqui referidos, a gênese do herói Luiz Galvez. O crítico uruguaio, ampliando o leque de discussão, em artigo sobre “*Regiões, culturas e Literaturas*”¹³⁹, vê elementos de transculturação cultural no interior da narrativa de *Galvez*, perspectiva que tomarei como possibilidade de análise e de incorporação efetiva do romance às narrativas transculturadoras na região da Amazônia e da América Latina.

¹³⁹ RAMA, Ángel . Regiões, culturas e literaturas. In: Ángel Rama – *Literatura e Cultura na América Latina* -. Op.cit. p.302

IV CAPÍTULO

GALVEZ, IMPERADOR DO ACRE E A ESTÉTICA DA TRANSCULTURAÇÃO

Há um campo fértil para vislumbrar o romance *Galvez, Imperador do Acre* numa leitura de inovação literária de cunho regionalista, tanto como romance que pertence à nova produção narrativa na Literatura Brasileira, como numa visão de romance transculturador latino-americano. É uma obra que recebeu consideráveis menções da crítica contemporânea, é um romance que desempenhou importante papel na formação de identidade histórico-literária, solidificando-se como uma produção cultural que transgride o fazer literário no seu tempo, principalmente no espaço em que foi idealizado. A paródia da história oficial, uma sátira da realidade, coloca em xeque a verdade histórica na formação do território brasileiro e posiciona o romance numa situação privilegiada na crítica na década de setenta do século XX.

Longe de desejar igualá-lo à representatividade adquirida na historiografia brasileira pelos romances *Memórias de um Sargento de Milícias* e *Macunaíma*, há, ainda assim, em relação ao narrador-protagonista de *Galvez*, como nos protagonistas dessas obras, a investigação sobre traços herdados da cultura européia. São traços que, à semelhança do que ocorre com aqueles romances, também circundam Luiz Galvez, protagonista da trama, apresentando aspectos de uma hibridez cultural, o que torna possível lê-lo a partir das múltiplas faces; fato que levou a crítica a se ocupar em estabelecer uma linha investigativa dos elementos que possam compor, com mais precisão, sua gênese literária.

A estrutura e a temática no romance desenvolvem, num tom burlesco, uma ferrenha crítica da formação geopolítica do país. Há uma preocupação do autor em apropriar-se de uma gama de

termos, teorias, ideologias, referenciais literários, personalidades que fazem parte da cultura européia e que vêm somar, por contraste, com a cultura na América Latina. Essa apropriação se realiza de forma intrínseca numa reconstrução de significados no interior da obra. Tais referenciais culturais são colocados como pontos relevantes, na abordagem satírica da formação cultural colonizadora e acadêmica que fazem um contraponto com a presença de elementos da cultura popular existentes no quadro da narrativa.

Há, também, de se valorizar a postura política do escritor da obra. Márcio Souza, ao escrever *Galvez*, mantinha um vínculo muito próximo com sua região de origem, apresentando-se como um autor que detém o domínio, na narrativa, do espaço, do vocábulo, e da situação política que engendra a temática, postura importante para a fundamentação ideológica da obra. Ainda mais quando busca retratar a história do ponto de vista satírico, uma forma simulada da realidade, que promoveu a revelação de um romance regionalista renovador, distante da visão primitivista que predomina, ainda no século XXI, as narrativas da Amazônia.

Tais aspectos tornam *Galvez* um romance que apresenta singularidade estética contrapondo-se a um bom número de obras produzidas, ainda no início do século XXI, na região amazônica. Por caracterizar-se desse modo, o seu lançamento despertou, na década de setenta, em importantes intelectuais da América Latina, o desejo de enquadrá-lo numa determinada vertente da literatura local. O interesse pela obra decorre da inserção, em seu enredo, de múltiplas culturas na sua composição ficcional, agilidade na narração recheada de humor crítico, e redefinição de uma temática tradicional. Fato que nos autoriza a aproximá-lo de um perfil super-regionalista de literatura ou romance que traz em seu interior uma gama de traços transculturadores.

Galvez retrata uma realidade que aproximam as histórias da formação econômica e geográfica da área que engloba o Peru, Bolívia e Brasil, portanto, um espaço denominado por

Ángel Rama como a comarca da Amazônia, onde é inserida grande parte da floresta amazônica. Nessa perspectiva, a centralização do estudo do romance na tese de transculturação de Ángel Rama se faz pertinente para evidenciar o destaque que o romance proporcionou na crítica nacional e internacional, para discutir ou rediscutir o espaço amazônico e repensar os registros identitários, já delineados pela crítica e expostos no segundo capítulo desse trabalho, sobre o protagonista Luiz Galvez, pontos que culminam por revelar em Márcio Souza um escritor transculturador em sua comarca.

É, também, de fundamental importância para a história da produção literária latino-americana a análise de traços transculturadores que Rama encontra em *Galvez* na comarca da Amazônia, haja vista que tal teoria mantém estreitos laços com a visão do super-regionalismo predicada por Candido. O que faz jus aos anseios desses dois pensadores em construir um referencial teórico para se discutir as Américas de línguas espanhola e portuguesa.

4.2 Márcio Souza: opção por uma escrita de Transculturação

Márcio Souza é de origem manauara, onde nasceu, na década de 1940, e onde viveu infância e adolescência. Saiu de sua região para outras metrópoles, momento em que se depara com uma realidade, para ele, bastante curiosa. Velava-se em torno dessa enorme região um silêncio de igual tamanho. O espaço onde nascera era um desconhecido para o seu país e a revelação da mesma aos países estrangeiros se dava de forma deturpada. Como ele próprio declara:

“No período em que vivi em São Paulo eu começava a descobrir a minha região. Foi um momento muito cheio de descobertas e mudanças em minha vida (...) Na verdade, eu queria fazer um

filme sobre o tema. Andava pensando no grande silêncio da minha região em relação ao Brasil.”¹⁴⁰

O escritor, desiludido com os altos custos da produção do cinema, quando tentava montar as primeiras versões de *Galvez*, escrito em 1968, a princípio, como roteiro cinematográfico, publicou-o depois em forma de romance-folhetim. O escritor busca a expressão de suas angústias também no teatro; voltando sempre sua escrita para a preocupação de desenvolver no campo cultural uma prática que discutisse a realidade da Amazônia, já que sentia necessidade de mostrar essa realidade de forma crítica para as grandes metrópoles:

“Meu teatro nasceu de uma prática, de uma exigência de momento. Foi uma adesão ditada pela necessidade urgente de voltar à realidade do Estado, um Estado emasculado não só pelo colonialismo no seu processo histórico, como também pela própria natureza do Brasil, com sua cultura ligada ao litoral. O Amazonas é um Estado sem memória, sofrendo de disritmia cultural”.¹⁴¹

Essa leitura mais crítica do escritor sobre sua região de origem, acredita ele, dá-se pelo fato do mesmo ter tido um distanciamento geográfico e um envolvimento com os movimentos políticos e intelectuais dos anos sessenta e setenta do século XX, que vinham repensando o processo aculturador vivenciado pelo Brasil desses anos. O contato com textos políticos e com textos clássicos levou Márcio Souza a enveredar pelo veio satírico de produções que retratassem a Amazônia sob um prisma renovado.

O romance *Galvez* passou por algumas alterações até chegar à última versão, trabalho que contou com o apoio crítico dos componentes do grupo de teatro amazonense de que Márcio

¹⁴⁰ SOUZA, Márcio. *Márcio Souza – Literatura Comentada* - Panorama da época por Joaquim Alves de Aguiar; seleção de textos, notas, estudos biográficos e críticos e exercícios por Antônio Dimas. São Paulo: Abril Educação, 1982.

Souza participava. A idéia da obra surgiu a partir das comuns pesquisas que realizavam para compor os roteiros de cinema ou textos para serem encenados. O escritor, detendo um grande número de documentos sobre a formação histórica da Amazônia, encontrou a instigante história do espanhol Luiz Galvez Rodrigues de Árias, que comandou um grupo de pessoas numa expedição para tomar o território acreano das mãos da Bolívia. Assim, numa costura satírica, gênero que tomara conta da proposta ideológica do escritor e seus companheiros de teatro, escreveu o romance.

O processo de construção da obra estava centrada em princípios políticos bem definidos: “Primeiro, a gente direciona um trabalho que retire a história das mãos da ideologia oficial”.¹⁴² Depois utilizavam do deboche e do riso como “arma contra a alienação”. Esclarece o escritor que todo seu trabalho literário passava por uma exaustiva pesquisa documentária e “acaloradas discussões” sobre o processo histórico-social da região. Foi nesse clima de grande ansiedade de denúncia sobre o descaso com que era vista a região amazônica que foram produzidas as cinco versões para a conclusão folhetinesca do romance *Galvez*, publicado em 1976.

Foi “puxando o tapete” da história oficial, como, também, desenvolvendo uma contundente crítica reflexiva sobre as culturas colonizadoras da América Latina que o romancista possibilitou que a Amazônia fosse lida no restante do Brasil e no exterior. A divulgação do romance permitiu a Márcio Souza discutir sobre literatura, política e Brasil, de forma “respeitosa” em países europeus e em Nova Iorque:

“Uma vez, conversando com um grupo de estudantes de uma universidade de Nova Iorque, o tempo todo eu percebia que leitores de um certo nível ficavam fascinados pelo *Galvez* não porque era a Amazônia, mas pela falta de respeito que o livro,

¹⁴¹ Idem, p. 04.

¹⁴² SOUZA, Márcio. – *Literatura comentada* – Op. cit. p.06

como estrutura, tem em relação à cultura européia. Eles não tinham nada parecido com isso lá nos Estados Unidos, eles são aliás muito subservientes à cultura européia.”¹⁴³

De fato, o romancista não compactuava com a mitificação comumente divulgada da Amazônia, habituada a receber elogios deslumbrados ou aterrorizantes diante da imensidão territorial não desvendada. Essa descrição exótica da região amazônica já não interessava à academia internacional, nem ao brasileiro Márcio Souza. A ousadia do escritor brasileiro refletiu positivamente no estrangeiro. A leitura que pode ser feita desse contato é o que Rama prevê no processo transculturador quando refere que é “no nível dos significados que as operações narrativas da transculturação proporcionarão os achados mais consideráveis”¹⁴⁴.

Márcio Souza, junto com seus companheiros de teatro, formou, na década de setenta, um grupo que representava uma resistência cultural frente às grandes transformações por que passava sua região. O caminho seguido foi de denúncia da realidade, de procurar repensar a região que já fora para o país grande fonte de renda, mas, naquele momento, estava gerando enormes bolsões de áreas periféricas miseráveis, dada a falta de perspectiva econômica naquela região. O centro do poder político havia virado às costas para ela. Nesse período, Antonio Dimas afirma que “A Amazônia está doente e é preciso curá-la rápido, antes que a loucura tome conta de tudo.”¹⁴⁵ Nesse momento um dos elos de resistência é encontrado nas publicações e nas ações culturais exercidas por Márcio Souza:

“Pode-se tentar a recuperação do paciente através de dois caminhos: enfeitá-lo de laços e fitas para disfarçar sua

¹⁴³ SOUZA, Márcio. Entrevista com a colaboração de Sérgio Flaksman. In: *Revista 34 Letras* – nº 5/6 – Colaboração com a Ed. Nova Fronteira, setembro – 1989.

¹⁴⁴ RAMA, Ángel. O processo de transculturação na narrativa latino-americana. In: *Literatura e cultura na América Latina*. Op. cit. p.222.

¹⁴⁵ SOUZA, Márcio. *Márcio Souza – Literatura comentada* -. Seleção de textos, notas, estudos biográficos e críticos e exercícios por Antonio Dimas. São Paulo: Abril Educação, 1982, p.97.

debilidade e despistar a morte ou atacar fundo os sintomas a partir das raízes do mal, mesmo que isso leve mais tempo. A segunda hipótese é mais custosa porque não poupa o doente e deixa o médico com cara de vilão. Mesmo tendo consciência dessa imagem antipática, Márcio Souza preferiu arriscar e pôs seu talento artístico à disposição daquilo que ele crê mais urgente e prioritário: salvar a Amazônia da disritmia histórica”¹⁴⁶

O escritor manauara tem plena consciência dos vários discursos em torno da Amazônia. E, recusando a fantasiosa venda de sua região, como uma redoma hidrobotânica onde o homem é caracterizado como vencido pela selva, procura denunciar que a selvageria contra esse homem está é no sistema econômico instituído que chegou destruindo valores enraizados naquele povoado e que terminou por impor referenciais culturais estranhos àquele meio. A atitude crítica do escritor é assinalada por Dimas:

“Ao tomar aquela realidade como matéria básica de sua criação ficcional, Márcio Souza afasta-se da atitude que lamenta a indigência do caboclo e investe contra a indigência mental do tipo urbano que se acredita atualizado a todo custo. O que importa é a desmitificação da modernização urbana, é a valorização do universo cultural do índio, carregado de mitos cosmogônicos e perfeitamente adequado à selva.”¹⁴⁷

O frenesi causado pela forma de pensar a Amazônia e sua história de colonização, que o romance *Galvez* retrata, auxiliou na discussão crítica sobre o conceito de colonização e de supervalorização da cultura exterior que intelectuais latino-americanos vêm, há anos, trabalhando dentro e fora de seus países. Daí o interesse de Ángel Rama pelo autor e o romance em estudo.

¹⁴⁶ Idem, p. 97-98.

¹⁴⁷ Idem, Ibidem, p.98.

“A vida e a prodigiosa aventura de Dom Luiz Galvez Rodrigues de Ária, nas fabulosas capitais amazônicas e a burlesca conquista do Território Acreano contada com perfeito e justo equilíbrio de raciocínio para a delícia dos leitores”,¹⁴⁸ é o primeiro romance do escritor que, sem piedade e altas doses de ironia, narra, de forma testemunhal, a história das conquistas da Amazônia brasileira na sua formação territorial. Os relatos entremeados por fatos históricos colaboram para pensar e discutir valores intrínsecos na cultura brasileira. No romance, com muito sarcasmo, é denunciado o deslumbramento do amazônida e do resto do país em relação ao ciclo da borracha, ambos, em visões díspares. Também é reverenciada a produção cultural européia pelos nativos; a leitura sobre os mitos indígenas vistos pelo colonizador; a presença da igreja no processo de colonização e a denúncia da realidade política da região, que é mantida e manipulada por mercenários, bêbados, ambiciosos e aventureiros.

Em *Galvez* o escritor utilizou recursos lingüísticos, estruturais e temáticos voltados para o olhar amazônico e todo o universo ideológico que compunha a região. A primeira proposta de organização para roteiro cinematográfico o auxiliou na construção de uma dinâmica dialógica, envolvendo nas cenas cotidianas da narrativa formas mescladas do falar erudito e outras coloquiais, demonstrando um hibridismo entre um falar, digamos, culto e outro popular. Esse jogo de linguagem torna-se verossímil dado o protagonista de *Galvez* possuir uma formação acadêmica e suas memórias serem relatadas sobre a sua convivência com a população de uma sociedade em que predomina uma cultura iletrada.

A escrita de *Galvez* lança Márcio Souza no cenário nacional e internacional exibindo uma sátira da história brasileira. O tom cômico da narrativa talvez tenha sido suscitado pela hilariante história oficial que o escritor tinha nas mãos. Fundar uma República em plena selva amazônica no final do século XIX não passa de mais uma entre tantas imaginosas histórias

¹⁴⁸ SOUZA, Márcio. *Galvez, Imperador do Acre*. Op. cit. p.03.

vividas pelo povo latino-americano. E o romancista manauara soube muito bem utilizar desse humor e da ironia para ultrapassar as muralhas do lugar comum, mostrando que, através da ficção, é possível descobrir, avaliar e conscientizar.

Para compreensão do romance *Galvez* numa perspectiva de Transculturação é importante analisar pontos relevantes desse processo no interior da narrativa. Para isso, esse trabalho perseguirá os elementos que compõem o conceito de transculturação apresentado por Ángel Rama. Os elementos que, segundo o crítico, sustentariam o processo de Transculturação narrativa estariam compreendidos na opção lingüística, na cosmovisão e na estrutura narrativa. Tais definições foram expostas anteriormente, e serão tomadas como um processo associativo à obra de Márcio Souza.

4.3 Marcas do discurso oral em *Galvez*

Galvez, analisado dentro de uma perspectiva lingüística, herda duas características fundamentais que facilitaram a utilização da oralidade de forma intrínseca na obra. É que sua criação passou de um roteiro cinematográfico para um romance de folhetim; ambas as técnicas de escritura requerem uma natural ligação com o discurso oral. Esse discurso, utilizado por Márcio Souza, alimenta no texto dupla realidade lingüística, e com isso alinhava com traços híbridos dois elementos distintos no universo literário. O autor busca, no entrecruzar de formas discursivas, uma certa unidade lingüística, re-elaborando o discurso regional. Pode-se perceber, nesse intento, o que Rama aborda sobre a reintegração do autor regionalista na comunidade lingüística. Ao contrário do que ocorria nos discursos regionalistas unilaterais. “É a partir de seu sistema lingüístico que trabalha o escritor que não procura imitar de fora uma fala regional, mas

sim elaborá-la de dentro com finalidades literárias”.¹⁴⁹ O relato centrado em um personagem monopoliza o discurso no interior da narrativa, e tal fato auxilia na homogeneização dessa tarefa lingüística.

Walter Ong¹⁵⁰ defende, em relação à oralidade e escritura, que a fala é a expressão da alma da pessoa e de seus sentimentos, oportunidade em que a escrita torna-se a expressão adequada do espírito. Para o crítico, a parceria da oralidade com a escritura auxiliam na “concretização da expressão cultural do homem”. Em relação à junção da oralidade e escrita no romance, Paul Zumthor¹⁵¹, crítico suíço, diz caber à oralidade um relevante papel na construção do gênero romanesco, principalmente como elemento de aproximação com o leitor, preservando, assim, aspectos orais em consonância com a escrita. Zumthor afirma sobre o romance folhetinesco:

“Os romances de Eugéne Sue reutilizavam truques dos cantores de gesta; ainda sob o segundo Império, nos móveis parisienses de bairros operários, ocorria que o porteiro fazia em voz alta a leitura de um folhetim aos locatários reunidos; não há muito tempo, lia-se assim em família.”¹⁵²

Essa preservação da oralidade no romance constitui, para o teórico, a base fundamental para aproximar o homem de sua cultura; para Zumthor, o que realmente subsiste no “coração do texto” é uma nítida presença vocal.

Márcio Souza mescla os dois discursos, constrói uma narrativa com bases verossímeis sobre a história do aventureiro espanhol na Amazônia, colaborando, com isso, para uma melhor

¹⁴⁹ RAMA, Ángel. Os processos de Transculturação na narrativa latino-americana. In: Angel Rama – *Literatura e cultura na América Latina*. Op. cit. p. 220.

¹⁵⁰ ONG, Walter J. *Oralidade e cultura escrita: a tecnologia da palavra*. Campinas, SP: Papirus, 1998.

¹⁵¹ ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz*. Trad. Amálio Pinheiro, Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

¹⁵² Idem, p. 268.

compreensão e a interseção do homem presente em outro espaço e em convívio com outros aspectos culturais.

A narrativa traz uma variedade de discursos que une, no mesmo espaço ficcional, canções populares com clássicas operetas parisienses; trechos de peças românticas do século XIX; utiliza o bilhete como documento histórico; a reprodução do falar popular numa alusão à vanguarda literária modernista; faz referências à literatura clássica inglesa, americana e européia em diálogos entre os personagens. Toda essa gama de textos e intertextos constituem rico espaço para mostrar traços profundos da união de universos lingüísticos variados e culturalmente possíveis, dando à trama uma verdadeira orgia de hibridez cultural. O autor demonstra nas amarras do texto, entremeando diálogos e discursos indiretos, possuir consciência do papel da oralidade na dinâmica da narrativa.

A inserção de elementos concernentes à linguagem oral em *Galvez* auxilia na compreensão do que Rama afirma sobre a importância de uma literatura que represente um produto de uma ou outra cultura - a cultura do vencedor ou a cultura do subalterno. Esse tipo de produção literária surge como “resgate do passado que se projeta como proposta para o futuro, como idéia de que essas culturas, esses povos, esses dramas, têm, no fim das contas, um futuro.”¹⁵³ O que poderá ser observado a seguir é a variedade de discursos dentro da narrativa que fazem parte da tradição oral que, de uma forma ou outra, contribuem para entender o universo histórico e as relações sociais que ocorriam entre os protótipos humanos da comarca da Amazônia.

Apossando-se do mote picaresco e traços da cultura do lugar, o romance contém uma boa dose de expressões “vulgares” e “pornográficas”. A vida boêmia de Dom Luiz Galvez o faz adentrar nas noites, nos botequins, dos bordéis das cidades de Belém e de Manaus do final do século XIX, e, desse convívio relatado com grande vivacidade em suas memórias, são retratadas

as convivências com as prostitutas, com os bêbados e os boêmios notívagos e o comum diálogo travado com essa gente:

“Trucco estava bêbedo e eu começava a ficar também irritado, além do mais, aquelas duas cocottes queriam ficar o tempo todo pegando no meu **pau** e passando a unha pontuda no meu **cangote**”¹⁵⁴ (grifos meus)

“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.”¹⁵⁵ (grifos meus)

Embora ocorram registros desses termos, não há grande exploração; a integração de termos “vulgares” em *Galvez* é realizada de forma bem limitada e essa ausência deixa um espaço vazio em torno de uma melhor homogeneização desse tipo de discurso no interior da trama. Na narrativa são retratados fatos inusitados, posturas extravagantes da vida boêmia de Luiz Galvez, onde o universo da noite manauara é constantemente inserido na trama como um lugar comum ao uso de termos vulgares, já que os notívagos em sua embriaguez se destituem, muitas vezes, do falar “elegante”.

Em suas relações sociais, Dom Luiz Galvez se envolve constantemente com prostitutas, bêbados, boêmios e farristas da elite que, certamente, utilizavam com naturalidade e frequência esses termos. A inclusão desse tipo de linguagem poderia compor maiores espaços na trama. No entanto, a linguagem vulgar tende, no decorrer da narrativa, a ser alijada do discurso do protagonista e demais personagens. No entanto fica o registro.

¹⁵³ RAMA, Ángel. *Literatura e cultura na América latina*. Op. cit. p.23.

¹⁵⁴ SOUZA, Márcio. *Galvez, Imperador do Acre*. Op. cit. p.22.

¹⁵⁵ Idem, p.18.

A utilização da linguagem popular no interior do romance vem precedida de advertência ao leitor pelo herói da trama. Nesse momento, Luiz Galvez, numa postura eurocêntrica, ironiza o falar do povo da região, articulando uma comparação da erudição do Imperador Luiz Galvez que se presta ao deprimente diálogo com uma pessoa do povo. Nessa relação, o choque cultural está presente, momento em que não falta um tom irônico do herói em ridicularizar a confrontação do discurso letrado no contexto amazônico da época:

“Mulher do povo – Aí seu doto, meu marido num quis me ouvi e num queria mais volta pra casa não. Tava errabichado pela vagabunda. Aí eu disse: olha que se tu num vem eu vô aí e te arranco os culhão. Mas ele num creditou o safado. Aí eu disse, oxente, que home apois eu tenho minha honra e fui lá e peguei ele dormindo. Num contei história não, e cortei o saco dele todinho: si num era meu, num era mais de ninguém, num ia ficar aturando os menino sem home na casa, seu doto. É incrível como o povo brasileiro possui uma linguagem de vanguarda. Eu, acostumado com Zola, me estrepava.”¹⁵⁶

O depoimento da “mulher do povo” estabelece, com o protagonista, o choque de dois universos lingüísticos definidos pelas condições sociais de ambos. O relato do assassinato por adultério, de forma ingênua e com naturalidade, é reflexo do conceito de violência e de justiça que o homem tinha naquele momento na região amazônica. Aqui, mais uma vez, a inserção da comunicação oral serve como elemento perpetuador da visão de mundo que esse grupo humano preserva em sua cultura.

A transcrição, embora do ponto de vista ficcional, do discurso da “mulher do povo” é de grande importância para elucidar a cosmovisão de mundo com autenticidade, que demonstra uma compreensão e o entendimento das tradições culturais desse povo que ainda mantinha unidos seus ideais de vida longe da civilização.

Quando Luiz Galvez sente-se constrangido, frente ao relato da “mulher do povo” sobre o cruel assassinato feito de forma despojada, e percebe, diante da situação, a impotência e inutilidade de sua erudição para resolver a situação naquele momento, demonstra a dificuldade de manter de forma democrática o diálogo sobre justiça entre duas fronteiras culturais tão diferentes. Nessa situação o protagonista opta por integrar-se ao universo cultural de seus súditos e absorve a mulher. Quando Luiz Galvez usa o termo “estrepava” estabelece a relação de transação de culturas. Aqui, o interlocutor incorporou naturalmente traços do vocábulo popular ao seu lado culto de colonizador, como, também, ao absorver a mulher do crime cometido, relativiza o que teria como a idéia de justiça, e adapta a decisão ao contexto:

“Galvez – Quais as providências tomadas?

Chefe de Polícia -...?!

Galvez – As providências, cavalheiro?

Chefe de Polícia – Bem, bem...(bocejo) A vítima não suportou o golpe, faleceu. Dr. Nobre acusou hemorragia no atestado de óbito. Ela vai pra cadeia. O problema são os filhos.

Galvez – Filhos?

Chefe de Polícia – São onze filhos. O mais velho tem 12 anos.

Galvez – solte a mulher. Olhe aqui, minha tia, a senhora não pode andar decepando escrotos por aí, ouviu? Vou mandar lhe soltar e trate de cuidar de seus filhos. Audiência encerrada.”¹⁵⁷

Outro aspecto da oralidade presente no romance é a utilização de diálogos, como o acima citado, entre os personagens que, em sua maioria, apresentam-se esquematizados como falas de textos teatrais ou de roteiro de cinema. Nesse discurso, há a presença das falas expostas em francês, ou termos utilizados em latim, sempre mescladas com as falas em português, constatando a intenção de multiplicidade discursiva com o propósito de desfronteirizar a língua, ou apropriação desses termos que entrecruzam o universo em que transitam os personagens:

¹⁵⁶ SOUZA, Márcio. *Galvez, Imperador do Acre*. Op. cit. p.160

“Galvez – E a Companhia se desfez?

Blangis – Ficamos vinte dias jogados na cadeia e restaram apenas as quatro meninas.

Galvez – Os outros desistiram?

Blangis – Poucos, o pior foi o mal tropical que levou a maioria desse mundo.

Galvez – Mal tropical?

Blangis – Lê febre-leune! O médico da polícia disse que tínhamos contraído em Caiena. Para mim foi a falta de higiene, dormíamos entre fezes. É terrível.”¹⁵⁸

Os diálogos, construídos ao longo da narrativa, traçam características de intercruzamentos textuais, reforçando os traços de hibridez de forma e de linguagem que o romance se propõe, estabelecendo, o que Wulf Oesterreicher¹⁵⁹ considera, em sua teoria da oralidade, como ‘imediatez comunicativa’, ou seja, a presença viva da oralidade de maneira mais imediata, realizando, com isso, interessante dinâmica na estrutura do romance. Ao mostrar, de forma direta, a maneira brutal com que as autoridades de Belém trataram a companhia de dança, o desrespeito com os artistas, externando a ignorância da elite da região em relação à cultura de fora ou, por outro lado, realizando uma inversão de valores em relação à maneira com que eram tratadas as culturas estrangeiras, o texto proporciona uma leitura das formas de relações políticas entre as nações na comarca da Amazônia, como, também, o desmando político que existia nessa sociedade, momento em que o diálogo enriquece a dinâmica do texto.

Pensando o diálogo do ponto de vista da transculturação, a utilização heterogênea das palavras articuladas entre os personagens configura a hibridez do relato, dando sinal de que, ao utilizar o vocabulário estrangeiro e ser rearticulado no discurso de Blangis e Luiz Galvez, há

¹⁵⁷ SOUZA, Márcio. *Galvez, Imperador do Acre*. Op. cit. p.161.

¹⁵⁸ Idem, p.82

uma organização desses falares na estrutura lingüística, estabelecendo um complexo cultural nas falas desses personagens do romance.

Em outro momento, o discurso dialógico ocorre entre os personagens Luiz Galvez e Luiz Trucco, cônsul da Bolívia na Amazônia. A conversa serve como uma dimensão do olhar do estrangeiro sobre suas terras, sobre sua cultura e sobre a terra que estavam vivendo, numa demonstração nítida de que a hibridez cultural das metrópoles colonizadoras na região se faziam presentes até no odor que exalava a cidade. O processo aculturante é tão profundo que o cheiro peculiar do lugar é referência de outra cultura:

“Trucco – Isto parece Lisboa, Você já esteve em Lisboa?
Galvez – Conheço Lisboa, uma bela cidade.
Trucco – Até o fedor de Belém é português.
Galvez – La Paz deve feder como Madrid.”¹⁶⁰

O bilhete, um recurso também da imediatez comunicativa, utilizado usualmente como um texto que requer um certo grau de intimidade entre os interlocutores, também faz parte desse espaço da oralidade em *Galvez*. Esse texto é usado para intermediar um contrato político entre os dois mais poderosos políticos do, então, Império do Acre:

“Sr. Galvez,

Olhe aqui, o senhor anda muito entusiasmado com essa estória de decretos. Pois fique sabendo que não gostei nada de terem me tomado o depósito de mercadorias da praça 15 de novembro.

Do amigo,
Pedro Paixão”

¹⁵⁹ OESTERREICHER, Wulf. Pragmática Del discurso oral. In: *Oralidad y Argentinidade – Estudios sobre la función del lenguaje hablado en la literatura argentina*. Editado por Walter B. Berg y Markus K. Schaffuer. Tübingen: narr, 1997.

¹⁶⁰ SOUZA, Márcio. *Galvez, Imperador do Acre*. Op. cit. p.23

“Meu caro Pedro Paixão.

Fique descansado que isso não mais ocorrerá....E não esqueça que a praça agora se chama 14 de Julho, em homenagem à nossa Revolução.

Cordiais Saudações
Luiz.”¹⁶¹

Ao utilizar o bilhete como material de escrita, o Imperador Luiz Galvez está colocando o (então poderoso) seringalista Pedro Paixão no mesmo patamar de igualdade de sua autoridade governamental. E a função do bilhete como texto documental intensifica o veio satírico como condutor da trama. Essa relação intimista, como “conversa de compadres”, para formalizar as mudanças estruturais que o herói estava fazendo no seu Império acreano, reflete um verdadeiro “vaudeville” em que se transformou o seu curto mandato. É assim que a informalidade, nas relações políticas do novo país, formalizava a conduta ideológica desse novo império.

A heterogeneidade de escritas, que compõem a homogeneidade da narrativa, auxilia a agilidade da trama. Misturado aos textos informais, encontram-se documentos considerados como textos corretos para realização das transações políticas, como as atas de reuniões, os decretos oficiais, ordens de serviços, despachos. Estes entremeados com os textos informais apresentam-se sempre mantendo no interior da narrativa o mesmo poder de persuasão.

A linguagem oral auxiliando na formalização de uma paródia satírica da formação histórica da América Latina no final do século XIX reafirma a ampla representatividade da visão carnalizadora a que se propõe o autor, quando retrata, de maneira crítica, a vida político-social de sua região. A utilização do discurso satírico, como gênero que inverte valores e mostra a deformação caricatural da realidade, é afirmado em Bakhtin (conforme já debatido,

anteriormente) como gêneros folclórico-carnavalescos com origem na oralidade e que tem ramificações nos diálogos socráticos. O ideal satírico é plenamente realizável, pois a pretensão de causar impacto pela excentricidade, violando, com isso, a forma comum do uso do documento oficial, pode refletir, mesmo tendo consciência dos referenciais paródicos, uma leitura do descaso, da informalidade, do comando arbitrário, com que eram tratados assuntos políticos nessas comarcas.

Esse outro olhar, que transparece no romance, condiz com o que Rama aduz sobre o pensar crítico do escritor sobre sua região: a postura de revisar a história, à luz dos conteúdos culturais, é característica do crítico atento à hibridez da modernidade latino-americana. Para Rama a “modernidade que se espraia até as diversas escrituras híbridas pode coexistir de forma criativa com a expressão oral.”¹⁶²

Os trechos de canções populares e eruditas são outros traços de hibridez cultural retratadas no romance em estudo e que exercem uma função identificadora e testemunhal da presença das múltiplas culturas que operam no conteúdo lingüístico do texto. Essas canções, que também compõem alguns títulos da narrativa, dividem espaço no mesmo contexto social. Elas fazem parte das inúmeras comemorações proporcionadas à elite amazônica. De um lado, há uma canção, com forte grau de sensualidade, entoada em orgias sexuais, com referências às festas dionisíacas, e, por outro, o entoar de canções clássicas provindas da cultura européia e inseridas no universo burguês da sociedade tropical:

“Uma corista saltou para a mesa alisando o corpo bem naquele lugar, cantando:
 Quem quer provar das uvas.
 Quem quer começar a amar.

¹⁶¹ Idem, p.149.

¹⁶² RAMA, Ángel. *Transculturación Narrativa em América Latina*. México: Siglo XXI.1982. p.38.

Prove mas sem apertar
Que as uvas são feitas pra chupar...”¹⁶³

“Celeste Aida, forma divina
místico serto de luce e fior,
de mio pensiero tu sei Regina,
tu di mia vita sei lo splendor”¹⁶⁴

Relatando o momento em que é descoberto pela polícia de Belém, por ser um dos conspiradores contra o país, Luiz Galvez compõe uma espécie de quadro burlesco, que mescla as óperas de Verdi, entre perseguições pela polícia, entre trechos de canções, momentos de danças, uma perseguição amorosa, e acontecimentos tresloucados entre as personalidades presentes ao concerto. Com isso, o escritor constrói um dos momentos mais interessantes da mescla de culturas, isto, sobretudo, pela maestria que cria a seqüência dos acontecimentos e o entrecruzar de trechos de textos estrangeiros:

“Dona Irene – Ele me atacou. Tentou me violar, uma mulher casada.

Radamés – O terra, addio; addio Valle de pianti
... sogno de gáudio Che in dolor svaní...

Corri para o camarote de minhas amigas, elas estavam aterrorizadas, mas ignoravam o que se passava. Ouvi o Prefeito gritar alguma coisa e minhas amigas começaram a chorar. Radamés tentava erguer a laje de papelão sem nenhum sucesso.

Dona Irene – É ele, é o espanhol anarquista...

Aída e Radamés – A noi si schiude il ciel e l’alme erranti
Volano al raggio dell’ eterno dí.¹⁶⁵

A presença, em *Galvez*, de elementos da linguagem oral nos entremeios da narrativa confirma um novo olhar e uma certa diferenciação na forma do tratar temáticas regionais em

¹⁶³ SOUZA, Márcio. *Galvez, Imperador do Acre*. Op. cit. p.33

¹⁶⁴ Idem, p.55

romances que eram produzidos longe das metrópoles, contracenando duas experiências, dois modos de abordar os registros lingüísticos da região na obra literária. Aliado a esta forma, encontra-se o protagonista, que se compõe de traços das culturas malandras e pícaras construídas ou reconstruídas na cultura da América Latina. Tais traços, re-elaborados em convívio com a tradição oral amazônica e da sua formação hispânica, constituem, assim, um caráter híbrido para sua formação identitária, conforme assinala Carlos Baumgarten:

“Em Galvez, o índice mais expressivo da carnavalesca é talvez aquele que diz respeito à utilização de registros discursivos de mais diversa origem. Assim, as personagens trocam cartas e telegramas entre si; Galvez, chefe das forças revolucionárias pelo Acre independente, redige ordens de serviço, que constituem capítulos do romance.(...) Há, ainda, um intenso uso da linguagem jornalística, mediante a transcrição de notícias publicadas nas páginas de jornais. Nesse sentido, pode-se afirmar que, elevando, através do emprego da paródia, esses diferentes registros discursivos à condição de linguagem literária, a narrativa de Márcio Souza promove a abolição, também no plano do discurso, de qualquer grau de hierarquização.”¹⁶⁵

Ao optar pela utilização do “gênero menor” como recheio das investidas malandras do aventureiro espanhol, o autor de *Galvez* propiciou ao leitor da década de setenta, período da publicação do romance, uma “lufada” de criatividade ao sistema literário do país. Essa composição traz em seu cerne os traços de seu meio cultural.

Ao entremear essa variedade discursiva, o escritor realiza o que Rama define na Transculturação como um investimento da escrita com a fidelidade ao meio, completando-se com a fidelidade a cosmovisão cultural. Para o crítico uruguaio, tal efeito no texto acontece a partir da reconstrução do universo lingüístico de uma cultura e não apenas através da utilização

¹⁶⁵ SOUZA, Márcio. *Galvez, Imperador do Acre*. Op. cit. p.58.

de palavras que “reflitam objetos concretos” ou de estruturas sintáticas que “traduzam locuções expressivas peculiares”. Com esse princípio, o autor consegue manter “unidos e tensos” os elementos que compõem seu sistema:

“Se há visível renúncia a línguas e dialetos regionais, há simultaneamente um esforço para recuperá-los dentro do discurso literário: para isso, apela-se para a contribuição que pode oferecer o conhecimento das leis do sistema. Estas são aplicadas, estendidas e desenvolvidas sobre um material lingüístico que pode ser diferente daquele que lhes deu origem e que é submetido à reelaboração de acordo com elas. Nesse nível, a contribuição original dos transculturadores consiste na unificação lingüística do texto literário, respondendo aos princípios de unificação artística, mas utilizando, em substituição a uma língua literária composta e aprendida, a sua própria.”¹⁶⁷

Conforme até aqui demonstrado, *Galvez* representa a configuração de um romance que incorpora os diversos elementos da fala engendrando, assim, um perfil da sociedade que passava por um processo de transformação, demonstrando na riqueza lingüística, nas mutações, nas incorporações, e na utilização desses elementos da expressão cotidiana, que a hibridez presente no romance testemunha o processo transculturador que vive a América Latina.

4.4 A cosmovisão da comarca da Amazônia em *Galvez*

Com os elementos discursivos, o autor de *Galvez* reforça na linguagem o conhecimento que, representado no enredo, a povo dessa região tem do mundo. A língua é um instrumento para o homem, em sua interação com o mundo, poder reconhecer a si e aos outros. Ao

¹⁶⁶ BAUMGARTEN, Carlos Alexandre. O novo romance histórico brasileiro: o caso gaúcho. In: *Letras de Hoje*. Porto Alegre. V.37, nº 02, 2001, p. 79.

comunicar-se esse homem partilha sua cultura com a do outro. Nessa inter-relação, possibilita compreender sua realidade, como, também, buscar mecanismos que levem à transformação dessa realidade. Tal fato ocorre quando esse homem consegue compreender o processo ideológico que alimenta a estrutura social em que vive. Seria ter uma cosmovisão desse espaço, para nele poder agir e interagir.

A tese de Ángel Rama, sobre os fatores que representam o processo de transculturação e possibilitam uma proposição renovada da escrita regionalista, se completa com a incorporação de conceitos que tracem novos significados aos valores regionais. Em *Galvez*, a reformulação do olhar regional está na abordagem sobre sua temática voltada para outra perspectiva de mundo amazônico, distante do registro documental sobre o olhar paradisíaco ou infernal, a cosmovisão que permeava a estética da região.

Tanto os variados discursos orais, como a busca de formas herdadas da tradição cultural medieval com ramificações no século XIX, colaboram para a constituição estética da obra, num prisma renovador da temática regional na América Latina. Ao romance *Galvez* juntam-se outros romances que buscam, na cosmovisão, inverter o quadro do regionalismo exaustivamente documental e pitoresco que havia feito escola nos países latino-americanos.

O romance focaliza um povo massacrado e alienado, que vive num mundo pré-capitalista, iletrado, rural, sob o jugo da cultura externa e sob o descaso da política interna. O relato das memórias escritas em português, por um velho espanhol, só causa interesse ao narrador, que é brasileiro e se apresenta como organizador e editor do texto, por acreditar que os relatos são *sandices* de um velho aventureiro na Amazônia. Fato que dá a tônica da narração carnavalizada da constituição histórica da conquista da Amazônia.

¹⁶⁷ RAMA, Ángel. Os processos de transculturação na narrativa latino-americanos. In: *Literatura e cultura na América Latina*. Op. cit. p.219/220.

Márcio Souza faz parte de um quadro de escritores que surgiu na década de setenta, cuja temática tinha como preocupação a recuperação da história nacional e a inovação estética na Literatura. Sua obra em estudo cumpre o papel de promover uma redefinição do olhar sobre sua região. Essa configuração ocorre a partir da rediscussão de valores estéticos e da organização de formas intertextuais, demonstrada, na postura do narrador, quando dialoga com a origem do romance na literatura brasileira, e com o movimento modernista:

“Esta é uma história de aventuras onde o herói, no fim, morre na cama de velhice. E quanto ao estilo o leitor há de dizer que finalmente o Amazonas chegou em 1922.”¹⁶⁸

Apesar dos colonizadores-descobridores escreverem sobre a Amazônia desde o século XVI, cujos registros contêm fabulosas narrativas sobre a região, com ares de narrativas ficcionais, a produção literária com temática voltada para a região amazônica só passa a ser despertada em meados do século XIX, vindo a ser lida ou reconhecida nas demais regiões do país através dos escritores Inglês de Souza e José Veríssimo. Vale, ainda, lembrar o romance de veio naturalista do escritor português Alberto Rangel, cujo preâmbulo de Euclides da Cunha, com o mesmo título do livro *Inferno verde*, vem recheado de visões exóticas da floresta e os elementos que a constitui. Euclides da Cunha, num ímpeto de deslumbramento, afirma que “a Amazônia é a última página, ainda a escrever-se, do Gênese.”¹⁶⁹

O gênero narrativo tornou-se o meio mais utilizado para descrição de um cenário indecifrável, onde sobressai, como referência imediata, uma floresta constituída por misteriosos

¹⁶⁸ SOUZA, Márcio. *Galvez, Imperador do Acre*. Op. cit. p.15

¹⁶⁹ CUNHA, Euclides. *Um paraíso perdido*. (Ensaio, estudos e pronunciamentos sobre a Amazônia). Rio de Janeiro: José Olympio, 1986. Euclides da Cunha afirma, no prefácio que faz para o livro de Alberto Rangel, que “O crítico das cidades que não compreender este livro (*Inferno verde*) será o seu melhor crítico. Porque o que aí é fantástico e incompreensível não é o autor, é a Amazônia...”. p. 202.

monstros, rios intrafegáveis, áreas inabitáveis, lutas intermináveis entre o homem e a natureza e nativos antropófagos que ameaçavam qualquer pessoa que tivesse a intenção de habitar esse espaço.

Tais termos reconstroem os relatos escritos pelos primeiros colonizadores que adentraram essa região e que, numa visão dicotômica, abordam, entrecortados de fantasias, a vida e a realidade amazônica. Visão que, com ênfase, Euclides da Cunha externa em seus relatos sobre a região: “A inteligência humana não suportaria, de improviso, o peso daquela realidade portentosa. Terá de crescer com ela, adaptando-se-lhe, para dominá-la.”¹⁷⁰

Sendo um dos poucos desbravadores e com uma visão crítica do país que percorreram essas terras no final do século XIX, os escritos de Euclides da Cunha, entre outros, serviram de base para a produção e a venda da imagem da Amazônia através de textos científicos e literários. Essa visão acompanha, há muito tempo, a produção ficcional voltada mais para o cunho documental. No prefácio acima citado, o pesquisador descreve a floresta como um ser em sobreposição às forças humanas, determinando, de certa forma, o pensar de inúmeros escritos que surgiram durante o século XX, período fundamental para a formação cultural da região:

“É natural. A terra ainda é misteriosa. O seu espaço é como o espaço de Milton: esconde-se em si mesmo. Anula-a a própria amplidão, a extingui-se, decaindo por todos os lados, adscrita à fatalidade geométrica da curvatura terrestre, ou iludindo as vistas curiosas com o uniforme traiçoeiro de seus aspectos imutáveis. Para vê-la deve renunciar-se ao propósito de descortiná-la.”¹⁷¹

Com Euclides da Cunha são encontrados outros pesquisadores, historiadores que, durante três séculos, traçaram o perfil dessa região, algumas vezes como um paraíso, em outras como

¹⁷⁰ CUNHA, Euclides. *Um paraíso perdido*. Op. cit. p.200.

¹⁷¹ Idem, p.201.

um inferno, de preferência, verde; construíram o imaginário amazônico para consumo nacional ou estrangeiro. Nesse sentido, Laélia Silva, em referência à importância da construção lingüística para formação de símbolos que identifiquem uma realidade, afirma:

“Desse modo, inventa-se a Amazônia, atendendo às expectativas de todos quantos se interessam por sua existência, seja por causa da suposta riqueza ou pelas características fantásticas da fauna e da flora ou mesmo pelo desejo de desvendar mistérios relativos à raça humana que, nessa realidade ainda encoberta pelas sombras da imaginação, deve ganhar aspectos extraordinários. Através das imagens da invenção, fixadas nas falas, desde as inaugurais, tem-se consciência de sua realidade paradisíaca ou diabólica, uma vez que os relatos sobre a Amazônia, como signos, passam a fazer parte dela.”¹⁷²

A pesquisadora tem as crônicas dos primeiros viajantes como definidoras da formação desse *primeiro olhar* sobre a Amazônia, que percorreram a região, desde o século XVI, vindo a configurar-se com outros desbravadores ou colonizadores que vieram estimulados pelo comércio da borracha na segunda metade do século XIX. Segundo Laélia Silva, a Amazônia, que manteve por longos anos o estigma de inferno ou paraíso, luta para se construir e se firmar sob dois elementos importantes para a região: a superação do isolamento, que se mantém em relação às grandes metrópoles, e a definição de uma identidade cultural, ambos ainda percalços interpostos a críticos e ficcionistas que escrevem sobre a região.

Dentre esses escritos, *Galvez* revela-se como a primeira obra que discute a região amazônica sem a preocupação principal de documentar ou traçar a dicotomia entre inferno ou paraíso. Nas burlescas aventuras, o herói Luiz Galvez relata ou delata, a partir do olhar do colonizador, esse olhar em completo descompasso com a leitura exótica comumente vendida

¹⁷² SILVA, Laélia Maria Rodrigues da. *Prosa & poesia 1900–1990*. Rio Branco: Universidade Federal do Acre, 1998, p.60.

nos países estrangeiros. As relações políticas, a incompetência administrativa, os mitos amazônicos, o descaso que o poder interno tinha com a região e o interesse financeiro que os Estados Unidos, a Bolívia e o próprio Brasil vislumbravam sobre a região, são retratados no plano ficcional.

A postura ideológica de *Galvez* destaca, na crítica brasileira e estrangeira, inusitada atração pela obra que analisa a região sob uma releitura de romance histórico, como, também, gera elogios por promover a revisão do percurso pela história literária. Este *outro olhar* sobre temas regionais pode ser registrado no que Candido discute como compondo as novas narrativas que foram produzidas durante a década de setenta na América Latina:

“vê-se que estamos ante 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 da 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). Talvez esteja aí mais um traço dessa literatura recente: a negação implícita sem afirmação explícita da ideologia”¹⁷³

A sátira da história oficial em *Galvez* registra a grande expressão da cultura européia no interior da sociedade dessa região; o que gera um material rico que possibilita um olhar crítico dessa cultura, a qual passa por um processo de sincretismo com a cultura nativa. Outro elemento importante do texto é a utilização de um estrangeiro, um tanto esperto, com uma sagacidade fundamental na trama, para narrar esse entrecruzar de culturas. Estrangeiro que, dado a breve, mas intensa, relação com o lugar, pode bem parecer, em alguns momentos, um defensor da comarca amazônica, um transculturado peculiar.

Buscando, no contexto narrativo da obra, esse olhar crítico, pode-se apontar o exemplo da breve amizade do protagonista, Luiz Galvez, com o representante da Bolívia, Luiz Trucco. Aquele mantém uma consciência crítica permanente em relação à postura ou ao caráter do representante boliviano, de modo a ver este como colonizador e explorador em terras brasileiras. Tal consciência o faz realizar constantes intervenções críticas sobre a postura do mesmo:

“Não beba com um boliviano. Trucco estava decidido a me fazer entender o motivo de sua raiva. Dizia ao meu ouvido que a Bolívia também precisava de um pouquinho daquela sacanagem que só o dinheiro da borracha podia dar. Dei um tapinha na coxa da **cocotte** mais próxima e me levantei.”¹⁷⁴

O aventureiro espanhol, que viera à Amazônia com o sonho de enriquecimento fácil, junta-se ao cônsul boliviano que só vê naquele espaço o *cheiro* do dinheiro fácil que a borracha daria a seu país. O curto tempo em que mantém uma convivência com Trucco faz entender a Luiz Galvez que a realização de seus ideais naquelas terras não se daria através do boliviano. Haveria outros meios, talvez com menos sacrifícios, para conquistar sua riqueza. O herói logo fica enfasiado com a pretensão de superculturador que o cônsul costumava esbravejar:

“Era um homem que não suportava mais a monotonia daquelas noites de fim de século. Pessoalmente eu não compartilhava de seu aborrecimento. Desde alguns anos o comércio da borracha havia demonstrado uma tendência para o enriquecimento fácil e a Amazônia se transformara num parque de lutas ideal.”¹⁷⁵

A amizade com o principal representante da Bolívia determina o futuro do herói na trama. Por acaso do destino, Luiz Galvez salva Luiz Trucco dos conspiradores políticos. Em gratidão,

¹⁷³ CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. In: *A educação pela noite & outros ensaios*. Op. cit. p.212.

¹⁷⁴ SOUZA, Márcio. *Galvez, Imperador do Acre*. Op. cit. p..23.

o cônsul decide incluí-lo na “lista reduzida de amigos”. Luiz Galvez, perspicaz, astucioso, aproveitando-se da ignorância do mesmo, resolve advogar em causa própria essa amizade. Com isso, o aventureiro passa a integrar a elite política da região; começa a compartilhar com o poder, sob a luz de um equívoco, o primeiro entre tantos que perduraram na sua história de vida.

Tantos são os equívocos e fatos burlescos ligados a sua aventureira estada na região, a culminarem com uma expedição formada por bêbados, prostitutas e vagabundos sob sua liderança, expedição, aliás, concebida e patrocinada por políticos da região com o objetivo de tomar a região do Acre dos domínios bolivianos para incorporá-la ao Estado brasileiro. Sobre isto, escreve o velho espanhol: “tudo não passara de uma série de equívocos, aliás, o corolário da minha existência”.¹⁷⁶

O aventureiro espanhol é usado pela elite amazonense que, acovardada, não enfrentava os governantes brasileiros para cobrar o descaso que tinham com a produção econômica da região. O convite ao “destemido” espanhol para realizar o intento vem precedido de uma oferta de cinquenta mil libras esterlinas e jogos de seduções que inicia com Cira, em Belém, e continua com Joana, a jovem visionária da expedição. Ao escolher Luiz Galvez, de procedência espanhola, isentaria os políticos de uma ligação direta com o ato, dando, assim, um caráter de invasão estrangeira ao fato.

Por outro lado, vislumbrando o poder e a riqueza e, por que não, os inumeráveis prazeres de que desfrutaria um comandante, o herói aceita a empreitada realizando, assim, um duplo jogo de interesses: o de Luiz Galvez, de enriquecer e, o da elite de manter o controle da área mais fértil de produção do látex daquela região. Preocupado, mas impulsionado pelas aventuras amorosas

¹⁷⁵ Idem, p. 17/18.

¹⁷⁶ Idem, Ibidem, p.19.

que mantinha, primeiro, com Cira, depois, com Joana, duas idealistas e apaixonadas por sua região, o espanhol resolve aceitar a empreitada, embora sem forte pulsão ideológica pelo intento a realizar. Como afirma o aventureiro na trama, naquele momento havia nele apenas a rejeição pelos Estados Unidos, dado aos inúmeros massacres que vinha realizando em Cuba; e nessa “despretensão ideológica”, afirma o herói:

“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”.¹⁷⁷

No relato sobre a realização dessa aventura política, o velho espanhol mostra, em suas memórias, uma releitura da Amazônia revelando, com tom satírico, a maneira do estrangeiro ver o índio, a floresta e os demais povos da região, realizando uma “anti-saga desmistificadora”; tendo plena consciência do discurso irônico que mantém sobre o exotismo que seus conterrâneos e demais países estrangeiros sempre mantinham em relação a essa floresta. É percebido, no discurso do aventureiro, uma sarcástica crítica do imaginário europeu. O relato ficcional não se restringe apenas aos planos deleitáveis. Nesse espaço, a literatura constitui, também, um lugar para a exposição e debate para reconstrução de um imaginário amazônico que tem prejudicado seu desenvolvimento econômico:

“Na ilha de Marapatá os aventureiros costumavam deixar a própria consciência antes de se entregarem à caça. Fui o único

¹⁷⁷ SOUZA, Márcio. *Galvez, Imperador do Acre*. Op. cit. p.112.

aventureiro a entrar em Manaus com a consciência bem ativa. Nunca me arrependi”.¹⁷⁸

A ilha de Marapatá ou “ilha da consciência”, tornou-se um mito, entre tantos outros, que os nativos construíram para explicar situações da vida na selva. Sobre a ilha, Euclides da Cunha, com seu discurso determinista da natureza, explica:

“À entrada de Manaus existe a belíssima ilha de Marapatá – e essa ilha tem uma função alarmante. É o mais original dos lazarentos – um lazarento de almas! Ali dizem, o recém-vindo deixa a consciência... Meça-se o alcance deste prodígio da fantasia popular. A ilha que existe fronteira à boca do Purus perdeu o antigo nome geográfico e chama-se “Ilha da Consciência”; e o mesmo acontece a uma outra, semelhante, na foz do Juruá. É uma preocupação: o homem, ao penetrar as duas portas que levam ao paraíso diabólico dos seringais, abdica as melhores qualidades nativas e fulmina-se a si próprio, a rir, com aquela ironia formidável.”¹⁷⁹

Fazendo um processo inverso ao malandro Macunaíma, o aventureiro espanhol não abandona sua consciência ao adentrar a Amazônia; sua investida nessa região dá-se com lucidez, até porque suas aspirações pessoais trilham por outros caminhos. O protagonista de *Galvez* se apresenta como um personagem que tem domínio do espaço em que está vivendo, e sobre a história política da região. Embora fazendo parte dessa sociedade por pouco tempo, relata com sagacidade e profundo senso de análise política os fatos históricos da comarca:

“Em 1922 do gregoriano calendário o Amazonas ainda sublinhava o latifoliado parnasianismo que deu dores de cabeça a uma palmeira de Euclides da Cunha. Agora estamos fartos de

¹⁷⁸ Idem, p.88.

¹⁷⁹ CUNHA, Euclides. *O paraíso perdido*. Op. cit. p.35.

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 mil réis acenderem os charutos e confirmou de cabeça o que a lenda requeitou. Depois dele; o turismo multinacional.”¹⁸⁰

A representatividade dos mitos amazônicos verifica-se na obra, na segunda parte da narrativa, onde há o relato do herói sobre o seu primeiro encontro com os indígenas da região. Não perdendo de vista o consciente olhar do exotismo estrangeiro, Luiz Galvez descreve o acontecimento como um verdadeiro delírio primitivista, alienante. A descrição é uma alusão feita à participação das igrejas ou missões que se instalavam nas aldeias para catequizar os nativos. Mais uma vez utilizando-se do veio satírico, o herói relata um ritual antropofágico em plena selva amazônica, cujo cardápio é sua amada, a freira Joana, e demais religiosos que o haviam despachado à beira do rio ao descobrirem que o mesmo havia seduzido a freira da congregação:

“ 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.”¹⁸¹

A explícita ironia com que Luiz Galvez retrata o fato, que logo em seguida é reparado pelo narrador como um delírio do herói, revela-se como uma crítica contundente à venda do exotismo sobre os povos indígenas no estrangeiro, como, também, sobre as missões religiosas

¹⁸⁰ SOUZA, Márcio. *Galvez, Imperador do Acre*. Op. cit. p. 15.

que, durante o século XX, adentraram a Amazônia e realizaram um verdadeiro extermínio cultural.

Com efeito, sobre a relação do índio e colonizadores, Márcio Souza, em *Expressão Amazonense*, escreve sobre o grande mal causado, pelos últimos, aos primeiros povos, um verdadeiro etnocídio cometido pelos brancos aos povos da floresta, como registra:

“Movidos pelas necessidades econômicas da empresa colonial, instigados pela ideologia da contra-reforma, os portugueses nos ensinaram a ver naquilo que há de mais originário, um inimigo desprezível. Sistemáticamente banida da nossa investigação artística, a cultura mais autêntica e viva da região recolheu-se para os arquivos etnográficos. O que era para ser esteio, viga-mestra e estrada luminosa, tornou-se curiosidade e folclore para especiarias.”¹⁸²

Segundo Márcio Souza, a presença dos povos autóctones constituía uma ameaça para a modernização da região. Por ter todo um ritual de conservação de seu meio, os aborígenes foram mortos e suas aldeias destruídas. Temendo encontrar índios antropofágicos, “imaginário europeu”, a legião de aventureiros que chegara à região realizara um verdadeiro extermínio desses povos, sem contar com as epidemias de doenças trazidas pelos brancos, que ceifavam vidas de grande número de nativos e com eles suas tradições:

“Firmemente sustentados pelo ideal do avanço econômico, não fizemos mais do que seguir a tradição espoliadora. Pomos abaixo a maior floresta do planeta, sem ao menos conhecermos as conseqüências desse gesto, para alimentarmos a voracidade das grandes empresas monopolistas. E para isso é necessário limpar o caminho de índios obstinados e preguiçosos.”¹⁸³

¹⁸¹ Idem, p.73.

¹⁸² SOUZA, Márcio. *A Expressão Amazonense– Do colonialismo ao neocolonialismo* - São Paulo: Alfa-Omega, 1977, p.29.

¹⁸³ Idem, p. 30.

O olhar, com humor crítico, sobre os rituais indígenas, prossegue nos relatos de memórias do velho espanhol. Referindo-se ao mito do líder indígena Jurupari Luiz Galvez é ainda mais direto em relação à invasão descabida do estrangeiro sobre a tradição cultural da região. O protagonista do fato, o personagem Sir Henry, um inglês possuidor de grandes riquezas e que realiza longas expedições pelos rios da Amazônia em busca de desvendar os mitos que seus antepassados haviam “vendido” em seu país, realiza sanguinárias pesquisas, utilizando os nativos como cobaias. As pesquisas e explorações do exótico inglês são delatadas como simples divertimento desses alienígenas nas terras brasileiras.

Sir Henry se deslumbra ao descobrir a história do guerreiro Jurupari, uma espécie de entidade divina dos índios que tem ligação direta com a sexualidade. Um Deus que explica as relações eróticas dos nativos. Ao pesquisar sobre a vida dessa entidade, o inglês termina por chegar aos extremos da loucura, adentrando na mata para encontrar com o mesmo e participar de rituais fantásticos, repleto de devaneios eróticos. Retorna a Manaus e conta suas experiências a Luiz Galvez revelando verdadeiras alucinações sobre o ritual, momento em que realiza análise “científica” sobre a presença dessa entidade, numa mistura de religião e ciência.

Em seus devaneios, o inglês usa do livre arbítrio, ou do legítimo direito que detinham os estrangeiros nessas terras, narrando como assassinou diversos índios no dia do ritual. A situação é lembrada de forma reflexiva pelo velho espanhol em suas memórias: “Os comerciantes do látex sabiam que a justiça não passava de uma licença poética do século XVIII”.¹⁸⁴ Sir Henry trucidou um grupo de índios para retirar seus falos, que, segundo o personagem, serviriam de material em seu laboratório na Inglaterra.

¹⁸⁴ SOUZA, Márcio. *Galvez, Imperador do Acre*. Op. cit. p.107.

O genocídio, narrado com naturalidade pelo aventureiro, ratifica a ineficácia das leis brasileiras, assim como, demonstra como o Brasil estava escancarado para os ricos exploradores europeus, mostrando como qualquer atitude do estrangeiro com a floresta e seus nativos estaria isenta de qualquer punição pelas leis do país. O capítulo vem intitulado “**Em nome da ciência**”, através do qual, com humor macabro, o protagonista relata:

“Jantei com Sir Henry, e Justine, incansável frequentadora do vapor do cientista, me contou que havia curiosas peças trazidas do alto do rio Negro. Depois do jantar, Sir Henry me ofereceu uma completa visita ao camarote onde estavam guardadas as preciosas relíquias. E relíquias o eram na realidade, pois o meu caro cientista guardava, em vidros de formol, cerca de vinte amostras de genitálias masculinas extraídas de índios do rio Vaupés”.¹⁸⁵

O olhar estrangeiro sobre os mitos é uma crítica explícita à falta de sensibilidade, quanto a esse elemento da cultura do povo autóctone, elemento essencial para a representatividade da tradição indígena. Dentro da formação cultural da humanidade, o mito é uma das expressões mais originais do homem e da natureza em relação entre si.

É a herança cultural vilipendiada, conforme a crítica que Ángel Rama faz em relação às sociedades indígenas que foram manobradas e agredidas pela imposição cultural dos brancos. A leitura realizada sobre as histórias dos índios, a influência da educação escolar, as missões religiosas contribuíram para desencadear um verdadeiro processo de desintegração cultural dessas sociedades.

Em conclusão sobre a cosmovisão em *Galvez* sob o pensamento de Rama, vê-se que a narrativa fragmentada e com veio satírico vem denunciar o modo pelo qual o olhar estrangeiro, sobre a Amazônia reinventada, fazia parte do processo de formação histórica da região. Esse

¹⁸⁵ Idem, p.109.

olhar está presente em fatos cruéis como os extermínios de aldeias e a utilização do nativo como peça de laboratório. A forma renovada de abordar a presença do elemento indígena no texto corresponde ao que Rama pontua, em sua tese, sobre a incorporação de temáticas utilizadas por escritores regionalistas em novas articulações literárias, os quais buscavam uma visão de mundo calcada na expressão universal e resguardando os valores locais “embora situando-os em outra perspectiva cognitiva.”¹⁸⁶

Rama entende que, frente à avalanche da homogeneização cultural e da modernização da cultura proposta pelas metrópoles, com respaldo nas fontes externas, é fundamental que existam criadores literários, nas diversas regiões da América Latina, com a visão de preservação para ser utilizada nas contribuições de fora como “mero fermento” e que possam descobrir mecanismos que relacionem e rediscutam a realidade interna através de operações artísticas. Ao buscar, através do aventureiro espanhol, a releitura dos mitos indígenas no romance, o autor de *Galvez* não só descarta o mero sincretismo cultural, presente na maior parte dos romances de produção regionalista, mas rearticula esse olhar europeu e o utiliza, com maestria, numa nova focalização, não subjugando nem superestimando, mas deixando ao bel prazer do leitor reflexões sobre os mitos entre dois olhares, cumprindo, assim, com sua função literária.

O pensamento crítico que o narrador-protagonista deixa transparecer no decorrer de seus relatos centraliza uma visão ideológica proposta no romance. O alvo da narrativa é uma situação histórica da Amazônia no final do século XIX, e o que predomina na trama são as peripécias de um herói, que aparentemente, com ar bastante irresponsável, demonstra no decorrer do enredo

¹⁸⁶ RAMA, Ángel. Os processos de Transculturação na narrativa latino-americana. In: *Literatura e cultura na América Latina*. Op. cit. p. 212.

que tem consciência política do fato que vivencia. A princípio, a farsa burlesca auxilia para obscurecer o forte teor de crítica social que está impregnada nas páginas do diário. Mas no desenrolar dos acontecimentos, o herói, com suas reflexões, situa seus leitores da profunda intencionalidade de seus relatos. Entre subentendidos, são revelados aspectos preocupantes da realidade amazônica. O que o relato memorialístico de *Galvez* quer denunciar é o que estava por trás das posturas políticas do governo brasileiro, denunciar os abusos do imperialismo, a corrupção de uma elite que vislumbrava apenas poderes pessoais.

4.5 Galvez: uma paródia folhetinesca

Galvez, no plano estrutural, é tido pela crítica latino-americana como texto ficcional que transgredir os aspectos convencionais do texto regionalista tradicional. O romance é construído sob a proposta de romance moderno. Embora tenha como tema da narrativa a sua região, não retrata os fatos com a estrutura comumente utilizada por predecessores regionalistas que buscavam, no esquema linear, a reconstrução da realidade regional, fato que do ponto de vista estético, nada contribuía para uma discussão mais apurada da produção literária na América Latina, apenas seguindo a forma da importação européia, como afirma Flávio Loureiro Chaves:

“O romance naturalista compreendido entre 1870 e 1920 estabelece certos rumos que ainda hoje conduzem a literatura brasileira. Toda a 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 Èmile Zola.”¹⁸⁷

Segundo Baumgarten,¹⁸⁸ é em romances como *Galvez* que o romance histórico tem suas fronteiras redefinidas, pois a obra surgida na década de setenta foi o que de mais moderno havia aparecido em termos de romance histórico na América. Além de inovação com a paródia histórica, o romance desenvolve ampla reflexão sobre o processo literário nacional.

Para o pesquisador, o autor de *Galvez* opta por escrever a paródia de um fato histórico da sociedade brasileira, elevando sua produção ao patamar de romance histórico que demonstra a resistência cultural. *Galvez* relata o passado com explícita descrença dos tempos e realidades atuais; daí, acreditar Baumgarten na importância da obra que retrata a história num tom imitativo e irônico com fortes amarras na tradição carnavalesca.

A farsa burlesca engendrada no romance que diverte o leitor vem, segundo o crítico, reforçar a idéia de que, ontem como hoje, toda a história oficial poderia ser resumida numa comédia carnavalizada, que sempre seria encenada por políticos arrivistas, por aventureiros, tendo, do outro lado, assistindo ao inescrupuloso espetáculo, o povo que sempre permaneceu a reboque da história.

Entende-se que ao utilizar a forma de paródia satírica, o autor de *Galvez* vem mostrar que seria possível repensar o papel da elite e do povo no processo de formação da história econômica e política que entrecruzavam as relações entre os países de línguas espanhola e portuguesa. Daí o autor reconstruir no mesmo espaço temático os relatos orais, as canções eróticas e clássicas, o relato documental e a consagração ficcional da história, conversas do que

¹⁸⁷ CHAVES, Flávio Loureiro. *Ficção latino-americana*. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1973, p. 21.

¹⁸⁸ BAUMGARTEN, Carlos Alexandre. O novo romance histórico brasileiro: o caso gaúcho. In: *Letras de Hoje*. Op.cit.

se passam nos bastidores da história oficial: segredos de alcova, os mexericos, os desvios de caracteres, a covardia dos políticos, a pedofilia, a exploração sexual, o adultério, casamento de fachada, o nepotismo, quadros que ilustram tão bem a história oficial e cotidiana das comarcas na América Latina.

Esse diálogo crítico com o leitor (ou monodialogo), que o romance se propõe para retratar o processo de ocupação e colonização das terras acreanas, levou o autor a se instrumentalizar de múltiplas formas narrativas para construir a trama. Com isso, rompe com traços que determinavam a narrativa regionalista tradicional e se apropria de aspectos tomados pela narrativa moderna. Nesse passo, Ángel Rama sustenta que os escritores transculturadores têm à sua frente inúmeros recursos de vanguarda e, muitas vezes distanciando-se da proposta dos modernistas, estabelecem reconstruções próprias, citando, como exemplificação dessas formas, o monólogo discursivo que estrutura o romance *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa.

Em *Galvez* a opção pelo tom satírico tem referencial teórico na teoria carnalizadora de Bakhtin. A sátira serve de esteio para o relato memoralístico que se realiza calcado no humor crítico. O discurso monodialógico direciona a narrativa a um olhar único, já que a intervenção do narrador, personagem que inicia uma espécie de discurso intertextual na trama, se exaure e termina por abandonar a narrativa. E o que passa a predominar a partir desse momento é a visão de mundo do protagonista, que se manifesta através desse ponto de vista satírico.

A proposição transgressora, que tonifica a dimensão carnalizadora na obra do romancista manauara, é evidente desde o primeiro capítulo, quando o narrador apresenta o herói da história, momento que faz uma analogia às inversões dos códigos literários comuns e tradicionais. O narrador anuncia em seu relato o que Bakhtin discutia em sua teoria como “o vivenciar uma visão de mundo não-oficial”:

“Esta é uma história de aventuras onde o herói, no fim, morre na cama de velhice. E quanto ao estilo há de dizer que finalmente o Amazonas chegou em 1922. Não importa, não se faz mais histórias de aventuras como antigamente (...) Agora estamos fartos de aventuras exóticas e mesmo de adjetivos clássicos e é possível dizer que este foi o último aventureiro que assistiu às notas de mil réis acenderem os charutos e confirmou de cabeça o que a lenda requeitou”.¹⁸⁹

O romance é uma paródia que retrata um momento da formação histórica da Amazônia. Com essa perspectiva é introduzido o protagonista na narrativa, o qual dará a tônica da farsa no desenrolar da trama. A forma de contar a história “às avessas” já de início descaracteriza os heróis míticos e as personalidades históricas.

Na criação paródica do discurso oficial são entrecruzados personagens ficcionais e personalidades históricas, desfazendo as fronteiras da ficção e da história. O autor cria uma duplicidade de discurso, invertendo códigos, possibilitando um desmanche do discurso canônico histórico e literário. A versão da história das transações políticas entre o Brasil, Bolívia e Estados Unidos revela-se num verdadeiro fato non-sense e burlesco:

“Estavam presente naquela reunião, além de Joana e o Governador, o meu amigo Vaez, o Major Freire, o Deputado Mesquita, o Coronel Epaminondas 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 aquela era o tipo da orgia que não deixava Joana constrangida. O Hotel Cassina ficava a poucos metros do Palácio do Governo”.¹⁹⁰

Outro aspecto relevante é a sátira em torno dos cânones literários e do pensamento científico europeu. O autor utiliza variados diálogos intertextuais na narrativa, insere no

¹⁸⁹ SOUZA, Márcio. *Galvez, Imperador do Acre*. Op. cit. p.15.

¹⁹⁰ *Idem*, p.111

discurso narrativo trechos de obras, analogias aos heróis da cultura européia, releituras de pinturas clássicas. Essa incorporação manifesta-se como elementos ricos na trama de Márcio Souza, pois todo esse universo da cultura estrangeira que permeia a trama é utilizada pelo autor para burlar, para jogar com os referenciais culturais da região. Tal proposta condiz com a proposta transculturadora de Rama, quando o crítico afirma que o escritor latino-americano não pode se “entrincheirar” apenas em suas tradições. Esse processo de empréstimo e de incorporação deve ocorrer para que se “robustecem as culturas nacionais”.

Citando personagens da literatura universal, às vezes em títulos dos capítulos do romance, outras vezes parafraseando o pensamento filosófico, para explicar suas aventuras na floresta amazônica, o autor de *Galvez* realiza um verdadeiro entrecruzar de culturas. Nesse contexto, há, entre outros exemplos que compõem a narrativa, uma sátira à obra clássica de Júlio Verne, quando o protagonista, em suas aventuras pela selva, faz analogia da situação:

“O aventureiro vive como se estivesse em fim de carreira. Não existe marasmo e os contratemplos estão sempre escamoteados das histórias de aventura. Pois digo aos leitores que ninguém passa mais baixo que o aventureiro. Quem me dera fosse um Phileas Fogg na calha do rio Amazonas fazendo a volta ao mundo em oitenta seringueiras.”¹⁹¹

A utilização de mote sobre os *best-sellers* universais e, sobre as teorias que organizaram o mundo política e socialmente, torna *Galvez* uma obra de referenciais transculturadores. A determinação de entrecruzar os inumeráveis discursos intelectuais europeizados no discurso regionais eleva a qualidade estética da obra.

Ángel Rama, em sua teoria, afirma que romances com esse tipo de postura costumam ir além de um discurso costumbrista tradicional e modernizador; buscam investir na invenção

original, possibilitando um novo olhar para o discurso literário, construindo uma espécie de neoculturação baseada na cultura interior. Sobre isso afirma:

“E é esta a particularidade do novo regionalismo na América Latina: corresponde a uma instância histórica em que os valores e comportamentos tradicionais que vinham dando singularidade a uma cultura, adquirindo status definidor graças à repetição, são abalados. O conflito modernizador instaura o movimento sobre a permanência, porém mais ainda que os objetos ou valores que traz de fora, é sobre aqueles macerados interiormente que exerce seu impulso.”¹⁹²

A sátira e a paródia se sustentam no riso, elemento considerado por Bakhtin como fundamental no discurso da carnavalização. O riso em *Galvez* vem recheado de traços de niilismo político e social: na sociedade do látex é impossível a reconstrução, o reinado do aventureiro tornou-se um verdadeiro *vaudeville*, como costuma citar o herói, que pode ser entendido como um pleno universo inverso da seriedade que o fato deveria representar. O Império de Luiz Galvez é um verdadeiro universo carnavalizado onde o poder é compartilhado pela incompetência, a irresponsabilidade política, pela orgia sexual:

“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.”¹⁹³

¹⁹¹ SOUZA, Márcio. *Galvez, Imperador do Acre*. Op. cit. p.72.

¹⁹² RAMA, Ángel. Regiões, culturas e literaturas. In: *Literatura e cultura na América Latina*. Op. cit. p. 317.

¹⁹³ Idem, p.112.

A paródia do riso desemboca na estrutura folhetinesca por que optou o “turista brasileiro” para retratar as “sandices desse espanhol do século XIX”. Essa forma em *Galvez* também é reconstruída, de forma fragmentária, se distanciando de sua proposta original. Nesse sentido comprova-se mais uma proposta inovadora na construção da narrativa. O folhetim¹⁹⁴ surge no Brasil por volta de 1839, baseado na construção romanesca do século XIX, e serve para aumentar a comercialização de jornais. Cai no gosto popular e vai cultivar o espírito lúdico da elite brasileira que se formava. Volta na década de setenta, com uma proposição mais realista. O romance em folhetim no Brasil é uma herança da tradição europeia, que reafirma, no plano literário, a euforia em torno da pátria e das belezas naturais que ela continha. O folhetim de Márcio Souza vem denunciar essa tradição, e a partir dela recompor essa estrutura.

O autor de *Galvez* decide se utilizar da forma folhetinesca, de modo a redefinir sua forma e sua temática. Procura exatamente inverter o exotismo que ainda perdurava na escrita da região, como, também, a utilização do veio melodramático que era adotado pelos enredos desses romances. É assim que redireciona e mostra a degradação moral, o universo dionisíaco que permeava a sociedade do látex. Ao dar outras dimensões às estruturas canônicas, o autor contribui para uma releitura do processo estético na América Latina. Quanto a isso afirma Baumgarten:

“Trata-se, evidentemente, de um discurso através do qual parodia-se procedimento composicional que, utilizado insistentemente no curso da narrativa brasileira do século XIX, tornou-se um verdadeiro clichê. O discurso paródico, assim utilizado, reveste-se de uma dupla orientação: de um lado, ilumina a tradição literária, revigorando-a; de outro, renova prática

¹⁹⁴ A respeito do folhetim, conferir MEYER, Marlyse. *Folhetim: Uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

discursiva exaustivamente explorada no campo da produção romanesca, ao conferir-lhe significado novo”.¹⁹⁵

Ao utilizar a forma folhetinesca, o autor reconstrói, a partir dos traços fortemente sentimentalistas que caracterizam essa estrutura narrativa do século XIX, a desregrada paixão de um aventureiro por transgredir os valores burgueses: a quebra de valores morais, o nepotismo, a degradação humana, fatores que vêm de encontro aos valores sociais edificados nos séculos de formação histórica na América Latina. Portanto, é desmistificando e re-elaborando as estruturas tradicionais que *Galvez* se sustenta como produção literária diferenciada e transculturadora.

CONCLUSÃO

¹⁹⁵ BAUMGARTEN, Carlos Alexandre. Op. cit. p.78.

O estudo de Galvez, *Imperador do Acre*, realizado sob a perspectiva da estética da Transculturação, procurou compreender que a formação cultural de um povo não pode ser vista como um pensamento único e dado como pronto de antemão. Ángel Rama coloca sob suspeita toda e qualquer forma acabada de identidade cultural, pois é dada ênfase à tradição cultural como um mecanismo para refletir sobre homogeneização modernizante da cultura. O crítico busca valorizar na tradição oral de um povo um referencial para a criação intertextual com a produção escrita. Esse pensamento abre caminho para a valorização da obra literária que procura repensar a sociedade, trazendo aspectos peculiares de sua formação histórico-cultural em pé de igualdade com os traços herdados de outras culturas.

Márcio Souza recusou-se a reverenciar uma visão uniformizadora ou submissa da cultura que compreendia, em grande parte, o universo das escritas regionalistas. Procurou construir, de modo desafiador, um discurso em torno da história e da cultura na comarca da Amazônia,

apresentando uma forma inovadora de fazer literatura. Pensou seu universo cultural com uma postura de resistência política. Com a consciência das grandes perdas de traços peculiares da cultura autóctone e da invasão de traços culturais dos países colonizadores, que já se tornavam parte da realidade da região, o escritor buscou reconhecer o caráter positivo dessa situação cultural e dela tirar proveito na construção de sua narrativa, terminando por mostrar, em sua obra, uma Amazônia destituída de abundante exotismo difundido no imaginário nacional.

Galvez constrói-se sobre representações históricas que comprometem a auto-estima do amazônida. O olhar satírico sobre a história demonstra o perfil revolucionário de seu autor que, se posicionando através do humor, colocou, no mesmo patamar, as vitórias e as derrotas que ocorreram na formação histórica da Amazônia, deixando para o leitor o inquietante ato de refletir sobre a história e a obra, o real e o ficcional.

A avaliação crítica da herança satírica em *Galvez* reforça o seu perfil de obra transculturadora. A utilização da paródia no romance mostrou caminhos que possibilitaram analisá-lo sob as perspectivas picaresca, neopicaresca, malandra, como, também, na nova vertente do regionalismo. A absorção de todas essas tendências revelam em *Galvez* um vivo discurso das variadas culturas que se constroem no interior do romance e, conseqüentemente, se refletem no processo cultural dos países que formam a América Latina.

Márcio Souza dá voz às várias imagens que permeiam os universos amazônico e latino-americano. E, mais, ao tomar como protagonista da obra um representante do continente que “descobriu” e colonizou a região, e que passou por inúmeros processos de adaptações às regiões que escolheu para viver, o autor termina por reforçar um elo de ligação que reflete o olhar transculturador desse personagem. Luiz Galvez, em seus relatos, não se manifesta apenas como um “gringo” em terras latinas, que tem como objetivo principal a conquista de riqueza e prestígio social. É que, se por um lado, em seu diário, é clara a consciência do estado de

aventureiro, de procurador de riqueza fácil, por outro, nos seus relatos, percebe-se uma consciência viva e uma postura crítica desse herói que acaba por contribuir para uma reflexão sobre a formação histórica da região.

A apresentação de mais uma vertente de investigação para se pensar *Galvez* confirma que os caminhos apresentados em torno de sua tradição crítica servem para constatar a apropriação de traços que poderiam ser tomados como aculturantes, mas que, todavia, foram pensados ideologicamente de forma reciclada e criativa, o que serviu para gerar uma obra que é referencial de literatura para a América Latina.

BIBLIOGRAFIA

- AGUIAR, Flávio Wolf e Lígia Chiappini (org.). *Literatura e história na América Latina*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.
- _____ e Sandra G. T. Vasconcelos. (orgs.). *Imagens na Europa na literatura brasileira*. *Cadernos Comarca*, vol, 1. São Paulo: Humanitas, USP, 2001.
- AGUIAR, José Wilson (org). *Estado Independente do Acre. Luis Galvez Rodrigues Arias: Centenário do Estado Independente do Acre 1899 –1999*. Rio Branco: PMRB. FMC/Ac. 2000.
- AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel. *Teoria da Literatura*. 3ª edição. Coimbra: Livraria Almedina, 1979.
- ALEMAN, Mateo. *Guzmán de Alfarache*. Barcelona: Zeus, 1968.
- ALBERTI, Verena. *O riso e o risível na história do pensamento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, Ed. FGV, 1999.

- ALBORG, Juan Luís. *História da la literatura española-edad media y renacimiento*. Madrid: Editorial Gredos S. A., 1992.
- ALMEIDA, Manuel Antônio de. *Memórias de um sargento de milícias*. 37ª edição. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.
- ANDRADE, Mário. *Macunaíma (O Herói sem nenhum caráter)*. 14ª edição. São Paulo: Martins, 1977.
- ANDRADE, Mário de. *Memórias de um sargento de milícias*. In: *Aspectos da literatura brasileira*. 5ª edição. São Paulo: Martins, 1974.
- ANÔNIMO. *La vida de Lazarillo de Tormes*. Madrid: Editorial EDAF S.A.Cuervo, 1977.
- ARANGO, Manuel Antonio. *Origen y evolucion de la novela hispanoamericana*. Colombia: Tercer Mundo editores, 1989.
- ARISTÓTELES. *A poética clássica*. Trad. De Jaime Bruna. 7ª edição. São Paulo: Cultrix, 1997.
- BACCEGA, Maria Aparecida. *Palavra e discurso – história e literatura*. São Paulo: Ática 1995.
- BACKES, Carmen. *O que é ser brasileiro?* São Paulo: Escuta, 2000.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara F. Vieira. São Paulo: HUCITEC; Brasília: UNB, 1987.
- _____. *Problemas da poética de Dostoievski*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997. Trad. Paulo Bezerra.
- _____. *Questões de literatura e de estética (A Teoria do Romance)* 4ª edição. São Paulo: Ed. UNESP, 1998.
- _____. *Estética da criação verbal*. 3ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2000. Trad. Maria Ermantina Galvão.
- BARRETO, M. C. *A sagração do herói no país do carnaval*. Dissertação de mestrado,

São Paulo: TFLCHUSP, 1987.

BARROS, Leopoldina Leitão de. *Uma visão de Romance Histórico em coronel de barranco e a selva*. Rio Branco: Ed. Tico-tico, 1991.

BAUMGARTEN, Carlos Alexandre. O novo romance histórico: o caso gaúcho. *Letras de hoje*. Volume 37; Porto Alegre: 2001.

BELLEI, Sérgio Luiz Prado. *Nacionalidade e literatura: Os caminhos da alteridade*. Florianópolis: Editora da UFSC, 1992.

BENEDETTI, Mário. “Temas y problemas” – In: *América Latina en su literatura*. (Org. Cesar Fernandes Moreno). México/Paris. Siglo XXI:UNESCO, 1982.

BERGSON, Henry. *O riso*. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

BERND, Zilá. As três Américas e o agenciamento contínuo do diverso. In: Bernd, Zilá. De Grandis, Rita(orgs.) . *Imprevisíveis Américas*. Questões de hibridação cultural nas Américas. Porto Alegre: Sagra/ DC – Luzzatto – ABECAN, 1995.

_____. e Jacques Migozzi(orgs.). *Fronteiras do literário: literatura oral e popular Brasil/França*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1995.

_____. *Literatura e identidade nacional*. Porto Alegre: Ed. da Universidade. UFRGS, 1992.

BLAIT, Beth *A personagem*. São Paulo: Ática, 1985.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1979.

CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas híbridas*. São Paulo: EDUSP, 1998.

CANDIDO, Antonio. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

_____. Dialética da Malandragem. In: *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

_____. *Formação da literatura brasileira*. Vol.1. 8ª edição. Rio de Janeiro Ed. Itatiaia,

1997.

_____. *Literatura e consciência nacional*. Suplemento literário. Minas Gerais, 1969.

_____. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 8ª edição. São Paulo:

T. A. Queiroz Editor, 2000.

CARPENTIER, Alejo. *Literatura e consciência política na América Latina*. Trad. Manuel J.

Palmerim. Lisboa, Dom Quixote, 1971.

CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura comparada*. 2ª edição. São Paulo: Ática, 1992.

_____. (Coord.). *Culturas, contextos e discursos: limiares críticos do comparatismo*. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 1999.

CASAS DE FUANCE, Maria. *A novela picaresca latinoamericana*. Madrid: Cupsa, 1977.

CAVALCANTI PROENÇA, M. *Roteiro de Macunaíma*. São Paulo: Anhembi, 1975.

CHANDLER, Frank W. *La novela picaresca en España*. Madrid: La España moderna. S/d.

CHAUÍ, Marilena. *Conformismo e resistência. Aspectos da cultura popular no Brasil*. 3ª edição.

São Paulo: Brasiliense, 1989.

CHAVES, Flávio Loureiro. *Ficção latino-americana*. Porto Alegre: UFRGS, 1973.

CHIAPPINI, Lígia Moraes Leite. *Regionalismo e modernismo*. São Paulo: Ática, 1979.

_____. *O nacional e o popular na literatura*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

CODAMINE, Charles Marie de La. *Viagem pelo Amazonas: 1735-1745*. Trad. M. H. F. Martins.

Nova Fronteira/ EDUSP, 1992.

COSTA, Lígia Militz da. *A poética de Aristóteles – mimese e verossimilhança*. São Paulo: Ática,

1992.

CRULS, Gastão. *À Amazônia que eu vi*. Rio de Janeiro: José Olympio, 5ª edição, 1973.

CUNHA, Euclides da. 1866 –1909. *À margem da história*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. *Um paraíso perdido*. Rio de Janeiro: José Olympio; FDRHC, 1986.

- DACANAL, José Hildebrando. *Era uma vez a literatura...* Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 1995.
- _____. (org.) *O romance modernista: tradição literária e contexto histórico*. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 1990.
- DALCASTAGNÉ, Regina. *O espaço da dor*. Brasília: Ed. da UNB, 1996.
- DAOU, Ana Maria. *A Belle Époque amazônica*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.
- DIAS, Ângela Maria. *O Resgate da dissonância: sátira e projeto literário brasileiro*. Rio de Janeiro: Edições Antares: Inelivro, 1981.
- DIMAS, Antônio. *Espaço e romance*. São Paulo: Ática, 1985.
- _____. *Márcio Souza – Literatura comentada*. São Paulo: Abril Educação, 1982.
- ELMIR, Cláudio P. e Félix, Otero. (Organização). *Mitos e heróis: construção de imaginários*. Porto Alegre: Ed. Universidade/ UFRGS, 1998.
- ESTEVES, Antônio R. *A ocupação da Amazônia*. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- _____. *Pde. Cristóbal de Acuña. Novo descobrimento do rio Amazonas*. Uruguay: OLTAVER S. A., 1994.
- FEIJÓ, Martin Cezar. *O que é herói*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- FERRAZ, Salma. *O jeitinho brasileiro de Sherlock Holmes: o Xangô de Baker Street de Jô Soares*. Blumenau: Ed. Da FURB, 1998.
- FERREIRA, João Palma. *Do pícaro na literatura portuguesa*. Lisboa: Ministério de Educação e Ciência, 1981.
- FRANCIS, Alán. *Picaresca, decadência, historia*. Madrid: Gredos, 1978.
- FRANCO, Maria Sylvia de Carvalho. *Homens livres na ordem escravocrata*. 4ª edição. São Paulo: UNESP, 1997.
- FREIRE, Gilberto. *Heróis e vilões no romance brasileiro*. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1979.
- GALEANO, Eduardo. *Lãs venas abiertas de América Latina*. Buenos Aires, Siglo Veintiuno,

1971.

GONZÁLEZ, Mário. *O romance picaresco*. São Paulo: Ática, 1988.

_____. *A saga do anti-herói*. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.

GONDIM, Neide. *A invenção da Amazônia*. São Paulo: Marco Zero, 1994.

GOTO, Roberto. *Malandragem revisitada*. Campinas: Pontes, 1988.

GUATTARI, F.; ROLNIK, S. *Micropolítica – cartografias do desejo*. Petrópolis: Ed. Vozes, 2000.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz T. Silva, Guaracira Louro. 7ª edição. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Visão do paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil*. 6ª ed. São Paulo: Brasileira, 1994.

HUERTA CALVO, Javier (Ed). *Formas carnavalescas en el arte y la literatura*. Barcelona: Serbal, 1989.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Editora Ática S. A., 1994

KAYSER, Wolfgang. *O grotesco*. In: *Arte e literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

KOTHE, Flávio R. *O herói*. São Paulo: Ática, 1987.

KOWARICK, Lúcio. *Trabalho e vadiagem. A origem do trabalho livre no Brasil*. 2ª edição. São Paulo: Paz e Terra, 1994.

LEENHARDT, Jacques e PESAVENTO, Sandra J.(orgs.). *Discurso histórico e narrativa literária*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1998.

LEITE, Lúcia Chiappini Moraes. *O foco narrativo*. 8ª edição. São Paulo: Ática, 1997.

LESAGE, Alain René. *L'histoire de Gil Blas de Santillane*. Paris: Aubier, 1988.

LIMA, Cláudio de Araújo. *Plácido de Castro: Um caudilho contra o imperialismo*. 4ª edição.

- Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília, INL, 1973.
- LOPES, Edward. *Princípios y funciones em la novela picaresca española*. São Paulo: USP: (dissertação), 1970.
- _____. *Travessias*. São Paulo: Moderna, 1980.
- LOPES, Cícero Galeno Urroz. *Reconstrução e dissidência: estudo em três narrativas brasileiras*. Porto Alegre: UFRGS (tese de doutorado), 1996.
- LUCAS, Fábio. *O caráter social da literatura brasileira*. São Paulo: Quíron, 1976.
- LUKÁCS, George. *A teoria do romance*. São Paulo: Duas Cidades, 2000.
- MACHADO, Janete Gaspar. *Os romances brasileiros nos anos 70*. Florianópolis: ed. UFSC, 1981.
- MAGALHÃES, Juraci Perez. *A ocupação desordenada da Amazônia*. Brasília: Gráfica e editora Completa Ltda, 1990.
- MATOS, Cláudia. *Acertei no milhar. Malandragem e samba no tempo de Getúlio*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- MATTA, Roberto da. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. 6ª edição. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- _____. *O que faz o Brasil, Brasil?* Rio de Janeiro: Rocco, 2001.
- MEGGERS, Betty J. *A Amazônia: a ilusão de um paraíso*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1987.
- MEYER, Marlyse. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- MERQUIOR, José Guilherme. *Saudade do carnaval*. Rio de Janeiro: Forense, 1972.
- MOISÉS, Carlos Felipe. *Literatura para quê? – coleção ensaios – Florianópolis, SC: Livraria e Editora Obra Jurídica Ltda, 1996.*
- MONTE, Alberto Del. *Itinerário de la novela picaresca española*. Barcelona: Lúmen, 1971.
- MOREIRA, Roberto S. *Malandragem e Identidade*. In: *Revista Universa*. Brasília: Editora

Universa, vol.1, dezembro, 2000.

NAVARRO, Márcia Hoppe. *O romance na América Latina*. Porto Alegre: Ed. Universidade. UFRGS, 1988.

OLIVEN, Ruben G. A Malandragem na Música Popular Brasileira. In: *Violência e cultura no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1982.

ONG, Walter J. *Oralidade e cultura escrita: A tecnologia da palavra*. Campinas, SP: Papyrus, 1998.

ORTIZ, Fernando. *Contrapunteo del tabaco y del azúcar*. Venezuela: Biblioteca Auacucho.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

PETERSON, Michel e Ignácio A. Neis.(orgs.). *As armas do texto: a literatura e a resistência da literatura*. Porto Alegre: Editora Sagra Luzzatto, 2000.

PRATES, Rúbia. *GALVEZ, o pícaro nos trópicos*. São Paulo: USP (dissertação), 1989.

QUEIROZ, Maria José de. *A América, a nossa e as outras: 500 anos de ficção e realidade*. Rio de Janeiro: Agir, 1992.

QUEVEDO, Francisco de. *El Buscón*. Buenos Aires: Losada, 1979.

RAMA, Ángel. *Dez mestres da narrativa latino-americana. Seleção, introdução e estudos críticos de Ángel Rama*. Tradução de Eliana Zagury, Carlos Augusto Corrêa e João Penha. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.

_____. *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI, 1982.

_____. *A cidade das letras*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. *Literatura e cultura na América Latina*. Org. Flávio Aguiar & Sandra Guardini T.

Vasconcelos; Trad. Raquel la Corte dos Santos, Elza Gasparotto. São Paulo: EDUSP, 2001.

RAMOS, Tânia Regina de O. *Folia e látex: discurso carnavalesco e político Antropofágico*

In: *Literatura e diferença – IV Congresso ABRALIC*. São Paulo: Bartira Gráfica e Ed., 1995.

- RANCY, Cleusa Maria Damo. *Raízes do Acre (1870 – 1912)*. Rio Branco: SEC, 1986.
- REIS, Arthur César Ferreira. *A Amazônia e a cobiça internacional*. 5ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/ Manaus: Superintendência da Zona Franca de Manaus; coleção Retratos do Brasil; v.161),1982.
- ROLAND, Ana Maria. *Fronteiras da palavra, fronteira da história*. Brasília: Ed. da UNB,1997.
- ROSA, Sandro Ricardo. *A crítica cultural de Angel Rama: Ética e política para interpretar as diferenças na América Latina*. Florianópolis: UFSC (dissertação), 2000.
- RUBEN, Guillermo Raúl. *Teoria da identidade: uma crítica*. Anuário Antropológico. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, Tempo Brasileiro, 1988.
- SÁ REGO, Enylton José de. *O calundu e a panacéia: Machado de Assis, a sátira menipéica e a tradição luciânica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.
- SABINO, Fernando. *O grande mentecapto*. 58ª edição. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- SABÓIA, Napoleão. *O cogitário*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1984.
- SANT'ANNA, Afonso Romano de. *Paródia, paráfrase e cia*. São Paulo: Ática, 1985.
- SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- SCHÄFFAUER, Markus Klaus & BERG, Walter Bruno. (org). *Oralidad y Argentinidad. Estudios sobre la función del lenguaje hablado en la literatura argentina*. Tübingen: Narr, 1997.
- SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades, 2000.
- _____. Cuidado com as ideologias alienígenas. In: *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- _____. Pressupostos, salvo engano, de Dialética da Malandragem. In: *Que horas são?*

São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SCHÜLER, Donaldo. *Teoria do romance*. São Paulo: Editora Ática, 1989.

SCLIAR, Moacir. *Os voluntários*. 5ª edição. Porto Alegre: L&PM, 1996.

SEGATTO, José Antonio e Ude Baldan (orgs.) *Sociedade e literatura no Brasil*. São Paulo: Editora UNESP, 1999.

SILVA, Laélia Maria Rodrigues da. *Acre: prosa & poesia 1900 – 1990*. Rio Branco: UFAC, 1998.

SILVERMAN, Malcolm. *A moderna sátira brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.

SODRÉ, Nelson Werneck. *A República: Uma visão histórica*. Porto Alegre: Ed. da Universidade/ UFRGS, 1989.

SOUZA, Carlos Alberto Alves de. *História do Acre*. Rio Branco: M. Paim Representações e comércio, 1995.

SOUZA, Eneida Maria de. *A pedra mágica do discurso: jogo e linguagem em Macunaíma*. Belo Horizonte: UFMG, 1988.

SOUZA, Gilda de Mello e. *O Tupi e o alaúde – Uma interpretação de Macunaíma*- São Paulo: Duas Cidades, 1979.

SOUZA Jessé (org.). *O malandro e o protestante: a tese weberiana e singularidade cultural brasileira*. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1999.

SOUZA, Márcio *A expressão amazonense: do colonialismo ao neocolonialismo*. São Paulo: Alfa-Omega, 1977.

_____. *Galvez, Imperador do Acre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

_____. *Operação silêncio*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

_____. *Mad Maria*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

_____. *A resistível ascensão do boto tucuxi*. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1982.

- STAM, Roberto. *Bakhtin; da teoria literária à cultura de massa*. São Paulo: Ática, 1992.
- SUASSUNA, Ariano. *A pedra do reino*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1971.
- TALES, Janero. *Novela picaresca y práctica de la transgresión*. Valencia: Júcar, 1975.
- TOCANTINS, Leandro. *Formação histórica do Acre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL; vol. I e II. Rio Branco: Governo do Estado do Acre, 1979.
- VIEIRA, Yara Frateschi. *Ficção em debate e outros temas*. São Paulo: Duas Cidades, 1979.
- _____. *Amazônia, Natureza e Tempo*. Rio de Janeiro: Conquista, 1963.
- WEBER, João Hernesto. *Caminhos do Romance Brasileiro*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1990.
- _____. *A nação e o paraíso: a construção da nacionalidade na historiografia literária brasileira*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 1997.
- WOLF, Cristina Scheibe. *Mulheres da floresta: uma história: alto Juruá, Acre (1890-1945)*. São Paulo: Hucitec, vol. II 1999.
- ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Tradução: Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Hucitec, 1997.

