

**UNIVERSIDADE CATÓLICA DE PELOTAS
ESCOLA DE EDUCAÇÃO
CURSO DE MESTRADO EM LETRAS**

GALVEZ, IMPERADOR DO ACRE: RESISTÊNCIA E TRANSGRESSÃO

BRENDA MARIS SCUR DA SILVA

ORIENTADORA: Dr.^a Aracy Ernst Pereira

Pelotas, agosto de 1998
UNIVERSIDADE CATÓLICA DE PELOTAS

**ESCOLA DE EDUCAÇÃO
CURSO DE MESTRADO EM LETRAS**

GALVEZ, IMPERADOR DO ACRE: RESISTÊNCIA E TRANSGRESSÃO

BRENDA MARIS SCUR DA SILVA

ORIENTADORA: Dr.^a Aracy Ernst Pereira

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Letras da Universidade Católica de Pelotas, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Linguística Aplicada.

Pelotas, agosto de 1998

INTRODUÇÃO

Os temas do mundo são pouco numerosos e os arranjos são infinitos
(ROLAND BARTHES)

O ano do nascimento de Márcio Souza, 1946, é marcado por significativos acontecimentos: o final da segunda guerra, a redistribuição geográfica da Europa, que conforma novas esferas de poder e influência das nações; a assunção pelos Estados Unidos e União Soviética de dianteira das questões políticas, sociais e econômicas, determinam a divisão do mundo ocidental em blocos.

No Brasil, assiste-se à derrocada do Estado Novo, período ditatorial instaurado por Getúlio Vargas (1937/1945), sucedido pela normalização democrática, a partir das eleições diretas que levaram o General Eurico Gaspar Dutra à presidência da República.

O ano é igualmente marcante porque data desta época o que se convencionou chamar de ocaso do Ciclo da Borracha, melancólico fim de um período que durara meio século e determinara um fervor desenvolvimentista baseado nos interesses estrangeiros e que nesse momento não passava de uma ressaca, fruto do carnaval e das folias do látex.

Com efeito, a Amazônia via, perplexa, o mundo social, político, cultural e econômico criado pela pauta de suas exportações, a *hevea brasiliensis*, desabar como se fora

feito de papelão, pois as mudas do ouro negro levadas para a Ásia aclimataram-se e seu produto substituiu, no mercado internacional, o látex brasileiro.

Vale lembrar que foram os ingleses os responsáveis pela retirada das mudas e transplante para suas colônias no Oriente. O episódio, quase anônimo, conforme Leandro Tocantins, passou-se entre a *hospitalidade franca e descuidada* com que os brasileiros tratam as pessoas, visitantes de nações consideradas amigas e a *falta de previdência e amparo técnico e econômico às riquezas naturais* (1960, p.174).

O reparo é importante, uma vez que as mudas transplantadas e que deram certo no Oriente são as da espécie *brasiliensis*, e para nosso estudo convém ressaltar que o primeiro fato irônico reside exatamente na questão de termos sido derrotados, economicamente, por mudas nascidas em território nacional e levadas, às milhares, pelos ingleses, que perseveraram diante dos primeiros fracassos e viram o fruto de sua rapinagem - consentida - seja pelas razões apontadas pelo historiador, seja por conveniência de agentes aduaneiros, políticos corruptos ou autoridades incompetentes, ser aceito nos mercados dominados, até então, pelo látex nacional.

O fato histórico e irreversível, já no início deste século, é que as origens da derrocada financeira da Amazônia estão nesse acontecimento aparentemente singelo - negligência e falta de previsão - que seria fatal à região e cujas conseqüências são visíveis até os dias atuais.

A ironia, presente no procedimento intradiscursivo e interdiscursivo em *Galvez* e que será considerada como estratégia de linguagem que, ao participar da constituição do discurso ficcional mobiliza e faz surgir diferentes vozes, já aparece no fato histórico gerador da ficção: a *hevea* encontrada pelo botânico Jacques Huber, do Museu Paraense, em terras asiáticas, é de uma única espécie, a *Brasiliensis*, a melhor e conhecida como *seringueira verdadeira*, conforme Tocantins (ibid, p.176).

Márcio Souza, ao refletir sobre o ciclo que, por décadas, trouxe prosperidade à Amazônia, criou *Galvez, Imperador do Acre*, cuja primeira versão, redigida a mão num caderno de capa dura (com oitocentas páginas) data de 1968 e, depois dos cortes, foi publicada, em 1976, pelo governo do estado do Amazonas (Fundação Cultural do Estado do Amazonas), quando conquistou o prêmio de revelação de escritor, conferido pela Associação Paulista de Críticos de Arte.

Cineasta, produtor, dramaturgo, roteirista, diretor e escritor, Márcio Souza concebe *Galvez* na linguagem que mais se aproxima do processo histórico do Ciclo da Borracha: o folhetim.

Com efeito, as dominantes técnicas e pragmáticas do folhetim narrativo, amplificadas no chamado romance-folhetim, que é como o Autor denomina sua narrativa, estão presentes em *Galvez* sob a forma da divulgação fragmentada de um relato mais amplo, cálculo preciso dos acontecimentos, ordenados de modo a despertar e cativar o interesse do

leitor, narrativa repleta de fatos intrigantes, espetaculares, aventuras excitantes, incidentes inesperados, atitudes que preparam e deixam o leitor em suspense.

Os eventos do passado estão, como informa o texto que abre o folhetim, arranjados numa nova atribuição de motivos. Tal arranjo caracteriza-se, basicamente, por uma estratégia narrativa que consiste em dividi-la em quatro capítulos, assim denominados: Capítulo 1-NOVEMBRO DE 1897 A NOVEMBRO DE 1898; Capítulo 2- EM PLENO AMAZONAS; Capítulo 3- MANAUS, MARÇO/JUNHO 1899; Capítulo 4- O IMPÉRIO DO ACRE - JULHO/DEZEMBRO DE 1889.

A estratégia narrativa compreende, também, a divisão de cada bloco em pequenos textos, cujo formato divide-se em capítulos, atas, decretos, bilhetes, diálogos, palavras de ordem, ofícios, ordens de serviço, despachos, agendas, portarias, telegramas, documentos diplomáticos, máximas, libretos de ópera, menus e descrições científicas da flora local. Tudo isso para contar a vida e as aventuras de Dom Luiz Galvez Rodrigues de Aria nas capitais amazônicas e a conquista do efêmero império do Território do Acre, com *perfeito e justo equilíbrio de raciocínio para a delícia dos leitores* (SOUZA, P. 11).

Márcio Souza informa, em depoimentos reunidos e organizados por Antônio Dimas (1982), que a descoberta da melhor maneira de contar as aventuras de *Galvez* ocorreu durante um seminário, quando o grupo de teatro do qual fazia parte apresentou um espetáculo sobre o Ciclo da Borracha. O grupo, dividido em várias equipes, estudou as relações internacionais da Amazônia, a economia, a literatura e, através de discussões,

chegou à conclusão que a melhor linguagem para aquela narrativa, já na quarta versão, era a que ficou, a do folhetim. Em seu depoimento conta ainda que fez cinco versões do *Galvez*, perdeu duas e guardou três.

Cada capítulo escrito era submetido à apreciação do grupo teatral (Teatro Experimental do SESC) do qual o autor fazia parte, e aí era discutido, reelaborado, modificado, acrescentado, por seus colegas que, envolvidos na construção do texto com a mesma ansiedade e entusiasmo dele, participaram ativamente no processo de criação. Por isso, afirma-se que não é apenas o produto final que é um folhetim. O próprio processo de criação apresentava elementos folhetinescos, uma vez que cada capítulo submetido a discussões provocava torcida a favor ou contra determinadas atitudes do (anti) herói, o que precipitava desfechos, apresentava soluções para os conflitos que, segundo o Autor, nem ele mesmo poderia ter pensado.

Por essas características, atuações de permeio na criação, é possível afirmar que cada um dos “colaboradores” pôde intervir na concretização autoral da história inicialmente concebida, e pelo princípio da serialidade, se considerarmos que o Autor levava cada capítulo para ser apreciado, aliado à esfera do entretenimento (“era uma curtição”), o termo folhetim foi a escolha acertada, como se verá mais adiante.

O romance-folhetim tem sua origem na França, no início do século XIX. Nora Atkinson, em seu *Eugene Sue et le Roman - Feuilleton*, diz:

A origem do folhetim remonta ao ano de 1800 (...). Fundado por Geoffroy, o folhetim de 1800 toma a forma de um suplemento consagrado à crítica literária e compõe-se de quatro páginas, fazendo parte da edição “in folio” do jornal (...) (s.d., p.5).

Romancistas consagrados como Balzac, Vítor Hugo, Alexandre Dumas, pai, Alexandre Dumas, filho, Théophile Gautier, Eugène Scribe, Frédéric Soulié, Alfred de Musset, Georg Sand e o mais popular de todos os folhetinistas, Eugène Sue, publicaram inúmeras obras que permaneceram como modelos do gênero na chamada *literatura de massa* (*ibid*, p.29).

Da França, o romance-folhetim passou a ser o gênero utilizado por grandes escritores do mundo, e no Brasil não poderia ser diferente, pois, entre outras vantagens, possibilitava o acesso de um maior número de leitores e permitia ao escritor viver dos seus escritos.

Por aqui, *Memórias de um Sargento de Milícias*, de Manuel Antônio de Almeida, foi a obra estreada do gênero, publicada pelo jornal *O Correio Mercantil*, segundo Nelson Werneck Sodré (1964, p.30).

José de Alencar, escritor marcante da literatura brasileira, presente no segundo mini-capítulo de *Galvez*, é um dos autores cuja obra também aparece primeiro em folhetim. *O Guarani*, obra indianista da estética romântica, surge no formato folhetim, segundo Sodré (*ibid*, p.281), nas páginas do *Diário do Rio de Janeiro*. Machado de Assis, considerado o

escritor modelo do país, também valeu-se desse expediente para publicar muitos de seus trabalhos.

O folhetim desenvolveu-se extraordinariamente na imprensa do século XIX, para atender aos gostos e anseios de um público cada vez mais numeroso, público burguês ávido de informação e enriquecimento cultural. Os temas presentes no gênero variavam, uma vez que iam da criação literária (narrativa e poesia), ao ensaio, passando pela crítica literária e pela polêmica, sendo considerado, portanto, uma prática cultural, complementar da função primeira (informativa) da imprensa.

A localização gráfica do folhetim confirma tal feição complementar: situava-se normalmente no rodapé do jornal, podia ser distinguido das demais matérias e podia, também, ser recortado e colecionado.

Dessa forma, popularizado pelo veículo, tornou-se um verdadeiro gênero narrativo, estabelecendo suas características próprias. Estruturalmente é bastante simples, talvez em razão de ser, em sua maior parte, destinado a um público urbano pouco exigente do ponto de vista das pretensões de refinamento cultural. A intriga é complicada, a fim de estabelecer e manter a atenção do público; os personagens não são complexos (daí a fácil identificação); o terror e o mistério estão presentes; há, conforme Alves

bem destacado, o gosto pelos golpes teatrais e pelas aparições súbitas de certas personagens quase esquecidas, tanto pelo leitor,

quanto pelo próprio autor; freqüentes são também as interrupções em pontos críticos ou no clímax (1990, p.32).

Os temas são quase sempre de caráter social, sobressaindo as lutas contra a opressão e a injustiça. É aí então que surge a figura do herói que, com bravura indômita, coloca-se a favor das boas causas.

Embora o folhetim tenha sido o responsável pela popularização da literatura como tal, Werneck Sodré, historiador da literatura e crítico considerado, deixa implícita sua opinião pouco favorável ao gênero, quando comenta a produção de Aluísio de Azevedo:

(...) e elabora-os sob pressão da necessidade passando do folhetim romântico mais vadio aos livros em que capricha na feitura e em que se realiza. Confessa, em documentos íntimos, o drama de subsistência que o força a compor Mistérios da Tijuca, quando desejaria escrever os grandes romances (...)
(SODRÉ, 1964, p.390).

Márcio Souza, ao contrário de Aluísio de Azevedo, não pretende construir “grandes romances”. O Autor entende que *entre todos os deboches que a civilização ocidental fez com a Amazônia, o Ciclo da Borracha foi o mais terrível*. Embora tal constatação, não encontrou “nenhum coronel de barranco” de responsabilidade. Afirma que *a tragédia e o drama são tipos de arte que pedem personagens sérios, de responsabilidade* (DIMAS, 1982, p.7).

Se no rastrear do fato histórico não encontrou personagens dignos, sérios e respeitáveis, que lutassem por uma boa causa, tomou o aventureiro espanhol Dom Luiz

Galvez Rodrigues de Aria que, escapando pela janela da alcova de uma mulher casada, salva a vida (por acaso) do cônsul da Bolívia no Pará. Com esse fortuito salto na arena política do Ciclo da Borracha, sua vida muda para sempre.

Agora é o (anti) herói engajado numa causa, não se sabe se é boa (a instalação do Estado Independente do Acre), cujos desdobramentos, em ritmo de folhetim, revelam que, por trás do riso, do tipo que deixa um travo amargo, há um percurso sério e trabalhoso, embora aqui, a seriedade seja responsabilidade do Autor.

Desde seu lançamento, em 1976, até a presente edição, ora em análise, (17 ed., em 1995) *Galvez* vendeu meio milhão de exemplares, façanha inédita num país de escassa tradição no hábito da leitura, e inesperada, se considerarmos que a estratégia discursiva - a ironia e a sátira - pressupõe um leitor capaz de recolher, analisar e catalogar as inúmeras pistas deixadas aqui e ali por Márcio Souza.

Citado por Beth Brait, em *Ironia em Perspectiva Polifônica* (1996), na companhia honrosa de *Madame Pommery*, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, *Memórias de um sargento de milícias*, *Triste fim de Policarpo Quaresma*, *Macunaíma*, *Memórias sentimentais de João Miramar*, *Serafim Ponte Grande*, *Galvez* está definitivamente inserido numa prosa literária de ruptura, através do humor, concebido como processo de desmascaramento da história oficial e crítica, a partir de um procedimento interdiscursivo irônico exemplar, do déficit moral das nossas instituições e autoridades públicas e privadas.

A ironia em *Galvez*, que entendo ser um jogo de luz e sombra a serviço da resistência e da transgressão, será considerada como um traço de linguagem revelador de uma posição de sujeito determinada, um olhar diferenciado sobre o mundo (o mundo criado pelo Ciclo da Borracha), que demanda a inscrição tanto do produtor como do destinatário num domínio discursivo especial.

De fato, ao “arranjar” a narrativa segundo o modelo do romance-folhetim, parodiado, o Autor cria um jogo de luz (o dito) e sombra (o não dito), desestabilizando os processos de produção de sentido através do funcionamento discursivo da ironia. Instaure, assim, um gesto de interpretação em que os implícitos são significados não como “evidências”, mas contrariamente como efeitos que desnaturalizam as regiões de estabilização dos sentidos. Se o leitor aceitar as regras do jogo proposto, só vai desfrutar o prazer que essa atividade importa na medida em que acompanhar os movimentos das peças do tabuleiro de xadrez do mundo narrado em *Galvez*.

Essa sincronia a ser estabelecida pode ser aproximada do conceito de dialogicidade definido por Bakhtin¹. É o caso das epígrafes que introduzem três capítulos de *Galvez*, as quais retomam o discurso da escola estética barroca (discurso que será entendido como

¹ Todo discurso é orientado para a resposta e ele não pode esquivar-se à influência profunda do discurso da resposta antecipada. O discurso vivo e corrente está imediata e diretamente determinado pelo discurso-resposta futuro: ele é que provoca esta resposta, pressente-a e baseia-se nela. Ao se constituir na atmosfera do “já dito”, o discurso é orientado ao mesmo tempo para o discurso-resposta que ainda não foi dito, discurso, porém, que foi solicitado a surgir e que já era esperado. Assim é todo diálogo vivo (1990, p. 89).

fundador pela capacidade que tem de ser “instaurador de discursividade”, isto é, seis autores vão além da produção de suas obras: são modelo para a formação de outros textos) e funcionam como ativadoras das redes de memória, uma vez que provocam um discurso – resposta, devido ao estranhamento que serve de estímulo.

Ao remeter a outros discursos, como no caso das epígrafes que abrem cada capítulo de *Galvez*, o autor recorre a elementos elaborados em outra época, em outro perfil social, econômico e cultural os quais, intervindo sub-repticiamente, criam um efeito de transgressão (como foi transgressor o discurso do Barroco em relação à estética clássica), que suscita a adesão de seu auditório. Esses artifícios expressivos (citações diretas e indiretas) são selecionados por um produtor que se apresenta como autor. Tais procedimentos estão na dependência de diferentes formações discursivas, definidas por Foucault como

um conjunto de regras anônimas, históricas, sempre determinadas no tempo e no espaço e que definiram em uma época dada, e para uma área social, econômica, geográfica ou lingüística dada, as condições de exercício da função enunciativa (FOUCAULT, p. 51-2).

Para Pêcheux (1990), são as formações discursivas que, em uma formação ideológica específica e levando em conta uma relação de classe, determinam “o que pode e deve ser dito” (articulado sob a forma de um sermão, uma exposição, um programa, etc.) a partir de uma posição dada em uma conjuntura dada e de diferentes sistemas de referência

vivenciados e de alguma forma sinalizados por esse produtor (no caso Márcio Souza). A respeito das posições que podem ser identificadas no discurso, Pêcheux afirma que

só por sua existência, todo discurso marca a possibilidade de uma desestruturação-reestruturação das redes de memórias e trajetórias sociais; todo discurso é o índice potencial de uma agitação nas filiações sócio-históricas de identificação, na medida em que ele constitui ao mesmo tempo um efeito dessas filiações e um trabalho (mais ou menos consciente, deliberado, mas atravessado pelas determinações do inconsciente) de deslocamento no seu espaço (1990, p.56).

O fato de Márcio Souza ser dramaturgo, diretor de teatro, roteirista, cineasta (atividades que o fizeram transitar por várias tendências estéticas literárias, e suas características formais e temáticas, retomadas na narrativa) permite afirmar, como Pêcheux, que

os momentos de interpretações (das obras lidas pelo Autor) são atos que surgem como tomadas de posição, reconhecidas como tais, isto é, como efeitos de identificação assumidos e não negados (1990, p.57).

Por efeito de identificação entendo as inúmeras referências diretas (por intermédio das epígrafes), o que considero **o dito**, e as indiretas (**o não dito**), muito mais numerosas, espalhadas na narrativa, com as quais, na análise se verá, o Autor pode concordar ou não, o que considero tomadas de posição.

Um exemplo dessa tomada de posição é a própria escolha tipológica do texto: uma comédia que *imita os homens piores* (ARISTÓTELES, s.d., p.105).

Por extensão, para o analista, o momento de interpretação da obra de Márcio Souza surge como tomada de posição (sua obra fala dos homens piores do que ordinariamente são), efeito de identificação assumido (por concordar), tendo o intérprete o cuidado de “não se colocar como um ponto absoluto”, uma vez que é ilusão pensar que sempre se pode saber do que se fala, isto é, que se é dono e origem de nosso discurso.

Além desse aspecto, é importante destacar que *todo enunciado é intrinsecamente suscetível de tornar-se outro, diferente de si mesmo, se deslocar discursivamente de seu sentido para derivar para um outro* (Pêcheux, 1990, p.53); em outras palavras, o deslocamento pode ocorrer porque o leitor, ao intervir no processo de interpretação, com suas filiações sócio-históricas, suas leituras, sua visão de mundo, suas experiências, que constituem sua memória discursiva, pode preencher diferentemente os pontos de deriva dos enunciados.

É nesse espaço que pretende trabalhar a análise de discurso. A teoria (da AD), além de considerar a leitura como um processo de produção de sentidos que envolvem tanto o sujeito que lê quanto as condições sócio-históricas em que ele se insere, isto é, as condições de produção de sua leitura (contexto em que se faz a leitura, os objetivos dela, o lugar social ocupado pelo autor e o leitor do texto, o tipo de discurso ao que pertence o texto e as histórias de leitura, tanto do texto quanto do leitor), concebe a noção de memória

discursiva (como uma memória que supõe o enunciado inscrito na história) e, ainda, formula as instâncias de enunciação em termos de “lugares” (lugar e momento de produção de sentido) ou mirante de observação, como denomino, tendo em vista enfatizar a preeminência e a preexistência da topografia social sobre os falantes que aí vêm se inscrever.

De fato, o ato de fala pressupõe que os indivíduos pertencentes a um mesmo corpo de práticas sociais sejam capazes de entrar em acordo a propósito das representações de linguagem dessas práticas. Conseqüentemente, o sujeito que se comunica sempre poderá, com certa razão, atribuir ao outro uma competência de linguagem análoga à sua que o habilite ao *reconhecimento* (e, por extensão, à identificação e tomada de posição).

Essa expectativa em relação ao sujeito interpretante, como se ele fosse “criado”, leva à noção de leitura como prática discursiva, o que implica entendê-la como um processo de produção de sentidos que envolvem tanto o sujeito que lê quanto as condições sócio-históricas em que ele se insere.

A noção de prática discursiva, para o analista, que é um leitor sofisticado, porque especializado, é estabelecida, em *Galvez*, por intermédio de artifícios expressivos, que podem passar incólumes para o leitor não especializado (o que não inviabiliza a fruição literária), mas são vitais para o sujeito que analisa.

Entre os artifícios expressivos, pode-se citar a introdução de cada capítulo, à exceção de um, que abre com citação do próprio narrador, através de epígrafes que remetem para autores consagrados do Barroco espanhol (situação de enunciação anterior que a situação de enunciação atual utiliza para a repetição e da qual retira boa parte de sua legitimidade) como Cervantes, Calderón de La Barca e Lope de Vega.

Como já foi dito, a estrutura escolhida para a construção da narrativa (o romance-folhetim parodiado) desempenha papel significativo no processo lúdico que consiste em deixar pistas (luz) ao longo da narrativa para que o sujeito interpretante possa acalmar uma necessidade vital: atribuir sentido às coisas do mundo que o cerca, sobre as quais paira a sombra.

O processo irônico será abordado também como elemento estruturador de uma unidade textual longa, cuja forma de construção denuncia uma tomada de posição pelo sujeito (crítica aos eventos e aos personagens ligados ao ciclo econômico do látex), que conta com a perspicácia do destinatário para concretizar-se como significação.

O destinatário (sujeito interpretante) desempenha, então, uma função ativa e diferenciada, já que participa da dimensão significativa, ao ser “convocado” ou “criado” pelo processo discursivo, ao qual damos o nome de ironia (recurso produtor de efeitos de sentido), cuja estratégia prevê movimentos do destinatário, quando ele a percebe através das histórias ou experiências de leitura prévias presentes no ato de ler, isto é, no acontecimento

de leitura (todo o texto traz o lugar presente do sujeito leitor), a memória discursiva repõe, dessa forma, os implícitos na leitura.

As formas de construção, manifestação e recepção do humor, configurado pela ironia, auxiliam no desvendamento de momentos ou aspectos de uma dada cultura, de uma dada sociedade, neste caso, aquela resultante e configurada pelo Ciclo da Borracha, na Amazônia.

Além de desnudar determinados aspectos culturais e sociais, o ironista exerce a crítica através do recurso estético ao qual se dá o nome de folhetim, que é parodiado para revelar tais aspectos, encobertos pelos discursos mais sérios, e muitas vezes bem menos críticos.

A ironia surge, interdiscursivamente, como um processo de meta-referencialização e organização de recursos significantes que, participando da constituição do discurso como fato histórico e social, põe em movimento várias posições de sujeito, instaurando materialmente a heterogeneidade, a partir da confluência de discursos, presentes no intradiscurso.

O trabalho de análise será desenvolvido em três capítulos, a saber: Capítulo 1, cujo título é “Galvez, Imperador do Acre: a História”, em que se verá as circunstâncias históricas, sociais e econômicas que envolvem a anexação do Território do Acre ao Brasil; Capítulo 2, “Seguindo Pegadas: epígrafe e interdiscurso”, em que se fará uma análise das

epígrafes que abrem os quatro capítulos de *Galvez*. Nele serão examinadas as possíveis relações entre os discursos dos autores que assinam as epígrafes (Cervantes, Calderón de La Barca, Galvez e Lope de Vega) e o discurso em *Galvez Imperador do Acre*; Capítulo 3, cujo título é “Galvez, Imperador do Acre: resistência e transgressão”, o qual concentra-se no romance de Márcio Souza com o objetivo de explicitar os mecanismos produtores do interdiscurso e do intradiscurso irônico e seu papel no conjunto da narrativa.

1 GALVEZ, IMPERADOR DO ACRE: A HISTÓRIA

O século XIX está acabando. O rápido avanço da revolução industrial multiplicou a demanda da borracha, e ela é o motivo e o fundamento do delirante “boom” amazônico, cujo monumento mais vistoso é Manaus, a capital da selva, a meca dos caçadores de fortuna, politíqueiros, rameiras de luxo, em suma, de visionários e aventureiros.

Um desses, andaluz de Cádiz, impenitente amante e, segundo suas próprias palavras, “espanhol da geração melancólica”, será o herói que vai conquistar e exercer o efêmero império do Acre: é Dom Luiz Galvez Rodrigues de Aria.

Para acompanhar melhor suas aventuras, golpes do destino, emboscadas, malárias, dilúvios, canibais e flechas, amores eclesiásticos e amizades suspeitas, faz-se necessário deitar um olhar ao passado e ao ciclo econômico vivenciado pelo país durante a Primeira República: o ciclo da borracha. Olhar para trás nos interessa uma vez que tal ciclo serve de arena política (anexação do Acre ao Brasil) e econômica (principal produto da pauta de exportações do Acre), no romance-folhetim *Galvez, Imperador do Acre*.

A região amazônica, desde o início da colonização, caracterizou-se pelo fornecimento e exportação de produtos primários, entre eles a *hevea brasiliensis*, que produzia a melhor qualidade de borracha do mundo, embora houvesse na região outra goma, chamada de caucho, extraída da *Castilloa*, produto de qualidade inferior e que tinha o inconveniente de provocar a destruição da árvore após a extração do látex.

Na Amazônia, a borracha foi utilizada pelos índios Cambebas ou Anaguás, habitantes da área do Solimões-Marañon, que, com o látex extraído das árvores, preparavam bolas para jogos, sapatos, capas e couraças.

Segundo Prado e Capelato (1977, p.288), em 1743, Charles Marie La Condamine, em visita ao Brasil, descobriu o produto e suas potencialidades e, ao regressar à Europa, fez relatos a seu respeito à Academia de Ciências de Paris. Outro pesquisador, Fresneau, em Caiena, comunicou à mesma Academia que tal produto poderia ter melhor destino que aquele dado pelos povos nativos americanos. De acordo com as afirmações das historiadoras, essas notícias, nos primeiros momentos, não despertaram grande interesse.

Porém, com a descoberta do processo de vulcanização da borracha por Charles Goodyear, em 1839 e Hancock, em 1842, que a tornou mais resistente e quase insensível às variações de temperatura, garantindo sua elasticidade e impermeabilidade, o uso do produto se estendeu na Europa e Estados Unidos. Desde então, a borracha foi-se tornando matéria-prima cada vez mais importante para o fabrico de objetos de uso diário, doméstico,

industrial, hospitalar e, muito importante, estrategicamente, para o país que dele fosse exportador, na fabricação de material bélico e nos estaleiros de construção naval.

Mas a industrialização da borracha deu um salto significativo com a invenção do pneumático, em 1890, o que determinou um aumento considerável de sua cotação no mercado internacional. Seu aproveitamento, em escala industrial, na Europa e Estados Unidos, transformou a economia da Amazônia, pois concentrou todo o interesse na exploração desse produto, com isso as demais lavouras entraram em colapso, como por exemplo, o cacau, o cafezal, o engenho, o algodão e a coleta de especiarias (castanha-do-Pará, salsaparrilha, cravo, etc.). Esse domínio sem contestação da borracha já causa preocupação em algumas autoridades da época, pois o abandono do cultivo de outras lavouras determinou a importação de outras províncias dos inúmeros gêneros de primeira necessidade, os quais tinham cedido a vez e o lugar para o precioso látex.

De fato, a indústria da *hevea* foi se impondo cada vez mais dentro dos quadros da economia regional, engolindo capitais e trabalhadores antes empenhados em tarefas de lavoura ou de pastoreio. Depois, comprovou-se o enorme retrocesso à etapa por que se iniciara o processo econômico da região, abandonado pela sedução exercida pelos lucros vertiginosos desse ciclo econômico que, como todos os demais pelos quais passou o Brasil, revelou o que tinha em comum com os outros: tais lucros só são desfrutados por alguns poucos, cujos interesses pessoais são diametralmente opostos aos sociais, como se verá, ao longo desta exposição.

A crescente procura da borracha determinou a ampliação das áreas de exploração dos seringais, bem como o surgimento de uma técnica comercial que movimentou capitais e energias, sobretudo no que diz respeito aos braços necessários para dar conta da exploração do produto.

Tais braços vieram, fugidos e desesperados, do nordeste brasileiro que, uma vez mais, enfrentava uma seca devastadora e foram seduzidos pelos serviços de propaganda dos governos da região amazônica, os quais estavam interessados no aumento da produção, por essa razão lhes concederam subsídios para os gastos com transporte e adiantamento de dinheiro para as primeiras necessidades, o que implicava o fato de chegarem aos seringais já com significativas dívidas, aumentadas ao longo da cadeia de elos que começava no coletor da seiva e terminava nas companhias de exportação e importação.

Os nordestinos - calcula-se que em número de cem mil - penetraram no território onde as fronteiras do Brasil com a Bolívia e o Peru ainda não haviam sido definitivamente estabelecidas. Foram eles os responsáveis pela anexação ao Brasil da região que passou a denominar-se Território do Acre, mediante a indenização de dois milhões de libras à Bolívia e o compromisso de construir a estrada de ferro Madeira-Mamoré.

Embora não existam estatísticas seguras acerca do número total de nordestinos que se dirigiram à Amazônia desde o final do século XIX até o início do século XX, Celso Furtado (apud PRADO e CAPELATO, 1977, p.291) calcula que o número não tenha sido

inferior a meio milhão de pessoas. Baseando-se nos censos de 1872 e 1900, notou que a população cresceu de 329000 para 695000. Admitindo um crescimento anual vegetativo de um por cento, concluiu que o fluxo externo foi da ordem de 260000 pessoas. Desse total de emigrantes, cerca de 200000 corresponderiam ao último decênio do século XIX. Admitindo idêntico influxo para o primeiro decênio do século atual, deduziu que a população que emigrou não foi inferior à meio milhão de pessoas (ibid, p.291).

Observando esses números e pensando o país hoje, com a massa de nordestinos que migra para São Paulo e Rio de Janeiro em busca de trabalho, é possível afirmar que pouco foi feito pelas autoridades responsáveis, desde então, para promover sua integração ao processo econômico da região e, muito menos, para a fixação desses homens e mulheres na terra em que nasceram.

Essa massa de novos povoadores da região, mobilizada para exploração dos seringais, foi ocupando progressivamente áreas até então despovoadas ou pouco povoadas, ao longo dos afluentes do Amazonas, principalmente os rios Madeira, Juruá, Purus, Japurá, Jutaí, Javari e o Tefé. Quanto aos autóctones que ali estavam, esses foram desalojados, para que a ocupação se efetivasse.

Comportava o seringal a casa do proprietário, em geral de madeira, coberta de zinco ou de palha, além dos barracões, que eram as edificações para comércio e depósitos - todos elevados sobre estacas de paus - e as pequenas habitações dos seringueiros, denominadas

barracas e feitas às vezes de ripas de juçara. Entretanto, no Purus e mais acentuadamente no Madeira, já havia em fins do século passado, barracões mais sólidos, edificadas de tijolos e cobertos de telhas, moradas condignas desse “aristocrata de beira de barranco” que era o seringalista, conforme informa Ernani Silva Bruno (1967, p.135).

Tais edificações contrastavam vivamente com as moradias dos caboclos que aí viviam - paredes de barro, sem reboco, cobertas de palha, com compartimentos internos que se comunicavam por aberturas sem portas, tapadas por jabás. Essa “invasão”, conformada por relações sociais e econômicas baseadas na monocultura, provocou significativas mudanças no modo de vida dos que aí já estavam e também daqueles escorraçados pela seca.

Com efeito, o teor de alimentação dos que gravitavam em torno dos seringais e dos moradores da região baixou de qualidade em escala pronunciada, uma vez que escasseou a produção de alimentos, pois nos seringais o cultivo de qualquer espécie tornou-se impossível, obrigando a importação, em altas quantidades, de alimentos em conserva, principalmente de Belém, o que ocasionou o surgimento de doenças provocadas por deficiência de vitaminas, responsáveis pela perda de muitas vidas no sertão dos altos rios.

Além do problema citado acima, cumpre registrar que o povoamento provocado pela exploração de *hevea* caracterizava-se por ser disperso, o que condenava o seringueiro ao mais terrível isolamento, e a um grau de subordinação à floresta *jamais ocorrido em épocas anteriores* (*ibid*, 1967, p.136).

Conforme observou Euclides da Cunha *um seringal médio - de duzentas estradas com quinze léguas quadradas - latifúndio que podia ser povoado com três mil habitantes ativos, comportava apenas a população invisível de cem trabalhadores, embora se saiba que havia seringais no Acre com duzentos, trezentos e até mesmo quatrocentos camaradas. É ainda o autor de Os Sertões quem informa: É a conservação sistemática do deserto e a prisão celular do homem na amplitude desafogada da terra* (apud BRUNO, 1967, p.136).

Como se tal isolamento não fosse suficiente, havia, também, a questão da falta de mulheres, o que agravava sobremodo a situação desse “escravo que trabalha para se escravizar” e, como se isso não bastasse, sendo nordestino (produto de uma economia agrícola e pastoril em sua região) regredia brutalmente para o estágio inferior, que era o da economia florestal, enquanto os elos mais fortes dessa cadeia acendiam charutos com notas de dólares, em Manaus e Belém.

Segundo as reflexões de Prado e Capelato (1977, p.292), o que importava num seringal não era a extensão da terra, mas a quantidade de árvores que produziam a borracha. Como as árvores se distanciavam umas das outras dezenas de metros, a grande propriedade acabou por se impor na Amazônia e o latifúndio passou a ser a característica do seringal, que se dividia em margem e centro.

Na margem, erguiam-se o barracão central e os barracões menores, caracterizados anteriormente. No centro, cada seringueiro construía sua própria barraca, de paxeúba,

coberta de palha e suspensa do solo pelos barrotes, na maioria das vezes, os lados eram abertos ao tempo. Próximo a ela se situava outra barraca onde se fazia a defumação do látex.

Com o desenvolvimento do comércio da borracha, o barracão central tornou-se apenas a residência do proprietário ou do gerente, quando aquele não residia na propriedade. Os lucros fabulosos auferidos com a borracha permitiram o embelezamento e o aperfeiçoamento das construções, as quais ganharam telhas francesas, telas nas janelas, portas, jardins, tijolos, o que trazia um pouco da sofisticação da Europa para estes trópicos, que já foram chamados de tristes, não sem razão, como se poderá constatar ao longo destas reflexões.

O historiador Edgar Carone (1978) afirma que as formas de exploração e comercialização do látex eram antiquadas e coercitivas e as poucas sugestões de modernização esbarraram na inércia, o que é ratificado pelo autor de *Galvez*, Márcio Souza, quando diz que *a Amazônia é um atoleiro da tecnologia ocidental* (Programa Roda Viva, julho, 1997), seja por suas condições geográficas e climáticas (vide a estrada Transamazônica, o “nada que leva a lugar nenhum”, segundo críticas, cujas origens e autoria se perderam na década de 70), seja por suas elites que ultrapassaram a marca da antropofagia e se comportam autofagicamente (vide o assassinato de Chico Mendes).

Como já foi dito, as condições de trabalho junto à hevea *brasiliensis* condicionaram esses brasileiros ao isolamento e à exploração, pois o proprietário contrata (ainda nos dias

atuais) seringueiros jovens e fortes e os distribui pela floresta. Calculava-se em 300 milhões o número de seringueiras exploráveis no começo do século, mas a possibilidade de aproveitamento é de 6%, uma vez que a exploração é penosa, porque as árvores se encontram espalhadas irregularmente através da densa floresta. O papel do desbravador cabe ao *toqueiro e ao mateiro*: o primeiro descobre as árvores (que estão distantes de 30 a 50 metros umas das outras) e o segundo abre as picadas; quando é encontrado um número suficiente de árvores para as necessidades de um trabalhador (até 120 *heveas*), abre-se a *estrada*.

O rancho do seringueiro, na beira do rio, quase sempre sem família, comporta uma barraca e um defumador. Aí ele trabalha enquanto dura a safra (maio a novembro). Durante esses meses, saindo do rancho ao amanhecer, ele caminha quilômetros por dia. Em cada seringueira ele abre um corte, com o auxílio de um machado, na parte mais alta que consegue alcançar e fixa aí uma tigelinha para o recolhimento do látex; quando completa o número de árvores de sua estrada volta coletando líquido, cuja média diária é de 8 a 12 litros, **chegando no Acre a 20 litros**, o que explica, em parte, a disputa por sua posse.

Seu trabalho está apenas começando, pois prossegue no defumador: despeja o líquido numa bacia para livrá-lo das impurezas; prepara o fogo, acrescentando-lhe sementes de certas palmeiras que provocam fumaça branca e espessa; cobre, em seguida, o fogo com um funil chamado boião, por cuja abertura sai a fumaça: sobre essa abertura suspensa nas duas extremidades por forquilhas, há uma haste giratória, e sobre esta o seringueiro, com o

auxílio de uma concha, derrama o líquido que, em contato com a fumaça, se coagula; e a película, enrolada em camadas, forma uma bola, cujo peso varia de 10 a 40 quilos.

A produção de 8 litros diários de látex dá 4 quilos de borracha defumada: os 210 dias da safra são reduzidos em função das chuvas, doenças e outros percalços. O corte diário na árvore faz com que a seringueira se esgote em três meses e seja necessário que o seringueiro mude de *estrada*. Segundo a Comissão Mista da Defesa da Borracha (Documentos Parlamentares, apud Bruno, 1967, p.67), um homem que explora duas *estradas* produz uma média de 480 quilos, dos quais se deduz 8% de quebra por umidade, sobrando 442 quilos, assim distribuídos: 80% de qualidade fina, 12% de entrefina e 8% de sernambi (de qualidade inferior). O cálculo que Bruno fez para os primeiros anos do século até 1912 trazem os seguintes números (em média): 4\$600 por quilo da goma: multiplicando-se o preço pela quantidade obtida na safra, temos que o seringueiro recebe 1:932\$ anualmente. Só que nesse momento começam os descontos, e não são poucos, como podemos constatar ainda em Bruno (1967): 10% do arrendamento do seringal, o frete fluvial até Manaus, o transporte da goma da floresta ao depósito do proprietário e a porcentagem do *aviador*. Além disso, o proprietário das terras, que também comercia com gêneros, desconta-lhes o total do fornecimento anual (514 quilos de farinha, açúcar, café, arroz, querosene, remédios, balas etc.).

Nas andanças que essas mercadorias fazem até chegarem aos destinatários o ágio se instala e o que se constata é que são vendidas ao seringueiro por 1:386\$.É fácil concluir

que este, trabalhando 7 meses e ficando inativo os 5 restantes, não pode pagar suas dívidas e permanece, então, irremediavelmente preso ao seu credor sendo obrigado a aceitar todas as condições impostas, freqüentemente sob ameaças de morte. Esse sistema condenou à morte milhares de índios e de nordestinos, que não puderam escapar a esta exploração, consentida por vários dos elos envolvidos na cadeia do ciclo da borracha.

A crueldade dos seringalistas (um elo só um pouco mais forte) ia ao ponto de fazer uso das mesmas técnicas dos feitores, pois não hesitavam, conforme Prado e Capelato (1977), em prender os trabalhadores no “tronco” e os torturar. Quando se consideravam ofendidos, mandavam eliminar o ofensor; sua vontade era lei, pois o magistrado civil ou a autoridade militar não agiam no seringal. Pode-se concluir, então, que eram tempos “sem lei e sem rei”, e se pensarmos tal problemática hoje, com os assassinos de Chico Mendes soltos, veremos que em alguns rincões deste continente a “lei e o rei” ainda não chegaram, o que, talvez, justifique a escritura satírica, irônica, caricata, crítica e debochada de *Galvez*, que se vale do fato histórico para compor um quadro terrível de “determinada fração do viver regional”.

Pelos relatos dos historiadores citados é possível relacionar os principais elementos constitutivos do chamado ciclo da borracha: o seringueiro (na base), o seringalista, a casa aviadora (responsável pelo recolhimento e depósito) e, por fim, e mais importante, no Brasil, os exportadores e, no exterior, os importadores.

Tais elementos dependem, visceralmente, uns dos outros; no entanto, a dependência mostra sua face mais cruel junto àqueles que não têm os mesmos recursos e mecanismos de defesa das elites locais existentes antes da borracha e daquelas que se formaram durante os chamados “delírios do látex”. Dos nordestinos e a teia em que foram enredados já se falou: saíram endividados de suas regiões. Tais dívidas tornaram-se permanentes na Amazônia, num ciclo de estrutura escravista, o seringalista, dependente da casa aviadora e essa, por sua vez, dependente dos exportadores, atrelados aos importadores, como se verá a seguir.

Embora o número de empresas exportadoras brasileiras fosse significativo, o mercado era dominado pelas filiais de suas congêneres alemãs, inglesas e francesas que, amparadas por capitais de seus países, monopolizavam o comércio da borracha. O domínio se dá exatamente por este aporte financeiro que permite e lhes dá condições de tirar proveito das contradições internas existentes, como por exemplo: os *aviadores* necessitavam de dinheiro (não havia estabelecimentos de crédito). Endividados, portanto vulneráveis, aguardam os carregamentos de borracha em Manaus e Belém. Porém, as cotações semanais de cada qualidade de borracha são definidas pelos exportadores, assim o *aviador* é obrigado a entregar sua mercadoria com base nessas cotações. Se não pode cumprir seus compromissos, tem seus bens penhorados, dependência contínua, como a do proprietário da terra com ele mesmo, e à do seringueiro para com o latifundiário.

São os elos da cadeia, cujo elo mais forte é o exportador, já que ele joga com as cotações que ele mesmo impõe ao produto (embora havendo certa relação com as cotações internacionais). A especulação não pára aí, pois segundo Bruno (1967), houve uma alta fantástica em 1910, por intermédio de uma manobra dos ingleses para acúmulo de capitais e melhoria dos preços para sua produção asiática, que neste ano começa a entrar no mercado.

Como atualmente, os protestos, mesmo de um notável como Euclides da Cunha, não surtiram efeito, pois os elos, ao menos os mais fortes, estavam embriagados pelo dinheiro que, para alguns, entrava fácil. Tal embaçamento dos sentidos não lhes permitiu atentar para a ameaça que representava o ingresso da produção asiática no mercado internacional. Vale lembrar que as plantas as quais agora davam frutos em alguns países asiáticos tiveram suas mudas retiradas da Amazônia, o que não se constitui ironia do destino, consiste, sim, na incapacidade daqueles que assim agiram.

Como os capitalistas da borracha desdenharam o perigo que vinha, principalmente da Malásia, gastaram os lucros auferidos num ciclo econômico que teve, como os impérios, ascensão, apogeu e queda em menos de um século e o que permaneceu, como diz Bruno, foi que o ciclo da borracha proporcionou o alargamento de nossas fronteiras, a partir da conquista do Acre e sua anexação ao Brasil, em 1903 e sua elevação a território federal, em 1904, sob a presidência de Rodrigues Alves.

A expansão do território nacional deve-se, nesse caso, aos nordestinos que, fugindo da grande seca de 1877, ocupam as terras da região amazônica mais ou menos correspondentes ao estado do Acre hoje, em busca de terras para trabalho e sobrevivência. Em 1890, boa parte do território, que pelo Tratado de Ayacucho é boliviano, está ocupada por esses nordestinos, que lá se estabeleceram beneficiando o látex recolhido das seringueiras nativas.

A Bolívia reage energeticamente ao que considerou invasão de seu território e começou a tomar medidas práticas para reconquistá-lo de fato. A primeira dessas medidas foi a fundação, em 1899, de uma sede administrativa para o recolhimento de impostos: Puerto Alonso, mais tarde Porto Acre. A medida não trouxe os resultados esperados e a Bolívia cometeu seu grande erro, quando entregou o Acre a um poderoso grupo norte-americano para formar o que se chamou de *Bolivian Syndicate* em 1901, com o objetivo de desenvolver economicamente a região e assim, mais tarde, reintegrá-la politicamente.

Tal ato consistiu numa reação direta à instauração do Estado Independente do Acre proclamado, em 1899, pelo anti-herói, personagem-narrador de *Galvez* o aventureiro espanhol Dom Luiz Galvez Rodrigues de Aria, que, como todo aventureiro que se assume, aproveitara-se da situação confusa e administrava a nova nação da sua sede na cidade do Acre, a qual proclamara capital. Valendo-se de informações privilegiadas (trabalhara no Consulado Boliviano em Belém do Pará), Galvez desfruta o gosto (efêmero) do poder, já que em 1903 o agrimensor gaúcho, José Plácido de Castro, radicado há alguns anos na

região, apodera-se de Puerto Alonso, militarmente apoiado pelo Estado Brasileiro e novamente se proclama a independência do estado do Acre.

Nas mudanças de poder que o Acre enfrenta esteve sempre presente uma instituição: o *Bolivian Syndicate*. Com seu poderio militar e econômico americano-inglês (havia também capital inglês), não teve de enfrentar apenas o Estado Independente de Galvez. O Brasil também protestou contra essa presença de capital e armas estrangeiras na região, chegando quase ao rompimento de relações e bloqueio da navegação entre os dois países.

Embora José Plácido de Castro estivesse ocupando Puerto Alonso, o governo brasileiro entrou em entendimentos imediatos com o *Bolivian Syndicate* e com o governo boliviano. O *Bolivian Syndicate*, que de boliviano tinha apenas o nome, assim mesmo em inglês, recebeu uma indenização de 110 mil libras esterlinas pela desistência do contrato. As negociações com a Bolívia foram feitas através do Tratado de Petrópolis, assinado em novembro de 1903 entre as duas partes. Rezava tal acerto que o Brasil, ao anexar o Acre, pagaria, à época, 2 milhões de libras esterlinas, além de compromete-se a construir a estrada de ferro Madeira-Mamoré (sobre a qual Márcio Souza já se manifestou, na ficção, com *Mad Maria* e em diversas entrevistas) para dar saída aos produtos bolivianos pelo Atlântico. Como se vê, aparentemente todos os envolvidos ganharam, menos o Peru, que também reivindicava direitos de soberania sobre o Acre e parte do estado do Amazonas.

A borracha, personagem-pivô da crise com a Bolívia, juntamente com as forças atuantes nesse ciclo econômico (humanas, sociais, políticas, culturais, geográficas e históricas) são a matéria-prima de *Galvez Imperador do Acre*, que, a partir de uma perspectiva irônica, resgata do passado o homem amazônico diante de sua história, no que ela tem de tragicidade e de comicidade.

Por fim, e mais importante, convém destacar a situação atual do Acre. Embora a borracha continue sendo o principal produto da pauta de exportações desse estado, a decadência, anunciada já no início do século, estendeu-se a toda atividade extrativa local (a castanha-do-Pará) o que levou à substituição dos seringais por áreas de pastagens, promovida por investidores do Centro-Sul do país. Tais investidores agravaram sobretudo a questão da estrutura fundiária, com a crescente concentração de terras na mão de poucos. Márcio Souza (Programa Roda Viva, julho, 1997) informa que há verdadeiros escândalos nesse sentido: *uma única pessoa física detém, por exemplo, cerca de dois milhões de hectares no estado*. Irregularidades de toda espécie assombram não apenas os acreanos, mas o restante dos brasileiros (vide escândalo da recente venda de votos, de deputados acreanos em favor do processo de reeleição protagonizado pelo Presidente da República, Fernando Henrique Cardoso).

O alastramento da corrupção servindo de base para a formação de grandes fortunas traz como conseqüência a crescente marginalização da maioria desse povo, chamado pelos sociólogos de “excluídos”, não sem razão.

Além dos conflitos pela terra, que é muito fértil, e está concentrada nas mãos de uma minoria insensível (repetindo erros do passado, por isso chamei-a de autofágica), a região encontra-se entre as mais atingidas pelos constantes desmatamentos. Outro fator importante são as dificuldades de comunicação decorrentes dos transportes terrestres, que ainda constituem um problema sério para o pequeno estado da Federação. O reduzido potencial energético, a precariedade do sistema de abastecimento de água e esgoto vêm, também, afetando drasticamente a qualidade de vida dos habitantes de vários pontos do estado, que já viveu o fausto dos “delírios do látex”.

As informações contidas neste capítulo contribuem para desvendar o fenômeno da ironia presente na obra em estudo, na medida em que exercem o contraponto dito “sério”, em relação à “mentira” da ficção, isto é, o mundo que deu origem à narrativa foi assim descrito pelos historiadores, além de proporcionar uma visão, mesmo que parcial, do mundo criado pela borracha (razão do episódio histórico - Anexação do Território do Acre ao Brasil - mote da narrativa) aos leitores deste trabalho.

2 SEGUINDO PEGADAS: EPÍGRAFE E INTERDISCURSO

2.1 CERVANTES: A CARICATURA DA AVENTURA HUMANA

Márcio Souza abre o Capítulo 1, que compreende o período de novembro de 1897 a novembro de 1898, com a citação:

*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, 1995, p.12).*

Ao citar Cervantes, sinaliza, através da epígrafe, quais são as pegadas que seguirá. Miguel de Cervantes enfrentou os sórdidos poderes da barbárie apenas com as armas da inteligência e da imaginação. Seus textos, carregados de força satírica, burlaram os censores inquisitoriais, caricaturaram a estultice humana quando posta a serviço das mais obscuras formas de fanatismo e, ao ironizar um estilo fantasioso (as novelas de cavalaria), e os que se armavam cavaleiros às cegas, transformaram-nos no retrato da aventura humana, no perfil do homem dividido entre o sonho e a realidade. A influência de *Dom Quixote* - uma

das maiores obras-primas da literatura de todas épocas - estendeu-se, através do tempo, a escritores, pintores, escultores, dramaturgos, cineastas, músicos: muitos deram sua versão do “cavaleiro da triste figura” e de seu leal escudeiro.

A epígrafe em questão, retirada das *Novelas Exemplares*, é alógrafa, pois recorre a fragmento de texto de reconhecida autoridade e desempenha funções particularmente importantes. É sobretudo nesse caso que ela assume aquela feição de *palavra autoritária* de que fala Bakhtin, quando diz que *a palavra autoritária pode organizar em torno de si massas de outras palavras (que a interpretam, a exaltam, dela fazem determinadas aplicações, etc.), mas não se confunde com elas (...), pois permanece distinta, compacta e inerte* (REIS e LOPES, 1990, p.119).

A epígrafe alógrafa diferencia-se da autógrafa, por esta ser *responsabilidade do autor do relato que ela antecede, isto é, volta-se sobre ele, constituindo-se na expressão de uma inclinação reflexiva, patenteada preambularmente, por vezes de recortes imagísticos ou ideológicos* (idem, p. 119). A epígrafe alógrafa pode, também, desempenhar a função de tema para determinado assunto, quando abre uma narrativa com cujo plano pode ser identificada, por um leitor que aceita as regras do jogo. Pode, igualmente, desempenhar uma função ideológica, quando explícita ou veladamente referir valores morais, ou, ainda, uma função meramente reverencial, se a citação privilegia um autor com óbvia ascendência sobre aquele que cita, portanto, é válido afirmar que tal recurso (a convocação do já-dito) esboça pistas de leitura particularmente importantes no plano discursivo.

É o que ocorre, segundo meu entendimento, em *Galvez*, já que a epígrafe, ao citar um autor com o perfil de Cervantes (satírico, mordaz, crítico implacável) indica quais os caminhos temáticos, aqui entendidos como expressão verbal de um juízo axiológico, que predominarão na obra, ao mesmo tempo que endossa os objetivos críticos que a inspiram.

Maingueneau (1993) sublinha a ambigüidade fundamental do fenômeno da citação, caso seja considerado o grau de adesão do locutor ao que está dizendo. De fato, a ambigüidade reside no fato de o locutor contentar-se em reportar as afirmativas feitas por outros locutores, ao invés de garantir ele mesmo a verdade daquilo que diz, já que é nisso que acredita, (através de uma simples asserção), além de permitir a idéia oposta: não subscreve a afirmativa por não acreditar em sua verdade.

O Autor assim define a ambigüidade do distanciamento: *o locutor citado aparece, ao mesmo tempo, como o não-eu, em relação ao qual o locutor se delimita, e como a “autoridade” que protege a asserção* (1993, p.86). Pode-se tanto dizer, ainda segundo o autor, que o enunciado é verdade porque outro o diz, quanto o contrário.

A citação em epígrafe permite, em meu entendimento, o surgimento do argumento da autoridade que protege a asserção, feita pelo locutor através daquilo que cita.

Concordo com Kerbrat-Oreccioni, citada por Maingueneau (1993, p.86), quando afirma que se ocultar por trás de um terceiro é frequentemente uma maneira hábil, por ser indireta, de sugerir o que se pensa, sem necessitar responsabilizar-se por isto.

Por “responsabilizar-se” entendo a atitude defensiva-transgressora do Autor frente à censura imposta às obras literárias à época da escritura de *Galvez*, atitude que confirma a tomada de posição pelo sujeito, que, no momento da transgressão, defende-se antes mesmo de ser acusado.

O argumento da autoridade, nas epígrafes que vão ser analisadas, reside no fato de os autores citados pertencerem à escola estética barroca, cujo discurso entendo ser fundador, expressão cunhada por Orlandi, 1993, (porque rompe com a estética clássica e porque seus autores produzem alguma coisa a mais: a possibilidade e a regra de formação de outros textos) como se verá no decorrer desta análise.

Assim, o discurso em *Galvez* é atravessado por diversos discursos, o que configura o embate de sentidos e confirma a ambigüidade e a possibilidade de todo sentido ser outro.

As epígrafes analisadas neste capítulo serão consideradas manifestações explícitas da fala do outro, recuperáveis a partir de uma diversidade de fontes de enunciação, marcas de heterogeneidade discursiva².

² a) il y a de l'hétérogène constitutif de l'énonciation qui y est **présent**, à l'oeuvre, de façon permanente, mais non directement observable;

A heterogeneidade mostrada inscreve o Outro na seqüência do discurso (discurso direto, indireto, livre, aspas...) e a heterogeneidade constitutiva diz que no sujeito, em seu discurso, há o Outro, que não é marcado materialmente no nível da formulação, mas que a Análise de Discurso, segundo Maingueneau, pode *definir, formulando hipóteses, através do interdiscurso, a propósito de uma formação discursiva* (1993, p.75). A heterogeneidade discursiva diz respeito, então, à relação que se estabelece entre o que está expresso na seqüência discursiva em análise e o que é dito em outros discursos, estejam ou não explicitados no fio do discurso em *Galvez*.

O sujeito, que não é único, nem origem e fonte do sentido, é marcado historicamente. Seu discurso situa-se em relação ao discurso do outro, daí a heterogeneidade. Isso significa dizer que a heterogeneidade que constitui todo discurso tem vínculos com a exterioridade, isto é, com suas condições de produção.

Os interlocutores do discurso ocupam mirantes de observação (lugar e momento de produção de sentido) determinados na estrutura de uma formação social. Destinador e destinatário imaginam o lugar que atribuem a si mesmos e ao outro.

As posições de sujeito a partir das quais se lê e se interpreta, pois o sujeito constitui-se enquanto leitor segundo sua identificação com essas posições, que, inscritas

b) il y a de l'hétérogène **manifeste**, sur le fil, y produisant des ruptures observables. Cet hétérogène est de deux sortes: de l'hétérogène émergent de façon brute, simplement manifeste; de l'hétérogène émergent sous les espèces de sa représentation par le sujet parlant lui-même, hétérogène **montré** (Authier-Revuz, 1991, p.143)

na memória discursiva, intervêm no processo de produção da leitura fornecendo *os elementos pré-construídos e as operações de articulação que configuram um determinado gesto de leitura* (Pêcheux, 1995, p.171), orientam sua interpretação do texto.

Pêcheux afirma que *é porque há o outro nas sociedades e na história, correspondente a esse outro próprio ao linguajeiro discursivo, que aí pode haver ligação, identificação ou transferência (...). E é porque há essa ligação que as filiações históricas podem-se organizar em memórias, e as relações sociais em redes de significantes* (1990, p.55).

A memória discursiva (interdiscurso enquanto pré-construído, o dizível, o repetível, o saber discursivo) fornece, de acordo com Pêcheux, *a matéria-prima na qual o sujeito se constitui como sujeito falante, com a formação discursiva que o assujeita* (1995, p.167).

Assim, há ,em todo processo discursivo, o fenômeno da antecipação, em que o destinador antevê as representações de seu destinatário, a partir do fato (ilusório) de sentir-se dono de sua enunciação, de dominar as estratégias do discurso e de (pensar) estar na fonte do sentido.

Através das epígrafes, assinadas por autores consagrados do Barroco espanhol, a convocação do já-dito “provoca” no destinatário uma resposta antevista pelo destinador, ou melhor, pelo jogo proposto por ele, que consiste em deixar pegadas (as epígrafes), as quais deverão ser seguidas por aqueles dispostos e capacitados para tal empreitada.

A epígrafe alógrafa, por ser a citação do que chamo de argumento da autoridade, é um procedimento em que o que cita “apaga-se”, dando voz àquela, que é reconhecida, e que garante a validade da enunciação.

As autoridades (Cervantes, Calderón de La Barca e Lope de Vega), cujo discurso é retomado em *Galvez*, apresentam a ironia como procedimento discursivo marcante, gesto dirigido a um destinatário, atividade que, embora lúdica, não é desinteressada, uma vez que a entendo como capaz de ser transgressora.

Tal procedimento pode ser surpreendido no nível interdiscursivo, isto é, no nível de formação/reprodução e transformação de enunciados e no nível intradiscursivo (da seqüência discursiva), onde se revelam as marcas lingüísticas veiculadoras de posições de sujeito diferenciadas. Através delas pode-se chegar ao nível interdiscursivo, lugar daquilo que pode e deve ser dito, mas que, contraditoriamente, também é lugar do que não pode nem deve ser dito. Daí a possibilidade de resistência e transgressão.

No nível da formulação, temos a seqüência de marcas lingüísticas (o recorte para análise encontra-se no último capítulo), que dizem respeito à organização do discurso e são responsáveis pelas diferentes formas de funcionamento dos discursos. É nesse nível que ocorrem os diferentes processos lingüísticos que marcam a(s) posição(ões) assumida(s) pelos sujeitos e onde incide, conseqüentemente, determinado efeito de sentido do tipo: esse é o objeto de meu discurso (e as pistas podem ser a chave).

O **tema discursivo**, então, é o elemento que, no nível intradiscursivo, está marcado pela repetição, para enfatizá-lo e não deixar dúvidas sobre o que se fala.

O processo intra e interdiscursivo, em *Galvez*, caracteriza-se já na abertura, pois o Autor, ao evocar a voz cervantina, parece advertir o leitor de que ele está entrando num jogo que consiste em decifrar as pistas e sinais indicativos do que não é dito, porque não pode ser dito (a obra foi editada quando a censura ainda estava em vigor) ou porque é apenas parte da estratégia narrativa (imitação paródica de um gênero, o romance-folhetim) que estabelece, desde já, um jogo de luz e sombra, por meio do procedimento lúdico e irônico, que demanda a convivência e a perspicácia do leitor.

Diz Cervantes que *nestas matérias* (palavras e símbolos da fé cristã) *a língua não tropeça sem que a intenção caia primeiro*. Ora, os efeitos de sentido previstos através da citação em epígrafe (heterogeneidade mostrada) apontam para a função-autor, definida por Orlandi. Para a autora, *a função-autor se realiza toda vez que o produtor da linguagem se representa na origem, produzindo um texto com unidade, coerência, progressão, não-contradição e fim (...) o autor responde pelo que diz ou escreve pois é suposto estar em sua origem* (1996, p.69).

O sujeito só se faz autor, segundo Orlandi, se o que ele produz for interpretável. Ora, o texto que analiso é interpretável (se não o fosse seria ininteligível), apresenta unidade, coerência, progressão, não - contradição e fim e, ao estar na origem do que

escreve, o autor responde, através da escolha das epígrafes, por seus atos. A função de autor já é *uma função de sujeito, responsável pela organização do sentido e pela unidade do texto, produzindo o efeito de continuidade do sujeito* (idem).

Então, Márcio Souza, tributário de Cervantes, depois de avisar que pegadas segue, reflete no relato de coisas do passado o presente caótico da realidade brasileira e latino-americana, através da prosa impregnada de humor e de sutilezas literárias, como as demais epígrafes diluídas no folhetim, que, dessa forma, inscrevem-no num vasto espaço intra e interdiscursivo, no qual falam diversas vozes cuja dimensão e finalidade é causar efeitos de sentido, subordinados a um programa autoral.

Considerando-se que a primeira versão de *Galvez* foi concebida em 68, ano emblemático das utopias sintetizadas no lema *we want the world and we want now*, caladas posteriormente, principalmente no Brasil, com os chamados anos de chumbo do governo Médici, e que a primeira edição chegou ao público em 76, quando ainda era vigorosa a censura a todas as formas de arte que têm na palavra sua argamassa (vide o rumoroso caso Rubem Fonseca³), *Galvez* só poderia ter sido escrito valendo-se de artifícios, como a paródia do romance-folhetim e a ironia, entendida como um procedimento discursivo que subverte a fronteira entre o que é assumido e o que não o é pelo enunciador (elemento da

³SILVA, Deonísio da. *Nos Bastidores da Censura: Sexualidade, Literatura e Repressão Pós-64*. São Paulo, Estação Liberdade, 1989.

ficção discursiva, responsável pelo enunciado) para burlar, como fez seu mestre espanhol, os censores da época.

Por isso, a citação, categoria que *auxilia a organização da problemática das vozes como núcleo da proposta discursiva que pretende integrar ironia, intertextualidade e interdiscursividade* (BRAIT, 1996, p.53), remete a Mauléon, que, como o Autor, é poeta bobo da Academia dos Imitadores (os escritores), o qual assume como sua a responsabilidade do que diz e do interdito, afirmando *Dê por onde der*. Ao citar, o Autor remete a outra realidade e mascara sua atitude de resistência e transgressão.

Traduzindo jocosamente a expressão latina *Deum de Deo* (Deus de Deus), que são palavras do símbolo da fé, Cervantes ridiculariza o poeta sabichão que tudo pretendia responder, ainda que mal, e, dessa forma, caracteriza duas atitudes: apurado senso crítico e coragem para desafiar o estabelecido, as quais são compartilhadas por Márcio Souza, que segue os passos do criador do “cavaleiro da triste figura”, dando início ao jogo de luz e sombra (o dito e o interdito).

Com pitadas de sátira ibérica, este “imitador” tropical, armado pela História, pela Sociologia e pela Literatura, desafia a censura e pensa a Amazônia e os amazonenses para saber: quem são? que fazem? onde estão? Na tentativa de resposta, a perplexidade se espalha e nos apanha.

Outro reparo possível de ser feito em relação à epígrafe é que mais uma vez o enunciado irônico, via citação direta, é alçado à condição de unidade de significação, contextualizada num dizer que já foi “dito”. Logo, temos a dimensão de outro discurso (exterior), que se dobra e se intromete no interior discursivo de *Galvez*, mas também informando sobre o sujeito, sobre o enunciador e as condições de produção.

Quando são pesquisados os pontos que aproximam citado e autor da citação, podemos constatar que Márcio Souza e Cervantes compartilham atitudes do espírito e pontos de vista sobre o mundo, pois assim como o primeiro, que teve o mecenato do governo do Estado do Amazonas na publicação de *Galvez*, o segundo também só pôde trazer à luz sua obra-prima, uma vez que desfrutou da proteção do Duque de Béjar, conforme dedicatória transcrita abaixo:

Ao Duque de Béjar

Em fé do bom acolhimento e honra que faz Vossa Excelência a toda sorte de livros, como príncipe tão inclinado a favorecer as boas artes, maiormente as que por sua nobreza não se abatem ao serviço e produtos do vulgo, tenho determinado de trazer à luz ao Engenhoso fidalgo Dom Quixote de la Mancha, ao abrigo do claríssimo nome de Vossa Excelência, a quem com o acatamento que devo a tanta grandeza, suplico o receba agradavelmente em sua proteção, para que, à sua sombra, (...) ouse surgir seguramente no juízo de alguns que, não se contendo nos limites de sua ignorância, costumem condenar com mais rigor e menos justiça os trabalhos alheios; que, pondo os olhos a prudência de Vossa Excelência em meu bom desejo, fio em que não desdenhará a cortesia de tão humilde serviço (CERVANTES, 1978, p.11).

A visão de mundo que me parece ser compartilhada é a atitude irônica do mestre, cuja confirmação é possível, conforme nota de rodapé da mesma edição, a qual informa que o Duque de Béjar não se distinguiu no mundo das letras, talvez nem pelo mecenato, já que Cervantes não voltou a mencioná-lo e, nesta dedicatória, *copia diversas frases das feitas por Fernando de Herrera ao Marquês de Ayamonte, na edição de Obras de Garcilaso com anotações, 1580* (idem,).

Ora, se até para agradecer a “cortesia de tão humilde serviço”, Cervantes usa frases que não são suas, num procedimento que entendo que é uma forma de exposição do já-dito, agora sob a forma de plágio, podemos considerar esse procedimento uma maneira especial de produzir sentido. Aqui, o plágio funciona, ironicamente, como deboche e pouco caso, uma vez que o contemporâneo de Lope de Vega jamais utilizaria o pouco honesto recurso da apropriação indébita por necessidade.

Neste caso, a recuperação do já-dito atua como forma de contestação da autoridade da qual é, ironicamente, dependente e tal procedimento discursivo irreverente o aproxima de seu tributário tropical, já que o mesmo também vale-se do mecenato, através do governo do Amazonas, para publicar as aventuras de Dom Galvez.

A ironia, aqui, ocorre nas condições de produção tanto da obra de Cervantes quanto de *Galvez*, isto é, Cervantes e Márcio Souza foram financiados por autoridades, cuja conduta

é sistematicamente criticada nas obras, que só vieram à luz graças ao mecenato desfrutado por ambos.

Quando, tarde demais, constata que o romance-folhetim não exalta, nem idealiza os eventos históricos e seus protagonistas, só resta ao mecenas moderno fazer de conta que o escritor não existe, tampouco sua obra. É Márcio Souza quem informa: *...até 79, eu recebia pauladas diárias. Depois veio o silêncio. Quando a crítica do sul se pronuncia sobre meus romances, o silêncio permanece* (DIMAS, 1882, p. 12).

Cervantes, cuja obra e implicações temáticas, aliada às condições de produção, teve o aval dos censores da época, como atestam os termos de aprovação emitidos pelos examinadores constituídos para tal fim, no prólogo da primeira e da segunda parte de Dom Quixote (cf. CERVANTES, 1978, p.10, 307-309) é o principal inspirador do texto de Márcio Souza.

Tal aprovação ocorreu uma vez que burlou a farsa invisível da hipocrisia de seu tempo, através de mecanismos de escritura que compreendem sutileza e ironia finamente entretecidas, os quais permitiram a circulação de suas obras, que foram apresentadas pelos censores conforme segue:

...não contém coisa contra a Fé nem os bons costumes; antes é livro de muito entretenimento lícito, mesclado de muita filosofia moral (...) para extirpar os vãos e mentirosos livros de cavalaria, cujo contágio haviam propagado mais do que fora justo (...) é obra mui digna de seu grande engenho, honra e brilho de nossa nação, admiração e inveja das estranhas... (idem).

Se a expulsão dos livros de cavalarias interessava ao poder inquisitorial, que os considerava “vãos e mentirosos”, Cervantes, *mesclando a realidade e a ficção, o doce ao proveitoso e o moral ao grotesco, dissimulando na isca do engodo o anzol da repreensão*, fez deste mote (permitido), o esconderijo perfeito para o que realmente queria criticar, sentidos apreensíveis hoje, determinados, pelo menos parcialmente, pelas marcas de ênfase em certos aspectos lingüísticos-temáticos.

Márcio Souza segue-lhe os passos, imitando o risível da ação humana num evento histórico afastado (comodamente), com é o caso do Ciclo da Borracha ao qual está vinculada a anexação do Acre ao Brasil.

Para exemplificar, cito o narrador, em D. Quixote, que é dono e responsável por seu dizer, no entanto condicionado pela opção feita por Cervantes a favor da sátira, quando expõe as características da comédia a seu fiel escudeiro:

...nem seria acertado que fossem finos os atavios da comédia, mas sim fingidos, como é a própria comédia, que eu quero, Sancho, que tu estimes, e que por conseguinte estimes igualmente os que as representam e os que as compõem, porque todos são instrumentos de grande bem para a república, pondo-nos diante a cada passo um espelho, onde se vêem ao vivo as ações da vida humana, e nenhuma comparação há que tão bem nos represente o que somos e o que havemos de ser, como a comédia e os comediantes (CERVANTES, 1978, p.355).

Nos universos em confronto, representados pelo sublime (Quixote) e o grotesco (Sancho), considerados opostos conflitantes pela crítica especializada, uma vez que o primeiro representa a aristocracia e o segundo o popular, ocorre o encontro dos dois mundos e dele emerge uma “cosmogonia dialogizada” (MACHADO, 1995), que revela o princípio da voz: fazer-se ouvir.

Como o texto não é inerte, vale dizer, é falante, significativo, nele ouvimos vozes e essas vozes apresentam sempre a voz humana. Aqui pode-se afirmar que (e há formas recorrentes ao longo da narrativa) a crítica às novelas de cavalarias submerge diante do universal que está presente na caracterização da comédia, único gênero capaz de nos colocar *diante a cada passo um espelho, onde se vêem ao vivo as ações da vida humana* (idem).

A universalidade, e por isso a juventude de Dom Quixote, pode ser comprovada pela argumentação do narrador a favor de sua tese:

Senão, dize-me: não viste representar alguma peça onde entrem reis, imperadores e pontífices, cavaleiros, damas e outras personagens? Um faz de rufião, outro, de embusteiro, este, de mercador, aquele, de soldado, outro, de simples discreto, outro, de namorado simples, e acabada a comédia, e despindo-se os seus trajos, ficam todos os representantes iguais? (CERVANTES, 1978, p.355).

Sancho, está claro, viu tudo isso, sim, como atesta a seguinte passagem:

Nunca foram de ouro puro os cetros e coroas de imperadores farsantes, mas sim de ouropel ou de lata - respondeu Sancho Pança (idem, p.355).

Por isso, segue o narrador em sua argumentação, fiel aos ditames da estética barroca, a qual vale-se do conceptismo (aqui entendido como agudeza de espírito, sentença, dito fruto do engenho, jogo de idéias):

... o mesmo, disse Quixote, acontece no trato deste mundo, onde uns fazem de imperadores, outros de pontífices, e finalmente todos os papéis que podem aparecer numa comédia; mas, em chegando ao fim, que é quando se acaba a vida, a todos lhes tira a morte as roupas que os diferenciam (sic), e ficam iguais na sepultura (idem, p.355).

Ótima comparação! - disse Sancho - apesar de não ser tão nova que eu não a ouvisse já muitas e diversas vezes, como a do jogo de xadrez, no qual, enquanto dura, cada peça desempenha o seu papel especial e, quando acaba, todas se misturam, se juntam e se baralham e se metem num saco, que é o mesmo que dar com a vida no sepulcro (idem, p.355).

Escolhi tal passagem e a citei integralmente, já que há poderosas relações entre ela e a obra que analiso. Tais vínculos podem ser estabelecidos pelas redes de memória acionadas e determinadas através das pistas intra e interdiscursivas.

Entre elas, destaco a defesa da comédia como sendo o tipo de texto que melhor representa o homem no que ele tem de risível, atitude que remete ao pensador grego Aristóteles, o qual, em sua obra *Poética*, afirma:

A comédia é, como dissemos, imitação de homens inferiores; não, todavia, quanto a toda espécie de vícios, mas só quanto àquela parte do torpe que é o ridículo (s.d.,p.109).

Com efeito, Cervantes está no texto de Márcio Souza, assim como Aristóteles (se considerarmos que ele foi o primeiro a teorizar sobre os gêneros), retomado pelo autor espanhol, o qual foi convocado através da epígrafe, aparece como fonte da discussão sobre a comédia.

Claro está que Márcio Souza sabe com quem está falando, através de seus narradores. É com um leitor perspicaz e disposto a participar do jogo, pensando que se trata de uma brincadeira (depois ele comprova o oposto).

O discurso, então, além de marcar a reestruturação das redes de memórias e trajetos feitos por uma idéia (a da comédia), sinaliza o índice de agitação nas filiações sócio - históricas de identificação.

O engenho de Cervantes (inspirador de Márcio Souza) consiste, em meu entender, na antecipação do fruto das reflexões de Propp, a propósito das vozes do sujeito-narrador, quando afirma que a primeira condição para que comicidade e o riso se estabeleçam, está

no fato de quem ri tem concepções do que seria justo, moral, correto, ou antes, um certo instinto completamente inconsciente daquilo que, do ponto das exigências morais ou simplesmente de

uma natureza humana sadia, é considerado justo e conveniente (PROPP, 1992, p.173).

Por intermédio da comédia que, dos gêneros imitadores é *aquele onde se vêem ao vivo as ações da vida humana, e nenhuma comparação há que tão bem nos represente o que somos e o que havemos de ser*, Cervantes burlou os censores inquisitoriais de seu tempo, falando de temas proibidos, como as idéias de “pureza de sangue” e “cristandade velha”, além do orgulho de ser ignorante e grosso como demonstração irrecusável de não ter a linhagem abastardada por contaminações judaicas ou sarracenas.

É a comédia, portanto, o gênero que comporta a crítica, a subversão e pode se constituir num espaço de resistência, uma vez que não tem função catártica (o que determinaria a permanência deste mundo, tal como está constituído).

Esse modo de representação do homem deixa um travo amargo, pois carrega em si elementos que podem ser responsáveis por mudanças neste mundo: raiva ou tristeza.

É ainda Propp (1992), quem afirma ser o riso que zomba

aquele que nasce sempre do desmascaramento de defeitos da vida interior, espiritual do homem. Esses defeitos referem-se ao âmbito dos princípios morais, dos impulsos da vontade e das operações intelectuais (p.175).

Ora, se buscarmos em Aristóteles que tipo de mundo, e de homem, devem imitar os gêneros, talvez seja possível entender o porquê da posição assumida pelo sujeito- narrador.

Diz Aristóteles (AGUIAR e SILVA, 1983) que imitar é uma qualidade que nasce com o homem, e é o que o diferencia dos animais. Não é apenas porque gosta de imitar que ele o faz, é porque, por meio da imitação, adquire conhecimentos, de si e do mundo circundante e, dessa forma, insere-se nesse mundo. Dito de outra forma, ele assume uma identidade, ele é.

Os modos de imitar o mundo e os homens (em ação neste mundo) variam, segundo o autor da *Poética*, conforme esses homens, sob o ponto de vista da moral, forem superiores, inferiores ou semelhantes à média humana (idem).

Os poemas épicos de Homero representam os homens melhores, as obras de Cleofonte figuram-nos semelhantes e as paródias de Hegemão de Taso imitam-nos piores. A tragédia tende a imitar os homens melhores do que os homens reais e a *comédia tende a imitá-los piores* (idem., p.343).

A historicidade do texto de Cervantes pode ser confirmada porque em seus enunciados (vide diálogo entre Quixote e Sancho) podem ser detectadas as relações existentes com outros discursos, por exemplo, o aristotélico, quando define os modos de imitação das ações dos homens.

Se a comédia tende a imitar os homens piores, ou inferiores, e o risível da ação humana, e se aceitarmos que os sentidos surgem dos elementos internos do texto (diálogo

Quixote/Sancho) relacionados com os elementos externos (teoria exposta na Poética) pode-se concluir que se estabelece um processo interdiscursivo, o qual determinaria uma posição do sujeito-leitor: ele concorda com o que lhe parece evidente.

No entanto, a Formação Discursiva do diálogo que, certamente, delimita sua identidade a partir de sua relação com outra Formação Discursiva, a teoria aristotélica, pelo valor histórico, assume um *continuum* de geração de sentidos percebidos no “além do dito”, determinados pelo lugar e momento da interpretação que, de acordo com Pêcheux (1990), é um ato que surge como tomada de posição.

De fato, para mim, embora concorde que há uma resistência da obra a que se coloque o sentido que se quer (o do leitor unicamente), uma vez que *todo enunciado pode se destacar discursivamente de seu sentido para derivar para um outro* (idem, p.53), não é possível ignorar as redes de memória postas em funcionamento no ato de interpretação.

Por isso, avanço e mesmo que pareça temerário, volto ao texto e, através de elementos que me parecem recorrentes, tentarei provar que a narrativa cervantina não trata apenas de satirizar as novelas de cavalarias. Esse procedimento, como já foi dito, é parte de uma estratégia defensiva/ofensiva, pois tal mote, por permitido, encobre a real natureza e objeto da crítica: a vaidade e o risível das ações humanas.

Para este estudo, interessa descobrir as relações de similaridade entre os possíveis sentidos da epígrafe que abre o texto de Márcio Souza, o qual, à semelhança daquele que

cita, demonstra, em *Galvez*, a mesma disposição de denunciar, através do riso, resultado do procedimento irônico e da paródia, a farsa das ações humanas, no caso de *Galvez* do procedimento histórico, político, social e econômico do Ciclo da Borracha e da anexação do Acre ao Brasil, como se verá em capítulos posteriores.

Voltando à análise dos enunciados que expressam a visão de mundo do sujeitos-narradores, em *Quixote*, vejamos como Sancho responde às ponderações do “cavaleiro da triste figura”:

- Ótima comparação! - disse Sancho - apesar de não ser tão nova que eu não a ouvisse já muitas e diversas vezes, como a do jogo de xadrez, no qual, enquanto dura, cada peça desempenha o seu papel especial e, quando acaba, todas se misturam, se juntam e se baralham e se metem num saco, que é o mesmo que dar com a vida no sepulcro (CERVANTES, 1978, p.355).

A ironia, aqui entendida como um fenômeno discursivo, reside no fato do fiel escudeiro ser “menos ilustrado” que Dom Quixote e ser capaz de, instigado pela pergunta socrática, responder adequadamente, instaurando o estranhamento, determinado pelo inusitado da compreensão (pela descrição que já temos de Sancho). Se insisto no, segundo o narrador, “cada vez menos simplório e mais discreto”, personagem criado por Cervantes, é devido ao fato dele ter inspirado a pintura de Galvez, enquanto anti - herói da narrativa que analiso.

Com efeito, tal constatação pode ser feita na medida em que as redes de memória são acionadas, sempre considerando o mirante de observação do analista, o chamado *lugar e momento de interpretação*, conforme Pêcheux (1990), que me possibilita estabelecer os vínculos analógicos entre Sancho e Galvez.

A relação mais significativa diz respeito ao fato de Sancho ter governado uma ilha (por apenas uma semana), chamada Baratária, *ou porque o lugar tinha o nome de Baratário ou pela barateza com que se lhe dera o governo* (CERVANTES, 1978, p. 487) e Galvez, por seu turno, ter estabelecido o Estado Independente do Acre, efêmero império (dura apenas cinco meses), como o de seu personagem inspirador.

O discurso irônico revela, desde Cervantes até seu tributário amazonense, uma postura filosófica que nega o caráter dito “sério” e “objetivo” do mundo exterior e, mais importante, caracteriza a expectativa da existência de um leitor capaz de transcender o enunciado, para, por meio das marcas aí existentes, ter acesso às significações sugeridas (luz) e escondidas (sombra) por esse espaço significante.

O nome Baratário, ludicamente deslocado para barateza, remete, através do processo interdiscursivo, para o efêmero império de Galvez. A ironia configura-se via significação contraditória, como pode ser confirmado pelo fato histórico, que nos informa ter o aventureiro espanhol arrecadado fundos vultosos junto ao governo amazonense, para “libertar Puerto Alonso” da ameaça anglo-americana, representada pelo *Bolivian Syndicate*.

Ora, se os textos que fazem parte de uma formação discursiva remetem a uma mesma formação ideológica e se é possível afirmar os estreitos vínculos entre o espaço discursivo criado por Cervantes e aquele que o cita, através da epígrafe, é lícito concluir que Márcio Souza compartilha daquela visão de mundo antevista, através da materialidade discursiva, no texto do qual é tributário, e que pode ser sintetizada na seguinte passagem sobre a burlesca coroação do “grande Sancho Pança”:

...ao chegar às portas da vila, saíram os alcaides do povo a recebê-lo, tocaram os sinos e todos os vizinhos deram mostras de geral alegria, e com muita pompa o levaram à igreja matriz a dar graças a Deus, e em seguida, com algumas ridículas cerimônias, lhe entregaram as chaves da vila e o admitiram como governador perpétuo da ilha Baratária. O traje, as barbas, a gordura e a pequenez do novo governador traziam pasmados todos os que não sabiam o segredo do negócio e até os que sabiam, que eram muitos (CERVANTES, 1978, p.505).

Se, como afirma Pêcheux (1995), *algo fala (ça parle) sempre antes, em outro lugar*, o que caracteriza as interferências ou a presença do outro no discurso, pode-se dizer que o falante é envolvido nas malhas da interdiscursividade que o precede, o que é possível comprovar através da atitude do ironista, que sinaliza, via epígrafe, uma forma de chamar a atenção do leitor para o discurso.

O produtor da ironia conta com a adesão e participação desse interlocutor, quando o sujeito da enunciação produz o enunciado que remete ao texto de Cervantes, no qual é possível observar vínculos expressivos:

...entramos na praça, montados em tristes pangarés ornamentados para as Folias de Reis juninas, numa improvisação coreográfica (...) logo fomos cercados pela massa e comecei a observar aqueles homens maltrapilhos, aquelas mulheres maltratadas, grávidas e velhas. Meus súditos observavam tudo de uma maneira distante. Estavam curiosos, mas não compreendiam o significado do acontecimento (SOUZA, 1995, p.162).

A ironia, entendida como portadora de uma dimensão intertextual e interdiscursiva, põe em movimento elementos subjetivos, na medida em que o sujeito da interpretação só pode interagir se tiver conhecimentos partilhados, se for conivente com o jogo e o desafio propostos pelo objeto constituído no mundo narrado e, como sabemos, cada sujeito interpretante se constitui como tal a partir do mirante de observação no qual está instalado, o qual nunca é igual ao do outro, já que dependem (os que vão atribuir sentidos) da situação, contexto histórico, social e cultural.

Como o conteúdo é subjetivamente assinalado por valores atribuídos pelo enunciador e apresentados de forma a exigir a participação do enunciatário, que é convocado a seguir as pegadas, e como as duas instâncias são dependentes da formação ideológica em que estão inseridas, *as palavras, expressões, proposições, etc., mudam de sentido segundo as posições sustentadas por aqueles que as empregam (PÊCHEUX, 1995, p.160)*, a participação na atribuição de sentido instaura a intersubjetividade que perpassa as formas do discurso reportado.

2.2 LA VIDA ES SUEÑO: O TRIUNFO DO LIVRE ARBÍTRIO

EM PLENO RIO AMAZONAS abre o capítulo 2, citando Calderón de La Barca (1960), que dá voz ao príncipe Segismundo, no segundo monólogo de *A Vida é Sonho*:

Dizei-me, o que pode ser o que à minha fantasia sucedeu, quando dormia, pois aqui me estou a ver? Mas, seja o que me aconteça, quem se mete a discutir? (SOUZA, 1995, p.70).

Como já foi dito, entre as funções da epígrafe alógrafa está a temática, quando introduz uma história que nesse plano lhe é afim, como é o caso de *Galvez* em relação à *La vida es sueño*. No segundo capítulo, nosso herói, subindo o rio Amazonas, percorre as quase novecentas milhas que separam Belém de Manaus, enfrentando desde canibais e flechas, amores eclesiásticos, até emboscadas e amizades equívocas. Tais aventuras, de tão fantasiosas, mais parecem sonho e delírio, o que aproxima Galvez do príncipe, “*un hombre entre las fieras y una fiera entre los hombres*”, o herói de Calderón que, ao sair da torre na qual

estava preso (realidade que agora parece sonho), surge do desvanescimento dos efeitos oníricos do ópio (sonho que é realidade) e se encontra no palácio, onde acontecimentos inesperados o impedem de dar crédito a seus sentidos, incredulidade expressa no famoso monólogo:

*...Válgame el cielo, qué veo! / Válgame el cielo, qué miro! / Com poco espanto lo admiro, / com mucha duda lo creo. Yo en palacios suntuosos? / Yo entre telas y brocados? Yo cercado criados / tan lucidos y briosos? Yo despertar de dormir / en lecho tan excelente? / Yo en medio de tanta gente / de que me sirva de vestir? / Decir que sueño es engaño: / bien sé que despierto estoy. / Yo Segismundo no soy? / Dadme, cielos, desengaño. / Decidme, qué pudo ser / esto que a mi fantasia / sucedió mientras dormía, / que quiero aquí me he llegado a ver? / Pero sea lo que fuere, / Quién me mete en discurrir? / **Dejarme servir, / y que venga lo que viniere** (Calderón de La Barca, 1960, p.38). (O grifo é meu).*

Agora a vida oferece a Segismundo o que tem de melhor. Ao alcance de sua mão acabam de abrir-se as efêmeras rosas da vida. A sensualidade do poder o seduz como a tantos outros e, como diz a epígrafe, seja o que lhe acontecer, quem se mete a discutir?

Destaquei os versos em negrito (Dejame servir, y que venga lo que viniere), porque são de capital importância no seguimento dos indícios, pistas intradiscursivas que, através das diferentes formas de integração do já-dito (elementos que configuram a subversão e a transgressão) e, também das maneiras de chamar a atenção para elas, são formas não apenas *de constituição textual, mas de produção do destinatário, ouvinte ou leitor* (BRAIT, p. 110).

Os versos *Dejame servir, y que venga lo que viniere* remetem à citação do poeta bobo e acadêmico burlesco da Academia de Imitadores, Mauléon, que, traduzindo *Deu de Deo* por “Dê por onde der”, assume, como Segismundo, que venha o que vier, devemos deixá-los servir, um como imitador, outro como príncipe, já que *tan parecidas a los sueños son las glorias, que las verdaderas son tenidas por mentirosas, y las fingidas por ciertas*.

A *Vida é Sonho* coloca e resolve um problema capital para o Homem: a questão do livre arbítrio e a predestinação. Segismundo, representando esse homem, é um campo de batalha, no qual metade de seu ser choca-se com a outra. Os monólogos surgem da tensão permanente entre as forças do livre arbítrio e as da predestinação e consistem nos pontos mais significativos da obra. O impasse gerador de tensão é resolvido quando se proclama, “paladina e consoladoramente” o triunfo do livre arbítrio.

A relação com os temas cervantinos, o homem dividido entre o sonho e a realidade, a luta pelo poder, a caricatura da aventura humana, o risível dessa aventura, se estabelece, principalmente, no terceiro monólogo, quando Segismundo perde seu poder, o qual é encarado por ele como um sonho, e reflete: *qué sueño no caduca?*

O príncipe segue suas reflexões:

...la experiencia me enseña/ que el hombre que vive sueña/ lo que es, hasta despertar. Sueña el rey, y vive/ com este engaño mandando,/ disponiendo y gobernando;/ y este aplauso, que recibe/ prestado, en el viento escribe;/ y en cenizas le convierte/ la muerte (desdicha fuerte!)/ que hay quien intente reinar, viendo que há de

dispertar/ en el sueño de la muerte? (...) y en el mundo, en conclusión,/ todos sueñan lo que son, aunque ninguno lo entiende (...) Qué es la vida? Un frenesí./Qué es la vida? Una ilusión,/ una sombra, una ficción, y el mayor bien es pequeño;/que toda la vida es sueño,/ y los sueños, sueños son (Calderón de La Barca, 1960, p. 40).

As formas de chamar a atenção do leitor para o discurso e, através desse procedimento, contar com sua adesão são estratégias narrativas que demandam dele um conhecimento partilhado, pontos de vista coincidentes, valores pessoais ou cultural e socialmente comungados, como afirma Beth Brait (1996).

Para mim, no entanto, tais elementos devem ser acompanhados por uma atitude extremamente significativa para o procedimento analítico: revisão cuidadosa dos indícios e pistas, aos quais dei o nome de pegadas, para neles, e a partir deles, estabelecer os possíveis vínculos analógicos entre as epígrafes que “abrem” os quatro capítulos de *Galvez*.

Dentre esses vínculos, foi possível estabelecer, até agora, de que modo Cervantes pode ser aproximado a Calderón de La Barca: ambos refletem, literariamente, sobre o Homem dividido entre o sonho e a realidade (condição eterna), os tênues limites entre ambos, as relações com o poder (a efemeridade de qualquer poder), a fragilidade, a brevidade e transitoriedade da vida humana e, para a análise, a disposição anímica (ou o triunfo do livre arbítrio) de enfrentar os censores (o poeta Mauléon, de Cervantes), e as armadilhas do poder (Segismundo, de Calderón de La Barca).

E se a vida é um frenesi, uma ilusão, uma sombra, uma ficção, um delírio no qual o rei sonha que é rei, com este engano mandando, dispondo e governando e as glórias que

recebe são efêmeras, pois tão parecidas aos sonhos são as glórias, é lícito supor que o herói responsável pelo estabelecimento do Estado Independente do Acre (em *Galvez*) tenha sido criado a partir dos heróis, ou personagens do Barroco espanhol.

E isso porque Dom Galvez (ou o perfil que Márcio Souza oferece) é espanhol, legatário, nas atitudes, do Barroco em Espanha, o qual sinaliza o heróico, o místico, o ascético, o cruel e a recusa peremptória ao Classicismo normativo e autoritário, representados pela pompa, pelo colorido e pelo patético da coroação de Dom Galvez, o que confirma que o Barroco é mais que uma estética, é um estado de espírito.

O sujeito, como diz Orlandi (1993), tem imperiosa necessidade de interpretar e de atribuir sentido às coisas, no entanto, o sentido não existe em si mesmo, de acordo com Pêcheux (1975), isto é, em sua relação transparente com a literalidade do significante. Ele sofre um processo de conformação e determinação segundo as posições ideológicas que estão em jogo nas situações sócio-históricas em que as palavras são produzidas e interpretadas.

Logo, o sentido dos textos depende, além das relações internas, da relação com a exterioridade, isto é, das relações com outros discursos, surgidos em outras e diferentes circunstâncias sociais, culturais, históricas e econômicas, postos em movimento através da memória discursiva. Uma Formação Discursiva delimita, então, sua identidade, a partir de sua relação com outra Formação Discursiva, por isso o valor histórico, a historicidade.

A identidade da Formação Discursiva em *Galvez* se estabelece via relações discursivas engendradas através das epígrafes, elementos internos que permitem a identificação do tema (aqui entendido como expressão verbal de um juízo, particularmente sobre valores morais e visão de mundo compartilhada pelo Autor que as cita) do discurso assumido pelo sujeito-autor e o relacionamento desse tema, identificado a uma posição de sujeito na sociedade, a uma definição de posição pessoal, que apresenta uma marca distintiva: a crítica e a sátira, através da ironia, recurso discursivo que faz eco ao fato histórico.

É ainda Pêcheux (ibid, p. 13) quem nos informa que no momento da fala o sujeito atribui sentido às suas próprias palavras. Mas ele o faz como se o sentido estivesse nelas, isto é, apagam-se suas condições de produção (locutores, situação, contexto histórico-social). Vale dizer que desaparece o modo pelo qual a exterioridade o constitui como sujeito. Tal contingência afeta não somente a instância emissora (sujeito da enunciação), como a instância receptora (sujeito da recepção).

Com efeito, a instância emissora é derivada e tem seus contornos definidos a partir do autor, considerado indivíduo empírico e historicamente existente, primeiro agente e o responsável pela enunciação literária.

Ao desdobrar-se em autor no texto e no narrador ou nos narradores, não deixa de assumir a responsabilidade do ato de enunciação literária, uma vez que realizou ou sofreu

certas experiências existenciais, adquiriu determinados conhecimentos, efetuou determinadas leituras que conformaram uma relação de discordância com os valores ideológicos prevaletentes na comunidade histórico-social em que vive.

É, portanto, em função dessa responsabilidade que afirmo ser o discurso irônico um ato de resistência e transgressão, atitudes existentes no mundo narrado, que surgem de um procedimento intertextual e interdiscursivo, o qual é desvendado nos elementos intradiscursivos, nas marcas lingüísticas, que remetem às posições de sujeito representadas.

As diferentes posições de sujeito estão representadas neste trabalho a partir da filiação da obra em análise numa série literária historicista (como José de Alencar) e numa série literária de prosa irônica - satírica - humorística (como Oswald de Andrade, Machado de Assis, Lima Barreto, Mário de Andrade, entre outros).

Tais atitudes revelam, então, um indivíduo histórica e socialmente modelado/condicionado, porém capaz de, por meio da ironia, recusar o assujeitamento total e convidar o sujeito interpretante, que também é um sujeito histórica e socialmente modelado/condicionado, ao jogo, à montagem do quebra-cabeças temático e ideológico em que se constitui a narrativa literária.

Das peças desse quebra-cabeças que é a narrativa em *Galvez*, as epígrafes, constituindo-se em materialidade lingüística que ativam as redes de memória, são uma forma de convocação do já-dito.

Ora, se Calderón de La Barca é convocado, por intermédio da citação em epígrafe, na qual surge a voz do príncipe Segismundo que diz: ... *Dizei-me, o que pode ser o que à minha fantasia sucedeu, quando dormia, pois aqui me estou a ver? Mas, seja o que me aconteça, quem se mete a discutir?*, é importante verificar como esse já-dito, retomado no discurso reportado, funciona na atualização proposta em *Galvez*.

O anti-herói Galvez, sempre com o reparo de que o sentido de suas ações é determinado pelas posições ideológicas que estão em jogo no momento e no mirante de observação em que se encontra o analista (lugar e momento de que fala Pêcheux, 1975) é tributário de Segismundo, principalmente quando refere (SOUZA, p. 92) a culpa e o remorso que o levaram a organizar uma zarzuela com os sobreviventes da fracassada encenação de *Aída*, na seguinte passagem, cujo título é Calderón de La Barca: *Me ofereci para organizar uma zarzuela com os sobreviventes. Afinal, eu me sentia de certo modo culpado daquela situação. Entrava no mundo do teatro pela porta do remorso, a porta espanhola* (SOUZA, p.92)(o grifo é meu).

Da tragédia (*Aída*) à comédia, dos homens melhores aos piores e pela porta do remorso (a porta espanhola) são elementos que surgem numa seqüência de enunciados, isto é, na materialidade lingüística, capazes de acionarem a memória discursiva do analista, aqui desafiado a aceitar as regras do jogo de luz e sombra.

É o narrador quem diz, e o sabemos por uma marca lingüística, que é o pronome pessoal da primeira pessoa, que se julga culpado e entra no mundo do teatro pela porta do remorso, a porta espanhola. Por que a porta do remorso é espanhola? Por que Calderón de La Barca? Por que Segismundo?

A porta do remorso é espanhola porque antes de serem levados ao teatro, livre arbítrio e predestinação (temas de *La vida es sueño*) foram objeto de sisuda polêmica na Espanha.

A polêmica (dito-sério), resumidamente, consistia em determinar se o homem agia segundo predestinação (Deus elege as criaturas sem levar em conta suas obras) ou de acordo com o livre arbítrio (faculdade de agir com reflexão). Domingo Báñes, dominicano, catedrático de Salamanca, defendia a primeira tese; Luis de Molina, jesuíta, de Coimbra, a segunda.

O debate apaixonou as duas ordens religiosas, num primeiro momento. Depois envolveu a cristandade (ele ocorre ao final do século XVI) e seguia atual em tempos de Calderón de La Barca, que no discurso reportado em que se constitui *La vida es sueño*, remete, agora numa comédia palaciana, ao discurso institucionalizado, portanto sério, da Igreja Católica Apostólica Romana.

Segismundo, como todo mortal, recebeu a graça suficiente. Se agir mal poderá invalidá-la e então se condenará; mas se age bem, aquela graça, convertida em eficaz, o salva. O mesmo se dá com Galvez, o qual tem a oportunidade e os recursos para exercer o

poder, mesmo que efêmero, e, à semelhança do príncipe Segismundo e do fiel escudeiro de Dom Quixote, o exerce.

Segismundo é príncipe, Sancho Pança recebe o título de Dom, reservado à fidalguia, e o mesmo ocorre com o aventureiro espanhol, que é aclamado Imperador do Acre, como se pode confirmar pela seguinte passagem, cujo título é VIVA O IMPERADOR DO ACRE!, que pode ser comparada àquela da burlesca coroação do “grande Sancho Pança” (CERVANTES, 1978, p.505) e àquela do famoso monólogo do príncipe Segismundo (Calderón de La Barca, 1960, p.38).

*Justine L'Amuor estava tomada por um arrebatamento bufo (...)
Ela levantou os braços e puxava em coro vivas ao Imperador.
Salvas de palmas romperam e meus soldados estimulavam os
apáticos acreanos. Vaez e Paixão também aderiram e jogaram os
chapéus gritando vivas ao Imperador do Acre. Finalmente, meus
súditos aderiram e o cura começou a soltar foguetes da porta da
igreja (SOUZA, p.163).*

Na coroação de Sancho Pança temos *com algumas ridículas cerimônias, lhe entregaram as chaves da vila e o admitiram governador da ilha Baratária*; no monólogo de Segismundo, *yo en palacios suntuosos/ dejarme servir,/ y que venga lo que viniere e em Galvez, arrebatamento bufo.*

O fiel escudeiro, como o príncipe e da mesma forma que o aventureiro espanhol sonha o que é, até despertar. Sonham todos e vivem com este engano mandando, dispendo e governando, até que o sonho caduque.

O diálogo que se estabelece possibilita o dimensionamento da relação entre o discurso produzido e a memória discursiva (reportada de Calderón de La Barca), no sentido de delimitar com clareza o que lhe é exterior, apesar dessa marca aparecer como pertencente ao próprio discurso.

Ora, é no discurso produzido, revelado pelas marcas lingüísticas, que se pode verificar as relações e os sentidos existentes entre os textos.

Em Cervantes, temos o efêmero império de Sancho Pança (governa a ilha chamada Baratária por apenas uma semana). O nome *Baratária* é assim definido pelo narrador *ou porque o lugar tinha o nome de Baratário ou pela barateza com que se lhe dera o governo* (CERVANTES, 1978, p.487).

Se partirmos do significado dicionarizado da palavra *barateza*, segundo o *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa* *barateza* significa: s.f. 1. Qualidade do que é barato, 2. Modicidade de preços (1975, p.184), cabe então a pergunta: barato para quem?

Talvez a resposta possa ser encontrada no mesmo dicionário, na mesma página, quando define o nome *barato*: comum, vulgar, banal: *ironia barata; piada barata; tudo o que há de mais barato, de mais basbaque e de mais cretino na multidão dos homens* (Rubem Braga, *O Homem Rouco*, p.137).

O exemplo, retirado da obra do famoso cronista, é emblemático do que pensa o herói cervantino, ou melhor, o anti-herói, Sancho Pança a propósito do poder, ainda que efêmero.

O dicionário nos informa que o vocábulo *barato* ainda pode significar *que se barateia, se dá pouco valor; sem correção, sem distinção, sem linha, sem classe* (idem), como parece ser o caso dos anti-heróis citados (Sancho Pança, Segismundo e Galvez).

Finalmente, o nome *barato* no registro de linguagem denominado gíria pode ser substituído por *curtição*, aquilo que proporciona prazer e/ou alegria, de acordo com o mesmo dicionário (p. 413).

Ora, se buscarmos elementos que aproximam os textos citados ao texto em análise, nos depoimentos feitos pelo autor de *Galvez*, encontraremos sua afirmativa, a propósito da escritura: *foi uma curtição coletiva* (DIMAS, 1982, p.10).

E não é uma *ironia barata* o fato, histórico, do aventureiro Galvez ter conseguido (junto às autoridades envolvidas no episódio) grande soma em dinheiro (dissipada enquanto durou seu efêmero império) para conquistar Puerto Alonso, mais tarde denominado Acre?

As estruturas que permitem estabelecer pontos coincidentes entre *La vida es sueño* e *Galvez* são as seguintes: em *La vida es sueño*, Segismundo perde seu poder e reflete: *qué sueño no caduca?*; em *Galvez* (p. 196), não por acaso as últimas linhas, diz-se de Dom Galvez Primeiro que

*... legislou, batalhou, deu armas e bandeira ao novo Estado - enquanto teve recursos...
Acabados eles, esse Império esvaiu-se, sumiu-se pelo boqueirão das
coisas pícaras que deixam a memória envolvida em troça
(SOUZA, p.196).*

2.3 LIBERDADE: UMA LICENÇA POÉTICA

O capítulo 3, que compreende março/junho de 1899, abre com uma citação do protagonista, Dom Luiz Galvez:

*não sendo a liberdade um fruto de todos os climas, no Amazonas
ela custa a medrar (SOUZA, 1995, p.102).*

Se as vozes de Cervantes e Calderón de La Barca foram ouvidas no primeiro e no segundo capítulo e se a Lope de Vega também será dada oportunidade de expressar-se (no quarto capítulo), nada mais justo que fale o “espanhol da geração melancólica”, descendente e tributário dos personagens pícaros e aventureiros criados pelo engenho e arte dos autores mais representativos do Barroco espanhol.

Neste capítulo, cuja análise será aprofundada mais adiante, o destino de Galvez, já prenunciado nos anteriores, define-se a partir da ameaça que representava a presença e o domínio dos americanos no Acre para os coronéis da borracha.

Com efeito, o Governo do Amazonas, ciente do perigo, colocara à disposição dos interessados uma boa fortuna. Necessitava apenas de um líder que organizasse o movimento e arcasse com a responsabilidade de envolver-se num caso internacional sério. A indefinida profissão de aventureiro, portanto, capaz de esquecer os perigos, fez com que se aglutinassem, em torno da personalidade de Galvez, as aspirações dos comerciantes do látex.

Galvez, o personagem histórico, como já afirmei, era um antigo diplomata, que trocara a elegância da carreira por uma vida boêmia em Buenos Aires e no Rio de Janeiro, onde se arruinara, explorando uma casa de jogo.

Vai, então, para Belém, com boas apresentações e sem dinheiro. Consegue, graças aos conhecimentos da língua espanhola, um lugar no consulado boliviano em Belém. Aí, traduz a minuta de uma negociação em que a comissão demarcadora do território acreano propunha, por intermédio do cônsul norte-americano, a entrega do Acre aos Estados Unidos.

De acordo com o historiador Pedro Calmon (1959), tal documento constituía uma proposta de tratado, em que a Bolívia daria aos EUA, por sua intervenção, o abatimento de 50% sobre a borracha exportada, e, na hipótese de guerra, o território.

São suas as palavras: *Galvez não teve dúvidas. Apoderou-se do segredo e correu a Manaus. O governador Ramalho Júnior também acreditou e atendeu a todos os pedidos do espanhol, que convenceu-o a antecipar-se, com um golpe teatral* (CALMON,1959, p.2064). Foi

a fortuna do aventureiro, já que recebeu 600 contos de réis e armamento suficiente para a conquista de Puerto Alonso, mais tarde Porto Acre e, finalmente, Acre.

(...) Alcançou Puerto Alonso e, a 14 de julho de 1899, proclamou o Estado Independente do Acre (...), um sonho equívoco, que a princípio seduziu aqueles guerrilheiros rústicos, porém acabou logo, achando eles melhor reembarcar o estranho sujeito no seu navio, de volta para a capital (ibid, p.2064).

A ironia, que entendo ser um procedimento discursivo, aparece também na coincidência de datas, uma vez que a “queda de Puerto Alonso” ocorre na mesma data de outra queda, muito mais famosa, a queda da Bastilha, na França.

De fato, em 14 de julho de 1789, o povo francês tomou a Bastilha, fortaleza onde o rei encarcerava seus inimigos políticos, e, em consequência, a explosão revolucionária em Paris alastrou-se por todo o país.

Da França, o movimento revolucionário continuou a repercutir em outros países europeus, sendo considerado um dos fatores inspiradores da Independência do Brasil.

A Revolução Francesa, o fato histórico dito sério, ocorre na mesma data, porém há 110 anos da instalação do Império do Acre, cujo Imperador, Luiz Galvez Rodrigues de Aria, aparece nas páginas do historiador Pedro Calmon, num capítulo intitulado “Aventura”.

No processo de reestruturação das redes de memória acionadas pelos elementos internos e externos, como as datas coincidentes, o fato histórico considerado sério, e o fato

gerador da ficção ser considerado uma aventura, é possível observar marcas relacionais impossíveis de serem negligenciadas.

Logo, temos em *Galvez* um anti-herói, à semelhança de Segismundo e Sancho Pança, o qual reflete diante da possibilidade do exercício do poder

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

Nos três personagens percebe-se que, além da brevidade de seu governo, têm em comum o fato de estarem envolvidos nas malhas que o exercício do poder vai entretecendo.

O narrador-enunciador, em *Galvez*, é quem não apenas conta a história, mas expõe, através da estratégia discursiva, as relações de seu discurso com outros que também referem a transitoriedade e fugacidade da glória trazida pelo mando. Ele vai apontando o modo como outros discursos, outros tantos sujeitos, vão atravessando o seu e compondo sua identidade.

Parte da identidade da obra em análise é estabelecida pelo narrador, quando rejeita a ditadura como forma de governar Porto Acre, por ela ser *a inclinação infantil de mandar sem limites*.

Quando sabemos que *Galvez* foi escrito em 1968 e editado em 1976, portanto em tempos de ditadura militar, é lícito que, ao assinalarmos o jogo das formas de identidade através do que é dito, o não dito surja da sombra e a luz se estabeleça. Por luz entendo a atribuição de sentido no enunciado acima e que me parece ser uma crítica irônica, portanto espaço de resistência e transgressão, ao regime imposto ao país após o Golpe Militar de 64.

Ao citar a utopia de Thomas Morus, remete ao inglês que escreveu a obra *Utopia*, em 1516, para quem a causa da injustiça social era a existência da propriedade particular e, a partir de então, a palavra “utopia” passou a designar as teorias que pregam a igualdade social sem apresentar meios práticos para consegui-la.

Outro Thomas, agora Hobbes, presente no enunciado, nos leva à obra *Leviatã*, na qual o autor considera que o Estado assume as proporções de um monstro, e propõe, então, a mudança da sociedade que, inicialmente, vivia em estado natural, de completa anarquia, para um estado em que os indivíduos deveriam formar o estado civil para se protegerem contra a violência; só assim o poder do soberano era ilimitado, porque fora fruto do consentimento espontâneo.

A rede intertextual, interdiscursiva é complexa, diversa e configura um alvo da ironia, a partir de discursos evocativos de outros discursos. O narrador recusa, então, ironicamente, a forma de governo que é a ditadura, chamando-a de *inclinação infantil*, recusa a utopia, pois *aquilo não seria interpretado como forma de governo*; recusa o Estado monstro,

em que o poder do soberano era ilimitado porque fora fruto do consentimento espontâneo dos indivíduos para se protegerem contra a violência. I Decide pela monarquia que era pomposa, colorida e animada como uma festa folclórica.

O discurso, considerado vivo e corrente, porque demanda ou cria resposta do partner (leitor), rompe com a independência de expressão e sentido e vive na fronteira de seu próprio contexto e daquele de outrem, é, portanto, uma réplica da estrutura de um diálogo.

O Autor, que é quem põe em ação esse universo, se realiza e realiza seu ponto de vista através dos atos do narrador, que é também personagem no seu discurso, na sua linguagem, no seu objeto da narração, no ponto de vista assumido por esse narrador-personagem, embora seja uma entidade com lugar e estatuto diferenciados.

Por essa razão, entendo que por trás do relato do narrador-personagem há o relato do Autor sobre o que conta o narrador (e sobre o próprio narrador). Então, o mundo narrado apresenta dois planos: plano do narrador (perspectiva expressiva-semântico objetual); plano do Autor (fala refratada nesta narração e através dela). Ao leitor caberia, assim, “adivinhar” os acentos do Autor, através das palavras alheias (discurso reportado).

Do “momento e lugar” de atribuição de sentidos, ao qual dei o nome de mirante de observação em que nos encontramos, a escolha da monarquia como forma de governo, *por*

ser pomposa, colorida e animada como uma festa folclórica, remete a outra festa, na qual se coroa e entroniza outro monarca: o Carnaval e o Rei Momo.

Os vínculos estão determinados por informações que nos são trazidas, carregadas de sentidos, de outras partes constitutivas da identidade textual e temática de *Galvez*. Com efeito, os dois impérios são efêmeros: o do aventureiro espanhol dura cinco meses de trapalhadas e desordens; o do Rei Momo, três dias de diversões, folias, confusões e folguedos.

Em ambos, como se verá em capítulo posterior, acontece o humor, a franqueza cínica, o desmascaramento profanador do sagrado e a veemente violação das regras do discurso dito sério, através da palavra inoportuna.

2.4 UN HABLAR EQUÍVOCO: A INCERTEZA DO DUPLO SENTIDO

O Império do Acre - julho a dezembro de 1899, abre o capítulo 4, citando Lope de Vega:

E aqui se vê que a arte, por baixeza de estilo, resultou em desconsolo, e entra o Rei na comédia para o tolo, Arte Nova de Fazer Comédias Neste Tempo (SOUZA, 1995, p.156).

Diz-se de Lope Félix de Vega Y Carpio que é tão grande como Shakespeare. Poeta e homem genial, reconhecido como o *monstruo de la naturaleza, monarca do cômico*, como

disse dele seu contemporâneo Cervantes. Diversos autores, ao longo dos séculos XVII, XVIII, XIX e XX, beberam nele como em uma fonte pública.

Em *Arte Nova de Fazer Comédias*, encontra-se o perdurável testemunho estético de Lope de Vega, quem, ao mesmo tempo que acatava as leis e teorias até então vigentes (século XVII), proclamava o direito a inovar, a mesclar o cômico e o dramático, antecipando-se ao Romantismo.

O ironista, citado em epígrafe, revela-se no póstico de *La Discreta Enamorada*, em que se dirige à Academia De Madrid e defende a arte nova de fazer comédias:

*Ya tiene la comédia verdadera/Su fin propuesto, como todo o género/
De poema o poesia, y éste há sido/ Imitar las acciones de los hombres/ Y pintar de aquel siglo las costumbres* (VEGA, 1948, p.12).

As ações dos homens e seus costumes, pintou-os Lope de Vega, no século XVII, o qual é considerado o século de ouro das artes, com o surgimento da estética barroca, que propunha a substituição da claridade absoluta da arte clássica, pela relativa obscuridade da arte barroca, enquanto Márcio Souza pinta as ações dos homens, e seus costumes, naquele que é chamado o século do ouro negro (a borracha, que uma vez defumada, ficava preta).

Ao remeter a Lope de Vega, o Autor pontua, e podemos perceber na defesa que o contemporâneo de Cervantes faz do Barroco, marcas muito precisas do discurso artístico e cultural que assumiu, de diferentes maneiras, um papel de ruptura.

A ruptura, no Barroco, ocorre em relação ao Classicismo, considerado normativo e autoritário, que via a arte barroca como uma manifestação de extravagância e, até, de mau gosto.

Nesse sentido, o discurso barroco tem uma função de discurso fundador. E o que o caracteriza como tal é que, em termos interpretativos ele nos mostra a “cara” ou a identidade de um país, no caso a Espanha e seus autores mais representativos (da estética barroca), citados nas epígrafes em *Galvez*.

Além disso, é fundador porque o Barroco, técnica e estado de espírito, é eterno. Opõe-se à simplicidade das formas clássicas, através da complexidade de suas formas: a majestade apolínea é substituída pelas bacanais de Dionísio; o estático é arrebatado pelo dinâmico e, na literatura, o homem aparece em sua dimensão trágica e cômica, ao mesmo tempo, ao contrário da expressão clássica, que o representa na plenitude, que é fugaz, longe, portanto, das situações-limite (nascimento e velhice/ morte).

A relação que quero estabelecer entre Barroco/Espanha e Amazônia/Brasil é que como aqueles se confundem, esses também são confundidos.

De fato, quando se fala em arte barroca, logo pensamos (nós que trabalhamos com literatura), em autores que, como afirma Orlandi (1993, p.24): *não são apenas autores de*

suas obras, mas quando produzem alguma coisa a mais: a possibilidade e a regra de formação de outros textos, como é o caso de Cervantes, Calderón de La Barca e Lope de Vega.

Em relação ao amálgama que se dá entre Amazônia e Brasil, pode-se afirmar a polêmica identidade do país, que apresenta vínculos estreitos com a região, uma vez que ela, assim o entendo, é seu microcosmo representativo, seja pelo ciclo econômico em torno da borracha, seja pela anexação, com lances burlescos, do Território do Acre ao Brasil, episódios que podem ser comparados a outros, por exemplo, o Golpe Militar de 64, que foi apoiado pelos Estados Unidos, à semelhança dos eventos históricos que servem de motivo à narrativa que analiso.

Reconheço em Márcio Souza um tributário de Lope de Vega, o qual defende a comédia com os versos

... porque se imita la verdad sin duda y el engañar com la verdad es cosa que há parecido bien (...). Siempre el hablar equívoco há tenido y aquella incertidumbre anfibológica gran lugar en el vulgo, porque piensa que el solo entiende lo que el outro dice (VEGA, p.18).

De fato, o discurso irônico é um *hablar equívoco* que instaura a incerteza do duplo sentido e remete para o indefinido das interpretações e ao fato de que todo enunciado pode se destacar discursivamente de seu sentido para derivar para um outro.

Aqui, o que importa, então, é o lugar e o momento da interpretação, determinado e conformado por uma série de circunstâncias (condições de produção), que fazem as interpretações surgirem como tomadas de posição, efeitos de identificação assumidos pelo sujeito-leitor.

O sujeito-leitor pensa ser origem e autor do sentido, “esquece” as determinações pré-existentes ao momento de atribuição de sentidos, como diz o verso de Vega: *...porque piensa que el solo entiende lo que el outro dice.*

Como o processo de produção de sentidos é subjetivo, seja qual for a opção do leitor, a verdade é que a intertextualidade, o diálogo interdiscursivo com o século XVII - e seus mais importantes autores espanhóis - como se verá na análise, nos próximos capítulos, se dá através de estratégias dialógicas que, calcadas na ironia, desestabilizam os costumes, os elementos literária, social e historicamente sedimentados, valendo-se do humor como forma de subversão e desmascaramento, o que configura a ironia como um jogo de luz e sombra a serviço da resistência e da transgressão.

3 GALVEZ, IMPERADOR DO ACRE: RESISTÊNCIA E TRANSGRESSÃO

Beth Brait, em sua tese de livre-docência, *Ironia em Perspectiva Polifônica* (1996) atribui a Galvez, juntamente com *Madame Pommery*, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, *Memórias de um sargento de milícias*, *Triste fim de Policarpo Quaresma*, *Macunaíma*, *Memórias sentimentais de João Miramar*, *Serafim Ponte Grande*, um lugar destacado na prosa literária de humor, resultado do procedimento discursivo irônico.

Os aspectos que contribuem para a importância de Galvez no panorama da prosa literária brasileira são dois: o contexto e o assunto focalizados pelo autor e as técnicas empregadas na construção da narrativa.

No que diz respeito ao contexto, a expressão da resistência e transgressão terá que ser compreendida aqui segundo os elementos discursivos reportados pelo texto, implícita ou explicitamente, o que inclui, evidentemente, a idéia de instituições sociais, culturais e literárias, os fatos históricos e políticos, recuperados pela discursividade posta em ação

(em movimento de atualização) através do recurso intertextual da citação por meio da epígrafe.

A época focalizada pelo autor é justamente o momento do ocaso de um ciclo econômico, o da borracha, e de um fato histórico significativo para o país: a anexação do Território do Acre ao Brasil.

Tais fatos, um econômico, outro histórico, são retomados por Márcio Souza, entidade de carne e osso, portador de carteira de identidade, CPF, título de eleitor e demais documentos que o caracterizam como pessoa física, agora ficcionalizados através de uma estratégia narrativa que entendo encerrar uma crítica demolidora aos atores políticos e sociais daquele momento e aos intelectuais conservadores: a paródia do folhetim, especificamente do período literário Romantismo e, por extensão, de seu maior representante, no Brasil, José de Alencar.

A ironia, aqui considerada como categoria estruturadora de uma unidade textual longa - o romance-folhetim - põe em movimento várias posições de sujeito, demonstrando sua constituição heterogênea. Isso encontra-se na gênese do movimento paradoxal da ironia: apresenta intradiscursivamente formulações que não estabelecem sentidos homogêneos, regulares; ao contrário, no confronto de posições, resgata os sentidos que deslocam, que criam conflito, que desestabilizam. É bom lembrar que a memória não é vista aqui como um espaço pleno e homogêneo, mas como *um espaço de desdobramentos, réplicas, polêmicas e contra-discursos* (Pêcheux, 1983, p.267). Portanto, os implícitos que vão preencher os

espaços de deriva dos enunciados não são os sentidos sedimentados, cristalizados, mas os que subvertem, os que desconstroem os sentidos estabelecidos.

O procedimento irônico problematiza a questão do não dito (que é constituinte do dizer) porque evidencia que o processo discursivo não pode ser visto como a utilização accidental da base lingüística, igual para todos, mas, conforme se faça intervir, na análise dos fatos da linguagem, questões de cunho sócio-ideológico, psicanalíticos, etc., a semântica se altera.

Para o presente estudo, as questões de cunho sócio-ideológico importam mais, uma vez que entendo a ironia como sendo um “lugar” de resistência e de transgressão e esse é um posicionamento (a resistência e a transgressão) que pode ser identificado no texto em estudo a partir da língua, sistema que não é ideologicamente neutro, entendida na realidade do discurso, ou seja, materialidade atravessada por posições subjetivas e sociais, porque integram o objeto (discurso). Já que é parte constitutiva dele, seu estudo deve se dar a partir das condições histórico-sociais em que foi produzido.

A ironia exerce a função de crítica, portanto dirige-se a um alvo. O objeto dessa crítica são as autoridades e parte das elites, irresponsáveis e imprevidentes, ao tempo do chamado Ciclo da Borracha e da anexação do Território do Acre ao Brasil e, por extensão, de todos momentos políticos e econômicos pelos quais passou o país, muitos dos quais apresentam aspectos dignos de serem satirizados.

Convém lembrar que a Amazônia, palco dos acontecimentos narrados em *Galvez*, por sua vastidão quase ilimitada, provoca sentimentos confusos e contraditórios. Excita a conquista. Não há regime, governo ou homem poderoso que não a queira submissa, especialmente depois que foi aberta à navegação do mundo, em 1867, e, em seguida, à extração da borracha.

Gigantes capitalistas como Henri Ford e Daniel Ludwig tentaram domá-la. Um pela Fordlândia e o outro pelo Projeto Jari. O todo-poderoso regime militar, por sua vez, na década dos anos 70 tratou de cortá-la com a Transamazônica, com pouco retorno (dela se dizia “a estrada que leva o nada a lugar nenhum”).

Hoje é uma multidão de gente miúda - colonos, criadores, garimpeiros, seringueiros, madeireiros, mineradores, contrabandistas, aventureiros de todas as procedências – que a assediam. São, como diz Voltaire Schilling, *formigas ferindo um mamute pré-histórico* (Zero Hora, 1998, p.17).

A Amazônia resiste, apesar de tudo, como resistem alguns escritores, entre eles o autor de *Galvez* que recusa a idéia, confortável, de que *com o tempo o chuá das águas e a mesmice da paisagem afeta a todos. Uma patetice sensual, lânguida, que desmilíngue o povo e as autoridades, avilta-lhe as qualidades, transforma-os em deploráveis felás, em servos da natureza. A Amazônia não se atrela a nada nem a ninguém* (idem).

Euclides da Cunha também compartilha dessa idéia (o caráter devorador da região), considera o homem um *intruso impertinente na Amazônia*. *Chegou sem ser esperado nem querido - quando a natureza ainda estava arrumando o seu mais vasto e luxuoso salão - e encontrou uma opulenta desordem* (TOCANTINS, 1966, p.81).

Ainda que a região seja conhecida por ser o “inferno verde”, um monstro florestal de mais de cinco milhões de quilômetros quadrados, sobrevivência das eras primitivas da Terra, responsável pelo recuo do *despotismo ilustrado frente ao ciclope selvagem*, como afirma Schilling, tal condição não a condena a ser *um jardim paleozóico à margem da História, onde o homem continuará a ser um incômodo* (1998, p.17).

Com efeito, a ênfase dos obstáculos geográficos e climáticos à difusão da agricultura e outras invenções úteis é essencial à compreensão do atraso da Amazônia e do Nordeste, no entanto, a História tornou o homem crescentemente autônomo em relação ao meio ambiente, conferindo-lhe a capacidade de reestruturá-lo, como atestam as experiências feitas em outras nações (Israel, por exemplo).

Reconhecer (e respeitar) a especificidade das tiranias geográficas que condenam o homem dos trópicos úmidos e áridos a uma vida dramática, dessa forma evitando que a Amazônia seja um *atoleiro da tecnologia ocidental*, como afirma Márcio Souza, é atitude tão saudável e produtiva para a nação, quanto a existência de *coronéis de barranco* de responsabilidade que servissem para uma tragédia (DIMAS, 1982, p.7).

Como o Autor não encontrou “coronéis de barranco” de responsabilidade suficiente para a tragédia, optou pela comédia, já que *É por aí. O riso como arma contra a alienação. Entre todos os deboches que a civilização ocidental fez com a gente aqui, acho que o Ciclo da Borracha foi a coisa mais terrível. A tragédia e o drama são tipos de arte que pedem personagens sérios, de responsabilidade, e não encontrei nenhum coronel de barranco de responsabilidade que servisse para a tragédia* (idem, p.7).

O diálogo com o passado, com o contexto social, econômico, cultural, político e ideológico (Romantismo, José de Alencar, Ciclo da Borracha, anexação do Território do Acre ao Brasil) ocorre por intermédio da paródia do romance-folhetim, que reinterpreta, através da crítica e da ironia, a conquista do Acre.

Linda Hutcheon afirma que a arte do pós-modernismo *ensina e aplica na prática o reconhecimento do fato de que a “realidade” social, histórica e existencial do passado é uma realidade discursiva quando é utilizada como o referente da arte, e, assim sendo, a única “historicidade autêntica” passa a ser aquela que reconheceria abertamente sua própria identidade discursiva e contingente* (1991, p.45).

O passado como referente, então, seria atualizado, modificado por uma vida e um sentido novos e diferentes, dados pela prática paródica que surge como *uma repetição com distância crítica a qual permite a indicação irônica da diferença no próprio âmago da semelhança* (idem, p.47).

A paródia, imitação burlesca de um canto sério e conhecido, neste caso a escola estética romântica brasileira, tem por objetivo o compromisso com determinada realidade cultural, social e histórica claramente delimitada pela função especular que esse procedimento experimental encerra, uma vez que reproduz o modelo invertendo a imagem, causando o estranhamento, o qual incita o leitor a manter uma postura crítica frente ao texto, já que o envolve no processo de geração de sentidos por intermédio da ambigüidade e polivalência, diferentemente da literatura tradicional, cujo produto apresenta-se como acabado.

A realidade cultural, social e histórica com a qual o texto está comprometido é a do Brasil, não apenas do período que compreende o chamado Ciclo da Borracha, mas do país no que ele tem de mais significativo: sua identidade, ou melhor, a busca dessa polêmica identidade a partir da descrição irônica dos acontecimentos protagonizados pelo anti-herói, Galvez, Imperador do Acre, em tempos de República.

Essa realidade, exterior ao signo, refletida e refratada por esse produto ideológico, como é entendido o signo por Bakhtin (1990), consiste no alvo da ironia (aquilo a que ela faz eco) o que afasta a hipótese de uma utilização acidental da base lingüística. Essa base lingüística, segundo Pêcheux (1995), embora seja indiferente à divisão de classes sociais e sua luta, essas (as classes sociais) não o são em relação à língua a qual utilizam de acordo com o campo de seus antagonismos.

Com efeito, para o teórico francês, o caráter material do sentido (das palavras e dos enunciados) que ele afirma ser *mascarado por sua evidência transparente para o sujeito* está diretamente relacionado (porque depende) ao que denominou *o todo complexo das formações ideológicas* (idem, 1995, p.162).

Essa relação de dependência é explicada por meio de duas teses, que transcrevo em razão de sua importância

a) as palavras, expressões, proposições, etc., mudam de sentido segundo as posições sustentadas por aqueles que as empregam; b) toda formação discursiva dissimula, pela transparência do sentido que nela se constitui, sua dependência com respeito ao todo complexo com dominante das formações discursivas, intrincado das formações ideológicas (PÊCHEUX, 1995, p.160-162).

Pêcheux (1995) afirma que o sentido de uma palavra, de uma expressão, de uma proposição, etc., não existe “em si mesmo” (em sua relação transparente com a literalidade do significante); o sentido seria determinado pelas posições ideológicas que estão presentes no momento no qual as palavras, expressões e proposições são produzidas. A “máscara”, que dissimula pela *transparência da linguagem* , aquilo que pensamos saber desde sempre é, na verdade, construída pela ideologia que, através da repetição, do uso constante determina “o que é e o que deve ser”.

Assim, é a ideologia que fornece as evidências pelas quais “todo o mundo sabe” o que é pátria (e que devemos dar a vida por ela); o que é propriedade (e que não deve ser

invadida); que lugar ocupamos na sociedade (e que é nosso por um “direito” ou “dever” cuja origem se perde na poeira do tempo).

As posições ideológicas que estão em jogo no processo sócio-histórico em que são produzidas as palavras, expressões, proposições, etc., determinam o sentido, que, por essa razão, pode mudar conforme mudam as formações ideológicas.

Numa formação ideológica dada, isto é, “a partir de uma posição dada numa conjuntura dada, determinada pelo estado da luta de classes” ocorrem as formações discursivas (tudo aquilo que pode e deve ser dito). É importante ressaltar que entendo a “formação discursiva” não como um espaço que “encerra” o sujeito, mas como o espaço cujas fronteiras são móveis e estão em constante movimento de reconfiguração.

Caso contrário, não haveria possibilidade de o sujeito ser diferente. Como diz Orlandi

“ O sujeito tem um espaço possível de singularidade nos desvãos que constituem os limites contraditórios das diferentes formações discursivas. Aí trabalham processos de identificação que não estão fechados em sua inscrição em uma formação discursiva determinada mas se dão justamente nos deslocamentos possíveis, na relação conjuntural das formações, efeito da relação contraditória com o interdiscurso, que delimita o já - dito e torna possível o a - dizer (1998, p.12).

O sentido, então, constitui-se nas formações discursivas, que representam na linguagem, conforme Pêcheux, as formações ideológicas que lhes são correspondentes, o que afasta a idéia de que as palavras, expressões ou proposições tenham *um* sentido que lhes seria próprio (o sentido literal).

Eni Orlandi, a propósito da literalidade, afirma

... a variação é inerente aos sentidos e não há, de antemão, um sentido do qual derivam outros: há tantos sentidos quantos forem os contextos de utilização, ou seja, quantos se efetivarem no mundo (ORLANDI, 1983, p.70).

Com efeito, há vários sentidos em seus usos diversos, já que ao produzirmos linguagem, estabelecemos a dominância de um sentido sobre outros, atitude que depende das condições históricas em que o ato de fala ocorre.

Para Orlandi, o sentido que fica é o dominante, que, institucionalizado, adquire “legitimidade”, então

os fantasmas da história habitam o presente e os sentidos dizem (indicam) por onde circularam os seus diferentes usos. Daí a tensão entre um sentido e os vários possíveis. Daí a polissemia (idem, p.77).

Para Pêcheux (1995), o sentido depende da formação discursiva, das relações que as palavras, expressões e proposições mantêm com outras palavras, expressões e proposições da mesma formação discursiva.

Ao mesmo tempo,

toda formação discursiva dissimula, pela transparência do sentido que nela se constitui, sua dependência com respeito ao *todo complexo com dominante das formações discursivas, intrincado no complexo das formações ideológicas* (idem).

Pêcheux chamou esse “todo complexo com dominante” de interdiscurso, cuja estrutura material indica que “algo fala” sempre “antes e em outro lugar e independentemente”, e é condicionado pelo complexo das formações ideológicas.

Em *Galvez, Imperador do Acre: Resistência e Transgressão* foi possível, nos capítulos anteriores, retomar, através da análise feita a partir das epígrafes, os fios que permitem afirmar as relações que alguns elementos dessa obra podem ter com alguns elementos das obras dos autores citados (em epígrafe) por intermédio da paródia e da ironia, para retificar, ou, por meio do desenvolvimento do tema em epígrafe com cujo plano a narrativa pode ser identificada, para ratificar.

Vimos que o herói de *Galvez* apresenta conduta semelhante à dos heróis referidos nas epígrafes assinadas por Cervantes, Calderón de La Barca, o próprio Luiz Galvez e Lope de Vega.

Os heróis com os quais Galvez foi confrontado, com o objetivo de estabelecer o que poderiam ter em comum são: Sancho Pança, o fiel escudeiro de Dom Quixote, em

Cervantes, o príncipe Segismundo, em Calderón de La Barca, Galvez, em Márcio Souza e, mais importante, a arte barroca, considerada como discurso fundador, em Lope de Vega.

Sancho Pança e Segismundo desfrutam, como Galvez, das delícias proporcionadas pelo poder, ainda que breve. O primeiro governou a ilha Baratária por apenas uma semana, governo que, como o de Galvez, termina carnavalizado. O segundo discute as armadilhas do poder e, como Galvez, descobre que todo sonho caduca.

Galvez, o anti-herói da obra em estudo, figura criada pela pena de Márcio Souza, inspirada no personagem histórico, assina a epígrafe que abre o terceiro capítulo:

Não sendo a liberdade um fruto de todos os climas, no Amazonas ela custa a medrar (SOUZA, 1995, p.102).

Pela “coincidência” de datas (a Revolução Francesa e a tomada de Puerto Alonso ocorrem em 14 de julho) e pelos elevados ideais da revolução de 1789, confrontados com a ausência ou com os nada elevados ideais que provocaram a queda de Puerto Alonso, é possível verificar o que fala o personagem e o que *realmente quer dizer*: a liberdade só é possível na França.

A última epígrafe: *E aqui se vê que a arte, por baixeza de estilo, resultou em desconsolo, e entra o Rei na comédia para o tolo (SOUZA, 1995, p.155)* remete ao Barroco, uma vez que é citação de Lope de Vega, retirada de *Arte Nova de Fazer Comédia*. Considero a tendência estética barroca portadora de um discurso fundador, já que os autores

recuperados e atualizados através das epígrafes, com a exceção daquela assinada por Galvez, produziram alguma coisa a mais, conforme Orlandi (1993, p.24) *a possibilidade e a regra de formação de outros textos*, como é o caso de Cervantes, Calderón de La Barca e Lope de Vega, cujas características estão na base da formação não apenas do texto em análise, mas de significativas obras deste século.

3.1 MÁRCIO SOUZA X JOSÉ DE ALENCAR

Vejamos agora como a escritura de Márcio Souza contrapõe-se àquela do principal representante da estética romântica no Brasil, José de Alencar.

O narrador em *Galvez* é um turista brasileiro que encontra “acidentalmente” o manuscrito com as aventuras do andaluz de Cádiz, Dom Luiz Galvez de Aria, impenitente amante e, segundo suas próprias palavras, *espanhol da geração melancólica*.

As aspas em *acidentalmente* justificam-se, uma vez que tal recurso (encontro acidental de manuscritos) faz parte da estratégia narrativa do Romantismo e, especificamente, da obra de José de Alencar (*Guerra dos Mascates*) referida pelo narrador no tópico, cujo título é *José de Alencar* (p.14):

O brasileiro [o turista que encontra o manuscrito em Paris] leu o manuscrito em dois dias e pensando em José de Alencar, que havia feito o mesmo no livro Guerra dos Mascates, decidiu organizá-lo e

*publicar(...). Dessa papelada descoberta de modo estúrdio, como disse José de Alencar, alinharei este livro que agora se tira à estampa. E ainda como o mestre de Mecejana, digo aos leitores que se **avenham com o mundo, que é titereiro-mor de tais bonecos** (p. 14).*

A voz que aparece aqui é a do escritor mais festejado do Romantismo brasileiro, que, ao afirmar ser o mundo responsável pelo movimento de “tais bonecos”, retira de si toda e qualquer responsabilidade.

O mesmo faz o narrador de Galvez, inspirado, ironicamente, no argumento maior: o argumento da autoridade. Dessa forma, afasta a possibilidade de contestação, uma vez que está muito bem acompanhado e, principalmente, amparado.

A autoridade de que falo é José de Alencar, que mereceu do crítico literário e poeta gaúcho, Augusto Meyer, o comentário que transcrevo, para melhor compreensão dos efeitos estéticos que a obra do escritor romântico pode provocar:

Parafraseando o provérbio alemão, ninguém passa impunemente à sombra das palmeiras de Alencar (...). Para os meus quinze anos, foi um verdadeiro delírio, a ponto de sonhar acordado com as grandes figuras que se agitavam com tanta graça e dignidade sobre um fundo magnífico de selvas, largas praias e horizontes transfigurados pela glória de outro sol, maior que o nosso de cada dia. Como sabiam amar aquêles fantasmas bem-falantes! Resplandeciam de uma beleza excessiva, quase inaturável para os limites humanos da admiração. Por isso mesmo, deixavam um rasto de saudades ao se despedirem de nós - ora que pena! - já com um pé nos brancos da última página, rumo ao olvido (apud SODRÉ, 1964, p.290).

A apreciação feita pelo crítico gaúcho a propósito da obra de Alencar dá a medida da aceitação do romance romântico (que apresenta personagens concebidos pela imaginação e ideologia românticas, como os imponentes selvagens), por isso é importante contextualizar o surgimento, no Brasil, da estética romântica, com as particularidades e características que a distinguem no panorama literário da época.

O Romantismo brasileiro nasce das possibilidades que surgiram com a independência política e suas conseqüências sócio-culturais: a consolidação da tríade Autor-Obra-Leitor, o surgimento de instituições universitárias, jornais que publicam o folhetim em capítulos diários, e, acima de tudo, com uma das mais significativas características dessa tendência estética em nosso país: *o nacionalismo ufanista* que toma conta da nação, após 1822, e do qual os escritores foram os primeiros intérpretes.

O projeto ideológico dos autores românticos, principalmente da primeira geração, foi contribuir para a grandeza da nação através de uma literatura que fosse o espelho do novo mundo, sua paisagem física e humana idealizada porque havia um sentimento de missão que consistia em revelar todo o Brasil, criando uma literatura autônoma que nos expressasse.

Cronista, teatrólogo, orador e político, José de Alencar ficou realmente na história literária como o romancista por excelência de uma época. Nem mesmo suas incursões no campo do romance urbano, de costumes, com os seus perfis de mulher, deslocaram a

preferência dos leitores daqueles livros em que, no campo de sua predileção, trabalhou com os elementos característicos: o índio e a paisagem.

Os romances indianistas (*O Guarani*, *Iracema* e *Ubirajara*) foram os principais responsáveis pela imensa popularidade desfrutada pelo escritor. Neles é possível observar que o indianismo reflete o nacionalismo e a exaltação da natureza pátria. É nesse espaço idealizado que vive e age um super-herói, isto é, um herói só positividade - o índio, de cultura, fala e modo de agir europeizados.

Tal construção literária tem sua razão de existir, já que era necessário, no processo de busca da identidade nacional, a criação de um herói americano autêntico (por isso, o índio) para fazer frente aos heróis europeus.

Considerado o fundador do romance nacional, José de Alencar pretendeu compor um quadro do país que abarcasse toda a sua variedade. Para cumprir esse projeto literário, o escritor cearense escreveu vários livros que, por sua temática, técnica narrativa e intencionalidade (realizar um painel gigantesco dos múltiplos aspectos da realidade nacional) foram divididos, ou agrupados da seguinte forma: Romances Urbanos, Romances Regionalistas, Romances Indianistas e Romances Históricos.

Nos Romances Urbanos, Alencar retrata a sociedade carioca de sua época, o Rio do Segundo Reinado, apontando alguns aspectos negativos da vida urbana e dos costumes

burgueses, a partir de perfis femininos; naqueles regionalistas, mostra o relacionamento entre o homem e o meio físico, ambos idealizados a partir do conceito de “bom selvagem”.

As narrativas indianistas apresentam esse “herói americano” (o índio) glorificado, principalmente quando perde sua identidade, sua cultura, integrando-se na cultura dos conquistadores brancos, cujo exemplo emblemático é Peri, que, para ter o “privilégio” de salvar sua amada Ceci (filha do conquistador branco) deve ser batizado, isto é, perder toda a identidade índia.

Quanto aos Romances Históricos, deveriam, no plano literário, representar poeticamente, isto é, miticamente, as nossas origens e a nossa formação como povo. Desses, o que interessa para este estudo, é *Guerra dos Mascates*, uma vez que serve de mote em *Galvez, Imperador do Acre*.

Com o título sugestivo de *José de Alencar*, o narrador informa aos leitores como, quando e onde encontrou os manuscritos que contam as aventuras de Galvez. O aspecto relevante desse tópico consiste na alusão ao célebre romancista do século passado e, por extensão, às técnicas de construção da narrativa empregadas pelo autor citado, principalmente na obra *Guerra dos Mascates*⁴.

Com *Alfarrábios* (1873), *Guerra dos Mascates* compõe “as crônicas dos tempos coloniais”, designação que o próprio Alencar deu a esse conjunto de livros destinados a

desenterrar nosso passado histórico. A menção a esse romance alencariano não se esgota no caráter acidental do encontro dos manuscritos que deram origem tanto à *Guerra dos Mascates*, quanto a *Galvez*, e nem no caráter histórico de ambos os romances. Talvez vá mais longe essa menção, se nos lembrarmos de que Alencar chamou de “grotesca revolução” à luta dos mascates (luta entre latifundiários, senhores do engenho, de Olinda contra comerciantes lusos de Recife) e se nos lembrarmos também do esforço historicista dos dois romancistas.

O recurso de o narrador não se responsabilizar integralmente pela história que conta, atribuindo-a a outrem (o autor dos manuscritos encontrados “num sebo de Paris”, em 1973) foi muito explorado no romance dos séculos XVIII e XIX. *Galvez* inspira-se abertamente nessa técnica narrativa que foi invenção das primeiras décadas do século XIX e seu aparecimento foi resposta ao apetite romanesco das grandes (para a época) massas leitoras, caracterizando-se, em geral, pelas suas aventuras numerosas e descabeladas, pelo tom melodramático e pela frequência de cenas emocionantes, particularmente adequadas a manter bem vivo o interesse do público de folhetim para folhetim.

Embora Alencar continue tendo uma importância histórica extraordinária, por ter sido responsável pela consolidação do romance brasileiro, ao escrever movido por um sentimento de missão patriótica, por ter questionado os problemas de autonomia de nossa

⁴*Guerra dos Mascates* foi publicado sob o pseudônimo de Sênio, nos anos de 1871 e 1873, 1º e 2º Volumes, respectivamente.

literatura, por ter problematizado a questão da língua brasileira e, mais importante, ter sido incansável na busca do que chamou a essência da nacionalidade, entre o seu projeto e as obras realizadas restou o que pode ser chamado de um espaço vazio de livros bem intencionados e, ao mesmo tempo, cheios de equívocos.

Os equívocos de que falo residem, basicamente, no fato de suas obras serem um retrato fiel de suas convicções políticas e sociais e, ainda que esteticamente perfeitas, conforme Afonso Arinos de Melo Franco,

desde que se entenda por perfeição estética um conjunto de qualidades que se relacionem com a beleza, o bom gosto, a felicidade da forma. Mas serão esteticamente verdadeiras, isto é, representarão (...) a substância real do motivo humano que lhes deu causa? Eis aí o problema que se oferece aos da nossa geração (apud SODRÉ, 1964, p.286).

As convicções políticas e sociais que entendo terem conformado a produção literária de Alencar derivam das condições de produção, entre elas, o contexto histórico-social, e o “lugar” que o escritor cearense assume nesse contexto: grande proprietário rural, político conservador, monarquista, nacionalista exagerado, escravocrata. Esse “lugar”, indicado por sua declaração, em 1871, na discussão da Lei do Ventre Livre pelo Parlamento: *Não vou me dar ao trabalho nem de discutir essa lei. Ela é uma lei comunista* (NICOLA, 1998, p.86) sinaliza quais condutas serão retificadas, através da ironia (presente na paródia da estrutura do folhetim) e do deboche ao chamado “nacionalismo ufanista”, na narrativa de Márcio Souza.

A declaração não deixa dúvidas quanto ao compromisso social de Alencar com a classe dirigente, atitude que o leva a suprimir os verdadeiros aspectos históricos e antropológicos da nossa sociedade, aquilo que segundo alguns críticos chamam de “triunfo da imaginação e da fantasia”, na verdade é o desejo ideológico de mostrar um Brasil glorioso, positivo, com problemas que quase nunca ultrapassam a dimensão pessoal dos personagens, conforme assinalou o mestre Afonso Arinos.

A transgressão e a resistência em *Galvez*, que sustento serem sua marca distintiva, viabilizam-se por meio do procedimento irônico, que penso ser uma das possibilidades que o sujeito da escritura dispõe para colocar em prática o fruto das reflexões de Pêcheux:

não há dominação sem resistência; primeiro prático da luta de classes, que significa que é preciso “ousar se revoltar”; ninguém pode pensar do lugar de quem quer que seja; primado prático do inconsciente, que significa que é preciso suportar o que venha a ser pensado, isto é, é preciso ousar pensar por si mesmo (PÊCHEUX, 1995, p.304).

A transgressão e a resistência, evidenciadas por meio da ironia e da paródia ao texto dito sério (o romance de José de Alencar) seria, então, o modo pelo qual seria possível recusar o radical assujeitamento, mesmo que essa estratégia narrativa (a paródia) implique a presença do texto “sério”, isto é, atualizando-o na própria crítica que lhe faz.

Diz Alencar, definindo o folhetim:

Obrigar um homem a percorrer todos os acontecimentos, a passar do gracejo ao assunto sério, do riso e do prazer às misérias e às chagas da sociedade; e isto com a mesma graça e a mesma nonchalance com que uma senhora volta as páginas douradas do seu álbum, com toda a finura e delicadeza com que uma mocinha loureira dá sota e basto a três dúzias de adoradores! Fazerem do escritor uma espécie de colibri a esvoaçar em ziguezagues, e a sugar, como o mel das flôres, a graça, o sol e o espírito que deve necessariamente descobrir no fato o mais comezinho (SODRÉ, 1964, p.289).

É importante salientar que um século e meio nos separa da publicação das obras de José de Alencar - o que permite o “conforto” da crítica que o distanciamento favorece. No entanto, o autor de *mocinha loureira dá sota e basto a três dúzias de adoradores*⁵ parece considerar seu ofício isento de espinhos, afinal deve *com toda finura e delicadeza*, como *uma espécie de colibri, sugar a graça, o sol e o espírito* que deve haver no fato mais banal.

Como é possível passar por assuntos sérios, chagas e misérias sociais sendo uma espécie de *colibri esvoaçando em ziguezague*? Entendo que a resposta pode estar em *Galvez Imperador do Acre*, justamente porque não se apresenta (pelo menos explicitamente) como fruto de um projeto ideológico; ao contrário,

a vida e a prodigiosa aventura de Dom Luiz Rodrigues de Aria nas fabulosas capitais amazônicas e a burlesca conquista do Território

⁵ por loureira, entenda-se mulher sedutora, provocante/ por sota e basto, entenda-se jogo de cartas/ olhar a sota é o mesmo que jogar as cartas/ sota é a dama nas cartas de baralho/ basto é um naipe. A expressão “sota e basto” talvez seja análoga à “dar sota e às”, cujo significado é ser mais esperto que os outros (Aurélio, Novo Dicionário, 1975).

Acreano é contada com perfeito e justo equilíbrio de raciocínio para a delícia dos leitores (SOUZA, p.11).

Ora, como pode uma conquista burlesca (que provoca riso, ridiculamente cômica, caricata, grotesca, satírica, escarnecedora) ser contada com *perfeito e justo equilíbrio de raciocínio*? Talvez a resposta possa ser encontrada em Bakhtin (1981), que a encontrou em Aristóteles. Ao atualizar a máxima do pensador grego, *O homem é o único animal que ri*, o teórico russo dedicou-se ao estudo do campo sério-cômico, em seus estudos sobre as obras de Dostoiévski e Rabelais.

Com efeito, o riso, ou a capacidade de rir e, principalmente, rir dele mesmo, é o que nos distingue dos demais animais, por essa razão ele deve ser considerado (o riso) como força criadora de literatura e de suas formas expressivas, a arte que, por intermédio da palavra representa, ou tenta dar conta desse ser complexo que usa o riso como forma de falar sério.

Para Bakhtin, a paródia (e a crítica, o humor e o riso que encerra) é irônica graças a esta visão especular: riso e seriedade se espelham mutuamente numa mesma esfera de reflexão. Além disso, a paródia é uma construção carnavalesca pois nela

tudo vive em plena fronteira de seu contrário: os contrários se encontram, se olham mutuamente, refletem um no outro, conhecem-se e se compreendem um ao outro (BAKHTIN, 1981, p.153).

Nas construções carnavalizadas, como a paródia, ocorre um processo invertido de representação, dominado pela ótica do avesso e pelo rebaixamento, isto é, o sério, o sagrado, o elevado são destronados e uma nova ordem é implantada na representação do mundo.

Como já foi possível verificar, através do depoimento/argumento da autoridade, que o “canto” dito sério (o Romantismo e sua expressão mais significativa, no Brasil) é, além de sério, sagrado e elevado (só pode ser sério, sagrado e elevado um canto que tem por objetivo fazer um grande painel de uma nação), o “canto” que está ao seu lado deve, por definição, destronar o que ele tem de sério, sagrado, elevado e, obrigatoriamente, implantar uma nova ordem na representação do mundo.

Não é objetivo deste trabalho a análise das condições sociais, econômicas e políticas do século passado; no entanto, como o Romantismo e seu autor mais representativo (José de Alencar) são atualizados, através do discurso paródico e do procedimento irônico, que entendo ser uma atitude capaz de revelar uma disposição anímica de transgressão e resistência na obra *Galvez Imperador do Acre*, transcrevo, por importante, os comentários do crítico Nelson Werneck Sodr , ciente de que muitas vezes discordantes poderão ser chamadas para contestar o conteúdo das afirmações que seguem:

Na primeira metade do século XIX, quando o desenvolvimento da Revolução Industrial vai proporcionar o quadro em que se torna possível às colônias americanas encontrarem o caminho da emancipação política - e que é o mesmo quadro em que o romantismo faz a sua irrupção violenta - a posição das classes era, em nosso país, já diversa daquela que vigorara nos três séculos

anteriores. Embora o predomínio da classe territorial ficasse ainda indisputado, ela já não estava sozinha no palco (SODRÉ, 1964, p.199).

Com efeito, o predomínio indiscutível da classe territorial começa a ser abalado a partir de uma série de acontecimentos, entre eles os efeitos da Revolução Industrial, que determinam significativas mudanças na organização social da nação.

O surto da atividade comercial, aliado à supressão do tráfico negreiro (com a conseqüente Abolição) ocasionaram o desenvolvimento do mercado interno, alterando o poder aquisitivo da classe burguesa (citadina) ascendente, a qual enfrentará as barreiras erguidas por uma estrutura fundiária (já anacrônica) estabelecida e garantida pela grande propriedade territorial e pelo regime de trabalho servil.

Sodré sustenta que

não era apenas a posição das classes entre si que se vinha alterando. Dentro da própria classe proprietária deviam processar-se transformações (SODRÉ, 1964, p.200).

As transformações referidas pelo crítico dizem respeito a novas formas de atividades culturais, costumes, hábitos que a classe dominante adquire em função de uma demanda daquela sociedade (tudo aquilo que pode e deve ser feito, e **dito**, a partir de uma posição dada em uma conjuntura dada).

Entre as muitas transformações que ocorrem nesse momento histórico, o hábito de fazer doutor a um dos filhos ou casar filhas com doutores forja os meios necessários para

que as mudanças não importem em perda de poder, isto é, a frase dita pela voz do personagem na narrativa fílmica de *O Leopardo*, *É preciso que tudo mude para que fique tudo igual*, argumentando com seu sobrinho (nobre empobrecido) que o seu (do sobrinho) casamento com uma plebéia (porém rica) não determinaria a perda do poder, já que o dinheiro, vindo com a plebéia, somado ao título de nobreza, embora falida, deixaria tudo como estava (não mudaria de mãos) que, afinal, era o que importava, é emblemática, quando recuperada para o contexto histórico-social do século passado, em nosso país.

Assim é que o saber (e o poder) permanece, sem dúvida alguma, um traço de classe (SODRÉ, 1964, p.200), mas que busca correspondência e afirmação.

Surgem, então, os estudantes, as senhoritas, as mães zelosas, os pais severos, os artesãos, os militares, os funcionários administrativos, os empregados das firmas comerciais, os comerciantes, enfim, o auditório, o público leitor e, por extensão, os personagens da nova escola, que, na Europa, ainda segundo Sodré,

se gerara e triunfara na medida em que a burguesia impunha seu predomínio, associada aos elementos populares, de cuja aliança se valera para derrocar os obstáculos que se antepunham à plenitude com que ultimava o seu desenvolvimento (idem, p.200).

Essa circunstância européia não encontra ressonância no Brasil, uma vez que a burguesia nacional, apenas incipiente, não pode fazer alianças, não tem poder de barganha para atuar com decisão na política da nação. Por outro lado, as camadas populares não

dispunham de formas de organização que lhes permitissem atuar neste cenário, que é de mobilidade social, porém lenta e que, ao que tudo indica, tende a conservar o poder na mesma classe em que estava: a territorial.

A reflexão que faço é pertinente já que, na análise das condições sócio-econômicas referentes ao denominado Ciclo da Borracha (determinante para o episódio da anexação do Território do Acre ao Brasil), fiz referências, em capítulos anteriores, e pretendo continuar nos próximos, à conduta dessa mesma classe, que é ironizada, para ser criticada, na obra em estudo.

Assim, enquanto na Europa o Romantismo é a expressão artística das condições daquela sociedade dada, naquela época dada (representa, literariamente, o pleno triunfo burguês) e tal constatação remete à *instância ideológica que vai permitir a Pêcheux chegar à representação do exterior da língua, que é caudatária do trabalho de Althusser sobre as ideologias* (BRANDÃO, 1994, p.37), no Brasil, é a classe territorial, com todas as suas contradições, que vai ser representada literariamente.

As contradições de que fala Sodrê dizem respeito, principalmente, à aliança existente entre essa classe e a fraca burguesia nacional, que tudo faz para copiar daquela os hábitos, costumes, traços e exteriorizações, por tentativa de identificação. Por isso, as evidentes falsidades do Romantismo em nosso país:

a necessidade de tomar aqui expressões inteiramente diferentes daquelas que apresentava na Europa, em suas fontes originais. Não será, pois, em nosso país, a expressão burguesa por excelência, mas a expressão da classe territorial, na sua fase de urbanização, a que a burguesia se atrela, concorrendo com as suas identificações (SODRÉ, 1964, p.201).

O discurso, neste caso o literário, é uma das instâncias em que a ideologia se concretiza, isto é, é um dos aspectos da “existência material” das ideologias.

Dito de outra forma, os falantes são considerados entidades situadas num tempo histórico e num espaço social e cultural bem definidos, que conformam o seu comportamento lingüístico. Assim, aqueles que falam ocupam um determinado “lugar” numa certa conjuntura, e esse “lugar” implica a emergência das formações discursivas que condicionam a sua atividade discursiva, atravessada por filtros de natureza ideológica, social e cultural.

Orlandi informa que

não é verdade que o texto possa se desenvolver em qualquer direção: há uma necessidade que rege um texto e que vem da relação com a exterioridade (1996, p.15).

A essa exterioridade Orlandi chama memória (saber discursivo), fator que influi no *espaço de interpretação no qual o autor se insere com seu gesto - e que o constitui enquanto autor (ibid).*

É ainda Orlandi quem afirma que o sujeito *é interpretado pela história* (ibid), o que equivale dizer: o texto “primeiro”, ou original, como quer a pesquisadora, perde-se nos vários textos possíveis num mesmo texto. Por isso, devemos considerar o texto e suas articulações externas, todas elas significativas para a construção dos sentidos.

Em função desse condicionamento (ligação da materialidade do texto e sua memória - exterioridade) é que se discute (na Análise do Discurso) a questão do **sentido**, isto é,

o sentido de uma palavra, de uma expressão, de uma proposição, etc., não existe em si mesmo (na sua relação transparente com a literalidade do significante), mas é determinado pelas posições ideológicas postas em jogo no processo sócio-histórico em que palavras, expressões e proposições são produzidas (quer dizer, reproduzidas) (PÊCHEUX, 1995, p.160).

Por essa razão, é importante contextualizar o surgimento de *Galvez* no cenário cultural brasileiro.

Segundo depoimento feito pelo Autor ao pesquisador Antônio Dimas, a descoberta da melhor maneira de contar a história se deu num seminário, cujo objetivo era a discussão de um espetáculo sobre o Ciclo da Borracha, que o grupo teatral ao qual ele pertencia estava encenando, em Manaus (DIMAS, 1982).

Das discussões, em conjunto, chegou-se à conclusão que a melhor linguagem para aquela narrativa, já na quarta versão, foi a que ficou, a do folhetim (que sustento ser paródia do folhetim assinado por José de Alencar).

É o Autor quem sinaliza sua disposição :

É por aí, o riso como arma contra a alienação. Entre todos os deboches que a civilização ocidental fez com a gente aqui, acho que o Ciclo da Borracha foi a coisa mais terrível. A tragédia e o drama são tipos de arte que pedem personagens sérios, de responsabilidade, e não encontrei nenhum “coronel de barranco” de responsabilidade que servisse para a tragédia (DIMAS, 1982, p.7, o grifo é meu).

De fato, o amazonense tornou-se, em pouco tempo, um dos grandes nomes da literatura brasileira contemporânea. E isso graças a *Galvez*, considerada uma narrativa que promove cáustica paródia da conquista do Acre por um arremedo de exército, chefiado pelo aventureiro espanhol Luís de Galvez.

A técnica de fragmentar o texto, como o mestre Oswald de Andrade, esconde o forte teor crítico, dirigido às elites amazonenses, incompetentes e cruéis e ao caráter artificial do império de Galvez. Ironicamente, um império de papelão e papel crepom, como de papelão fora a civilização dourada que surgira no apogeu do Ciclo da Borracha.

Assim é que a intertextualidade, o diálogo interdiscursivo com o século XVII, e os autores citados em epígrafe, e o século XIX, e o autor romântico José de Alencar, dá-se

através de estratégias dialógicas que, calcadas na ironia, desestabilizam os usos, os elementos literária e socialmente cristalizados, utilizando o humor como forma de subversão e desmantelamento de máscaras dessa civilização artificial.

Para o Autor, é importante não perder de vista essa possibilidade de recuperação histórica, que usa a história como base para a ficção, **“o mundo que existiu ou que está existindo”**(idem).

O mundo que existiu é aquele criado pelo Ciclo da Borracha; o que está existindo, no momento da criação de *Galvez* (1968), é aquele criado pela ditadura militar, instalada pelo Golpe de Estado, em 1964, que também é representado, por alguns historiadores dessa época, de modo a sacralizar a História recente da nação, apresentada que é, como uma *História bem arrumadinha, provinciana, cheirosa*, como afirma Márcio Souza, a respeito da sacralização dos eventos relativos ao Ciclo da Borracha e à anexação do Território do Acre ao Brasil.

Embora concebido, “em regime de mutirão”, em 1968, *Galvez* só foi publicado em 1976, sob o mecenato do governo do Estado do Amazonas, à semelhança de Cervantes, de quem Márcio Souza serve-se (como argumento da autoridade) para satirizar os atores que encenam os eventos histórico-econômicos referidos.

O livro conquista o prêmio de revelação de escritor, conferido pela Associação Paulista de Críticos de Arte, quando, então, Márcio Souza torna-se diretor de planejamento da Fundação Cultural do Amazonas.

A ironia está presente até nos fatos que cercam a publicação e premiação da obra, e do Autor, com o cargo. Segundo informação dada em entrevista por telefone, Márcio Souza foi praticamente “expulso” de Manaus quando aquele governo finalmente toma ciência do conteúdo de *Galvez*.

Ora, não é de surpreender que a reação seja inamistosa; afinal a escrita de *Galvez* recusa o “nacionalismo ufanista” que foi a base do romance alencariano, e, por se constituir numa narrativa que põe em movimento uma rede intertextual e interdiscursiva, através do recurso das epígrafes, da paródia e da ironia, em forma de assumida homenagem ou ferrenho combate irônico, *Galvez* causou maior impacto ainda.

De fato, para uma época histórica em que a figura do censor era familiar a todos aqueles que se atrevessem a questionar os “grandes feitos e conquistas” da nação (vide o milagre econômico da década de 70 e as palavras de ordem: Brasil: ame-o ou deixe-o) e a burla à censura era a reação mais lógica, pelo menos daqueles intelectuais que optaram pela resistência diferenciada daquela feita pelas armas (vide Fernando Gabeira e o seqüestro do embaixador americano Charles Elbrik), *Galvez* foi uma das materializações dessa resistência.

A resistência, em *Zero*, de Ignácio Loyola Brandão, para citar apenas um dos contemporâneos de Márcio Souza, configura-se, entre outros aspectos, em alocar os personagens no Brasil da época, alegoricamente.

Em *Galvez*, no entanto, um dos recursos que entendo como forma de resistência, ao lado da paródia e da ironia, é a atualização dos eventos, um econômico (o Ciclo da Borracha), outro histórico (a anexação do Território do Acre ao Brasil), como mecanismo de reflexão sobre a polêmica identidade nacional, preocupação de José de Alencar (acrítica, ufanista), revisada, redimensionada, através de citações, distribuídas entre os clássicos, os provérbios, e a fusão de textos de diferentes formações discursivas, que assumem funções diversificadas, exigindo, para sua compreensão, não apenas como deboche parodístico ao estilo tradicional, aos cacoetes estilísticos cristalizados, mas como elementos fundamentais da narrativa, um leitor que passe do divertimento puro e simples para as pistas fornecidas por esse vasto conjunto de vozes.

Por essa razão, a ironia é um aspecto constitutivo do discurso em *Galvez*, e não uma figura de linguagem, desvio ou enfeite.

Assim sendo, concordo com as palavras de Beth Brait, quando diz:

como elemento estruturador do todo narrativo, do todo discursivo, a ironia articula-se com a citatividade para conjugar vários mecanismos, pôr à mostra o processo de nominalização, ou seja, expor o que está realmente em jogo, configurando, sob a máscara

da argumentação indireta, um ponto de vista crítico. Nesse sentido, é o par ironia-citatividade, incluindo o intertexto e o interdiscurso, que permite descrever a atividade da linguagem e suas formas de funcionamento (BRAIT, 1996, p.15).

De fato, esses elementos, se interpretados em toda a sua extensão, servem para despertar ou ativar a consciência crítica do leitor que não poderá penetrar no mundo da narrativa de modo inocente, como se estivesse inserido na realidade mesma que a história romanesca parece, pretende criar.

A convocação feita ao leitor para que participe, “ingenuamente”, do tríduo momesco (o “carnaval” em *Galvez*) apresenta elementos esclarecedores, para o crítico, das posições defendidas pelo escritor, que fala através do narrador:

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 (...). Em 1922 do gregoriano calendário o 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, 1995, p.13).

A leitura do prólogo, à semelhança do prólogo das aventuras de Dom Quixote, evidencia um jogo bastante interessante, em que o narrador, ao fazer a advertência aos leitores, alimenta essa brincadeira de “tira e põe”, entretendo a atenção do público, e talvez

da crítica, remetendo aos clássicos, reverenciando-os ou criticando-os, a partir da utilização desses elementos pré-textuais, tornando-os elementos integrantes do próprio corpo do seu trabalho.

Na moldura-advertência aos leitores, que funciona como nota antecipatória, as pistas intradiscursivas são elementos que remetem ao interdiscurso, indicando a retomada crítica que delas faz o narrador ao longo da narrativa. A escolha feita a favor do verbo *sublimar*, do adjetivo *latifoliado*, elementos intradiscursivos que permitem unir os fios interdiscursivos, é emblemática de todo o procedimento irônico em *Galvez*, e, não por acaso, estão na nota antecipatória.

O verbo *sublimar* apresenta como sinônimos mais correntes exaltar, engrandecer, elevar, ou, o que nos interessa, ***Que atingiu um grau muito elevado na escala dos valores morais, intelectuais ou estéticos*** (FERREIRA, 1975, p.1330) (O grifo é meu).

Tudo isso é um “dizer” de outra forma a propósito da tendência estética parnasiana, cujos pressupostos seriam acidamente questionados pelos iconoclastas da Semana de Arte Moderna, em 1922.

No entanto, o verbo sublimar também pode significar, na acepção psicanalítica, ***Processo inconsciente que consiste em desviar a energia da libido para novos objetos de caráter útil*** (idem) (o grifo é meu), definição que pode encerrar a crítica maior aos poetas parnasianos, defensores da “Arte pela Arte”. A ironia reside no fato de que, sob o ponto de

vista da psicanálise, sublimar implica em desviar a energia da libido para novos objetos de caráter útil e o que a moldura-advertência (p.13) sugere, através da crítica ao Parnasianismo, é a inutilidade desse gasto energético (estamos fartos de adjetivos clássicos). Quanto ao adjetivo morfológico *latifoliado*, que faz um juízo avaliativo-crítico do Parnasianismo, está “dizendo”, de outro modo, *Dotado de folhas largas*.

Ora, o período literário que defendia a tese do “isolamento do poeta na Torre de Marfim”, para melhor criar, tem folhas largas e dá dores de cabeça a uma palmeira de Euclides da Cunha. Como se vê esse verbo e esse adjetivo permitem o trabalho do sujeito interpretante no espaço da interpretação, *que é o espaço do possível, da falha, do efeito metafórico, do equívoco*, conforme Orlandi (1996, p.22), que afirma, ainda, ser o gesto de interpretação *o que decide a direção dos sentidos* (idem). *Latifoliado*, então, substituindo folhas largas, remete a duas características do Parnasianismo que estão sendo criticadas: o cuidado formal em detrimento do conteúdo; a busca de inspiração na antigüidade greco-latina (como se não houvesse, na atualidade de então, inspiração adequada ou suficientemente merecedora).

Quanto à referência ao autor de *Os Sertões*, vale lembrar que o cuidado com a forma foi determinante na elaboração desse marco da literatura nacional. No entanto, esse mesmo aspecto é o que afasta os leitores de Euclides da Cunha.

A crítica encontra, enfim, seu alvo: Parnasianismo e Euclides da Cunha. Por meio da expressão *latifoliado parnasianismo que deu dores de cabeça a uma palmeira de Euclides da Cunha*, de um só golpe foram atacadas duas das mais importantes instituições brasileiras, atitude que evidencia transgressão e resistência.

Galvez, ao contrário do que se espera de um herói, morre na cama de velhice; quanto ao estilo, *finalmente o Amazonas chegou em 1922*, isto é, com 54 anos de atraso (as aventuras de Galvez foram publicadas em 1976); em 1922, ano da emblemática Semana de Arte Moderna, em São Paulo, cujas propostas estéticas iriam revolucionar o cenário cultural brasileiro, ainda se *sublimava o latifoliado parnasianismo que deu dores de cabeça a uma palmeira de Euclides da Cunha*.

Ora, não se requer muita atenção do leitor para que ele perceba o que está por trás de tal “moldura-advertência”. Primeiro, que Márcio Souza leu os poetas parnasianos, e leu o escritor que narra a saga dos Canudos (e este aspecto é parte significativa das condições de produção); segundo, que ele está farto de *aventuras exóticas e mesmo de adjetivos clássicos* também não se pode discutir, pois assim o entende seu autor; terceiro, e por contraditório que possa parecer, que será difícil poder recrear-se de modo inocente, pois o leitor constantemente estará sendo instigado a exercitar sua capacidade crítica, podendo ser capaz de reconhecer que a narrativa é ficção, em todos os seus pontos e vírgulas, conforme consta na sua abertura, mas é nela que o sentido crítico da paródia e da ironia pode ser constatado.

A crítica explícita, pelo menos para o leitor especializado, aos poetas parnasianos, deve-se a um dos princípios norteadores dos parnasianos, a “arte pela arte”, ou seja, a concepção de que a arte deve estar descompromissada da realidade, procurando atingir sobretudo a perfeição formal. Isto significa a arte por ela mesma, sem outra finalidade, desligada de problemas políticos, sociais, afetivos, religiosos etc., atitude (a crítica) que confirma ser a escritura irônica um gesto de resistência e transgressão **possível**, numa sociedade dada, numa época dada, neste caso em especial, os chamados “anos de chumbo”, em que vigorou severa censura às formas de representação artística do homem, notadamente àquelas que o representavam através da palavra.

Quanto ao narrador da campanha de Canudos, retomado na advertência aos leitores, juntamente com os poetas parnasianos, há dois aspectos significativos para a análise de *Galvez*. Primeiro, a prosa de Euclides da Cunha é intensamente trabalhada, evidenciando a intenção de diferenciá-la da prosa comum, que deveria pertencer ao domínio da ficção.

Dessa forma, o “homem de ciência” procurava definir a separação entre os dois tipos de textos, enobrecendo o seu, através de minuciosas descrições científicas da flora e fauna e do homem (o sertanejo) daquele Brasil até então esquecido. Segundo, o país que vai ser revelado pela pena do escritor responsável pela denúncia mais contundente do crime cometido contra uma coletividade: a Guerra de Canudos, é o mesmo revelado por aquele que o cita.

Com efeito, em Euclides da Cunha o estilo, a forma atormentada, a eloquência, servem de realce intencional do tema, mas em outro escritor seria uma “deformação e uma falsidade”, conforme nos informa o crítico Nelson Werneck Sodré:

No narrador da campanha de Canudos, tinha a intenção de verberar o crime cometido contra uma coletividade, mencionado na última página, com a grandeza exuberante da Amazônia, com os temas todos a que Euclides deu atenção e que colocou face ao país com a violência desmedida que o caracterizava. Com o passar dos tempos, entretanto, nesse mesmo sentido, a prosa torturada constitui a parte perecível da obra de Euclides, o obstáculo a transpor para os que dela se aproximam (SODRÉ, 1964, p.495).

Ora, se a “arte pela arte”, profissão de fé dos poetas parnasianos, *deu dores de cabeça a uma palmeira de Euclides da Cunha*, e se a prosa torturada do narrador de *Os Sertões* é um obstáculo à sua leitura, e se o Autor procurou mostrar uma determinada fração do viver regional (para ser lido, é claro), nada mais justo que os eventos do passado, e as figuras da história, com agá minúsculo mesmo, já que é um livro de ficção, sejam arranjados numa nova atribuição de motivos, em que se entrelaçam (eventos e figuras da história), numa síntese dos delírios da monocultura, em plena Amazônia.

Esse arranjo, a paródia, que encerra a crítica através da escritura irônica, retoma intradiscursivamente, elementos intertextuais, a estética parnasiana e o estilo do autor de *Os Sertões*, provocando a participação do leitor como personagem fundamental para a complementação devida da obra.

Nessa passagem, a advertência aos leitores (p. 13), como nas que serão analisadas posteriormente, é inegável que, pelo modo como faz a retomada do Parnasianismo e de Euclides da Cunha, tal procedimento provoca a sátira e não permite uma leitura ingênua, distanciada do juízo crítico, que entendo revelar a crítica à postura alienada dos poetas parnasianos, e o elogio à denúncia feita por Euclides da Cunha, em *Os Sertões*, embora sua (de Euclides) forma torturada.

Assim é que a transgressão e a resistência configuram-se através da ironia, cujas vítimas, ou alvos, nesse caso, são a alienação e a forma grandiloquente e por intermédio do elogio, mesmo que indireto, da atitude estética reveladora do compromisso social assumido por quem escreve.

Se os tempos são de censura, e é preciso, **por compromisso assumido**, falar do país e de suas mazelas, o recurso de evocar os eventos do passado funciona como forma de atualização desse eventos históricos, recuperados esteticamente, e, de forma indireta, como crítica do momento presente vivido pelo Autor no ato da escritura (década de 70).

O texto de *Galvez*, e por extensão qualquer texto, está sendo considerado como resultado de uma relação de três termos, cada um dos quais é mais complexo: a realidade objetiva (e a percepção que o analista tem), um “texto” (um escrito convertido em texto como parte de um processo social complexo), uma “mirada” (determinada por uma série de circunstâncias: de lugar, momento, ideologia, leituras, relações estabelecidas), o que

equivale dizer que há uma dependência, ou relativa autonomia, do fenômeno literário em relação à realidade das relações sociais, que são suas fontes.

Em outras palavras, o fenômeno literário não se limita a um papel de reflexo passivo de suas fontes. É muito mais que isso: através da discussão indireta (pela tomada da palavra), desperta consciências (o que pode ser considerada atitude subversiva, como atestam as inúmeras apreensões feitas enquanto vigorou o regime militar).

Tanto cuidado de regimes autoritários contra os diversos usos da palavra sinaliza um sério perigo, representado por esse resultado de um processo social complexo, o texto literário, que, reconheço, nem quando apresenta-se toldado pela ironia, nem quando é transparente (aparentemente), pode render conta das contradições de uma sociedade dada, numa época dada, ao contrário dos sistemas em que “tudo tem seu lugar,” como era o caso do regime instalado no país a partir de 64.

3.2 SOB O SIGNO DOS EQUÍVOCOS: O DISCURSO TRANSGRESSOR

O brasileiro que encontra “acidentalmente” os manuscritos cujo conteúdo registra as peripécias de Dom Luiz Galvez está sendo considerado o narrador número um (N1), que, conforme segue a narrativa, cede lugar e voz ao próprio Galvez (N2) e a todas as vozes que reiteradas vezes emergem no texto.

Os equívocos, aos quais aludo a partir do título, começam nas observações do narrador (N2), feitas no tópico “Folha de rosto”, descrevendo as origens do Acre, lugar em que ocorre a maior parte da ação de *Galvez*:

(...) Era um triângulo de moléstias tropicais e rios tortuosos encravado entre a Bolívia, Peru e o Brasil. Enfim, um lugar que nenhum cristão procuraria para juntar seus trapos. Mas um cearense, que não tinha trapos, saiu de sua terra e avançou pelas barrancas de um rio sinuoso, enfrentando os ipiruná. O cearense conseguiu fazer uma barraca e escreveu ao Visconde de Santo Elias, poderoso comerciante de Belém, pedindo algumas mercadorias. Os ipiruná chamavam aquele rio de Aquiri. O cearense, pouco afeito à arte da caligrafia, rabiscou este nome no envelope, que o Visconde depois de muito trabalho, decifrou como ACRE. O Visconde começava a fazer um bom negócio sem saber que batizara também um território (SOUZA, p.15).

Essa terra, “irrelevante”, como afirma o narrador (N2), foi palco das aventuras de Galvez, espanhol que gostava de viajar e para os seus amigos era um consumado mentiroso. Mas na *Espanha, como no Amazonas, a mentira tinha um sabor especial*.

Agora é o narrador (N2) quem estabelece as relações existentes entre o Brasil e a Espanha, já examinadas anteriormente, via citação direta pelas epígrafes que abrem cada capítulo da obra.

O Acre era rico de belos espécimes de *hevea-brasiliensis* e viveria por muitos anos *sob o signo dos equívocos*, um dos quais era ser palco das aventuras de Galvez, que viveu *uma vida que somente tinha sido relevante porque vivida numa terra irrelevante*.

A pouca importância de uma terra rica em matéria bruta para extração da borracha somente tem sentido se considerarmos a ironia, nesse caso, como afirmação contrária ao que pensa o narrador.

Como sustento que a paródia e a ironia escondem uma crítica aos eventos retomados ficcionalmente, o enunciado *uma vida que somente tinha sido relevante porque tinha sido vivida numa terra irrelevante* pode ser considerado uma intromissão no discurso do narrador (N2). Essa intromissão consiste no qualificativo de terra, que, aparentemente, pode ser entendido como levemente depreciativo, mas que no contexto histórico que lhe serve de pano de fundo, o teor figurado de tal designação envolve um juízo negativo cuja responsabilidade acaba por recair sobre o enunciador.

Porque o narrador é o sujeito do discurso, já que o considero a energia formativa de qualquer texto (posta em ação pelo escritor), e porque não raro emite juízos sobre os eventos do mundo narrado e sobre as entidades do universo ficcional, ocorre com frequência um “diálogo” mais ou menos expressivo entre narrador e personagens, que vai além dos diálogos formalmente registrados. Perante o perfil dos personagens, as suas opções axiológicas e as suas atitudes frente ao mundo, o narrador pronuncia-se freqüentemente em termos muito variados, que podem ser de solidariedade, afastamento, crítica violenta, reserva discreta, ironia e deboche.

Assim é que a pluridiscursividade e a pluriacentuação tendem a fazer da narrativa um cenário de convergência e polêmica de vários discursos, sem necessária resolução, por parte do narrador, das tensões e enfrentamentos protagonizados pelos personagens.

O interessante é que esse “debate” e os vetores de sentido que o atravessam são fatores constitutivos do(s) sentido(s) que pode ser “lido” na narrativa (ou porque foi dito, ou porque foi sugerido), conforme afirma Paul Ricoeur:

É exatamente por essa via (a do debate) e não pela da suposta identificação de personagens do mundo possível da narrativa literária com figuras do mundo real que o relato se inscreve na História, possibilitando a fusão de dois horizontes, o do texto e o do leitor, e portanto a intersecção do mundo do texto com o mundo do leitor (RICOEUR, 1983, p.120).

Em outras palavras, a pluridiscursividade depende estreitamente de contextos específicos, dos quais emergem os componentes sociais, políticos e ideológicos que caracterizam esses contextos; assim se concretiza o que Júlia Kristeva chamou de função **ideologema**, ou seja, *a função que liga as práticas translingüísticas de uma sociedade, condensando o modo dominante de pensamento* (KRISTEVA, apud REIS e LOPES, 1990, p.321).

E porque converte-se na elaboração de discursos variados (político, religioso, jurídico, etc.) que no literário se harmonizam, a pluridiscursividade implica uma prática de

intertextualidade, traduzida nesse cruzamento dialógico de múltiplos veios discursivos, dependentes de várias formações ideológicas, o que permite valorizar uma concepção do discurso como prática determinada por aspectos de ordem ideológica e sócio-cultural, concepção que remete às reflexões teóricas de Pêcheux:

uma palavra, uma expressão ou uma proposição não têm um sentido que lhe seria “adequado”, enquanto ligado à sua literalidade, mas que o seu sentido constitui-se em cada formação discursiva, nas relações que tal palavra, expressão ou proposição sustenta com outras palavras, expressões ou proposições da mesma formação discursiva (PÊCHEUX, 1995, p.160).

O sentido se constitui, então, nas formações discursivas que representam na linguagem as formações ideológicas que lhes são correspondentes. Vale lembrar que entendo a formação discursiva como o espaço cujas fronteiras são móveis e estão em constante movimento de reconfiguração. Caso contrário, não haveria a possibilidade de o sujeito ser diferente, o que ocorre (a singularidade) nos chamados “desvãos” dos limites das diferentes formações discursivas, como nos informa Orlandi (1998, p.12).

É no romance, gênero particularmente propenso à bivocalidade dialógica (narrador/personagens), que a pluridiscursividade traduz, melhor que em qualquer outro gênero, contradições e conflitos ideológicos-sociais que transcendem cada universo particular representado nas diferentes formações discursivas, em cujas fronteiras de “limites contraditórios” o sujeito tem possibilidade de singularizar-se.

Dito de outra forma, a pluridiscursividade (no romance) é sempre personificada, emana de pessoas, indivíduos, com suas idiossincrasias, contradições, peculiaridades, discordâncias, individualizadas, certamente, só que imersas na pluridiscursividade social e reinterpretadas por ela.

Os equívocos de que falo no título não se referem apenas à criação, que entendo burlesca, do Estado do Acre, como já foi visto. O modo de inserção do herói nos eventos históricos é, também, igualmente burlesco, contradizendo a figura tradicional do herói.

Com efeito, Galvez começa a entrar na História, e na história, por acaso, e sem dignidade heróica nenhuma, conforme a passagem que segue:

*Enquanto beijo o peitinho duro cheirando a priprioca, vai lá embaixo, pela rua, Luiz Trucco (embaixador da Bolívia) (...) Parece esquecido e tanto assim que não notou os três homens que o seguiam, furtivamente e encapuzados como manda o figurino. Pois não é que cercaram o velho rapidamente (...) Trucco defendia-se habilmente, não há dúvida, mas não resistiria por muito tempo se o diabo do marido da caboca que eu estava trepando aquela hora, não tivesse entrado no quarto com um terçado afiado e eu não tivesse me levantado e, quase num só pulo, saltado pela janela, segurando algumas peças de roupa lá em cima. Fui desabar bem em cima dos quatro homens, **como num bom romance folhetim**. Formamos um bolo no chão e ouvi a caboca gritar lá em cima, apanhando do marido, um embarcação português. Os três agressores logo escaparam pela esquina, em direção da Sé, e Trucco começou a correr na outra direção, enquanto eu me atrapalhava com as calças ainda desabotoadas (SOUZA, p.17, o grifo é meu).*

Assim, de modo carnavalizado, nosso herói encontra o representante do governo boliviano no país, o qual vai ser responsável pela nomeação de Galvez ao cargo de secretário na embaixada boliviana (em retribuição por seu salvamento).

O relato, já que agora quem fala é Galvez, ocorre em primeira pessoa, aqui entendida como narrador número dois (N2). Vale lembrar que o narrador número um (N1) é aquele que encontra os manuscritos, em Paris. Como se pode observar, toda a citação está em primeira pessoa, quem fala é Galvez. Até a expressão grifada, *como num bom romance-folhetim*, parece, porque está inserida no relato, ser de sua autoria.

No entanto, há uma tonalidade diversa que remete necessariamente ao propósito autoral, que é narrar as aventuras de Galvez através da estrutura do folhetim, com todas as suas características. Por isso é que a autonomia de um personagem só se compreende em função das relações dialógicas que ele sustenta com outros personagens, com o narrador, entre narrador, ou no caso, narradores, e personagens, as quais se observam no plano das apreciações judicativas, com inevitáveis repercussões estilísticas.

Voltando à narrativa, Galvez, com as calças na mão, responde aos agradecimentos de Trucco: *Eu respondi que ele não me devia agradecimento e que tudo não passara de uma série de **equivocos**, aliás, o corolário da minha existência* (SOUZA, p.18).

É sob o signo de equívocos que o relato se corporifica, satirizando violentamente os atores e a cena em que ocorrem os eventos históricos. Agora, volta-se contra um representante político, o senador Hipólito Moreira:

*(...) o senador levantava a saia de sua priminha de quinze anos e púbis calvo (...) Ela ria e beneficiava a investida do velho Hipólito que coçava a barba de arame e deixava filetes de saliva escorrer pelo canto da boca. O garanhão velho estava com fome e deixava-se roubar pela furtiva modéstia da fêmea. **Senador Hipólito, baluarte da sociedade**, triunfava em seus dedos trêmulos que tocavam rápidos o objeto de sua procura. Um velho feliz...* (SOUZA, p.22, o grifo é meu).

Várias posições de sujeito se entrecruzam no texto narrativo e é justamente nessa alternância que se constrói a pluralidade significativa do texto. Como o discurso das personagens aparece sempre inserido no discurso do narrador, que é a entidade responsável pela organização do mundo narrado, é necessário estar atento às diferentes instâncias discursivas e suas relações hierárquicas.

Na citação acima, a fala do narrador (N2), quando relata o comportamento do senador Hipólito Moreira (no cabaré), sofre a intrusão, que me parece crítica, de um outro narrador, sem identidade, ao menos por enquanto.

O trecho *senador Hipólito Moreira, baluarte da sociedade* foi grifado porque entendo-o como uma expressão crítica-irônica, nesse caso, dizer o contrário do que se quer dizer, uma das possibilidades do procedimento discursivo irônico.

Como sustento que o alvo da ironia em *Galvez* são as autoridades civis, militares e religiosas da época, me parece lícito acreditar, do lugar e momento (mirante de observação) em que atribuo sentidos à narrativa, que o senador só devido ao cargo pode ser considerado “baluarte da sociedade”, uma vez que uma atitude incestuosa-pedófila jamais seria praticada por um bastião/sustentáculo/suporte de qualquer sociedade, mesmo aquela criada pelos delírios do látex.

De fato, um enunciado irônico faz ouvir uma voz diferente da do narrador, é uma voz que expressa um ponto de vista que pode ser insustentável, cuja responsabilidade é do enunciador (que prefere ficar oculto). Assim, embora seja autor das palavras, não está necessariamente concordando com o ponto de vista que elas têm o poder de representar.

O enunciador, que prefere ficar oculto, vale-se do narrador, ficção discursiva, para emitir juízos críticos, mesmo que veladamente, conforme a passagem, cujo título é *Calafrios Imperialistas*:

Era Michael Kennedy, cônsul geral dos Estados Unidos em Belém. Um típico funcionário americano cuja maior especialidade era provocar arrepios. Arrepiava as mocinhas casadoiras com sua disponível solteirice e seu rosto de irlandês católico. Arrepiava os comerciantes e políticos pelos conchavos e promessas e arrepiava os nacionalistas pelas constantes ameaças que seu país costumava fazer contra a integridade da Amazônia (SOUZA, p.28).

Ora, se o narrador (N2) está sendo considerado, nesta análise, como um anti-herói, à semelhança de Macunaíma, quem pode ser responsabilizado pela massa de não-ditos presentes na citação acima?

O narrador (N2), ao longo de toda a narrativa, demonstra que a disposição que o anima é uma só: a sobrevivência, se possível com todos os prazeres que a cama e a mesa são capazes de oferecer, nem que para desfrutá-los tenha que ocupar Puerto Alonso e transformá-lo em Porto Acre, no seu breve império.

Com essa disposição (para o carnaval) não o julgo responsável pela massa de não-ditos ocultos em sua fala, como por exemplo: a alusão ao político americano Kennedy (rosto de irlandês católico), representante do que os anos sessenta e setenta cunharam como “imperialismo”, para denominar a conhecida dependência da nação em relação aos Estados Unidos.

Pertence a essa fala a expressão *todos sabiam que os americanos não se interessavam por bobagens*. Como Galvez percebe o interesse do cônsul americano para o caso do Acre, passa, também, a interessar-se (o que dá início a uma série de aventuras burlescas).

Assim como o Autor é carregado pela materialidade do texto, que, como afirma Orlandi (1996, p.76) *é função do gesto de interpretação (do trabalho de autoria) na sua relação determinada historicamente com a exterioridade, pelo interdiscurso* (o que equivale dizer que o sujeito é interpretado pela história), o leitor, assumindo uma posição análoga na

filiação de sentidos (condição para participar do jogo que a paródia e a ironia instauram), produz deslocamentos nas redes de memória que constituem a possibilidade de interpretação.

É essa “posição na filiação de sentidos” que permite ao analista afirmar o não-dito, que se esconde, como fantasma, atrás do dito e pode sempre ser outro, devido à opacidade do texto e conseqüente multiplicidade de sentidos ensejados por essa qualidade.

A reflexão feita por Foucault sobre a questão da autoria em seu texto *A ordem do discurso* (1975), o qual define o autor como sendo aquele que é responsável pelo texto que produz, uma vez que o autor é o princípio de agrupamento do discurso, unidade e origem de suas significações, remete àquela feita por Pêcheux, em *Semântica e Discurso*, que, ao sustentar não haver dominação sem resistência, defende a necessidade de *ousar se revoltar e ousar pensar por si mesmo* (1995, p.304).

A relação que pode ser estabelecida entre as reflexões dos pensadores franceses sobre a autoria é a questão da responsabilidade sobre o que venha a ser pensado, como acredito ser a atitude de Márcio Souza, em *Galvez*.

Essas reflexões apóiam o que venho afirmando: por trás do narrador há sempre o dedo do autor apontando para os sinais, ou pegadas indicativas da tese defendida por aquele que considero a energia formativa do texto (o narrador) e função enunciativa do sujeito (o

autor) que, embora defendida através da argumentação indireta, como é o caso da paródia e da ironia, ainda é uma tese.

Por ato consciente e ostensivo entendo que é o fato do romancista ser o instrumento da vinda do romance ao mundo - porque há uma voz que quer ser ouvida - já o mundo do romance, conforme Tacca, *se cria a si próprio, se faz sozinho* (1983, p.33).

Diz Tacca que é preciso ver as relações entre autor e personagens à luz de uma exigência básica: a introdução do narrador que se converte num posto de observação (é por intermédio dele que sabemos dos personagens e suas atitudes); do seu manejo dos estilos (direto, indireto, indireto livre) depende a nossa relação de leitores com os personagens.

Em *Galvez*, o personagem-narrador conta fatos do seu passado, mas contemplados com o relativo distanciamento que o tempo impõe (vale lembrar que as memórias foram escritas em 1945, portanto 46 anos após os eventos em que tomou parte). O mundo que a borracha criou é visto a partir da consciência do herói (em nosso caso, do anti-herói) que filtra, de seu posto de observação, os acontecimentos que narra.

Os *papéis achados*, que constituem a narrativa em *Galvez* é um recurso que, à semelhança de *Dom Quixote* (ainda um ponto que aproxima aquele que cita ao que é citado), confere objetividade e verossimilhança à narrativa. O primeiro conceito diz respeito a (pretensa) imparcialidade do autor; o segundo aponta para a credibilidade do que é narrado.

Por pretensa imparcialidade entendo o mecanismo de subtração do “inventor”, o que equivale dizer que não há um fingidor, e os papéis achados (em 1973) somados ao acúmulo de informações que atestam seu caráter de documento o confirmam.

Se não há um fingidor, se “tudo é verdadeiro”, então a responsabilidade pelo dito, e pelo não-dito, é deslocada para o autor do documento, o espanhol Dom Galvez, que, não por acaso, é o narrador, o que é bastante cômodo, se pensarmos na realidade política do país na década de 70. É aí que o Autor se dissimula para melhor aparecer.

A inserção do discurso do outro no seio do próprio discurso caracteriza uma das possíveis marcas de heterogeneidade do texto em estudo e determina seu funcionamento enunciativo: ser um discurso paralelo, como pode ser observado na passagem em que o aventureiro espanhol fala sobre o jornal paraense *A Província do Pará*:

*No calor da luta abolicionista e republicana o jornal se fortaleceu e com a borracha atrairia as inteligências da cidade. Era uma espécie de trincheira da modernidade, na atribulada história da imprensa provinciana de oposição. **E ser oposição no Brasil não é mole** (SOUZA, p.38) (O grifo é meu).*

A mudança de tom ocorre, nitidamente, logo após o ponto em **oposição**, introduzindo a fala de um outro no discurso do mesmo, configurando o processo de opacificação do texto, um *bólido de sentidos*, assim definido por Orlandi (1996, p.11).

Vale lembrar que ao longo da narrativa o jornal acaba sendo empastelado e impedido de circular, como era prática comum na década de 70, época em que a obra em estudo foi publicada.

Então, quem pode ser responsabilizado pela fala *ser oposição no Brasil não é mole?*

Mônica Fontana, em *Os sentidos marginais*, diz, a propósito do funcionamento das notas de rodapé, que elas são causadas por um leitor *capaz de ruptura com os sentidos legitimados, um leitor desejanste à procura do prazer, um leitor capaz de criatividade e de participação no espaço lúdico aberto pelo texto literário* (FONTANA, 1991, p.57).

A autora destaca o papel crucial cumprido pelo conjunto das obras lidas por esse leitor, o qual irá interagir com o texto de modo diferente de outro leitor (com outra história de leitura), essas histórias, conforme a pesquisadora, “são efetivamente desiguais”, porque as circunstâncias que cercam as condições de produção do processo de leitura dependem de pessoa para pessoa, segundo as experiências, visão de mundo, conjunto de valores, ideologia, etc., que cada leitor traz consigo no momento em que produz sentidos (marcas que não podem ser apagadas).

Portanto, um texto polissêmico como *Galvez* comportará tantas interpretações quantos analistas estiverem dispostos a participar do espaço lúdico aberto pelo discurso literário; conseqüentemente é possível afirmar, também, que um mesmo analista poderia,

em épocas diferentes (com uma história de leitura diferente), interagir diferentemente com um texto “bólide de sentidos”, como é o caso da obra de Márcio Souza.

E um dos procedimentos que dão origem à polissemia em *Galvez* consiste em alternar o discurso do narrador (N2), que é um discurso coloquial, com discursos pertencentes ao mundo das ciências, como por exemplo, o discurso da História:

O direito boliviano sobre as terras do Acre já estava reconhecido desde 1867, pelo Tratado de Ayacucho. Mas o art.2 do tratado também estabelecia aos brasileiros o uti possidetis. A fronteira não estava ainda determinada e somente em 1895 os dois governos iniciaram negociação nesse sentido. O Acre já estava praticamente ocupado por cearenses desde 1877 (SOUZA, p.28).

A utilização do nível de língua culto/técnico logo após o informal/coloquial provoca o estranhamento, pelo inusitado, no sujeito leitor que é surpreendido, em meio ao jogo interpretativo pela emergência do dito sério no dito, até então, não tão sério.

É aqui que aparece explicitamente representado o discurso do outro no seio do próprio discurso, e é aqui que o leitor descobre o caráter sério (pela crítica que encerra) do discurso antes da interrupção. Assim é que a reformulação do dizer ocorre por intermédio da “intrusão” de um discurso aparentemente monológico (o científico) em um discurso essencialmente dialógico, como é o caso do discurso do romance. Esse procedimento, por certo, é revelador de uma estratégia interacional proposta pelo narrador através da glosa (aqui entendida como crítica), que se configura em dois momentos da narrativa: as mudanças de tom e a inclusão do discurso científico.

Mônica Fontana (1991), retomando Jaqueline Authier, afirma que o que caracteriza esse tipo de marcas de heterogeneidade é seu funcionamento enunciativo *que consiste em fazer que um elemento X qualquer da cadeia seja dobrado por - isto é - comporte sua própria representação, reflexiva e opacante* (p.52). As reflexões da autora dizem respeito às notas de rodapé em *Marcovaldo ovvero le stagioni in città*, de Ítalo Calvino, estudo do qual estou partindo para analisar a intrusão do discurso científico no discurso literário em *Galvez*.

Essa “maneira de dizer” caracteriza o funcionamento enunciativo do discurso científico que é destacado da cadeia textual e reformulado “convenientemente”. A pesquisadora afirma ainda que essas reformulações indicam meta-enunciativamente a “equivalência” entre as duas falas: a do discurso informal-coloquial (ao que pertence o elemento X reformulado) e a do discurso formal-científico (que propõe um substituto Y para X).

Essa relação equivalente permite, ainda segundo a autora, a imposição de um discurso (o científico) sobre outro (o literário). A indicação de equivalência esconderia, então, uma diferença de dizeres, que se estabelece a partir da intrusão de um discurso aparentemente estranho à narrativa (o científico), o qual vai produzir, pelo inusitado, o estranhamento. A diferença entre os dizeres estaria encoberta pelo funcionamento enunciativo do discurso científico e permitiria destacar um dos termos da relação de identidade, anulando assim uma de suas propriedades essenciais, a reciprocidade (p.52).

Com efeito, se o que está sendo dito no discurso informal - coloquial é equivalente ao que está sendo dito no discurso formal - científico e, portanto, substituível por ele, deveria, segundo a autora, ocorrer o contrário, o que não acontece nas relações de equivalência estabelecidas no e pelo discurso científico.

A modalidade autonímica do discurso X (científico), destacado do texto informal (literário) aparece sob os mais diferentes títulos, como por exemplo, *A Metafísica de Aristóteles*, que diz:

Morriam no Acre, anualmente, oito crianças entre vinte, nos primeiros dias de vida. 20% da população ativa sofria de tuberculose.15% de lepra.60% estava infestada de doenças típicas de carência alimentar.80% da população não era alfabetizada. Não havia médicos no Acre... (SOUZA, p.154).

Essa modalidade, como evidencia o excerto acima, apresenta marcas diferenciadoras em relação ao texto no qual intromete-se: é informativa, objetiva, clara, denotativa, quase telegráfica com seus dados técnicos (típicos do discurso científico) e impede a reversão ao texto informal - coloquial (Y) porque Y nunca apresenta essa modalização.

A diferença de estatuto enunciativo entre elementos supostamente equivalentes é fortemente marcada pela mudança de registros de linguagem, o que vai permitir a inserção do dito - sério no não - sério e provocar o efeito de dissonância causador do estranhamento.

O sujeito interpretante, então, sob o impacto que tal procedimento causa, pára e reflete: há mais aqui do que parece. E aí instala - se a noção de contrato que o texto irônico encerra.

De fato, o discurso científico, destacado do texto literário pelas marcas acima referidas, é colocado como intertexto forçado, como “fonte obrigada para a interpretação”, tomando o lugar reservado pela prática literária no qual se insere.

Essas intromissões funcionam como uma tentativa de recuperação do sentido primeiro do texto (crítica aos atores do Ciclo da Borracha e Anexação do Território do Acre ao Brasil), perdido no emaranhado de sentidos sugeridos pelo procedimento irônico. O discurso científico, ao destacar as ironias do texto literário, *produz um deslizamento de sentido (tende a anular os efeitos do funcionamento da ironia), que consiste em apresentar como um fato de língua o que é em realidade um fato de discurso* (FONTANA, 1991, p.54).

A intrusão do discurso científico procura tirar a capacidade de desorganizar os sentidos, marca essencial do funcionamento discursivo da ironia, cuja eficácia baseia-se no seu funcionamento lúdico, originado no efeito de dissonância. O discurso intercalado, porque se pretende científico, conseguiria, a partir do caráter essencialmente informativo (portanto livre de qualquer outra interpretação que não aquela pretendida), controlar o efeito potencialmente corrosivo das ironias do texto literário.

Ora, como todo o texto exige interpretação e o irônico demanda uma especial, e isso se constitui numa ameaça, pela suspensão do sentido usual *que permite a abertura a novos sentidos e a ruptura com sentidos já instalados, organizados como o saber universal e indiscutível do senso comum* (FONTANA, p.54), a intrusão do discurso tido como sério funciona como diluidor do efeito corrosivo ou destruidor de sentido que o procedimento irônico pode provocar, dessa forma ratifica o sentido “primeiro”, aqui entendido como ácida crítica aos eventos econômico-históricos, referidos em *Galvez*.

Esse “medo” do efeito destruidor de sentido que a ironia pode provocar - e suas conseqüências imprevisíveis resultantes de uma leitura interpretante - explica também o surgimento de notas, as quais Fontana denomina **antecipatórias**, do que o próprio texto literário explicita mais adiante, conforme a seguinte passagem:

Não é ainda um fato bem sabido o quanto deva, mas de vera consistência o delírio amazonense no apogeu da borracha. E se hoje ainda relegado se encontra ao folhetim e aos sonhos dos poetas, um dia sairá para as páginas da História brasileira e queira Deus não seja pelos dólares de um brazilianist que aqui mesmo temos homens de verdade, se assim for permitido (SOUZA, p.103).

Ora, aqui está sendo dito X para não dizer Y; em outras palavras, o narrador, mesmo quando diz que o fato histórico (Anexação do Território do Acre ao Brasil) e o econômico (Ciclo da Borracha) está relegado ao folhetim e aos sonhos dos poetas, está assumindo, com a expressão *aqui mesmo temos homens de verdade*, a responsabilidade pelo relato.

Essa responsabilidade, no meu entender, configura-se nas intrusões do discurso científico, as quais colocam “ordem” no discurso literário e instauram um hiato significante diferenciado.

O chamado crédito da autoridade, emanado do discurso científico, permite uma leitura autorizada, portanto respaldada. Como decorrência dessa intrusão ocorre um deslocamento do registro literário (simbólico) que consiste na imposição da “ordem” do verdadeiro como espaço de significação, desconhecendo sua inscrição na ordem discursiva do verossímil, próprio do texto literário.

Estão, assim, afastados todos os sentidos considerados indesejáveis que poderiam surgir do texto polissêmico e, conseqüentemente, a representação de um mundo semanticamente normal (descritível e gerenciável) fica a salvo de toda tentativa de leitura não literal.

Para Pêcheux (1981), há dois modos de relação com os sentidos - o modo literário e o modo científico - os quais estão sobredeterminados pela divisão entre um corpo social que tem direito à interpretação (atribuir sentidos novos) e um outro corpo que só exerce o trabalho de sustentação dos sentidos estabilizados sob a forma do afeito “sempre - já - lá”.

Os primeiros são os intérpretes e os outros, os escreventes que põem em funcionamento a administração sócio - histórica dos sentidos, conservando o efeito de literalidade.

Uma outra variante intradiscursiva é o chamado **discurso avaliativo**, que se caracteriza pela inscrição indireta do sujeito da enunciação no enunciado, através de expressões lingüísticas que traduzem uma atitude apreciativa. Essa atitude pode revestir uma natureza marcadamente axiológica, surgindo então a valorização alicerçada na contraposição bom/mau.

No entanto, é através do adjetivo que o discurso avaliativo manifesta-se de forma mais explícita, embora certos substantivos, verbos e advérbios possam igualmente veicular uma apreciação ou um juízo de valor do narrador, conforme atesta a passagem, cujo título é

Democracia na Província:

*Cinco tiras entraram na redação e invadiram o escritório de João Lúcio, derrubando tudo e obrigando o jornalista a ficar de mãos na cabeça. João Lúcio reagiu e esmurraram ele. Jogaram os grossos volumes de Direito na cara de João Lúcio, que começou a sangrar pelos lábios. **Procuravam por um espanhol**, e empurraram João Lúcio para fora. Um busto de Voltaire **observava** (...)a multidão de curiosos viu quando João Lúcio saiu, a camisa ensangüentada. João Lúcio também viu a multidão e ouviu o barulho dos canos de ferro destruindo as máquinas, **numa sinfonia muito comum na política nacional** (SOUZA, p.59,os grifos são meus).*

Weinrich sobre a função dos tempos verbais no discurso, assim conclui: *do mesmo modo que os tempos verbais, as situações comunicativas se repartem claramente em dois grupos, em cada um dos quais predomina um dos grupos temporais, conforme se relaciona o mundo comentado ou o mundo narrado* (apud Koch, 1984, p.37).

É, ainda de acordo com Heinrich, graças aos tempos verbais que emprega que o falante apresenta o mundo e aquele que ouve o entende, ou como mundo comentado ou como mundo narrado. Ao mundo narrado pertencem todos os tipos de relato, literários ou não. Ao mundo comentado pertencem a lírica, o drama, o ensaio, o diálogo, o comentário, isto é, todas as situações comunicativas que apresentam uma atitude de tensão: *nelas o falante está em tensão constante e o discurso é dramático, pois se trata de coisas que o afetam diretamente* (Koch, 1984, p.38).

O autor distingue dois grupos ou sistemas temporais, com empregos diferenciados: Grupo 1: **canto**, tenho cantado, cantarei, terei cantado, vou cantar, acabo de cantar, estou cantando, etc., os quais pertencem ao mundo comentado; Grupo 2 : **cantei, cantava**, tinha cantado, cantaria, teria cantado, ia cantar, acabava de cantar, estava cantando, etc., os quais pertencem ao mundo narrado (idem, p.37).

Ao empregar os tempos do grupo dois o falante assume o papel de narrador, convidando o destinatário a converter-se em simples ouvinte, deslocando a situação comunicativa para além da temporalidade do mundo comentado.

Ora, se aceitarmos que Voltaire empenhou-se em denunciar com o riso as pretensões e hipocrisias do mundo, rasgando os véus da diplomacia que recobriam as instituições políticas e sociais de seu tempo, deixando exposta a amarga verdade *Rio-me para não enlouquecer*, e eu aceito, o verbo *observava* esconde uma massa de informações

críticas e judicativas, atribuídas ao pensador, como por exemplo, *Não concordo com uma só palavra do que dizeis, mas defenderei até a morte o vosso direito de dizê-lo, Ser livre é não estar sujeito a nada a não ser às leis, O ofício do escritor é dizer o que pensa, Os livros governam o mundo* (VOLTAIRE,1988).

Além disso, em trechos descritivos incorporados a um relato, com é o caso de *Voltaire observava*, tem-se o verbo no imperfeito (pertence ao mundo narrado, não ao comentado), o que, conforme Weinrich, ocorre justamente quando o pano de fundo da narrativa apresenta maior importância que o próprio desenvolvimento da trama.

Para o autor, o **presente** constitui o **tempo zero** do mundo comentado, enquanto o **imperfeito** e o **perfeito simples** constituem ambos os **tempos zero** do mundo narrado.

No excerto recortado, aparecem exclusivamente os tempos verbais do relato, basicamente os pretéritos perfeito e imperfeito (tempo zero), além de alguns semitempos (infinitivo, gerúndio). Pode-se notar claramente o relevo narrativo:

1º plano: cinco tiras *entraram* na redação e *invadiram* o escritório de João Lúcio, *derrubando* tudo e *obrigando* o jornalista a *ficar* de mãos na cabeça. João Lúcio *reagiu* e *esmurraram* ele. *Jogaram* os grossos volumes de Direito na cara de João Lúcio, que começou a *sangrar* pelos lábios, *empurraram* João Lúcio para fora, a multidão de curiosos *viu* quando João Lúcio *saiu*, a camisa ensanguentada. João também *viu* a multidão e *ouviu* o barulho dos canos de ferro *destruindo* as máquinas (...).

2º plano: *Procuravam* por um espanhol, e um busto de Voltaire *observava*.

O evento histórico que deu origem à narrativa das peripécias do aventureiro espanhol, por se tratar de um evento relativamente distante, ao passar pelo filtro do relato, perde muito de sua força, dessa forma permitindo tanto ao falante quanto ao destinatário uma atitude mais relaxada, ou menos tensa, por não exigir uma resposta imediata.

Embora os verbos *procuravam* e *observava* estejam situados no segundo plano da narrativa, é por meio deles que pode ser recuperada a força perdida no relato; esses verbos demandam uma retomada do sentido de alerta, o que permite ao leitor formular as possíveis respostas a esse procedimento que considero estímulo à participação.

De fato, ao utilizar os tempos do Grupo 2, o narrador provoca um deslocamento na *situação comunicativa* (como define Weinrich o processo entre narrador e destinatário). Um outro plano, situado além da temporalidade do mundo comentado, instala-se, porque *o mundo narrado é indiferente ao Tempo cronológico* (Koch, 1984, p.40).

Dessa forma, é possível destacar, em resposta à demanda feita por *procuravam* e *observava*, um ponto de deriva onde o texto convoca um não - dito a partir do qual suas articulações se impõem como evidência, por meio da evocação de um saber vindo de outro lugar (o que sei sobre Voltaire) e que serve para pensar o objeto do enunciado, produzindo

as articulações que permitem pôr juntos pensamentos dispersos no interdiscurso, atitude que configura uma tomada de posição do sujeito.

Verbo significa, originariamente, “palavra”. Esse significado pode ser percebido em expressões como “abrir o verbo” ou “deitar o verbo”, utilizadas para indicar o uso farto e desimpedido das palavras. Os verbos receberam esse nome justamente porque, devido à sua importância nas orações da língua, foram consideradas “as palavras” por excelência pelos gramáticos. Conjuguar um verbo é portanto, exercer o direito pleno de empregar a palavra, como quer João Lúcio, personagem de *Galvez* e, por extensão, Márcio Souza, autor de *Galvez*, direito negado pela ditadura instalada pós-64 (conferir *Nos Bastidores da Censura: sexualidade, literatura e repressão pós-64*, tese de doutorado do escritor Deonísio da Silva, Estação Liberdade, 1984).

Há, ainda, outro aspecto intradiscursivo que diz respeito ao tempo em que está o verbo observar: o pretérito imperfeito (Voltaire *observava*), indicativo de que temos um fato passado que não se concluiu (nem no tempo dos eventos históricos, nem no tempo da narrativa, nem no tempo da publicação do romance), e que, no entanto, era presente em relação a outro fato passado (quando o pensador francês vituperava contra o amontoado de absurdos de seu tempo).

O enunciado *procuravam por um espanhol* também sinaliza um retorno ao passado, dessa vez ao passado recente, em relação ao ano da publicação de *Galvez* (1976), quando

ocorre, na Bahia, fato curioso (contado pelo escritor Deonísio da Silva, na Feira do Livro, promovida pela Faculdade de Filosofia Ciências e Letras de São Borja, da qual fui presidente, em 1986), que consiste no seguinte:

Em 1972 (auge da repressão) um companhia teatral baiana representava Medéia, a tragédia de Sófocles. A história foi adaptada para os tempos modernos, o que implicou algumas mudanças, como por exemplo, Medéia rasga suas vestes (quando descobre a traição de Jasão), ficando quase nua no palco. Em alguns dias de apresentação o elenco recebe mandado de busca e apreensão do autor vulgo Sófocles, acusação: atentado à moral e aos bons costumes.

Ora, como sabe o analista, o aventureiro espanhol, assim como Sófocles, não pode estar onde é procurado, só que por razões diferentes: o primeiro já está longe (afinal é o herói), enquanto o segundo, por óbvio, não poderia ser encontrado.

De fato, a presença do sujeito da enunciação manifesta-se indelévelmente através de um conjunto de escolhas estilísticas/temáticas intencionais, através da organização do próprio material verbal, elemento intradiscursivo que remete ao elemento interdiscursivo.

Quanto ao enunciado *numa sinfonia muito comum na política nacional*, apresenta expressões lingüísticas que traduzem uma atitude apreciativa, cuja natureza não é marcadamente axiológica, no entanto, o caráter negativo está encoberto pela ironia e pelo discurso avaliativo que se dá através do advérbio de intensidade *muito* e do adjetivo *comum*.

Do advérbio e do adjetivo assinalados depreende-se uma oposição, que sei não ser vigorosa (no texto), porque subjetivamente vivida pelo escritor (que é quem está por trás do narrador) aos atos repressivos cometidos pelo regime militar, entre eles o fechamento de jornais, prática comum na década em que foi gestado *Galvez*.

Finalmente, a última ironia:

*No livro do escritor Veiga Simões, DAQUEM & DALEM MAR, editado em Manaus, no ano de 1917, pela livraria Palais Royal, há a seguinte descrição do herói: por algum tempo esse aventureiro **audacioso** manteve o gesto que mais tarde repetiria Jacques Lebaudy, Imperador do Sahara; e D. Galvez Primeiro **legislou, batalhou, deu armas e bandeira** ao novo Estado - enquanto teve recursos... Acabados eles, esse Império esvaiu-se, sumiu-se pelo **boqueirão** das coisas **pícaras** que deixam a memória envolvida em **troça** (SOUZA, p.196).*

Atentemos para o adjetivo *audacioso* e o caráter apologético que encerra. Quando confrontado com as aventuras narradas, vale lembrar que o herói não tinha nada de audácia; ele tornou-se um herói (de acordo com a narrativa) por uma sucessão de acasos, como convém ao romance-folhetim (que está sendo parodiado).

Os verbos *legislou, batalhou, deu armas e bandeira* referem-se ao efêmero império de Dom Galvez no Acre, cuja conquista ocorre com a ajuda de *alcoólatras, dançarinas e cearenses que caíram sobre a praça de Puerto Alonso, pondo em debandada os desprevenidos mercenários* (SOUZA, p.159). Uma vez entronizado, coroação carnalizada (portava uma

espada boliviana nesse ato), assume o Império, com um gesto napoleônico colocou sobre sua cabeça a palma de folhas de seringueira lavrada em prata e, como numa espécie de ópera bufa, legisla, por intermédio de uma sucessão de decretos ridículos, dá armas (o baile final comprova que são bebidas), enquanto teve recursos.

Acabados os recursos, não por coincidência no réveillon de 1889, no baile oferecido por Dom Galvez, o carnaval instala-se e Dionísio toma o lugar do aventureiro espanhol:

Quando a noite chegou, já ninguém se entendia e o álcool havia abolido todas as hierarquias. O interior do Palácio Imperial era um ponto sensitivo onde corpos exultavam mudos e ocupados e as almas perdiam - se em êxtases e torrentes de calor. Para uma orgia daquelas, só apelando para o parnasianismo (SOUZA, p.192).

Acabada a festa que nivela os opostos, esgotados os recursos para manter o Império, ele some pelo *boqueirão* das coisas *pícaras* que deixam a memória envolvida em *troça*.

O adjetivo *boqueirão* apresenta um sinônimo, entre outros, que me parece adequado à análise: covão, lugar que serve para enterrar coisas grandes; *pícaras* são as coisas cômicas, burlescas, ridículas e, por último, mas não o menos importante: *troça*.

Troça, substantivo que pode ser trocado por zombaria, gracejo, caçoada é a última ironia da obra. Sem muito esforço é possível fazer um trocadilho com o substantivo *traça*, a rigor insetos que atacam roupas de lã, tapetes, artigos de crina que estão guardados (como

os documentos de fatos históricos) inadequadamente (sem proteção) e com o substantivo *traço*, que está em lugar de: esboço, projeto, plano, disposição.

Para que o momento histórico (Anexação do Território do Acre ao Brasil) e o momento econômico (Ciclo da Borracha) não sejam alvo de zombaria, não se tornem alimento de insetos nas bibliotecas, a disposição do Autor, que entendo ser anímica, colocou em prática o projeto de contar

A vida e a prodigiosa aventura de Dom Luiz Galvez Rodrigues de Aria nas fabulosas capitais amazônicas e a burlesca conquista do Território do Acreano contada com perfeito e justo equilíbrio de raciocínio para a delícia dos leitores (SOUZA, p.13).

CONCLUSÃO

Este é um livro de ficção onde figuras da história se entrelaçam numa síntese dos delírios da monocultura (Souza, 1995)

A frase, colocada no início de *Galvez*, afirma exatamente o que nega. E a obra de Márcio Souza, montada a partir do modelo dado pelo romance-folhetim, confirma: mais declaradamente irônica seria impossível.

De fato, se a intenção maior da ironia é sempre a destruição do sentido (que também é um processo constitutivo da linguagem) para disfarçar ou distorcer, nada mais coerente do que o narrador iniciar pela declaração enfática que, dessa forma, precisa ser entendida em seu sentido inverso.

Ora, é preciso que se tenha um leitor muito distraído para não perceber o caráter crítico da narrativa aqui focalizada, tantos são os elementos que remetem para fora do mundo narrado ou que apontam para partes diferentes do mesmo texto. Este reparo (o da

epígrafe que abre esta conclusão) só teria sentido num outro contexto, não numa obra sobre cujo gênero não se tem dúvida.

Portanto, ao assinalar que o leitor vai ler ficção, isto é, “mentira”, deixa a dúvida que nos acompanha até a última página: até que ponto podemos acreditar na “mentira”? Em que lugar podemos encontrar a “verdade”? “Mentira” e “verdade” estão misturadas e a responsabilidade de separá-las é nossa?

Hilário Tácito, autor de *Madame Pommery*, registra, para a posteridade, o que considera um livro saudável:

... são como aqueles vasos chamados silenos, de que fala o mestre Rabelais, os quais eram pintados por fora de figuras extravagantes e burlescas, para excitar o riso como o bom Sileno preceptor de Baco. Mas, dentro, guardavam as mais finas essências, pedraria finíssima e outras cousas raras e preciosas. Nestes é que é ler e aproveitar (TÁCITO, apud BRAIT, 1996, p. 177).

Galvez, Imperador do Acre, de Márcio Souza, é uma narrativa que, por suas características estruturais e temáticas, pode ser colocado ao lado de *Madame Pommery*, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, *Memórias de um sargento de milícias*, *Triste fim de Policarpo Quaresma*, *Macunaíma*, *Memórias sentimentais de João Miramar*, *Serafim Ponte Grande*, para citar apenas alguns, de acordo com as palavras de Beth Brait (idem).

Como se vê, está em boa companhia, seus autores têm um papel fundamental na literatura brasileira, representando um pólo centralizador de inovações.

Utilizo, então, a mesma citação de Hilário Tácito, autor de *Madame Pommery*, para iniciar minhas reflexões conclusivas.

A narrativa, vista como um todo, seria este vaso sileno,

outrora umas caixinhas que traziam pintadas, em cima, umas figuras alegres e frívolas, tais como hárpias, sátiros, gansinhos, lebres cornudas, patas albardadas, bodes volantes, veados atrelados e outras figuras imaginadas para provocar o riso. Mas, por dentro, reservam-se finas drogas, como bálsamo, âmbar-cinzeno, amônia, almíscar, jóias e outras coisas preciosas (BRAIT, 1996, p. 179).

Em *Galvez*, essas figuras são substituídas por outro tipo de figura: a ironia, que, como afirma Orlandi (1983), é um desses lugares em que o processo de auto-destruição do sentido mostra seu funcionamento. Os movimentos de sentido produzidos em *Galvez* servem para apontar a resistência e a transgressão.

A resistência e a transgressão corporificam-se a partir de algumas formas de recuperação: a ironia e a paródia do romance-folhetim, mais especificamente o romance de José de Alencar, as epígrafes de autores consagrados do Barroco espanhol, como Cervantes, Calderón de La Barca e Lope de Vega e inúmeras citações ao longo da narrativa, que remetem desde Aristóteles, até Verdi, passando por Molière, Montesquieu, Aristófanes, Voltaire e uma vasta galeria de nomes ilustres do pensamento ocidental.

A convocação do já-dito surge como condição de produção de sentido. O efeito de sentido cômico, resultante do processo, está fundado nas interferências discursivas, de tal forma que a crítica dirigida contra as autoridades da época (Ciclo da Borracha e Anexação do Território do Acre ao Brasil) e a argumentação indireta amenizam a possível agressividade, dissimulada e disseminada no conjunto de “dizeres”.

Na relação que se estabelece entre locutor - texto - leitor está a ironia, porque revela *um estado de mundo*, um estado de mundo que se pretende irônico.

A particularidade da ironia é que ela se beneficia da dúvida, dessa forma a incerteza provocada por esse procedimento confere ao acontecimento discursivo a faculdade de comunicar e ao mesmo tempo recusar-se de comunicar, mantendo, assim, uma permanente possibilidade de deslizamento de sentidos.

Além dessas interferências discursivas, a narrativa sofre a intrusão de diversos discursos científicos, como por exemplo: o discurso da História, da Botânica, da Geografia, da Economia, entre outros.

É no contraste (e os efeitos dele) que ocorre entre esse discurso, que se pretende monológico, e o discurso literário, essencialmente dialógico, que os sentidos circulam, deslizam, pela lógica dos contrários, pela folia carnavalesca assumida pela escritura, em que se dá o nivelamento que envolve excesso e moderação, e que se torna materialidade discursiva na medida em que não apenas funciona como tema, mas também se expõe como

tecido interdiscursivo. Essa estratégia de vozes põe em movimento os discursos institucionalizados e, muito mais importante, seus modelos de leitura.

Com a função deliberada de construir a ironia textual e discursiva, esses traços permitem a descoberta tanto das vítimas desse discurso irônico, quanto de seus aliados. É nesse sentido que o leitor é solicitado o tempo todo, por meio da sedução e da persuasão criadoras de convivência.

A heterogeneidade mostrada (embora nela coexista a constitutiva) se faz via essas estratégias, que atuam como uma convocação do já - dito, enquanto a heterogeneidade constitutiva do discurso vai acontecendo pela diluição dos elementos recuperados, agora em um outro contexto, e pela ironia desestabilizadora do discurso restaurado e redimensionado.

Por trás das *figuras pintadas que despertam o riso* (a ironia), no entanto, está ácida crítica aos atores sociais que encenam o Ciclo da Borracha e a Anexação do Território do Acre e, não menos importante, aos escritores cuja ação estética não leva em conta a realidade que os cercam.

Foi devido a irreverência, iconoclastia e dessa sem-cerimônia perante nossa História, que *Galvez* ganhou notoriedade tão rápida e deu tanta dor de cabeça ao seu autor (quando de seu lançamento em 1976, sob o mecenato da Fundação Cultural do Amazonas, tentaram a proibição do livro e não o conseguiram, porque já constava até do relatório anual do governador).

O incômodo causado pela narrativa se deve, sem dúvida, ao fato de dessacralizar a História, imprimindo-lhe uma feição de ópera bufa, com todos os seus elementos burlescos, entre eles as atitudes do anti-herói criado por Márcio Souza, responsável pela narração, cuja marca distintiva consiste em desnudar o caráter sério do fato econômico e do fato histórico.

A ausência de grandes ideais motivadores da ação é o que marca indelevelmente os personagens, que agem sem ponderações éticas na pressa da conquista, seja da posse carnal, seja da posse territorial.

O aventureirismo político em *Galvez* é a resposta literária ao que a própria História moldou. Se, como adverte o narrador no início do livro, *Além do Equador tudo é permitido*, se a História tem sido mais imaginativa que nossa ficção, cabe ao escritor reinventá-la, arrancá-la da sisudez, humanizar seus mitos, dar-lhes vida através do humor, da linguagem ela mesma reinventada, a partir do lugar de ruptura e ambigüidade que é a ironia.

Ao acolher a ruptura e a ambigüidade, nega-se a evidência da transparência e da completude e reconhece-se no processo discursivo da ironia um funcionamento de linguagem que abre para o implícito, para o equívoco, conseqüentemente, para um sujeito não - transparente.

A literatura cumpre, assim, seu papel: instrumento de descoberta, avaliação e conscientização de uma dada realidade, de uma dada época, enquanto o homem, defrontado com esse mundo de significados, interpreta.

BIBLIOGRAFIA

- AGUIAR E SILVA, V. *Teoria da Literatura*. Coimbra: Almedina, 5 ed., v.1, 1983.
- ALTHUSSER, L. *Ideologia e aparelhos ideológicos de estado*. Rio de Janeiro: Graal, 2. ed., 1985.
- ALVES, J.E.L. *A paródia em novelas - folhetins camilianas*. Biblioteca Breve, v.115, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Ministério da Educação e Cultura, Lisboa, 1990.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, Prefácio, Introdução. Comentário e Apêndices de Eudoro de Souza. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, s.d.
- AUTHIER-REVUZ, J. *Hétérogénéité montréalaise et hétérogénéité constitutive; éléments pour une approche de l'autre dans le discours*. DRLAV, Revue de Linguistique, n. 26, Paris, 1982.
- _____. *Le sens et ses hétérogénéités - Quelques repères dans le champ énonciatif* - CNRS, N. 15, Paris, 1991.
- BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. São Paulo: Hucitec : 1990.
- _____. *Questões de literatura e estética: A teoria do romance*. São Paulo: Hucitec, 1990.
- _____. *Problemas da poética de Dostoievski*. Rio de Janeiro: Forense, 1981.
- BRAIT, B. *Ironia em perspectiva polifônica*. São Paulo: Editora da Unicamp, 1996.

- BRANDÃO, H. N. *Introdução à análise do discurso*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1994.
- BRUNO, E. S. *História do Brasil - Geral e Regional*, v. I- Amazonas (Acre, Amazonas, Pará, Territórios), 2ed., São Paulo: Cultix, 1967.
- CALMON, P. *História do Brasil. Século XX. A República e o Desenvolvimento Nacional*, v. VI, Rio de Janeiro: José Olímpio, 1959.
- _____. *Brasil e América*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1943.
- CARONE, E. *A República Velha - instituições e classes sociais*. (1889-1930), 4 ed., São Paulo: Difel, 1978.
- _____. *A República Velha - instituições e classes sociais (1889-1930)*. São Paulo: Desa, 1965.
- DIMAS, A. *Márcio Souza*. Literatura Comentada. São Paulo: Abril Educação, 1982.
- FÁVERO, L. Paródia e Dialogismo. In: Barros, D. P. , Fiorin, J. L. (org.) *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade: Em torno de Bakhtin Mikhail/ Diana P. B. e José I. F.* São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994. (Ensaio de Cultura, 7)
- FERREIRA, A. *Novo dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975.
- FONTANA, M. *Modos discursivos de circulação da língua*.(minicurso Seminário Nacional de Ensino e Linguagem), Pelotas: UCPEL, 1997.
- _____. *Os sentidos marginais*. São Paulo: IEL/ Unicamp / Capes, n.º 18, 1991.
- _____. *Leitura, Silêncio E Memória. Leituras urbanas e práticas de exclusão*. São Paulo: DL/IEL/UNICAMP, 1998.
- FOUCAULT, M. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1979.
- _____. *L'ordre du discours*, Paris: Galimard, 1971.
- _____. *Que es un autor?*- Revista Dialéctica, Ano IX, n.º 16, Escuela de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Puebla, 1994.

FREITAS, D. *Uma ilusão brasileira*. Porto Alegre: Zero Hora, 17 de abril, p.17, 1998.

GOMES, P. *A conquista do Acre*. São Paulo: Melhoramentos, s.d.

HUTCHEON, L. *Poética do Pós-Modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JOSEF, B. *A máscara e o enigma: a modernidade da representação à transgressão*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1984.

KOCH, Ingedore G. V. *Argumentação e Linguagem*. São Paulo: Cortez Editora, 1984.

LA BARCA, C. *La vida es sueño*. Madri: ESPASA-CALPE (Clássicos Castelhanos), 1960.

MAINGUENEAU, D. *Novas tendências em análise do discurso*. São Paulo: Pontes, 2.ed., 1993.

MACHADO, I. *O Romance e a Voz. A prosaica dialógica de M. Bakhtin*. São Paulo: Imago/Fapesp, 1995.

NICOLA, J. *Língua, Literatura & Redação*. São Paulo: Scipione, 1998.

ORLANDI, E. *Interpretação. Autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico*. Rio de Janeiro: Vozes, 1996.

_____. *Discurso e Leitura*. Campinas: Cortez, 1988.

_____. *Destruição e construção do sentido (um estudo da ironia)*. São Paulo: UNICAMP/ IEL, 1983.

_____. *Discurso fundador*. São Paulo: Pontes, 1993.

_____. *As formas do silêncio. No movimento dos sentidos*. 3.ed., São Paulo: Editora da UNICAMP. 1995.

_____. *A Leitura e os Leitores*. São Paulo: Pontes, 1998.

ORLANDI, E. (org.) *Gestos de Leitura. Da História no Discurso*. Campinas/SP: Editora da UNICAMP, 1994.

- PÊCHEUX, M. *O discurso: estrutura ou acontecimento?*. São Paulo: Pontes, 1990.
- _____. *Semântica e Discurso: Uma crítica à afirmação do óbvio*. 2. Ed. São Paulo: Editora da Unicamp, 1995.
- _____. Rôle de la mémoire. In: *Histoire et Linguistique*, P. Achard, M. P. Gruehais, D. Jaulin (orgs.), Actes de la table ronde “Langage et Societé” - École Normale Supérieure-Paris: Maison des Sciences de l’Homme, 1983.
- _____. Ler o arquivo hoje. Trad. Maria das Graças L. M. do Amaral. Em E. Orlandi (org.) *Gestos de Leitura. Da história no Discurso*. Campinas, Ed. Da Unicamp, 1994.
- PEREIRA, A. *Na inconsistência do humor, o contraditório da vida: o discurso proverbial e o discurso de alterações*. Tese (Doutorado em Letras) Porto Alegre: PUC/RS, 1994.
- PRADO, M. L., CAPELATO, M. H. *História Geral da Civilização Brasileira* (direção Bóris Fausto), Tomo III- *O Brasil Republicano, Estrutura de Poder e Economia (1889-1930)*, 2. Ed., São Paulo: Difel, 1977.
- PROPP, V. *Comicidade e riso*. São Paulo: Ática, 1992.
- REIS, A. *A Amazônia e a cobiça internacional*, 3. ed., Rio de Janeiro: Record, 1968.
- REIS, C. , LOPES, A. C. *Dicionário de narratologia*. Coimbra: Almedina, 1990.
- RICOEUR, P. *Temps et récit*. Paris: Seuil, 1983.
- SAAVEDRA, M.C. *Dom Quixote de la Mancha*. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- _____. *Novelas Exemplares*. São Paulo: Boa Leitura, s.d..
- SCHILLING, V. *A Amazônia e os broncos*. Porto Alegre: Zero Hora, 17 de abril, p. 17, 1998.
- SUE, Eugène. *Mysterios de Paris*. Lisboa, J. R. Torres, s.d.. 5 v.
- SILVA, D. *Nos bastidores da censura: sexualidade, literatura e repressão pós-64*. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

- SINGER, P. *O Brasil no Contexto do Capitalismo Internacional 1889/1930*. In: História Geral da Civilização Brasileira. O Brasil Republicano. Estrutura de Poder e Economia (1889/1930). Dir. Bóris Fausto, São Paulo: Difel, tomo III, vol. I, pp.345-390, 1975.
- SODRÉ, N. W. *História da Literatura Brasileira: seus fundamentos econômicos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, Coleção Vera Cruz, 4. Ed., vol. 60, 1964.
- SOUZA, M. Galvez, *Imperador do Acre*. Márcio Souza. São Paulo: Marco Zero, 1995.
- TACCA, O. *As vozes do romance*. Coimbra: Almedina, 1983.
- TOCANTINS, L. *Euclides da Cunha e o Paraíso Perdido*. Manaus: Sérgio Cardoso (Governo do Estado do Amazonas), vol. VIII, 1966.
- _____. *O Amazonas - A história de um rio*. Manaus: Biblioteca de Cultura Geral, 1960.
- _____. *Formação histórica do Acre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.
- VEGA, L. DE. *Arte nuevo de hacer comedias*. Argentina: Espasa-Calpe, Colección Austral, s.d.
- VOLTAIRE, *Os Pensadores*: Nova Cultural, São Paulo, 2 v. ,1988.

SUMÁRIO

RESUMO	VI
ABSTRACT.....	VIII
INTRODUÇÃO.....	1
1 GALVEZ, IMPERADOR DO ACRE: A HISTÓRIA.....	18
2 SEGUINDO PEGADAS: EPÍGRAFE E INTERDISCURSO.....	36
2.1 CERVANTES: A CARICATURA DA AVENTURA HUMANA.....	36
2.2 LA VIDA ES SUEÑO: O TRIUNFO DO LIVRE ARBÍTRIO.....	60
2.3 LIBERDADE: UMA LICENÇA POÉTICA	74
2.4 UN HABLAR EQUÍVOCO: A INCERTEZA DO DUPLO SENTIDO	81
3 GALVEZ, IMPERADOR DO ACRE: RESISTÊNCIA E TRANSGRESSÃO	85
3.1 MÁRCIO SOUZA X JOSÉ DE ALENCAR.....	97
3.2 SOB O SIGNO DOS EQUÍVOCOS: O DISCURSO TRANSGRESSOR	124
4 CONCLUSÃO.....	154
5 BIBLIOGRAFIA.....	161

