

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ**  
**INSTITUTO DE LETRAS E COMUNICAÇÃO**  
**MESTRADO EM LETRAS - ESTUDOS LITERÁRIOS**

**Francisco Ewerton Almeida dos Santos**

**COLAGEM, ANTROPOFAGIA E SUBVERSÃO EM *GALVEZ IMPERADOR DO*  
*ACRE*, DE MÁRCIO SOUZA.**

**BELÉM**

**2011**

**FRANCISCO EWERTON ALMEIDA DOS SANTOS**

**COLAGEM, ANTROPOFAGIA E SUBVERSÃO EM *GALVEZ IMPERADOR DO  
ACRE*, DE MÁRCIO SOUZA**

Dissertação apresentada ao curso de Pós-graduação em Letras — Estudos Literários da Universidade Federal do Pará, como requisito à obtenção do título de Mestre.

Orientador: Prof. Dr. Luis Heleno Montoril Del Castilo

**BELÉM**

**2011**

*Aos meus pais — amigos pacientes*

*À Luciana — companheira sempre presente*

*Ao Lorenzo — meu filho...*

## AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, professor Luis Heleno, pelo auxílio, pelos questionamentos inquietantes, pelas sugestões de leitura, e, principalmente, pelos divertidos bate-papos sobre literatura e outras coisas da vida.

Aos professores Tânia Sarmiento-Pantoja e Paulo Nunes, membros da banca de qualificação, cujas críticas e sugestões foram muito valiosas para o direcionamento deste trabalho.

Ao corpo docente do Mestrado em Letras da UFPA, por terem proporcionado leituras interessantes e debates enriquecedores em sala de aula, todos imprescindíveis para a produção de minha pesquisa.

Ao professores amigos Luiz Guilherme dos Santos, Joel Cardoso e Rosa Brasil, pela força e auxílio em minha vida dentro e fora da academia, e por contribuírem para a edificação dialógica de pólos de identificação contra-hegemonicos.

Aos mais que colegas, amigos de longa data do curso de Letras: Alan Costa, José Sena, Mara Tavares, Thiago Batista, Reinaldo “Guaxe”, Charles Alves, Fabrício Pinho, e tantos outros, por ajudarem a tornar o curso algo mais dinâmico e “divertido”.

A todos os colegas que ingressaram no Mestrado em Letras – Estudos Literários em 2009, ou que porventura tenham feito alguma disciplina conosco, pelos debates e trocas de experiências.

Aos alunos da Licenciatura em Letras — Modalidade a Distância do pólo de Benevides, que muito contribuíram para a construção da minha pesquisa, e, principalmente, para minha construção enquanto pesquisador e professor.

À força estruturadora do Universo, que assume muito nomes e muitas faces, por ter orientado meu caminho até o aqui-agora.

*Estes eram degraus para mim. Servi-me deles para subir e precisei então passar por cima deles. Mas eles pensavam que queria aquietar-me sobre eles...*

Friedrich Nietzsche. *O Crepúsculo do Ídolos.*

## RESUMO

O presente trabalho aborda o romance *Galvez Imperador do Acre*, publicado em 1976, pelo escritor amazonense Márcio Souza, estabelecendo as relações entre o texto literário e as propostas estéticas das vanguardas modernistas, tanto européias quanto brasileiras, propondo, assim, a investigação das relações entre modernismo e pós-modernismo, bem como as relações entre literatura, sociedade, história e cultura. Abordaremos questões como a ressignificação de textos literários ou não em *Galvez imperador do Acre* por meio do processo de colagem e intertextualidade, as relações entre o romance e o momento histórico que retoma e com aquele em que foi produzido, a operação de retomada do passado de forma crítica e transformadora e as possibilidades de leitura do texto literário com vista a algumas teorias pós-modernistas e pós-colonialistas. Observaremos, assim, a maneira como o mesmo retoma a *Belle Époque* e a extração do látex na Amazônia e sua estética fragmentária, constituída de diversas citações de autores canônicos, investigando o funcionamento da colagem e da antropofagia como principais ferramentas de denúncia e subversão ao processo cultural de importação de valores europeus vivido pelas capitais amazônicas no momento representado pelo romance e cuja crítica pode ser extrapolada para todo um processo de formação cultural no Brasil e na Amazônia. Para isso, poremos em causa as teorias de Jaques Derrida, Walter Benjamin, Claude Levi-Strauss, Fredric Jameson, Luiz Costa Lima, Antonio Candido, Aijaz Ahmad, Homi Bhabha, Stuart Hall, Canclini, Silviano Santiago, Angel Rama, Linda Hutcheon, Antoine Compagnon, entre outros, afim de, a partir do romance em análise, aprofundarmos a discussão teórica acerca das relações comparativas entre textos literários e entre os Estudos Literários e outros campos de estudo.

**Palavras-chave:** *Galvez imperador do Acre*; colagem; antropofagia; subversão;

## ABSTRACT

This paper discusses the novel *Galvez imperador do Acre*, Amazon published in 1976 by the Amazonas's writer Márcio Souza, establishing relationships between the literary and the aesthetic avant-garde modernist proposals, both in Europe and Brazil, offering thus the investigation of the relationship between modernism and Post-Modernism, and the relations between literature, society, history and culture. We will address issues such as the redefinition of literary texts or not in *Galvez imperador do Acre* through the process of collage and intertextuality, the relationship between the novel and the historical moment which incorporates, as well as one in which it was produced, the rescue of the past a critical and transformative approaches and possibilities of reading the literary text with a view to theories post-modernist and post-colonialists. We observe, therefore, how it reproduces the Belle Epoque and the extraction of latex in the Amazon and its aesthetic fragmentary, consisting of several citations of canonical authors, investigating the functioning of collage and cannibalism as the main tools of subversion to the complaint and cultural process Import of European values lived by Amazon capitals at the time represented by the novel and whose criticism can be extrapolated to the whole process of cultural formation in Brazil and the Amazon. For this, we will bring into question the theories of Jacques Derrida, Walter Benjamin, Claude Levi-Strauss, Fredric Jameson, Luiz Costa Lima, Antonio Candido, Aijaz Ahmad, Homi Bhabha, Stuart Hall, Canclini, Silviano Santiago, Angel Rama, Linda Hutcheon, Antoine Compagnon, among others, in order to, from the novel under review, deepen the theoretical discussion about the relationship between literary texts and comparative between Literary Studies and other fields of study.

Keywords: Galvez Emperor of Acre; collage; cannibalism; subversion.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Max Ernst. Colagem de “Une Semaine de Bonté”, 1934.....99

Figura 2: Max Ernst. *The Fall of an Angel*. Colagem e Óleo sobre papel .....99



## SUMÁRIO

<b>1 - INTRODUÇÃO</b> .....	11
<b>2 - A RECEPÇÃO CRÍTICA DE GALVEZ IMPERADOR DO ACRE</b> .....	17
<b>3 – QUESTÕES TEÓRICAS: AS RELAÇÕES ENTRE LITERATURA, SOCIEDADE, HISTÓRIA E CULTURA</b> .....	29
3.1- A INFINITA ABERTURA DO SIGNO.....	29
3.2 – NARRANDO O SOCIAL.....	47
3.3 – A RETOMADA HISTÓRICA COMO SUBVERSÃO DA TRADIÇÃO.....	59
3.4 - PÓS-MODERNIDADE E RESISTÊNCIA CULTURAL.....	66
<b>4 – A COMPOSIÇÃO ESTÉTICA DO ROMANCE, SUAS RELAÇÕES INTERTEXTUAIS E INTERSEMIÓTICAS: COLAGEM, ANTROPOFAGIA E SUBVERSÃO</b> .....	95
4.1 – A COLAGEM.....	95
4.1.1 - “Dê por onde der”.....	95
4.1.2 – <i>Galvez imperador do Acre</i> e os papéis-colados dadaístas.....	97
4.1.3 – <i>Galvez imperador do Acre</i> e os romances-colagens surrealistas: o folhetim como pano de fundo.....	104
4.1.4 – Montagem ideogrâmica e construção paratática.....	110
4.2 – A ANTROPOFAGIA.....	116
4.2.1- <i>Galvez e Miramar</i> : prosa cinematográfica, “estética do fragmentário” e paródia estilística.....	117
4.2.2 - <i>Galvez e Pau-Brasil</i> : paródia/apropriação do texto histórico.....	119
4.2.3- <i>Macunaíma</i> e <i>Jurupari</i> : heróis civilizadores.....	124
4.2.4- <i>Galvez imperador do Acre</i> e a Vanguarda Antropofágica: paródia e resistência cultural.....	129
4.3 – A SUBVERSÃO.....	135

4.3.1 – Internalização, resistência e subversão de uma estrutura social na estruturação estética de <i>Galvez imperador do Acre</i> .....	135
4.3.2 – Intertextualidade e intersubjetividade: hibridização como estratégia de construção de identidades.....	140
4.3.3 – A escrita de uma outra história.....	141
4.3.4 – Carnavalização e hibridização entre cultural popular, erudita e de massa.....	144
4.3.5 – Aspectos diferenciadores entre <i>Galvez imperador do Acre</i> e o modernismo: o fim das utopias de vanguarda e a “subversão autorizada”.....	148
<b>5 - CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>153</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>155</b>

## 1 - INTRODUÇÃO

O romance *Galvez Imperador do Acre* (1976), escrito pelo amazonense Márcio Souza, conta a história de como o aventureiro espanhol Luiz Galvez, em suas andanças por terras amazônicas, envolveu-se em uma conspiração revolucionária, que pretendia libertar o Acre do jugo estrangeiro, isto é, dos aliados Bolívia e Estados Unidos, transformá-lo em um estado independente, para, posteriormente, anexá-lo novamente ao território brasileiro. Com o êxito dessa revolução, Galvez transformou o Acre em uma monarquia e proclamou-se imperador, contudo, seu reinado durou pouco, pois logo os comerciantes do látex, percebendo as desvantagens e prejuízos que aquele governo lhes trazia, tomaram providências para derrubá-lo.

Utilizando-se da forma do romance- folhetim<sup>1</sup>, com sua estrutura dividida em pequenas cenas permitindo uma narrativa rápida e dinâmica, o romance retoma a *Belle Époque* do eixo Belém-Manaus, viabilizada pela extração do látex, matéria prima retirada, principalmente, dos seringais acreanos, sendo essa a principal causa do conflito político que move a narrativa. Contudo, este momento histórico é reescrito de forma subversiva e dessacralizadora e modificado, através da paródia<sup>2</sup> e da sátira<sup>3</sup>. O paradigma da história oficial é desviado mediante a mescla de fatos históricos e ficção, e, por meio destes recursos, são destiladas duras críticas não só a este passado, mas a todo um processo histórico e cultural pelo qual passou (e passa) a Amazônia, o qual o texto literário “reflete” como um espelho irônico.

---

<sup>1</sup> Subgênero surgido no século XIX, cuja gênese está estreitamente ligada ao crescimento do mercado editorial europeu. Dessa forma, esses romances eram publicados em fascículos nos jornais e tornaram-se uma típica produção do romantismo. Adiante neste trabalho nos aprofundaremos em suas características formais e ideológicas.

<sup>2</sup> O termo paródia é dos mais complexos e tem uma longa história conceitual. Em nosso trabalho utilizaremos pelo menos três autores: Afonso Romano de Sant’Anna, e seu texto *Paródia, Paráfrase e Cia.*(1995), Linda Hutcheon com o estudo *Por uma Teoria da Paródia* (1985) e Bella Jozef com seu ensaio “O espaço da paródia, o problema da intertextualidade e a carnavalização”, contido no livro *A máscara e o enigma* (2006). Esses autores tomam como ponto de partida as considerações feitas por Tynianov e Bakhtin, e, apesar de apresentarem algumas diferenças em suas conceituações, dando maior ênfase a um ou outro aspecto, todos concordam com a proposição de que a paródia é um diálogo com outro texto, estilo ou convenção estética, marcado pela produção de diferenças, distanciamento crítico, inversão irônica e subversão de sentido e função.

<sup>3</sup> Gênero textual que visa denunciar, por meio da ironia e do riso ridicularizador, as vicissitudes da sociedade de uma determinada época, geralmente a contemporaneidade do satirista, baseada em uma moral reformadora. Colocamo-la aqui ao lado da paródia, sem, no entanto, entendê-las como sinônimos, pois é preciso ter em vista que, tal como explica Linda Hutcheon (1985), os referentes da paródia são textuais, e os da sátira contextuais. Não obstante, esta última utiliza-se com frequência da primeira como arma crítica, mas, ainda assim, são procedimentos que se diferenciam em sua intencionalidade, tipo de referente e função.

O principal objetivo deste trabalho é identificar, no romance *Galvez imperador do Acre*, a revitalização dos procedimentos estéticos característicos de outro período literário, a “vanguarda histórica”<sup>4</sup>, e refletir de que maneira estes se ressignificam no contexto contemporâneo a sua produção, promovendo, assim, uma leitura do romance num movimento analítico que se assemelha à sugestão do prefixo *pós* — ir e vir, mover-se entre fronteiras semióticas, sócio-culturais e temporais. Esse mover-se entre fronteiras faz deslocar seus limites, o que ocasiona o hibridismo. Essa é a maior força crítica do pós-modernismo, deslocar fronteiras, misturar os pólos tidos como estanques pela ideologia da modernidade. Observamos então que *Galvez imperador do Acre* é uma romance de hibridismos — semiótico, sócio-cultural e histórico.

O hibridismo semiótico evidencia-se na mescla de fragmentos textuais retirados de diversos contextos sócio-histórico-culturais. Intertextualidade<sup>5</sup> e paródia são procedimentos importantes cujos conceitos discutiremos e aprofundaremos no momento e lugar adequados e cuja utilização será investigada no texto literário no momento em que este viés de análise for sublinhado. Alinhado a isto, vem também o hibridismo de linguagens presente no corpo do texto, o que nos levará para o campo da intersemiótica.

O hibridismo semiótico nos orientará naturalmente para o hibridismo sócio-cultural. Dizemos isso, pois os procedimentos acima citados resultam na mescla de signos culturais retirados de diferentes esferas do social. Aqui, o semiótico será interrogado visando questões contextuais, tais como as relações de hibridismo cultural entre antiga colônia, hoje país economicamente dependente, e a metrópole, seja aquela do sistema colonial, ou as atuais potências econômicas, foco dos questionamentos da crítica pós-colonialista. As relações internacionais entre cultura “de prestígio” e cultura “periférica” nos levam também para o hibridismo cultural entre tensões que se dão no interior da “comunidade semiótica”<sup>6</sup>, o que significa dizer, a mescla entre as concepções de cultura erudita, popular e de massa.

---

<sup>4</sup> O termo “vanguarda histórica” é utilizado por Andreas Huyssen, em seu livro *Memórias do Modernismo* (Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996), o qual, por sua vez, o retoma de Peter Bürger. Ele refere-se às vanguardas artísticas do início do século XX, sobretudo o surrealismo, o dadaísmo e a vanguarda russa pós-revolucionária.

<sup>5</sup> Termo proposto por Julia Kristeva retomando as propostas teóricas de Bakhtin e refere-se às relações entre textos, ou, nas palavras da própria autora: “todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de textos; ele é uma escritura-réplica (função e negação) de outro (dos outros) texto(s)” (KRISTEVA apud PERRONE-MOYSÉS, 1990, p. 94)

<sup>6</sup> Empregamos este termo segundo a concepção bakhtiniana de “comunidade que utiliza um único e mesmo código ideológico de comunicação” (BAKHTIN, 1981, p. 45). Assim, nos referimos não só à língua, mas outros signos ideológicos de comunicação que se constituem como uma arena onde se trava a luta entre interesses de classe.

E, por fim, temos o que chamamos de hibridismo histórico. Este se evidencia, primeiramente, na retomada histórica empreendida no texto literário. Uma retomada crítica e transformadora que visa iluminar o passado em face de um projeto transformativo do presente ou expressar o descontentamento com o presente. Passado e presente se tocam e se fundem no tabuleiro da história. Sendo assim, há a problematização da exatidão do relato histórico, por meio da mescla entre “relato histórico” e ficção.

Essas considerações nos levam às categorias que constituem o título do trabalho: colagem, antropofagia e subversão.

A colagem é aqui entendida tanto em sentido estrito — como denominação para muitas experiências estéticas empreendidas pelas vanguardas do início do século XX, como o cubismo, o dadaísmo e o surrealismo, o qual consiste no procedimento advindo das artes plásticas de reunião de materiais diversos encontráveis no cotidiano para confecção de um objeto artístico — quanto em sentido amplo — como toda prática de leitura e escrita, segundo a concepção intertextual adotada por Antoine Compagnon em seu livro *O trabalho da citação* (2007). Ela refere-se aos procedimentos estéticos e estruturadores da narrativa e está, portanto, no plano do hibridismo semiótico.

A antropofagia é o termo proposto por Oswald de Andrade no *Manifesto Antropófago* (1928) e levado adiante como proposta de vanguarda nas publicações da *Revista de Antropofagia*. Trata-se de um uso metafórico da palavra antropofagia, que designa um dos rituais dos povos indígenas brasileiros: devorar a carne do inimigo para absorver suas virtudes. Oswald de Andrade desloca o sentido deste termo para o plano textual e cultural, o inimigo passa a ser a cultura do outro, e devorar significa apropriar-se dos signos dessa cultura com distanciamento crítico, num processo seletivo que apresenta relações semiológicas com a intertextualidade e a colagem, e num sentido transformador e dessacralizador semelhante à paródia. Na antropofagia, assim entendida, estão inscritos os procedimentos semióticos que identificaremos em *Galvez imperador do Acre* bem como seus desdobramentos sócio-histórico-culturais, isto é, a resistência cultural e produção autêntica das culturas periféricas, dos povos que vem de uma história de colonização e dependência cultural e econômica.

Por fim, a subversão aponta justamente para como colagem, intertextualidade e paródia (termos que muitas vezes se aproximam a ponto de se confundirem) operam a inversão ideológica de estruturas sociais rígidas, fazendo deslizar o consenso acerca da

organização social conseguido pela legitimação que se queira incontestável do discurso hegemônico.

Para procedermos a investigação dessas categorias no romance *Galvez imperador do Acre*, nosso trabalho será dividido em três momentos.

O primeiro é o capítulo intitulado “*Galvez imperador do Acre e a recepção crítica*”, trata-se de um levantamento bibliográfico do que foi produzido acerca de *Galvez imperador do Acre*, dentre artigos e ensaios de renomados estudiosos, como Antonio Candido<sup>7</sup> e Angel Rama<sup>8</sup>, e trabalhos acadêmicos, artigos científicos, dissertações de mestrado e teses de doutorado, produzidos a partir da década de 80 por estudiosos de todo o Brasil. Com base nesse levantamento, comentaremos alguns dos trabalhos que julgamos mais relevantes e, a partir deles, os pontos mais destacados pela crítica. Dentre esses temas, elegeremos aqueles que iremos investigar mais detidamente no decorrer de nosso trabalho, aprofundando alguns tópicos que a crítica tenha levantado, mas não melhor explorado, e dando nossa contribuição com leituras complementares que se insiram nas lacunas deixadas pela crítica anterior. Escolhemos começar por este capítulo para que a discussão teórica, que será empreendida no capítulo seguinte, possa emergir naturalmente dos pontos levantados a partir do texto literário, e não o contrário, isto é, permitir que o texto literário seja conformado a uma doutrina ou pressuposto teórico específico.

Sendo assim, no segundo momento, intitulado “Questões teóricas: as relações entre Literatura, Sociedade, História e Cultura”, empreenderemos uma discussão teórica relativa aos questionamentos levantados pelo texto literário, e elegeremos as ferramentas críticas que julgaremos adequada a nossa análise. Seu conteúdo se divide em quatro subseções: “a infinita abertura do signo”; “narrando o social”; “a retomada histórica como subversão da tradição e “pós-modernidade e resistência cultural”. Dentro dessa estrutura, abordaremos questões como a resignificação de textos literários em *Galvez imperador do Acre* por meio do processo de colagem e intertextualidade, a operação de recuperação do passado de forma crítica e transformadora e as aproximações do texto literário com as teorias pós-modernistas e pós-colonialistas. Assim, proporemos um diálogo aberto entre textos literários e momentos históricos,

---

<sup>7</sup> CANDIDO, Antonio. “A Nova Narrativa”. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática. 1989. p. 199-216.

<sup>8</sup> RAMA, Ángel. “Regiões, Culturas e Literaturas”. In: *Literatura e Cultura na América Latina*. São Paulo: EDUSP. 2001 p. 281-337.

assim como entre a literatura, a realidade social, a história, e algumas tendências teóricas dos Estudos Culturais, que propõe o ato de tradução e hibridização entre línguas, linguagens e culturas como forma de resistência cultural dos países outrora colonizados e hoje economicamente dependentes.

No terceiro momento, o capítulo intitulado “A composição estética do romance, suas relações intertextuais e intersemióticas: colagem, antropofagia e subversão” faremos a análise propriamente dita do romance, com base nas categorias apontadas no subtítulo do trabalho. Cada uma corresponderá a uma subseção e levará em consideração os aspectos já mencionados alguns parágrafos acima, quando discutimos as três categorias. Sendo assim, na subseção “A colagem”, faremos um estudo do procedimento intertextual entendido como colagem por Antoine Compagnon, bem como das técnicas de colagem pictóricas empreendidas pelos dadaístas e surrealistas, fazendo relação com o romance que nos propomos analisar. Na subseção “A antropofagia”, relacionaremos *Galvez imperador do Acre* às propostas da primeira fase do modernismo brasileiro, o modernismo de 22, por meio da comparação entre o texto de Márcio Souza, aspectos dos romances *Memórias Sentimentais de João Miramar*, de Oswald de Andrade, e *Macunaíma*, de Mário de Andrade, bem como do livro *Poesia Pau-Brasil* e do *Manifesto Antropofágico*, ambos de Oswald de Andrade. Já no subcapítulo “A subversão” apresentaremos o resultado de um processo de hibridização, nivelamento e inversão nas relações culturais e sociais. Assim, evidenciaremos que a colagem e a antropofagia resultam na carnavalização<sup>9</sup>, isto é, a aproximação dos signos culturais de prestígio e os menos prestigiados, tendo em vista que essa divisão é socialmente construída. Sublinharemos então de que maneira em *Galvez imperador do Acre* essas relações são invertidas pelos procedimentos internos à constituição estética do romance — mescla de linguagens e signos retirados da cultura popular, de massa e erudita — e externos, o fato de o romance ter se tornado um *best-seller*, tais como aqueles pertencentes ao mercado da indústria cultural, sem, contudo, perder o prestígio literário, como atesta o capítulo sobre a recepção crítica do romance.

Por fim, nas “Considerações finais” empreenderemos uma síntese das conclusões a que chegamos em cada capítulo individual e na intersecção entre os mesmos,

---

<sup>9</sup> A visão carnavalesca do mundo “caracteriza-se, principalmente, pela lógica original das coisas ‘ao avesso’, ‘ao contrário’, das permutações constantes do alto e do baixo (‘a roda’), da face e do traseiro, e pelas diversas formas de paródias, travestis, degradações, profanações, coroamentos e destronamentos bufões. A segunda vida, o segundo mundo da cultura popular constrói-se de certa forma como paródia da vida ordinária, como um ‘mundo ao revés’” (BAKHTIN, 1987, p. 10).

evidenciando também que questionamentos não foram resolvidos e ficarão em aberto para pesquisas posteriores.



## 2 – A RECEPÇÃO CRÍTICA DE *GALVEZ IMPERADOR DO ACRE*

O romance *Galvez imperador do Acre* foi um fenômeno singular de vendas: 150 mil exemplares, além de 290 mil na edição americana, 50 mil na edição espanhola, 6 mil na edição da Alemanha Ocidental, sem contar com as edições do Reino Unido, Portugal e Japão<sup>10</sup>. Não obstante, foi também uma obra que não passou despercebida pela crítica especializada, a prova disso são as referências feitas a ela por importantes estudiosos brasileiros e latino-americanos, como Antonio Candido<sup>11</sup> e Angel Rama<sup>12</sup>, e por dissertações de mestrado, teses de doutorado e artigos científicos que vem sendo produzidos continuamente nos últimos anos.<sup>13</sup>

O sucesso de público e de crítica ainda é visto como algo incomum em literatura brasileira, e no caso de Márcio Souza este caráter é acentuado pelo fato de ser um autor fora do eixo São Paulo, Rio de Janeiro, Porto Alegre e Belo Horizonte, locais com maior tradição editorial no Brasil. Rejane Rocha em sua tese *Da utopia ao ceticismo: a sátira na literatura brasileira contemporânea* (2006) aponta-nos algumas tentativas de explicação da crítica para o curioso “caso *Galvez*”, dentre elas está o fato de o romance recorrer a uma forma narrativa relativamente convencional e utilizar recursos já conhecidos pelos leitores, como o herói de traços picarescos, o que o diferenciaria de outros romances de sua época, como por exemplo, *Zero* (1975) de Ignácio Loyola Brandão, o qual prima por um experimentalismo radical.

A autora aponta o fato de que a comunicabilidade é necessária para um romance de pretensões satíricas, o que explicaria sua forma convencional. Janete Gaspar Machado, no seu estudo *Os romances brasileiros nos anos 70* (1981), sublinha a presença do humor no romance em questão, singular dentre as outras obras estudadas no mesmo trabalho, a qual, no entanto, não incorre na perda das características de

---

<sup>10</sup> Os dados são de HALLEWELL, Lawrence. *O Livro no Brasil: sua história*. São Paulo: EDUSP. 2005. p. 629.

<sup>11</sup> CANDIDO, Antonio. “A Nova Narrativa”. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática. 1989. p. 199-216.

<sup>12</sup> RAMA, Ángel. “Regiões, Culturas e Literaturas”. In: *Literatura e Cultura na América Latina*. São Paulo: EDUSP. 2001 p. 281-337.

<sup>13</sup> Computamos em nossa pesquisa bibliográfica (certamente incompleta) os seguintes números:

**A** – Seis Dissertações de Mestrado: SILVA JÚNIOR, 2006; LIMA, 1996; MACHADO, 1981; PRATES, 1989; SANTOS, 2009; SOUSA, 2003. **B** – Duas Teses de Doutorado: LIMA, 2001. ROCHA, 2006. **C** – Cinco artigos publicados em periódicos: ALMEIDA; SAKAI, 2010; BAUMGARTEN, 2000; LIMA, 1996; PANTOJA; ROCHA, 2005; SILVA, 2001. **D** – Três artigos publicados em anais de eventos: RAMOS, 1995; SANTOS, 2008; SANTOS, 2010.

experimentalismo que apontam para uma renovação do gênero romanesco. Pode-se dizer então que *Galvez imperador do Acre* atendeu à demanda do “horizonte de expectativa”<sup>14</sup> do público, muitas vezes voltado para o reconhecimento de traços familiares na obra literária, sem perder de vista a idéia de “inovação estética”, tão cara à crítica especializada. Mas não pretendemos encontrar razões para tal fenômeno, e nem, por outro lado, tomá-lo como apenas mais um dado adicional. Sabemos que a relação da obra com o público leitor e a crítica especializada pode dizer acerca de seu lugar no campo simbólico em que se insere. Essa relação será questionada e interpretada no momento adequado neste trabalho.

O objetivo deste capítulo é fazer um breve levantamento dos horizontes de expectativa da crítica acerca de *Galvez imperador do Acre*, as principais questões e características por ela levantadas, no sentido de nos orientar naquilo que já foi dito, elencar questões que julgamos necessárias para o desenvolvimento deste trabalho, e, naturalmente, descartar outras. É uma forma também de apresentar características prévias da obra que justifiquem nossas escolhas teóricas, evitando assim uma aparente arbitrariedade com relação a sua aplicação no decorrer do estudo.

Um primeiro posicionamento que podemos destacar aqui é a inclusão de *Galvez* em um grupo de autores ou narrativas que comungam certas características de época. Viés este adotado por Antonio Candido em “A Nova Narrativa” (1989), artigo publicado originalmente em 1979. Neste texto, Márcio Souza, avaliado em sua verve satírica e desmistificadora da história da Amazônia, é colocado ao lado de autores como Loyola Brandão e Roberto Drummond, e sua narrativa é definida como 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 (CANDIDO, 1989, p. 211).

---

<sup>14</sup> O conceito de horizonte de expectativa para Jauss, conforme o expressa em sua obra *Por uma hermenêutica literária* (1982), foi depreendido da hermenêutica filosófica de Gadamer e está estreitamente ligado à pergunta que uma determinada época faz para que o texto se apresente como resposta. O horizonte é a expectativa do leitor de uma determinada época com relação ao texto literário, sendo que este texto só pode ser renovado se estiver sempre como resposta aberta a diferentes perguntas de diferentes épocas.

O estudioso atribui essa atitude de negação às contingências históricas nas quais surgiram tais narrativas, acentuando a violência opressiva e a censura da ditadura militar no país, que impediam que o autor manifestasse diretamente seu posicionamento ideológico. E, por outro lado, entende também essa atitude como efeito das vanguardas, como o Tropicalismo dos anos 60, que negavam os valores tradicionais da arte.

O crítico uruguaio Ángel Rama, ao teorizar sobre as regiões culturais da América Latina, em seu ensaio “Regiões, culturas e literaturas” (in: *Ángel Rama: Literatura e cultura na América Latina*, 2001), publicado originalmente em 1982, vê no romance de Márcio Souza a melhor expressão de uma maior produtividade literária ocorrida na Região Amazônica num passado recente à produção do ensaio. Rama também chama atenção para um ponto enfatizado por Candido, que é a relação do romance com as vanguardas modernistas, principalmente no que tange em sua atitude cultural regionalista, similar àquela já vista na América Latina na década de 20. Dessa estreita relação, Ángel Rama depreende:

[...] a peculiaridade da produção literária de Márcio Souza reside na combinação de formas tradicionais (rituais ou encenações indígenas, composições musicais e dramáticas parecidas com óperas populares), com aproveitamento de sistemas modernos de comunicação (de preferência o cinema, que estudou em seus anos passados em São Paulo, onde se especializou em Ciências Sociais), produzindo um complexo barroco, dissonante, antigo e ao mesmo tempo muito sofisticado (RAMA, 2001, p. 302).

Podemos notar então que, para o estudioso uruguaio, a relação entre linguagens do passado e técnicas modernas singularizam *Galvez imperador do Acre* dentro das literaturas regionais da América Latina.

É esse também o posicionamento assumido por Janete Gaspar Machado, que, em vez de referir-se a uma “nova narrativa”, ou à literatura produzida dentro de regiões culturais, aborda um escopo de romances brasileiros publicados em uma determinada época, os anos 70, no sentido de identificar certas constantes temáticas e/ou estéticas que permitam notar uma individualização assumida pelo gênero nesta década. Assim, novamente o romance de Márcio Souza é posto ao lado de Loyola Brandão, além de Moacyr Scliar, Sérgio Sant’Anna, Rubem Fonseca, entre outros.

A autora identifica e aprofunda a observação de certos traços rapidamente tocados por Antonio Candido e Ángel Rama, principalmente a relação com as vanguardas modernistas de 20, 30, 45 e as do passado mais recente das obras, isto é, segunda

metade da década de 50 e 60. Dessa forma, Janete Gaspar Machado evidencia que os romances dos anos 70, dentre eles *Galvez*, conduzem o gênero a novas direções, sem romper definitivamente com o passado, num duplo movimento de revitalização e continuidade. A própria “obsessão pelo novo”, como chama a estudiosa, ou seja, a necessidade de inovar é um traço modernista, e, aliado a ele, vem a fidelidade da arte ao tempo presente. Sendo assim, paradoxalmente, aquelas características que trariam diferencial à narrativa da década de 70 reafirmam seu vínculo com o passado. Toda a literatura recente seria, portanto, resultado do Modernismo de 22, mesmo aqueles movimentos de ruptura, tendo em vista que esses também podiam ser previstos no projeto, de caráter maleável e não homogêneo.

Do romance de 30 os romancistas de 70 herdaram a consciência pessimista de subdesenvolvimento além do caráter de denúncia social, da geração de 45, a auto-reflexão estética, isto é, “inclusão estética do autor dentro de sua própria obra” (MACHADO, 1981, p.32). Por fim, das vanguardas poéticas de 50 e 60 — Poesia Concreta, Poema Praxis e Poema Processo — adquiriram a busca pela independência da linguagem, recuperando-a do aprisionamento ideológico e retirando-a das significações que lhe foram apregoadas pela ideologia dominante, por meio da eliminação do mimetismo propiciada pela estética fragmentária obtida por meio do recurso da montagem ideogramática. Essas características são evidenciadas, ainda que *en passant*, em *Galvez imperador do Acre*, em sua atitude de desmistificação de valores éticos e históricos, na paródia e ironia com relação à literatura romântica ufanista, (vista, por exemplo, na revitalização do formato do folhetim) e na fragmentação do relato (presença de dois narradores que justapõe seus discursos). Somado a isso está a presença do humor e da sátira, que, como já dissemos, diferencia o romance em questão dos outros analisados no trabalho.

São justamente essas características que levaram Malcolm Silverman, em seu livro *Protesto e o novo romance brasileiro* (2000) a inserir *Galvez* no que ele chama de “romance de sátira política surrealista”. Silverman também aborda os romances *A resistível ascensão do Boto Tucuxi* (1981) e *A ordem do Dia* (1983), do escritor amazonense, e romances de outros autores como Tabajara Ruas, Chico Buarque, e, novamente, Loyola Brandão, dentro desta classificação. O brasilianista norte-americano aprofunda outro ponto sublinhado por Antonio Candido, que é a relação entre os textos literários e seu contexto histórico de produção, ou melhor, o impacto que a ditadura

militar exerceu sobre a criação ficcional brasileira dos chamados “anos de chumbo”. Assim, o autor explica o encontro da sátira com a prosa surrealista no Brasil da época:

Ambas procuram criticar hiperbolicamente o ultraje da sobrevivência do dia presente, conseqüência dos excessos da ditadura e resultante da inépcia do governo. Enquanto a tangente surrealista (e geralmente grotesca) tem-se inclinado a enfatizar as questões sociais em geral, a tendência satírica, quase sempre com pretensões literárias limitadas, concentra-se nas anomalias políticas (SILVERMAN, 2000, p. 343).

A paródia multivelada é o dispositivo principal desse gênero híbrido, que, por se prestar a múltiplas interpretações, apresenta vantagens em tempo de AI-5 (outro ponto também levantado por Antonio Candido). Dessa forma, em *Galvez*, o dilema contemporâneo do Brasil é satirizado por meio da ridicularização das fundações culturais do país, reescrevendo e reinterpretando a história oficial: “Trata-se de um pastiche revisionista, irrestrito, não pretendendo ser levado a sério em nível literal, mas cujas verdades maiores são inegáveis. (SILVERMAN, 2000, p. 370).

Silverman observa, portanto, que o distanciamento temporal é uma forma de dissimulação crítica frente ao presente. Lê nas entrelinhas do passado resgatado pelo romance, final do século XIX, auge da riqueza extrativista na Amazônia, uma alegoria do presente da capital do Amazonas, isto é, a Zona Franca que, tal como na *Belle Époque*, é uma abertura para o jugo do capital estrangeiro. Assim também o humor e a paródia são formas de diluir a contundência crítica, o aspecto trágico do que é narrado, à maneira antropofágica de Oswald de Andrade.

As relações que o romance tece com o passado histórico, enfatizada por Malcolm Silverman, constituem outro campo de estudos que vem sendo desenvolvido acerca de *Galvez imperador do Acre*. Trata-se de inseri-lo dentro daquilo que alguns autores chamam de “o novo romance histórico”<sup>15</sup>, ou “metaficção historiográfica”<sup>16</sup>, e, outros

---

<sup>15</sup> Antônio Carlos Baumgarten define este gênero segundo as seguintes características:

“a- consciência da impossibilidade de determinar, por meio do discurso/palavra, a incontestável verdade histórica; b – concepção de que a História é imprevisível, opondo-se, conseqüentemente, àqueles que vêem na História um caráter cíclico; em verdade, desenvolve-se a idéia de que os mais surpreendentes e inesperados fatos podem ocorrer; c – consciente distorção da história por meio de omissões, exageros e anacronismos, aspecto responsável pela ruptura da linearidade temporal característica do gênero; d – utilização de personagens históricos como protagonistas das narrativas; e – caráter metaficcional, ou o comentário do narrador sobre o processo de criação de seu próprio texto; f – natureza intertextual, à medida que o romance é construído como um mosaico de citações; em outras palavras, o texto pode ser visto como a absorção e a transformação de um outro texto, obrigando a leitura da linguagem poética pelo menos como dupla; g – caráter paródico com relação a outros textos que tenham abordado ou não os mesmos fatos da história; h – forma dialógica, irônica e carnavalizada, nos termos em que foi proposta por Bakhtin em seus estudos sobre o discurso romanesco” (BAUMGARTEN, 2000, p. 175).

ainda, de “o romance histórico contemporâneo”<sup>17</sup>. Compreendemos que este é um viés que se diferencia do anterior, apesar das similaridades, por aprofundar-se mais especificamente na forma satírica e transgressora como a ficção e discurso historiográfico se relacionam na tessitura do romance, heterogênea àquela do romance histórico paradigmático<sup>18</sup> (produzido, sobretudo, na época romântica).

Carlos Alexandre Baumgarten, em seu artigo “O novo romance histórico brasileiro” (in: *Revista via atlântica*, 2000) defende que, a partir da década de 70 houve o aparecimento de um grande número de romances que se voltam para a recuperação e escrita da história nacional. Para ele, a leitura dessa produção aponta para dois caminhos seguidos pelos autores:

De um lado, situam-se as narrativas que focalizam acontecimentos integrantes da história oficial e, por vezes, definidores da própria constituição física das fronteiras brasileiras; de outro, aquelas que promovem a revisão do percurso desenvolvido pela história literária nacional (BAUMGARTEN, 2000, p. 170).

---

<sup>16</sup> O termo é utilizado por Linda Hutcheon em seu livro *Poéticas do Pós-modernismo* (1991). Rejane Rocha (2006) propõe sua caracterização esquemática:

- Por ser expressão metaficcional, a metaficção historiográfica reflete acerca de sua constituição enquanto artefato literário, enquanto produto cultural, ao mesmo tempo em que reflete acerca dos vários contextos em que se insere;
- A metaficção historiográfica propõe uma semiotização da história, pautada, sobretudo, na falta de confiança em relação à objetividade e à neutralidade do discurso historiográfico e no questionamento acerca das visões que o colocam no lugar do próprio objeto que ele deveria representar: o passado;
- Advêm desses questionamentos a recusa à totalidade representada por uma verdade histórica e a proposição de verdades plurais e descentradas;
- A metaficção historiográfica problematiza a referência e explicita, em seu projeto composicional, que seu ponto de partida são sempre textos;
- A metaficção historiográfica procura re-apresentar o passado (e não representá-lo) e isso é feito por meio da ficcionalização paródica, irônica e, por vezes, satírica das personalidades e acontecimentos históricos. A explicitação da forma pela qual as imagens dessas personalidades e acontecimentos foram forjadas pelo discurso historiográfico revela uma outra forma de compreender o passado (ROCHA, 2006, p. 59).

<sup>17</sup> Antônio Esteves, em sua obra *O romance histórico brasileiro contemporâneo (1975-2000)* (2010), retoma as discussões empreendidas por vários autores, como os latino-americanos Seymour Menton e Fernando Aínsa, que pensaram acerca do novo romance histórico na América Latina, e relacionou-os, com as devidas ressalvas, ao conceito de metaficção historiográfica de Linda Hutcheon. Com base nisso, pensa as características carregadas pelo o que ele prefere chamar de “romance histórico contemporâneo”, para evidenciá-las, sobretudo, na leitura de romances brasileiros publicados no período especificado no título do estudo. Segundo o autor “o romance histórico contemporâneo (...) adota uma atitude crítica ante a história: ele reinterpreta a história, usando para isso de todas as técnicas que o gênero narrativo dispõe. Para isso, usa uma série de artimanhas ficcionais: inventa situações fantásticas; distorce conscientemente os fatos históricos; coloca lado a lado personagens históricos e ficcionais, rompe com as formas tradicionais de tempo e espaço; alterna focos narrativos e momentos de narração; e especialmente se vale, às vezes até de modo exagerado, da intertextualidade com suas diferentes formas de manifestação, sobretudo a paródia e a forma carnalizada de ver o mundo” (ESTEVES, 2010, p. 68).

<sup>18</sup> Entende-se aqui como “romance histórico paradigmático” aquele cujo maior expoente é Walter Scott, teorizado por Lukács (1966). Adota-se aqui essa nomenclatura em concordância com Rejane Rocha, no sentido de evitar epítetos como “clássico” e “tradicional”.

Para o estudioso, *Galvez imperador do Acre* é o romance instaurador da redefinição das fronteiras do romance histórico brasileiro, e, mais que isso, transita pelos dois caminhos anteriormente referidos, tendo em vista que simultaneamente retoma um fato da história do país e promove uma ampla reflexão sobre o processo literário nacional.

Esse viés é também adotado por Renato Otero da Silva Junior, em sua dissertação *Galvez imperador do Acre: o discurso do romance e a ficcionalização da história*, orientada pelo próprio Baumgarten. No entanto, Renato Otero acrescenta uma leitura do texto de Márcio Souza segundo a teoria do romance de Bakhtin. Sendo assim, identifica no romance certos fenômenos como o dialogismo, o plurilinguismo e a polifonia<sup>19</sup>, relacionados à variedade de registros lingüísticos e discursivos que encontramos no gênero romanescos, e que, para Bakhtin, o diferenciaria dos gêneros clássicos e elevados, como a tragédia e a epopéia, como diz o autor:

Enquanto o primeiro trabalha com as várias linguagens que se entrecruzam na realidade, independentemente da hierarquia assumida pelos grupos lingüísticos existentes no desenvolvimento discursivo da realidade, os últimos trabalham com a linguagem ornamentada e sacralizada do alto escalão da sociedade em que se desenvolvem (SILVA JUNIOR, 2006, p.14).

O nivelamento dos discursos, linguagens e registros lingüísticos independente de hierarquias que definem seu grau de prestígio de acordo com o grupo social que representam promove um abalo na visão unívoca de mundo presentes nos gêneros clássicos, o que leva Bakhtin a traçar uma gênese do romance a partir de gêneros sério-cômico embrionários, dentre os quais aponta a sátira menipéia. O escárnio da linguagem oficial advindo de uma cosmovisão carnavalesca engendrada pelas relações dialógicas características do gênero é a principal herança deixada pela sátira menipéia ao romance, cujas marcas formais e temáticas Renato Otero identificou em *Galvez imperador do Acre*.

---

<sup>19</sup> Por plurilinguismo compreende-se a coexistência de vários estratos lingüísticos, evidente tanto na diferente utilização de uma língua por diversos grupos sociais (de prestígio ou não) quanto na justaposição de diversas línguas. Por polifonia entende-se “a multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis” (BAKHTIN, 2002, p.3), vozes plenivalentes oriundas de consciências equípolentes que se encontram no interior do romance. O dialogismo engloba os conceitos anteriores, visto que se refere ao diálogo, às relações intersubjetivas travadas por meio da linguagem, seja a corroboração, a oposição ou o contraponto, e, sendo assim, constitui um fenômeno “quase universal, que penetra toda a linguagem humana e todas as relações e manifestações da vida humana, em suma, tudo o que tem sentido e importância (BAKHTIN, 2002, p. 42).

Essa digressão, apesar de parecer destoar da discussão proposta alguns parágrafos acima, fez-se necessária, pois o cunho satírico e a predominância do riso, bem como o desvio do ponto de vista monológico, são marcas evidentes na forma como é feita a retomada histórica em *Galvez imperador do Acre* (seja de um momento da história do país ou a revisão de sua tradição literária).

É este também o pensamento de Rejane Rocha, tal como se expressa em sua tese *Da utopia ao ceticismo: a sátira na literatura brasileira contemporânea*, e no artigo escrito em co-autoria com Tânia Pantoja “As mobilidades da sátira na metaficção historiográfica: uma leitura de *Galvez, imperador do Acre*”. Em ambos os textos, propõe-se classificar *Galvez* como um romance satírico e como uma obra de metaficção historiográfica. Essa dupla classificação incorre, contudo, em uma contradição. A sátira é aqui compreendida como um discurso utópico e normatizador, isto é, vinculada à crítica e à reforma, e, para criticar, sejam comportamentos, crenças ou vicissitudes, é necessário um parâmetro, uma norma que aponte o correto, do qual o objeto criticado se desvia. A metaficção historiográfica, por sua vez, é apontado por Linda Hutcheon como um gênero que expressa muitas das problematizações da pós-modernidade, e esta, como já evidenciou François Lyotard (1988), prescinde dos discursos totalizadores, dos grandes relatos, e, portanto, promove o *deslizamento* das normas e padrões. O resultado disso é a modificação da sátira, a qual, se não deixa de lado seus questionamentos e seu expediente de reformar e transformar, não o faz tendo valores e normas como parâmetros sólidos, e, por conta deste deslizamento, do colapso das certezas, o próprio satirista se inclui entre os que são criticados. Da mesma forma, a utopia, a reforma em busca de um Melhor (que pode estar no passado ou no futuro), se desfaz, de forma que a sátira em *Galvez imperador do Acre*

Não rechaça o presente com saudade de um passado melhor, uma vez que a crítica ao presente se dá por meio da crítica a um passado que, por não se ter realizado a contento, estende seus malefícios até o *agora* [...]. Além disso, o futuro não é mirado, na obra, como tempo em que se cumprirão as profecias do Melhor (PANTOJA; ROCHA, 2005, p. 143).

Ainda dentro dessa vereda crítica, encontramos o trabalho de Antônio R. Esteves, intitulado *O romance histórico brasileiro contemporâneo (1975-2000)* (2010). Aqui, o estudioso detém sua atenção na revisão do processo literário brasileiro, empreendida no romance por meio da paródia do folhetim e do regionalismo, o primeiro um subgênero tipicamente romântico e o segundo surgido no romantismo (apesar de ter seguido outros



caminhos ao longo da história). A crítica ao regionalismo e a superação do projeto de construção nacional empreendidos no século XIX tem lugar também no capítulo “Floresta Latifoliada”, no qual o narrador, filiando seu texto ao modernismo de 22, leva a cultura amazonense a dar um salto “do primitivismo idealizado pelas utopias do paraíso perdido diretamente para a leitura carnavalizada das vanguardas” (ESTEVES, 2010, p. 88).

Tem em vista também que a crítica feita no romance extrapola o momento histórico específico que é encenado no texto, para direcionar-se a todo o processo de anexação da Amazônia ao mundo industrializado, evidenciando a história do Brasil como país periférico e suas relações com o centro que controla o mundo econômica e culturalmente.

Por fim, o autor afirma que o aspecto de mosaico da narrativa evidencia o caráter fragmentário da pós-modernidade. Compreende, contudo, que o romance se relaciona de forma dúbia com as grandes utopias, ora dessacralizando-as, ora indicando sua manutenção, e, diferente de Rejane Rocha e Tânia Pantoja, considera impossível que o tom corrosivo de seu sarcasmo seja capaz de destruir todas as esperanças possíveis, sendo necessário que se extraia do espetáculo de *Galvez* alguma *minima moralia* para que possa fazer sentido.

Há ainda outra vertente crítica, pautada na sátira e no humor presentes no romance, que estuda a trajetória do anti-herói Luiz Galvez em uma relação comparativa com os heróis das novelas picarescas espanholas. Tal comparação permitiu a alguns estudiosos evocar nomenclaturas híbridas para caracterizar o protagonista do romance de Márcio Souza, como o “neo-pícaro”, proposto por Mário González em suas obras *O romance picaresco* (1988) e *A saga do anti-herói* (1994), ou o “malandro”, teorizado por Antonio Candido em seu ensaio “A dialética da Malandragem” (1970).

Como sabemos, a tradição picaresca instaurou-se na Espanha no século XVI, tendo como maiores expoentes, segundo Mário Gonzáles (1988), as narrativas *Lazarillo de Tormes*, de autor desconhecido, publicado em 1554; *O pícaro Guzmán de Alfarache*, de Mateo Alemán, publicado em 1599 e *El Buscón*, de Quevedo, publicado em 1626. Mário de Andrade (1974) foi quem inaugurou as discussões acerca de uma possível introdução do gênero picaresco no Brasil, identificando-o no percurso do personagem Leonardo, do romance *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antônio de Almeida, publicado em folhetim entre os anos de 1853 e 1855. A partir de então, alguns

críticos, como Josué Montello, buscaram filiar o folhetim romântico ao gênero picaresco.

No entanto, Antonio Candido, no artigo já citado, contra-argumenta que, em virtude de certas diferenças existentes entre o pícaro clássico e o personagem Leonardo, as quais analisa com argúcia, não se pode sustentar tal filiação, e propõe a nomenclatura “romance malandro”, que tem como matriz certos elementos da cultura popular brasileira mesclado a outros supranacionais.

Mário González, por sua vez, no livro *O romance picaresco* (1988), depreende, a partir das três narrativas picarescas já citadas, traços básicos e invariantes que ele chama de “núcleo clássico da picaresca espanhola”, que com o passar do tempo vem sofrendo modificações e adaptações, resultando, na contemporaneidade, em uma “neopicaresca”, cujas obras *podem ser lidas* à luz da picaresca clássica, embora não estabeleçam relação direta com esse modelo (GONZÁLEZ, 1988, p. 41-42). Com base nisso, em texto posterior, intitulado *A saga do anti-herói* (1994), o autor caracteriza o protagonista de *Galvez* como um neopícaro do Brasil.

Nesse sentido, temos ainda algumas contribuições significativas. A primeira é de Rúbia Prates, que, em sua dissertação intitulada *Galvez, o pícaro nos trópicos* (1989), evidencia aqueles traços de aproximação que Luiz Galvez carrega com o pícaro clássico, compreendendo-o como uma transplantação da mais pura novela picaresca nos trópicos. Já Rita de Cássia Almeida Silva, no artigo “Entre-literaturas: o lugar do pícaro e do malandro em *Galvez, o imperador do Acre*. História ou ficção?” (2001), compreende o anti-herói Galvez como malandro e neopícaro — sem atentar para as diferenças existentes entre as categorias propostas por Antonio Candido e Mário González — evidenciando a estreita relação entre a novela picaresca e o contexto histórico em que é produzida, fazendo assim uma síntese entre romance neopicaresco, romance histórico (nos novos moldes que já vimos anteriormente) e crítica social, que encontraria lugar em *Galvez imperador do Acre*.

Maria de Nazaré de Sousa, por sua vez, em sua dissertação *Dom Luiz Galvez na comarca da Amazônia*, compreende neopícaro e malandro como categorias diferenciadas, mas que carregam em comum o traço de hibridismo. Sendo assim, a estudiosa compreende a possibilidade de ler *Galvez* sob ambas as perspectivas, sem que essas se apresentem de forma necessariamente excludentes. Ressalta, por essa via, o caráter de hibridismo existente tanto na constituição do protagonista quanto do próprio texto, fazendo uma relação entre tal hibridismo inerente às categorias supracitadas e a

teoria da Transculturação, de Ángel Rama. Sendo assim, M. N. de Sousa postula que a tradição satírica na América Latina, responsável pela introdução e adaptação do pícaro espanhol, baseia-se em uma postura crítica com relação à cultura externa, daí a síntese entre dialética da malandragem, de Antonio Candido, e a transculturação de Ángel Rama, pois ambos os teóricos se empenham em questionar sobre um projeto intelectual de vanguarda latino-americano diante de uma crise pela qual passava o continente, subjugado a ditaduras militares. A autora conclui, então, que *Galvez imperador do Acre* e um romance “transculturador”.

Com as considerações feitas acima, podemos inventariar os temas recorrentes levantados pela crítica acerca de *Galvez imperador do Acre*: a) o humor e a sátira; b) a utilização de ferramentas satíricas, como a paródia, como arma de crítica social; c) a retomada do passado histórico e da tradição literária, segundo os moldes da metaficção historiográfica ou do novo romance histórico, como forma de dessacralização do discurso da historiografia tradicional e como arma de dissimulação de uma crítica ao presente; d) a relação entre *Galvez imperador do Acre* e outros romances de seu tempo, seja da mesma década, da década imediatamente anterior ou imediatamente ulterior; e) as relações entre o romance e as vanguardas modernistas; f) as relações entre Galvez e o herói pícaro, neopícaro e malandro; g) o hibridismo existente na constituição do personagem Galvez, na heterogeneidade de linguagens e discursos em sua composição estética, o que acena para um hibridismo cultural ativo e transformador, tal qual o concebe Ángel Rama em sua teoria da transculturação.

Dentre esses temas, há alguns que nos proporemos investigar mais de perto, ao decorrer deste trabalho. Para isso, fazemos alguns questionamentos: sendo a metaficção historiográfica uma forma de expressão do pós-modernismo, e se *Galvez* se filia a essa categoria, como afirma Rejane Rocha, como explicar sua relação com as vanguardas modernistas, tal como sugere Janete Gaspar Machado? Que procedimentos estéticos o aproximam de tais vanguardas ao mesmo tempo em que evidenciam uma situação contemporânea, descrita pelas vertentes críticas pós-modernistas e pós-colonialistas, como o hibridismo cultural? Como se dá a relação entre romance e sociedade, seja aquela em que foi produzido ou aquela que resgata em sua tessitura ficcional, e, ainda, que relação se estabelece entre diferentes momentos históricos em tal tessitura?

Na tentativa de responder alguns destes questionamentos, faremos primeiramente algumas considerações teóricas, que partirá de uma noção da abertura do signo segundo

o filósofo Jaques Derrida, passando pela relação entre o texto literário, sociedade, história e cultura, chegando, assim, às relações entre modernismo e pós-modernismo.

### 3 – QUESTÕES TEÓRICAS: AS RELAÇÕES ENTRE LITERATURA, SOCIEDADE, HISTÓRIA E CULTURA

#### 3.1 – A INFINITA ABERTURA DO SIGNO.

*A linguagem fala. O que acontece com essa fala? Onde encontramos a fala da linguagem?  
Sobremaneira no que diz. No dito, a fala se consoma, mas não acaba.*

Martin Heidegger. *A caminho da linguagem.*

Empreenderemos, neste subcapítulo, uma discussão preliminar acerca da repetição, levando-a para o plano da linguagem. Em nosso trabalho, a abordagem desse tema faz-se necessária na medida em que trataremos da repetição de outros textos no romance de Márcio Souza. Textos de outras línguas e culturas que são recontextualizados e, portanto, traduzidos em *Galvez imperador do Acre*.

Garcia-Roza, em seu livro *Acaso e repetição em psicanálise*, tece reflexões acerca do tema da repetição em Freud. Esta nos é apresentada como pulsão que pode ser utilizada pelo psicanalista como prática terapêutica e como aliada no processo de cura. Primeiramente, Freud distingue dois tipos de repetição: “a repetição da ‘mesmo’ e a repetição diferencial; enquanto a primeira se aproxima da reprodução (na medida em que é estereotipada). A segunda é produtora de novidade e, portanto, fonte de transformações” (GARCIA-ROZA, 2003, p. 24). Uma distinção semelhante fora feita por Hegel e Kierkegaard.

Para o primeiro, apenas o que é repetição possui sentido e realidade, o que não o é, está imerso no caos. Jean Hyppolite fizera uma aproximação entre a *Fenomenologia do Espírito* de Hegel e *A Interpretação dos Sonhos* de Freud:

O fio condutor da releitura que Hyppolite faz da *Fenomenologia do Espírito* é a noção de *verdade* entendida como desvelamento, que se efetua pela intersubjetividade ou, na terminologia hegeliana, pela intercomunicação de duas autoconsciências humanas. Segundo Hegel, essa comunicação intersubjetiva só pode ser feita pela linguagem, única mediação possível entre autoconsciências, isto é, único meio dessas autoconsciências saírem de suas respectivas certezas subjetivas e constituírem uma verdade objetiva. Mas como nos diz Hegel, a verdade nunca é um dado, mas o resultado de um

processo que ao mesmo tempo a produz e a revela. Esse desvelamento implica, porém, uma releitura — num primeiro momento, o fenômeno é considerado enquanto vivido, enquanto experiência do sujeito (certeza subjetiva), num segundo momento, o da releitura, ele é incluído na totalidade do Espírito (*Geist*) que revela a sua verdade (GARCIA-ROZA, 2003, p.29).

A repetição da experiência pela linguagem passa a ser uma releitura por meio da qual desvela-se o sentido da experiência, ou do real. Hegel admite que a verdade (o sentido) não é um dado, algo estático, fora desse processo, *ela é produzida e revelada no processo*, isto é, a releitura não remete a um sentido, ela plasma o sentido, e, ao fazê-lo, novamente o oculta no processo de releitura, isto é, repetição. Retomaremos algumas dessas questões no próximo tópico. Entremos, no conceito de repetição em Kierkegaard:

É preciso entender a repetição “no sentido grego”, isto é, como algo que diz respeito a uma singularidade, singularidade esta que afirma a eternidade mas não a permanência. Não se trata de afirmar uma eterna repetição do “mesmo”, mas de mostrar que o eterno retorno de que nos falam os gregos aponta para o que podemos chamar de repetição diferencial. Os acontecimentos, quando repetidos, já não são os mesmos. A própria repetição de uma palavra não traz com ela a repetição do sentido (GARCIA-ROZA, 2003, p. 31).

Logo depois, complementa o autor:

Não se trata, evidentemente de proceder a uma reprodução pura e simples da experiência anterior, até mesmo porque isto seria impossível, nem de retomá-la desde fora, da exterioridade, mas ao contrário, tratava-se de um exercício de liberdade (GARCIA-ROZA, 2003, p. 31).

Ou seja, repetição não é reprodução de algo exterior, mas sim da recriação, livre e original, da experiência, produtora da novidade e de diferenças. Assim também a concebe Derrida. Como nos diz Cristina Carneiro Rodrigues, Derrida não associa a repetição à permanência de um mesmo, pois “*iter*, de novo, vem de *itara*, *outro*, o que “liga a repetição à alteridade”. (RODRIGUES, 1999, p. 202)

A questão da escritura e a abertura do sentido, a infinita produção de diferença, são os pontos-chave do livro *A escritura e a Diferença*, de Derrida. A repetição produtora de diferenças é o que garante à escritura a historicidade de sua produção de sentidos, que seria a impossibilidade de ater a obra a um presente estático. É o que Derrida chama de historicidade interna da obra, não externa, isto é, não compreender a obra como efeito ou produto de algo que a precede e está fora de si (autor, momento histórico, classe social, etc.), prendendo seu sentido a um presente absoluto, pois este,

sua produção, a operação interna dessa produção, é histórico e contingente. O autor afirma isso em sua crítica às análises estruturalistas de Rousset, as quais, num primeiro momento, ele identifica como algumas das mais primorosas, sem, contudo, deixar de entrever em sua tessitura a maior vulnerabilidade do estruturalismo, qual seja, a de, na tentativa de proteger o sentido interno da obra de subjetivismos e psicologismos, ignorar sua historicidade interna, resumindo-a a simultaneidade absoluta da forma.

Assim, a escritura não pode ser compreendida aqui como inter-subjetividade, transmissão de experiências e revelação de sentidos pré-existentes. Ela é, na verdade *inter-rogação*, o eterno velar de sentidos na tentativa de plasmar sentidos, ou, como diz enigmaticamente Derrida, “é o chamado na noite pelo lavar da interrogação” (DERRIDA, 1995, p. 52). A noite: a obscuridade dos sentidos que se velam. O lavar: o trabalhar, o sulcar, o cultivar. Adentrar a obscuridade dos sentidos atendendo ao despertar/convocar da interrogação que escava o solo da escritura para cultivá-la. O sentido é produzido nessa inter-rogação infinita.

A repetição é sempre a repetição desse ato, a necessidade do comentário, da interpretação sempre aberta como a noite sempre escura e o solo sempre por escavar. Não esqueçamos, a repetição é um ato de liberdade.

Ainda nessa orientação, entramos na leitura que Derrida faz do poeta judeu Edmond Jabès. Aqui, o imperativo da interpretação pela abertura originária da interpretação é afirmado. No poema de Jabès, as Tábuas da Lei são quebradas, assim, há a abertura originária da escritura: “A Lei torna-se *Questão* e o direito à palavra confunde-se com o dever de interrogar” (DERRIDA, 1995, p.57). A questão é aquela que se percorre infinitamente sem nunca encontrar resposta, é o silêncio de Deus: “Deus separou-se de si para nos deixar falar, nos espantar e nos interrogar. Não o fez falando, mas sim calando-se, deixando o silêncio interromper sua voz e os seus sinais, deixando quebrar as Tábuas” (DERRIDA, 1995, p.58).

As Tábuas quebradas, a interrupção da voz de Deus, signos de interstício, interstícios da própria escritura que nunca está completa, nunca está fechada, e, por isso mesmo, é uma questão, eterna interrogação. É originariamente hermética por ter sua origem negativa, isto é, sua origem é a ausência, o silenciar da voz de Deus (o pai do *logos*) e a dissimulação de sua face. Sua origem é segunda, pois está na possibilidade da pergunta, e a resposta é repetição, que gera, por sua vez, outra pergunta.

Também *ausência* do escritor. Escrever é retirar-se. Não para sua tenda para escrever, mas da sua própria escritura. Cair longe da sua linguagem, emancipá-la ou desampará-la, deixá-la caminhar sozinha. Abandonar a palavra. Ser poeta é saber abandonar a palavra. Deixá-la falar sozinha, o que ela só pode fazer escrevendo. [...] *Abandonar* a escritura é só lá estar para lhe dar passagem, para ser o elemento diáfano da sua procissão: tudo e nada (DERRIDA, 1995, p. 61).

Em Derrida, o sujeito é descentrado, e a linguagem é quem fala. O pai da escritura, seu autor, desde o primeiro, desde Deus, cala, ausenta-se da escritura, deixa-a falar, significar por conta própria. A ausência do escritor, a ausência da origem, essa é a base da historicidade da letra, o próprio sentido é ausência: “A ausência é a permissão dada às letras para se soletrarem e significarem, mas é também, na torção sobre si da linguagem, o que dizem as letras: dizem a liberdade e a vacância concedida, o que elas ‘formam’ ao fechá-la em sua rede (DERRIDA, 1995, p. 63-64).

A ausência, a vacância enquanto significado, é a contingência do significado dos signos imersos em um sistema de diferenças. Um signo só significa com relação aos outros signos do sistema. Ele é já a repetição de outro signo que por sua vez é também repetição. A origem está submersa no abismo sem fundo do jogo de rastros. Voltamos então ao ponto de que partimos em Freud, Hegel e Kierkegaard, a repetição diferencial. Pois a repetição nunca pode ser a repetição do “mesmo”: “A pura repetição, ainda que não mudasse nem uma coisa, nem um signo, traz consigo um poder ilimitado de perversão e de subversão” (DERRIDA, 1995, p. 76).

Diante dessa citação, impossível não lembrar o clássico exemplo de Pierre Menard, personagem do conto de Borges “Pierre Menard, autor de Quixote” (BORGES, 1970), em que o referido personagem reescreve o romance “Dom Quixote” de Cervantes, reproduzindo fielmente cada linha, cada palavra, porém, com outro sentido, pois se enquadra em outro contexto, e, portanto, em outro sistema de diferenças. Diz ainda Derrida:

Logo que um signo surge, começa logo por se repetir. Sem isso não seria signo, não seria o que é, isto é, essa não-identidade a si que remete regularmente ao mesmo. Isto é, um outro signo que nascerá de ele próprio se dividir. O grafema, repetindo-se deste modo, não tem portanto nem lugar nem centro naturais. Mas alguma vez os perdeu? Será sua excentricidade um descentramento? Não se poderá afirmar a não-referência ao centro em vez de chorar sua ausência do centro? Por que razão se faria luto pelo centro? O centro, a ausência de jogo e de diferença, não será o outro nome da morte? Aquela que tranqüiliza, acalma, mas que também do seu buraco angustia e põe em causa? (DERRIDA, 1995, p. 77)



Para compreender a assertiva de Derrida, podemos remeter à semiótica peirceana. Diferente de Saussure, Peirce percebe, entre o significado e o significante, a presença do interpretante. Só esse terceiro elemento pode *interpretar*, isto é, atribuir significado ao signo, contanto, ao fazê-lo, ele já se torna também signo, que precisa ser interpretado por outro interpretante, *ad infinitum*. Ou seja, os signos, ao significarem, se desdobram em outros signos, e, num outro sentido, todo signo faz referência a outro signo. Logo, o objeto, primeiro da tríade, é sempre outro signo, e nunca o objeto representado, palpável, o significado final. O qual seria o que Derrida chama de *centro*. Como já foi dito, a escritura é ausência de centro, ausência do escritor, ausência do pai: *parricídio* (Cf. DERRIDA, 1997). Descentrar o signo é descentrar o sujeito e a razão. Já não é o homem quem fala, e sim a linguagem. A palavra já não vem carregada da razão, do logos, a palavra não carrega nada, todo sentido emerge no jogo de diferenças, no eterno jogo de rastros dos signos que remetem e interpretam outros signos do sistema. Por isso o autor afirma que o centro e a ausência de jogo pode ser o outro nome da morte. Morte no sentido histórico, pois, se há referência a um centro estático, um significado final, o signo já não se transforma, já não goza de historicidade, já não interroga, se torna uma múmia, embalsamado, descontextualizado, engessado no tempo. Deixa de ser texto e se transforma em um livro definitivamente fechado, afinal, para que abri-lo, se ele já disse tudo o que tinha para dizer?

Portanto, o signo está *in constructo*, o sentido (o logos) se produz na história. Não há um centro, um momento determinado que o conduza e conduza o sentido. O signo pode sempre esvaziar-se de sentido, e, quando despertado e reativado, furtar-se de si próprio, do sentido. Isto é, o logos, que é sentido só pode ser produzido dentro da história “*nada é fora da história e do ser, uma vez que é discurso, discursividade infinita; e uma vez que é sentido*” (DERRIDA, 1995, p. 103).

O sentido de todo discurso se produz na história. O sentido é auto-referencial, projeta-se a si mesmo, na medida em que o signo só pode significar em relação a outro signo. A palavra fala, o signo significa em sua *auto-referencialidade*. Essa qualidade auto-referencial do signo fica mais evidente na reflexão que Derrida faz acerca do pensamento de Antonin Artaud, no capítulo intitulado “A Palavra Soprada”.

O cerne da discussão feita nesse capítulo é a busca de Artaud por uma expressão artística que não se separasse de seu próprio corpo. Que não se tornasse obra e objeto, exilado de si, autorizando os “comentários”. Isto é, sua expressão (teatral, afinal, para Artaud apenas uma expressão assim seria genuinamente teatral) não se exilaria de sua

carne, não caminhará sozinha a mercê dos comentadores, não significará fora de si, não lhe será soprada longe do corpo:

Soprada: entendamos *furtada* por um comentador possível que a reconheceria para alinhar numa ordem da verdade essencial ou de uma estrutura real, psicológica ou de outra natureza. O primeiro comentador é aqui o auditor ou o leitor, o receptor que já não deveria ser o “público” no teatro da crueldade. Artaud sabia que toda a palavra caída do corpo, oferecendo-se pra ser ouvida, se torna imediatamente palavra roubada. Significação de que sou despojado por que ela é significação. O roubo é sempre o roubo de uma palavra, ou de um texto, ou de um rasto. O roubo de um bem só se torna aquilo que é se a coisa for um bem, se portanto adquiriu sentido e valor por ter sido investida pelo desejo, pelo menos, de um discurso (DERRIDA, 1995, p. 116).

Nesse primeiro sentido de “palavra soprada” que nos é apresentado por Derrida, o nosso discurso é “roubado” pelos outros, os comentadores (leitores, auditores, etc.), isto é, ele (o discurso) significa independente de nossa vontade, é obra jogada pra longe de nós. Contudo, o autor nos apresenta ainda outra forma de compreender o sentido do sopro, não necessariamente separado do primeiro, mas juntos na ambigüidade do termo e da escritura, simultâneo. Os ladrões não são apenas os comentadores, somos também nós na medida em que a palavra já nos é soprada por outra voz:

Soprada: entendamos ao mesmo tempo *inspirada* por uma *outra* voz, lendo ela própria um texto mais velho que o poema do meu corpo, que o teatro do meu gesto. A inspiração é, com várias personagens, o drama do roubo, a estrutura do teatro clássico em que a invisibilidade do ponto assegura a diferença e a interrupção indispensáveis entre o texto já escrito por uma outra mão e um intérprete já despojado daquilo mesmo que recebe (DERRIDA, 1995, p. 117).

Isto é, tal como no teatro clássico (a cuja estrutura se opõe o Teatro da Crueldade), em que o intérprete recebe um texto escrito pela mão de outro, um texto que lhe antecede, assim também é todo ato de escritura e de discurso, já estamos, desde o início, despojados de nosso discurso que já recebemos de outro: somos ao mesmo tempo, no momento do discurso, o ladrão e o roubado. Contudo, essa relação vai ainda além dessa dicotomia cronológica, do ladrão que diz depois do roubado, tendo em vista que, aquele que proferiu o discurso antes, o que soprou, que *inspirou* a palavra, é ele também o ladrão daquele a quem inspirou, e daí resulta o que Artaud chama de “impoder”: “força de um vazio, turbilhão do sopro de um soprador que aspira para ele e me furta daquilo mesmo que deixa vir para mim e que eu julguei poder dizer *em meu nome*.” (DERRIDA, 1995, p. 117-118). Em suma: “A partir do momento que falo, as palavras

que encontrei, a partir do momento que são palavras, já não me pertencem, são originariamente *repetidas*” (DERRIDA, 1995, p.119).

Essa subtração se apresenta como a radical irresponsabilidade da palavra, que não sabe de onde vem nem pra onde vai, que dissimula sua origem e seu destino, tornando-se sua própria constituição. É, portanto, a auto-referencialidade do sentido visto que ele diz a si mesmo, desvela-se sempre velando sua origem roubada aos signos de seu sistema:

Assim, o que se denomina o sujeito falante já não é aquele mesmo ou só aquele que fala. Descobre-se numa irredutível secundariedade, origem sempre já furtada a partir de um campo organizado da palavra no qual procura em vão um lugar que sempre falta. Este campo organizado não é apenas o que certas teorias da psique ou do fato lingüístico poderiam descrever. É, em primeiro lugar — mas sem que isso queira dizer outra coisa — o campo cultural onde devo ir buscar minhas palavras e a minha sintaxe, campo histórico no qual devo ler ao escrever. [...] Que a palavra e a escritura sejam sempre inconfessadamente tiradas de uma leitura, tal qual é o roubo originário, o furto mais arcaico que, ao mesmo tempo, me esconde e me sutaliza o meu poder inaugurante. O espírito sutaliza. A palavra proferida ou inscrita, a letra, é sempre roubada. Sempre roubada. Sempre roubada porque sempre aberta. Nunca é própria do seu autor ou do seu destinatário e faz parte da sua natureza jamais seguir o trajeto que leva de um sujeito próprio pra um sujeito próprio. O que significa reconhecer como sua historicidade e autonomia do significante que antes de mim diz sozinho mais do que eu julgo querer dizer e em relação ao qual o meu querer dizer, sofrendo em vez de agir, se acha em carência, se inscreve, diríamos nós, como passivo (DERRIDA, 1995, p. 120-121).

O signo é, portanto, segundo, furtado a um campo organizado (cultural ou lingüístico), o que significa dizer que toda escrita é retirada da leitura, ou que toda escrita é leitura, e é o roubo originário, o ladrão que teve sua propriedade roubada, o furto da força inaugural. A palavra não é a palavra de um sujeito, pois está sempre aberta para o significado, a leitura, o roubo. A palavra significa de forma autônoma, o que assegura sua historicidade.

A indefinida abertura do signo é a negação do sentido transcendental, um sentido estático, imóvel, que esteja fora do jogo de rastos e além da historicidade. É a negação de um centro que esteja fora do jogo, um centro imóvel e fundador. Seria uma certeza tranquilizadora e imutável, o qual já recebeu diversos nomes durante a história da metafísica: essência, sujeito, transcendentalidade, consciência, Deus, etc. A abertura do signo, é, então, descentramento. No capítulo intitulado “A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas” aponta-nos esse momento de ruptura, o momento em que o centro é percebido não mais como um lugar estático, fixo, e sim como uma

função, um não lugar em que se fazem indefinidas substituições de signos. Nesse momento, *centro*, *origem*, tornam-se conceitos cambiantes, contingentes, abertos ao jogo da diferença:

Foi então o momento em que a linguagem invadiu o campo problemático universal; foi então o momento em que, na ausência de centro ou de origem, tudo se torna discurso (...), isto é, sistema no qual o significado central, originário ou transcendental, nunca está absolutamente presente fora de um sistema de diferenças. A ausência de significado transcendental amplia indefinidamente o campo e o jogo da significação. (DERRIDA, 1995, p. 232)

Derrida reconhece a ingenuidade da tentativa de datar o início desse descentramento na filosofia, seja na figura de um autor ou de uma doutrina, contudo, cita-nos alguns nomes importantes cujos discursos destruidores servem como exemplos mais próximos da formulação dessa produção, são eles Nietzsche, que substitui o conceito de ser e de verdade pelos conceitos de jogo, de interpretação e de signo, Freud, que critica a idéia de sujeito plenamente consciente de sua identidade, ou de identidade única, presente a si, e Heidegger, com sua destruição da onto-teologia, da determinação do ser quanto presença.

A importância desse momento extrapola a especificidade do discurso filosófico e científico, adentrando os campos político, econômico, técnico, etc., visto que, junto com os conceitos da metafísica, a cultura européia também foi deslocada de seu lugar privilegiado, superior, como cultura de referência, como modelo de sofisticação e evolução cultural para as culturas “menos desenvolvidas”. Essa é a época do nascimento da Etnologia enquanto ciência. Contudo, aqui Derrida nos expõe uma interessante contradição que irá nortear a discussão daqui em diante:

Ora, a Etnologia — como toda ciência — surge no elemento do discurso. E é em primeiro lugar uma ciência européia, utilizando, embora defendendo-se contra eles, os conceitos da tradição. Conseqüentemente, quer o queira que não, e isso depende de uma decisão do etnólogo, este acolhe no seu discurso as premissas do etnocentrismo no próprio momento em que o denuncia. (...) Trata-se de colocar expressa e sistematicamente o problema do estatuto de um discurso que vai buscar a uma herança os recursos necessários para a desconstrução dessa mesma herança (DERRIDA, 1995, p. 235).

Isto é, em se tratando de linguagem, toda crítica a um discurso deverá ser feita de dentro desse discurso e acabará por utilizar as ferramentas da tradição na qual se inscreve tal discurso para desconstruí-lo, como nos diz Derrida: “a linguagem carrega em si a necessidade de sua própria crítica.” (DERRIDA, 1995, p. 237). Ao questionarmos o

limite de um conceito da tradição, questiona-se toda a tradição, toda a história desse conceito. Seria infecunda, diante desse questionamento, a tentativa de “saída para fora” da Filosofia no sentido de tentar libertar o discurso filosófico da metafísica, quando, na verdade, está-se mergulhado nela. Outra forma de fazê-lo é aquela que Derrida afirma ser a operado por Lévi-Strauss, que seria a de conservar esses conceitos, sempre denunciando esses limites, como ferramentas provisórias, utensílios velhos que podem servir até que apareçam instrumentos mais apropriados: “Enquanto esperamos, exploramos a sua eficácia relativa e utilizamo-los para destruir a antiga máquina a que pertencem e de que eles mesmos são peças. É assim que *se* critica a linguagem das ciências humanas.” (DERRIDA, 1995, p.238) Trata-se, portanto, de “conservar como instrumento aquilo cujo valor de verdade se critica” (DERRIDA, 1995, p. 238).

Derrida propõe, ainda, a aproximação dessa estratégia ao conceito de *bricoleur* cunhado pelo próprio Lévi-Strauss em seu livro *La Pensée sauvage* (LEVI-STRAUSS, 1970):

O *bricoleur*, diz Lévi-Strauss, é aquele que utiliza “os meios à mão”, isto é, os instrumentos que encontra à sua disposição em torno de si, que já estão ali, que não foram especialmente concebidos para a operação, na qual vão servir e à qual procuramos, por tentativas várias, adaptá-los, não hesitando em trocá-los cada vez que isso parece necessário, em experimentar vários ao mesmo tempo, mesmo se a sua origem e a sua forma são heterogêneas, etc. (DERRIDA, 1995, p. 239).

Tal conceito foi comparado à tarefa da crítica literária, por Gerard Genette<sup>20</sup>, opondo o crítico ao escritor assim como Lévi-Strauss opõe o *bricoleur* ao engenheiro. Porém, Derrida vai mais longe, e diz que todo discurso é bricolagem, conclusão bastante coerente diante de tudo o que já foi estudado aqui. Dessa forma, questiona a própria validade da idéia de bricolagem:

Se denominarmos bricolagem a necessidade de ir buscar os seus conceitos ao texto de uma herança mais ou menos coerente ou arruinada, deve-se dizer que todo o discurso é *bricoleur*. O engenheiro, que Lévi-Strauss opõe ao *bricoleur*, deveria, pelo contrário, construir a totalidade da sua linguagem, sintaxe e léxico. Nesse sentido, o engenheiro é um mito: um sujeito que fosse a origem absoluta do seu próprio discurso e o contrísse “com todas as peças” seria o criador do verbo, o próprio verbo. A idéia de engenheiro de relações cortadas com toda bricolagem é portanto uma idéia teológica; e como Lévi-Strauss nos diz noutro lugar que a bricolagem é mitopoética, podemos

---

<sup>20</sup> Cf. GENETTE, Gérard. “Estruturalismo e crítica literária”. In: *Figuras*. São Paulo: Perspectiva, 1972. P. 143-165.

apostar que o engenheiro é um mito construído pelo *bricoleur*. A partir do momento em que se deixa de acreditar em semelhante engenheiro e num discurso rompendo com a recepção histórica, a partir do momento em que se admite que todo o discurso finito está submetido a uma certa bricolagem, que o engenheiro e o sábio são também espécies de *bricoleur*, então a própria idéia de bricolagem está ameaçada, esboroa-se a diferença na qual ganhava sentido (DERRIDA, 1995, p. 239).

Portanto, todo discurso é bricolagem, todo falante/escritor *bricoleur*.

Essa desconstrução derridiana nos campos da filosofia, ciências e linguagem, tem impacto também sobre o campo da tradução. Lembrando que tratamos de temas como repetição e diferença, e entendemos também a tradução como uma forma de repetição no plano da linguagem. Partiremos, portanto, do ensaio *Die Aufgabe des Übersetzers*, de Walter Benjamin, publicado em 1923.

Um dos pontos mais importantes desse ensaio que cabe abordarmos é a questão da traduzibilidade dos textos, a qual, segundo o autor, poderia ser compreendida de duas maneiras:

Ela pode significar: encontrará a obra jamais, dentre a totalidade de seus leitores, seu tradutor adequado? Ou então, mais propriamente: admitirá ela, em conformidade com sua essência, tradução e, conseqüentemente (em consonância com o significado dessa forma), a exigirá também? (BENJAMIN, 2008, p.67)

Benjamin admite a segunda questão como a mais significativa. Compreende-se, portanto, que a obra, de acordo com sua “essência”, poderá admitir ou mesmo exigir tradução. A traduzibilidade é inerente a algumas obras apenas, obras essas cujo significado se exprime nessa traduzibilidade. A tradução nada significa para o original, mas mantém uma íntima relação com ele, uma relação que o autor chama de “relação de vida”:

Da mesma forma que as manifestações vitais estão intimamente ligadas ao ser vivo, sem significarem nada para ele, a tradução provém do original. Na verdade, ela não deriva tanto de sua vida quanto de sua sobrevivência. Pois a tradução é posterior ao original e assinala, no caso de obras importantes, que jamais encontram à época de sua criação seu tradutor de eleição, o estágio da continuação de sua vida. A idéia da vida e da continuação da vida de obras de arte deve ser entendida em sentido inteiramente objetivo, não metafórico. [...] É somente quando se reconhece vida a tudo aquilo que possui história e que não constitui apenas um cenário para ela, que o conceito de vida encontra sua legitimação. Pois é a partir da história (e não da natureza – muito menos de uma natureza tão imprecisa quanto a sentimento ou alma) que pode ser determinado, em última instância, o domínio da vida. Daí deriva, para o filósofo, a tarefa: compreender toda a vida natural a partir dessa vida mais vasta que é a história (BENJAMIN, 2008, p. 68-69).

Ou seja, a obra exige naturalmente a tradução assim como um corpo vivo exige naturalmente suas manifestações vitais. A obra precisa da tradução para que sobreviva, para que viva além de seus contemporâneos, e para haver vida, como nos afirmou o autor, é necessário que haja história e historicidade, é preciso que o original se transforme, e essa exigência é suprida pela(s) tradução(ões). Por meio dela(s), a vida do original, de forma sempre renovada, seu maior desdobramento.

Portanto, a tradução que assegura a vida e a historicidade do original não deve buscar ser igual a ele, e, sim, captar suas modificações, ou mesmo operar essas transformações:

Para compreender a autêntica relação entre original e tradução deve-se realizar uma reflexão, cujo propósito é absolutamente análogo ao dos argumentos por meio dos quais a crítica epistemológica precisa comprovar a impossibilidade de uma teoria da imitação. Se em tal caso demonstra-se não ser possível haver objetividade (nem mesmo a pretensão a ela) no processo do conhecimento, caso ele consista apenas de imitações do real, em nosso caso, pode-se comprovar não ser possível existir uma tradução, caso ela, em sua essência última, ambicione alcançar alguma semelhança com o original. Pois na continuação de sua vida (que não mereceria tal nome, se não se constituísse em transformação e renovação de tudo aquilo que vive), o original se modifica. Também existe uma maturação póstuma das palavras que já se fixaram: elementos que à época do autor podem ter obedecido a uma tendência de sua linguagem poética, poderão mais tarde ter-se esgotado; tendências explícitas podem destacar-se *ex novo* daquilo que já possui forma. Aquilo que antes era novidade, mais tarde poderá soar gasto; o que antes era de uso corrente pode vir a soar arcaico (BENJAMIN, 2008, p. 70-71).

Por essas transformações advirem inevitavelmente da vida íntima das línguas, Benjamin admite que toda tradução é apenas provisória. Para o autor, a tradução, antes de se direcionar a uma obra específica, direciona-se à própria língua, ou às línguas envolvidas no processo de tradução. Nela anuncia-se a afinidade entre as línguas. Afinidade essa que repousa na complementaridade entre as diferentes línguas, em algo que não pode ser alcançado em nenhuma delas isoladamente, mas na totalidade de suas intenções recíprocas, a qual seria a “pura língua”. Dessa forma, a intenção do tradutor é diferenciada da do escritor:

Sua intenção não só se dirige a algo diverso da obra poética, isto é, a uma língua como um todo, partindo de uma obra de arte isolada, escrita numa língua estrangeira; mas sua própria intenção é outra: a intenção do escritor é ingênua, primeira, intuitiva; a do tradutor, derivada, última, ideativa. Pois o

grande tema da integração das várias línguas em uma única, verdadeira, é o que acompanha o seu trabalho (BENJAMIN, 2008, p. 75).

Faremos aqui algumas considerações acerca dessa distinção entre tradutor e escritor. Acreditamos que, atualmente, tal diferenciação já não possa ser feita de forma tão nítida, visto que o ato de escritura, na medida em que não é um ato de criação puro, mas também de transcrição de outros textos de outros escritores, outras línguas e outras culturas. Sendo assim, o escritor é também tradutor. É uma situação análoga a diferenciação entre *bricoleur* e engenheiro, que Gérard Genette comparou à do escritor e do crítico. Derrida nos mostrou que tal comparação é insustentável, tendo em vista que o escritor é também *bricoleur* e que o engenheiro, entendido como aquele que cria seus próprios meios, é um mito. Assim, também compreendemos que o escritor é tradutor, pois também é responsável, por meio das práticas da intertextualidade e da paródia, pela sobrevivência das obras literárias, por sua transformação ao longo dos séculos, e, dessa forma, também põe em evidência a afinidade entre as línguas e as culturas.

Isto é, tradutor e escritor (aqui, entendidos como equivalentes, e ao qual nos referiremos como tradutor/escritor) recriam em sua língua e linguagem própria, com completa liberdade, os textos que lhe antecederam, como designa a metáfora de Walter Benjamin:

Assim como os cacos de um vaso, para poderem ser recompostos, devem seguir-se uns aos outros nos menores detalhes, mas sem se igualar, a tradução deve, ao invés de procurar assemelhar-se ao sentido do original, ir configurando, em sua própria língua, amorosamente, chegando até aos mínimos detalhes, o modo de designar do original, fazendo assim com que ambos sejam reconhecidos como fragmentos de uma língua maior, como cacos são fragmentos de um vaso (BENJAMIN, 2008, p. 77).

A diferença entre o tradutor de Benjamin e o nosso tradutor/escritor, é que este último não tem a intenção de recriar “amorosamente, chegando até aos mínimos detalhes, o modo de designar do original”, ao contrário, sua recriação é anárquica, não tem a intenção de chegar ao modo de designar do original, e sim subvertê-lo, se for preciso. Nosso tradutor/escritor (que pode ser identificado ao antropófago oswaldiano), não quer fazer perdurar as obras de prestígio, quer, sim, inverter seu discurso dentro do seu próprio, subverter o seu sentido e seu prestígio, para poder historicizá-lo, explodindo-o junto com o cânone. Assim como a tradução pode, segundo Benjamin, romper com as barreiras apodrecidas da língua, o pode fazer também o texto literário, ou, pode ir ainda mais longe, e romper as barreiras gastas do próprio cânone literário,



hibridizando, pondo em contato diferentes culturas de diferentes níveis de prestígio. Cabe ainda observarmos o símile proposto por Benjamin:

da mesma forma com que a tangente toca a circunferência de maneira fugidia e em um ponto apenas, sendo esse contato, e não o ponto, que determina a lei segundo a qual ela continua sua via reta para o infinito, a tradução toca fugazmente e apenas no ponto infinitamente pequeno do sentido do original, para perseguir, segundo a lei da fidelidade, sua própria via no interior da liberdade do movimento da língua (BENJAMIN, 2008, p. 79).

Essa liberdade da tradução com relação ao original (se é que se pode falar de um original) é exatamente o que defendemos. O texto tradutor se torna autônomo, toca no sentido do original apenas para seguir seu próprio caminho, independente daquele, com sua própria intencionalidade e produção de sentidos.

Derrida, em seu ensaio *Torres de Babel* faz, também, algumas importantes considerações acerca da tradução. Partindo do mito bíblico da “Torre de Babel”, passando por Jakobson e sua divisão clássica das formas de tradução: a tradução *intra lingual* ou reformulação, que consiste na interpretação de signos lingüísticos por outros signos da mesma língua; a tradução *inter lingual*, a tradução propriamente dita, que seria a interpretação de signos lingüísticos por signos de outra língua; e, por fim, a tradução *inter semiótica* ou transmutação, a qual interpreta signos de um sistema semiótico por meio de signos de outro sistema semiótico.

O autor problematiza essa “triplição tranquilizadora” ao interrogar o porquê de a tradução *inter lingual* ser, para Jakobson, a “tradução propriamente dita”, ao passo em que as outras duas sofrem traduções *intra linguais* dentro do próprio discurso do autor russo, isso é, são reformuladas, substituídas por outros termos: “reformulação” e “transmutação”, o que leva Derrida a perguntar se essas duas outras formas de tradução seriam figurativas, metafóricas. Contudo, para que essa classificação possa sustentar-se, seria preciso ter em vista uma definida fronteira que separasse as línguas, fronteira essa rompida pelo nome próprio. Por exemplo: Babel, que no texto bíblico é traduzida para Confusão. Seria essa uma tradução *inter lingual* ou *intra lingual*. Babel seria uma palavra pertencente a uma língua específica? Seria ela, portanto, traduzível? Não pretendo aqui responder tais questões, apenas demonstrar como sua simples e rápida elaboração problematiza profundamente a teoria das traduções de Jakobson.

Seguindo nessa discussão, Derrida chega ao ponto principal de seu trabalho, o ensaio *Die Aufgabe des Übersetzers* de Walter Benjamin. Explora, primeiramente, a

riqueza semântica da palavra *Aufgabe*, que pode ser tarefa, mas também dívida, e, por outro lado, pode ser renúncia<sup>21</sup>. O tradutor tem uma dívida com o texto traduzido, essa dívida seria a de restituir o sentido do original, contudo, desde já essa dívida é apresentada como insolúvel, e a tarefa é renúncia porque se mostra impossível de ser realizada.

Diante disso, Derrida coloca a seguinte questão:

O terreno da tradução não vai faltar desde o instante em que a restituição do sentido [...] cessa de dar medida? É o conceito usual de tradução que se torna problemático: ele implicava esse processo de restituição, a tarefa (*Aufgabe*) tornava a de restituir [...] o que era inicialmente dado, e o que era dado, era, pensava-se, o sentido. Ora, as coisas obscureciam-se quando se tentava acordar esse valor de restituição com aquele de maturação. Sobre qual terreno, em qual terreno acontecerá a maturação se a restituição do sentido dado não é mais regra? (DERRIDA, 2002, p. 30-31)

Compreendendo, portanto, que a restituição do sentido dado é impossível, e que, portanto, não é essa a tarefa a ser operada pela tradução, voltamos nossa atenção para o conceito de maturação, apresentado por Benjamin. A maturação do texto ou da palavra por meio da tradução se dá no processo de sobrevida da obra. Entendendo aqui vida segundo nos apresenta Benjamin em seu texto, isto é, não tendo como parâmetro a corporalidade orgânica, e sim a história. É vivo tudo aquilo que tem historicidade, que se transforma e modifica. Sendo assim, a dívida do tradutor seria com essa sobrevida da obra, o que não significa a sobrevida do autor, na verdade, na sobrevida, a obra “vive mais e melhor, acima dos meios do autor” (DERRIDA, 1995, p. 33), em suma, compreende-se que o tradutor não é apenas um receptor endividado, na verdade, a dívida não passa de um doador a um donatário, mas entre dois textos, duas produções, criações.

Nesse sentido, Derrida isola algumas teses centrais do texto de Benjamin:

1 – A teoria da tradução não depende de qualquer teoria da recepção, apesar de poder contribuir para uma. Derrida não se aprofunda muito nesse ponto, mas consideramo-lo importante. Tomemos por base a *Estética da Recepção*, de Jauss, que pressupõe as diferentes leituras das obras ao longo dos séculos de acordo com o horizonte interpretativo de cada geração de leitores. Ora, sem dúvidas os conceitos aqui levantados de maturação e sobrevida muito colaboram para o embasamento de tal

---

<sup>21</sup> Ambigüidade evidente no título da tradução de Suzana Kampff, “A tarefa-renúncia do tradutor”, a qual utilizamos em nosso texto.

teoria, inversamente, no entanto, a teoria da tradução não entra no âmbito da recepção para se apoiar. Uma aproximação dessa natureza faz-se possível, profícua, ou, diria mesmo, necessária. Contudo, Derrida é taxativo, para ele, tradução é diferente de recepção.

2 – A tradução não é comunicação, isto é, não tem por objetivo comunicar um conteúdo específico, um sentido. Tomando por base o texto poético, ele afirma que o essencial é a forma, a própria comunicabilidade.

3 – A tradução não é reprodução ou representação de um original: “A tradução não é nem uma imagem nem uma cópia” (DERRIDA, 2002, p. 35). Nesse ponto, o autor assinala:

Quando Benjamin recusa o ponto de vista da recepção, o que não é para ele denegar toda pertinência, ele terá sem dúvida feito muito para preparar uma teoria da recepção na literatura. Mas ele quer inicialmente voltar à instância do que ainda chama o “original” não enquanto ela produz seus receptores, mas enquanto ela os requer, manda, demanda ou comanda estabelecendo a lei. É a estrutura dessa demanda que parece aqui a mais singular. Por onde ela passa? Em um texto literário — digamos mais rigorosamente nesse caso “poético” — ela não passa pelo dito, o enunciado, o comunicado, o conteúdo ou o tema (DERRIDA, 2002, p. 35)

Assim, chega-se a conclusão que essa demanda é formulada pela *forma*. Voltando ao texto de Benjamin, Derrida retoma as duas questões formuladas por eles: Em meio à totalidade de seus leitores, a obra pode encontrar algum tradutor que seja capaz dela? Devido a sua essência, a obra exige ser traduzida?

A resposta para a primeira questão seria *problemática*, não necessária, o tradutor pode ou não aparecer. Contudo, a resposta para segunda é *apodíctica*, isto é, sim, a obra exige tradução, como uma demanda imanente a sua estrutura, independente de este tradutor estar ou não ali. Isto é, a sobrevida é uma exigência *a priori* da obra. Sendo assim:

Se a estrutura da obra é “sobrevida”, a dívida não engaja junto a um sujeito-autor presumido do texto original — o morto ou mortal do texto —, mas a outra coisa que represente a lei *formal* na imanência do texto original. Em seguida, a dívida não engaja restituir uma cópia ou uma boa imagem, uma representação fiel do original: este, o sobrevivente, está ele mesmo em processo de transformação. O original se dá modificando-se, esse dom não é o de um objeto dado, ele vive e sobrevive em mutação [...] (DERRIDA, 2002, p. 38).

Aqui, o conceito de restituição foi sobrepujado pelo de maturação. O tradutor não deve reconstituir algo dado, o sentido pretendido pelo autor, e sim maturar esse sentido, modificá-lo, transformá-lo, conferir-lhe a sobrevida que é sua exigência interna. Ora, se o original demanda a tradução, chegamos então à próxima tese levantada por Derrida: 4- o tradutor não é o único endividado com relação ao original, ao contrário, o original é o primeiro devedor, pois ele já nasce em dívida com seu tradutor, começa por demandar tradução, começa por faltar. Nas palavras do autor: “a lei não comanda sem demandar ser lida, decifrada, traduzida. Ela demanda a transferência. O *duplo bind* está na lei” (DERRIDA, 2002, p. 41). A obra, portanto, constitui uma dupla ligadura: ela está atada à tradução tanto quanto esta àquela. Podemos lembrar a palavra “soprada”, que vimos no texto *A escritura e a diferença*, ela rouba e é roubada a um só tempo. Nasce furtando o outro ao mesmo tempo em que é furtada de sua autenticidade. Aqui, a palavra central dessa relação é a dívida: a obra já nasce em dívida com o tradutor, e este surge da dívida com a obra. Não há, portanto, um demandador e um demandado, trata-se de uma relação de complementaridade. A obra só pode sobreviver e se transformar se houver o tradutor, nesse sentido, ela exige complemento, não é algo acabado a ser restituído pelo tradutor. A obra é já em sua origem incompleta.

Nessa relação essencialmente dialógica, nem um nem outro saem intactos. Não só a obra original se transforma, mas a própria língua ou linguagem traduzante se expande em contato com a traduzida. Dessa forma, eles se encaixam como fragmentos de uma língua ou linguagem maior. Assim, constata Derrida:

[...] uma tradução esposa o original quando os dois fragmentos ajuntados, tão diferentes quanto possível, se completam para formar uma língua maior, no curso de uma sobrevida que modifica todos os dois. Pois a língua materna do tradutor, nós constatamos, altera-se aí igualmente. Pelo menos, tal é a minha interpretação — minha tradução, minha “tarefa do tradutor”. É o que chamei de contrato de tradução: himeneu ou contrato de casamento com promessa de inventar um filho cuja semente dará lugar à história e ao crescimento (DERRIDA, 2002, p. 50).

A metáfora do himeneu e geração do filho é suficientemente significativa: da união de dois sujeitos não nasce um perfeito híbrido, que será apenas a soma dos dois, metade um e metade outro. O que nasce é um terceiro, completamente novo e original que, ainda que traga os traços dos pais, seguirá um curso próprio de maturação, da mesma forma, a relação de tradução, como complementaridade, união e matrimônio, geram uma semente que terá sua própria historicidade.

Percebemos ao longo do texto derridiano que ele se esforça em equiparar o original e a tradução, no sentido mesmo de apagar essa diferenciação, de abolir essa denominação de “original”. Para tal, ele precisa desconstruir a própria teoria de Benjamin, que ainda defende a originalidade do texto “primeiro”, que daria origem à tradução. Essa originalidade é assegurada pelo conceito de verdade, como algo intocável. Observemos a citação a seguir:

Ela [a verdade] não é a correspondência representativa entre o original e a tradução, nem mesmo adequação primeira entre o original e algum objeto ou significação fora dele. A verdade seria de preferência a linguagem pura na qual o sentido e a letra não se dissociam mais. Se um tal lugar, o ter-lugar de tal acontecimento permanecesse não encontrável, não se poderia mais, fosse esse de direito, distinguir entre um original e uma tradução. Mantendo a todo preço essa distinção como o dado originário de todo contrato de tradução (...), Benjamin repete o fundamento do direito. Fazendo isso, ele exhibe a possibilidade de um direito das obras e de um direito de autor, aquela mesma sobre a qual pretende se apoiar o direito positivo. Este desmorona a partir da menor contestação de uma fronteira rigorosa entre o original e a versão, até mesmo uma identidade a si ou da integridade do original (DERRIDA, 2002, p. 57-58).

Retomemos novamente o livro *A escritura e a diferença*, mais especificamente o capítulo “A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas”. Seria essa “verdade” mais uma representação do “centro” ao qual Derrida se refere no capítulo em questão? Presumindo que a resposta seja sim, sendo o centro um não lugar, não teria sido ele substituído por esse lugar onde sentido e letra não se dissociam, pela fronteira rigorosa entre original e versão, com o propósito de sustentar um discurso, a saber, o do direito de originalidade das obras e autores? Concluindo que a resposta para essa questão seja também sim, logo percebemos que, questionando essa fronteira, desmorona-se o discurso. Ora, essa fronteira se baseia na “identidade a si ou na integridade do original”. Já constatamos aqui, contudo, que o original não é íntegro, nasce incompleto e endividado com o tradutor o complementar. Assim, também a identidade a si do original se desfaz, pois ele necessita do outro para significar, necessita da tradução, leitura, interpretação para concretizar sua sobrevida apriorística, que é também transformação, mutação: maturação. E, para arrematarmos nossa discussão, podemos levantar, mais uma vez, a problemática do *bricoleur*. Não existe texto original, nem com plena identidade a si, porque toda prática discursiva é bricolagem. O escritor não é o engenheiro/demiurgo, é ele também *bricoleur*, seu texto também nasce dentro de um sistema organizado de língua e cultura e significará dentro desse sistema. Sua

escritura nasce da leitura e sua palavra é também soprada, portanto, ele é tão tradutor quanto aquele que traduzirá seu texto, texto esse que é também tradução. Poderíamos, talvez, distinguir operações tradutórias, mas assim correríamos o risco cair novamente no erro de Jakobson. Todo texto trabalha em cima de outro(s) texto(s), toda prática de linguagem é, portanto bricolagem. Sendo assim, quebra-se a barreira entre original e versão (cópia ou tradução), e este lugar onde palavra e sentido são inseparáveis não existe, ou, se existe, é inalcançável. Sendo assim, inexistente ou ausente, ele não serve para nos nortear. O sentido é, assim, contingente, mutável em um sistema de diferenças, maturado com a história das leituras/traduições.

### 3.2 – NARRANDO O SOCIAL

*Produto de uma história e de uma sociedade, o texto artístico paradoxalmente escapa aos limites da história e da sociedade que o originam, independente mesmo dos sucessivos leitores que o reorganizam racionalmente, para afirmar-se universal.*

Silviano Santiago, “Para além da história social”

No início da subseção anterior, defendemos que, segundo a concepção hegeliana, o sujeito só reconhece sua verdade quando a repete por meio da língua a outro sujeito. Essa repetição da experiência pela linguagem passa a ser uma releitura por meio da qual desvela-se o sentido da experiência, ou do real. Assim, se compreendermos o texto literário como essa releitura do real por meio da linguagem, chegaremos à conclusão de que ele desvela o sentido, a verdade desse real. Contudo, lembremos que esse processo produz a verdade, isto é, a releitura não remete a um sentido dado, ela plasma sentido.

Estamos novamente no campo da repetição diferencial, contudo, agora a direcionamos para as relações entre literatura e sociedade, ou, se preferirmos, a literatura e o real. Em seu ensaio “O mundo à revelia”, João Luiz Lafetá identifica na narrativa de Paulo Honório, narrador protagonista do romance *São Bernardo*, de Graciliano Ramos, uma tentativa de encontrar o sentido perdido da vida. Se o romance é, para Luckács, “a busca de valores autênticos por um personagem problemático, dentro de um universo vazio e degradado, no qual desapareceu a imanência do sentido à vida” (LAFETÁ, 1984, p. 214), é justamente por meio dessa forma narrativa, o romance, que Paulo Honório empreende sua busca. Narrar a vida é repeti-la. Repetição diferencial que *produz* sentido. Sentido que é o centro ausente, sentido que não é imanente e sim suplementar. Narrativa é releitura do vivido, ela desvela o sentido do vivido, mas o sentido não é anterior ao processo de repetição, assim, ao se desvelar, ele novamente se vela, pois precisa ser lido, e novamente repetido, para plasmar (novos) sentidos.

Para compreendermos melhor essa assertiva, e direcioná-la para a especificidade discursiva do texto literário, cabe lembrarmos aqui a distinção entre documento e literatura proposta por Luiz Costa Lima, em seu livro *Sociedade e Discurso Ficcional*. O autor parte da afirmação de Paul Valéry, de que *Em literatura, o verdadeiro não é*

*concebível*, e que, em última análise, por mais autobiográfica que pareça a escrita, por mais que nela esteja impressa a experiência de um autor, “ela é inevitavelmente aclarada, colorida e pintada conforme todas as regras do teatro mental” (VALÉRY *apud* LIMA, 1986, p.191).

O texto literário se cumpre “segundo as regras do teatro mental”, o que o afastaria do caráter de documento. Costa Lima afirma ainda que tal fato não o despoja completamente da qualidade de documento, pois se tomarmos os produtos humanos como uma massa indistinta, indiferentes em suas especificidades discursivas, poder-se-ia falar da “inevitabilidade documental de tudo o que o olhar humano atinge”. Isso porque nenhum signo é capaz de esgotar-se e enclausurar-se em si mesmo, sempre fará alusão a algo diverso, independente do propósito a que foi concebido. Sendo assim, os fenômenos literários podem de alguma forma alheia a suas marcas discursivas, documentar algo fora de si. Porém

O encaminhamento se torna oposto se levarmos essas marcas em conta. Ou seja, enquanto formação discursiva própria, a literatura não objetiva, i.e, não concede foros de verdade àquilo que declara. Dentro da moldura do “teatro mental”, o poeta não documenta suas convicções e valores ao falar das saudades por um marinheiro ou ao tomar um criminoso, um asceta ou uma marginal como herói (LIMA, 1986, p. 193).

Um pouco adiante em seu texto, diz ainda o autor:

o discurso literário não se apresenta como prova, documento, testemunho do que houve, porquanto o que nele está se mescla com o que poderia ter havido; o que nele há se combina com o desejo do que estivesse; e por isso passar a haver e a estar (LIMA, 1986, p. 195).

Desta forma, reiteramos que a narrativa, mais especificamente, a narrativa literária, não dá testemunho, não documenta o que realmente aconteceu, e sim mescla o ocorrido ao que poderia ter ocorrido, segundo as regras do “teatro mental”. Essa diferenciação proposta por Luiz Costa Lima postula a autonomia da obra diante do real, rompendo com a causalidade realista e com a compreensão do texto literário enquanto documento, entendendo este último apenas como algo que ateste a existência daquilo que independe dele, que teria plena existência sem ele. O documento, nessa acepção, seria um meio neutro de representação, alheio à interpretação.



Em primeiro lugar, jamais a literatura poderia atestar a existência de algo que lhe precede e independe dela, visto que, como diz Bella Jozef “a realidade, no sentido do artista, é sempre algo criado, embora o real empírico constitua um referente do qual o autor se serve para sua criação” (JOZEF, 2006, p. 166). Por outro lado, jamais a literatura poderia ser uma representação neutra da realidade, visto que ela a questiona, recria e transforma. Cito novamente Jozef (2006, p. 167)

A obra de arte é representação da realidade, uma nova apresentação que a questiona. Toda linguagem é representação, mas a literatura é uma representação que se reapresenta.

A literatura é sempre uma transformação da realidade. O ato poético autêntico engendra o real e esta recriação é condição básica para a existência de qualquer obra de arte.

Contudo, sabemos que a própria experiência da linguagem jamais pode ser neutra. Costa Lima, adiante em seu livro, retifica essa concepção de documentalidade neutra, pois todo cientista, historiador, etc. precisará selecionar e organizar os dados de sua pesquisa de acordo com um ponto de vista, necessariamente, subjetivo e ideológico. A diferença é que, por mais que a narrativa histórica, por exemplo, por esse motivo, se aproxime do ficcional, sua intencionalidade é a de apresentar fatos (adiante avaliaremos mais profundamente essa proposição), enquanto que o discurso que se quer ficcional, principalmente o literário, apesar de ter como referente um “real”, este o representa através de uma arquitetura ficcional e verbal própria, a, através dessa representação, não busca apresentar a verdade, ou comprová-la, e sim, indagá-la. O discurso ficcional põe o real em questão, e, dessa forma, a criação literária cria sua própria realidade.

Dito isso, negamos qualquer possibilidade de uma criação artística, quer ela se queira realista, quer ela se queira surrealista, expressionista, cubista, etc., requerer para si o estatuto de mais próxima ou mais distante do real. A diferença entre elas consiste na maneira em que, dentro de suas especificidades estéticas, lançando mão de diferentes recursos de linguagem que constroem sua arquitetura própria, irão engendrar sua realidade ficcional estruturada, e, dessa forma, interpretar, criticar, transformar, questionar, e mesmo desconstruir qualquer perspectiva de real que se queira impor como verdade absoluta.

É preciso ter em vista ainda alguns outros pontos colocados por Fredric Jameson em seu livro *O inconsciente político*. O postulado básico desta obra é de que a perspectiva política de interpretação da obra literária é prioritária, isto é, o método

político seria o horizonte absoluto de toda leitura e toda interpretação. Parece-nos um postulado polêmico e bastante radical, e não temos aqui a pretensão de filiarmo-nos a ele ou confirmá-lo. O que nos interessa nesse texto é aproveitar algumas colocações teóricas e metodológicas feitas por Jameson no processo de argumentação em favor de sua teoria. Uma das principais é feita quando, antevendo certas críticas que sua postulação poderia sofrer, diante de certas correntes contemporâneas que atacam a *interpretação*, identifica como uma das mais radicais o *Anti-Édipo*, de Deleuze e Guattari, a qual tem como objeto a teoria freudiana, que reduziria a complexidade da experiência à pré-limitação da narrativa familiar. Tendo isso em vista, afirma Jameson (1992, p. 19):

o que se denuncia é um sistema de interpretações alegóricas em que os dados de uma linha narrativa são radicalmente empobrecidos por sua reescritura segundo o paradigma de outra narrativa, que é visto como o código orientador ou narrativa primeva da primeira e proposto como seu *significado* último ou inconsciente.

Para Jameson, bem como para Felix Guattari, não existiria uma narrativa mestra, única, chave de sentido para todas as narrativas, ou que, mesmo, as pré-limitaria. Trazendo isso para nossa reflexão específica, pensar que o texto literário teria esse grau de relação com o real, seria retornar a uma análise realista, causalista, já ultrapassada. Ao contrário do que pode parecer à primeira vista, Jameson não propõe esse tipo de relação entre literatura e realidade social, e nem concebe o texto literário como documento que atestaria a veracidade de um referente exterior e estático. Portanto, Jameson renuncia à compreensão do marxismo clássico, segundo a qual as relações entre infraestrutura e superestrutura se dariam no sentido da causalidade mecânica, onde a primeira, a base, determina a segunda, como num efeito bola de bilhar. Em vez disso, o autor se baseia na reestruturação desse quadro feito pelo marxismo althusseriano. Althusser substitui a causalidade mecânica pela causalidade expressiva, em que cada elemento é expressão de uma estrutura, que seria o próprio Modo de Produção:

Esta análise da função da causalidade expressiva sugere uma qualificação provisória da fórmula antiteleológica de Althusser para a História (nem um sujeito, nem um *telos*), baseada que é na noção de Lacan do Real como aquilo que ‘resiste à simbolização de forma absoluta’ e na idéia de Spinoza da ‘causa ausente’. A devastadora negatividade da fórmula althusseriana é enganosa à medida que pode prontamente ser assimilada aos temas polêmicos de uma legião de pós-estruturalismos e pós-marxismos contemporâneos, para os quais a História, aqui tomada no mal sentido — a referência a um ‘contexto’ ou um ‘campo’, um certo mundo real externo, a referência, em

outras palavras, ao próprio tão criticado ‘referente’ —, é simplesmente mais um texto entre outros, algo encontrado nos manuais de história e na apresentação cronológica das sequências históricas tão amiúde chamadas ‘história linear’. O que a própria insistência de Althusser na História como causa ausente deixa claro, mas que está ausente na fórmula como apresentada de maneira canônica, é que ele nem de longe chega à conclusão tão em voga de que, se a História é um texto, o ‘referente’ não existe. Portanto, propomos a seguinte formulação revisada: que *a História não é um texto, ou uma narrativa, mestra ou não, mas que, como causa ausente, é-nos acessível apenas sob a forma textual, e que nossa abordagem dela e do próprio Real passa necessariamente por uma textualização prévia, sua narrativização no inconsciente político.* (JAMESON, 1992, p. 31-32. Grifos nossos.)

Seja ausente ou inexistente, não há a possibilidade de se chegar a um referente estático e fundador, que esteja fora do jogo da diferença e da textualidade. Portanto, se a literatura expressa a realidade histórica, ela o faz com total liberdade de seus recursos enunciativos próprios, sem ser sobredeterminada ou predeterminada por um referente empírico presente em algum lugar que esteja fora dela. Continua-se, aqui, a corroborar com a idéia de que o ato poético engendra sua própria realidade, internaliza-a em sua tessitura estética. Jameson sugere três molduras concêntricas de horizontes interpretativos, dentro da primazia da interpretação social, que vão da análise do texto particular, compreendido aqui como *ato simbólico*, passando pela relação o texto literário com grandes discursos coletivos, tornando-se, assim, *ideologema*, até o mais amplo, que vê no texto a coexistência de vários sistemas simbólicos, que são também traços de modos de produção. Não pretendemos aqui nos aprofundar nessas categorias. Nosso interesse recai, particularmente, sobre a primeira, e, portanto, tomá-la-emos aqui, deixando as outras de fora de nosso comentário. Nesse horizonte interpretativo, a obra literária internaliza a realidade social numa tentativa (não necessariamente consciente) de resolver simbolicamente as contradições de uma de uma sociedade:

O ato literário ou histórico [...] sempre mantém uma relação ativa com o Real; contudo, para fazer isso, não pode simplesmente permitir que a “realidade” persista inertemente em si mesma, fora do texto e à distância. Em vez disso, deve trazer o real para sua própria textura, e os paradoxos máximos, e os falsos problemas da lingüística, e, principalmente, da semântica, devem ser rastreados nesse processo, por meio do qual a língua consegue trazer o Real para dentro de si como seu próprio subtexto intrínseco e imanente. [...] a obra literária ou objeto cultural, como se fosse pela primeira vez, provoca aquela situação a que também é, ao mesmo tempo, reação. Ele articula sua própria situação e a textualiza, assim incentivando e perpetuando a ilusão de que a própria situação não existia antes dele, de que nada existe além do texto, de que nunca houve qualquer realidade contratextual antes do próprio texto gerá-la sob a forma de miragem (JAMESON, 1992, p.74-75).

Jameson cita como um exemplo desse modelo interpretativo a análise feita por Claude Levi-Strauss da pintura facial dos índios Cadiueu, em seu livro *Tristes Trópicos* (Cf. LEVI-STRAUSS, 1996, p. 167-189). Contudo, outra proposta teórica que podemos aproximar este postulado de Jameson é a apresentada por Antonio Candido em seu livro *Literatura e Sociedade*. Semelhante a Jameson, Candido afirma que construção artística pode refletir a estrutura de uma sociedade. O autor parte da oposição entre duas correntes metodológicas para esclarecer a sua própria: uma que buscava investigar o texto literário unicamente por seus fatores externos — históricos e sociais — e outra que seguia um caminho oposto, buscando investigá-la exclusivamente por seus fatores internos — formais. Acerca dessa contradição, afirma o estudioso:

Hoje sabemos que a integridade da obra não permite adotar nenhuma dessas visões dissociadas; e que só a podemos entender fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra, em que tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatores externos, quanto o outro, norteado pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, se combinam como momentos necessários do processo interpretativo. Sabemos ainda que o *externo* (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, *interno* (CANDIDO, 1967, p. 04).

Como podemos ver, tal qual Jameson, Candido defende que o social deve ser compreendido como um fator estruturador e lido dentro da economia interna da obra literária, sendo assim, tal abordagem já não seria sociologia da literatura, e sim crítica literária que toma como horizonte interpretativo o contexto social. Há porem, algumas diferenças importantes que devem ser aqui abordadas. A primeira é que, para Candido, esta tradução do social na estrutura interna da obra não é “o fantasma de uma sociedade que procura, com uma paixão insatisfeita, o meio de expressar simbolicamente as instituições que poderia ter” (LEVI-STRAUSS, 1996, p. 186), como para Levi-Strauss e Jameson. Para Antonio Candido, esse sentido social simbólico pode ser, no máximo, “representação e desmascaramento de costumes vigentes na época” (CANDIDO, 1967, p. 6), como demonstra em sua breve análise de *Senhora*, de José de Alencar. Outra diferença, e esta é ainda mais importante: enquanto Jameson argumenta que a perspectiva política não é um método suplementar, e sim, um horizonte absoluto de toda leitura e toda interpretação, Antonio Candido defende o oposto: “o elemento social se torna um dos muitos que interferem na economia do livro, ao lado dos psicológicos, religiosos, lingüísticos e outros” (CANDIDO, 1967, p. 7), para ele, o ângulo sociológico “não pode mais ser imposto como critério único, ou mesmo preferencial, pois a

importância de cada fator depende do caso a ser analisado.” (CANDIDO, 1967, p. 7). Consideramos aqui a postura de Antonio Candido mais adequada, justamente por não ser generalizante. Acreditamos que, a parte da elaborada, e, certamente, muito válida, argumentação teórica de Jameson, ao defendê-la plenamente aqui correríamos o risco de fechar o signo em um horizonte interpretativo absoluto, o que certamente não podemos conceber.

Exporemos agora porque o viés teórico proposto por Antonio Candido nos interessa particularmente. Observamos que romance que nos propomos a analisar traduz para sua economia interna um contexto histórico social, criticando-o e ironizando-o. Utilizando da paródia como principal recurso de denúncia, o romance evidencia o contraste entre a recente riqueza e luxo trazidos pelo extrativismo, os quais possibilitam aos seus detentores o ócio e a ostentação, evidenciada, principalmente, na importação de bens de consumo e costumes europeus, símbolo de *status* nesta sociedade, e as desigualdades apresentadas entre a realidade das capitais recém urbanizadas, Belém e Manaus, e as originárias desses bens simbólicos, evidenciando, assim, um “atraso cultural” das capitais amazônicas em relação ao modelo de desenvolvimento europeu. Isto é, um contraste entre os ideais de progresso e refinamento europeus e a realidade hostil das capitais construídas em meio à selva, sublinhando nessa situação aquilo que Roberto Schwarz, no seu estudo *Ao vencedor as batatas* (2000) chama de “idéias fora de lugar”. Este estudioso afirma que a elite brasileira, ao adotar de idéias liberais francesas, inglesas e americanas sem, contudo, abrir mão do regime escravocrata, cria uma contradição que evidencia a importação de valores de forma distorcida e falsa.

No entanto, para avançarmos nessa discussão, cabe inserirmos a abordagem que o estudioso argentino Nestor Garcia Canclini, em seu livro *Culturas Híbridas*, propõe acerca das relações entre Literatura e Sociedade na América Latina. Para ele, ficamos engessados se simplesmente chamarmos essas idéias importadas de falsas. Deveriam elas ser descartadas? Para o estudioso argentino “esse modo de adotar idéias alheias com um sentido impróprio está na base de grande parte de nossa literatura e de nossa arte” (CANCLINI, 2008, p.77). Ele diz ainda:

São essas relações contraditórias da cultura de elite com sua sociedade um simples resultado de sua dependência das metrópoles? A rigor, diz Schwarz, esse liberalismo deslocado e desafinado é ‘um elemento interno e ativo da cultura’ nacional, um modo de experiência intelectual destinado a assumir conjuntamente a estrutura conflitiva da própria sociedade, sua dependência de modelos estrangeiros e os projetos de transformá-la. (...) *o estudo sócio-*

*antropológico mostra que as obras podem ser compreendidas se abrangermos simultaneamente a explicação dos processos sociais em que se nutrem e dos procedimentos com que os artistas os retrabalham* (CANCLINI, 2008, p. 77-78).

Observamos que Canclini adota o modelo interpretativo de Schwarz, claramente influenciado por Antonio Candido, identificando esses conflitos internos e dependência exterior como matéria de elaboração artística do escritor Latino Americano, e, além disso, compreendendo que esses elementos externos são esteticamente retrabalhados num projeto transformativo. Essa será nossa orientação no estudo *de Galvez imperador do Acre*. Buscaremos observar em nossa análise os procedimentos estético-transformativos adotados em *Galvez imperador do Acre* como forma de denúncia e resistência simbólica às características do colonialismo moderno, que o europeísmo da *belle-époque* nos legou, para tal, recorreremos a um texto fundamental para a compreensão da sociedade colonial e do processo de descolonização. Trata-se de *Os condenados da terra*<sup>22</sup>, de Frantz Fanon, o qual, apesar de referir-se ao contexto da África, mais especificamente à Argélia, pode também, respeitando-se as diferenças e especificidades de cada nação e seu processos de colonização e descolonização, ser lido no contexto latino americano, como forma de colaborar com a compreensão crítica de nossa organização social.

Para o autor, a descolonização é “a substituição de um 'espécie' de homens por uma outra 'espécie' de homens. Sem transição, há substituição completa e absoluta” (FANON, 2002, p.51). Essa seria a necessidade primária do homem colonizado, que só teria êxito completo se houvesse uma transformação total no panorama social, se, dessa nova espécie de homem, surgisse uma novo estado, uma nova nação e um novo modelo de organização política. Se houve esse êxito nas nações descolonizadas, seja recentemente (África), ou há séculos (América Latina), é outra história. A questão é que essa é a necessidade básica do processo de descolonização e nela está intrínseca a violência de seu processo.

O autor afirma:

A descolonização, que se propõe a mudar a ordem do mundo, é, como se vê, um programa de desordem absoluta. Mas ela não pode ser o resultado de uma operação mágica, de um abalo natural ou de um entendimento amigável. A

---

<sup>22</sup> Não pretendemos aqui, ao utilizarmos Fanon, uniformizar os processos coloniais e suas respectivas lutas pela descolonização, nesse aspecto, sabemos que América-Latina e África passaram por processos bem distintos. No entanto, acreditamos que sua análise do sistema colonial e do traumatismo no homem colonizado pode ser utilizada, com as devidas adaptações, para os propósitos de nosso trabalho.

descolonização, como sabemos, é um processo histórico: isto é, ela só pode ser compreendida, só tem a sua inteligibilidade, só se torna translúcida para si mesma na exata medida em que se discerne o movimento historicizante que lhe dá forma e conteúdo. A descolonização é o encontro de duas forças congenitalmente antagonistas, que têm, precisamente, a sua origem nessa espécie de substantificação que a situação colonial excreta e alimenta. O primeiro confronto dessas forças se desenrolou sob o signo da violência, a sua coabitação - mais precisamente a exploração do colonizado pelo colono - prosseguiu graças às baionetas e aos canhões. O colono e o colonizado são velhos conhecidos. E, na verdade, o colono tem razão quando diz que “os” conhece. Foi o colono que *fez e continua a fazer* o colonizado [grifos do autor]. O colono tira a sua verdade, isto é, os seus bens, do sistema colonial (FANON, 2002, p. 52).

Destacaremos três pontos importantes do excerto acima: 1) a descolonização como tentativa de mudança da ordem estabelecida; 2) a descolonização como confronto de duas forças antagônicas (forças essas que já se confrontaram na implantação do mundo colonial e continuaram a se confrontar durante sua vigência); 3) a compreensão do colonizado como fabricação do colonizador, e, em última instância, do próprio mundo colonial, como discurso, como tarefa ideológica, cuja legitimidade e estatuto de veracidade são também uma invenção do colonizador.

O que se faz interessante aqui é transplantar essas considerações feitas por Fanon acerca da organização social do mundo colonial para o mundo da linguagem. Assim, podemos pensar a descolonização não apenas como confronto físico entre milícias, mas também como confronto entre discursos. Podemos dizer portanto, ainda embasados na assertiva de Fanon, que *carnavalização* e *antropofagia* são conceitos que se admitiria como parte do processo simbólico de descolonização, ou melhor, da descolonização no campo da linguagem.

O sistema colonial só pode ser legitimado por um discurso, este validado pelo cunho científico ou artístico, e, principalmente, pelo prestígio do dominante. Sob ele, o discurso do dominado é obliterado, não tem direito a voz, o que ele fala não goza de prestígio. A violência, o embate, o confronto se dá também no campo da ideologia, da linguagem, do discurso. O diálogo é, também, esse confronto de forças antagônicas. Nesse encontro, nenhuma das partes sai ilesa, seja o dominador ou o dominado. Daí que, antes de tudo, os discursos existem em relação aos outros, marcam sua identidade pela diferença, precisam do outro pra significar e se legitimar como diferente. Nesse sentido, esse “outro” sempre vai estar presente no discurso do “eu”, e temos então a presença do conceito de dialogismo. Contudo, a descolonização só está completa, seja no plano da reorganização político, social, ou no plano do discurso, quando há a

inversão, isto é, a mudança da ordem estabelecida. Quando o dominado reivindica o direito à voz, à expressão do seu ponto de vista, nesse momento o discurso do colonizador será rebaixado por meio da paródia antropofágica, o alto, o canônico e prestigiado será posto lado a lado com o outrora baixo e desprestigiado, e veremos o fenômeno da carnavalização, e, portanto, da descolonização no plano simbólico, da linguagem.

Lançamos mão dessa hipótese para melhor explorá-la na quarta subseção deste capítulo, e principalmente durante a análise mais aguçada dos procedimentos estéticos do texto literário, iluminados pelas propostas do modernismo latino-americano, sobretudo a antropofagia de Oswald de Andrade.

Para concluirmos este tópico, cabe ainda uma última observação epistemológica. É preciso voltarmos novamente para *A Escritura e a diferença* de Derrida, mais especificamente no capítulo “‘Gênese e Estrutura’ e a fenomenologia”, no qual, baseado nas obras de Husserl, o pensador argelino deslinda o aparente conflito entre a aproximação genética e a aproximação estrutural, começando por invalidar essa questão, colocando-a de outra forma, isto é, a depender dos dados da análise:

Há dados que devem ser descritos em termos de estrutura, outros em termos de gênese. Há camadas de significações que aparecem como sistemas, complexos, configurações estáticas, no interior das quais, aliás, o movimento e a gênese são possíveis se obedecerem à legalidade própria e à significação funcional da estrutura considerada. Outras camadas, ora mais profundas, ora mais superficiais, entregam-se no modo essencial da criação e do movimento, da origem inaugural do devir ou da tradição, o que exige que se fale a seu respeito a linguagem da gênese, supondo que haja uma ou que só haja uma. (DERRIDA, 1995, p. 85)

Sendo assim, Derrida observa que Husserl se esforça em conciliar a análise estruturalista, isto é, descrição e compreensão de uma totalidade, uma forma organizada segundo uma organicidade interna e na qual os elementos significam segundo o diálogo entre eles dentro dessa forma, seja por contraste ou correlação, com a *geneticista*, que seria a busca do que origina e fundamenta esta estrutura. Podemos conduzir essa questão para o nosso debate sobre literatura e sociedade.

Essa exigência fenomenológica de conciliar a análise estrutural e a análise genética, se não foi a própria motivação de Antonio Candido ao elaborar sua linha teórica que ele denomina “Literatura e Sociedade”, pelo menos se aproxima dela consideravelmente, visto que, Candido busca analisar a obra literária em sua estrutura, seu funcionamento e significação internos, sem, contudo, descartar a gênese motivadora



dessa estrutura, isto é, o momento histórico de produção dessa obra. Tal é a vontade de unir ambos os vieses que ele chega mesmo a fundi-los, mostrado que a gênese *se torna* estrutura, ou, dizendo de outra forma, a gênese, enquanto fundamentação da estrutura, é englobada por essa última, é traduzida, deixa de ser algo fora da estrutura e passa a ser compreendida como elementos internos à organicidade da forma.

Essa tentativa de compreender a gênese dentro da estrutura é, certamente, uma forma de fugir do empirismo e do psicologismo, por um lado, e do estruturalismo anti-historicista, do outro. Ou seja, Antonio Candido não procura nem filiar a obra literária a algum causalismo do tipo “efeito bola de bilhar”, que seria compreender a gênese simplesmente como algum fato histórico ou psicológico de seu autor, que, literalmente, *causaria* a obra, e, tampouco, isolá-la de todo contexto histórico, compreende-la com a-temporal, presa à totalidade e simultaneidade da forma, problemas esses que já foram aqui levantados.

Contudo, ainda que Antonio Candido admita a gênese como interna à estrutura, será que, ainda assim, não estará ele enclausurando o texto novamente a um contexto histórico determinado, a uma *finitude*? Observemos novamente as palavras de Derrida:

A verdade pura ou a pretensão à verdade pura estão ausentes no seu *sentido*, quando se tenta, como faz Dilthey, dar conta delas no interior de uma totalidade histórica determinada, isto é, de uma totalidade de fato, de uma totalidade finita cujas manifestações e produções culturais são estruturalmente solidárias, coerentes, reguladas pela mesma função, pela mesma unidade finita de uma subjetividade total. Este sentido de verdade ou da pretensão à verdade é a exigência de uma onitemporalidade e de uma universalidade absolutas, infinitas, sem limites de espécie alguma. [...] Ora a Idéia ou projeto que animam ou unificam toda a estrutura histórica *determinada* [...] são finitos: a partir da descrição estrutural de uma *visão de mundo*, pode-se portanto dar conta de tudo, exceto da abertura infinita para a verdade, isto é, a filosofia (DERRIDA, 1995, p. 92).

A questão é se o projeto teórico de Antonio Candido, ao defender uma estrutura que internalize a estrutura social do momento histórico em que a obra foi produzida, não estará também filiando a obra literária a uma totalidade histórica determinada, a uma finitude, que, portanto, não pode dar conta da infinitude, da ilimitação, da universalidade do texto literário. Assim como Derrida caracteriza a filosofia como a abertura infinita para a verdade, também a obra literária o é, ou talvez fosse melhor dizer acerca desta última, a abertura infinita do sentido. E quem disse que o texto literário absorve apenas a estrutura do contexto histórico em que é produzido? E quanto aos contextos anteriores e posteriores? Silvano Santiago, em seu “Para além da história

social” (1989), já levantara tais questionamentos. Para ele, a metodologia crítica de Antonio Candido e Roberto Schwarz, ao ancorar o conhecimento artístico na representação ficcional que a obra de arte faz da estrutura socioeconômica do real, da a conhecer da obra aquilo que lhe é contemporâneo

Portanto, o futuro desse presente tal qual dramatizado na obra artística não se encontra no texto, é antes construção do método de leitura. Ora, como o presente artístico (ficcional ou poético) pode ser contemporâneo de leitores que se situam num futuro que é resultado da análise do desenvolvimento material da sociedade? Concluímos que o funcionamento da obra de arte transcende tanto a construção histórica nela representada como ainda a compreensão desse mesmo funcionamento como foi feito pela leitura realista, na medida em que ela é contínua, efetiva e prazerosa para épocas futuras (SANTIAGO, 1989, p. 223).

Não pretendemos aqui, e nem o pretendeu Silviano Santiago em seu texto, invalidar a concepção crítica de Antonio Candido, pretendemos, sim, complementá-la com uma concepção histórica mais ampla. Poder-se-ia dizer que o referido romance traduz para sua estética a estrutura social do *presente* que dramatiza, qual seja, a *Belle Époque* amazônica, contudo, esse não foi o contexto em que foi produzido. O romance foi publicado na década de setenta do século XX. Assim, se levarmos em consideração os pressupostos de Antonio Candido, concluiremos que é esse contexto de produção que será traduzido para a estrutura do texto literário, assim, o contexto histórico que é abordado no romance, na verdade se apresenta como um falso passado, uma dissimulação temporal, ou melhor, uma onitemporalidade, que extrapola qualquer totalidade histórica determinada e coloca diferentes momentos históricos em situação de simultaneidade, faz com que esses momentos (o presente do discurso, o presente de produção e o presente de recepção do texto) se cruzem, se toquem e ocupem o mesmo ponto no tabuleiro da história, sendo que o texto nunca se concluirá em nenhum deles, estará e permanecerá aberto e inconcluso. Como afirma ainda Silviano Santiago (1989, p. 229):

Energia viva, o valor universal possibilita a síntese que governa os jogos intertextuais produzidos na criação: ao mesmo tempo em que ilumina o passado, levando a artista a (re)descobrir o solo desconhecido da tradição, incita-o à própria criação no momento presente, fazendo-o embrenhar-se pelo texto que se organiza em termos de seu futuro, perene.

Tendo em vista essas proposições de Santiago, passamos para o próximo tópico, onde as desenvolveremos.

### 3.3 - A RETOMADA HISTÓRICA COMO SUBVERSÃO DA TRADIÇÃO.

Em nossa reflexão acerca dos textos “A Tarefa do Tradutor”, de Benjamin, e *Torres de Babel* de Derrida, deslindamos os conceitos de maturação e sobrevida da obra na tradução, e questionamos a relação de dívida entre tradutor e traduzido, e vice-versa. Neste outro texto de Benjamin, podemos retomar essa discussão, expandindo-a, ou focando nosso olhar na operação histórica do processo de tradução. Trata-se de “O conceito da história” (in: *Magia e técnica, arte e política*, 1996), no qual, um dos pontos principais é a diferenciação entre o historicismo tradicional e a historiografia materialista. Estando a prática do primeiro a serviço das forças hegemônicas, e o segundo em prol de uma consciência libertadora e revolucionária. A diferença básica é: o historicismo volta seu olhar para o progresso. Compreende os fatos históricos como uma cadeia de acontecimentos que se desencadeiam linearmente, numa sucessão cronológica, é o que Benjamin chama de “tempo homogêneo e vazio”. Entende, portanto, que essa cadeia de fatos leva ao progresso contínuo, e que todas as consequências foram necessárias, em nome do desenvolvimento.

O materialista histórico deve opor-se firmemente a essa concepção. Seu caráter mecanicista serve aos interesses do fascismo emergente à época do texto (1940), e que, mudando de nome, de face e de discurso, matem-se vivo ainda nos interesses hegemônicos de hoje. Para Benjamin, o materialista histórico deve voltar seu olhar para o passado. De que forma? Vejamos.

A relação de dívida que o tradutor tem com o texto traduzido, a responsabilidade de maturá-lo, modificá-lo, transformá-lo e mantê-lo vivo, é também a que o materialista histórico tem com as gerações precedentes:

Existe um encontro secreto, marcado entre as gerações precedentes e a nossa. Alguém na terra está à nossa espera. Nesse caso, como a cada geração, fomos concedida uma frágil força messiânica para a qual o passado dirige um apelo. Esse apelo não pode ser rejeitado impunemente. O materialista histórico sabe disso (BENJAMIN, 1996, p. 223).

Mas, como dissemos, não se trata de retomar um passado congelado, de compreendê-lo de forma teleológica. Dito de outra forma, e mantendo nossa aproximação, assim como o tradutor para conferir sobrevida a obra deve transformá-la, e não restituir-lhe o sentido dado, também o historiador, ao retomar uma época, não deve procurar conhecê-la como ele foi, e sim interpretá-la tal qual se apresenta no

presente, segundo as necessidades históricas desse presente. Nas mãos do materialista histórico, o passado se torna uma arma de conscientização:

Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo “como ele de fato foi”. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo. Cabe ao materialismo histórico fixar uma imagem do passado, como ela se apresenta, no momento do perigo, ao sujeito histórico, sem que ele tenha consciência disso. O perigo ameaça tanto a existência da tradição como os que a recebem. Para ambos, o perigo é o mesmo: entregar-se às classes dominantes, como seu instrumento. Em cada época, é preciso arrancar a tradição ao conformismo, que quer apoderar-se dela. Pois o Messias não vem apenas como salvador; ele vem também como o vencedor do Anticristo. O dom de despertar no passado as centelhas da esperança é privilégio exclusivo do historiador convencido de que também os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer (BENJAMIN, 1996, p. 224-225).

Retomar o passado tal qual ele se apresenta no momento de perigo significa interpretá-lo, recriá-lo em face de um projeto transformativo do presente. Tal como o historiador, também o tradutor, ou mesmo, o escritor, deve reler a tradição, arrancando-a do conformismo canônico, acendendo as centelhas de esperança e transformação que nela se inscrevem, tornando novamente audíveis as vozes oprimidas desses mortos que ainda não encontraram a paz. É preciso arrancar o passado do jugo do discurso dominador dos herdeiros de todos que venceram antes. É a voz dos vencidos que dirige seu apelo ao presente, que clama ser ouvida.

Todos os que até hoje venceram participam do cortejo triunfal, em que os dominadores de hoje espezinham os corpos dos que estão prostrados no chão. Os despojos são carregados no cortejo, como de praxe. Esses despojos são o que chamamos bens culturais. O materialista histórico os contempla com distanciamento. Pois todos os bens culturais que ele vê têm uma origem sobre a qual ele não pode refletir sem horror. Devem sua existência não somente ao esforço dos grandes gênios que os criaram, como à corvéia anônima dos seus contemporâneos. Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie. E, assim como a cultura não é isenta de barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura. Por isso, na medida do possível, o materialista histórico se desvia dela. Considera sua tarefa escovar a história a contrapelo (BENJAMIN, 1996, p. 225).

Os bens culturais constituem o espaço privilegiado dessa tensão entre vozes dissonantes. Frantz Fanon (2002) afirma que a Europa é uma criação do Terceiro Mundo. Seus monumentos de cultura foram possibilitados, em grande parte, pelos séculos de exploração, escravização e massacre de outros povos. O movimento linear do historicismo, do tempo vazio e homogêneo, escrito sob o ponto de vista monológico dos vencedores, é o próprio movimento simbólico dessa marcha vertiginosa que segue em

frente, para o futuro, o progresso, deixando pra trás um rastro de destruição, como uma locomotiva desgovernada que passa por cima de qualquer obstáculo em nome de seus interesses. Benjamin ilustra essa metáfora por meio de um quadro de Klee chamado *Angelus Novus*:

Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso (BENJAMIN, 1996, p. 226).

A idéia de progresso, entendido pelos social-democratas como um progresso da humanidade, sem limites e automático, que percorre uma trajetória em flecha ou em espiral, está em consonância com a idéia dessa marcha no interior do tempo vazio e homogêneo. O materialista histórico deve opor à idéia de progresso e de tempo homogêneo e vazio a idéia de um tempo saturado de “agoras”. Dessa forma, ele explode o *contiuum* da história, vendo no tempo, por meio de uma visão caleidoscópica, as várias lutas de classes oprimidas, retomando-as num novo agora, redimindo a classe derrotada do passado e tentando salvar o presente no momento de perigo. Benjamin compara este movimento com a moda. Segundo ele, “a moda tem um faro para o atual, onde quer que ela esteja na folhagem do antigamente. Ela é um salto de tigre em direção ao passado” (BENJAMIN, 1996, p. 230). Embora na moda esse salto se de dentro de um campo comandado pela classe dominante, é esse movimento, feito, porém, de forma livre, que constitui o salto dialético da revolução. Para poder fazê-lo, é preciso explodir a linha contínua da história, transformando-a em uma constelação de momentos estáticos:

Pensar não inclui apenas o movimento das idéias, mas também sua imobilização. Quando o pensamento pára, bruscamente, numa configuração saturada de tensões, ele lhes comunica um choque, através do qual essa configuração se cristaliza enquanto mônada. O materialista histórico só se aproxima de um objeto histórico quando o confronta enquanto mônada. Nessa estrutura, ele reconhece o sinal de uma imobilização messiânica dos acontecimentos, ou, dito de outro modo, de uma oportunidade revolucionária de lutar por um passado oprimido. Ele aproveita essa oportunidade para extrair uma época determinada do curso homogêneo da história; do mesmo modo, ele extrai da época uma vida determinada e, da obra composta durante

essa vida, uma obra determinada. Seu método resulta em que na obra o conjunto da obra, no conjunto da obra a época e na época a totalidade do processo histórico são preservados e transcendidos (BENJAMIN, 1996, p. 231).

Dessa forma, compreendemos a história como uma configuração saturada de tensões que, em seu diálogo, atribuem e adquirem sentido. Cabe ao historiador retomar um determinado momento para iluminar o seu próprio, fazendo tocarem-se os “agoras”. Se assim é, pode-se captar a configuração em que cada época entra em contato com outra, ou com a nossa própria, sendo assim, entendemos o presente como um “agora” entre outros, no qual se infiltra os estilhaços do messiânico de outros presentes ou “agoras”.

Podemos transplantar essas idéias para o campo da literatura, e, dessa forma, considerar que, também no texto literário, outros “agoras” se infiltram e dialogam. Em nossa análise do romance *Galvez imperador do Acre*, procuraremos identificar de que forma isso ocorre. Podemos considerar, ao menos preliminarmente, no mínimo três formas de retomada histórica operada no romance. A primeira é a atualização de um determinado momento da Amazônia, do Brasil e da América Latina — como já sabemos, o ciclo da borracha, ocorrido entre o final do século XIX e início do século XX. A segunda, a atualização, por meio da paródia e intertextualidade, de textos pertencentes à tradição literária (seja ela brasileira ou européia). E a terceira, a atualização de técnicas marcantes de um determinado momento da literatura ocidental, a vanguarda histórica, representada no Brasil, sobretudo, pela Vanguarda Antropofágica, liderada por Oswald de Andrade.

No primeiro capítulo da obra *Tradução Intersemiótica*, intitulado “A Tradução como Poética Sincrônica”, o teórico espanhol naturalizado brasileiro Julio Plaza faz um importante apanhado acerca das relações históricas inscritas no processo de tradução. Seu ponto de partida são as teses de Benjamin estudadas acima. Para aplicarmos tais reflexões a nosso objeto de estudo, faz-se necessário frisarmos alguns pontos fundamentais. Partamos da seguinte citação:

De acordo com W. Benjamin, toda forma de arte situa-se no cruzamento de três linhas evolutivas: a elaboração técnica, a elaboração das formas de tradição e a elaboração das formas de recepção. Também para R. Jakobson, “cada fato de linguagem atual é apreendido por nós numa comparação inevitável entre três elementos: a tradição poética, a linguagem prática da atualidade e a tendência poética que se manifesta. Daí que, segundo esse pensador, o estudo da arte encerra dois grupos de problemas: a diacronia e a sincronia. “A descrição sincrônica considera não apenas a produção literária

de um período dado, mas também aquela parte da tradição literária que, para o período em questão permaneceu viva ou foi revivida.” Assim sendo, “uma poética histórica ou uma história da linguagem verdadeiramente compreensiva é uma superestrutura a ser edificada sobre uma série de descrições sincrônicas sucessivas” (PLAZA, 1987, p. 2-3).

Levando adiante tais colocações, Plaza complementa a discussão com uma citação de Haroldo de Campos:

Em sua transposição literária, o par sincrônica/diacronia está em relação dialética em pelo menos dois níveis: a) a operação sincrônica que se realiza contra um pano de fundo diacrônico, isto é, incide sobre os dados levantados pela visada histórica dando-lhes relevo crítico-estético atual; b) a partir de cortes sincrônicos sucessivos é possível fazer-se um traçado diacrônico renovado da herança literária. (...) na realidade, a poética sincrônica procura agir crítica e retificadamente sobre as coisas julgadas pela poética diacrônica. Sincronia e diacronia estão, pois, como é óbvio, em relação dialética (CAMPOS *apud* PLAZA, 1987, p. 3).

Tendo em vista esses pressupostos, poderemos pensar teoricamente a descrição sincrônica que será operada em nosso trabalho. No caso de *Galvez*, podemos observar que se insere num determinado período literário, década de 70, considerado por autores como Malcolm Siverman (2000), Janete Gaspar Machado (1981) e Antonio Candido (1989) como o período da prosa contemporânea, ou nova narrativa, experimental e política, dividindo espaço com autores como Ignácio de Loyola Brandão, Rubem Fonseca, dentre outros, e dialogando com outras manifestações artísticas da época, como o Tropicalismo, o Cinema Marginal e a Poesia Visual. Esse grupo de escritores carrega algumas características pós-modernistas, no caso específico de *Galvez imperador do Acre*, esta recai justamente sobre sua maneira de relacionar-se com a história, que o caracterizando, segundo Rejane Rocha (2006), como uma narrativa de metaficção historiográfica, termo que, como já vimos, foi proposto por Linda Hutcheon em sua obra *Poéticas do Pós-Modernismo* (1991).

Contudo, as concepções do modernismo de 22 são revividas nesse “novo período” literário. A antropofagia oswaldiana é a força motriz ou o norteador das estéticas pós-modernas no Brasil. Até mesmo conceitos como colagem, carnavalização, união do popular e erudito, apropriação das linguagens e técnicas modernas são fortes marcas da vanguarda histórica e foram, na verdade, atualizadas nesse outro momento, que é a década de 70. Digo atualizadas, pois tais ferramentas estético-políticas foram utilizadas em um novo contexto para ler, interpretar, criticar e denunciar uma nova conjuntura política e social. Sendo assim, ao falarmos de uma prosa contemporânea ou pós-

moderna, não podemos jamais pensar na ruptura com o passado literário, e sim em um diálogo, marcado pela continuidade e também pela diferença. Plaza nos fala sobre as diversas formas como o presente pode estabelecer esse diálogo com o passado.

Segundo o autor, o presente pode recuperar o passado como estratégia poética-política face a um projeto do projeto construtivo do presente, como a recuperação de Sousândrade e pelos poetas concretos, ou de Gregório de Mattos pelos modernistas; como estilização, fetiche, conservadorismo, nostalgia; como é o caso do “salto de tigre para o passado” feito pela moda dentro dos interesses do consumismo; e, finalmente, como paródia, inversão, discordância, com uma atitude crítica e polêmica frente ao modelo, como em *Guernica* de Pablo Picasso. Dada a importância deste último caso, faremos uma longa citação para melhor traçarmos um paralelo com nosso objeto de estudo:

Picasso aborda os modelos e estilemas da tradição de um ponto de vista crítico, discordando deles, numa operação inversa à estilização e ao *revival* que não seria senão uma recuperação amável da história amável. Ele recupera a história para pôr a descoberto o desconforto da realidade de seu momento, o mal estar que o presente produz (Guerra da Espanha, 1937). Não procura o passado como fantasma nostálgico. Pelo contrário, investiga a história e descobre nela as causas, os limites e procedimentos autênticos exclusivos da arte. A história (através de seus emblemas: frontão grego, touro, cavalo, guerreiro, mãe, criança, etc.) é usada como modelo de ação para dizer ao futuro que “não há um único documento de cultura que não seja também um documento de barbárie. E a mesma barbárie que o afeta, também afeta o processo de sua transmissão de mão em mão”. Picasso retoma, em oposição antagônica, o tema da guerra, da vida-morte, de uma forma atemporal. *Guernica* projeta, portanto, o sentido de um espetáculo bárbaro cujo autor é a própria história (PLAZA, 1987, p. 7).

Em suma, conclui o autor:

Ou o presente recupera o passado como fetiche, como novidade, como conservadorismo, como nostalgia, ou ele o recupera de forma crítica, tomando aqueles elementos de utopia e sensibilidade que estão inscritos no passado e que podem ser liberados como estilhaços ou fragmentos para fazer face a um projeto transformativo do presente, iluminar o presente (PLAZA, 1987, p. 3).

Percebemos então que em *Galvez imperador do Acre* o passado é recuperado de forma crítica face a um projeto transformativo do presente. Isso se dá em pelo menos três níveis seguindo duas das estratégias elencadas por Julio Plaza. Primeiramente observamos a recuperação da antropofagia característica do modernismo de 22, utilizando-a como ferramenta poético-política que atende a necessidades críticas de seu



momento histórica, afastado 50 anos daquele em que Oswald concebeu a antropofagia. Contudo, a própria antropofagia já consiste também numa forma de recuperação do passado, ou melhor, da tradição literária, por meio da paródia e inversão dos modelos canônicos da tradição européia. Em *Galvez* há, portanto, também essa forma de recuperação do passado inscrita na antropofagia. Por fim, há o terceiro nível de diálogo histórico no romance em questão, esse muito semelhante ao apontado por Plaza em sua leitura de *Guernica*, isto é, a recuperação de um determinado momento do passado, no caso de *Galvez imperador do Acre*, o período da extração da borracha na Amazônia, não para, numa atitude nostálgica e ufanista, louvar o passado glorioso “da terra”, e sim para, por meio desse passado, desvelar um desconforto com o presente. Ele assume um posicionamento crítico e antagônico com relação a esse passado, para também nele investigar a barbárie do processo de transmissão de cultura, principalmente no contexto colonialista, que reduz uma sociedade a um mero arremedo das “metrópoles”, mesmo após a suposta independência. Assim, mostra também no presente, como reflexo desse modelo de formação cultural, as marcas indeléveis da barbárie colonial e neo-colonial.

Essas três estratégias estão, portanto, imbricadas, são inseparáveis, e constituem na rede, no jogo, do texto, sua principal atitude frente ao passado. A forma como elas são ativadas no texto literário será esquadrihada no capítulo 4, antes, porém, cabem algumas outras considerações teóricas para complementar o embasamento de nossa abordagem analítica.

### 3.4 - PÓS-MODERNIDADE E RESISTÊNCIA CULTURAL.

Em *O Local da Cultura*, Homi Bhabha tece profundas reflexões acerca da identidade cultural na pós-modernidade. Sua acepção desse prefixo “pós” — “além” — poderá nortear muitos de nossos questionamentos ao longo deste trabalho:

O “além” não é nem um novo horizonte, nem um abandono do passado... Inícios e fins podem ser os mitos de sustentação dos anos no meio do século, mas, neste *fin de siècle*, encontramos-nos no momento de trânsito em que espaço e tempo se cruzam para produzir figuras complexas de diferença e identidade, passado e presente, interior e exterior, inclusão e exclusão. Isso porque há uma sensação de desorientação, um distúrbio de direção, no “além”: um movimento exploratório incessante, que o termo francês *au-delà* capta tão bem — aqui e lá. De todos os lados, *fort/da*, para lá e para cá, para frente e para trás (BHABHA, 2007, p. 19).

Sendo assim, compreendemos, antes de tudo, que o pós-moderno não é nem rompimento nem simples continuidade do passado, a relação que o presente estabelece com ele é de recuperação e releitura, como esse movimento “para frente e para trás”. Nesse “além”, as fronteiras são deslocáveis, já não se pode sustentar a idéia de opostos estanques como passado e presente, moderno e arcaico, estes se encontram e se hibridizam em pontos de intersecção que são os entre-lugares. Nesses pontos observamos a articulação de diferenças temporais e culturais que vão além das narrativas de subjetividades originárias:

Esses “entre-lugares” fornecem o terreno para a elaboração de estratégias de subjetivação — singular ou coletiva — que dão início a novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração e contestação, no ato de definir a própria idéia de sociedade (BHABHA, 2007, p. 20).

Isto é, noções como identidade e nação emergem desse processo colaborativo entre as “partes” da diferença, seja raça/classe/gênero etc. Assim, os sentidos e os valores culturais são negociados e novos signos de cultura surgem como “excedente da soma das partes”. Nesse sentido, não poderemos compreender a diferença como traços culturais e étnicos pré-estabelecidos, pré-recebidos pela tradição fixa. Temos um conceito de identidade e identificação culturais que se desenvolvem performativamente por meio da articulação social. A voz da história, como tempo homogêneo e vazio, ou como narrativa homogeneizante, é descentrada pela perspectiva da minoria e a diferença apresenta-se como uma negociação complexa “que procura conferir autoridade aos

hibridismos culturais que emergem em momentos de transformação históricas” (BHABHA, 2007, p. 21), como o colonialismo, por exemplo, um dos temas centrais do livro aqui debatido e de nosso trabalho. Continuando, diz Bhabha:

O “direito” de se expressar a partir da periferia do poder e do privilégio autorizados não depende da persistência da tradição; ele é alimentado pelo poder da tradição de se reinscrever através das condições de contingência e contraditoriedade que presidem sobre a vida dos que estão “na minoria”. O reconhecimento que a tradição outorga é uma forma parcial de identificação. Ao reencenar o passado, este introduz outras temporalidades culturais incomensuráveis na invenção da tradição. Esse processo afasta qualquer acesso imediato a uma identidade original ou uma tradição “recebida” (BHABHA, 2007, p. 21).

Acerca dessa citação, já debatemos amplamente a questão das formas de reencenação do passado e reinscrição da tradição no presente, por meio das condições de contingência e necessidades políticas de grupos, no caso, periféricos. Esse infinito reencenar do passado e inventar da tradição apaga a origem (como outro análogo do jogo de rastros derridiano) e cria novas e imprevisíveis significações. Sendo assim, dizemos novamente que o presente não é nem ruptura nem vínculo com o passado. O pós é estar além do presente, transformando-o em um lugar expandido, revisionário, que transforma a tradição e toca o futuro.

As minorias, das quais tratamos aqui, são os grupos obliterados ao longo da história pelo discurso hegemônico etnocêntrico — mulheres, colonizados, imigrantes, homossexuais, etc. Esses signos de identidade não são nem excludentes, nem, necessariamente, colaborativos em suas reivindicações. Tanto no âmbito intersubjetivo como no âmbito subjetivo, eles serão negociados, suas fronteiras deslizadas, diante de demandas concretas e em momentos “críticos” de identificação. Dentro dessa perspectiva dos estudos culturais, em nosso trabalho voltamos nosso interesse particularmente à crítica pós-colonial.

Nesse ponto, o pensamento de Bhabha se encontra com o de Márcio Souza, em seu *A expressão Amazonense*, e busca interpretar uma situação que os romances de Márcio Souza, especialmente *Galvez imperador do Acre* traduzem bem, qual seja, a descontinuidade da constituição social, política e cultural das cidades coloniais em relação a seu modelo metropolitano e a resistência a esse modelo de desenvolvimento por meio da tradução e hibridização de seus signos:

A crítica pós-colonial dá testemunho desses países e comunidades — no norte e no sul, urbanos e rurais — constituídos, se me permitem forjar a expressão, “de outro modo que não a modernidade”. Tais culturas de *contra-modernidade* pós-colonial podem ser contingentes à modernidade, descontínuas ou em desacordo com ela, resistentes a suas opressivas tecnologias assimilacionistas; porém, elas também põe em campo o hibridismo cultural de suas condições fronteiriças para “traduzir”, e portanto reinscrever, o imaginário social tanto da metrópole quanto da modernidade (BHABHA, 2007, p. 26).

Sendo assim, a resistência do próprio ambiente amazônico a certas tecnologias, modelos políticos e signos culturais da modernidade plasma-se numa estética híbrida de bricolagem:

O trabalho fronteiriço da cultura exige um encontro com “o novo” que não seja parte do *continuum* de passado e presente. Ele cria uma idéia de novo como ato insurgente de tradução cultural. Essa arte não apenas retoma o passado como causa social ou precedente estético [respectivamente a *belle époque* e o Modernismo de 22, no caso de *Galvez*]; ela renova o passado, refigurando-o como um “entre-lugar” contingente, que inova e interrompe a atuação do presente. O “passado-presente” torna-se parte da necessidade, e não da nostalgia, de viver (BHABHA, 2007, p. 27).

Inerente a essa reflexão sobre literatura, história e cultura, está também a relação entre literatura e sociedade. Se compreendermos que a reinscrição da tradição e a tradução dos signos culturais da metrópole são formas de resistência a uma situação social do presente, faz-se necessário refletirmos sobre como a literatura se relaciona com a realidade social. Num primeiro momento, percebemos que Bhabha defende uma postura semelhante a Fredric Jameson, ao postular o rompimento da fronteira entre o individual e o político, o público e o privado: “o pessoal-é-o político, o mundo-*na-casa*” (BHABHA, 2007, p. 32). Sendo assim, Bhabha relaciona a significação individual que é inaugurada na obra de arte, e as ambivalências de histórias pessoais nela inscrita, à amplitude da existência política. Contudo, cabe observarmos mais de perto seus argumentos:

Se estamos buscando uma “mundialização” da literatura, então talvez ela esteja em um ato que tenta compreender o truque de mágica através do qual a literatura conspira com a especificidade histórica, usando a incerteza mediúnica, o distanciamento estético, ou os signos obscuros do mundo do espírito, o sublime e o subliminar. Como criaturas literárias e animais políticos, devemos nos preocupar com a compreensão da ação humana e do mundo social como um momento em que *algo está fora de controle, mas não fora da possibilidade de organização*. Este ato de escrever o mundo, de tomar a medida de sua habitação, é captado magicamente na descrição que Morrison faz de sua casa de ficção — a arte como “a presença totalmente apreendida de uma assombração” da história. Lida como imagem que

descreve a relação da arte com a realidade social, minha tradução da frase de Morrison torna-se uma declaração sobre a responsabilidade política do crítico. Isso porque o crítico deve tentar apreender totalmente e assumir a responsabilidade pelos passados não ditos, não representados, que assombram o presente histórico.

Nossa tarefa, entretanto, continua sendo mostrar como a intervenção histórica se transforma através do processo significante, como o evento histórico é representado em um discurso *de algum modo fora de controle*. Isto está de acordo com a sugestão de Hannah Arendt de que o autor da ação social pode ser o inaugurador de seu significado singular, mas, como agente, ele ou ela não podem controlar seu significado (BHABHA, 2007, p. 34).

O que é mais interessante e inovador no posicionamento de Bhabha é que ele atribui a responsabilidade social ao crítico, e não ao escritor. Este último é o autor da ação social, que transforma a intervenção histórica através do processo significante e cuja obra conspira “misteriosamente” com a especificidade histórica “usando a incerteza mediúmica, o distanciamento estético, ou os signos obscuros do mundo do espírito, o sublime e o subliminar”. Contudo, o discurso do autor está fora de seu controle, ele inaugura a significação, mas não pode controlar seu resultado. Cabe, portanto, ao crítico tentar organizar esse discurso “fora de controle”, “escrever o mundo” e resgatar, nessa organização que é a interpretação do discurso literário, “os passados não ditos, não representados, que assombram o presente histórico”.

Não se trata, portanto, de uma concepção que atribui o mimético à própria ontologia do discurso literário, ou de compreender a literatura como reflexo da realidade social, e sim, primeiramente, de conceber o ato de escrever como *ação*, isto é, intervenção e transformação na e da história social. E, em segundo lugar, a organização desse discurso, a relação com o social, é um trabalho do crítico, e é, portanto, uma tarefa interpretativa. Ora, já vimos que o sentido, a interpretação, é um suplemento, é algo que supre uma falta, a falta de um centro fixo, de um sentido primordial. Sendo assim, jamais poderemos atribuir à obra de arte a primazia da interpretação social, apesar de ser, sim, uma ação, uma intervenção no social (como o é todo ato de linguagem).

No capítulo seguinte, intitulado como “O compromisso com a teoria”, Bhabha aprofunda este pressuposto, propondo a não distinção entre teoria e prática políticas. Tal proposição baseia-se no argumento já apresentado de que o ato de linguagem é também uma intervenção na realidade social. Diz isso porque compreende que o discurso constrói, em sua própria textualidade, constrói o social. É nesse sentido que ele diz que “o momento histórico da ação política deve ser pensado como parte da história da forma de sua escrita” (BHABHA, 2007, p. 48).

Tal afirmativa vai além da assertiva óbvia de que não existe saber exterior a sua representação. O autor busca ir além disso e explicar que na própria dinâmica da composição textual, em sua tessitura, o político é construído. Trata-se de reconhecer a escrita como “matriz produtiva que define o ‘social’ e o torna disponível como objetivo da e para a ação. A textualidade não é apenas uma expressão ideológica de segunda ordem ou um sintoma verbal de um sujeito político pré-dado” (BHABHA, 2007, p. 48).

Sendo assim, exclui-se a possibilidade de um referente mimético de primeira ordem que irá definir a escrita enquanto expressão ideológica de segunda ordem. Para Bhabha, seguindo a proposta apresentada por Stuart Mill em seu ensaio “Da Liberdade”, a performance textual não representa conteúdos políticos pré-dados como antagônicos, e sim inaugura uma diferença no interior dos sistemas políticos isolados. Assim, o discurso verdadeiramente político se apresenta nessa troca dialógica com o outro, abre espaço para o contra-discurso, apresenta cisões dentro dos próprios sistemas tidos como opostos, e, assim, transforma esses discursos abrindo a possibilidade de hibridização:

A linguagem da crítica é eficiente não porque mantém eternamente separados os termos do senhor e do escravo, do mercantilista e do marxista, mas na medida em que ultrapassa as bases de oposição dadas e abre um espaço de tradução: um lugar de hibridismo, para se falar de forma figurada, onde a construção de um objeto político que é novo, *nem um nem outro*, aliena de modo adequado nossas expectativas políticas, necessariamente mudando as próprias formas de nosso reconhecimento do momento da política. O desafio reside na concepção do tempo da ação e da compreensão políticas como descortinador de um espaço que pode aceitar e regular a estrutura diferencial do momento da intervenção sem apressar-se em produzir uma unidade do antagonismo ou contradição social. Este é um sinal de que a história está *acontecendo* — no interior das páginas da teoria, no interior dos sistemas e estruturas que construímos para figurar a passagem do histórico (BHABHA, 2007, p. 51).

Essa estratégia de escritura política é eficiente porque usa a “máscara subversiva da camuflagem”. Trata-se de cindir os discursos por dentro, numa atitude semelhante à de Levi-Strauss, apontada por Derrida, de desconstruir os conceitos da metafísica utilizando seus próprios recursos, e, dessa forma, desestabilizar o poder pelo lado de dentro. Bhabha nos chama a atenção ainda para um segundo ponto, o de que nossos referentes políticos —

o povo, a comunidade, a luta de classes, o anti-racismo, a diferença de gêneros, a afirmação de uma perspectiva antiimperialista, negra ou terceira — não existem com um sentido primordial, naturalista. Tampouco refletem um objeto político unitário ou homogêneo. Eles só fazem sentido quando vêm a ser construídos nos discursos do feminismo, do marxismo, do terceiro

cinema, ou do que quer que seja, cujos objetos de prioridade — classe, sexualidade ou “a nova etnicidade”— estão sempre em tensão histórica e filosófica ou em referência cruzada com outros objetivos (BHABHA, 2007, p. 52).

Se, numa perspectiva bakhtiniana, o discurso do “eu” só adquire significação em relação ao outro, esse dialogismo já abre o espaço da tradução de que fala Bhabha. Cada discurso só se constitui com relação a seu contra-discurso, num ato crítico que já é seu deslocamento e tradução. Significa dizer novamente, em uma outra esfera, algo que vem sendo defendido desde o início de nossa discussão: nenhum discurso político pode requerer sua identidade a si ou uma referente mimético essencialista. Sendo assim, o objetivo ou referente político é construído no discurso que o nomeia como prioridade. História e sociedade estão inscritos do processo de significação inaugurado na linguagem, e estão também abertos ao jogo da diferença.

O deslocamento do sentido de todo discurso por meio da tradução na linguagem é, sem dúvidas, a maneira mais eficaz de desconstruir o discurso hegemônico. Desconstruí-lo pelo lado de dentro, ressignificando-o e hibridizando-o, criticando-o com sua própria linguagem e a partir daí construindo um discurso próprio, novo, *nem um nem outro*.

Finalizando este capítulo, Bhabha propõe ainda outro deslocamento dessa estratégia, dessa vez nas táticas de resistência cultural no contexto colonial e pós-colonial. Esse momento é particularmente importante para nós, pois expressa justamente a estratégia de contra discurso em *Galvez imperador do Acre*, em que:

As transmutações e traduções das tradições nativas em sua oposição à autoridade colonial demonstram como o desejo do significante e a indeterminação da intertextualidade podem estar profundamente empenhados na luta pós-colonial contra as relações dominantes de poder e conhecimento (BHABHA, 2007, p. 61).

Como já dissemos anteriormente, a tradução, intertextualidade e paródia são mecanismos de resistência descolonizadora, entendendo que o trabalho da textualidade é um ato social. A tradução dos signos de cultura do colonizador hibridiza sua própria linguagem, faz deslizar sua autoridade ao dessacralizá-la, fundindo-a com a linguagem do escravo “inferior”, sendo assim, ambas tornam-se *nem uma coisa nem outra*.

Em suma, História, Sociedade e Cultura não podem ser vistos como verdades auto-suficientes e pré-dadas ao conhecimento empírico, pois elas são atravessadas pelo processo enunciativo, que as constrói a as torna “conhecíveis”, e este *lugar do enunciado* está aberto ao jogo da *différance* da escrita. O passado histórico, a sociedade

e a cultura podem ser representados segundo estratégias de enunciação que reforcem o poder homogeneizante da autoridade instituída, ou que minem essa mesma força autoritária.

Entrando neste mérito de questão, o autoritarismo colonial, Bhabha reflete sobre as prerrogativas de Fanon acerca da identidade cultural no contexto da colonização. Diz-nos que a força do pensamento do psiquiatra martinicano está em sua consciência revolucionária que visa a tradição do oprimido, e, sobremaneira, na sua análise da despersonalização colonial que “não somente aliena a idéia iluminista de ‘Homem’, mas contesta também a transparência da realidade social como imagem pré-dada ao conhecimento humano” (BHABHA, 2007, p. 72). Contesta a transparência da realidade social porque o olhar do colonizador destrói o colonizado num ato de “violência epistemológica”, isto é, em Fanon, a experiência colonial é historicizada. Ele não busca numa narrativa mestra de fatos sociais um campo de onde emergirão os problemas da psique individual ou coletiva. O alinhamento entre Sociedade, História e Psique é contestado a partir do momento em que Fanon reconhece que o sujeito colonial é “sobredeterminado de fora”, é historicizado pelos textos da história, da literatura, das ciências e do mito. Em *A expressão Amazonense*, Márcio Souza mostra como os primeiros relatos de viajantes, e posteriormente os textos científicos naturalistas mitificavam, criavam um indígena segundo seu olhar estereotipador: ridicularizador, inferiorizador.

Então, não só uma imagem social como também a identidade do sujeito é alienada nesse movimento de sobredeterminação epistemológica. A ambição do colonizador em modernizar o nativo, mumificando sua cultura e transformando suas instituições em caricaturas, abre-se uma cisão no espaço colonial e uma alienação no interior da identidade, um delírio maniqueísta em que o eu nega o outro, em que “a alteridade do Eu [é] inscrita no palimpsesto perverso da identidade colonial” (BHABHA, 2007, p. 75).

Para avançarmos em nossa reflexão sobre arte e sociedade, junto com Bhabha, é necessário compreendermos sua concepção de identidade que, primeiramente, numa perspectiva psicanalítica lacaniana, e socio-linguístico-discursiva embasada no dialogismo bakhtiniano, compreende a formação do eu no *locus* do olhar (ou do discurso) do outro. Sendo assim, Bhabha rechaça a proposição de profundidade do signo (de identidade), entendendo o sentido do signo, bem como o processo de identidade e *identificação*, como uma espacialização e duplicação do sujeito. A



identidade forma-se no lugar de uma ausência, que é a ausência do próprio centro da estrutura, ou sentido. Sendo assim, novamente voltamos para o conceito de complementaridade proposto por Derrida. A identidade, tal qual o sentido do signo, é um suplemento (algo que supre uma ausência), um signo substitutivo e reduplicador (basta pensarmos novamente que o interpretante em Peirce transforma-se também em um novo signo). Então discordamos da possibilidade de uma identidade formada por uma narrativa originária, uma essência pré-dada ou uma profundidade do signo que define seu sentido como algo *anterior* e fora do jogo, para compreendermos que identidade e sentido são os signos que substituem (temporariamente) a ausência do centro, e que não está fora do jogo da estrutura, caracterizado pela permutação de seus componentes.

Sendo assim, o autor indo-britânico nos apresenta um conceito de identidade enquanto suplemento, cuja permutação sígnica ou significacional é atravessada por elementos contingentes de tempo (condicionalidade temporal do discurso social) e espaço (lugar de enunciação), em cujas intersecções identidade e sentido serão negociadas e traduzidas.

A importância desse conceito de identidade para nosso trabalho é a forma como ilumina os processos de identificação dos grupos subalternos. O conceito de “subalterno” é proposto por Bhabha segundo o entendimento de Derrida e Gramsci:

“[não simplesmente um grupo oprimido] mas sem autonomia, sujeito à influência ou hegemonia de outro grupo social, não possuindo sua própria posição hegemônica”. É com essa diferença entre os dois usos que as noções de autonomia e dominação dentro do hegemônico teriam de ser cuidadosamente repensadas à luz do que eu disse sobre a natureza vicária de qualquer aspiração à *presença* ou à autonomia. No entanto, o que está implícito em ambos os conceitos de subalterno, na minha opinião, é uma estratégia de ambivalência que ocorre precisamente no *intervalo* elíptico, onde a sombra do outro cai sobre o eu (BHABHA, 2007, p. 97).

Fica bem claro na citação acima que Bhabha não defende que haja algum grupo social, por mais que hegemônico, que se queira autônomo em seu processo de identidade. Mesmo no contexto colonial, a linguagem do senhor é hibridizada com relação a do colonizado, e as posições são deslocadas. Contudo, a posição subalterna deste último o torna mais vulnerável, por assim dizer, o que evidencia essa estratégia de ambivalência de formação do eu sob o olhar ou o discurso do outro, numa imitação diferencial, onde “a sombra do outro cai sobre o eu”, o colonizado que vive “à sombra” do colonizador.

Com vista a esses conceitos, passaremos agora à reflexão de outro capítulo, intitulado “DissemiNação”, na qual levantaremos certos questionamentos acerca da relação entre arte e nação, por meio da desconstrução da concepção deste termo como um todo homônimo e holístico, o que também nos levará a iniciar uma certa problematização de algumas teoria de Fredric Jameson, como a de “Inconsciente político”, e de “Alegoria Nacional”, e mais ainda de sua proposição de que toda literatura do Terceiro Mundo tem como fundo a condição colonizada daquela nação. Vejamos o que diz Homi Bhabha.

Ele parte da complexidade que o conceito de nação e localidade assume com a recente história de disseminação e diáspora dos povos. A partir de meados do século XIX, com a imigração em massa e a expansão colonial, a nação “preenche o vazio deixado pelo desenraizamento de comunidades e parentescos, transformando esta perda na linguagem da metáfora” (BHABHA, 2007, p. 199). Como bem compreendemos, a metáfora significa transportar o sentido, isto é, o sentido de “casa” para outro lugar. Sendo assim, o conceito de nação ocidental perde sua certeza histórica com o deslizamento da localidade, tornando-se assim “uma forma obscura e ubíqua de viver a localidade da cultura” (BHABHA, 2007, p. 199). Buscando compreender e escrever essa forma, Bhabha propõe:

Essa *localidade* está mais *em torno* da temporalidade que *sobre* a historicidade: uma forma de vida que é mais complexa que “comunidade”, mais simbólica que “sociedade”, mais conotativa que “país”, menos patriótica que *patrie*, mais retórica que a razão de Estado, mais mitológica que a ideologia, menos homogênea que a hegemonia, menos centrada que o cidadão, mais coletiva que “o sujeito”, mais psíquica que a civilidade, mais híbrida na articulação de diferenças e identificações culturais do que pode ser representada em qualquer estruturação hierárquica ou binária do antagonismo social (BHABHA, 2007, p. 199).

Isso significa problematizar a certeza historicista que define a nação ou uma cultura nacional enquanto “categoria sociológica empírica ou entidade cultural holística, compreendendo a ambivalência da “nação” como estratégia discursiva, que produz deslizamentos de categorias como sexualidade, gênero, classe e “diferença cultural”.

Nesse ponto, observamos a ambigüidade do conceito de “consciência situacional” ou alegoria nacional, de Jameson, invocado por Bhabha. Baseados nas palavras abaixo exporemos nossa dúvida:

Se, em nossa teoria itinerante, estamos conscientes da *metaforicidade* dos povos de comunidades imaginadas — migrantes ou metropolitanos — então veremos que o espaço do povo-nação moderno nunca é simplesmente horizontal. Seu movimento metafórico requer um tipo de “duplicidade” de escrita, uma temporalidade de representação que se move entre formações culturais e processos sociais de uma lógica causal centrada. E tais movimentos culturais dispersam o tempo homogêneo, visual, da sociedade horizontal. A linguagem secular da interpretação necessita então ir além da presença do olhar crítico horizontal se formos se formos atribuir autoridade narrativa adequada à “energia não seqüencial proveniente da memória histórica vivenciada e da subjetividade”. Precisamos de um outro tempo de *escrita* que seja capaz de inscrever as interseções ambivalentes e quiasmáticas de tempo e lugar que constituem a problemática experiência “moderna” da nação ocidental (BHABHA, 2007, p. 201).

Fica-se patente no longo trecho acima que a nação já não pode ser representada em uma seqüencialidade narrativa contínua, cronológica e horizontal, como um todo acabado, por, principalmente na vivência da modernidade, haver essa complexa fragmentação na identidade nacional, essa descontinuidade espacial vista em vários pontos de cruzamentos “quiasmáticos” de vivências e temporalidades de minorias étnicas, sociais e sexuais. O que significa dizer que o discurso nacionalista, plasmado na historiografia que se fixa nas origens da nação e na sociologia e teoria política que aponta para as totalidades modernas das nações, na verdade é uma retórica que trabalha com “fragmentos” e “retalhos” culturais para criar uma idéia de identidade nacional que não é senão uma invenção histórica arbitrária, e, como tal, apaga outras vozes dissonantes que também contam a(s) história(s) da nação.

E daí surge nosso questionamento: a proposição de Fredric Jameson de que “o contar da história individual e a experiência individual não pode deixar de, por fim, envolver todo o árduo contar da própria coletividade” (JAMESON *apud* BHABHA, 2007, p.200), seria compreender e buscar uma forma de escrita que resgatasse todas as nuances e descontinuidades da história da nação encontrada em experiências subjetivas e intersubjetivas de cultura ou, por outro lado, seria também uma maneira de corroborar com essa concepção totalizante de nação moderna, enquanto um todo orgânico e holístico do qual o indivíduo e a experiência subjetiva são apenas um reflexo? Seria o discurso de Jameson mais uma tentativa de reforço da “representação da norma”, ou da “tarefa ideológica da generalização implícita do saber e da homogeneização implícita da experiência” (LEFORT *apud* BHABHA, p. 208) de que fala Claude Lefort e que Bhabha define como a compreensão de nação enquanto objeto *pedagógico*, aprisionado em uma sucessão de momentos históricos amarrados e reproduzido num discurso de autogeração da nação? Ou, por outro lado, busca, na(s) experiência(s) subjetivas aquela

concepção *performático* da nação, na qual compreende-se que as contra-narrativas e contra-discursos presentes em seu interior (a história das minorias, dos marginalizados, exilados, etc.) deslocam as fronteiras da nação ocidental, transformando-as de uma liminaridade externa para interna, desconstruindo o conceito homogeneizante de povo, desvelando e configurando essa referencialidade do discurso nacionalista totalizador como uma “comunidade imaginada”?

São questões difíceis de responder. Poderemos, contudo, remetermos à crítica do indiano Aijaz Ahmad ao conceito de “alegoria nacional” de Jameson, em seu ensaio “A retórica da alteridade de Jameson e a ‘alegoria nacional’” (2002). Ahmad observa que o teórico norte-americano se propõe a construir “uma teoria da estética cognitiva da literatura do Terceiro Mundo”, estética essa que se assentaria numa supressão da multiplicidade de diferenças no interior das nações, multiplicidade essa à qual já referimos aqui. Jameson propõe uma oposição binária entre “Primeiro” e “Terceiro” mundo, postulando que “todos os textos do Terceiro Mundo são necessariamente... *alegorias nacionais*” (JAMESON *apud* AHMAD, 2002, p.86), alegorias essas que recairiam na “experiência do colonialismo e imperialismo”, sendo esta, para Jameson, a definição de Terceiro Mundo. Não há dúvidas de que tal postulado está em consonância com sua teoria de “inconsciente político”, à qual também já examinamos anteriormente. Contudo, Ahmad aponta que tal generalização peca, primeiramente, em colocar sob a mesma denominação de “Terceiro Mundo”, nações africanas, asiáticas e latino americanas com histórias e temporalidades de colonização muito distintas. Por outro lado, também falha ao fazer tal postulação generalizante baseado apenas naqueles textos “terceiro mundistas” disponíveis nas línguas que os críticos europeus e norte americanos normalmente dominam, ignorando tradições literárias riquíssimas escritas em línguas como bengali, híndi, tâmil, telegum, entre outros, apenas na Índia, por exemplo. Tais assertivas levam o ensaísta indiano a apontar tal generalização feita por Jameson como um “reducionismo completamente positivista” (AHMAD, 2002, p. 84) e que sua teoria “estará construindo tipos ideais, à maneira weberiana” (AHMAD, 2002, p. 85). Como podemos perceber, a crítica de Ahmad responde os questionamentos feitos acima, identificando o posicionamento de Jameson às primeiras hipóteses.

Levantamos aqui essas questões com o intuito de compreender a sugestão de Bhabha de que a nação só pode ser escrita se pelo viés da diferença cultural. O conceito anterior, originário, essencialista de nação e identidade nacional que se articula com aquele tempo homogêneo e vazio da historiografia tradicional, não é senão, como já foi

dito aqui, uma tarefa ideológica de totalização que não pode se sustentar diante da cisão e do deslocamento empreendido pelas minorias, bem como do descentramento do sujeito, da compreensão de que o eu é constituído através do lócus do outro. Sendo assim, o saber cultural de uma nação emerge da soma das diferenças, que se dá num espaço de complementaridade sempre aberto à troca de signos de cultura, à tradução e ao hibridismo cultural.

Observemos algumas considerações de Bhabha acerca de Gibreel, personagem do romance *Os Versos Satânicos* (2008) de Salman Rushdie:

Gibreel, o migrante híbrido disfarçado de Sir Henry Diamond, arremeda as ideologias coloniais colaboracionistas de patriotismo e patriarcado, destituindo essas narrativas de sua autoridade imperial. O olhar de Gibreel devolve e anula a história sincrônica da Inglaterra, as memórias essencialistas de Guilherme, o Conquistador, e da batalha de Hastings. [...]ele é o cisco no olho da história, seu ponto cego que não deixará o olhar nacionalista se fixar centralmente. Sua mímica da masculinidade colonial e sua mimese permitem que as ausências da história nacional falem na narrativa ambivalente do saco de retalhos. Mas é exatamente esta “bruxaria narrativa” que estabeleceu a própria re-entrada de Gibreel na Inglaterra contemporânea. Como pós-colonial tardio, ele marginaliza e singulariza a totalidade da cultura nacional. Ele é a história que aconteceu em algum outro lugar, no além-mar; sua presença pós-colonial, migrante, não evoca uma harmoniosa colcha de retalhos de culturas, mas articula a narrativa da diferença cultural que nunca deixa a história nacional encarar-se a si mesma de modo narcisista.

Isto porque a liminaridade da nação ocidental é a sombra de sua própria finitude: o espaço colonial encenado na geografia imaginativa do espaço metropolitano, a repetição ou retorno do migrante pós colonial para alienar o holismo da história. O espaço colonial é agora “suplementar” ao centro metropolitano; ele se encontra em uma relação subalterna adjunta, que não engrandece a presença do Ocidente, mas redesenha seus limites na fronteira ameaçadora, agonística, da diferença cultural que de fato nunca soma, permanecendo sempre menos que uma nação dupla (BHABHA, 2007, p. 236).

Bhabha nos mostra como Gibreel, o migrante pós-colonial, ao arremedar as ideologias da metrópole colonial, descentra o essencialismo nacionalista desta metrópole. Mostra uma outra história da nação, uma história encenada em outro lugar, no espaço colonial. Semelhante a Gibreel, a Amazônia da escritura de *Galvez imperador do Acre* também encena (como num teatro mambembe) a grandiosa história européia. Trata-se de uma repetição da(s) metrópoles(s) nos trópicos. Esse movimento iniciou-se com os primeiros desbravadores europeus nas Américas, como diz Silviano Santiago, em seu artigo “Apesar de dependente, universal”: “o Novo Mundo serviu de palco para onde deslocar o beco-sem-saída das guerras santas que se desenrolavam na Europa” (SANTIAGO, 1982, p. 13). Essa história chega para os povos indígenas da América

como uma ficção, impondo-se à colônia como uma história que também é dela, uma história universal. Ela (a colônia) se torna, assim, esse espaço subalterno e suplementar que transcende as fronteiras das nações e narra uma história longe dos olhos da narrativa histórica linear, redesenhado, re-contextualizando, re-textualizando, descanonizando, traduzindo e transformando.

Cabe assinalarmos que essa encenação da história da metrópole no espaço colonial jamais será uma *repetição do mesmo*. Ao tratar da questão da tradução cultural, o teórico indo-britânico remete ao ensaio “A tarefa do Tradutor” de Walter Benjamin, referindo-se a idéia de que sempre há, em toda tradução, um elemento de resistência a transformação, um elemento que não se presta a ser traduzido. Nesse ponto, percebemos que também no processo de tradução cultural, principalmente na experiência do “minoritário”, esse problema da intraduzibilidade é levantado, deslocando a possibilidade de assimilacionismo ou de transmissão total de conteúdo para o encontro com o processo de cisão e hibridização que marca a diferença cultural.

Dessa reflexão ligada à questão da “estrangeiridade das línguas” levantada por Walter Benjamin é que Bhabha chega a seu conceito de “como o novo entra no mundo”. Ele sustenta uma posição, já discutida por nós em outros momentos deste trabalho, de que na se trata de um novo que rompe com o passado, como na já criticada divisão e polaridade entre arcaico e modernidade. Não se trata da separação mimética entre original e cópia, e sim da hibridização desses pólos. Tornamos ao assunto do elemento que resiste à tradução, metaforizado na imagem da fruta e da casca, que formam uma unidade no original. Já na tradução, o fruto é separado da casca, e envolto em um manto real. Bhabha chama nossa atenção para as “pregas e dobras” do manto, que se tornam o “elemento instável de ligação”, mostrando que a tradução também destrói as estruturas de referências e significações do elemento original, negociando os sentidos entre temporalidades culturais sucessivas. Nesse sentido é que Pannwitz fala da hibridização do texto traduzante, quando diz que, na tradução, não se trata de transformar o hindi, o grego, o inglês em alemão, [mas], ao contrário, transformar o alemão em híndi, grego, inglês.

Tal é a tarefa ambivalente da tradução cultural, principalmente no espaço colonial. Como já sabemos, nosso trabalho se propõe a estudar um texto literário que enfoca traduções dentro de traduções. Que fala da tradução cultural no espaço pós-colonial por meio de traduções textuais no espaço da escritura. Em ambos os caso, o movimento da tradução se dá numa temporalidade de significação que, segundo Paul de Man “põe o

original em funcionamento para descanonizá-lo, dando-lhe o movimento de fragmentação, um perambular de errância, uma espécie de exílio permanente” (DE MAN *apud* BHABHA, 2007, p. 313).

Trata-se, portanto, de uma resistência à homogeneização ideológica, sem, contudo, enclausurar-se numa cultura nacional entendida como um complexo de tradições cristalizadas.

Percebemos que tanto a homogeneização resultante do processo de importação de valores e modelos das capitais colonizadoras, quanto o nacionalismo tradicionalista estão assentados em uma atitude de defesa e ataque, em nome da unidade e da pureza. Contudo, a situação cultural da América Latina demanda outra forma de reflexão, tal qual nos expõe Silvano Santiago em seu ensaio “O entre-lugar no discurso latino americano” (1978), que substitua a idéia de “pureza” pela de “hibridização”. Tomando como ponto de partida a concepção antropofágica de Oswald de Andrade, o crítico afirma que a grande contribuição cultural dos povos colonizados advém exatamente de sua capacidade de subverter e hibridizar a cultura do colonizador, destruindo, assim, os 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 (SANTIAGO, 1978, p. 18).

Esse é o procedimento político-estético de *Galvez imperador do Acre*, a descanonização da história da metrópole no espaço da colônia, e a descanonização da tradição literária da metrópole no texto literário pós-colonial. A colônia é representada por meio da fragmentação da metrópole, a fragmentação da metrópole é a escrita da colônia.

Stuart Hall, como um dos fundadores dos Estudos Culturais, trabalha questões de identidades culturais híbridas no contexto de massivas migrações — diásporas — no chamado “pós-colonialismo”. Hall exibe um posicionamento muito semelhante ao de Bhabha quanto a formação da identidade cultural, como hibridismo formado pelo lócus discursivo da ausência/presença do outro num processo de identificação dialógico e tradutor, deslocando o conceito de *différance* que Derrida propõe no campo lingüístico para o campo antropológico, compreendendo, assim, a questão da tradução e

hibridização cultural dentro desse jogo da “diferença” em que cada signo significa com relação aos outros signos no sistema, estrutura ou campo do jogo. E assim como Bhabha, e outros teóricos do “pós”, dá maior relevo a esse processo dentro das narrativas disjuntivas dos povos colonizados e marginalizados da Grande Narrativa da história europeia. Tendo em vista que esses problemas já foram bastante debatidos aqui, cabe interrogarmos alguns conceitos-chave por meio do pensamento de Stuart Hall, principalmente, a diáspora e o pós-colonial.

Com relação à primeira, poderíamos apontar como “diaspórico” aqueles sujeitos dos países subdesenvolvidos (ou Terceiro Mundo) que, após a Segunda Guerra Mundial e os movimentos descolonizadores na África e Ásia imigraram para as antigas metrópoles coloniais fugindo da pobreza e levaram para essas metrópoles algumas mazelas sociais que o processo de colonização deixou em seus países, como pobreza, desemprego, violência e disputas étnicas. Sendo assim, diferente de que se poderia pensar, que as potências imperialistas tirariam suas forças coercivas e seu capital das colônias e as deixaria isoladas em seus problemas, estas invadiram o espaço da metrópole, deslocando sua narrativa histórica como tempo homogêneo e vazio, bem como confundindo suas identidades raciais e étnicas, trazendo o negro, o asiático, o muçulmano para dentro do espaço branco-cristão europeu, modificando assim, o próprio estatuto tido como ontológico de Europeu. Discute-se, assim, como sujeitos vindos de sociedades tradicionais de culturas muito distintas da ocidental negociam suas identidades em pontos quiasmáticos de identificação, formando os homens traduzidos ou homens hifenizados, com mais de uma nacionalidade e temporalidade, vivendo nas intersecções (ou sendo essas próprias intersecções) entre pólos antes tidos como estanques, deslocando, assim, suas fronteiras: negro/branco; colonizador/colonizado; centro/periferia; público/privado; tradicional/moderno; etc. Hall aborda essas questões como pontos radicais, liminares, que põe em evidência grandes contradições do pensamento ocidental, como seu direito constitucional embasado nas proposições do Iluminismo e seu (pretensão) universalismo e sua metafísica ontológica e essencialista. É um momento de profundo revisionismo do pensamento crítico e teórico.

Contudo, perguntamos: seriam somente esses migrantes os “sujeitos diaspóricos” de que fala Hall? Apressamos-nos a responder que não, e logo essa teoria passa a nos interessar mais diretamente.

Segundo Hall, a experiência diaspórica seria



a sensação profundamente moderna de deslocamento, a qual — parece cada vez mais — não precisamos viajar muito longe para experimentar. Talvez todos nós sejamos, nos tempo modernos — após a Queda, digamos — o que o filósofo Heidegger chamou de *unheimlichkeit* — literalmente, “não estamos em casa” (HALL, 2003, p. 27).

Mediante uma citação de Iain Chambers, Hall nos afirma que essa sensação decorre da impossibilidade de retorno ao passado, à casa, à cena original, senão através da experiência da linguagem, essa mediação que nos aproxima e exila de nossas histórias e memórias. Deparamos-nos com a “constelação” cheia de tensão, de que nos fala Benjamin, e buscamos a linguagem, o estilo mais apropriado a dar forma àquele momento (àquela “estrela”) que pretendemos resgatar.

E o que demarcaria essa experiência diáspórica? Basicamente, na separação das culturas e narrativas originárias. Assim, o sujeito diaspórico leva sua “casa” consigo, resgatando sua memória cultural por meio do que Édouard Glissant (2005) chama de “rastros/ resíduos”, isto é, fragmentos dessa narrativa, revitalizando-a e negociando novos sentidos numa nova configuração do campo do jogo diferencial, esses rastros/resíduos passam a significar com relação a outros signos desse novo contexto, dessa forma ressignificando-se (os) e hibridizando-se (os), num processo conhecido também como “crioulização” (GLISSANT, 2005) e “transculturização” (RAMA, 2007)

A crioulização é compreendida por Glissant como o encontro de elementos heteróclitos tendo como resultado algo novo e imprevisível. Para melhor ilustrar esse processo, explica que o negro, diferente do europeu, quando chegou à América estava “nu”, isto é, distante e destituído de elementos que conservassem sua herança cultural, tendo que recompor a partir de *rastros/resíduos* dessa herança formas novas e híbridas de expressão cultural. Dessa forma, Glissant toma o pensamento do rastro/resíduo como modelo que opõe a pensamento e sistemas, o pensamento fechado em seu ideal de pureza, de “raiz única”, que nega o contato com outro e tende a dominá-lo e mesmo destruí-lo. Para o teórico francófono, o pensamento rastro/resíduo é característico de culturas insurgentes e pós-colonizadas, mas que também atinge aos colonizadores, visto que a migração colônia-metrópole leva o processo de crioulização para o centro de cultura. Tendo isso em visto, Glissant nos mostra que esse processo está em voga em nosso tempo.

A reflexão de Ángel Rama acerca da Transculturização aponta para o mesmo caminho, referente à experiência latino americana. Ele assinala a importância dos movimentos regionalistas ao resguardar certas tradições e valores locais, tendo em vista

sua vulnerabilidade diante da crescente modernização dos pólos urbanos, sobretudo nas regiões portuárias, e a ameaça que os valores externos infiltrados e filtrados por essas capitais oferecem às culturas tradicionais localizadas principalmente no interior, ou áreas rurais. Contudo, ele mostra também que a cultura modernizada das capitais, respaldada em fontes externas, encurralou as tradições culturais do interior na seguinte situação: ou retrocedem e entram em agonia, ou renunciam a seus valores e morrem. A solução encontrada foi a hibridização entre culturas regionais e tendências modernas. Nesse sentido, o teórico uruguaio nos apresenta o processo de Transculturación, retomando-o do cubano Fernando Ortiz, em três momentos:

Implica em primer término una “parcial desculturación” que puede alcanzar diversos grados y afectar variadas zonas tanto de la cultura como del ejercicio literario, aunque acarreando siempre pérdida de componentes considerados obsoletos. Em segundo término implica incorporaciones procedentes de la cultura externa y em tercero un esfuerzo de recomposición manejando los elementos supervivientes de La cultura originaria y los que vienen de fuera (RAMA, 2007, p.45).

É importante frisarmos que, nesse processo de seleção e transformação, as duas (ou mais) culturas envolvidas são modificadas.

Remetemos aqui, novamente, aos conceitos antropofagia e paródia modernistas, e ao conceito de entre-lugar proposto por Silviano. Percebemos, então, que Stuart Hall conceitua a experiência diaspórica como esse processo de deglutição da cultura dominante do colonizador pelos povos dominados e subalternos, frente a suas próprias culturas, o que imprime uma rasura das posições no campo simbólico de poder.

Sincretismo e criouliização dos códigos mestres da cultura dominante, essa é a estética diaspórica, e Stuart Hall remete às palavras do romancista Salman Rushdie para referir-se à força criativa dessa estética:

“o hibridismo, a impureza, a mistura, a transformação que vem de novas e inusitadas combinações dos seres humanos, culturas, idéias, políticas, filmes, canções” é “como a novidade entra no mundo”. Não se trata de sugerir aqui que, numa formação sincrética, os elementos diferentes estabelecem uma relação de igualdade uns com os outros. Estes são sempre inscritos diferencialmente pelas relações de poder — sobretudo as relações de dependência e subordinação sustentadas pelo próprio colonialismo. Os momentos de independência e pós-colonial, nos quais essas histórias continuam a ser vivamente retrabalhadas, são, necessariamente, portanto, momentos de luta cultural, de revisão e de reapropriação. (HALL, 2003, p. 34. Citações de Salman Rushdie)

Esse processo descrito por Hall é bem próximo, conceitualmente, da antropofagia oswaldiana. O teórico jamaicano sublinha, porém, o fato de que esses hibridismos são inscritos dentro de uma relação de dominação, isto é, uma relação desigual de forças dentro do campo de poder. Contudo, já observamos com Frantz Fanon, e aqui novamente vemos isso, como esse processo simbólico é parte de uma luta de resistência cultural pela descolonização. Se essas forças elas são inscritas de forma desigual, seu efeito (ou seu objetivo) é justamente a rasura dessa desigualdade, descer o “elevado” para o nível do “baixo”, parodiar, satirizar e descanonizar os códigos mestres das culturas dominantes, assim, tanto a novidade entra no mundo quanto os povos subalternos imprimem sua força inovadora culturalmente.

Antes de podermos contestar essa visão talvez excessivamente e apressadamente otimista do processo de hibridização cultural na experiência da diáspora, cabe uma última interrogação a este termo: seria ele, portanto, aplicável aos sujeitos que, mesmo em seus países de origem, sofrem esse processo de tradução e hibridização cultural? A julgar pela caracterização da estética diaspórica apresentada por Hall, a resposta seria sim. E, fazendo um salto em seu texto, podemos ler o próprio autor corroborando com nossa resposta

Compreendida em seu contexto global e transcultural, a colonização tem transformado o absolutismo étnico em uma estratégia cultural cada vez mais insustentável. Transformou as próprias “colônias”, ou mesmo grandes extensões do mundo “pós-colonial”, em regiões desde já sempre “diaspóricas”, em relação ao que se poderia imaginar como suas culturas de origem. A noção de que somente as cidades multiculturais do Primeiro Mundo são diasporizadas é uma fantasia que só pode ser sustentada por aqueles que nunca viveram nos espaços hibridizados de uma cidade “colonial” do Terceiro Mundo (HALL, 2003, p. 114).

Essa proposição de Stuart Hall nos remete a dois célebres estudiosos brasileiros que afirmaram algo bem parecido, mas referindo-se ao contexto nacional. O primeiro deles é Sérgio Buarque de Holanda, que, em seu livro *Raízes do Brasil*, de 1936: “Trazendo de países distantes nossas formas de vida, nossas instituições e nossa visão de mundo e timbrando em manter tudo isso em ambiente muitas vezes desfavorável e hostil, somos uns desterrados em nossa terra” (HOLANDA, 2004, p.31). O outro é Paulo Emílio Salles Gomes, no início do seu ensaio “Cinema: Trajetória no subdesenvolvimento” (1980), no qual ele diz: “Não somos europeus nem americanos do norte, mas destituídos de cultura original, nada nos é estrangeiro, pois tudo o é. A penosa construção de nós mesmos se desenvolve na dialética rarefeita entre o não ser e

o ser outro.” (GOMES, 1980, p. 88). Desterrados e estrangeiros em nossa própria terra, essa é a experiência diaspórica dos países do terceiro mundo, portanto, é em suas cidades que encontramos também com intensidade a estética de *bricolage* que Stuart Hall chama de “diaspórica”.

Cabe agora interrogarmos o que é esse “mundo pós-colonial” de que fala Stuart Hall. Obviamente, num primeiro momento, poderíamos pensar que pós-colonial significa “o que vem depois” do colonial. Uma superação deste momento e passagem para um novo. Contudo, há aí alguns problemas metodológicos. O primeiro seria indicar que esse momento “pós” seria um rompimento definitivo das relações de dominação predominantes no “colonialismo” e “neo-colonialismo”, outro seria o de compreender esse termo como universalizante e homogeneizante, colocando no mesmo patamar nações que sofreram diferentes processos de colonização e descolonização em diferentes épocas. Tendo em vista esses argumentos, proferidos por adversários ou críticos do termo, Hall esclarece que a crítica pós-colonial precisa estar atenta justamente para essas especificidades das nações, compreendendo que diferentes nações que sofreram diferentes processos de colonização e descolonização podem não ser pós-coloniais *num mesmo sentido*, o que não significa que não sejam *de maneira alguma* pós-coloniais. Em suma, o que se propõe com o termo é “descrever ou caracterizar a mudança das relações globais, que marca a transição (necessariamente irregular) da era dos Impérios para o momento da pós-independência ou da pós-descolonização” (HALL, 2003, p. 107).

Sendo assim, o pós-colonial é mais do que um termo histórico, compreendido como a descrição de uma sociedade ou época que rompeu com uma anterior ao mesmo tempo e da mesma forma em todos os lugares em todos os lugares. Tendo em vista que ele descreve sim um processo de transição histórica irregular, compreende-se que ele é também um termo epistemológico e crítico, que propõe a releitura da colonização “como parte de um processo global essencialmente transnacional e transcultural — e produz uma reescrita descentrada, diaspórica ou “global” das grandes narrativas imperiais do passado, centradas na nação” (HALL, 2003, p. 109).

Sendo assim, não podemos compreender o pós-colonial como uma ruptura definitiva com o passado, mas como uma transição de um controle colonial direto para a formação de novos Estados-nação dependentes economicamente das potências capitalistas. O que significa que muitos efeitos da colonização persistem juntos a uma reconfiguração da relação colonizador/colonizado, deslocando-a, mesmo, para dentro da

própria sociedade descolonizada. Significa a passagem para um novo regime de poder num movimento de desconstrução-reconstrução, que Derrida denomina de “dupla inscrição”.

Percebemos, portanto, que se poderia compreender o romance *Galvez imperador do Acre* por meio da crítica pós-colonial. Sem dúvidas, podemos observar em sua tessitura a reescritura dos efeitos da colonização no início do séc. XX, desvelando seu caráter transnacional e transcultural e ironizando o nacionalismo imperial das metrópoles e da própria república recém proclamada do estado brasileiro. Por outro lado, como já dissemos, o romance se inscreve nos pontos em que diferentes momentos históricos se cruzam, sendo assim, no momento em que mostra os efeitos das relações econômicas neocolônias durante o ciclo da borracha na Amazônia, também evidencia problemas que encontramos na globalização contemporânea e seus efeitos contraditórios, isto é, que, ao mesmo tempo em que ideologicamente é liderada pelo neoliberalismo com tendência cultural dominante e homogeneizante, tem também causado efeitos diferenciadores entre ou no interior de sociedades. Isto quer dizer que, ainda que o capitalismo tenha caráter homogeneizante, não pode controlar e saturar tudo dentro de sua órbita, surgindo formações subalternas de efeitos inesperados que tendem subverter, traduzir e assimilar o assalto cultural global sobre as culturas mais fracas. Num embate constante, quando essas formações insurgentes e marginais ganham certa força, cabe ao capitalismo tentar conformá-las a seus propósitos.

Justamente nesse ponto, a questão cultural é problematizada e ganha uma complexidade que foge novamente a distinções tidas como imiscíveis. Estamos nos referindo aos conceitos de cultura popular, cultura erudita e cultura de massa. As considerações de Stuart Hall a esse respeito são muito esclarecedoras, ao perceber que a cultura, como bem simbólico, está inscrita, ou é ela mesma o campo de batalha no qual as classes negociam seu sentido e sua hegemonia ideológica. Nesse sentido, distingue três acepções comumente atribuídas ao popular.

A primeira é a idéia de “popular” como aquilo que é consumido pelas massas. Essa é, sem dúvidas, uma acepção comercial do termo. Apesar de insatisfatória, não se pode negar que esses produtos da moderna indústria cultural é consumido e apreciado por diversos tipos de pessoas, dentre elas inúmeros trabalhadores. Contudo, se esses produtos são vendidos no mercado numa relação manipuladora com o consumidor, então aqueles que os consomem são tolos manipulados, o que significaria dizer que essa cultura dita “popular” não é a autêntica cultura popular. Nesse ponto, Stuart Hall

arremata dizendo que não existe cultura popular íntegra, autêntica ou autônoma, fora do campo das relações de dominação cultural, é preciso observar que a cultura comercial tem o poder de retrabalhar e remodelar aquilo que representa, dessa forma ela manipula artificializa e trivializa nossas concepções de nós mesmos de acordo com seu discurso hegemônico, ao mesmo tempo em que apresenta elementos de reconhecimento e identificação com seu público, que não pode ser visto como uma “tela em branco” completamente manipulável. Vemos aí um índice de que as formas culturais não devem ser compreendidas como inteiramente corrompidas ou autênticas, na verdade, elas são profundamente contraditórias.

Outra definição de popular seria como “tudo aquilo que o povo faz”. Esta por ser demasiada descritiva, acaba dizendo pouco. Mas, a principal dificuldade com esta aceção é que, mais do que tentar listar todas as coisas que o povo faz, ela põe em evidência uma oposição chave: pertence/ não pertence ao povo, ou, dizendo de outra forma, a separação entre o que pertence à cultura da “elite” e a cultura da “periferia”. Contudo, voltamos ao argumento de que esse signos de culturas, por estarem inscritos numa constante luta de forças, são moventes, e não podem ser estruturados em pólos estaques, pois, como diz Stuart Hall:

O valor cultural das formas populares é promovido, sobe na escala cultural — e elas passam para o lado oposto. Outras coisas deixam de ter um alto valor cultural e são apropriadas pelo popular, sendo transformadas nesse processo. O princípio estruturador não consiste dos conteúdos de cada categoria — os quais, insisto, se alterarão de uma época para outra. Mas consiste das forças e relações que sustentam a distinção e a diferença; em linhas gerais, entre aquilo que, em qualquer época, conta como uma atividade ou forma cultural de elite ou não conta (HALL, 2003, p. 257).

Sendo assim, chegamos a uma terceira aceção de “popular”, sendo aquela pela qual Hall opta. Esta definição “considera, em qualquer época, as formas e atividades cujas raízes se situam nas condições sociais e materiais de classes específicas, que estiveram incorporadas nas tradições e práticas populares” (HALL, 2003, p. 257). Apesar de reter parte da aceção anterior, esta evidencia que uma aceção de popular deve levar em consideração as relações que colocam a “cultura popular” em tensão contínua com a cultura dominante e que o domínio das formas e atividades culturais é um campo variável e estruturado formações dominantes e subordinadas, articuladas num processo em que algumas coisas são preferidas a outras. E não há nenhuma

garantia de que uma determinada forma cultural, por ter raízes numa classe específica, não seja apropriada e ressignificada no discurso de outra. Em suma

O significado de um símbolo cultural é atribuído em parte pelo campo social ao qual está incorporado, pelas práticas as quais se articula e é chamado a ressoar. O que importa não são os objetos culturais intrínseca ou historicamente determinados, mas o estado do jogo das relações culturais: cruamente falando e de uma forma bem simplificada, o que conta é a luta de classes na cultura ou em torno dela (HALL, 2003, p. 258).

Para reforçar e embasar seu argumento, Hall utiliza-se de uma citação de Volochínov/ Bakhtin, em seu *Marxismo e filosofia da Linguagem*, a qual também citaremos aqui para concluir essa reflexão:

Classe social e comunidade semiótica não se confundem. Pelo segundo termo entendemos a comunidade que utiliza um único e mesmo código ideológico de comunicação. Assim, classes sociais diferentes servem-se de uma só e mesma língua. Conseqüentemente, em todo signo ideológico confrontam-se índices de valor contraditórios. O signo se torna a arena onde se desenvolve a luta de classes. [...] O signo, se subtraído às tensões da luta social, se posto à margem da luta de classes, irá infalivelmente debilitar-se, degenerará em alegoria, tornar-se-á objeto de estudo dos filólogos e não será mais um instrumento racional e vivo para a sociedade. [...] A classe dominante tende a conferir ao signo ideológico um caráter intangível e acima das diferenças de classe, a fim de abafar ou de ocultar a luta dos índices sociais de valor que aí se trava, a fim de tornar o signo monovalente. Na realidade, todo signo ideológico vivo tem, como Jano, duas faces. Toda crítica viva pode tornar-se elogio, toda verdade viva não pode deixar de parecer para alguns a maior das mentiras. Esta dialética interna do signo não se revela inteiramente a não ser nas épocas de crise social e de comoção revolucionária (BAKHTIN, 1981, p. 45-46).

Os signos de cultura são, portanto, constantemente incorporados, distorcidos, rechaçados, negociados e recuperados na constante luta cultural. Ressignifica-los de acordo com as intenções políticas das classes é a principal estratégia utilizada nessa luta. Retomamos, portanto a questão do capitalismo global, que pode se apoderar de símbolos de ruptura cultural, acomodando-os a seus propósitos hegemônicos, da mesma forma que a cultura popular, considerada baixa, pode se apropriar dos signos ideológicos que a classe dominante tenta apresentar como “intangíveis e acima das diferenças de classe”, com uma estratégia dessacralizadora, desconstrutora e, portanto, carnalizante, no sentido de inverter as hierarquias de classe. Essa tensão é contínua, surgem os movimentos de ruptura cultural, que se opõe a uma cultura dominante, e logo esta trata de se apropriar deste, conformando-o a sua tarefa homogeneizadora de conformação da diferença.

Estas reflexões se desdobram nas hipóteses levantadas pelo ensaio de Canclini, a partir do qual, também, faremos relações mais concretas com nosso objeto de estudo. Se para Stuart Hall, os signos de cultura se ressignificam na luta de classes segundo a apropriação que estas fazem deles, tornando-os mais ou menos prestigiados, Canclini, na “Entrada” de seu livro *Culturas Híbridas* (2008) levanta três hipóteses. A primeira é de que a incerteza do sentido e do valor da realidade não se dá apenas no nível da separação entre nações, etnias e classes, mas também na mistura do tradicional e do moderno em cruzamentos socioculturais. A convivência do artesanato, do folclore e da alta tecnologia, a arte de vanguarda sendo veiculada pela televisão, a mistura entre rock, música erudita com manifestações populares “tradicionalistas”. Todos esses fatores que encontramos na modernidade rasuram tanto a oposição entre tradicional e moderno quanto a tranquilidade das categorias de cultura popular, erudita, culta e de massa. Para o estudioso argentino, é preciso averiguar a hibridação dessas camadas, e, para tal, é preciso fazer-se um estudo *inter* e *transdisciplinar*, utilizando-se de ferramentas da antropologia, da história da arte e literatura e da comunicação. Dizemos aqui de antemão que, dentro de nossas limitações, nos propomos a isso.

A segunda hipótese se refere à compreensão da chegada da modernidade e da modernização na América Latina não como um rompimento abrupto com o tradicional, mas como uma tentativa de renovação que inclui a “*heterogeneidade multitemporal*” de cada nação. Isso também se averiguará em nosso estudo por meio da análise literária. Por fim, uma terceira hipótese seria a de que um olhar transdisciplinar sobre a hibridação das categorias culturais tem conseqüências que extrapolam a investigação cultural e podem iluminar processos políticos. O que significa, em nosso caso, analisar a obra literária em sua imanência, isto é, suas relações semióticas internas, investigar processos culturais, e, por fim, entrever um projeto político-estético que se desvela na crítica e denúncia de certas relações contraditórias evidenciadas no romance.

Sabemos que essa relação entre literatura e sociedade extrapola as analogias estruturais e semióticas que podem existir entre elas, se estendendo até a inserção dessa obra na lógica do mercado e sua recepção por vários públicos. Para Canclini esse é o principal fator de hibridação entre categorias culturais. A impossibilidade de autosuficiência desses universos, tendo em vista sua inserção no mercado, faz com que eles se misturem ao serem apropriados de diferentes formas por diferentes “classes”. Isso significa dizer, novamente, que nenhum signo é culto ou popular *a priori*, mas se definem por estratégias estáveis com que os setores constroem suas posições.



Nesse sentido, entramos numa certa contradição. Essas transformações ao mesmo tempo radicalizam o projeto moderno e levam ao pós-moderno. É preciso pensar a inserção da América Latina na pós-modernidade tendo em vista esse duplo movimento: por um lado a divergência entre o modernismo cultural e a modernização social que pode nos levar a compreendê-la como uma versão deficiente da modernidade das metrópoles. Por outro lado:

Por ser a pátria do pastiche e do *bricolage*, onde se encontram muitas época e estéticas, teríamos o orgulho de sermos pós-modernos há séculos e de um modo singular. Nem o paradigma da imitação, nem o da originalidade, nem a “teoria” que atribui tudo à dependência, nem a que preguiçosamente nos quer explicar pelo “real maravilhoso” ou pelo surrealismo latino-americano, conseguem dar conta de nossas culturas híbridas (CANCLINI, 2008, p.24).

Essa contradição se assenta principalmente na relação entre tradição, modernismo e modernização socioeconômica. O que significa dizer que, enquanto nos países metropolitanos as correntes pós-modernas são dominantes, na América Latina, prevalecem, ainda, objetivos políticos assentados nos objetivos da modernidade. Enquanto as elites cultivam a arte e cultura de vanguarda, grande parte da população é analfabeta. Significa, portanto, que há um abismo entre a pretensão à pós-modernidade da cultura de elite e a realidade socioeconômica dos países da América Latina.

Sendo assim, seria incongruente falar de pós-modernidade latino-americana? Antes de entrarmos na resposta de Canclini para isso, cabe retomarmos algumas observações de Stuart Hall sobre o pós-colonial, que é uma corrente concomitante da pós-modernidade. A primeira é que esse período pode ser vivido de diferentes formas por diferentes nações dependendo de suas especificidades históricas, e que, exatamente por excluir a idéia de totalidade e linearidade histórica, concebe-o não como uma ruptura definitiva, mas como uma dupla inscrição, um processo de desconstrução-reconstrução, que tem como efeito essa temporalidade descontínua. A outra observação é que, além de ser um momento histórico (irregular), o “pós” é também um termo epistemológico que promove uma revisão do período “anterior”, seja a modernidade ou as relações colonialistas. Para Canclini, essa visão proporcionada pela crítica pós-moderna é imprescindível para a compreensão do fenômeno latino-americano:

Hoje concebemos a América Latina como uma articulação mais complexa de tradições e modernidades (diversas, desiguais), um continente heterogêneo formado por países onde, em cada um, coexistem múltiplas lógicas de desenvolvimento. Para repensar essa heterogeneidade é útil a reflexão anti-

evolucionista do pós-modernismo, mais radical que qualquer outra anterior. Sua crítica aos relatos onicompreensivos sobre a história pode servir para detectar as pretensões fundamentalistas do tradicionalismo, do etnicismo e do nacionalismo, para entender as derivações autoritárias do liberalismo e do socialismo.

Nessa linha, concebemos a pós-modernidade não como uma etapa ou tendência que substituiria o mundo moderno, mas como uma maneira de problematizar os vínculos equívocos que ele armou com as tradições que quis excluir ou superar para constituir-se. A relativização pós-moderna de todo fundamentalismo ou evolucionismo facilita revisar a separação entre o culto, o popular e o massivo, sobre a qual ainda simula assentar-se a modernidade, elaborar um pensamento mais aberto para abarcar as interações e integrações entre os níveis, gêneros e formas de sensibilidade (CANCLINI, 2008, p. 28).

Como podemos perceber, assim como Hall, Bhabha, entre outros, Canclini não pretende compreender a pós-modernidade como um período histórico holístico, mas uma forma de sensibilidade mais aberta e apropriada para analisar a heterogeneidade, a convivência e hibridação de diferentes, e às vezes até contraditórias, temporalidades num mesmo espaço.

O estudioso, então, aponta os movimentos básicos que constituem a modernidade: o projeto *emancipador*, que constitui o desenvolvimento de mercados autônomos das práticas simbólicas; o projeto *expansionista*, que busca estender o conhecimento e a posse da natureza, a produção, a circulação e o consumo de bens; o projeto *renovador*, que pressupõe o aperfeiçoamento e inovação incessantes, além da reformulação dos signos de distinção desgastados pelo consumo massificado; e, por fim, o projeto *democratizador*, que confia na educação e na difusão da arte e dos saberes especializados para chegar a uma evolução racional e moral (Cf. CANCLINI, 2008, p. 31-32).

Esses projetos revelam-se utópicos quando percebemos que, ao se desenvolverem, entram em conflito. O projeto emancipador — a utopia de que o saber e a criação podem se desenvolver em espaços autônomos — pressupõe a formação de públicos especializados, que acompanhem a constante renovação estética e de conhecimento, consumindo-a e sustentando-a. Para tal, seria preciso que a produção artística e científica se emancipasse do jugo da igreja e do estado, porém, por outro lado, necessitaria também do sucesso dos projetos expansionista e democratizador. Nesse ponto, entramos em um conflito: isso significa dizer que a arte e o conhecimento precisam se inserir em uma lógica de mercado. Sendo assim, considerando a sociologia da arte de Pierre Bourdieu, os campos culturais passam a ser regidos por leis próprias,

que determinam a acumulação do capital simbólico próprio daquele campo e as lutas de força que ocorrem em seu interior pela acumulação desse capital.

Essa acepção parece afirmar a crença na autonomia do campo. Contudo, resta uma questão: se a autonomia do campo necessita da formação de um público especializado que compreenda e acompanhe o incessante movimento de experimentação e renovação estética empregadas pelos artistas, como conciliar isso com a tendência capitalista de expansão do mercado e aumento do público consumidor? Como entender a contradição moderna entre a estética elevada e única e a necessidade de consumo massivo? Para Bourdieu, podemos compreender essa contradição observando que os campos de saber podem ser signos de distinção entre a elite e as classes subalternas. Essa afirmação está em consonância com o que discutimos anteriormente acerca de os bens culturais estarem no cerne da luta de classes como objetos de distinção entre as classes populares e hegemônicas. Sendo assim, a arte de vanguarda passa a ser vista como um produto restrito à elite cujo consumo a distingue. Já a divulgação e consumo massificados, necessários para o aumento dos lucros, ficam relegados às classes pobres.

O que essa concepção não consegue apreender é o processo imbricação entre esses estratos que Bourdieu apresenta como estanques. Quando o consumo massificado se apropria tanto de formas artísticas tidas como cultas quanto das populares, fazendo-as conviver num mesmo espaço, seja no rádio, na televisão, nas bancas de jornal ou supermercado, etc. Isso esse processo nos leva a perceber novamente que há campos autônomos, todas as formas de arte dependem da integração de técnicas e profissionais de diferentes campos em sua produção. Ainda que o escritor seja o “demiurgo das palavras”, ele precisa de editores, designers, tipógrafos e publicitários para que sua obra seja editada e se integre no mercado, de instituições de prestígio que a promova e de um público que a consuma. Sendo assim, a autonomia do artista é condicionada pelo sistema social e econômico em que se produz ao mesmo tempo em que tem uma relação independente com a sociedade, visto que inovações estéticas podem influir também na estrutura social, como afirma Canclini:

Mudar as regras da arte não é apenas um problema estético: questiona as estruturas com que os membros do mundo artístico estão acostumados a relacionar-se, e também os costumes e crenças dos receptores [...].

As convenções que tornam possível que a arte seja um fato social, ao mesmo tempo que estabelecem formas compartilhadas de cooperação e compreensão, também diferenciam os que se instalam em modos já consagrados de fazer arte dos que encontram a arte na ruptura das convenções. Nas sociedades modernas, essa divergência produz duas

maneiras de integração e discriminação com respeito ao público. De um lado o trabalho artístico forma um “mundo” próprio em torno de conhecimentos e convenções fixados por oposição ao saber comum, ao que se julga indigno para servir de base para uma obra de arte. A maior ou menor competência para apreender esses sentidos distingue o público “assíduo” do “ocasional”, distingue o público que pode “colaborar plenamente” ou não com os artistas ou a empresa comum de levar à cena uma obra e de recebê-la, que é o que lhe dá vida.

De outro lado, os inovadores corrompem essa cumplicidade entre certo desenvolvimento da arte e certo público: às vezes, para criar convenções inesperadas que aumentam a distância em relação aos setores não preparados; em outros casos [...] incorporando a linguagem convencional do mundo artístico às formas vulgares de representar o real. Em meio a essas tensões, se constituem as relações complexas, nada esquemáticas, entre o hegemônico e o subalterno, o incluído e o excluído. Essa é uma das causas pelas quais a modernidade implica tanto processos de segregação como de hibridação entre os diversos setores sociais e seus sistemas simbólicos (CANCLINI, 2008, p. 40-41).

Vemos, portanto, que a produção artística depende de forças exteriores a ela. Para que possa ser desenvolvida de forma autônoma, o que pressupõe constante inovação estética, precisaria de um público especializado. Porém, a necessidade de expansão do mercado insere a arte em uma lógica do consumo e a toma como bem cultural dentro de um campo de forças e de luta de classes. Públicos passam a se distinguir por meio do consumo desses bens, e, além disso, eles passam a ser apropriados cada vez mais por formas massivas de comunicação, fazendo com que grupos diferentes consumam e ressignifiquem esses signos de distinção, hibridizando os conceitos de culto e popular na indústria cultural. Dessa forma, a renovação passa a ser uma necessidade constante, novos signos precisam surgir para substituir aqueles já desgastados pelo consumo. Daí surgem as vanguardas modernas com seus ideais de ruptura com as convenções estéticas fixadas e de inserção da novidade inesperada e radical.

Chegou-se em um momento, contudo, em que as vanguardas artísticas se esgotam, e restam o que ele chama de “rituais de inovação”. Isso acontece porque, após o choque da ruptura abrupta, logo as vanguardas se tornam parte do repertório conhecido e consagrado no campo simbólico. A ruptura englobada pelos meios acadêmicos de saber e torna-se convenção, estabelecendo, assim, o que Octavio Paz chama de “a tradição da ruptura”. Esse desgaste da vanguarda e ritualização da ruptura nos traz às estéticas e poéticas fragmentárias da pós-modernidade, em que, tal é a radicalização do ideal de renovação moderno, que já não há relatos totalizadores que organizem e orientem o surgimento de estéticas inovadoras, há somente exacerbação da autenticidade subjetiva, da originalidade e do rompimento com o estabelecido. Essa incessante renovação na estética pós-moderna Canclini chama de “ritos de egresso”:

Nesse ponto, vejo uma continuidade *sociológica* entre as vanguardas modernas e a arte pós-moderna que a renega. Ainda que os pós-modernos abandonem a noção de ruptura — fundamental nas estéticas modernas — e usem imagens de outras épocas em seu discurso artístico, seu modo de fragmentá-las e desfigurá-las, as leituras deslocadas ou paródicas das tradições, restabelecem o caráter insular e auto-referido do mundo da arte. A cultura moderna se constitui negando as tradições e os territórios. Seu impulso ainda vigora nos museus que procuram novos públicos, nas experiências itinerantes, nos artistas que usam espaços urbanos isentos de conotações culturais, que produzem fora de seus países e descontextualizam os objetos. A arte moderna continua praticando essas operações sem a pretensão de oferecer algo radicalmente inovador, incorporando o passado, mas de um modo não convencional. Com isso, renova a capacidade do campo artístico de representar a última diferença “legítima” (CANCLINI, 2008, p. 49).

Contudo, mesmo essa insularidade e auto-referência radicais das experimentações pós-modernas são apropriadas pelo mercado. Mesmo as dessacralizações do sublime na arte são sacralizadas. Por mais radicais e ofensivas que sejam as tentativas de subversão, elas são finalmente devoradas pelas instituições de legitimação da arte.

Todos esses fatores nos levam a perceber o quão complexas são as relações culturais. Não é de hoje que os produtos circulam em diferentes circuitos de difusão industrial. A indústria cultural se apropria e reelabora signos distintivos da arte culta, assim como das manifestações artísticas populares e tradicionais. O popular e o culto se misturam e entrelaçam na estrutura industrial de produção e circulação de bens culturais. Nessa estrutura os detentores de capital financeiro, empresários que patrocinam manifestações artísticas, exercem influência fundamental sobre a produção e consumo de artes, interpretando valores estéticos como tendências de mercado. Sendo assim, percebemos que o ideal de autonomia dos campos artístico e científico cai por terra diante da estrutura contemporânea de descentralização dos campos de sua dependência com relação ao mercado e às indústrias culturais.

Essas questões nos levam a identificar a contradição da América Latina, onde tivemos um “modernismo sem modernização. Sublinhamos aqui a complexidade epistemológica existente em tentar caracterizar uma “prosa pós-moderna” na América Latina. Se *Galvez imperador do Acre* poderia ser identificado como tal, também é imprescindível analisarmos em sua tessitura a onitemporalidade, a convivência de diferentes temporalidades históricas, o grau de continuidade que apresenta com relação ao modernismo, e em que sentido se diferencia de suas vanguardas. Para isso, far-se-á necessária um reconhecimento de procedimentos estéticos da vanguarda histórica no romance de Márcio Souza, bem como uma análise comparativa com alguns autores do

modernismo brasileiro, principalmente Oswald e Mário de Andrade. Essa é a proposta do capítulo a seguir.

## 4 – A COMPOSIÇÃO ESTÉTICA DO ROMANCE, SUAS RELAÇÕES INTERTEXTUAIS E INTERSEMIÓTICAS: COLAGEM, ANTROPOFAGIA E SUBVERSÃO.

### 4.1 – A COLAGEM

*Recorte e colagem são as experiências fundamentais com o papel, das quais a leitura e a escrita não são senão formas derivadas, transitórias, efêmeras.*

Antoine Compagnon, *O trabalho da citação*.

*“(...) nove vezes em dez, toda grande novidade numa ordem (de coisas) é obtida pela intrusão de meios e noções que ali não estavam previstos; tendo atribuído esse progresso pela formação de imagens e, depois, de linguagens, não podemos escapar à consequência de que a quantidade dessas linguagens que um homem possui influi singularmente no número de oportunidades que pode ter de encontrar novas”*

Paul Valery, *Introduction à la Méthode de Léonard Da Vinci*

A epígrafe que nos serve de introdução aponta para uma concepção de leitura e escrita defendida por Compagnon que já não nos é estranha, tendo em vista a subseção “A infinita abertura do signo”, presente no terceiro capítulo deste trabalho. Sobretudo com Derrida, pudemos compreender uma noção de signo que embasa a concepção de escrita e leitura, termos que aqui se equivalem, enquanto *bricolage*, ou, nos termos de Antoine Compagnon, recorte e colagem — num sentido aproximativo, quase, mas não necessariamente, metafórico. Talvez mais perto do genealógico, tal como sugere a epígrafe.

Se para Derrida, toda escrita é *bricolage*, para Compagnon “toda escrita é colagem, é glosa, é citação, é comentário” (COMPAGNON, 2007, p. 39). E, pouco adiante, ao se referir à obra *El Hacedor*, de Borges, vem novamente à tona a idéia de autor como *bricoleur*: “o autor trabalha com o que encontra, monta com alfinetes ajusta: e uma costureirinha” (COMPAGNON, 2007, p. 39).

#### 4.1.1 – “Dê por onde der”

Desagregar o texto, destacar de seu contexto, e reagregá-lo em um novo. Para Derrida e Compagnon (entre outros) este é o princípio da escrita, todo autor o faz, consciente ou inconscientemente, mas, claro, cada um a seu modo. No caso de Márcio Souza, mais especificamente no romance em análise neste trabalho, *Galvez imperador do Acre*, este processo é, antes de tudo, um princípio estético. A partir da primeira epígrafe do romance, podemos comprovar isso:

Nestas matérias a língua não tropeça sem que a intenção caia primeiro. Mas se acaso por descuido ou por malícia mordiscar, responderei aos meus censores o que Mauléon, poeta bobo e acadêmico burlesco da Academia de Imitadores, respondeu a alguém que lhe perguntara o que queria dizer *Deu de Deo*. Ele traduziu: Dê por onde der.

Miguel de Cervantes, *Novelas Exemplares* (SOUZA, 1983, p.11).

O jogo da citação feita por Márcio Souza que cita Cervantes que cita Máuleon — da Academia dos Imitadores — é dos mais interessantes. Uma trapaça, uma piscadela de olhos. A epígrafe declara, primeiramente, a consciência do autor diante do fato de que seu discurso está fora de seu controle, e que se pode usar isso como alibi, quando a malícia “mordiscar”: “não foi minha intenção”. Em seguida, notamos que nos enredamos numa tessitura de rastros, a composição da epígrafe evidencia também a consciência de que toda prática de leitura e escrita é citação, é recorte e colagem. Isso está dito nas entrelinhas por Márcio Souza, Cervantes e Máuleon: “somos imitadores, citadores, nos apropriamos do discurso do outro, falamos com a palavra do outro ou deixamos que o outro fale por sua boca”. O que não é, de forma alguma, uma atitude passiva, e sim, uma atitude satírica, burlesca. Como diz Compagnon: “Permanece, pois, mais perto da verdade da escrita, a apropriação: o que copia uma frase, o que desmascara um sujeito, o que zomba tanto do sujeito quanto do objeto. Isso não é meu, isso não sou eu, falo em nome de alguém” (COMPAGNON, 2007, p. 148).

Assim, citar, dar o discurso ao outro, como fazem Márcio Souza, Cervantes e, indiretamente, Mauleón — ladrão de discursos — é a melhor estratégia de esquivar-se, retirar sua responsabilidade sobre o dito. Se tocar em alguma ferida exposta da sociedade, que ofender a algum censor (e não esqueçamos, no caso de *Galvez*, ainda estamos em tempos de Ditadura Militar): “não foi minha intenção” ou “não foi o que eu quis dizer”. Ao falar do emprego das aspas, ainda Compagnon



tento uma esquivada com aspas, peço ao leitor que me conceda o benefício da dúvida. Digo-lhe: “Apanhe isto como você quiser, mas com pinças, não sou eu que devo ser apanhado” ou “Não gostaria de o dizer, mas, de qualquer modo, não posso agir de outra forma” (COMPAGNON, 2007, p. 55).

“Dê por onde der”, assim é o discurso, esse também é o efeito das aspas, signo da citação. Ou “não foi eu quem o disse” ou “o discurso caminha à minha revelia”. Márcio Souza introduz o romance com uma epígrafe que prenuncia sua proposta estética e procedimento discursivo, mas não de forma simples, direta, ingênua, simplesmente identificando a epígrafe ao texto. Por meio do jogo da citação, ele também a renega, diz, por meio da epígrafe, que nem tudo o que parece estar dito no texto corresponde ao que ele “quis dizer”, inclusive aquilo que diz a própria epígrafe: “Dê por onde der”, furtar-se de toda responsabilidade, evitar identificações diretas entre sujeito e os discursos que se proferem por meio de sua boca, tornar-se intocável para, fazendo o jogo do recortar/colar, isto é, da citação, distribuir impunemente suas alfinetadas.

Mas, como isso se processa? Como o trecho extirpado de um sistema e integrado em outro adquire e produz sentido dentro deste novo sistema? E como isso é levado a cabo em *Galvez imperador do Acre*?

A citação é um trabalho, um processo, o sentido surge como um acréscimo, um suplemento, conforme já vimos em Derrida, do trabalho. Portanto, a citação não tem sentido em si, pois é o trabalho que a desloca e o produz, é preciso, segundo Compagnon, adquirir primeiramente a noção deste trabalho. Primeiro é preciso descrevê-lo enquanto fenômeno, procedimento manual do qual surge o sentido.

[A citação] não tem sentido fora da força que a move, que se apodera dela, a explora e a incorpora. O sentido da citação depende do campo das forças atuantes: ele é essencialmente variável, como escreveu Gilles Deleuze sobre o sentido, segundo Nietzsche, “sempre uma pluralidade de sentidos, uma *constelação*, um complexo de sucessões, mas também de coexistências” (COMPAGNON, 2007, p.47).

O trecho recortado só poderá significar numa relação de sucessão e coexistência com os outros signos do sistema. Ele não traz consigo sentido, ele adquire e produz sentido, se ressignifica.

#### 4.1.2 – *Galvez imperador do Acre* e os papéis-colados dadaístas.

Ao falarmos em “colagem”, ou em “romance-colagem”, referindo-nos a *Galvez imperador do Acre*, faz-se necessária uma aproximação desta obra com as propostas daqueles que foram os precursores, ou pelo menos, os que sistematizaram e trouxeram à baila esta denominação para o campo das artes, isto é, os dadaístas e surrealistas. Sabemos que a colagem para ambos os movimentos de vanguarda era um recurso sobremaneira plástico, o que significa que, ao chamarmos de colagem o procedimento textual levado a cabo por Márcio Souza em seu romance de estréia, estamos, necessariamente, movendo-nos no campo da intersemiótica<sup>23</sup>.

Para Márcia Arbex termos como descontinuidade, heterogeneidade, mosaico, citação e bricolagem apontam para a interface entre literatura e artes plásticas, entrevedo, assim, a poeticidade da colagem pictórica, bem como a possibilidade de extensão de termos referentes a práticas de produção textual, como intertextualidade, para o campo visual. É o que ela defende em seu texto “Onirismo, subversão e ludismo no romance-colagem” (2002), no qual trata dos romances-colagens de Max Ernst, os quais tomaremos aqui como parâmetro comparativo. Os conceitos de intertextualidade e *bricolage* já foram suficientemente debatidos no capítulo anterior, e o funcionamento da colagem enquanto prática textual foi visto alguns parágrafos acima com Compagnon, e não é diferente a noção do trabalho da colagem enquanto intertextualidade tomada por Arbex. Interessa-nos, particularmente, as técnicas de colagem dadaísta e surrealista empregadas por Max Ernst em suas obras para melhor descortinarmos aquelas empregadas por Márcio Souza.

Sobre as colagens dadaístas produzidas por Max Ernst, vejamos o que diz Márcia Arbex:

Nas colagens dadaístas, o artista utiliza como material de base (...) imagens de catálogos publicitários, livros técnicos ou científicos destinados ao grande público, imagens de dicionários ou jornais, material fotográfico (...). Ele transporta as imagens das “banais páginas de publicidade” para outros planos, justapondo os fragmentos das diversas ilustrações impressas sobre um fundo neutro e criando assim composições inéditas cujo sentido é inteiramente diferente das imagens originais. O material de base perde sua identidade e ganha outra significação (ARBEX, 2002, p. 218-219).

Já nos romances-colagens surrealistas “Max Ernst procede de outra forma ao inserir sobre uma ilustração já existente (...) que atua como fundo ou suporte, elementos

---

<sup>23</sup> Relação entre diferentes sistemas semióticos. Ver o conceito de *tradução intersemiótica* cunhado por Roman Jakobson no tópico “A infinita abertura do signo”, presente no terceiro capítulo deste trabalho.

plásticos procedentes de outras ilustrações, que vêm modificar aquela” (ARBEX, 2002, p. 219). A autora enfatiza o uso de ilustrações retiradas de jornais, revistas ilustradas e, principalmente, folhetins, todos do século XIX.

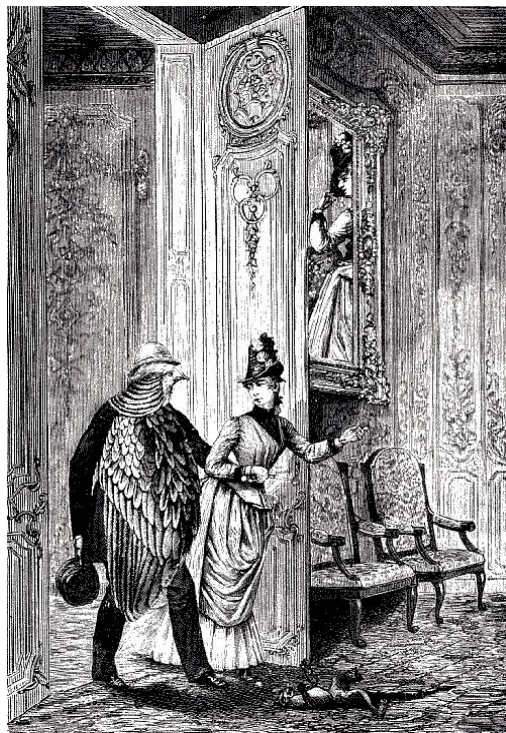


Figura 1 - Max Ernst. Colagem de “Une Semaine de Bonté”, 1934. Exemplo de colagem surrealista.

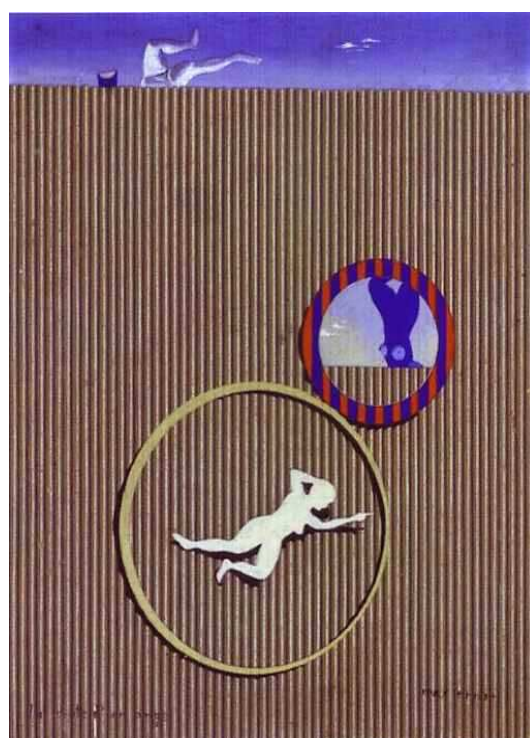


Figura 2 – Max Ernst. *The Fall of an Angel*. Colagem e Óleo sobre papel. Exemplo de colagem dadaísta.

Reportando-nos a Márcio Souza, percebemos que ambas as técnicas imbricam-se em *Galvez imperador do Acre*, obviamente com diferenças. Quanto à técnica dadaísta de apropriação de diversos gêneros de discurso, seja de outras linguagens artísticas ou que *a priori* nada têm de literário ou artístico, como gêneros publicitários, técnicos e científicos, para a produção de uma obra de arte, é largamente utilizada em *Galvez*. Para melhor visualizarmos isso, faremos um inventário de gêneros “recortados” de outros contextos e “colados” no texto literário:

- Música: a música é constantemente evocada no romance, interferindo na leitura e dialogando com o resto do texto, criando um análogo literário ao que seria uma “trilha sonora” na linguagem teatral ou áudio-visual. Vejamos alguns exemplos:

**“Allegro Político e Conjugal I”** (SOUZA, 1983, p. 16. Grifo nosso)

“Mas juro que se moviam separados dos *acordes da polca vienense, num outro andamento musical, mais andante do que allegro [...]*” (SOUZA, 1983, p. 21. Grifo nosso)

**“Noturno Conspiatório”** (SOUZA, 1983, p. 42. Grifo Nosso)

Um dos momentos mais interessantes é a justaposição entre a execução da ópera *Aída* de Verdi pela Companhia Francesa de óperas e Operetas no Teatro da Paz, e a confusão decorrente da fuga de Galvez no mesmo espaço, resultando na aproximação inesperada de duas realidades diferentes em um plano não-convencional, criando efeitos cômicos e absurdos, como podemos ver no capítulo abaixo:

#### **Dueto Bufo**

Dona Irene — Ele me atacou. Tentou me violentar, uma mulher casada.

Radamés — *O terra, addio; addio Valle de pianti*

*... sogno de Gaudio Che in dolor svaní...*

Corri para o camarote de minhas amigas, elas estavam aterrorizadas, mas ignoravam o que se passava. Ouvei 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* (SOUZA, 1983, p. 65).

- Drama: ocorrência de diálogos em discurso direto livre como em um roteiro de teatro ou cinema:

#### **Cabo de Guarda-Chuva**

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.

Trucco — Não gosto de vulgaridade.

Galvez — As meninas tão nos seguindo.

Trucco — Manda embora, dê esse dinheiro para elas.

Galvez — O senhor é quem manda (SOUZA, 1983, p. 23).

Alguns outros gêneros estão listados abaixo:

- Enciclopédia:

#### **Enciclopédia Britânica**

*A hevea-brasiliensis* é uma espécie vegetal da família das euforbiáceas (...). No estado adulto tem cerca de 30 metros de altura e um tronco de 3 metros de circunferência. [...] As folhas são de verde-escuro e de suave contato. Dentro do tronco corre uma seiva branca, o látex. O látex solidificado se transforma em borracha [...] (SOUZA, 1983, p. 25).

- Matéria de Jornal:

#### **A Província do Pará**

16 de setembro de 1898. Vem aí a Companhia Francesa de óperas e Opereteas, orientada pelo maestro François Blangis:

“Segundo afirmam jornais franceses é essa trupe composta de artistas de verdadeiro mérito entre eles contam-se Justine L’Amour, Henri Munié bastante conhecidos do público amante da cena lírica [...] (SOUZA, 1983, p. 36).

- Ata de reunião:

#### **Ata**

Comitê de Defesa do Acre

Reunidos no ano da Graça de Nosso Senhor Jesus Cristo de Mil Oitocentos e Noventa e Oito, às vinte e duas horas e dez minutos no local denominado Usina Velha, na estrada do Val-de-Cães, o nosso presidente Dr. João Lúcio de Azevedo deu como aberta a sessão, apresentando o convidado especial, O Dr. Dom Luiz Galvez Rodrigues de Aria [...].

E a reunião foi encerrada tendo sido redigida esta Ata, por mim, 1º secretário Reinaldo Lemos Nogueira Filho, e, lida e aprovada pelos presentes, foi assinada (SOUZA, 1983, p. 44-46).

- Máximas:

### “Máxima

Certamente a miséria também é imperialista” (SOUZA, 1983, p. 45).

- Relato etnográfico:

#### **Etnografia II**

Os selvagens lavavam a garganta com uma bebida que devia ser alcoólica. Cada rodada da bebida aumentava a euforia. Dançavam graciosamente em torno das fogueiras [...] (SOUZA, 1983, p. 81).

- Conferência científica:

#### **Primeira Conferência**

“Recusamos sistematicamente a ciência tradicional que teme a imaginação. Queremos uma ciência livre dos entraves do racionalismo Judaico Cristão. O misterioso monumento *art-nouveau* que é o Teatro Amazonas, no Brasil, é um enorme conjunto arquitetônico preciosamente trabalhado, com mais de cem pés de comprimento e pesando milhares de libras. [...] Para nós, este colossal trabalho megalítico tem sua chave nas lendas orais dos nativos sobre o poderoso “mestre” Jurupari, dominador das mulheres que teria vindo do espaço, mais precisamente, da constelação de Plêiade [...]” (SOUZA, 1983, p. 93).

- Ordens de serviço, despachos e decretos:

#### **Ordem de serviço I**

Do: Comandante Galvez.

Para: Intendente Chefe.

Prezado senhor, venho por meio desta ordenar um remanejamento em nossas compras. Queira Diminuir a munição em quatro caixotes de balas e adicionar duas caixas de vinho e vinte dúzias de cerveja

Saudações Revolucionárias.

Viva o Acre Independente.

Galvez, Comandante-em-chefe (SOUZA, 1983, p. 131).

#### **Despachos**

O Marechal-de-Campo, usando suas atribuições, resolve:

1 — Outorgar a patente de General-de-Exército ao Coronel Pedro Paixão, com o soldo simbólico de 3.000\$00 mensais.

2 — Outorgar a patente de Sargento aos seguintes cidadãos: Libério Pereira (capataz), Severino Nogueira (capataz), Roberval Ladeira (capaz) e Emerentino Soares (capataz), com o soldo mensal de 800\$00.

Cumpra-se.

Viva a Revolução.

Viva o Acre Independente.

Luiz Galvez Rodrigus de Aria.  
Marechal-de-Campo e Comandante Supremo da Revolução (SOUZA, 1983,  
p. 152-153).

#### **Decreto**

O Imperador do Acre, em suas prerrogativas de Soberano e representando da vontade popular, decreta:

§ 1.º — A vigência do Código Penal Brasileiro em todas as suas clausuras, no território nacional.

§ 2.º — A vigência da Constituição Brasileira em todas as suas clausuras e na redação atual, no território nacional.

§ 3.º — Este decreto terá validade até convocação da Assembléia Constituinte do Acre, em futuro próximo.

Cumpra-se e publique-se.

Luiz Galvez Rodrigues de Aria, Imperador do Acre (SOUZA, 1983, p. 165).

Há outros gêneros que não evidenciaremos aqui para não alongarmos ainda mais esta já exaustiva enumeração. Por meio desse inventário, podemos perceber a aproximação entre a concepção estética de *Galvez imperador do Acre* e os “papéis colados” dadaístas. Esses gêneros e linguagens, quando transpostos de contextos não literários para o espaço da arte, se ressignificam, passam a assumir outra função no sistema semiótico em que se integram. Como nas colagens dadaístas, esse trabalho consiste em uma interpretação e contestação da realidade por meio de um processo tradutor. Em *Galvez imperador do Acre*, a linguagem literária interpreta seu referente por meio do análogo, ela reconstrói os componentes estruturais de vários gêneros e discursos que circulam no mundo. Dessa forma, o que ocorre é, em termos peirceanos, uma representação icônica feita pelo signo (literário) sobre seu objeto (gênero retirado de outros contextos), pois o faz “por traços de semelhança e analogia, e de tal modo que novos aspectos, verdades ou propriedades relativos ao objeto podem ser descobertos ou revelados” (PIGNATARI, 1979, p. 29)<sup>24</sup>. Como podemos observar na citação de Décio

---

<sup>24</sup> Décio Pignatari, no segundo capítulo do seu “Semiótica e Literatura”, embasado em três livros fundamentais de Paul Valery: *Léonard et lês Philosophes*; *Introduction à La Méthode de Léonard Da Vinci* e *Note et Disgression*, apresenta o metamétodo ou quase-método de Leonardo Da Vinci. Segundo ele, a pintura de Da Vinci seria um pensamento filosófico, um método heurístico, uma forma de pensar profundamente o objeto, descobrindo-lhe suas formas fundamentais. Ao falar do metamétodo apresentado por Paul Valery, fala de “uma metalinguagem derivada da linguagem-objeto” (PIGNATARI, 1979, p.14), isto é, um método de pensamento que se aprofunda em seu objeto por meio da aproximação, buscando uma linguagem que por si só pense o objeto, uma maneira de pensamento heurístico que foge ao que ele chama de automatismo verbal e tenta apreender uma visão do objeto a partir de uma linguagem própria, que se adéqüe a ele. Seria este o pensamento analógico, ou, em termos semióticos, *icônico*. Segundo Pignatari, o “pensamento que se aprofunda é pensamento que se aproxima de seu objeto — este é o pensamento metodológico de Valery” (PIGNATARI, 1979, p. 14) e, mais adiante, ele diz,

Pensar profundamente é “pensar o mais longe possível do automatismo verbal”; daí que hoje, em muitos casos, os signos discretos sejam substituídos pelos “traços das próprias coisas, ou por transposição e inscrição que delas derivam diretamente. A grande invenção de tornar as leis

Pignatari, ao ligar-se ao referente como ícone, o signo desvela outras propriedades do objeto não evidentes, ou seja, o interpreta, dando-lhe um novo sentido, muitas vezes novo e inusitado. Assim, nem o gênero transposto para a linguagem literária, e nem esta própria saem incólumes do processo de colagem — que é tradução intersemiótica — ambos se transformam e ressignificam na tensão e hibridismo entre textos e linguagens. Esse procedimento semiótico se desdobra na estratégia crítica da pós-modernidade, tal qual nos apresenta Linda Hutcheon (1991, p. 11), que é inserir ao mesmo tempo em que subverte.

Evidenciada essa relação entre *Galvez* e o dadaísmo, cabe passarmos para a comparação com os romances-colagens surrealistas.

4.1.3 – *Galvez imperador do Acre* e os romances-colagens surrealistas: o folhetim como pano de fundo.

Como já vimos, na técnica dos romances-colagens surrealistas há presença de um pano de fundo, ou suporte, geralmente uma ilustração já existente, que é modificado pela colagem. Em geral são ilustrações de folhetins do século XIX. O pano de fundo que identificamos em *Galvez*, como correspondente à técnica pictórica, é a própria forma textual do folhetim. Sintetizando e tentando esclarecer: enquanto nos seus romances-colagens Max Ernst utilizava ilustrações de folhetins do século XIX como pano de fundo para suas colagens, também Márcio Souza utilizou-se de um pano de fundo para as suas, que é a própria forma textual chamada romance-folhetim. Contudo, assim como nas colagens de Ernst, este suporte é transformado pela colagem, numa relação paródica. Para melhor visualizarmos a forma como Márcio Souza se apropria e

---

sensíveis ao olho e como que legíveis à vista incorporou-se ao nosso conhecimento e, de certo modo, *duplica* o mundo da experiência por meio de um mundo visível de curvas, superfícies, diagramas. (...) O gráfico é capaz do contínuo de que a palavra é incapaz. (...) Vemos constituir-se uma espécie de ideografia das relações figuradas entre qualidades e quantidades” — o que implicaria a necessidade de uma *Analógica*. Por outro lado “a imitação consciente do meu ato é um novo ato, que envolve todas as adaptações possíveis do primeiro. (PIGNATARI, 1979, p.15, citações de Paul Valéry)

Dessa forma, Pignatari, embasado em Valéry, entende a arte como pensamento analógico, icônico, como uma forma de pensamento crítico e interpretativo que se aprofunda mais em seu objeto que o pensamento filosófico, analítico. Enquanto o segundo está preso ao signo verbal, ao “automatismo verbal”, para interpretar e analisar o objeto, o primeiro adéqua sua linguagem a este, sendo capaz de elucidar certas características que o outro não é capaz. Pignatari apresenta este método fazendo relação à Semiótica de Pierce.



transforma o folhetim em seu romance, parafrasearemos de forma resumida algumas características do gênero enumeradas por Bella Jozef (2006).

Como sabemos, o romance-folhetim surgiu no século XIX como forma de atender a demanda do público consumidor. Esses romances eram publicados em fascículos nos jornais e atingiram seu ápice durante o romantismo. Suas principais características são:

- 1) O Narrador diz tudo, ordenando e julgando, estabelecendo, ao final, a harmonia das instituições sociais.
- 2) Como característica formal, repetições, coincidências ou simetrias, estruturas recorrentes, reduplicadoras de modelos já conhecidos.
- 3) Formas esquemáticas, estrutura binária de fortes oposições maniqueístas: pobres bondosos e malvados aristocratas.
- 4) Os incidentes são resolvidos de modo feliz, reforçando os valores que regem a sociedade.
- 5) Tom sentimental, filosofia vulgar e grandiloquente, conceitos moralistas de profundidade duvidosa.
- 6) Frases feitas, de clichês, retórica pobre, sufocada pela intriga, dialética tensão/desenlace.
- 7) Personagens tipos, feitos de uma só peça, e não mudam. Oposição herói x vilão, sem a presença de personagens complexas.
- 8) Intriga complexa, acúmulo de acidentes, encontros inesperados, aventuras escabrosas, multiplicação do lugar e tempo da ação. Entrecruzam personagens e episódios numa trama cerrada. Os dois elementos da estrutura interna do folhetim se fazem presentes: corte regular na narração e cada corte corresponde a um clímax de *suspense*.
- 9) Lances teatrais portadores de informação com o objetivo de sensibilizar o leitor. Prolongamento excessivo da cena.
- 10) Reiteração da ideologia vigente: ao final, tudo continua imutável.

Percebemos que muitas dessas características são apropriadas de forma irônica e subvertidas por Márcio Souza em *Galvez imperador do Acre*. A primeira que podemos notar é o corte regular, que fragmenta a narrativa em breves episódios. Contudo, diferente do que propõe o folhetim, não há o suspense no fim de cada um, deixando o mote para o próximo. Pelo contrário, o suspense é quebrado logo no início da narrativa, quando o narrador nos informa que estamos diante de uma “história de aventuras onde o herói, no fim, morre na cama de velhice” (SOUZA, 1983, p. 13). Notamos, pois, que

certos episódios consistem em simulacros de gêneros textuais diversos, como já pudemos visualizar acima, quebrando com a forma tradicional de narrar fatos e informações que dão prosseguimento à intriga e deixam o suspense com a intenção de levar o leitor a comprar o jornal na manhã seguinte (porque, inclusive, não há registro de que *Galvez imperador do Acre* tenha sido publicado periodicamente em forma de folhetim).

Outra característica apropriada de forma irônica no romance é o acúmulo de situações, reveses, incidentes e aventuras que multiplicam o tempo e lugar da ação. *Galvez imperador do Acre* é uma narrativa dividida em quatro partes: a primeira se passa entre novembro de 1897 e novembro de 1898, em Belém; a segunda, não datada, se passa é intitulada “EM PLENO RIO AMAZONAS” (SOUZA, 1983, p. 69), fazendo referência ao espaço em que se passa esse momento da narrativa; a terceira é ambientada em Manaus, e vai de março a junho de 1899; a quarta e última é localizada no “Império do Acre” e datada em dezembro de 1899. Além desses vários espaços, há também as analepses referentes às memórias de Galvez de suas andanças pelo mundo como diplomata. Assim, a narrativa se enreda ainda pela Espanha, Itália, França e Argentina, regada a amores intempestivos com mulheres da aristocracia e com direito até a um duelo em Buenos Aires, no qual Galvez assassina o irmão de sua amante Maria Izabel y Fierro, Pablo, que tencionava vingar-se do aventureiro espanhol por deflorado sua irmã. Há também diversos momentos recheados de peripécias absurdas e cômicas, nas quais o próprio narrador em primeira pessoa, ironicamente, referencia o tom folhetinesco de suas aventuras, como nas passagens abaixo:

Trucco defendia-se habilmente, não há dúvidas, mas não resistiria por muito tempo se o diabo do marido da caboca que eu estava trepando naquela hora, não tivesse entrado no quarto com um terçado afiado e eu não tivesse levantado e, quase num só pulo, saltado pela janela, segurando algumas peças de roupa. Fui desabar bem em cima dos quatro homens, *como num romance de folhetim* (SOUZA, 1983, p. 17. Grifo nosso).

Me encontrei ofegante num amplo sótão de teto baixo e máquinas enferrujadas. Era um sábio local para *um encontro clandestino de romance de folhetim* (SOUZA, 1983, p. 42. Grifo nosso).

Não pude dormir aquela noite. *Minha vida nunca daria uma história séria, era o tema de um folhetim*. E a vida de Belém não passava de uma blague cínica de um folhetim. (SOUZA, 1983, p. 53. Grifo Nosso)

Alcansei os bastidores e sem ao menos saudar algumas coristas que choravam na coxia, escapei pela porta dos fundos, *como num folhetim*. (SOUZA, 1983, p. 66. Grifo nosso)

Outra característica retomada e transgredida no romance é o narrador. Este, segundo Jozef, no romance folhetim, ordena a narrativa e explica tudo ao leitor. Contudo, em *Galvez imperador do Acre* o narrador em primeira pessoa, o próprio Luiz Galvez, ao fazê-lo, trapaceia, mente, engana seu leitor, sendo, porém, corrigido pelo outro narrador da história. Explicaremos. Há dois narradores no romance (pelo menos): o narrador em terceira pessoa, que diz ter encontrado e adquirido num sebo em Paris o manuscrito produzido por Dom Luiz Galvez de Arias e “pensando em José de Alencar, que havia feito o mesmo no livro “GUERRA DOS MASCATES”, decidi organizá-lo e publicar” (SOUZA, 1983, p. 14). Vemos na referência a José de Alencar mais uma sátira ao folhetim e ao Romantismo, não obstante ter sido o autor cearense o baluarte do romance brasileiro no século XIX. No entanto, este narrador não se restringe a organizar a narrativa de Galvez, e interfere nesta, corrigindo o narrador em primeira pessoa toda vez que este “exagera na fantasia”, como no trecho abaixo:

#### **Roubo**

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

#### **Correção**

Perdão, leitores! Neste momento sou obrigado a intervir, coisa que farei a cada momento em que nosso herói faltar com a verdade dos fatos. É claro que ele conseguiu o documento. Mas da maneira mais prosaica possível (...) (SOUZA, 1983, p. 49).

Outro aspecto importante de observarmos é a constituição dos personagens. Não há, como no folhetim do século XIX, personagens inteiriços, e muito menos o par herói/vilão. Não há vilões — apenas homens de negócio. E o herói, ou pelo menos aquele de deveria sê-lo, é na verdade um anti-herói oportunista, cínico, beberrão e mulherengo que, muito diferente do que se espera da tradição do herói de folhetim, não teve uma vida nem uma morte gloriosas. Como diz o próprio texto, morreu de velhice e viveu “uma vida que só tinha sido relevante porque vivida numa terra irrelevante” (SOUZA, 1983, p. 14).

A imutabilidade das estruturas sociais presentes no fim do romance, que, no folhetim do século XIX, é índice de reiteração da ideologia vigente, segundo Bella Jozef, também volta em *Galvez imperador do Acre*, contudo, mais como uma consciência distópica da derrota dos ideais revolucionários ao longo da história (seja no

presente representado na obra ou no presente de produção da mesma). A única personagem que encarna um projeto revolucionário de cunho político social é Joana, ex-freira que se tornou amante de Galvez durante a viagem Belém-Manaus. Enxergando na revolução do Acre, que não passa de uma estratégia política arquitetada pelos poderosos da borracha, uma oportunidade de melhorar a vida dos seringueiros, começa por um projeto de alfabetização que se desdobra na organização de um exército guerrilheiro formado por esses seringueiros. Contudo, enquanto Joana crê nessa revolução como um projeto sério, Galvez e seus ministros Blangis e Thaumaturgo Vaez estão afundados em orgias e deslumbrados com projetos megalomaniacos e inúteis, como a construção de um Palácio Imperial construído com material e mão-de-obra européia e estipulado em 650.000 libras (Cf. SOUZA, 1983, p. 184). As discordâncias ideológicas entre a forma como o Império do Acre é dirigida e o espírito sério de reforma social encarnado por Joana fica evidente neste trecho:

#### **Minha Dissidente Querida**

Joana não compareceu à minha coroação. Me disse que era uma palhaçada o que estava sendo feito no Acre e que eu pagaria caro por isso. Não levei muito a sério a raiva de Joana. Ela seria sempre uma amiga fiel, no final das contas. Saí de meu gabinete furiosa quando eu prometi baixar uma decreto outorgando o título de baronesa do Acre para ela[...] (SOUZA, 1983, p. 171).

Ao saber que Joana transformara os centros recreativos em organizações paramilitares no interior dos seringais, Galvez diz ficar mais tranqüilo, pois sabia que se seu governo fosse derrubado, a guerrilheira comandaria uma insurreição (SOUZA, 1983, p. 185). E ocorre justamente que, quando a revolução é derrubada na entrada do novo século (o século XX), Joana luta e morre para defendê-la:

#### **Heroína do século XIX**

Soube que Joana foi abatida na tentativa de salvar o meu Império. Lamento e glorifico o seu gesto inútil. Caiu morta na escadaria de mármore e diversos fios de sangue escapavam pelos oito buracos de bala. Segurava uma winchester ainda quente. O rosto estava sujo de sangue e de terra. A saia levantada permitia a visão de suas pernas morenas que pareciam pulsar iluminadas pelos fogos de artifício que explodiam no céu (SOUZA, 1983, p. 184).

Como bem apontam Rejane Rocha e Tânia Pantoja (2005), percebe-se nesse trecho que o narrador não confere à Joana qualquer lamento ou palavra que a idealize

como heroína, aproximando-a da heroína medieval sua homônima. Os ideais revolucionários então, encarnados por Joana, são sufocados sob o hedonismo, a ganância, a corrupção e os interesses econômicos. Não há, no entanto, uma reiteração passiva da ideologia vigente, como sugere Bela Jozef com relação ao folhetim do século XIX, aqui, a crítica a essa ideologia é evidente, há, no entanto, uma descrença no futuro como lugar de melhorias decorrente de uma consciência, sobretudo histórica, da derrocada dos ideais utópicos, como afirma Rejane Rocha:

Em *Galvez, imperador do Acre*, a personagem Joana é um dos elos que fazem a conexão do passado histórico com o presente da publicação da obra. Ao chamar a personagem de guerrilheira, localizar as suas ações na selva e mencionar os centros de cultura que, na verdade, eram organismos paramilitares, o narrador abre uma via de leitura que não se prende mais ao passado, ao século XIX, mas se aproxima ao momento político que o Brasil estava vivendo quando da publicação da obra. O seu fracasso e o de seu projeto revolucionário apontam para a difusa sensação que atormentava a intelectualidade durante a década de 70 e que se relacionava com a falta de confiança em um projeto utópico de igualdade social e governo realmente popular, não populista, para o Brasil (ROCHA, 2006, p. 100).

Toda essa discussão que vem sendo levada a cabo nesta seção nos conduz a outra característica do folhetim: a repetição de estruturas recorrentes e reduplicadoras de modelos conhecidos. Quando Bella Jozef aponta esta como uma característica formal do folhetim, evidencia seu aspecto redundante, seja numa concepção mais restrita, a repetição mecânica que reinforma o leitor, permitindo-lhe uma leitura rápida e poupando-lhe de voltar para lembrar fatos ocorridos (ato muitas vezes impossível pela própria natureza do folhetim), ou num sentido mais amplo, na repetição de uma estrutura narrativa convencional e clichês com histórias de amor, embates entre heróis e vilões nos quais o bem sempre vence e o famoso final feliz. Essa característica, quando atualizada em *Galvez imperador do Acre*, adquire contornos mais desafiadores, pois a repetição nesse romance não é passiva ou redundante, é sim produtora de diferença. Todo discurso existente é retomado, inserido, parodiado e transgredido. Isso está evidente na inserção de gêneros e linguagens diversas no romance, na retomada da própria forma folhetinesca, na assimilação dos discursos ideológicos vigentes, na reencenação do passado histórico e nas relações intertextuais tecidas no texto. Tudo é repetição e transgressão.

Já apontamos a intertextualidade como principal característica da colagem no plano textual, no entanto, deixaremos para tratar desse aspecto na próxima seção deste capítulo, que será inteiramente dedicada à concepção antropofágica de intertextualidade.

No entanto, antes de passarmos para essa discussão, cabe investigarmos de que maneira as colagens justapostas, que dão ao texto um aspecto fragmentário, coadunam-se e produzem sentido.

#### 4.1.4 – Montagem ideogrâmica e construção paratática

Já vimos com Derrida e Compagnon que cada fragmento da colagem só adquire sentido na relação com os outros signos do sistema em que se insere. Para compreendermos esse princípio produtor de significado em *Galvez imperador do Acre* cabe uma aproximação de sua composição com os procedimentos teorizados e levados a cabo pelos poetas do Grupo Noigrandes, fundadores da Poesia Concreta.

Essa aproximação já foi acenada no trabalho de Janete Gaspar Machado, como vimos no primeiro capítulo deste trabalho. Ao fazer uma breve relação entre as vanguardas poéticas das décadas de 50 e 60 e o romance da década de 70, a autora aponta as seguintes características como cerne comparativo:

Uma linguagem dinamizada pela fragmentação estruturadora de significados, a crítica à repressão ideológica, a participação do leitor como produtor de significados, como criador, o desaparecimento progressivo do caráter sagrado e segregador da arte (MACHADO, 1981, p. 37).

Ater-nos-emos, por ora, no primeiro aspecto apontado pela autora, isto é, a forma como os significados são produzidos e estruturados pelo aspecto fragmentário assumido pela colagem. Para compreendermos isso, é necessário retomarmos certos procedimentos utilizados pela Poesia Concreta, quais sejam, a parataxe e a montagem ideogrâmica.

A parataxe é a noção de justaposição entre sintagmas ou blocos significacionais, substitui a ordem sintática pela posição do signo frente a outro num arranjo geométrico. Essa forma de percepção nos conduz para o procedimento composicional que estabelece o elo entre a parataxe e o significado conceitual, o ideograma<sup>25</sup>. Com base em Pound, os

---

<sup>25</sup> “Há na escrita chinesa as grafias simples e as grafias compostas. Nas primeiras, temos o ‘pictograma’ e o ‘ideograma simples’. O ‘pictograma’ mantém uma relação de semelhança fisionômica com o objeto a que se refere. É uma representação figurativa, estilizada pela simplificação dos traços no decorrer do tempo [...].

Os ‘ideogramas simples’ são caracteres que, entre a convenção e a pictografia, representam idéias e conceitos abstratos elementares por meio de diagramas. São usados para conceitos como movimento, posição, quantidade, tamanho. [...].

poetas do grupo Noigrandes assinalavam: “em *The Cantos*, de Ezra Pound, o ideograma é o princípio da estrutura presidindo à interação de blocos de idéias, que se criticam, reiteram e iluminam mutuamente” (CAMPOS, 1975, p. 96).

Philadelpho de Menezes, em seu trabalho *Poética e Visualidade*, aponta-nos três formas de compreender o ideograma e as relações de sentido que ocorrem dentro dele: soma, intersecção e conflito. Na primeira os significados dos caracteres agrupados no ideograma se somariam na constituição do significado, no segundo caso, defendido por Pound e aceito pelos concretistas:

duas coisas conjugadas não produzem uma terceira, mas sugerem alguma relação fundamental entre elas. A colocação lado a lado de dois ou mais caracteres produziria um sentido que seria a intersecção dos significados individuais (MENEZES, 1991, p. 33).

Já a terceira possibilidade é a proposta pelo cineasta soviético Sergei Eisenstein, segundo o qual:

a permanente idéia de conflito, mais do que a composição, reforça a interpretação do método ideogrâmico como um processo dialético de produção de um terceiro sentido a partir do choque entre termos iniciais: ‘dois pedaços de filme de qualquer espécie, colocados juntos, inevitavelmente se combinam num novo conceito, numa nova qualidade, produto dessa justaposição’” (MENEZES, 1991, p. 34).

Philadelpho de Menezes chama atenção para o fato de que essas três diferentes concepções de ideograma não se excluem, podendo, portanto, ser encontradas em diferentes manifestações.

Para identificarmos o método ideogrâmico em *Galvez imperador do Acre*, precisamos partir da parataxe observada na disposição gráfica dos fragmentos na página do romance. Este, por se tratar de um (pseudo) folhetim, é todo constituído de pequenos episódios, os próprios “recortes” que são “colados” nos espaços do texto. A página assume assim um aspecto visualmente fragmentário, constituída em blocos. A confrontação visual desses blocos desdobra-se na confrontação conceitual, dessa forma, é pela justaposição dos fragmentos emparelhados no espaço da página que a narrativa se desenvolve e os sentidos são produzidos. Já vimos também que muitos desses capítulos são “colagens” de variados gêneros textuais reproduzidos nos romances. Dessa forma,

---

O método ideogrâmico, propriamente dito, aparece nas grafias compostas, onde há composição entre dois ou mais caracteres. Na conjunção de ‘pictograma’ com ‘ideograma simples’, formam-se ‘ideogramas complexos’. [...]” (MENEZES, 1991, p. 32).

em vários momentos há a obliteração do narrador, aquele que, tradicionalmente, conduziria a narrativa e explicaria os fatos segundo sua visão, produtora essa de uma voz discursiva que serviria como fio ideológico norteador da concatenação dos fatos e de outras vozes dentro do romance, fazendo com que em sua constituição prevaleça as relações subordinativas, que supõe uma hierarquia entre discursos e fatos, os quais se desenvolvem linearmente, alinhando-se ao caráter lógico discursivo predominante na linguagem ocidental.

Já em *Galvez imperador do Acre*, é por meio da justaposição dos fragmentos-colagens, relacionados por sucessão e coexistência, muitas vezes sem a interferência de narrador, que cada um deles assume sentido dentro da composição do romance, e que a narrativa é conduzida para um sentido global. Utilizamos o fragmento abaixo para melhor ilustrarmos isso:

#### **Uma Revolução É Uma Revolução**

O Imperador do Acre, em suas prerrogativas de Soberano e representante da vontade popular, decreta:

PARÁGRAFO ÚNICO — A expropriação do imóvel cito à Praça 14 de Julho, antiga Praça 15 de Novembro, de número 78, de propriedade do cidadão Pedro Paixão, que assim será agregado ao patrimônio da nação.

Cumpra-se e publique-se.

Luiz Galvez Rodrigues de Aria.

Imperador do Acre.

#### **Bilhete**

Sr. Galvez.

Olhe aqui, o senhor anda muito entusiasmado co essa história de decretos. Ppois fique sabendo que não gostei nada de terem me tomado o depósito de mercadorias da Praça 15 de Novembro.

Do amigo,

Pedro Paixão.

#### **Resposta**

Meu caro Pedro Paixão.

Fique descansado que isso não mais ocorrerá. O barracão que servia de depósito será transformado em Palácio Imperial e sede do governo. Pagaremos uma boa indenização. E as mercadorias que lá estão, as 50 toneladas de borracha, não foram incluídas no decreto e ainda são suas. E não esqueça que a praça agora se chama 14 de Julho, em homenagem à nossa Revolução.

Cordiais Saudações.

Luiz (SOUZA, 1983, p. 167).

Notamos aqui a presença do método ideográfico tal qual o concebia Pound, isto é, como intersecção de significados. Os blocos significacionais — um decreto e dois bilhetes — são justapostos, e da confrontação de seus significados individuais os sentido do conjunto é produzido.



Essa não é, porém, a única ocorrência de fragmentação e montagem que podemos identificar nos trechos acima. Podemos perceber outra justaposição que por vezes ocorre de forma sutil e outras de maneira mais clara, é a intromissão narrativa, a presença de várias vozes que se inserem no texto de forma direta, disputando espaço com o que poderíamos chamar de o narrador “predominante”, que, como sabemos, é o narrador autodiegético, o próprio Galvez. Além daquela outra voz narrativa com a qual já nos familiarizamos neste trabalho, a do “editor” que interfere na fala do narrador em 1º pessoa para corrigi-lo ou desmenti-lo, há dos produtores dos discursos reproduzidos para o romance, como é o caso do coronel Pedro Paixão, cuja voz “ouvimos” diretamente no por meio do “bilhete” transposto acima. Há várias dessas ocorrências ao longo do texto, presentes, por exemplo, quando o narrador é suprimido diante de um diálogo aos moldes do gênero dramático (cujo exemplo já foi visto neste capítulo), ou em favor da reprodução direta das atas de reunião dos revolucionários que ainda em Belém planejavam a revolução do Acre. Ao fim de dois capítulos em que a reunião é descrita detalhadamente, lemos: “E a reunião foi encerrada tendo sido redigida esta Ata, por mim, 1º secretário Reinaldo Lemos Nogueira Filho, e, lida e aprovada pelos presentes, foi assinada” (SOUZA, 1983, p. 46). Percebemos então que o processo de colagem rompe não só com a unidade genérica do texto, mas também discursiva. Como não poderia ser diferente, a hibridização e fragmentação da composição do romance estilhaçam o discurso monológico do narrador, explodindo-o numa constelação de vozes que crescem em proporção direta com a proliferação de gêneros aduzidos ao longo do romance de Márcio Souza.

Por fim, cabe chamarmos atenção ainda para a forma como a fragmentação e colagem atuam sobre a construção do tempo narrativo. Este também se estrutura pela parataxe, numa constelação de blocos que se iluminam mutuamente. Assim, a narrativa prossegue e retorna, é rompida por digressões, adianta-se, regride para um passado remoto a ela própria, transfere-se para outro momento histórico. Isso se dá desde o início, com a apresentação do narrador em 3ª pessoa, que fala a partir de um presente, infere-se que é o presente de produção do livro, e, quando dá a voz ao narrador em 1ª pessoa, retorna ao século XIX, sendo que esses dois momentos estarão em constante tensão, que se materializa nas intromissões do primeiro narrador, o qual, a partir de um conhecimento do “presente” interfere no relato do “passado” (a partir do seu ponto de vista temporal, que é também o do leitor). Isso fica patente no episódio em que Galvez descreve um ritual antropofágico, no qual os selvagens capturam e devoram o grupo de

religiosos em cujo barco viajava clandestinamente rumo a Manaus e do qual fora expulso por ser flagrado mantendo relações com a freira Joana (que posteriormente larga o hábito). Nesse momento, o narrador em 3ª pessoa interfere:

**Perdão, Leitores!**

Mais uma vez sou obrigado a intervir na narrativa. Em 1898 já não havia índios nas margens do baixo Amazonas. E desde o século XVIII não se tinha notícia de cenas de antropofagia na região. Nenhum branco, ao menos por via oral, havia sido comido no século XIX [...] (SOUZA, 1983, p. 82).

A justaposição temporal também está presente no discurso do narrador Galvez. Note-se, por exemplo, como o narrador intercala um *flash-back* contando sua biografia antecedente ao tempo do discurso narrativo, e ações paralelas no presente deste discurso, e como a justaposição temporal, aparentemente aleatória, por meio de relações semânticas, adianta o porvir da narrativa numa construção gradual de culminância da mesma. A citação a seguir é longa, mas elucidativa:

**Cigana Misteriosa**

[...] No meu tempo de estudante, visitei uma feira em Valladolid e lá uma cigana previu que um dia eu seria aclamado Rei. [...] Eu tinha encontrado essa cigana no outono de 76 e desde então até a figura do burguês que eu idealizava tinha seus toques aristocráticos. Quando carimbava passaportes em San Sebastian, eu sonhava em me tornar Rei das escravas brancas de Istambul.

**Ação Paralela**

O território do Acre fica a 9.00 Sul de latitude e 70.00 Oeste de longitude. Naquela tarde um grupo de seringueiro estava de folga, propriedade denominada Bela Vista, de Ubaldino Meireles. O Coronel Ubaldino estava em Manaus fazendo negócios e o capataz decidiu permitir a realização de uma festa. [...] No outro dia o capataz estaria arrependido e não saberia explicar ao Coronel Ubaldino a morte de dois homens. Eles haviam sido trucidados a golpes de terçado no auge da bebedeira que era sempre o melhor da festa (SOUZA, 1983, p. 40).

Aparentemente, os episódios acima transcritos não apresentam nenhuma relação entre si. Contudo, a relação será construída no decorrer da narrativa, quando perceberemos que há na verdade uma intersecção de significados por meio da justaposição temporal: no passado a cigana prevê que Galvez será aclamado rei, no presente uma ação aleatória ocorre no Acre, e, no futuro, a previsão da cigana se consumará, quando Galvez realmente for aclamado rei naquele território que, até então, pouco havia se insinuado na narrativa. Pelo método ideogrâmico paundiano, o passado

da recordação é interceptado pelo presente do discurso narrativo, produzindo a sugestão de uma prolepse.

Apesar de identificarmos no método ideogrâmico de *Galvez imperador do Acre* a incidência do conceito de intersecção, cabe também atentarmos para a forma como o conceito dialético de Eisenstein se apresenta no romance. Para o cineasta soviético, o método ideogrâmico da “montagem expressiva” cinematográfica

tem por finalidade produzir um choque entre duas imagens. Este tipo de montagem tende a produzir, sem cessar, efeitos de ruptura no pensamento do espectador, fazendo-o tropeçar intelectualmente, para tornar mais viva nele a influência da idéia expressa pelo realizador e traduzida pela confrontação de planos. (...) Pelo princípio da montagem, obriga-se o espectador a preencher os elos de união entre os diferentes planos, como experiência criadora em contraposição à confirmação mimética do simples enunciado lógico (PLAZA, 1987, p. 141 – 142).

Da mesma forma, os episódios de *Galvez imperador do Acre* (que seriam equivalentes aqui aos ‘planos’ cinematográficos de que fala Eisenstein) confrontam-se e causam efeitos de ruptura. Cabe ao leitor, portanto, preencher os interstícios presentes entre esses fragmentos, fazer as relações, atribuir-lhes sentido conjunto. Isso está em conformidade com outro ponto levantado por Janete Gaspar Machado, quando esta relaciona o romance de 70 com a poesia visual de 50 e 60, que é a inserção ativa do leitor na construção da obra de arte. Assim, o leitor deixa de ser um componente passivo, puro receptor de significados narrativos, e passa a ser um co-criador. É ele quem costura os fragmentos, constrói os elos entre eles, preenche as lacunas deixadas pela justaposição de gêneros, vozes e tempos narrativos.

A colagem e a montagem ideogrâmica são, portanto, o princípio estruturador da narrativa de Márcio Souza.

## 4.2 – A ANTROPOFAGIA

*(...) a apropriação (...) é um gesto devorador, onde o devorador se alimenta da fome alheia.*

Afonso Romano de Sant' Anna, *Paródia, Paráfrase a Cia.*

*Contra a servidão mental.*

*Contra a mentalidade colonial.*

*Contra a Europa.*

*Todos os velhos quadros da civilização importada serão por nós quebrados [...].*

*[...] uma civilização que estamos comendo [...].*

*Revista de Antropofagia*

Todos os aspectos estéticos vistos na seção anterior nos levam a um conjunto de relações existentes entre o romance de Márcio Souza e as vanguardas poéticas deflagradas com a Semana de 22, marco do início do modernismo no Brasil, sobretudo a Vanguarda Antropofágica. Essa relação não é aleatória, se temos em vista que o modernismo brasileiro dialogou intensamente com vanguardas européias como o surrealismo e o dadaísmo, cujos procedimentos poéticos identificamos na construção do romance em análise, e se lembrarmos a proposição defendida por Janete Gaspar Machado, a qual direcionou este estudo, de que toda literatura recente deriva do Modernismo de 22, incluindo obviamente o Concretismo (do qual também destacamos processos estruturados relacionando-os a *Galvez imperador do Acre*) e o romance da década de 70 e sua “objeção pelo novo”, ou seja, necessidade de inovar aliada à fidelidade da arte ao tempo presente, traço que paradoxalmente atrela essa literatura o modernismo, operando um duplo movimento de revitalização e continuidade. Todas essas considerações podem ser comprovadas na própria enunciação do romance, como podemos ver no trecho abaixo:

### **Floresta Latifoliada**

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. Não importa, não se faz mais histórias de aventuras como antigamente. Em 1922 do gregoriano calendário do Amazonas ainda

sublimava o latifoliado parnasianismo que deu dores de cabeça a uma palmeira de Euclides da Cunha. Agora estamos fartos de aventuras exóticas e mesmo de adjetivos clássicos e é possível dizer que este foi o último aventureiro exótico da planície. Um aventureiro que assistiu às notas de mil réis acenderem os charutos e confirmou de cabeça o que a lenda requentou. Depois dele: o turismo multinacional” (SOUZA, 1983, p. 13).

Não obstante, o próprio narrador expõe a afiliação do romance que está apresentando e o modernismo de 22. Contudo, seria enganoso aceitarmos passivamente essa afiliação, estaríamos nos deixando enganar pelo texto literário. Sabemos que ela existe, mas de forma paródica, nos termos em que Linda Hutcheon formula este gênero: “repetição com distância crítica, que marca a diferença em vez da semelhança” (HUTCHEON, 1985, p. 17). Aqui se instaura um complexo jogo. Se sabemos que ocorre um “transcontextualização” de “convenções” estéticas anteriores (ainda nos termos de Hutcheon, 1985), na relação entre *Galvez imperador do Acre* e as vanguardas modernistas, sejam elas brasileiras ou européias, temos caracterizada a paródia, restando ainda a tarefa de identificar a diferença instaurada entre obra paródica e convenções parodiadas. Por outro lado, a extensa utilização da paródia é já o próprio traço poético característico dessas vanguardas do qual se apropria o texto paródico. Temos então a paródia em dois sentidos: como traço do modernismo utilizado no romance e como distanciamento crítico deste com relação ao próprio modernismo. Nesse sentido, empregaremos primeiramente o estudo de semelhanças entre *Galvez imperador do Acre* e a Vanguarda Antropofágica, semelhanças essas instauradas pela paródia a outros textos, e posteriormente estudaremos as diferenças que marcam a paródia à própria vanguarda.

4.2.1- *Galvez e Miramar*: prosa cinematográfica, “estética do fragmentário” e paródia estilística.

O primeiro ponto de diálogo que destacamos é a relação entre *Galvez imperador do Acre* e *Memórias Sentimentais de João Miramar*, romance de Oswald de Andrade publicado em 1924 cuja inovação estética aponta novos rumos para a ficção brasileira. A primeira interface que podemos notar entre essas obras está em sua constituição cinematográfica, bem como na “estética do fragmentário”. Tal como já identificamos em *Galvez*, há também em *Miramar* a justaposição de pequenos episódios/fragmentos, que se coadunam segundo a idéia de montagem ideográfica e da sintaxe analógica

cinematográfica do cinema entendido à maneira de Eisenstein (CAMPOS, 1990). Por outro lado, a “descontinuidade em lugar da ligação” e a “justaposição em lugar da sintaxe”, apontam como também demonstrou Haroldo de Campos, para a presença da “estética do fragmentário”, termo cunhado por Hugo Friedrich para caracterizar a poesia e a prosa da última fase de Mallarmé, no romance experimental de Oswald de Andrade, que encontra eco também na estruturação do romance de Márcio Souza.

Além dessas aproximações estéticas, há também outro dado relevante a se considerar, trata-se da paródia estilística, identificada por Haroldo de Campos, em seu texto “Miramar na Mira”, no falso prefácio do romance de Oswald, atribuído ao personagem Machado Penumbra, interpretado pelo estudioso como “arremedo parodístico de um linguajar rebuscado e falso [marcado por um] estilo empolado e arrebitado, recheado de clichês acadêmicos, num contraste gritante com o estilo do próprio autor, João Miramar-Oswald” (CAMPOS, 1990, p. 9). Em *Miramar* essa paródia assume o fim de criticar o “mal da eloquência balofa e roçante”, como chamou Paulo Prado no prefácio do livro *Pau-Brasil* (2003), satirizando, assim, uma classe social urbana, que se servia desse estilo lingüístico como emblema de casta. Trata-se em última análise, de mais um ataque aos “gramáticos” “puristas” e “passadistas”, representantes da oficialidade cultural que levantavam a bandeira de uma língua portuguesa pura, chamados de “figuras de mera casca literária sem cerne”, contra o qual os modernistas empreenderam uma “derrubada impiedosa” (*Revista de Antropofagia* apud BOAVENTURA, 1985, p. 31)

Esse é também o alvo da crítica destilada pelo narrador de *Galvez* quando ele se refere ao “latifoliado parnasianismo”. Essa linguagem “latifoliada”, isto é, grandiosa, tal qual a vegetação da Floresta Amazônica (lembrando que o termo “latifoliada” vem da botânica e remete à vegetação de folhas largas e grandes) é um análogo da “eloquência balofa” contra a qual guerreavam os modernistas, que surge aqui com um agravante: estamos em 1976, quatro décadas depois do lançamento de *Memórias Sentimentais de João Miramar* e *Pau Brasil*, o que nos remete à outra crítica, agora específica à região em que foi produzido a qual se refere o romance, isto é, o descompasso histórico das capitais amazônicas com relação ao resto do Brasil. Daí dizer que o *gregoriano calendário* do Amazonas não aderiu às revoluções operadas em 1922 e que só então, com a divulgação dos manuscritos de Luiz Galvez, *finalmente* estas chegam a ele. Ainda voltaremos a esse tema e melhor o exploraremos, por ora, prossigamos com a análise.

#### 4.2.2 - *Galvez e Pau-Brasil*: paródia/apropriação do texto histórico

A técnica de colagem que estudamos detidamente na seção anterior deste capítulo como forma de construção estética de *Galvez imperador do Acre*, é identificada por Afonso Romano de Sant'Anna, em seu estudo *Paródia, Paráfrase e Cia.* (1995) com o termo *apropriação*. Para o autor, a apropriação é uma das formas mais desrespeitosas e dessacralizadoras de paródia, segundo seus próprios termos “a paródia é a inversão do significado, que tem o seu exemplo máximo na apropriação (SANT'ANNA, 1995, p. 48). Propondo um modelo que oponha paródia e paráfrase em dois eixos, o da repetição em que prevalece a similaridade (paráfrase) e o em que prevalece a diferença (paródia), Afonso Romano de Sant'Anna engloba a apropriação neste último conjunto, entendendo-a como “uma interferência no discurso. Não pretende re-produzir, mas produzir algo diferente” (SANT'ANNA, 1995, p. 48).

Dito isso, o estudioso apresenta o livro *Pau-Brasil* (2003) de Oswald de Andrade como um exemplo significativo de apropriação na poesia brasileira, sobretudo na série “*Pero Vaz Caminha*”, na qual Oswald extrai frases de parágrafos distintos da carta de caminha e constrói novos textos, como os poemas “*A descoberta*” e “*As meninas da gare*”. O efeito desta paródia recai não só sobre o texto parodiado, mas também sobre a própria construção da História do Brasil, marcando tanto o aspecto “intramural” da paródia quanto o “extramural” característico da sátira que geralmente se utiliza da paródia para seus fins críticos (HUTCHEON, 1985, p.82).

Assim, seguindo a premissa de Sant'Anna, segundo a qual o que caracteriza a apropriação é “a dessacralização, o desrespeito à obra do outro” (SANT'ANNA, 1995, p. 46), percebemos que, por meio dessa técnica, Oswald de Andrade, ao desrespeitar um documento canônico como a carta de Caminha, está relendo o passado com um olhar crítico do presente e fazendo também uma leitura deste presente. Portanto, a “transcontextualização” aliada à inversão irônica, as quais definem a paródia (HUTCHEON, 1985, p.48), aqui atingem o texto que é “desrespeitado” pela apropriação e é utilizado como arma retórica com o fim de satirizar tanto o passado, o contexto do texto parodiado, quanto o tempo contemporâneo ao parodista. Isso fica patente no poema “*As meninas da Gare*”, no qual o deslocamento assinalado pelo título atribui novo sentido às frases recortadas de Caminha, mesclando as índias do tempo deste às prostitutas expostas na gare de uma grande metrópole sociedade industrial.

Opera-se uma leitura do presente e uma inversão crítica e dessacralizadora do discurso histórico canônico que sempre destacou a idéia de inocência atribuída às índias por Pero Vaz Caminha neste trecho de sua carta.

Operação semelhante faz Márcio Souza em *Galvez imperador do Acre*. Também por meio da técnica da apropriação (a colagem de que falamos no subcapítulo anterior), o autor amazonense dessacraliza um texto histórico com o propósito de desconstruir o discurso que a historiografia construiu acerca de um determinado episódio da história da Amazônia, para, a partir daí, abordar a própria formação histórica dessa região e a maneira como dialoga com a contemporaneidade.

O texto histórico ao qual nos referimos é *Formação Histórica do Acre*, de Leandro Tocantins, publicado pela primeira vez em 1961<sup>26</sup> e, mais especificamente, o capítulo “A República da Estrela Solitária”, que versa justamente sobre o personagem Luiz Galvez Rodrigues de Arias e a Revolução do Acre. Os fatos, intrigas, personagens e datas dos quais Márcio Souza se utilizou para compor sua matéria ficcional foram em grande parte “recortados” do texto de Leandro Tocantins, no entanto, apresentando inversões irônicas e dessacralizadoras, caracterizando o diálogo paródico entre os textos, sobremaneira uma paródia identificada como apropriação.

A principal inversão feita pelo romance em relação ao texto de Leandro Tocantins tange às intenções das personagens por trás dos feitos documentados pelo texto histórico, principalmente do protagonista Luiz Galvez. O discurso historiográfico é normalmente distinguido por suas pretensões científicas pautadas em documentos legítimos que conferem ao relato dos fatos certo distanciamento reverente e respeitoso. Esse posicionamento é assumido por Leandro Tocantins com relação tanto aos ilustres personagens históricos (como o governador do Amazonas Ramalho Junior, transfigurado no texto de Márcio Souza em mais um experimentado boêmio da noite de Manaus), quanto ao controvertido aventureiro espanhol que comandou a Revolução do Acre. O historiador paraense muitas vezes afirma a nobreza de caráter, as legítimas intenções, o esforço e competência do personagem elevado ao patamar de herói em seu discurso.

Os motivos que levaram Luiz Galvez a divulgar o documento que comprovava a intenção dos Estados Unidos e Bolívia em firmar um tratado, no qual o país norte americano apoiaria a Bolívia a conservar sua soberania nos território do Acre, Purus e

---

<sup>26</sup> Neste trabalho utilizamos a 3ª edição, de 1979.



Iaco em troca de concessões alfandegárias e territoriais, são apresentadas pelo historiador por meio da citação de um documento escrito pelo próprio revolucionário, no qual ele diz: “De posse de tamanhas revelações que tanto afetavam o Brasil, minha pátria adotiva, que sempre procurei honrar, não duvidei em denunciá-las a quem de direito competia” (Luiz Galvez *apud* TOCANTINS, 1979, p. 256).

E, mais adiante, concluindo seu relato, afirma também:

[...] se comunicava ao Governador do Estado do Pará o que descobrira a respeito do acordo americano-boliviano, fazia-o cumprindo o dever que todo cidadão está obrigado, tratando-se de negócio que afete a integridade da pátria (Luiz Galvez *apud* TOCANTINS, 1979, p. 257).

Ao falar das motivações que levaram o espanhol a proclamar a independência do Acre, Leandro Tocantins reitera a aproximação insistente em seu texto entre Luiz Galvez e Dom Quixote, anunciada desde a epígrafe do capítulo, retirada do *Don Quijote de La Mancha*, de Cervantes. Assim, ele afirma:

Afinal, a missão que sempre ele sonhara empreender estava a caminho de concretizar-se. E não poderia ser de maior agrado para o seu temperamento. D.Quixote, armado cavaleiro, marchava a serviço de sua República, para aumentar os títulos e a honra (TOCANTINS, 1979, p. 270).

Além do aspecto romântico, heróico e quixotesco identificado no aventureiro castelhano, Tocantins também sublinha o seu esforço sobre humano, já na condição de Presidente da República, na tarefa de estruturar o Estado, levar-lhe o progresso e a indústria, conferindo a educação, justiça e qualidade de vida para seus habitantes. Nesse sentido, afirma: “Com efeito, o Presidente Galvez vinha conduzindo a chefia do Estado com imparcialidade, espírito de justiça e propósitos honestos. Fazia questão de moralizar os costumes, de punir os criminosos” (TOCANTINS, 1979, p. 318).

Já o Galvez do romance de Márcio Souza assume caráter diametralmente oposto ao construído pela historiografia. Ele traz, como já afirmaram alguns autores citados neste trabalho, o traços do anti-herói picaresco e malandro, o que é evidenciado por suas motivações egoístas, fúteis e materialistas. O Luiz Galvez de Márcio Souza nada tem de heróico, idealista e romântico, a única coisa que o interessa é ascensão financeira e social. Assim, todas as motivações nobres apresentadas por Leandro Tocantins são desconstruídas no romance de Márcio Souza. No romance, Galvez envolve-se na

questão acreana levado por sua amante Cira. O excerto abaixo esclarece o que o impulsionou:

#### **Love and revolution**

Cira não escamoteava absolutamente nada para que eu lutasse pelo seu amor. Enfrentar o imperialismo americano tendo como propelente ideológico o amor de uma mulher. E eu dizia, por favor, querida, isto não é romance do Abade Prévost! Quantas libras esterlinas temos nisso? (SOUZA, 1983, p. 44)

São essas também as razões que o levam, já em Manaus, a aceitar a liderança da revolução acreana, a promessa de uma pequena fortuna como pagamento para que aceitasse a missão. E Galvez o fez:

#### **Obrigações Acreanas**

Por cinquenta 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 [...] (SOUZA, 1983, p. 126).

Como era de se esperar, esse herói às avessas não assume nenhum compromisso patriótico com a revolução e tampouco se preocupa com a qualidade de vida do povo que mora naquela região. A República Independente do Acre de que fala a historiografia é transfigurado em sua contraparte ficcional numa grande monarquia carnavalesca, e Galvez, de presidente sério e esforçado com o progresso de seu recém nascido país transforma-se num imperador indolente, *bom vivant*, mais empenhado em orgias, bebedeiras e projetos amalucados de que no bom andamento de seu país. A reação do “imperador” diante de seus “súditos” fica evidente no excerto abaixo:

#### **Os descamisados**

Meus súditos observavam tudo de uma maneira distante. Estavam curiosos, mas não compreendiam o significado do acontecimento. [...] Aquela gente sempre se submetia aos fatos, aos acontecimentos, e quando não podia abarcá-los, murmurava boatos. Alguns acreditavam que eu era Dom Pedro I que retornava ao trono do Brasil. Tinham vivido sempre nesse limbo a meia voz, simulando uma falsa passividade, a mesma com que tinham recebido o agenciador de brabos que havia abordado no sertão e a mesma quando viam seus companheiros morrerem de diarreia na longa viagem ao mítico Acre. E murmuravam quando suas dívidas cresciam nas contas dos coronéis. O murmúrio, os boatos, eis a maneira mais prática de aguardarem a própria sorte e de não se intrometerem em coisas de políticos. Afinal, nos trópicos, os políticos, como deus, sempre tinham razões insondáveis (SOUZA, 1983, p. 163).

Como bem cogitou Rejane Rocha (2006), o confronto simultâneo entre texto literário e obra historiográfica evidencia uma atitude típica das obras de metaficção historiográfica, qual seja, a semiotização da história, isto é, o tratamento da história como texto. No caso de *Galvez*, a história é intertexto alvo da paródia, que resulta no distanciamento crítico, inversão irônica e atitude desrespeitosa. Ao apropriar-se do discurso historiográfico, o texto literário o está transformando em objeto, em apenas mais um instrumento do qual o *bricoleur* lança mão, transformando-o e dessacralizando-o, ou melhor, desautorizando sua cientificidade e pretensão à imparcialidade e à verdade, revelando, assim sua tessitura discursiva dotada de uma intencionalidade pretendida por um sujeito enunciador, e desvelando sentidos recalçados inferidos e inseridos nos interstícios do relato histórico.

Nesse ponto, encontramos mais uma função da colagem em *Galvez imperador do Acre*, que é a paródia da forma ou constituição do texto histórico. Ou seja, tal como o discurso historiográfico lança mão de documentos oficiais, jornais da época, bilhetes, decretos, textos manuscritos, etc., no sentido de atestar a veracidade de seu relato, o romance por sua vez também lança mão desses gêneros, mas utilizando-se do que Afonso Romano de Sant’Anna chama de *apropriação de segundo grau* — quando o objeto é transformado e traduzido para outro código, deslocando sua função e sentido com efeito de troça. Dessa forma, na paródia romanesca, documentos oficiais, de tom sério e formal, carregam conteúdos cômicos que manifestam o caráter carnavalesco de sua revolução, como podemos notar no fragmento a seguir:

**Ordem de Serviço Extraordinária**

Do: Comandante Galvez.

Para: Intendente Chefe.

Prezado Senhor: Comunicamos que o Estado-Maior, em reunião de CFG. H5467, decidiu condenar a compra da cerveja de marca Heinecker, de origem teutônica, por se apresentar num sabor suspeito. O Estado-Maior deliberou ordenar a compra de cerveja, apenas nas seguintes marcas: Munich, São Gonçalo e Pérola. O Estado-Maior, outrossim, decidiu aumentar a cota de champanha e uma caixa de xerez para uso exclusivo do Comandante-em-Chefe.

Saudações Revolucionárias.

Viva o Acre Independente.

Galvez, Comandante-em-Chefe (SOUZA, 1983, p. 137).

Aqui, o riso e a visão carnavalesca cumprem seu papel questionador de destruir “a seriedade unilateral e as pretensões de significação incondicional e intemporal”

(BAKHTIN, 1987, p. 43), liberando a consciência para novas possibilidades, tendo em vista que

[...] tem o extraordinário poder de aproximar o objeto, ele o coloca na zona de contato direto, onde se pode apalpá-lo sem cerimônia por todos os lados, revirá-lo, virá-lo do avesso, examiná-lo de alto a baixo, quebrar o seu envoltório externo, penetrar nas suas entranhas, duvidar dele, estendê-lo, desmembrá-lo, desmascará-lo, desnudá-lo, examiná-lo e experimentá-lo à vontade. O riso destrói o temor e a veneração para com o objeto e com o mundo, coloca-o em contato familiar e, com isto, prepara-o para uma investigação absolutamente livre (BAKHTIN, 1988, p. 413).

Essa é a postura assumida em *Galvez* com relação à história e a todo discurso oficial que tenda a unilateralidade, à imposição de sentidos intemporais. Uma atitude relativizadora de todos os padrões impostos e cânones estético-ideológicos impostos pela tradição ocidental.

#### 4.2.3- Macunaíma e Jurupari: heróis civilizadores

Vários são os pontos de convergência entre *Galvez imperador do Acre* e o romance *Macunaíma* de Mário de Andrade que podem ser destacados. Um deles recai novamente na paródia estilística, já evidenciada na comparação do *Galvez* com o *Miramar* de Oswald de Andrade. No *Macunaíma* ela aparece no episódio intitulado “Carta pras Icamiabas”, registrada também num tom retórico grandiloquente que contrasta com o estilo do resto do livro. Trata-se novamente de mostrar o artificialismo desta linguagem anacrônica e pedante. Eneida Maria de Souza, em seu estudo *A pedra Mágica do Discurso* (1999), chama a atenção para a presença do dístico “POUCA SAÚDE E MUITA SAÚVA, OS MALES DO BRASIL SÃO” (ANDRADE, 2008, p. 106) neste episódio. O dístico funciona como uma espécie de refrão repetido por Macunaíma em diversos momentos da narrativa e assumindo diferentes significados em cada um deles, sendo assim, afirma a autora:

[...] se a sentença está inserida num texto considerado desmistificador da retórica praticada pelos doutos, ela tem a função de denunciar outra doença, a da linguagem. O dístico, ao ser incorporado a esse espaço da carta, faz ressurgir um sentido que é o resultante do efeito de uma relação, por ser ao mesmo tempo um ornamento paradoxal que, ao se embelezar de palavras requintadas, denuncia o corpo doente da sociedade assim como da linguagem (SOUZA, 1999, p. 108).

Nesse ponto, a proposta do romance de Mário de Andrade converge com as proposições da Vanguarda Antropofágica liderada por Oswald de Andrade, que empreendia a tentativa de extirpar essa doença da linguagem, substituindo o pedantismo do português oficial à *la Rui Barbosa* pela “língua sem arcaísmos, sem erudição. Natural e Neológica” (ANDRADE, 2003, p. 103), e, por meio dessa tarefa “desvespuciar e descolonizar a América e descabralizar o Brasil” (ANDRADE *apud* BOAVENTURA, 1985, p. 31). Trata-se da descolonização no plano simbólico — da linguagem.

Outro ponto de contato está novamente na técnica da colagem e paródia de diversas linguagens, denunciando seus valores ideológicos. A sintaxe dos mitos, rituais, jogos e aforismos é apropriada, tendo seus símbolos invertidos criticamente. Um dos principais textos apropriados por Mário de Andrade é a coleção de lendas reunidas pelo viajante alemão Theodor Koch-Grünberg, que trazem à tona para os “leitores civilizados” as aventuras do herói demiurgo Makunaíma, narradas por dois índios, o qual é transformado pelo romancista brasileiro no “herói sem nenhum caráter” *Macunaíma*.<sup>27</sup>

Da mesma forma que Mário de Andrade, Márcio Souza também se apropriou de um herói das lendas ameríndias, trata-se de Jurupari, o herói legislador enviado pelo Sol, cujas narrativas foram coletadas pelo italiano Ermanno Stradelli e publicadas em 1890. Este personagem surge em *Galvez imperador do Acre* por meio da teoria do viajante inglês Henry Lust, segundo o qual Jurupari seria na verdade uma entidade extraterrestre e o Teatro Amazonas a nave na qual ele chegou à região. Deixemo-los com os convincentes argumentos de Sir Henry:

O misterioso monumento *art-nouveau* que é o Teatro Amazonas, no Brasil, é um enorme conjunto arquitetônico preciosamente trabalhado, com mais de cem pés de comprimento e pesando milhares de libras. Foi levantado a novecentas milhas do oceano Atlântico e acima da linha do equador. No alto do monumento há uma intrigante cúpula dourada que coroa o monumento perdido na jungle tropical. Para deslocar apenas esta cúpula, teria sido necessário o esforço de quarenta mil homens. Para nós, este colossal trabalho megalítico tem sua chave nas lendas orais dos nativos, que falam sobre o

---

<sup>27</sup> Eneida Maria de Souza relata um episódio em que Mário de Andrade é indiretamente acusado de plágio por Raimundo Morais no seu *Dicionário de Cousas Amazônicas*: “Os maldizentes afirmam que o livro *Macunaíma* do festejado escritor Mário de Andrade é todo inspirado em *Vom Roraima zum Orinoco* do sábio (Koch-Grünberg)” (MORAES *apud* SOUZA, 1999, p. 34). Ao que Mário de Andrade responde com equivalente ironia: “Copiei sim, meu querido defensor. O que me espanta e acho sublime de bondade, é os maldizentes se esquecerem de tudo quanto sabem, restringindo minha cópia a Koch-Grünberg, quando copiei todos” (ANDRADE *apud* SOUZA, 1999, p. 38).

poderoso “mestre” Jurupari, dominador das mulheres e que teria vindo do espaço, mais precisamente, da Constelação de Plêiade (SOUZA, 1983, p. 93).

Sir Henry Lust exclui a possibilidade de o Teatro Amazonas ter sido construído por nativos, como afirma o narrador: “Sir Henry não concebia que o Teatro Amazonas fosse obra dos seres humanos. Muito menos dos semicivilizados nativos, notórios por sua inferioridade racial e total falta de capacidade para o raciocínio lógico.” (SOUZA, 1983, p. 87). A teoria de Sir Henry sublinha a estranheza da presença de um monumento *art nouveau* de intrincada arquitetura no meio da selva amazônica, isto é, o Teatro Amazonas seria uma intervenção “alienígena” no espaço em que se encontra, algo estranho, fora de lugar, cuja sofisticação contrasta com o aspecto primitivo da paisagem e dos nativos dos trópicos inferiorizados pelo olhar do europeu.

Este “mestre” Jurupari é, na tradição oral indígena, um herói legislador, responsável pela instituição do patriarcado e pela exclusão das mulheres de rituais exclusivos dos homens, estabelecendo a pena de morte àquela que espionasse as reuniões dos homens. (STRADELLI *in* MEDEIROS, 2002, p. 279). No entanto, inconformadas, as mulheres da tribo ainda assim tentaram espionar a primeira reunião, terminando por serem transformadas em pedra por Jurupari. Dentre elas estava Seuci, mãe de Jurupari (STRADELLI *in* MEDEIROS, 2002, p. 280). Este gesto caracteriza o herói como aquele que arrancou o poder das mãos das mulheres para restituí-lo aos homens.

O ponto de encontro entre esta narrativa e o romance *Macunaíma* é localizado por Eneida Maria de Souza no capítulo “Maioridade”, no qual Macunaíma trava o seguinte diálogo com sua mãe:

- Mãe, sonhei que caiu meu dente.
  - Isso é morte de parente, comentou a velha.
  - Bem que sei. A senhora vive mais um sol só.
- Isso mesmo porque me pariu (ANDRADE, 2008, p. 26).

Pouco depois, o herói, em busca de alimento na floresta, mata a mãe metamorfoseada e viada parida. A estudiosa lê neste capítulo a dramatização de duas formas de ritos iniciáticos presentes nos mitos ou contos populares indígenas: a extração do dente, vivido por Macunaíma de forma simbólica, por intermédio do sonho, e o assassinio da mãe pelo filho. Tendo isso em vista, a autora afirma:

Macunaíma, ao matar a mãe metamorfoseada em viada parida, torna-se o responsável indireto da ação, deixando de consumi-la no sentido próprio para consumi-la no figurado. A busca do alimento pela caça e a morte da mãe são duas ações que se interligam, uma vez que o corpo materno transforma-se em alimento desejado pelo filho. O resultado desse episódio implica a conquista do poder materno pelo filho, que ocupará o seu lugar na sociedade (SOUZA, 1999, p. 84).

Depreende-se daí que Macunaíma neste episódio cumpre o papel de Jurupari ao matar a mãe e apropriar-se de seu poder. Essa relação é por si só instigante, mas ela se torna mais significativa se a lermos à luz do antropofagismo, sobretudo em sua última versão, sintetizado em *A Crise da Filosofia Messiânica* (1950), tese para concurso da cadeira de Filosofia da Universidade de São Paulo, escrita por Oswald de Andrade.

Neste texto, Oswald traça um esquema filosófico baseado em dois conceitos: o Matriarcado e o Patriarcado. O primeiro inclui as relações de parentescos de direito materno, a propriedade coletiva do solo e à sociedade sem classes. É a forma de convivência orgânica e mais próxima da Natureza e é associada a cultura antropofágica, orgiástica e dionisíaca. Já no Patriarcado insurge o casamento monogâmico como norma, a divisão do trabalho e a propriedade privada. No Matriarcado não há lugar para o Estado, já no Patriarcado ele aparece e surge o ciclo da luta de classes. Segundo Oswald “aquele (o Matriarcado) é o mundo do homem primitivo. Este (o Patriarcado) o do homem civilizado. Aquele produziu uma cultura antropofágica, este uma cultura messiânica” (ANDRADE apud NUNES, 1979, p. 60). Assim, o homem primitivo, natural, sem compromissos, sem Deus, sem recalque dos instintos é o homem do Matriarcado, o antropófago. Já o Patriarcado traz o capitalismo, a moral da sociedade burguesa, a repressão dos instintos pelo superego, a dependência e Deus e a dominação de uma classe sobre a outra, portanto, os costumes do homem civilizado do Ocidente.

Ao colocarmos em diálogo essas idéias de Oswald de Andrade e o Ato de Jurupari e Macunaíma, podemos compreender de que forma os heróis cumprem sua função civilizadora. Matar a mãe e tomar seu poder, instaurar a falocracia, é dar início a uma nova ordem até então não conhecida pelo homem antropófago, é o gérmen da cristianização e civilização do homem primitivo. E é aqui que as semelhanças entre Jurupari e Macunaíma, tal como se apresentam nos romances em que são apropriados, encerram-se e inicia seu afastamento.

Macunaíma, imperador do mato, que parte em busca do Muiraquitã perdido, busca essa que o leva a entrar em contato com a civilização moderna, é, na verdade, um símbolo do povo brasileiro em suas várias manifestações (metaforizadas pelas

transfigurações do personagem, que ora é índio, ora é negro e ora é branco). Nesse sentido, afirma Eneida Maria de Souza, referindo-se ao destino do herói no final da narrativa:

Ao se deixar ser levado pela falta de coragem para lutar, aceitando o destino de ser estrela e recusando-se a ter uma resposta afirmativa para a existência, Macunaíma lança para o leitor a difícil questão relativa à ausência de caráter do brasileiro, perdido entre o encontro mortal com a civilização européia e igualmente vítima da sedução da Uirara, versão de Iracema de José de Alencar, símbolo, portanto, da nacionalidade (SOUZA, 1999, p. 94).

Macunaíma, portanto, por ser símbolo de nacionalidade, tal qual Iracema, apresenta-se como vítima, destruída pelo encontro com a civilização. Já Jurupari, tal como se apresenta em *Galvez imperador do Acre*, é símbolo do colonizador, do dominador que impõe seus costumes ao dominado. Este caráter do herói já está inscrito na lenda indígena, a qual, na leitura de Lucia Sá (in MEDEIROS, 2002, p.353) conta a história de uma guerra imperialista, uma guerra pela imposição dos usos e costumes. A lenda trata do tema do poder, “o poder dos homens sobre as mulheres, o poder de Jurupari de impor seus costumes a outros povos” (SÁ in MEDEIROS, 2002, p.355).

Notemos que o surgimento deste personagem no romance de Márcio Souza se dá sob o signo da dominação. Ele é o centro das fantasias pseudo-científicas de Henry Lust, uma caricatura dos viajantes e cronistas que passaram pela Amazônia (inclusive os próprios Stradelli e Koch-Grünberg). Seu discurso é uma paródia dos tratados desses amazonólogos carregados de uma visão preconceituosa e ridicularizadora sobre o “selvagem” nativo.<sup>28</sup>

Não obstante, em nome de sua teoria, que com o passar da narrativa revela-se uma insana obsessão sexual pelo falo do indígena (que ele considera “muito desenvolvido” e atribui a isso a influência de Jurupari), o cientista inglês promove um festival de matança e mutilação dos nativos “oferecemos aos mateiros que nos acompanhavam um prêmio de trinta libras por exemplar em perfeito estado” (SOUZA, 1983, p. 123), genocídio esse endossado pelo Governo Federal, que envia uma carta para a alfândega amazonense permitir que a coleção de pênis indígenas do cientista seja transportada para fora do país, ato esse que o narrador ironicamente define como “uma gentileza do governo para facilitar o progresso da humanidade” (SOUZA, 1983, p. 123).

---

<sup>28</sup> Sobre este assunto ver SOUZA, Márcio. *A expressão Amazonense*. São Paulo: Alfa-Omega. 1978. Principalmente os capítulos “A primeira Visão” e “Poeta do Genocídio e Cientista do Colonialismo”.



Da mesma forma, a teoria de Henry Lust, apesar de parecer, à primeira vista, um grande despropósito, pode ser lida como uma bem humorada forma de denunciar o caráter “postição” dos signos de civilização encontrados em meio à selva. O termo “alienígena” usado pelo cientista em sentido interplanetário pode ser compreendido como uma metáfora da importação de valores e costumes europeus, bens simbólicos primeiramente impostos pelo colonizador, e agora comprados pelo novo rico da borracha como insígnia de *status*. Os modelos de civilização, os ideais de progresso, o glamour e a riqueza, apresentam-se em descompasso com a miséria e o caráter capenga que as instituições ocidentais, transplantadas sem rigor crítico por uma elite ainda mentalmente colonizada e ideologicamente inconsistente, adquirem no contexto dos trópicos.

Sir Henry Lust parece na verdade nos dizer: “a civilização, a cultura e a história européia são alienígenas em meio à selva amazônica, e, nesse meio, sempre serão enclaves, corpos estranhos, *idéias fora de lugar*”. Contudo, essa “falta de caráter” do brasileiro pode também revestir-se de uma reflexão crítica, criativa e transformadora dos signos de cultura, e, nesse ponto, a antropofagia atua como forma de resistência no plano da linguagem.

4.2.4- *Galvez imperador do Acre* e a Vanguarda Antropofágica: paródia e resistência cultural.

Na subseção “Narrando o social”, integrante do capítulo “As relações entre literatura, sociedade, história e cultura”, do presente trabalho, fizemos uma breve reflexão acerca do termo “idéias fora de lugar” de Roberto Schwartz, relacionando-o a situação cultura e econômica da sociedade amazônica do ciclo da borracha, fazendo referência à importação de idéias e costumes europeus e norte-americanos sem a necessária maturidade crítica para selecionar e transformar algumas dessas idéias e forma consciente, a fim de construir um modelo de desenvolvimento próprio que atendesse às necessidades específicas dessa região. Em vez disso, a importação de valores acabou assemelhando-se a um arremedo, uma forma distorcida e superficial de vida que em vão buscava se aproximar dos modelos das grandes civilizações. Fica claro aqui que seria uma atitude estéril querer fechar-se contra a influência externa, contudo, é sinal de força e originalidade apropriar-se dessas influências com o distanciamento crítico que permita retrabalhá-las diante das necessidades internas, essa é a atitude que

marca a passagem da dependência, da recepção passiva de modelos importados, para a independência, que significa dessacralizar esses valores, não mais tomá-los como legado de uma sociedade “superior” e sim apropriar-se deles como instrumentos, objetos que podem ser manuseados para a construção de uma identidade própria.

Essa era a proposta da Vanguarda Antropofágica, essa foi a resolução encontrada diante da condição de ex-colônia culturalmente dependente, que tanto angustiava nossa intelectualidade mais inquieta. Urgia encontrar um meio de descolonizar a linguagem, a cultura, e, sobretudo, a literatura dos moldes canônicos europeus, e, nesse ponto, técnicas poéticas e propostas políticas encontram-se e geram bons frutos.

A paródia entra, então, como um forte aliado e como arma poderosa para a realização das propostas do Manifesto Antropofágico (1928). Emir Rodriguez Monegal, em seu sucinto artigo “Carnaval, Antropofagia, Paródia” (1980) mostra de que maneira as idéias bakhtinianas de dialogismo e carnavalização vão ao encontro das ânsias dos intelectuais latino-americanos. Segundo ele, o fato de essas teorias terem sido elaboradas em um contexto em que a União Soviética era vista como “marginal” com respeito à chamada “cultura ocidental”, levou Bakhtin a chamar atenção para gêneros *secundários* como a paródia, mostrando que o romance na verdade deriva na verdade da sátira menipéia e não da épica, invertendo o cânone aristotélico e ajudando a questionar o logocentrismo europeu. Assim, o que havia sido considerado central, a tradição do romance realista burguês, acaba assumindo um papel secundário nas teorias de Bakhtin, e o que era considerado “marginal” foi elevado à posição de paradigma de uma nova forma de romance: o romance polifônico. Operou-se então um movimento carnavalesco de deslocamento do centro para periferia e vice-versa. O autor afirma ainda:

A mesma operação pode ser praticada com a literatura latino-americana, que sofreu, até pouco tempo atrás, por estar submetida a uma crítica demasiado preocupada com o logocentrismo dos modelos ocidentais. Em certo sentido, apesar da independência política, os modelos, os valores, e até a linguagem latino-americanos se originaram na Europa. O colapso dos impérios espanhol e português não mudou a situação de dependência. (...) Com a independência, as metrópoles iniciais foram substituídas sobretudo pela França, Inglaterra ou Itália, novos provedores de modelos culturais. Mais recentemente, os Estados Unidos e a União Soviética começaram a integrar a lista de “influências” (MONEGAL, 1980, p. 10).

No entanto, se na cultura oficial a norma era a importação, no âmbito da cultura não oficial, os modelos eram aceitos e parodiados. A violenta imposição de uma visão cristã de mundo levou a produção de formas extremas de carnavalizações recíprocas,

tanto do ponto de vista do colonizado quanto do colonizador, motivadas pelo conflito de culturas heterogêneas. Dessa forma, completa ainda o estudioso uruguaio:

No conceito de Carnaval, a América Latina encontrou um instrumento útil para alcançar a integração cultural que está no futuro, e para vê-la não como submissão aos modelos ocidentais, não como mera corrupção de algum original sagrado, mas como paródia de um texto cultural que, em si mesmo, já continha a semente de suas próprias metamorfoses (MONEGAL, 1980, p. 13).

Por isso, a antropofagia cultural proposta por Oswald de Andrade coincide em muitos pontos com as teorias de dialogismo e carnavalização de Bakhtin. Trata-se, como diz Leyla Perrone-Moisés (1990) do desejo do outro, a abertura para o alheio, a absorção da alteridade. Contudo, é absorção crítica, como está inscrito na própria metáfora da antropofagia, pois os índios devoravam apenas aqueles cujas qualidades pretendiam absorver. A antropofagia é, portanto, um trabalho de seleção crítica, análogo à intertextualidade (termo utilizado por Kristeva para traduzir o dialogismo de Bakhtin). Se por um lado o Manifesto diz “Só me interessa o que não é meu”, por outro lado, investe também “Contra os importadores de consciências enlatadas”.

Da mesma maneira, observamos que *Galvez imperador do Acre* é constituído de retalhos de outros textos, sejam eles literários, científicos, filosóficos, operísticos e etc., apresentando um aspecto experimental, como um romance-colagem, no qual o autor recorta elementos de um conjunto, e integra-o em uma nova composição. O texto é pontuado por referências a autores canônicos, tais quais Cervantes, Espinoza, Verdi, Calderón de La Barca, Molière, Descartes, dentre outros, à mitologia clássica e à história política européia, cujos fragmentos são relidos, reescritos, recontextualizados e parodiados numa atitude antropofágica.

Visualizemos como essa técnica se processa tanto no Manifesto Antropófago quanto em *Galvez imperador do Acre*.

Maria Eugênia Boaventura (1985) utiliza-se da classificação elaborada por Wayne Booth da ironia para compreender a relação entre a paródia e seus referentes no “Manifesto”. Assim, chama de *stable irony* aquela cujos referentes são reconhecíveis imediatamente, sem deixar margem para dupla leitura. Este é o caso do refrão “Tupi or not tupi, that is the question”, cujo modelo já pertence à memória coletiva e mesmo o mais desatento leitor reconhecerá a associação: a marca do desrespeito limita-se a uma palavra, “tupi”, cuja sonoridade assemelha-se ao original “to be”. O texto hamletiano é

reificado, seu conteúdo esvaziado, mecanizado e transformado em clichê — “Retendo a forma e o estilo do modelo, o seu conteúdo é dessacralizadamente substituído, produzindo assim a comicidade” (BOAVENTURA, 1985, p. 89).

Em *Galvez* encontramos casos semelhantes de paródia. Um delas está no episódio transcrito abaixo, que narra os contratempos passados por Galvez ao ser expulso de um barco em pleno rio Amazonas:

**Jules Verne**

Eu estava com os fundilhos molhados de água e vi que a condição de aventureiro é quase sempre desconfortável. O aventureiro vive como se estivesse em fim de carreira. Não existe marasmo e os contratempos estão sempre escamoteados das histórias de aventuras. Pois digo aos leitores que ninguém passa mais baixo que o aventureiro. Quem me dera fosse eu um Phileas Fogg na calha do rio Amazonas fazendo *a volta ao mundo em oitenta seringueiras* (SOUZA, 1983, p. 79-80. Grifo nosso).

Note-se que o mote da paródia é anunciado no título do capítulo, aqui o título da obra de Julio Verne é também dessacralizado por meio da substituição de uma palavra que lhe altera todo o sentido e causa a comicidade. É uma forma de transcontextualização irônica que atinge as convenções das histórias de aventura e desmistifica a imagem do aventureiro tal como o legou ao imaginário coletivo a tradição literária européia. Aqui, o aventureiro, de herói é transformado naquele que “passa mais baixo”. A caricaturização do modelo importado frente ao novo contexto ao qual é reintegrado é um dado da carnavalização antropofágica.

Outro índice desse tipo de paródia está no título de episódio “Ricardo Coração de Borracha” (SOUZA, 1983, p. 127), no qual Sir Henry aconselha o protagonista a instaurar uma monarquia no Acre Independente. Novamente o referente estático europeu é rebaixado pela comicidade. O nome do legendário rei inglês Ricardo Coração de Leão é esvaziado de sentido e transformado, fazendo referência à sociedade do látex e ironizando a “gloriosa” historiografia européia ao relacioná-la à “revolução de zarzuella” que Galvez estava prestes a empreender.

Há também os referentes instáveis (*unstable irony*), que requerem maior atenção para que se possa descobrir o jogo. Trata-se de um efeito mais refinado conseguido pela ambigüidade. Segundo Boaventura

Os antropofagistas fazem uso de várias teorias (estéticas, econômica, psicológica, antropológica) sem expor, citar ou comentar qualquer uma que seja. O leitor deve refazer o trajeto tomando como pistas as alusões

impregnadas nos nomes próprios, nos fatos históricos, nas obras ou nos fragmentos parodiados (BOAVENTURA, 1985, p. 89-90).

*Galvez imperador do Acre*, por sua vez, está impregnado de referências sem exposição de fontes, deixando para o leitor a tarefa de identificar os referentes da paródia e interpretar as inversões irônicas operadas no texto paródico. Citaremos alguns exemplos ilustrativos.

Um deles é a constituição do grupo de teatro *Les Commediens Tropicales*, assim caracterizados pelo narrador:

Havia a bordo uma pequena orquestra. O imediato tocava fagote, o taifeiro tocava violino, o cozinheiro tocava violoncelo. Blangis tocava concertina. Justine L'Amour começava com um monólogo de "As Preciosas Ridículas", de Molière. Terminava com Blangis, a caráter de Duque de Caxias, cantando uma copla de minha autoria sobre música de Rossini. Era tão patriótico (SOUZA, 1983, p. 92).

Esta orquestra, improvisada com que sobrou da companhia de ópera francesa, mistura línguas e referentes recortados dos mais variados contextos: um nome francês que, no entanto assume a adjetivação de "tropical", a mistura de Molière e Rossini para contar um episódio da história brasileira. Observa-se aqui que a inversão irônica reside na junção da cultura canônica européia e do tema patriótico, ambos, componentes da cultura oficial, seja ela colonizadora ou colonizada, desrespeitados por meio do dialogismo, da heteroglossia social, da polifonia lingüística, cultural e textual, algumas das principais estratégias bakhtinianas de subversão carnavalesca. Assim, em *Galvez imperador do Acre* toda expressão hegemônica da cultura dita elevada é parodiada e carnalizada. A própria revolução acreana é apresentada como uma grande paródia da história política européia. A carnavalização apresenta-se, primeiramente, na escolha de Galvez em instituir uma monarquia no Acre: "Decidi pela monarquia, que era pomposa, colorida e animada como uma festa folclórica" (SOUZA, 1983, p. 126).

Outro exemplo de paródia que mescla os mais diversos a confecção da bandeira revolucionária, uma colcha de retalhos, paródia da bandeira e dos ideais revolucionários franceses:

#### **Nossa Bandeira Idolatrada**

Justine L'Amour e Joana confeccionaram nossa bandeira, seguindo um desenho de Blangis. O Estado-Maior tinha aprovado o desenho, com o seguinte despacho escrito por Vaez: "És um retângulo como todas as dignas e indignas bandeiras dos povos. Uma faixa azul, que se toma a metade, suaviza

os rigores desta natureza suntuosa, para mostrar os ânimos de poeta e trabalhador de teu povo. A outra metade é o branco puro: esse lírio das cores reunidas e brilhando numa só. O branco: é a cordura mais uma vez de humilde povo. Em meio a estas duas manifestações heráldicas da paz e da concórdia, fulgura uma estrela solitária, fúlgida, como é a nossa esperança. É o farol de nossa caminhada rumo ao futuro. Finalmente, essas três palavras sagradas, surgidas no mundo, das bênçãos da criação do povo nas ruas: LIBERDADE, IGUALDADE E FRATERNIDADE (SOUZA, 1983, p. 154).

A inversão irônica aqui está na substituição do verde e amarelo, as cores da bandeira acreana, pelo branco e azul, as cores da França. Além disso, o dístico “PÁTRIA E LIBERDADE”, que segundo os relatos históricos aparecia ao lado das bandeiras acreana e brasileira no palácio governamental de Galvez, é aqui substituídos pelo lema da Revolução Francesa “LIBERDADE, IGUALDADE E FRATERNIDADE”. Esta ironia novamente desmistifica tanto os ideais patrióticos quanto os modelos da história européia.

O curto reinado de Galvez é um grande carnaval e a deposição do imperador do Acre é tão ridícula quanto seu reinado: no seu “palácio” improvisado em um barracão, ocorre uma orgia enquanto ele é localizado dormindo entre várias garrafas de xerez e termina por vomitar na farda de seu depositador. Se, como diz Robert Stam, “A lógica do carnaval é a do mundo de pernas para o ar, onde se zomba dos poderosos e onde reis são entronizados e depostos” (STAM, 1992, p. 52), *Galvez imperador do Acre* é um grande carnaval, onde, por meio da paródia, o dominado assume a força do discurso dominante para denunciar as próprias instituições de poder, onde o nivelamento da arte dita “elevada” e a arte “baixa”, popular, é uma forma de provocar e atacar a cultura oficial, elitista e colonizada, colocando a expressão da margem no centro da discussão e derrubando as hierarquias.

### 4.3 – A SUBVERSÃO

*“A história do Amazonas é a mais oficial, a mais deformada, encravada na mais retrógrada e superficial tradição oficializante da historiografia brasileira.”*

Márcio Souza, *A Expressão Amazonense*.

*“O mal de nossos escritores é estudar o Brasil do ponto de vista, falso, da cultura e da falsa moral do Ocidente. A mentalidade reinol de que não se libertaram é que os leva a esse erro.”*

*Revista de Antropofagia.*

Ao formular sua Teoria da Paródia, Linda Hutcheon faz uma cuidadosa diferenciação entre paródia e sátira, duas categorias comumente confundidas por muitos críticos. A diferença é simples e já foi aludida neste trabalho: “a paródia não é extramural em seu objetivo; a sátira é” (HUTCHEON, 1985, p. 76). Ou seja, o alvo crítico da paródia é textual, e o da sátira é contextual, social e histórico. Apesar de não se confundirem, esses gêneros estão profundamente imbricados, pois, é também a estudiosa canadense quem o afirma, a sátira utiliza-se largamente da paródia para seus fins denunciadores e reformadores dos costumes sociais. Dessa forma “muitas paródias atuais não ridicularizam os textos que lhes servem de fundo, mas utilizam-nos como padrões por meio dos quais colocam o contemporâneo sob escrutínio” (HUTCHEON, 1986, p. 78).

Já vimos que *Galvez imperador do Acre* transita pela crítica intertextual e contextual, suas paródias tanto ridicularizam os textos de que se apropriam quanto os costumes sociais que por meio delas são encenados.

4.3.1 – Internalização, resistência e subversão de uma estrutura social na estruturação estética de *Galvez imperador do Acre*

Na subseção chamada “Narrando o social”, expomos a teoria de Antonio Candido, segunda a qual o aspecto social se internalizaria na obra literária, desempenhando um papel estrutural em sua arquitetura (CANDIDO, 1967). Dito isso, explicamos por que tal concepção de relação entre Literatura e Sociedade nos interessa particularmente, pois, utilizando-se da paródia como principal ferramenta de denúncia, o romance traduz

para sua economia interna uma estrutura social evidenciado o contraste entre a moda de importação de bens e valores durante o ciclo da borracha, sintoma de luxo e ostentação, e o descompasso histórico existente entre as capitais amazônicas e o modelo de progresso das grandes metrópoles da civilização.

O próprio Márcio Souza, em seu ensaio sociológico *A expressão amazonense* nos oferece um panorama crítico dessa estrutura social que ele internaliza em seu romance segundo um projeto transformador.

Deparamo-nos, portanto, com a realidade do ciclo da borracha. O látex, produto que rapidamente caiu nos gostos da indústria estrangeira, proporcionou o rápido enriquecimento dessa elite até então esquecida pelo país:

O cosmopolitismo do “ciclo da borracha”, face e sinal da alienação, parece ter um surgimento forçado e quase num salto brusco. A região, na historiografia esquemática que se escreve sobre ela, parece ter experimentado um vigor inesperado que a retirou do silencioso passado colonial, com suas vilas de poucas casas, para um ritmo trepidante e voraz. Uma nova psicologia obrigava as elites a já não se satisfazerem com a vida pacata e provinciana. O comércio da borracha vinha proporcionar inquietudes inéditas. “Evidentemente, esta concepção é um tanto folhetinesca, mas não deixa de ter um sabor da época, refletindo a rapidez com que essa transformação de superestrutura realmente aconteceu. O sabor do folhetim nos mostra o quanto o valor do látex era capaz de deslizar até os mais remotos pensamentos, restaurando os *mores*, ampliando os costumes (SOUZA, 1977, p. 88).

Essa elite rapidamente enriquecida logo se entrega à opulência, à ganância, tenta se aproximar dos grandes centros da civilização, contudo, não tinha maturidade ideológica e cultural, o que fez com que, apesar de toda a riqueza, as capitais amazônicas continuassem se apresentando como um arremedo da civilização. Para Márcio Souza, quanto mais essas capitais tentam se igualar às metrópoles européias, importando produtos e valores, mais ridícula se torna sua situação em decorrência do conflito já apresentado: esses valores, costumes, roupas, arquitetura, etc., são idéias fora de lugar nas capitais em meio à selva. Assim, quando importados, são tomados como bens simbólicos, signos de distinção das classes superiores, como ideais, que, no entanto, não se enquadram ao contexto amazônico:

Manaus e Belém se transformaram em pequenas reproduções da Europa, sonhos de boa ganância materialista, de quixotes, sanchos-panças e boa comida, do banquete eterno, das iguarias finas e vinhos, picardia e liberação orgiásticas nos inúmeros bordéis altamente especializados. Os coronéis da borracha pularam da indigência para a opulência, conhecendo os perigos de uma natureza desconhecida que era selvagem e virgem e, por isso, eles



amaram muito mais a aventura da especulação que a solidez econômica (SOUZA, 1977, p. 90).

O que ocorria é que, nas províncias citadas, não havia pessoas capacitadas para administrar esse momento de riqueza, criando algo sólido para o futuro. Além da indigência política, do abandono dessa região por parte do governo federal, outro agravante é o baixíssimo nível de escolaridade na região, inclusive entre os coronéis da borracha. Claro que a ignorância não só contrasta com a idéia postiça de glamour europeu, como os deixa à mercê dos interesses capitalistas, visto que, esses coronéis precisavam de pessoas de fora para ajudá-los a administrar seus seringais:

Uma sociedade assim, com uma medíocre escolaridade e um estamento iletrado, como podia pensar em reter poder num momento de mudança como a república? Como podia compreender o significado do apetite imperialista com relação ao látex? (SOUZA, 1977, p. 98)

Ainda assim, esse homem analfabeto enriquecido, cuja ignorância foi redimida pelo látex e pelas libras esterlinas, assume ares de cosmopolita:

Os coronéis da borracha, enriquecidos na aventura, resolveram romper a órbita cerrada dos costumes coloniais, a atmosfera de isolamento e tentaram transplantar os ingredientes políticos e culturais da velha Europa (...). De um certo ângulo, pareciam perder a definição nacional e aspiravam ao estatuto de cidadãos do mundo. O internacionalismo do lucro burguês e da ganância imperialista seduzia os broncos extrativistas. A moral da burguesia internacional ganhava na região um novo corpo e podia ser distendida ao sabor dos interesses (SOUZA, 1977, p. 98).

Isto é, empreendia-se uma renovação dos costumes segundo os interesses e a hipocrisia da elite, que mesclava a nova moral capitalista à velha colonialista. Os coronéis requejavam os bordéis de francesas e polacas, mas guardavam suas senhoras em seus palacetes. Liam os novos autores e repetiam as novas idéias européias, mas mantinham o machismo da ordem patriarcal portuguesa: “Adornaram sua terra exótica com a venerável cultura européia, mas não admitiam mulher como pessoa” (SOUZA, 1977, p. 99).

Nesse contexto, a expressão amazonense, ou, como seria melhor para nosso trabalho, da Amazônia, tal qual os coronéis de barranco com seus costumes transplantados, é isenta de consciência histórica, também transplanta estéticas alienantes, tentando apagar seu passado bárbaro e vergonhoso, herdado de índios e

tapuias que, como já sabemos, segundo a ideologia colonialista, são seres inferiores e semi-civilizados. É preciso ser igual aos europeus:

O Amazonas viveu a mais avassaladora erosão cultural durante o “ciclo da borracha”. A moderna mentalidade colonialista do imperialismo, livre do salvacionismo mercantilista, mas fincada nas raízes dominadoras da antiga sociedade extrativista portuguesa, afastou o Amazonas de sua própria identidade. É uma das características do colonialismo moderno, que o europeísmo da *belle-époque* nos legou, esse horror pelo passado, esse espírito deformante que traça uma linha entre a sua presença redentora e um passado que é considerado bárbaro e não histórico. Assim, no estamento do Amazonas, representantes dóceis da inteligência burocrática vigente no Brasil, viram-se separados de seu senso histórico, afastaram-se de seus egos e até de sua própria biologia. Morenos escritores da infelicidade ontológica, uma infelicidade que não era deles, mas se colocava na pele como uma roupa bem engomada. Mamelucos administradores da urbanização burguesa, construtores de logradouros públicos que se chocavam com a ecologia, mas que abriam espaço a impressão da civilização como um cenário teatral (SOUZA, 1977, p. 103).

Sendo assim, voltamos novamente ao conceito de “idéias fora de lugar”, proposto por Schwartz em seu estudo sobre Machado de Assis. Isto é, as novas idéias são transplantadas por uma elite sem consistência ideológica, apenas pelo *status* que elas carregam, e são adaptadas aos interesses e a moral retrógrada dessa elite. Já demos como exemplo a questão dos padrões de sociedade patriarcal portuguesa, mantidos pelos mesmos coronéis que freqüentavam os bordeis franceses e polacos. Contudo, além disso, muitas outras situações se apresentavam como “idéias fora de lugar”:

No “ciclo da borracha”, os coronéis desenvolviam uma peculiar sedimentação de impulsos transplantados que se prendiam aos velhos transplantes lusitanos. Uma nova função virtualmente importada como item de consumo, formas potencialmente ligadas às vértebras políticas do mercantilismo: o patriarcalismo em relação à família e aos agregados na era de Madame Bovary; a hipocrisia sexual nos tempos dos desregramentos do Hell Fire Club; um corpo jurídico a serviço do latifúndio nos tempos do sindicalismo britânico; uma falta de refinamento que as roupas bem talhadas não escondiam, nos tempos da etiqueta precisa de Marcel Proust. Esta bisonha colcha de retalhos que era a ideologia de coronel de barranco escapava às suas pressões numa tentativa de redefinir-se como modelo social. Mas, despersonalizados pela mania aquisitiva que se confundia com a vontade de poder, mostraram uma preciosidade destrutiva (SOUZA, 1977, p. 105).

A crítica a essa estrutura social se reflete na construção estética do romance. Dentro da lógica de internalizar para subverter, observamos que, semelhante à moda da importação de modelos europeus em voga na sociedade retratada no texto, o mesmo é pontuado por citações e intertextos de autores europeus. No entanto, ao desvelar a

ideologia colonizada dessa elite em sua própria estrutura, paradoxalmente, o texto literário engendra sua subversão, uma vez que, os textos citados são — em vez de uma angustiada influência hierarquicamente superior que não se pode ultrapassar — relidos, reescritos, recontextualizados e parodiados numa atitude antropofágica.

Essa atitude se aproxima da tese de Borges, segundo a qual, uma obra pode alterar toda a leitura do passado literário, pois “cada escritor cria seus precursores. Seu trabalho modifica nossa concepção de passado, como há de modificar o futuro” (BORGES *apud* PERRONE-MOYSÉS, 1990, p. 95). Isso propõe uma total subversão dos conceitos hierárquicos de fonte e influência, libertando o autor provindo do país colonizado da infinita dívida para com a esmagadora tradição da metrópole colonial (e de todas as outras metrópoles sob as quais esteve em dependência econômica, cultural, etc.), e conferindo-lhe o papel ativo de *criador* de sua própria tradição, de *transformador* do passado literário.

Essa atitude textual tem impacto direto sobre o contexto sócio-histórico-cultural em que se produz o texto literário, pois permite libertarmo-nos dos modelos arraigados de civilização transpostos à força pelo sistema colonial, e, por meio de um embate crítico com toda a tradição histórica e cultural que nos foi legada pelo discurso oficial, conceber um modelo próprio de desenvolvimento, reformando ou substituindo as idéias e instituições “fora de lugar” no contexto dos trópicos. Essa era a proposta da Vanguarda Antropofágica e também a de Márcio Souza, enquanto ensaísta, tal como estão expressas nas epígrafes desta subseção, as quais podem iluminar a sátira perpetrada em *Galvez imperador do Acre*.

Dessa forma, percebemos a necessidade de tomarmos a Amazônia em sua peculiaridade, tendo em vista que lhe foi negado o direito de empreender um desenvolvimento cultural adequado às suas necessidades, tal qual o do habitante “primitivo”, cuja forma de utilização do ambiente nunca pôs em perigo sua integridade, diferente do modelo “civilizatório” europeu, o qual, imposto à força, desequilibrou a estabilidade ecológica, e introduziu conceitos estranhos aos habitantes da região, como progresso, acumulação de capital, desigualdade social, e superioridade étnica. Assim, os ideais tecnocratas e capitalistas de progresso, bem como seus modelos de organização política, social e cultural se afiguram na Amazônia como o que Roberto Schwartz chama de “idéias fora de lugar”. A vitória deste “conflito de 300 anos”, como o chama Márcio Souza, tem seu primeiro passo dado na antropofagia, que se propunha a fazer frente à elite servil, que pensa o Brasil por meio dos clichês ideológicos da Europa.

Repetimos, antropofagia é, portanto, resistência, subversão e descolonização no nível da linguagem.

A paródia atua em *Galvez imperador do Acre* no sentido transgressor que lhe atribui Bella Jozef (2006), pois retoma e reestrutura discursos ou textos em ruptura com uma ideologia dominante da época. Assim, o romance constituído como texto polifônico atua como um “dispositivo em que as ideologias se expõem e se esgotam no seu confronto” (JOZEF, 2006, p. 249-250).

4.3.2 – Intertextualidade e intersubjetividade: hibridização como estratégia de construção de identidades.

É necessário ter em mente que buscar uma forma de expressão específica da Amazônia não significa enclausurar-se numa identidade essencialista. Na subseção intitulada “Pós-modernidade e resistência cultural” fizemos uma exaustiva discussão acerca da questão das identidades culturais na pós-modernidade e no pós-colonialismo. Foram muitos os autores convocados para o debate: Bhabha, Hall, Santiago, Rama, Glissant, Ahmad, Jameson, entre outros. A prerrogativa defendida é a de que se faz necessário resistir à homogeneização ideológica sem enclausurar-se numa cultura nacional entendida como complexo de tradições cristalizadas. Não se trata, aqui, portanto, de impor o Tupi Guarani como língua oficial do país, como queria o célebre Policarpo Quaresma de Lima Barreto. Trata-se de compreender a constituição dialógica do sujeito, tal como propõe Bakhtin. Concepção esta que produz o deslizamento de toda identidade, excluindo a possibilidade de uma identidade a si, essencial e atemporal.

No dialogismo, o significado passa a ser a ausência de significado, buscado no “outro”. As técnicas de colagem e intertextualidade são análogas aos processos de produção de identidade na pós-modernidade. Bella Jozef sintetiza brilhantemente esse postulado:

O texto é a função intertextual. O sujeito é a função intersubjetiva. O texto é a função intertextual porque é a força que constrói um novo texto a partir da relação entre os demais como réplica a outros textos. Essa intertextualidade objetiva a escrita do homem como texto de muitos sujeitos. (...) Os planos formados pelos diferentes textos em superposição sincrônica fazem com que o sujeito passe a objeto, onde está implícita a ausência de uma identidade (JOZEF, 2006, p. 245).

Sua grande força subversiva está no descentramento dos signos de cultura e de identidade. Fazer deslizar o sentido é relativizar a força do discurso coercivo do dominador, e sua pretensão de superioridade étnica e cultural, e abrir o espaço da hibridização. O “entre-lugar”, de que fala Silviano Santiago, é esse espaço, o lugar da produção de uma expressão autêntica e original, que só pode surgir em condição dialógica. Promover o deslizamento do sentido dos signos de cultura do dominador é reificá-los, transformá-los em instrumentos e utilizá-los desrespeitosamente na construção de identidades e identificações individuais ou intersubjetivas, à maneira do *bricoleur*.

Assim, as técnicas estudadas e identificadas em *Galvez* como colagem, antropofagia, intertextualidade e paródia assumem seu caráter subversivo, ao passo em que se apropriam do “outro” num processo produtor de sentido, em que função e significação do texto outro são modificados frente a um projeto crítico transformador.

#### 4.3.3 – A escrita de uma outra história

Os aspectos estéticos estruturadores de *Galvez imperador do Acre* nos permitem também conceber uma subversão do discurso historicista tradicional. Como sabemos, a colonização trouxe para o novo mundo seus problemas históricos, transplantando-os e encenando-os num espaço estranho a eles. Como já deslindou Silviano Santiago, em seu artigo, “Apesar de dependente, universal” (1982), o homem colonizado foi duplamente despojado: de sua cultura e de sua história. Assim, foi ao indígena relegado o papel de mero recitador da história européia, que, como falsa vivência (e também como artifício de linguagem) afigura-se a ele mais como “ficção”, como expressa o próprio autor:

Vemos, portanto, que as descobertas pelos europeus serviram não só para alargar as fronteiras visuais e econômicas da Europa, como também para tornar a história européia em História universal, História esta que, num primeiro momento, nada mais é do que estória, ficção, para os ocupados (SANTIAGO, 1982, p. 16).

A história oficial é, portanto, uma história monológica e etnocêntrica. Para fazer frente a essa concepção de discurso historiográfico “encravada na tradição oficializante”, há diversas estratégias textuais cujo funcionamento desconstrói diferentes aspectos da canônica tradição historiográfica do ocidente.

Uma delas é a semiotização da história, a qual já vimos como se processa no texto. Por meio da transformação da história em intertexto, o texto literário desvela o caráter ficcional do discurso historiográfico e retoma parodicamente um determinado momento histórico, invertendo ironicamente muitos de seus elementos, trazendo a vista, assim, o seu desconforto, não só em relação ao momento em que é retomado no texto, mas também ao presente de sua produção. Rejane Rocha promoveu uma acurada análise de como essa releitura satírica de um momento do final do século XIX atua como forma de iluminar aspectos concernentes ao momento contemporâneo à obra, ou seja, a década de 70. A estudiosa afirma:

[...] o imperialismo norte americano, a truculência do poder político, a miséria da região norte do país e o abuso de poder dos governantes são assuntos caros à ficção da década de 70 e que aparecem também no romance de Márcio Souza, mas de forma dissimulada. A sátira, nesse romance, mira o passado histórico, o final do século XIX, não só para denunciar as mistificações do discurso historiográfico oficial, mas também para questionar o que se relaciona com o presente da publicação da obra, para denunciar os aspectos indesejados do presente por meio da visada crítica ao passado (ROCHA, 2006, p. 80-81).

Assim, sintetizamos uma das formas de retomada histórica que, baseados em Julio Plaza, apontamos na subseção “A retomada histórica como subversão a tradição”, qual seja, a retomada do passado para desvelar um desconforto com o tempo presente.

Nesse ponto, insinua-se para nós uma das formas de compreender a retomada do folhetim empreendida em *Galvez imperador do Acre*. Para isso, cabe novamente fazermos um paralelo com os romances-colagens surrealistas de Max Ernst, os quais também lançam mão de elementos desse gênero. Márica Arbex concebe a função dessa retomada da seguinte forma:

Ao utilizar como material de base para suas colagens gravuras provenientes de folhetins do final do século XIX que, para um leitor de 1930, são desusadas, antiquadas, conservadoras, pertencentes à geração dos pais (e a um acervo cultural pequeno burguês), e ao modificar tais imagens através da colagem, conferindo-os um conteúdo outro, Max Ernst cria uma tensão dentro da imagem que caracteriza a paródia: o modelo é designado e ao mesmo tempo ridicularizado; um sentido novo é atribuído a um discurso antigo de forma lúdica, irreverente e muitas vezes subversiva, cujo propósito é acertar contas com a moral burguesa e cristã (ARBEX, 2002, p. 223).

Da mesma forma que Max Ernst, Márcio Souza também retoma a tradição de forma subversiva, resgatando textos e valores de uma tradição para criticá-los por meio da paródia. O folhetim, um gênero europeu que estava em voga no século XIX,

momento retomado pelo romance, surge aqui também como um dado deste passado. Subvertê-lo, invertendo sua forma, função e conteúdo, é também uma forma de atacar os valores que vêm arraigados a esse gênero, é, por meio da paródia, empreender uma crítica ao passado com o olhar do presente.

Outra forma de atingir o discurso historiográfico tradicional é a colagem que se apropria de fatos e personagens da história européia encenando-os parodisticamente no contexto do romance. Vimos um exemplo na seção anterior, em que a revolução do Acre é identificada à Revolução Francesa, em outro momento, a coroação de Galvez assemelha-se novamente a um episódio da História da França, dessa vez, a subida de Napoleão ao trono: “assumi o Império com um gesto napoleônico. Coloquei sobre minha própria cabeça a palma de folhas de seringueira lavrada em prata” (SOUZA, 1983, p. 169).

Essa estratégia por um lado dramatiza a transposição da História do Ocidente para o Novo Mundo, perpetrada na colonização. Por outro, num movimento especular e crítico peculiar à paródia, ela retoma a própria linguagem da imposição colonial para, de maneira invertida, revelar sua ideologia subjacente. A ironia antropofágica recai novamente na inserção de um elemento do contexto ao qual é transposto o enxerto intertextual, as “palmas de seringueira”, que marcam a diferença e, portanto, a subversão. Dentro dessa estratégia, também se inclui a retomada da tradição literária européia aos moldes antropofágicos, que implica a desconstrução dos “monumentos de cultura” do dominador, a sua reconstrução de forma inovadora e autêntica no espaço pós-colonial.

Observamos, portanto, como o texto de Márcio Souza lança luzes sobre o modelo de desenvolvimento e formação da cultura amazônica, calcado no processo colonial de transmissão de cultura. A denúncia empreendida pelo romance nos permite considerar, analisar e criticar este modelo no presente com o intuito de auxiliar no traçado do roteiro de uma outra história.

No entanto, uma das principais estratégias de descentramento do discurso histórico está inscrita na própria constituição estética do romance. A paródia, a colagem e a intertextualidade abrem o espaço narrativo para uma pluralidade de vozes e visões que rompem com o discurso monológico etnocêntrico da história. Assim, abre-se o espaço para outras vozes, cujas enunciações foram obliteradas da escrita da grande História Universal. Cria-se a possibilidade da escrita de uma outra história, em que fragmentos de vários discursos, ao se encontrarem no mesmo espaço significativo,

confrontam-se e negociam suas significações. Como afirma Bella Jozef “a paródia põe em confronto uma multiplicidade de visões” (JOZEF, 2006, p. 242). A ruptura operada pela constituição fragmentária do romance polifônico permite-nos resgatar, na interpretação do texto literário, aquilo que Homi Bhabha chamou de “os passados não ditos, não representados, que assombram o presente histórico”, conforme já vimos em outro momento deste trabalho<sup>29</sup>, e questionar toda verdade que se queira única.

Por fim, a constituição fragmentária do romance subverte a noção linear de tempo. Ao explodir a sintaxe, estilhaçar a escrita em vários fragmentos-colagens que se relacionam por meio da técnica da montagem, o texto literário expõe também uma forma fragmentária e espacializada de vivenciar a experiência da realidade e do tempo, além de apresentar o processo de produção de identidades análogo ao de produção do texto. Isto é, como bricolagem.

Dessa forma, rompe-se com o conceito de “tempo homogêneo e vazio” de que fala Walter Benjamin, uma concepção mecanicista de tempo em linha reta, voltada para o progresso, entendido como um processo contínuo de causas e conseqüência s necessárias para o desenvolvimento. A estruturação fragmentária de *Galvez imperador do Acre* mina essa concepção de tempo, fazendo com que a constituição de seu texto se assemelhe à compreensão da história enquanto “mônada” proposta por Benjamin. Isto é, tal como na montagem paratática os elementos justapostos iluminam-se mutuamente na produção de significações, assim também cada momento histórico é como uma estrela que ilumina a outra em uma constelação. Essa experiência sincrônica de tempo é o que permite ao escritor latino-americano liberar-se da dívida da tradição européia, criar sua própria tradição e reescrever sua história por meio de um olhar crítico do presente, subvertendo a lógica discursiva da historiografia tradicional, e explodindo-a em diversos relatos e pontos de vista que se complementam e desautorizam mutuamente, deixando sempre em aberto o espaço para a dúvida, condição necessária para que se possa fazer, sempre, sua exploração crítica.

#### 4.3.4 – Carnavalização e hibridização entre cultural popular, erudita e de massa.

Outro aspecto que demarca a presença da subversão em *Galvez imperador do Acre* é a carnavalização. Por este termo entende-se a inversão de hierarquias por meio

---

<sup>29</sup> Ver a subseção “Pós-modernidade e resistência cultural”, contida no capítulo “As relações entre Literatura, Sociedade, História e Cultura”.



da degradação do “sublime”. É a mescla do “alto” e do “baixo”, entendidos esses termos respectivamente como aquilo que é canonizado pela cultura oficial, imposta como superior e atemporal, e a cultura periférica, não-canônica, pertencentes às classes baixas e desprestigiadas.

Esse movimento identificado por Bakhtin em *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* destroniza e relativiza a cultura oficial e traz o periférico para o centro. Como já vimos na subseção “Pós-modernidade e resistência cultural” a idéia de cultura popular e cultura erudita é movente, trata-se, como diz o próprio Bakhtin em seu *Marxismo e Filosofia da Linguagem*, do signo de cultura funcionando como arena onde se desenvolve a luta de classes. Dessa forma o signo assume caráter de “prestigiado” ou “desprestigiado” de acordo com a classe que dele se apropria e utiliza como objetos distinção.

Essa é a proposição que Pierre Bourdieu toma como ponto de partida para a formulação de sua teoria em *O Poder Simbólico* (1984). O poder simbólico é um poder invisível exercido segundo a conformação social estabelecida dentro de uma comunidade semiótica. Ou seja, os “símbolos” (na denominação de Bourdieu) compartilhados dentro de uma comunidade, instrumentos de conhecimento e comunicação, atuam como elemento de “integração social”, que tornam possível o consenso acerca do sentido do mundo social, o qual contribui para a reprodução de sua ordem. Por outro lado, esse consenso é que permite que as produções simbólicas sejam utilizadas e aceitas como instrumentos de dominação social, sendo assim, como diz o autor

[...] a cultura que une (intermediário de comunicação) é também a cultura que separa (instrumentos de distinção) e que legitima as distinções compelindo todas as culturas (designadas como subculturas) a definirem-se pela sua distância em relação à cultura dominante (BOURDIEU, 1984, p. 11).

Adiante, ele sintetiza sua proposição:

É enquanto instrumentos estruturados e estruturantes de comunicação e de conhecimento que os “sistemas simbólicos” cumprem a sua função política de instrumentos de imposição ou de legitimação da dominação, que contribuem para assegurar a dominação de uma classe sobre outra (violência simbólica) dando reforço da sua própria força às relações de força que as fundamentam e contribuindo assim, segundo a expressão de Weber, para a “domesticação dos dominados” (BOURDIEU, 1984, p. 11).

Estamos aqui introduzindo outro sentido à análise cultural de *Galvez imperador do Acre*. Num primeiro momento, privilegiamos a análise das relações culturais entre regiões, o que significa empreender o estudo da forma de expressão peculiar à comunidade de uma região específica (a Amazônia), isso é o que Angél Rama (2001) chama de “concepção horizontal de subculturas”. A esta análise estamos acrescentando o eixo da verticalidade, que fixa a existência dos estratos que se encontram superpostos no mesmo espaço definindo as diferenças entre os setores que compõe a sociedade.

Isso nos permite compreender que o poder simbólico é exercido por uma classe que se apropria dos “sistemas simbólicos” e da especialização de sua produção, imprimindo a eles interesses ideológicos de classe. A literatura é um desses “sistemas simbólicos”. Angél Rama (1985) nos mostra que durante o período de modernização da América-Latina, houve a necessidade da consolidação do continente no campo cultural. Para isso, achou-se que seria necessária a implementação de uma rígida hierarquização aristocrática, para que fosse atribuída a uma elite intelectual urbana essa tarefa. É o que o estudioso uruguaio chama de “cidade letrada”, isto é, a apropriação do exercício literário com exclusivismo confiscatório por essa elite, que impôs normas que a definiam e fixou quem poderia praticá-la. Isso significa que foi essa elite intelectual urbana a responsável pelo estabelecimento dos autores e procedimentos canônicos da literatura.

No entanto, a carnavalização tem o poder de promover o deslizamento do sentido que as convenções sociais e os interesses ideológicos estabelecem aos signos de cultura, por meio da hibridação que rebaixa o “alto” e eleva o “baixo”, subvertendo, assim, essas rígidas hierarquias de classe. Em *Galvez imperador do Acre* a carnavalização se apresenta em diversos níveis. Ela está, primeiramente, na própria técnica da colagem. Esta técnica consiste em trazer para as páginas de um texto literário linguagens formuladas em espaços diversos do cotidiano: a linguagem burocrática, jornalística, informal das ruas, etc., delas se apropriando e relendo-as parodisticamente. Pois bem, ao fazer isso, o texto literário está rompendo a barreira entre o espaço “sublime” da arte e o espaço “profano” da não arte. Desloca-se para o espaço da literatura, sacralizado pela tradição das classes “cultas”, o prosaico, o cotidiano, o desprestigiado. Como afirma Bella Jozef:

A arte desloca-se de seu lugar privilegiado com relação aos outros discursos. O carnaval pela sua natureza ritualística é a apologia do movimento, utilizando a paródia como momento de “destronização”. Não se postula o

absolutismo dos valores e sim a relatividade dos mesmos. É o mascaramento que desmascara, a entronização que destrona, destruindo a barreira entre gêneros e formas literárias (JOZEF, 2006, p. 253).

Há ainda outros índices de carnavalização no interior do texto. Um deles é a mescla entre registros lingüísticos, isto é, entre o registro culto, oficializado pela gramática e pela tradição literária, e o registro informal, com marcas da oralidade, o que Bakhtin chama de “vocabulário familiar e grosseiro”. Em sua análise da presença da Transculturação em *Galvez imperador do Acre*, Maria de Nazaré de Sousa (2003) faz um exaustivo apanhado dos elementos do registro oral no romance, os quais, unidos a sua imensa gama intertextual, dão a medida da junção e hibridação de universos culturais e lingüísticos que constituem sua rica tessitura. Assim, ela elenca a presença de diálogos dramáticos, de palavrões ou expressões “vulgares” ou “pornográficas” — exemplos: “um **caralho** de conselho municipal” (SOUZA,1983, p. 20. Grifo nosso); “De políticos e ricos de **bosta**” (SOUZA,1983, p. 20. Grifo nosso); “aquelas duas *cocottes* queriam ficar o tempo todo pegando no meu **pau**” (SOUZA,1983, p. 22. Grifo nosso). Um dos momentos mais interessante de choque cultural e justaposição de registros lingüísticos está exposto no excerto abaixo:

#### **Diálogos do 3.º Mundo I**

[...]

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.

#### **Literatura**

É incrível como o povo brasileiro possui uma linguagem de vanguarda. Eu, acostumado com Zola, me estrepava (SOUZA, 1983, p. 181-182).

A fala da “mulher do povo” iletrada, carregada de sotaque de seu lugar de origem, é ironizada por Galvez em sua visão elitista e eurocêntrica de mundo. No entanto, a transposição desse registro “desprestigiado” para o espaço do romance subverte as normas impostas à linguagem literária, abrindo o espaço da literatura para signos de cultura não oficiais e contrapondo-os aos signos de “alta cultura” (demarcado no excerto com a presença de Zola como representante de uma linguagem literária canônica), promovendo, assim, sua relativização, visto que, o europeu, com toda sua erudição,

admite ser incapaz de lidar com essa “linguagem do povo” e seu discurso permeado por um outro conceito cultural, constituído, como diz Bhabha, “de outro modo que não a modernidade”, ou seja, no qual não se enquadra o conceito “civilizado” de justiça conhecido pelo europeu.

Nesse ponto de nossa análise, o folhetim pode assumir outra função e significado que complementa a leitura que fizemos no tópico anterior. Citaremos Jozef para partirmos de suas afirmações:

O folhetim é um dos tipos de discurso que não foi privilegiado pela tradição culta. No século XIX surge para reafirmar a ideologia dominante. Nos dias de hoje, faz parte do processo de desagregação dos gêneros, num intento de superação do “estritamente literário” (JOZEF, 2006, p. 342).

A estudiosa, analisando a utilização de elementos do folhetim por Vargas Llosa em sua obra *Tia Julia e o Escrevinhador*, entende que o autor o faz para desmistificar uma linguagem “literária” em favor de uma linguagem popular. Trazendo essa reflexão para nossa leitura de *Galvez imperador do Acre*, chegamos à conclusão de que, se por um lado, a retomada paródica do folhetim surge como arma de subversão dos valores da elite do passado, em função dos quais o gênero assumia um papel legitimador, por outro, insurge-se também como subversão de padrões canonizados por uma classe detentora do poder simbólico sobre o sistema literário, que posteriormente marginalizou o gênero, empurrando-o para a galeria das desprestigiadas formas de expressão pertencentes à “cultura de massa”. Assim, na dupla inscrição da retomada histórica e da desagregação dos valores sociais atribuídos aos signos de cultura, a apropriação do folhetim cumpre seu papel de denunciar e subverter os valores e ideologias das classes dominantes do passado e do presente.

No entanto, até agora só apresentamos pontos de continuidade entre *Galvez imperador do Acre* e o modernismo. Cabe então, para concluir este capítulo, investigarmos mais de perto em que pontos há diferenças entre a literatura produzida a partir da década de 70, na qual se enquadra o romance em análise, e a arte vanguardista da primeira metade do século XX.

4.3.5 – Aspectos diferenciadores entre *Galvez imperador do Acre* e o modernismo: o fim das utopias de vanguarda e a “subversão autorizada”.

Em seu livro *As Regras da Arte: gênese e estrutura do campo literário* (1996), Pierre Bourdieu propõe uma análise do lugar ocupado pelo campo literário no seio do campo de poder, bem como da sua estruturação interna. Dentro desta estrutura, ele identifica o lugar do autor e a forma como este acumula capital simbólico dentro do campo em que atua. Bourdieu identifica então a luta entre dois princípios de hierarquização: o princípio heterônomo, marcado pelos interesses econômicos e políticos, e, portanto, externos ao campo literário, e o princípio autônomo, caracterizado pelo desinteresse do escritor com relação ao “êxito temporal”, isto é, o lucro, o sucesso e os privilégios sociais que estes podem proporcionar. Tendo isso em vista, o estudioso francês constata que, dado o grau de autonomia alcançado pelo campo literário, sua hierarquização externa está subordinado a hierarquização interna, o que significa dizer que os produtores mais independentes, que atendem ao *subcampo de produção restrita* (no qual o produtor tem como clientes apenas seus pares) tem maior credibilidade e acumulam maior capital simbólico de que aquele que atende ao *subcampo da grande produção* (que tem como cliente o “grande público”). Como diz Bourdieu:

Não existe nada que divida mais claramente os produtores culturais que a relação que mantêm com o *sucesso comercial* ou mundano (e com os meios de obter, como por exemplo, hoje, a submissão à imprensa e aos meios de comunicação modernos): reconhecido e aceito, ou mesmo expressamente procurado por uns, é recusado pelos defensores de um princípio de hierarquização autônomo e enquanto atestado de um interesse mercenário pelos lucros econômicos e políticos. E os defensores mais resolutos da autonomia constituem em critérios de avaliação fundamental a oposição entre as obras feitas para o público e as obras que fazem seu público (BOURDIEU, 1996, p. 247).

O poder simbólico é, portanto, adquirido pela obediência às regras de funcionamento do campo e opõe-se as formas de poder e coação heterônomas. Mas será que a teoria de Bourdieu dá conta de explicar o caso de *Galvez imperador do Acre* e situar seu autor, Márcio Souza, dentro do campo literário?

Como já vimos no primeiro capítulo deste trabalho, *Galvez* teve uma enorme aceitação por parte tanto do grande público quanto da crítica especializada. O que significaria que ele atendeu ao *subcampo de produção restrita*, por ter adquirido notoriedade entre seus pares, escritores e críticos especializados, quanto ao *subcampo da grande produção*, pois teve sucesso comercial. Como explicar então este fenômeno que parece contrariar a organização estrutural do campo literário, tal como a pensou Pierre Bourdieu?

Essa questão já foi parcialmente respondida em outro momento deste trabalho, na subseção “Pós-modernidade e resistência cultural”. Acontece que a teoria de Bourdieu, ao afirmar a autonomia do campo literário e distinguir uma hierarquização heterônoma de uma hierarquização autônoma, reitera a necessidade da formação de um público especializado que possa acompanhar e compreender constantes transformações estéticas da arte. Isso permite o acúmulo de capital simbólico que funciona como insígnia de distinção entre classes. Dessa forma, a arte de vanguarda, que obedece apenas as regras internas do campo, funciona como capital simbólico que distingue uma elite intelectual daquela classe subalterna que consome os produtos massificados, cujos produtores atuam sob obediência dos poderes heterônomos, isto é, sobretudo, econômicos.

Essa teoria, no entanto, não leva em conta a hibridização entre os estratos culturais. Foi o que vimos com Canclini, na seção citada, que o consumo massificado proporcionado pelas modernas formas de comunicação se apropria tanto das formas artísticas tidas como cultas quanto as populares, fazendo-as conviver, inserindo-as numa lógica de mercado e hibridizando-as na indústria cultural.

Isso leva ao deslizamento da autonomia do campo literário, colocando o escritor contemporâneo numa posição ambígua com relação à indústria cultural, pois sua profissionalização, em vez de afirmar sua autonomia, acaba estabelecendo-o como um produtor trabalhando para o mercado. Como aponta Tânia Pellegrini, em seu estudo intitulado *A imagem e a letra* (1999), viver do próprio trabalho, apesar de sempre ter sido uma ambição dos escritores brasileiros, não se resolve muito bem na relação com os “sagrados” valores literários. Esse movimento de agregação da literatura pelo mercado tem atingido seu ápice na contemporaneidade, levando o escritor a repensar a noção de texto literário e seu próprio perfil intelectual e profissional frente à produtividade industrial.<sup>30</sup>

Em função dessa apropriação, a renovação passa ser uma necessidade, para substituir as convenções artísticas já desgastadas. As vanguardas artísticas caracterizaram-se pelos seus ideais de ruptura e inovação, contudo, o aumento da velocidade de consumo e da necessidade de produção para suprir essa demanda acabou por desgastar essas inovações radicais, o que torna o ideal de ruptura ritualizado e

---

<sup>30</sup> Para sintetizar esse caminho percorrido pela literatura, Tânia Pellegrini cita a seguinte afirmação de Silviano Santiago: “Não é difícil imaginar qual é o ideal do escritor dos anos 80: bom contrato, boa publicidade, boa vendagem. De quebra, boa qualidade. Para alguns críticos mais impertinentes, isso é pouco. Para os próprios escritores, sempre mais afinados com o tempo do que o crítico, isso é suficiente para definir um novo perfil do escritor e da obra literária no Brasil” (SANTIAGO *apud* PELLEGRINI, 1999, p. 174)

rapidamente englobado pelas convenções. Desgastam-se os ideais de inovação radical, restando apenas os “rituais de inovação” ou a “tradição da ruptura”, de que falam Canclini e Octavio Paz, respectivamente.

É nesse ponto de nossa análise de *Galvez imperador do Acre* que caímos em um paradoxo. Todos os procedimentos estéticos que identificamos no romance provêm de uma herança das vanguardas modernistas. Colagem e montagem, procedimentos da tecnologia industrial apropriados pela arte, assumiram, em seu contexto de origem, uma forte carga de subversão e contestação das convenções estéticas e valores morais vigentes. As experiências dadaístas, por exemplo, tinham o intuito de aproximar a arte da vida cotidiana. As palavras de Andreas Huyssen são suficientes para expor esse movimento:

Em sua tentativa de reintegrar arte e vida, a vanguarda não queria, é claro, unir o conceito burguês de realidade à igualmente burguesa noção de uma alta cultura autônoma. Para usar os termos de Marcuse, eles não queriam ligar o princípio da realidade à cultura afirmativa, já que estes dois princípios se constituíam mutuamente através de sua separação. Ao contrário, incorporando tecnologia na arte, a vanguarda libertou a tecnologia de seus aspectos instrumentais e dessa forma minou tanto a noção burguesa de tecnologia como progresso, quanto a de arte “natural”, “autônoma” e “orgânica” (HUYSSSEN, 1996, p. 32).

No entanto, Huyssen também afirma que a ascensão da indústria cultural ocidental tornou o empreendimento da vanguarda obsoleto. A vanguarda, no mundo contemporâneo, perde sua explosividade cultural e se torna um instrumento de legitimação. O conformismo capitalista subjuga a tradição vanguardista, obliterando seu impulso subversivo e iconoclasta.

Assim, Linda Hutcheon nos explica que a arte pós-moderna utiliza-se amplamente de técnicas subversivas como a paródia e a carnavalização, destruindo assim hierarquias de valores estéticos e sociais, contestando o “elitismo” cultural e destruindo a separação entre “alta” e “baixa” cultura. No entanto, a absorção da literatura pela lógica do mercado acaba por legalizar estas transgressões, por mais revolucionárias que pareçam, ocasionando o que a estudiosa chama de “subversão autorizada de normas sociais e literárias” (HUTCHEON, 1985, p. 104).

Chegamos então ao eixo da diferença entre a arte moderna e a pós-moderna, e, portanto, entre *Galvez imperador do Acre* e o modernismo. Este se encontra, paradoxalmente, nos aspectos de continuidade, pois, ao renegar a noção de ruptura, a arte pós-moderna também perde sua força subversiva, e, por mais radicais e agressivas

que sejam suas tentativas, sempre são devoradas pelo mercado e pelas instituições legitimadoras da arte. Já não há, portanto, relatos consistentes, as grandes utopias da vanguarda que orientavam seus ideais de originalidade e inovação, que definiam com o que se deve romper e que novidade é preciso instaurar. É o que Canclini chama de a perda do roteiro:

A desaparecimento do roteiro que já não existem os grandes relatos que organizavam e hierarquizavam os períodos do patrimônio, a vegetação de obras cultas e populares nas quais a sociedade e as classes se reconheciam e consagravam suas virtudes. Por isso na pintura recente um mesmo quadro pode ser ao mesmo tempo hiper-realista, impressionista e *pop*; um retábulo ou uma máscara combinam ícones tradicionais com o que vemos na televisão. O pós modernismo não é um estilo mas a co-presença tumultuada de todos, o lugar onde os capítulos da história da arte e do folclore cruzam entre si e com as novas tecnologias culturais (CANCLINI, 2008, p. 329).

Adiante, o estudioso argentino afirma:

Sem roteiro nem autor, a cultura visual e a cultura política pós-moderna são testemunhas da descontinuidade do mundo e dos sujeitos, a co-presença — melancólica ou paródica, segundo o ânimo — de variações que o mercado promove para renovar as vendas e que as tendências política ensaiam [...] (CANCLINI, 2008, p. 330).

Percebemos então, como já foi dito, que a relação de *Galvez imperador do Acre* com o modernismo é paródica, contudo, é a variedade de paródia que Linda Hutcheon chama de reverente. Isto é, uma paródia que não ataca a convenção estética ou texto parodiado pejorativamente, e sim o retoma com respeito, quase como uma homenagem, o que não significa que não seja marcada também pela diferença e pelo distanciamento crítico. Para sintetizarmos essa relação, retomamos novamente o conceito de “obsessão pelo novo”, utilizado por Janete Gaspar Machado. Por sua inserção na lógica do mercado, a arte contemporânea precisa se renovar continuamente, contudo, é essa idéia de constante renovação que revela a continuidade com o modernismo. Mas, observemos atentamente, a continuidade com relação a um movimento anterior (ou com todos os movimentos anteriores) marca justamente a diferença entre pós-modernismo e modernismo. Chegamos assim a uma proposição referente a essa paradoxal relação: a necessidade de renovação do pós-modernismo caracteriza sua continuidade com relação ao modernismo, porém, é o próprio traço de continuidade que marca a diferença entre esses momentos.



É uma formulação oblíqua, confusa, como é essa relação que estamos tentando deslindar. Talvez isso aconteça porque a estamos vivenciando a todo o momento, o que dificulta nossa compreensão clara do processo. Por isso, neste trabalho, privilegiamos os aspectos comparativos que demarcam as semelhanças entre a obra estudada, *Galvez imperador do Acre*, e as convenções estéticas da arte modernista, deixando para o final a discussão que estamos empreendendo neste tópico. Escolhemos não enfocá-la centralmente, mas não pudemos deixar de levantá-la, mesmo que para deixar como questão em aberto, pois reconhecemos que sua complexidade extrapola o espaço deste trabalho. E é por ser tão inquietante, que a deixamos como um fio solto, pronto para ser puxado em outro momento, por nós mesmos em um trabalho posterior, ou por outro estudioso que por ele venha a se interessar.

## 5 – CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo deste trabalho fizemos alguns questionamentos e chegamos a algumas conclusões, os quais iremos expor neste momento.

No capítulo “A recepção crítica de *Galvez imperador do Acre*”, fizemos três questionamentos relativos às relações entre modernismo e pós-modernismo, aos procedimentos estéticos que evidenciem essa relação no interior do texto literário, e de que maneira eles dialogam com as sociedades de diferentes épocas. Apesar de acreditamos que eles foram respondidos ao longo do trabalho, tentaremos sintetizar essas respostas.

Na subseção intitulada “A infinita abertura do signo”, primeira do capítulo “As relações entre literatura, sociedade, história e cultura”, fizemos uma discussão acerca das concepções de texto e signo, iniciando com uma revisão epistemológica acerca da concepção de repetição e diferença, passando por Hegel, Kierkegaard e Freud, para podermos chegar aos pressupostos de Walter Benjamin, Claude Levi-Strauss e Derrida. Pudemos compreender uma concepção de leitura e escrita enquanto *bricolagem*, empreendendo a descentralização do sentido de qualquer signo, que permite que ele se ressignifique ao longo de sua história de leituras/traduições. Essa discussão foi necessária, pois ela nos ajudou a introduzir os conceitos e o funcionamento de procedimentos textuais como intertextualidade, paródia e colagem, imprescindíveis para nossa leitura do romance. Por outro lado, a contingência do sentido do signo ativa outros campos de descentramento, seja o discurso historiográfico, sociológico ou antropológico, pois, a partir do momento que faz deslizar a totalização dos grandes relatos, semiotiza esses discursos, fazendo com que sua organização e sentido se tornem tão contingentes quanto os de quaisquer outros textos, abrindo-os para o espaço do jogo das diferenças, da colagem e da paródia dessacralizadoras, que evidenciam e questionam construções ideológicas. Dessa forma, pudemos compreender as relações estéticas, históricas sociais e culturais que permeiam o texto literário.

Assim, a análise de *Galvez imperador do Acre*, perpetrada no capítulo 4, evidenciou de forma concreta como se processam no romance as relações existentes entre modernismo e pós-modernismo, desvelando por meio de interfaces estéticas, o diálogo aberto entre texto literário, história e sociedade, bem como o contato entre diferentes momentos históricos e contextos sociais, fazendo com que se iluminem na concepção de tempo enquanto “mônada”. Acreditamos, portanto, que cumprimos nosso

objetivo de investigar as relações apresentadas em *Galvez imperador do Acre* e a vanguarda histórica, evidenciadas na revitalização de procedimentos estético-políticos, como colagem, paródia e carnavalização. Mostramos também que, ao serem transcontextualizadas para o momento histórico em que foi produzido o romance *Galvez imperador do Acre*, essas técnicas são ressignificadas, assumindo outras funções. Dessa forma, mesmo que o caráter subversivo e revolucionário dessas técnicas não tenha sido completamente subtraído, este é enfraquecido pela perda do roteiro, do projeto orientador da vanguarda, baseado na utopia da ruptura geradora de originalidade e inovação absolutas, bem como pela rápida absorção pelo mercado e pelas instituições legitimadoras da arte de qualquer tentativa de subversão dos paradigmas estético e culturais vigentes. Com a perda do roteiro, a arte da pós-modernidade caminha na dupla inscrição da repetição e da diferença.

Creio que essas considerações respondam aos questionamentos do capítulo 2, sem, contudo, pretender fechar a questão. Pelo contrário, nossa análise se deteve nas comparações que evidenciassem semelhanças entre *Galvez* e as vanguardas modernistas, compreendendo que a semelhança engendra a diferença. Contudo, sabemos que o este movimento de repetição/diferença, por sua natureza opaca, ultrapassa muito os limites deste trabalho, sendo matéria suficiente para outra pesquisa de igual extensão ou até maior de que esta. Mas acreditamos ser essa a importância do trabalho científico, principalmente quando trata da matéria literária, mais de que dar respostas, propor questões, mais do que dar explicações confortantes, deixar a inquietação, necessária para que a pesquisa permaneça sempre em movimento, e o trabalho possa ser continuado.

## REFERÊNCIAS

- AHMAD, Aijaz. *Linhagens do Presente: ensaios*. São Paulo: Boitempo, 2002.
- ALMEIDA, Geruza Zelnys de; SAKAI, Luiz Guilherme Fernandes da Costa. “O cine-folhetim em Galvez, imperador do Acre, de Márcio Souza.” *Revista Todas as Musas*. Ano 02, n. 1, S/P, 2010.
- ANDRADE, Mário. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. Rio de Janeiro: Agir, 2008.
- ANDRADE, Oswald. *Memórias sentimentais de João Miramar*. São Paulo: Globo: Secretaria de Estado da Cultura, 1990.
- \_\_\_\_\_. *Pau-Brasil*. São Paulo: Globo, 2003.
- ARBEX, Márcia. “Onirismo, subversão e ludismo no romance-colagem”. In ARBEX, Márcia; RAVETTI, Graciela (Org.). *Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. Belo Horizonte: UFMG, 2002. p.207 – 226.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: HUCITEC, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. São Paulo: HUCITEC, 1981.
- \_\_\_\_\_. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Questões de literatura e de estética (a teoria do romance)*. São Paulo: Editora UNESP/Hucitec, 1998.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BAUMGARTEN, Carlos. “O novo romance histórico brasileiro”. *Revista via atlântica*. São Paulo, n. 4, p. 168-177, 2000.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- \_\_\_\_\_. “A tarefa-renúncia do tradutor”. Tradução de Suzana Kampff. In: CASTELO BRANCO, Lúcia (Org.). *A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin: quatro traduções para o português*. Belo Horizonte: Fale/ UFMG, 2008.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 1998.
- BOAVENTURA, Maria Eugênia. *A Vanguarda Antropofágica*. São Paulo: Ática, 1985.
- BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. Porto Alegre: Editora Globo, 1970.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Tradução de Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

\_\_\_\_\_. *As regras da Arte: gênese e estrutura do campo literário*. Tradução: Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

CAMPOS, Haroldo de. “Miramar na mira”. In: ANDRADE, Oswald. *Memórias sentimentais de João Miramar*. São Paulo: Globo: Secretaria de Estado da Cultura, 1990.

\_\_\_\_\_. “Aspectos da poesia concreta”. In: CAMPOS, A. de; PIGNATARI, Décio e CAMPOS, Haroldo de. *Teoria da poesia concreta – textos críticos e manifestos: 1950/1960*. São Paulo: Duas Cidades, 1975.

CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas híbridas*. São Paulo: EDUSP, 2008.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Cia. Ed. Nacional, 1967.

\_\_\_\_\_. “A Nova Narrativa”. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática. 1989. p. 199-216.

\_\_\_\_\_. “Dialética da malandragem”. *Revista do Instituto de Estudos brasileiros*. São Paulo: USP, 1970, p. 67-89.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Tradução Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

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

\_\_\_\_\_. *Torres de Babel*. Tradução de Junia Barreto. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

\_\_\_\_\_. *A farmácia de Platão*. Tradução de Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 1997.

DIMAS, Antônio. *Márcio Souza – Literatura comentada*. São Paulo: Abril Educação, 1982.

ESTEVES, Antônio R. *O romance histórico brasileiro contemporâneo (1975-2000)*. São Paulo: Ed. UNESP, 2010.

FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. *Acaso e repetição em psicanálise: uma introdução à teoria das pulsões*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

GENETTE, Gérard. *Figuras*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

GLISSAND, Édouard. *Introdução a uma Poética da Diversidade*. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

GOMES, Paulo Emílio Sales. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

GONZÁLEZ, Mário. *A saga do anti-herói: Estudo sobre o romance picaresco espanhol e algumas de suas correspondências*. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.

\_\_\_\_\_. *O romance picaresco*. São Paulo: Ática, 1988. (Col. Princípios).

HALL, Stuart. *Da Diáspora – Identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

HALLEWELL, Lawrence. *O Livro no Brasil: sua história*. São Paulo: EDUSP, 2005.

HEIDEGGER, Martin. *A caminho da linguagem*. Petrópolis: Vozes, 2003.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HUYSSSEN, Andreas. “A dialética oculta: vanguarda – tecnologia – cultura de massa”. In: \_\_\_\_\_. *Memórias do Modernismo*. Rio de Janeiro. Ed. UFRJ, 1997.

HUTCHEON, L. *Poética do Pós-Modernismo. História, teoria e ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

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

JAUSS, Hans Robert. *Por uma hermenêutica literária*. Trad. Maurice Jacob. Paris: Gallimard, 1982.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. São Paulo: Cultrix, 2008.

JAMESON, Frederic. *O inconsciente político: a narrativa como ato socialmente simbólico*. São Paulo: Ática, 1992.

JOZEF, Bela. *A Máscara e o Enigma*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 2006.

LAFETÀ, João Luiz. “O mundo à revelia”. In: RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*. Rio de Janeiro: Record, 1983.

LEVI-STRAUSS, Claude. *O Pensamento Selvagem*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1970.

\_\_\_\_\_. *Tristes Trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

LIMA, Luiz Costa. *Sociedade e Discurso Ficcional*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

LIMA, Simone de Souza. *A sátira como instrumento de encenação ficcional em Galvez, O imperador do Acre, de Márcio Souza*. Dissertação (Mestrado em Letras) — Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Araraquara, 1996.

\_\_\_\_\_. *A literatura da Amazônia em foco: Ficção e História na obra de Márcio Souza*. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) - Universidade de São Paulo, USP, 2001.

\_\_\_\_\_. “Rindo e resistindo com o Imperador do Acre”. *Itinerários*, Araraquara, nº 10, p. 105-110, 1996.

LYOTARD, Jean François. *O Pós-Moderno*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

\_\_\_\_\_. *La novela historica*. México: Ediciones Era, 1966.

MACHADO, Janete Gaspar. *Os romances brasileiros nos anos 70*. Florianópolis: ed. UFSC, 1981.

MEDEIROS, Sérgio (Org.). *Makunaíma e Jurupari: cosmogonias ameríndias*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

MENEZES, Philadelpho. *Poética e Visualidade: uma trajetória da Poesia Brasileira contemporânea*. São Paulo: Editora da UNICAMP, 1991.

MONEGAL, Emir Rodriguez. “Carnaval, antropofagia, paródia”. *Tempo brasileiro*. Rio de Janeiro, n. 62, p. 6-17, jul. / set. 1980.

MORENO, César Fernandez (Org.) *América Latina em sua Literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

NIETZSCHE, Friedrich. *O crepúsculo dos ídolos (ou como filosofar com o martelo)*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

NUNES, Benedito. *Oswald Canibal*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

PANTOJA, Tânia Maria; ROCHA, Rejane Cristina. “A mobilidade da sátira na metaficção historiográfica: uma leitura de Galvez, imperador do Acre”. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, nº 25, p. 121-146, 2005.

PAZ, Octavio. *Signos em Rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

PELLEGRINI, Tânia. *A imagem e a letra: Aspectos da ficção brasileira contemporânea*. São Paulo: Mercado de Letras/FAPESP, 1999.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Flores na escrivantina: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

PIGNATARI, Décio. *Semiótica e Literatura: icônico e verbal, Ocidente e Oriente*. São Paulo: Cortez & Moraes, 1979.

PLAZA, Julio. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva. 1987.

PRATES, Rúbia. *Galvez, o pícaro nos trópicos*. Dissertação (mestrado em Letras Modernas). Universidade de São Paulo, São Paulo, 1989.

RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*. Rio de Janeiro: Record. 1983.

RAMA, Angél. *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI, 2007.

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

\_\_\_\_\_. *Literatura e cultura na América Latina*. Org. Flávio Aguiar & Sandra Gardini T. Vasconcelos; Trad. Raquel la Corte dos Santos, Elza Gasparotto. São Paulo: EDUSP, 2001.

RAMOS, Tânia Regina de Oliveira. “Folia e látex: discurso carnavalesco e política antropofágica.” In: LITERATURA E DIFERENÇA – IV CONGRESSO ABRALIC, 1995, São Paulo, *Anais...* São Paulo: Bartira Gráfica e Editora S. A, 1995.

ROCHA, Rejane Cristina. *Da utopia ao ceticismo: a sátira na literatura brasileira contemporânea*. Tese (Doutorado em Estudos Literários) Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Araraquara, 2006.

RODRIGUES. Cristina Carneiro. *Tradução e Diferença*. São Paulo: UNESP, 2000.

RUSHDIE, Salman. *Os versos satânicos*. Tradução Misael Dursan. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SANT’ANNA, Afonso Romano de. *Paródia, paráfrase & Cia*. São Paulo: Ática, 1985.

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. São Paulo: Perspectiva. 1978.

\_\_\_\_\_. *Nas Malhas da Letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

\_\_\_\_\_. *Vale quanto pesa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1982.

SANTOS, Maíra Bastos dos. *Galvez imperador do Acre, de Márcio Souza: um “folhetim oficial” da história do Brasil*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2009.



\_\_\_\_\_. “Galvez imperador do Acre: a representação do duplo no diálogo entre História e Literatura.” In: VIII SEMINÁRIO NACIONAL DE LITERATURA, HISTÓRIA E MEMÓRIA, 2008, Cascavel. *Anais...* Cascavel: sem editora, 2008.

SANTOS, Francisco Ewerton A. “Colagem, subversão e antropofagia em no romance *Galvez Imperador do Acre*, de Márcio Souza.” In: II CONGRESSO INTERNACIONAL DE ESTUDOS LINGUISTICOS E LITERARIOS DA AMAZÔNIA. LINGUAS E LITERATURAS: DIVERSIDADES E ADVERSIDADES DA AMÉRICA LATINA – *Anais...* Belém: sem editora, 2010. Disponível em: <[http://www.ufpa.br/ciella/download/anais\\_ciella2\\_v1.pdf](http://www.ufpa.br/ciella/download/anais_ciella2_v1.pdf)>. Acesso em: 6 fev. 2011.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: 34, 2000.

SILVA, Rita de Cássia Almeida. “Entre-literaturas: o lugar do pícaro e do malandro em *Galvez, imperador do Acre*. História ou ficção?” *Moara*, Belém, nº 16, p. 119-141, 2001.

SILVA JÚNIOR, Renato Otero da. *Galvez, imperador do Acre: o discurso do romance e a ficcionalização da História*. Dissertação (Mestrado em História da Literatura) - Fundação Universidade Federal do Rio Grande, Rio Grande do Sul, 2006.

SILVERMAN, Malcolm. *Protesto e o novo romance brasileiro*. Tradução de Carlos Araújo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

SOUSA, Maria Nazaré C. de. *Luiz Galvez na Comarca da Amazônia*. Dissertação (mestrado em Literatura Brasileira) - Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis. 2003.

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

SOUZA, Márcio. *Galvez, imperador do Acre*. São Paulo: Marco Zero, 1983.

\_\_\_\_\_. *A Expressão amazonense*. São Paulo: Alfa e Ômega, 1977.

STAM, Robert. *Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa*. São Paulo: Editora Ática, 1992.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2000.

TOCANTINS, L. *Formação histórica do Acre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979, v. 1.