

Universidade Estadual Paulista
Júlio de Mesquita Filho

**Da utopia ao ceticismo:
a sátira na literatura brasileira contemporânea**

Rejane Cristina Rocha

**Araraquara
2006**

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Faculdade de Ciências e Letras

REJANE CRISTINA ROCHA

**DA UTOPIA AO CETICISMO:
A SÁTIRA NA LITERATURA BRASILEIRA
CONTEMPORÂNEA**

Tese apresentada à Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de Araraquara, para a obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Sylvia Telarolli

Araraquara
2006

*Dedico este trabalho a minha mãe,
de quem herdei um tantinho da força e da alegria.*

Tudo na vida começou com um sim.

Clarice Lispector

Agradecimentos

A minha orientadora, Sylvia Telarolli, pelo carinho e pela confiança que fazem com que, findo este trabalho, perdure a amizade;

À Professora Dr^a. Tânia Pellegrini e à Professora Dr^a. Maria Lucia Outeiro Fernandes, membros da banca de qualificação, pelas sugestões que ajudaram a nortear este trabalho;

Aos professores de literatura que souberam ver nos meus olhos uma paixão que aflorava: Maria Teresa Rios, Ude Baldan, Maria Célia, Zaga, Maria Lucia, Márcia Gobbi;

Aos meus alunos (todos), cujo brilho nos olhos me faz reviver, a cada dia, essa paixão;

As minhas companheiras goianas, Margarida, Maria Aurora, Vilma, Elizete e Livia, pelo apoio e amizade que tornaram menos áridos os meus dias monte-belenses;

Ao Claudio, pelo apoio incondicional;

A Dona Toninha, ao Seu Francisco, e a Veridiana, que fizeram da sua casa a minha, em um momento tão difícil;

A Juliana Santini, por tantas coisas que seria impossível enumerar.

Resumo

A tese de doutoramento aqui apresentada promove uma leitura de quatro romances da literatura brasileira contemporânea, publicados entre as décadas de 70 e de 90: *Galvez, imperador do Acre* e *A resistível ascensão do Boto Tucuxi*, de Márcio Souza, e *Galantes memórias e admiráveis aventuras do virtuoso Conselheiro Gomes, o Chalaça*, de José Roberto Torero e *Terra Papaggali*, de José Roberto Torero em co-autoria com Marcus Aurélius Pimenta, a fim de observar de que forma a tonalidade satírica, pautada na crítica a um estado de coisas julgado como reprovável pelo satirista e na pressuposição de uma norma que, se observada, levaria a um “melhor”, configura-se na contemporaneidade, momento marcado pela pulverização dos valores e pelo esmaecimento dos ideais utópicos. A análise das obras permite constatar que os romances de Márcio Souza, publicados em 1976 e 1982, embora já se inscrevam em um panorama de desconfiança em relação à possibilidade de um projeto de revolução social para o Brasil, ainda expressam a frustração ocasionada por essa desconfiança. O riso satírico, nesses romances, expõe o drama do posicionamento crítico que precisa lidar com a ausência de propostas, com o vazio. Os romances de Torero e Pimenta, publicados em 1994 e 1997, inserem-se em um contexto que, politicamente, garante a observância dos preceitos democráticos e, culturalmente, possibilita a profissionalização do escritor por meio de sua assimilação pela indústria cultural. O riso satírico, em tais obras, promove uma generalização da crítica cuja força corrosiva é diminuída na proporção em que ocorre a ampliação de seus alvos, configurando-se tanto como estratégia produtiva de exposição das incongruências perpetuadas na sociedade brasileira, quanto como um maneirismo que garante a diversão descompromissada do leitor.

Palavras-chave: Sátira, contemporaneidade, literatura brasileira, utopia, ceticismo.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
1 – SOBRE A SÁTIRA	7
1.1. “Rir com” vs “Rir de”	8
1.2. Riso ópio vs Riso óculos	10
1.3. Sátira: uma definição	13
1.3.1. A ética da sátira	21
1.4. Sátira e modernidade	27
1.4.1. Universalismo e norma satírica	29
1.4.2. A idéia de progresso e a utopia satírica	31
2 – A VIRTUDE E SEU REVÉS: heróis às avessas na literatura brasileira	36
2.1. Quatro romances e a busca por uma filiação	37
2.1.1. No encaço do anti-herói	41
3 – ROMANCE HISTÓRICO. NOVO ROMANCE HISTÓRICO. METAFICÇÃO HISTORIOGRÁFICA	52
4- DA UTOPIA...	63
4.1. Utopia e projeto utópico	64
4.1.1. Estupefação e esmaecimento do projeto utópico na ficção de 70	65
4.1.2. O riso emerge da dor?	72
4.1.3. A esperança não está no passado... nem no futuro	77
4.2. De revolução a zarzuela: <i>Galvez, imperador do Acre</i>	82
4.2.1. A desconstrução do passado	85
4.2.2. O questionamento do presente	98
4.2.3. Quantos narradores são necessários para desmentir uma mentira?	102
4.3. Do panfleto ao folhetim: <i>A resistível ascensão do Boto Tucuxi</i>	107
4.3.1. De botos e Botos: uma (das) história(s) da política brasileira	111
4.3.2. O insistente e incômodo retorno do mito	116
4.3.3. Quantos narradores são necessários para desvelar uma verdade?	125
5 - ... AO CETICISMO	135
5.1. Contemporaneidade literária: em busca de uma definição	136
5.1.1. A literatura na gôndola e a questão da autonomia	141
5.2. O rei está nu! <i>Galantes memórias e admiráveis aventuras do virtuoso Conselheiro Gomes, o Chalaça</i>	149
5.2.1. Conselheiro / Alcoviteiro: pícaro. As chalaças de Francisco Gomes da Silva	153
5.2.2. D. Pedro I, personagem do Chalaça	157
5.2.3. Francisco Gomes, personagem do Chalaça... ou vice-versa	161
5.3. Terra à vista! (de novo...): <i>Terra papagalli</i> e a redescoberta do Brasil	172
5.3.1. Sob degredo, sobre delitos: a conversão de Cosme Fernandes	175
5.3.2. “A gente é torto igual Garrincha e Aleijadinho...”	183
5.3.3. Do passado para o presente (ou vice-versa)	188
UMA CONCLUSÃO POSSÍVEL NA ERA DO “CONSENSO FRACO”	195
REFERÊNCIAS	213
BIBLIOGRAFIA CONSULTADA	221

A sátira, espaço da destruição e da morte, é também o nascedouro da utopia, do olhar esperançoso para o “vir a ser”.

Sylvia Telarolli de A. Leite

No pós-modernismo, um mundo que precisa de conserto é substituído por um mundo além do reparo.

Steven Connor

Introdução

As epígrafes que escolhemos para esta introdução demonstram claramente a antinomia sobre a qual repousa a nossa hipótese de trabalho. A primeira citação, retirada do capítulo dedicado à sátira de um trabalho em que se exploram e analisam as diversas formas cômicas e seus recursos, empregadas em um momento da história literária brasileira – o Pré-modernismo – quando o traço reformador do riso satírico era sobremaneira solicitado, encontra ecos em muitas outras obras cujo tema é a sátira e o satírico. A segunda, retirada de uma obra cujo objetivo é rastrear as diversas formas de arte construídas sob uma perspectiva pós-moderna, cumpre o papel de apresentar uma característica relevante da contemporaneidade, sobre a qual falaremos adiante.

O enunciado de Telarolli (1992) parece, à primeira vista, paradoxal, já que confere à sátira duas possibilidades contraditórias: a destruição e o projeto utópico, a morte e a revitalização por meio da esperança. O exame cuidadoso dos textos literários que se constroem por meio do viés satírico demonstra que o aparente paradoxo é o traço definidor da sátira – gênero multiforme –, que pelo uso instigante de recursos ridicularizadores, constrói uma “visão de mundo transformado” (HODGART, 1969, p. 13), desmantelando o seu alvo e tudo o que com ele se relaciona, ao mesmo tempo em que oferece a quem adere ao seu ataque, pelo riso, não só diversão, mas também a possibilidade de vislumbrar o “Melhor”.

Nesse sentido, e retomando a citação de Telarolli (1992), é possível observar que, atrelada à idéia de destruição da sátira está, mesmo, a idéia de utopia. Isso porque nos conceitos de crítica e de ataque está implícita a norma e, ao criticar um comportamento vil, uma crença tola, um discurso desprovido de sentido, tem-se em vista um modelo, um padrão em comparação com o qual o alvo de crítica é desqualificado. O satirista constrói a sua crítica pautado em determinadas convenções que, acredita ele, devem ser observadas. A quem infringe essas normas, é reservada a ridicularização pública, tarefa da sátira.

A norma vincula-se à utopia quando aquela é colocada como única forma possível de alcançar o “Melhor”, seja ele representado por uma época, um lugar, uma ideologia, um modo de ser e de agir. Seduzindo pela diversão, o satirista impõe a sua norma como única; rindo, o interlocutor adere não somente à crítica da sátira, mas também à norma que a ela está implícita e à visão de mundo que a ela subjaz.

Se a sátira requer uma consciência alerta que seja capaz de observar as incongruências do homem e da sociedade e se parte do pressuposto de que a exposição de tais incongruências pode acarretar a correção dos vícios e desvios, produzindo uma melhoria do caráter humano, bem como das instituições sociais, é possível afirmar que ela se vincula ao que é intimamente humano, uma vez que expressa a insatisfação e a esperança.

Há, contudo, reflexões acerca da contemporaneidade que apontam para o fato de que, se a insatisfação ainda pode ser chamada a caracterizar o humano, a esperança torna-se cada vez mais longínqua num contexto em que não há mais confiança na possibilidade de modificação do caráter dos indivíduos e das instituições sociais.

A segunda citação que nos serve de epígrafe e que pode ser lida como um contraponto da afirmação de Telarolli (1992) expressa essa falta de confiança que aponta não para uma catastrófica imobilidade, mas para a suposição pós-moderna de que a mudança não significa obrigatoriamente evolução e melhoria. A assertiva de Connor (1996) leva-nos ao questionamento acerca de como se comportaria a expressão satírica, vista como utópica e, portanto, revolucionária, em uma época em que revolução e utopia perderam a importância, já que foram destituídas de sua - até então indissociável - conotação positiva.

A constatação da existência de uma sátira cujo poder demolidor não tem contrapartida na esperança utópica do “vir a ser” encontra eco em algumas percepções difusas, quase intuitivas, de alguns estudiosos que se debruçaram quer sobre a sátira, quer sobre seus principais recursos, a paródia e a ironia. Linda Hutcheon, em dois momentos distintos toca nessa questão, em seu estudo sobre a paródia e, posteriormente, em seu estudo sobre a ironia:

A sátira tende a defender normas; ridiculariza para levar o desvio a concordar – ou costumava fazê-lo. O “humor negro”, a forma mais comum de sátira, hoje em dia, parece a muita gente ser um humor defensivo, de choque, um humor de normas perdidas, de desorientação, de confiança perdida. (HUTCHEON, 1985, p. 101)

a sátira tem sido há muito associada a um impulso conservador, mas os comentaristas parecem discordar, hoje em dia, sobre se, na Europa e na América do Norte, por exemplo, o satírico é uma função importante da ironia como ele era, digamos, na Inglaterra do século dezoito. Eles argumentam ou que há certamente muita coisa hoje para a ironia corrigir ou que a idéia mesmo de loucura ou erro corrigíveis deu lugar a um ceticismo sobre a própria possibilidade de mudança. (HUTCHEON, 2000, p. 84)

Connor (1996), na mesma obra de onde se extraiu a epígrafe esboça, ao tratar da ironia, o cenário em que a sátira contemporânea parece se mover:

A ironia disjuntiva do modernismo cede lugar à ironia suspensiva. Este último tipo de ironia marca uma intensificação da consciência da incoerência, chegando ao ponto em que esta parece não mais poder ser controlada e contida mesmo nas estruturas ordenadoras do estético; ao lado disso, há um declínio da necessidade de ordem, reduzindo-se, em conseqüência, a intensidade organizacional. A ironia suspensiva pós-moderna é, portanto, a marca de uma arte nascida dos acessos de fúria modernista, que combina um conhecimento realista do pior da incoerência, da alienação, com uma tolerância benignamente bem ajustada com elas; como diz

Wilde, “uma indecisão quanto aos significados ou relações das coisas é compensada por uma propensão a viver na incerteza, a tolerar, e, em alguns casos, a dar as boas vindas a um mundo visto como aleatório e múltiplo, e até, por vezes, absurdo. (CONNOR, 1996, p. 97)

Vocábulos como “niilismo”, “desorientação”, “ceticismo”, “alienação”, retirados dos fragmentos acima transcritos, podem-nos ajudar a entender por que motivo Connor (1996, p. 97) acredita que, no pós-modernismo, “um mundo que precisa de conserto é substituído por um mundo além do reparo”. Parece que, nesse novo panorama pós-moderno, perdeu-se a confiança na própria possibilidade de reparo, ou, como afirma Linda Hutcheon (1985, p. 103):

essa anterior confiança (conservadora?) nos modos humanos de conhecer, compreender, controlar-se – e até sobreviver – parece faltar hoje em dia. Juntamente com isto, desapareceu a nossa capacidade ou boa vontade para estabelecer, com qualquer certeza, hierarquias de valor, quer estéticas, quer sociais.

Se aceitamos o pressuposto de que “a sátira quase sempre brota do confronto entre o real adverso e o ideal desejado ou perdido” (TELAROLLI, 1992 p. 44) e o fato de que é prerrogativa para o seu florescimento “*cierta confianza por parte de los escritores em que pueden influir em la dirección de los asuntos*” (HODGART, 1969, p. 77) como compreender a produção satírica de uma época em que os valores se perderam, em que a confiança no “Melhor” se diluiu?

O fato é que a pulverização das normas, fenômeno contemporâneo que se origina nas percepções pluralizadas da realidade, nas inúmeras visões de mundo, das inúmeras minorias, começa a incomodar os estudiosos cuja concepção acerca da sátira relaciona-se com a crença de que o escritor deve ter uma perspectiva firme, um lugar resguardado de onde possa criticar e corrigir os vícios e loucuras humanos; e mais, que tal perspectiva deve ser compartilhada com o seu leitor e por ele comungada. O problema é que essa tal “perspectiva firme” pressupõe ideais de autoridade e verdade incompatíveis com o novo cenário que se esboça na época contemporânea. Nele, a própria busca de autoridade e verdade começa a ser vista como loucura e vício.

A nossa hipótese de trabalho surgiu desses questionamentos e repousa na idéia de que, se a sátira sempre será possível, já que expressa esteticamente um dos traços da humanidade, que é a insatisfação, na contemporaneidade ela tem assimilado esse quadro de falência dos valores modernos – sobretudo no que diz respeito ao pressuposto de que a

mudança sempre está marcada pela positividade – expressando isso por meio de sua constituição ficcional e por meio de seus recursos.

O objetivo central deste trabalho, então, é verificar de que maneira o projeto utópico da sátira, pautado na defesa de normas fixas e na crítica a todo e qualquer desvio dessas normas, pode ser conciliado com a perda de confiança pós-moderna na assunção de normas e padrões por meio dos quais se possa criticar, por um lado, e afirmar autoridade, por outro. A sátira contemporânea não abriu mão dos seus questionamentos nem, tampouco, do seu expediente de ridicularizar para reformar. Entretanto, a adesão a valores e a normas já não se dá de forma tão tranqüila e esse desconforto se inscreve no texto satírico.

O capítulo um deste trabalho propõe um percurso em que se observe de que maneira a sátira, inserindo-se no universo da expressão risível, nele encontrou lugar privilegiado a partir do momento em que o riso, com o advento da modernidade, passou a ser interpretado como importante instrumento para a correção e melhoria da sociedade. O exame das hipóteses para o surgimento da sátira, a sua afirmação como gênero multiforme e, atualmente, como tonalidade expressiva, procura demonstrar de que forma a interpretação dos objetivos e motivações satíricas relacionam-se com os principais preceitos da modernidade, ao mesmo tempo em que aponta para a dificuldade em interpretar a sátira que se inscreve em um contexto em que esses preceitos têm sido questionados.

Para cumprir esse objetivo, propusemos a análise de quatro romances da literatura brasileira contemporânea que, julgamos, inserem-se nesse novo quadro contextual com que a expressão satírica tem lidado: *Galvez, imperador do Acre* e *A resistível ascensão do Boto Tucuxi*, ambos de Márcio Souza (1978; 1984), publicados, pela primeira vez, respectivamente, em 1976 e 1982 e *Galantes memórias e admiráveis aventuras do virtuoso Conselheiro Gomes, o Chalaça* (TORERO, 1997) e *Terra Papagalli* (TORERO; PIMENTA, 1997) ambos de José Roberto Torero, sendo que o segundo em co-autoria com Marcus Aurélius Pimenta, publicados, respectivamente, em 1994 e 1997. Os capítulos dois e três observam de que forma os quatro romances atam-se entre si e se relacionam com a série literária brasileira, partindo, todos os quatro, de uma releitura da história oficial do Brasil e fazendo uso, para isso, da inscrição de protagonistas anti-heróicos que, entre picaretagens e malandragens, narram suas vidas e desnudam os vícios das sociedades das quais fazem parte.

O exame das relações que se estabelecem entre a ficção e a história, nesses romances, demonstra de que forma é possível aproximá-los do que Linda Hutcheon (1991) denomina metaficção historiográfica, quando analisa as ficções que, embora retomem a história, não o fazem com o intuito de a reescrever. A semiotização da história, traço desse

tipo de produção ficcional que está presente nos quatro romances analisados, aponta para a perda de confiança nos discursos legitimadores e teleológicos, reiterando, dessa forma, a antinomia que motivou esse trabalho, relacionada ao fato de a expressão satírica parecer deslocada em um tempo – e, no caso da metaficção historiográfica, em um contexto ficcional – que não alimenta os ideais de esperança, mudança, revolução e utopia. Essa constatação torna-se ainda mais patente quando se considera que os personagens protagonistas – todos também personalidades históricas - dos quatro romances, encarnam traços do anti-heroísmo picaresco, o que inscreve significados nada lisonjeiros a respeito de nossa história oficial.

Nos capítulos quatro e cinco são efetivamente analisados os romances. A opção por organizar as análises em dois capítulos e não em quatro – um capítulo para cada romance – não se relaciona apenas com a questão da autoria, mas, sobretudo, com os contextos de publicação das obras que, cremos, muito mais do que oferecer um cenário na qual elas se movimentam, são parte inextricável da constituição ficcional, não só tematicamente, como também estruturalmente. Por esse motivo, abrem os capítulos de análise considerações que delimitam os contextos histórico, cultural e literário relativos a finais de anos 70 e inícios de 80 – para observar de que forma as ficções de Márcio Souza lidaram com as questões colocadas pela resistência à ditadura militar – e de meados dos anos 90 – para observar de que maneira o estabelecimento da indústria cultural colocou-se no horizonte dos escritores e leitores.

Essa separação nem sempre se fez presente em termos de rígidas distinções na construção do texto literário. As análises apontam para o fato de que o limitado distanciamento temporal ainda não possibilita ao analista um enfoque em que variantes e invariantes sejam delimitadas em favor de caracterizações estanques. Entretanto, essa mesma separação possibilitará uma análise comparativa entre *Galvez, imperador do Acre* (SOUZA, 1978) e *A resistível ascensão do Boto Tucuxi* (SOUZA, 1984), de um lado, e *Galantes memórias e admiráveis aventuras do virtuoso Conselheiro Gomes, o Chalaça* (TORERO, 1997) e *Terra Papagalli* (TORERO; PIMENTA, 1997), de outro, a fim de revelar, pela oposição desses dois conjuntos de obras o que é ainda impossível de apreender no todo da produção satírica contemporânea: é possível observar, do primeiro para o segundo par de romances, uma diferença no tratamento dado às formulações utópicas. Veremos que, em Márcio Souza, a tonalidade pessimista ata-se à constatação de que idéias relacionadas a revoluções ou mesmo pequenas modificações sociais não são mais possíveis, embora ainda necessárias. Há um projeto latente e os romances expõem a frustração pela impossibilidade de sua realização. Em contrapartida, em Torero e Pimenta, não há nenhum projeto de “melhor”

subentendido, que mobilize os vitupérios da sátira em favor de uma reforma social – sequer individual.

Se a sátira é crítica que se oculta sob a máscara do divertimento, resta-nos questionar se a sátira contemporânea não incorporou a máscara a sua identidade, de tal forma que seja cada vez mais difícil acessar o seu conteúdo crítico. Para examinar tal possibilidade é que se optou por uma conclusão “possível”, que não traz respostas definitivas, mas constatações teóricas que, quando confrontadas com as leituras precedentes das obras, abrem outras tantas possibilidades de questionamento.

La sátira descubre jardines imaginarios con sapos de verdad en ellos.

Mathew Hodgart

Sobre a sátira **1.**

1.1 – Rir “com” vs. rir “de”

Aquele que se dedica ao estudo do riso está bem acompanhado. Embora haja, ainda, vozes que denunciam certa “ideologia da seriedade”, é possível, atualmente, localizar estudos de fôlego sobre o riso e, mesmo, estudos que mapeiam as reflexões sobre o assunto, desde as considerações platônicas e aristotélicas, até aquelas levadas a cabo pelos filósofos no século XX. Assim, embora ainda possa ser válido o diagnóstico de Luiz Felipe Baêta Neves (1974, p. 36), que coloca que o riso foi relegado ao abandono porque a referida “ideologia da seriedade” impõe um “repertório determinado, ‘nobre’, de temas que mereceriam ser tratados por uma ‘ciência’ seguramente ‘séria’ e bem comportada [fazendo com que] o riso, o cômico [sejam] vistos como envoltos em incoseqüência, momentaneidade, irrelevância”, há uma crescente curiosidade sobre o assunto, o que tem resultado em uma relativa abundância de trabalhos.

Há, ainda, na atualidade, estudos históricos sobre o riso. Inaugurados pela obra de Bakhtin, tornada acessível no ocidente na década de 70, por meio da tradução francesa, as contribuições ao que seria uma história do riso não param de crescer, haja vista, por exemplo, o alentado e recente volume de Georges Minois (2003) sobre o assunto.

Não é nossa intenção, neste trabalho, construir uma teoria sobre o riso. Nesse sentido, concordamos com as considerações de Verena Alberti (1999), que alerta para o fato de que já existem inúmeras tentativas de apreender o riso em sua essência – quase todas, paradoxalmente, incompletas ou insuficientes. É, contudo, de nosso interesse, observar qual o lugar da sátira nesse complexo universo e, para tanto, as contribuições da historiografia são interessantes, bem como os estudos que tratam dessa delimitação em termos formais.

Não nos parece proveitoso, para este trabalho, tentar descrever ou, ainda, delimitar todos os tipos de riso. Tal pretensão, hercúlea, se fosse realizada, deveria deter-se em questões do tipo: de que se ri? por que se ri? como se ri? e levaria a respostas já ensaiadas por filósofos, antropólogos, psicólogos em diferentes momentos da história do pensamento e mapeadas recentemente pela obra de Verena Alberti (1999), que expõe como cada uma dessas perguntas foi respondida por aqueles que se detiveram na questão do riso, desde Platão e Aristóteles até o século XX. Embora saibamos da existência de inúmeras expressões do riso – e o campo semântico construído ao redor desse vocábulo é mais uma prova de sua variedade, pois há, na língua portuguesa, palavras para designar muitas de suas modulações –,

acreditamos ser proveitosa, para este trabalho, uma distinção bastante genérica, mas que supre as nossas necessidades, por hora.

A insuspeita constatação de que o homem, ora “ri de”, ora “ri com” já foi explorada e desdobrada em alguns pares conceituais, quais sejam: riso bom e riso mau; riso de acolhida e riso de exclusão, riso alegre e riso de zombaria. Os estudos de Eugène Dupréel, publicados em 1946 (DUPRÉEL apud ALBERTI, 1999), sublinham, com os conceitos de “riso de acolhida” e de “riso de exclusão”, o fato de que o riso pode, dependendo das circunstâncias em que ocorre, ser uma manifestação de alegria ou de maldade. O riso que surge em uma reunião de amigos e que expressa simplesmente a satisfação de estar uns na companhia de outros pode, rapidamente, resvalar para o riso crítico, às vezes maldoso, do grupo em relação a um outro membro, agora segregado e ridicularizado.

A obra na qual Propp (1992) detém-se no estudo do riso foi publicada posteriormente às discussões de Eugène Dupréel (1946, apud ALBERTI, 1999), e também propõe uma divisão do riso em dois grandes gêneros: aquele que contém e aquele que não contém a derrisão. Dois terços do volume *Comicidade e riso*, publicado pela primeira vez em 1976¹, são dedicados ao “riso de zombaria” – aquele que contém a derrisão – e o restante, a outros tipos de riso, dentre os quais, aquele que o autor denomina “riso bom” – e que não contém a derrisão. Para Propp (1992), o riso de zombaria ocorre com maior frequência, tanto na vida, quanto na arte: o riso ridicularizador do grupo de amigos é um exemplo do riso de zombaria na vida; na arte, as expressões satíricas, a maior parte das produções paródicas e caricaturescas também recorrem à possibilidade de um riso crítico, que pressupõe a superioridade de quem ri face ao alvo do riso ou, de acordo com o estudioso, de um riso “suscitado pelos defeitos daquilo ou de quem se ri” (PROPP, 1992, p. 151).

A tradição bíblica, de grande importância para a formação do pensamento ocidental, já distinguia dois tipos de riso, para os quais o hebraico possuía duas palavras, também diferentes: *sâkhaq*, para “riso feliz, desenfreado” e *lâag*, para “riso zombeteiro, maligno”. No Velho Testamento, o livro do Gênesis narra a ocorrência do riso alegre, quando da anunciação do nascimento de Isaac (que significa “riso”) a sua mãe, Sara. A esposa de Abraão ri quando Deus anuncia-lhe a sua gravidez e seu riso não é o de zombaria (LE GOFF, 2000 apud MINOIS, 2003, p. 65-82).

Georges Minois (2003) localiza o surgimento dessa distinção, explorada por Dupréel e Propp e documentada na narrativa bíblica, na era arcaica. Desde então, o

¹ A edição utilizada neste trabalho foi publicada em 1992.

vocabulário grego distingue *gêlan* de *katagelân*, ou seja, o “riso simples”, do “rir de” (MINOIS, 2003, p. 48). Essa distinção suscita, a partir desse momento, apreciações negativas acerca do riso de zombaria, que é, freqüentemente, condenado: “Muitos homens, para fazer rir, recorrem ao prazer da zombaria. Pessoalmente, detesto esses ridículos cuja boca, por não ter sábios pensamentos para expressar, não conhece freio” (EURÍPEDES, apud MINOIS, 2003 p. 48). O historiador aponta, nessas apreciações que remetem ao século V a. C., o surgimento de uma sensibilidade que renegaria o riso brutal da era arcaica, o riso de zombaria. Este, apesar de continuar existindo, é aproximado ao mau gosto e à deselegância.

1. 2 – Riso ópio vs riso óculos

Talvez seja compreensível o fato de um poeta trágico condenar o riso de zombaria, mas como entender a censura de Voltaire, ele mesmo autor de pelo menos uma sátira filosófica mordaz, *Candide, ou l’optimisme* (publicada em 1759), em relação ao maior zombeteiro do século XVI, Rabelais?

Rabelais, em seu extravagante e ininteligível livro, difundiu muita alegria e uma impertinência ainda maior: ele foi pródigo em erudição, dejetos e tédio; um bom conto de duas páginas é trocado por volumes de besteiras; só algumas pessoas de gosto bizarro gabam-se de entender e apreciar essa obra completa. O resto da nação ri das brincadeiras de Rabelais e despreza o livro. Nós o vemos como o primeiro dos bufões, e é lamentável que um homem com tanto espírito tenha feito uso tão miserável dele; é um filósofo embriagado que escreveu dominado pela ebriedade. (VOLTAIRE, apud MINOIS, 2003, p. 408; grifo nosso)

Os motivos pelos quais o riso de zombaria foi freqüentemente atacado, desde a era arcaica, variam de acordo com a época e com aqueles que o reprovam. Na pequena assertiva de Eurípedes, que transcrevemos anteriormente, subjaz a contraposição que coloca, do lado do sério, a sabedoria e, do lado do riso, o superficial, o fútil, o irrelevante – posicionamento que, conforme mencionamos anteriormente, foi diagnosticado e criticado por Baêta Neves (1974) –; e a conclusão a que se chega é a de que aquele que faz rir, por meio de suas palavras, não tem nada de bom (verdadeiro, sábio, belo) a dizer.

É interessante notar, no fragmento transcrito, que Voltaire não condena as zombarias de Rabelais, tampouco o vê como escritor inábil ou, ainda, como quem não tem nada a dizer – ele chega, mesmo, a considerar que Rabelais tinha “espírito”. O que deixa o filósofo indignado – além do fato de que identifica em Rabelais um modo excessivo na

configuração do riso, tão distante dos seus próprios ideais clássicos – é a *gratuidade* do riso em Rabelais e sua censura dirige-se ao *uso* que o escritor do século XVI faz de instrumento tão poderoso que é o riso de zombaria. Voltaire compara Rabelais à figura do bufão e isso é significativo, já que tal figura sempre representou uma espécie de rebeldia controlada, cujas críticas ridicularizadoras tinham penetração e resultado limitados no meio em que ele se movimentava, as cortes europeias, justamente porque era admitido por elas. A permissividade em relação ao bufão, que pode ser transferida para o caso de Rabelais em termos de prestígio, neutralizaria a crítica por trás do riso, que deixaria, então, de ter o poder reformador apreciado por Voltaire².

Há uma saliente diferença entre o posicionamento de Eurípedes e o de Voltaire sobre o riso de zombaria, que talvez nos ajude a compreender a forma pela qual a modernidade instrumentalizou o riso. Se, na era arcaica, considerava-se que a zombaria e o zombador nada tinham a dizer sobre os problemas do mundo, na modernidade, zombaria e zombador passaram a ser considerados, o primeiro, expressão privilegiada da crítica e, o segundo, um novo tipo de sábio – desde que, é claro, tivesse a capacidade de direcionar a sua crítica e de empenhar o seu riso.

Poderíamos localizar, em Voltaire, ou, de forma mais genérica, no século XVIII, a origem do epíteto até hoje reiterado, de que “o riso é o ópio do povo”? Parece que, a partir da aurora da modernidade, o riso gratuito não tem mais lugar ou, pelo menos, passa a ser desprestigiado pelos filósofos, escritores e pensadores.

Bakhtin (2002, p. 51-53) questiona-se acerca da rejeição que Rabelais, autor de grande prestígio e influência no século XVI, sofre a partir do século XVIII e oferece-nos uma explicação: se o riso no Renascimento é uma “concepção de mundo” pela qual se pode exprimir e apreender a verdade na sua totalidade,

A atitude do século XVII e seguintes em relação ao riso pode ser caracterizada da seguinte maneira: o riso não pode ser uma forma universal de concepção do mundo; ele pode referir-se apenas a certos fenômenos *parciais* e parcialmente típicos da vida social, a fenômenos de caráter negativo; o que é essencial e importante não pode ser cômico; a história e os homens que a encarnam (reis, chefes de exército, heróis) não podem ser cômicos; o domínio do cômico é restrito e específico (vícios dos indivíduos e da sociedade); não se pode exprimir na linguagem do riso a verdade primordial sobre o mundo, apenas o tom sério é adequado; é por isso que na literatura se atribui ao riso um lugar entre os gêneros menores, que descrevem a vida de indivíduos isolados ou dos estratos mais baixos da sociedade [...] (BAKHTIN, 2002, p. 57-8)

² A respeito da figura do bufão (ou bobo da corte, ou coringa, ou jester), ver artigo de Baêta Neves, já citado em outro momento deste trabalho.

A atitude aparentemente paradoxal de Voltaire – e de todos os escritores que, nos séculos XVII e XVIII, utilizaram-se magistralmente da zombaria para denunciar os desvios da humanidade –, que reprovava Rabelais mas também escreve textos satíricos, expressa uma outra concepção de riso, a de riso empenhado, que tem no seu horizonte um objetivo específico. Condena-se o riso ópio e institui-se o riso óculos, aquele capaz de expor as distorções do mundo:

[o riso] tornou-se uma faculdade de espírito, uma ferramenta intelectual, um instrumento a serviço de uma causa, moral, social, política, religiosa ou anti-religiosa. Ele se decompôs em risos mais ou menos espirituais, em risos funcionais, correspondendo a necessidades precisas. O ridente generalista deu lugar aos especialistas, quase se pode dizer aos profissionais, com tudo o que isso significa de competência e enfraquecimento (MINOIS, 2003, p. 409).

Nesse contexto que se abre com a modernidade, ao riso de zombaria é atribuído um papel pedagógico não vislumbrado na Antigüidade e no medievo. Além disso, como se pôde perceber pelos julgamentos de Voltaire em relação a Rabelais, a zombaria, mesmo anterior à modernidade, passou a ser julgada nos termos de sua utilidade para a modificação social. O contexto moderno passou a ver no riso a possibilidade de melhoria da humanidade, por meio da crítica ridicularizadora ao que é considerado inadequado e desviante.

Há que se sublinhar que toda a tentativa de periodização é, forçosamente, simplista e arbitrária, embora didaticamente útil. Tendo isso em vista, seria ingênuo e mesmo equivocado afirmar que o riso de zombaria, o “riso óculos”, não existia na Antigüidade. Inúmeros elementos nos desmentiriam: a constatação histórica de Minois (2003) a respeito da distinção entre riso bom e riso mau, acima referida; os textos clássicos, entre eles as sátiras horacianas e juvenalianas, às quais alguns estudiosos do riso, tais como João Adolfo Hansen (1991), remontam a origem da sátira moderna.

O que marca a cisão entre o riso observado e descrito por Bakhtin e o riso moderno não é o fato daquele ser gratuito, desinteressado, e este ser, de certa forma, empenhado, mas sim, o fato de que o riso renascentista, segundo o estudioso, possuía uma função criadora, regeneradora, que, para nós, indivíduos modernos, é bastante difícil de ser compreendida, uma vez que estamos habituados a ver o riso de zombaria como expressão unicamente denegridora (BAKHTIN, 2002, p. 61). A feição utópica desse riso, cuja força residia, de acordo com Bakhtin (2002), na ambivalência das representações do baixo corporal, da degradação física e do grotesco, desapareceu no riso moderno, quando a concepção de vida da humanidade modificou-se.

O riso de zombaria, o riso de exclusão, o riso mau, a derrisão – e tantos outros tipos de riso que, para alguns, são apenas nomes diferentes para o mesmo tipo de expressão físico-emocional do ser humano, e para outros, são modulações diferentes do riso – são provocados pela sátira, objeto central deste trabalho.

1.3 – Sátira: uma definição

A sátira é multiforme, não se configura como gênero e pode se fazer presente pelos mais diversos veículos, sejam eles artísticos ou não, literários ou não, o que leva, invariavelmente, os estudiosos que dela se ocupam a afirmar que seu trabalho não pretende apresentar uma definição conclusiva para fenômeno tão complexo. É curioso, e também esclarecedor, observar como, no discurso crítico a respeito da sátira, a impossibilidade de circunscrevê-la satisfatoriamente é recorrente e mesmo incômoda:

Ninguna definición estricta puede abarcar la complejidad de una palabra qui significa, por un lado, un tipo de literatura [...], y por el otro un ánimo o tono burlón que se manifiesta en muchos géneros literarios pero que también puede entrar en casi cualquier tipo de comunicación humana. (ELLIOT, apud HERNÁNDEZ, 1993, p. 16)

É praticamente consenso entre os teóricos recentes a dificuldade de uma definição única para o que seja a sátira. (SOETHE, 1998, p. 8)

A sátira tem limites bastante imprecisos [...] possuindo uma enorme capacidade de adaptação e disfarce [...] (LEITE, 1992, p. 40)

Sátira es una palabra que se usa en diversos sentidos [...] Los medios de expresión de la sátira, así como sus temas, son efímeros a menudo. (HODGART, 1969, p. 7)

O problema que se nos apresenta, contudo, é que não podemos renunciar a uma definição – que, sabemos de antemão, será incompleta e, talvez, efêmera – se o que pretendemos neste trabalho é mostrar que o texto literário satírico da contemporaneidade apresenta traços característicos, a ponto, mesmo, de se distanciar, muitas vezes, de outros textos satíricos, de outras épocas.

A referida multiformidade desse “anti-gênero” aponta para características, recursos e assuntos movediços: a expressão satírica acomoda-se a diversos meios de expressão, de acordo com os seus também diversos interesses. O que nos leva, por um lado, a reiterar os posicionamentos críticos que se rendem à impossibilidade de uma definição

satisfatória e, por outro, a fazer um recorte do fenômeno para tentar circunscrever pelo menos alguns de seus aspectos que nos interessam.

O primeiro recorte parte de uma distinção que já foi proposta por alguns dos autores que, nos últimos cinquenta anos, têm se dedicado ao estudo de textos literários de feição satírica, como por exemplo Hodgart (1969) e Hernández (1993). Ambos os estudiosos diferenciam a sátira como gênero da sátira como tom. A sátira como gênero tem lugar privilegiado em, pelo menos, dois momentos da história literária. O primeiro deles, a Antigüidade clássica, rendeu-nos mais discussões e divergências do que propriamente conclusões a respeito da gênese da expressão satírica. Além de toda a discussão sobre a origem etimológica do vocábulo “sátira”³, resistem à solução, ainda hoje, questionamentos acerca de seu surgimento e de sua configuração formal.

Hansen (1991), ao investigar o surgimento da sátira, inclina-se pela hipótese de que à sátira poética, literária, inventada e sistematizada por Horácio, Pérsio e Juvenal, teria precedido uma outra, dramática, que teria sido criada por Lívio Andrônico e Ênio e da qual, hoje, só se tem notícia por meio de relatos e descrições. Se a forma dramática precedeu a poética, é provável, de acordo com o estudioso, que aquela tenha feito empréstimos a essa; e mais, que na sátira, como a conhecemos hoje, possa haver características dramáticas:

Além de apresentar diálogos, apresenta-se como mistura estilística em que a maledicência e a obscenidade da representação caricatural fantástica de tipos deformados e viciosos dialogam com a seriedade e a gravidade da representação moral icástica da persona satírica virtuosa, segundo o princípio latino do *ridentem dicere verum*, inúmeras vezes reciclado e prescrito até o século XVIII neoclássico. (HANSEN, 1991, p. 4)

O certo é que, além da sátira romana, cuja configuração formal baseia-se nos versos hexâmetros, houve uma sátira grega, nomeada sátira menipéia graças ao seu provável criador, Menipo de Gadara⁴, e cuja configuração formal, segundo Quintiliano, residia na “diferença de metros” e também na “miscelânea de diversos elementos”. Frye (1973, p. 304) sublinha o fato de que, nos tempos romanos, distinguam-se duas formas literárias dignas do nome “sátira”: uma em verso e outra em prosa. Esta, a menipéia, foi introduzida em Roma pelas recriações que Varrão fez das obras de Menipo, hoje conhecidas só por menção.

³ João Adolfo Hansen lista, em seu artigo “Anatomia da sátira” (1991), as possíveis e incertas origens do termo.

⁴ A existência de Menipo de Gadara ainda é tema de controvérsias. Varrão, poeta romano, faz referências a ele em seus textos satíricos.

O que interessa notar é que o caráter híbrido da sátira menipéia, composta por versos de diferentes metros entremeados por trechos em prosa,⁵ fez com que Quintiliano, apesar de conhecê-la, a tenha renegado como gênero, já que, para os romanos, o termo “sátira” era reservado a textos compostos por versos hexâmetros, de conteúdo moral. De qualquer maneira, o hibridismo característico da sátira menipéia parece estar subentendido em todas as possíveis origens etimológicas do vocábulo “sátira”, sendo que a mais aceita pelos críticos da atualidade está relacionada à expressão *satura lanx*: “prato cheio de grãos e vegetais dos cultos agrários de Ceres” (HANSEN, 1991, p. 3) e que, provavelmente, tenha originado, em português, os vocábulos “saciar”, “satisfazer”, “saturar”.

O segundo momento da história literária que deu azo à sátira como gênero foram os séculos XVII e XVIII, nas figuras dos escritores ingleses Dryden, Pope, Swift e Defoe. Bakhtin (1997, p. 114-118), ao propor a caracterização da sátira menipéia em catorze aspectos primordiais, vê tais escritores ingleses como devedores dessa tradição que remonta à Antigüidade e que influenciou, ainda, Dostoiévski. Há que se sublinhar que, se a sátira menipéia pode ser entrevista nos discursos satíricos dos escritores do século XVII e XVIII, a sua configuração já não é a mesma da Antigüidade e as diferenças vão além dos aspectos formais:

[...] a postura satírica e seu impulso paródico, a partir da segunda metade do século XVII, despojaram-se, muitas vezes, da ambivalência que apresentavam, formalizando-se na unilateralidade restritiva de um sentido negativo [...]

A realização satírica adquiriu, assim, um caráter amargo, restrito e freqüentemente maniqueísta, acentuado com o afastamento em relação à festa da praça pública, encarnação ritual do sentimento de temporalidade, como júbilo da transformação e lugar da utopia concreta. (DIAS, 1981, p. 47)

Localizados esse dois momentos em que a caracterização da sátira como gênero, se não inquestionável, é, pelo menos, largamente aceita entre os estudiosos do assunto, é necessário observar que, atualmente, a crítica inclina-se a tratar a sátira mais como uma tonalidade do que como uma forma literária delineada solidificada pelos preceitos de um gênero.

Tratar da sátira como “pendor” (LEITE, 1992, p. 40), como “*modo de considerar la vida*” (HODGART, 1969, p. 11), “maneira de perceber a realidade” (SOETHE, 1998, p. 8) significa, talvez, distinguir, como querem alguns críticos, a sátira do satírico

⁵ Não se pode afirmar, com certeza, de que forma deu-se o caráter híbrido da sátira menipéia. Segundo Frye (1973, p. 303), ela “parece ter-se desenvolvido da sátira em verso por meio da prática de acrescentar-lhe interlúdios em prosa”.

(HERNÁNDEZ, 1993, p. 1). Se o primeiro termo refere-se a um gênero composto por obras canônicas, circunscritas por determinados preceitos formais, o segundo procura delinear um aspecto que pode estar disseminado em qualquer espaço de comunicação humana, até mesmo naqueles em que a comicidade não é o elemento central ou naqueles em que o riso se insinua por frestas.

A diferenciação entre sátira gênero e sátira modo não nos auxilia a delimitar conclusiva e definitivamente o nosso objeto. Muito pelo contrário: parece embaralhar ainda mais os esboços de definição que já foram delineados por outros trabalhos, o que talvez nos faça buscar uma outra forma de recortar o discurso satírico.

Poderíamos recorrer, ainda, à tentativa, também já levada a cabo pelos estudiosos da sátira, de a definir pela comparação com a comédia. O fato de a comicidade ser uma característica, se não imprescindível, pelo menos recorrente da sátira, tem motivado investigações que a colocam lado a lado com outros textos permeados pelo riso, e tal fato nos diz muito a respeito da dificuldade em circunscrever a sátira sem recorrer à comparação com outros discursos risíveis.

Hernández (1993) defende que a diferença primordial entre a sátira e a comédia é o tratamento que uma e outra dão ao elemento marginal que, em última instância, configura-se como o alvo do riso de zombaria:

En la comedia los marginales son objeto de ridículo o maltrato, pero ese rebajamiento sirve principalmente para divertir reforzando las normas establecidas, porque las figuras cómicas, que son seres inofensivos, no desafían los valores y los símbolos del status quo. En cambio el ataque satírico tiene el propósito primario de ridicularizar e invalidar las interpretaciones y los principios normativos de víctimas que son retratadas con desprecio. (HERNÁNDEZ, 1993, p. 21)

Sublinhe-se, na reflexão do crítico, a constatação de que a comédia, apesar de ridicularizar o marginal, o desviante, não o vê como algo que possa ameaçar o bom andamento da sociedade. Por outro lado, a sátira parece estar reservada àquele desvio – personificado, na grande maioria das vezes, na figura de um indivíduo – que de alguma forma põe em risco a hegemonia das regras sociais.

Hodgart (1969, p 81), quando trata dos temas da sátira, também faz uso dos conceitos de norma e desvio. Ao refletir acerca das mulheres enquanto tema satírico, por exemplo, observa que o ataque à figura feminina configura-se como “*un registro cómico de todo lo que se aparta y constituye una desviación del ideal exigido por el encomio, y está*

basada frecuentemente sobre los tres puntos tradicionales de la docilidad, la castidad y la modestia” (p. 81).

A questão do tratamento do tema satírico também está presente nas reflexões do crítico sobre as distinções entre a sátira e a comédia. Para aborda-la, Hodgart (1969, p. 188) observa que o eixo de interesse da comédia (tratada por ele como gênero dramático) está situado entre a ficção romanesca e a descrição realista da vida social. No primeiro caso, a comédia apresenta-se como escape das pressões da vida real e seu auge é a “integração” da sociedade – para usar um termo presente em Frye (1973, p. 49); no segundo caso, tem-se a comédia de costumes, cujo objetivo é expor um padrão de conduta por meio da ridicularização do desviante que, no final, sucumbe arrependido. Hodgart (1969) chama a atenção para as semelhanças entre a comédia e a sátira formal dos séculos XVII e XVIII, mas assinala que os limites da primeira são estreitos demais para os objetivos e o alcance da segunda:

La comedia acepta las reglas del juego social, la sátira no: es una protesta tanto contra esas reglas como contra los jugadores, y es mucho más profundamente subversiva que lo que la comedia puede permitirse. La verdadera sátira ofrece al mismo tiempo una visión más fantásticamente distorsionada y una crítica más aguda de la vida que las que la comedia escénica tradicional puede sostener. (HODGART, 1969, p. 189)

João Adolfo Hansen (1991) retoma Aristóteles ao colocar que a matéria tratada difere na sátira e na comédia: “Se pensarmos a virtude como meio termo de dois extremos viciosos, só é ridículo o extremo mais baixo” (HANSEN, 1991, p. 5-6). Nesse sentido, teríamos, no primeiro extremo, a ambição e a tirania, que servem de matéria à sátira, e, no segundo extremo, a escravidão e a subserviência, que servem de matéria ao ridículo. Aqui, poderíamos retomar a idéia de Hernández (1993) a respeito de o alvo da comédia não desafiar o *status quo* e ser inofensivo às normas estabelecidas. Parece-nos que a escravidão e a subserviência são, realmente, menos ameaçadoras à hegemonia e manutenção das normas sociais que a ambição e a tirania, “paixões misturadas à força e à audácia de ânimo” (Hansen, 1991, p. 5).

No entanto, Hansen (1991) também assinala, como os outros críticos aqui citados, a importância do tratamento dado à matéria na sua caracterização como cômica ou como satírica:

[...] o tema que é ridículo pela matéria pode tornar-se satírico pela maneira: se o cômico é produzido para atacar a reputação de outrem, não se pode evidentemente falar de deformidade sem dor, apenas ridícula. O inverso também é válido: a matéria satírica pode ser transformada em apenas ridícula se o jogo verbal não é mais feito para agredir, mas para brincar ou ironizar com certa amabilidade. (HANSEN, 1991, p. 6)

Como se pôde observar, Hernández (1993), Hodgart (1969), Frye (1973) e Hansen (1991) concordam com o fato de que tanto a comédia quanto a sátira retratam figuras que, por algum motivo, apresentam atitudes e comportamentos que a sociedade – aqui representada pela opinião do satirista/comediógrafo – julga inadequados, desviantes. A diferença entre a representação do desviante na sátira e na comédia está, de acordo com os críticos, na construção de uma *intencionalidade*, de um *enfoque* particular, sobre o que Hansen (1991) refletiu com propriedade no excerto transcrito anteriormente.

Os mesmos autores que se rendem à impossibilidade de circunscrever a sátira por sua origem, por sua forma, por seu assunto, concordam que é possível apreendê-la por seu objetivo. Se a origem etimológica do termo permanece incerta⁶; se há realizações satíricas artísticas e não artísticas, literárias e pictóricas, na ficção, na lírica e no drama; se seus alvos vão de indivíduos a nações; se o tipo de riso que provoca vai da gargalhada desbragada a um esgar cínico⁷, há que se sublinhar que o que é permanente no discurso satírico é o ímpeto de defender a norma pela ridicularização do desvio.

Paulo Soethe (1998, p. 3), em artigo que mapeia as reflexões acerca do discurso satírico durante a década de 60, na Alemanha, formula duas definições de sátira a partir dos estudos de Jürgen Brummack. A transcrição de tais definições aponta para o que observamos anteriormente a respeito dos objetivos da sátira:

Em literatura o termo pode referir-se a qualquer obra que procure a *punição ou ridicularização* de um objeto através da troça e da crítica direta; ou então, a meros elementos de troça, crítica, ou agressão, em obras de qualquer tipo.

A partir desse último significado, ainda bastante amplo, é que a teoria da literatura atribui um sentido mais específico à sátira, qual seja o de representação estética e crítica daquilo que se considera errado (contrário à norma vigente). *Isso implicaria, na obra, a intenção de atingir determinados objetivos sociais.* (SOETHE, 1998, p. 3, grifo nosso)

A assertiva que sublinhamos na formulação de Paulo Soethe relaciona-se com a seguinte consideração de Hodgart (1969, p. 12):

⁶ Ver, a esse respeito, a transcrição da fala de João Adolfo Hansen, “Anatomia da sátira”, de 1991, e artigo de Paulo A. Soethe, “Sobre a sátira: contribuições da teoria literária alemã na década de 60”, de 1998.

⁷ A esse respeito, ver as considerações de Melville Clark (CLARK apud POLLARD, 1970, p. 4-5).

Sin embargo, lo que comúnmente se denomina sátira constituye una parte bien definida de la literatura: los lectores expertos coincidirían en su aplicación de este término a alguna de sus lecturas. Pero, al tratar de definirlo lo más acertado será abandonar los métodos tradicionales de clasificación literaria y observar, en su lugar, la actitud del satírico ante la vida y los diferentes medios de que se vale para dar a conocer esta actitud en forma literaria. (grifos nossos)

Poderíamos transcrever, ainda, outras muitas reflexões que observam que a sátira é um tipo de discurso *empenhado*, no sentido de que revela um interesse extra-literário⁸. Aqui, talvez faça-se necessária a explicação do termo grifado, já que poderíamos ter utilizado outro em seu lugar: “engajado”. Preferimos, contudo, não empregá-lo, já que o termo “literatura engajada” vem sendo utilizado com vistas a definir um momento literário historicamente situado, circunscrito ao século XX, mais propriamente do caso Dreyfus à década de 80. Por outro lado, é possível observar que a expressão é largamente utilizada quando se quer sublinhar que “toda a obra literária [...] propõe uma certa visão de mundo e que ela dá forma e sentido ao real” ou, ainda, quando se quer “designar uma prática literária estreitamente associada à política, aos debates gerados por ela e aos combates que ela implica” (DENIS, 2002, p. 9-10). Nesse sentido amplo, a sátira poderia ser vista como uma expressão literária engajada, o que é corroborado por HODGART (1969, p. 32), quando afirma que “[...] *la sátira no solo es la forma más corriente de literatura política, sino que, en cuanto pretende influir en la conducta pública, es la parte más política de la literatura*”.

Reformar, moralizar, corrigir, restaurar, converter são alguns dos inúmeros vocábulos empregados para tratar dos objetivos do discurso satírico e todos eles apontam para a premissa de que a sátira “[...] utiliza-se das noções de ideal e de dever-ser, integra-se a um conjunto de valores que permitem delimitar o que seja moralmente condenável, irracional, etc” (SOETHE, 1998, p. 23).

Parece claro que há um aspecto recorrente no discurso satírico, qualquer que seja a sua forma de realização, seu alvo e seu alcance: é a sua visada ética, o que nos permite ensaiar uma definição da sátira na literatura que será, embora efêmera, importante para *este* trabalho: *a sátira defende/constrói a norma pelo viés estético*, o que significa dizer que nela, ética e estética solicitam-se mutuamente ou, ainda, que os “elementos aparentemente extraliterários são, na verdade, constitutivos da sátira e direcionam as escolhas formais em seu processo de composição” (SOETHE, 1998, p. 24).

⁸ Para aprofundar a questão, pode-se recorrer a Leite (1992, p. 38-54), Hernández (1993, p. 15-54), Pollard, 1970, p. 1-5), Frye (1973, p. 219-235) e Dias (1981, p. 37-57).

Uma definição de sátira assim elaborada pressupõe uma série de aspectos que, obrigatoriamente, devem ser levados em consideração quando da análise dessa expressão literária. Parece apresentar-se como incompleta, se não inválida, uma análise da obra satírica que se detenha apenas na sua forma, que privilegie os seus modos de expressão em detrimento de seus objetivos. A descrição de mecanismos lingüísticos e retóricos utilizados pela sátira para atingir seu fim moralizador, embora importante para a análise e compreensão da literatura satírica – e, obviamente, para toda e qualquer literatura –, não é suficiente para expor e apreender a sua complexidade. É necessário identificar o que mobilizou, na obra, tais recursos, o que fez com que o satirista escolhesse, dentre tantas possibilidades, um trocadilho, no lugar de um rebaixamento; uma caricaturização, no lugar de uma ironia, etc.

Além dos recursos formais reiteradamente utilizados, o texto literário satírico exige que, em sua análise, outros elementos sejam levantados e compreendidos: o momento de produção e de recepção em que a obra se insere; a intenção do satirista e o código de valores que ele, ora implícita, ora explicitamente, defende; a apreensão, por parte do leitor, dos mecanismos formais utilizados e da norma defendida; a configuração do objeto contra o qual a sátira se volta e a natureza do desvio que ele apresenta.

São de grande interesse sociológico, e mesmo histórico, os trabalhos que levantam, a partir do texto satírico, os contornos de uma época, de seus valores, de suas crenças. Há, contudo, o risco de tais investigações delegarem à literatura um papel que não é o seu: o de documentação antropológica, histórica, sociológica. A supervalorização do que é extra-literário e o desprezo pelos procedimentos formais que fazem do texto literário um objeto artístico, faz com que se incorra em enganos por causa de, pelo menos, dois motivos. O primeiro deles relaciona-se ao fato de que a sátira pode ser a representação de um “mundo às avessas”.

A expressão ladeada por aspas foi cunhada por Bakhtin (2002) para denominar o riso festivo, carnavalesco, expressão de um momento histórico específico: a Idade Média e o Renascimento. Muito embora as teorias bakhtinianas a respeito da carnavalização sejam vistas com ressalvas por alguns críticos (GUREVICH, 2000), acreditamos que seja proveitosa para descrever alguns aspectos do riso satírico, embora não percamos de vista o fato de que há uma grande distância entre os modos de vida do referido período e de todo o período moderno, já que o mundo rigidamente estamental da Idade Média e do Renascimento deu lugar a um mundo de complexas relações e inúmeras classes intercambiáveis, a partir da era moderna.

O segundo motivo relaciona-se ao fato de que aquele que denuncia a mentira não está, necessariamente, dizendo a verdade, ou, como coloca Minois (2003, p. 435): “Não é suficiente ter espírito para ter razão”. Nesse sentido, o discurso ideologicamente impregnado de toda e qualquer sátira não deve ser levado tão a sério a ponto de servir como testemunho de uma época.

Por outro lado, a leitura da sátira literária como peça retórica construída por *topoi* recorrentemente empregados menospreza a importância dos elementos não-formais, bem como das escolhas do satirista face a sua própria posição diante de tais elementos, os quais, em última instância, motivaram a escolha dos procedimentos lingüísticos utilizados.

Há, ainda, propostas de leitura do texto literário satírico que privilegiam as análises “comportamentais” e psicologizantes do escritor, fazendo recair sobre ele toda uma série de julgamentos pessoais que em nada auxiliam na compreensão do artefato estético que se tem em mãos. Esse tipo de reflexão crítica rareou nos últimos cinquenta anos, mas dela sobrevivem testemunhos em algumas de nossas histórias da literatura mais respeitadas.

Isso posto, talvez seja o momento de desdobrarmos a definição de sátira que propusemos para este trabalho, qual seja: *a sátira defende/constrói a norma pelo viés estético*.

1.3.1 – A ética da sátira

É popular, e nem por isso equivocada, a relação direta que, habitualmente, se estabelece entre sátira e crítica e, sob os vocábulos que anteriormente arrolamos para falar dos objetivos do discurso satírico - reformar, moralizar, corrigir, restaurar, converter –, repousa a idéia de recusa a algo indesejado. A sátira é motivada pela insatisfação, ou, na lúcida colocação de Alfredo Bosi (1993, p. 163), “O lugar de onde se move a sátira é, claramente, um topos negativo: a recusa aos costumes, à linguagem e aos modos de pensar correntes.”, e a crítica é a reação contra um estado de coisas que o satirista julga inadequado.

É na faculdade de *julgar* que se encontra a face ética do ofício satírico, já que “o satirista tem de selecionar suas absurdidades, e o ato de selecionar é um ato moral” (FRYE, 1973, p. 220). São as absurdidades que se tornarão alvo do discurso satírico e estas são selecionadas de acordo com critérios subjetivos, ideológicos, históricos, etc., que poderíamos enfeixar sob a designação genérica de “valor”.

A compreensão do discurso satírico, no que diz respeito à apreensão, ao entendimento de seus recursos (chistes, ironias, trocadilhos), dá-se mais ou menos facilmente

de acordo com as habilidades lingüísticas dos leitores. Contudo, o sucesso da sátira, no que diz respeito ao cumprimento de seu objetivo essencial, que é enfraquecer o seu alvo por meio do riso, só é alcançado quando esses leitores compartilham, com o satirista, das críticas que ele elabora, quando aceitam como seus os absurdos selecionados por ele. A sátira precisa da adesão para funcionar, ou está fadada a, como um gracejo lingüístico, provocar o riso sem maiores conseqüências.

Parece claro que a visada ética da sátira pressupõe outras questões além da seleção de absurdos por parte do satirista. Se o nosso interesse, neste trabalho, é a sátira, ou o satírico literário, não podemos nos furtar à constatação perturbadora de que toda a obra de arte tem uma faceta ética, de que toda a obra literária é uma forma de consciência aguda da discrepância entre “o que é” e o que “deveria ser” (POLLARD, 1970, p. 3):

Representar o que poderia ter acontecido é sugerir o que poderá acontecer, é revelar possibilidades irrealizadas do real. E é nesse sentido que a literatura pode ser e é revolucionária: por manter viva a utopia, não como o imaginário impossível, mas como o imaginário possível. [...]

A função revolucionária da literatura não consiste em emitir mensagens revolucionárias, mas em levantar, por suas reordenações e invenções, uma dúvida radical sobre a fatalidade do real, sobre o determinismo da história. (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 108)

A face ética, como sugere o excerto acima, é, de acordo com Alfredo Bosi⁹ (1993, p. 142), própria da necessidade que a literatura tem em resistir aos discursos dominantes que, na era capitalista, furtaram dela o privilégio de nomear – que, para os antigos, significava doar sentido e compreender – e a condenaram a “dizer apenas aqueles resíduos de paisagem, de memória e de sonho que a indústria cultural ainda não conseguiu manipular para vender”.

O crítico observa, ainda, que a palavra poética pode oferecer resistência à ideologia dominante – que hoje é detentora do poder de nomear –, configurando-se de várias maneiras: como poesia-metalinguagem, recolhe-se no seu próprio fazer técnico; como poesia-mito, responde ao presente indesejado ressacralizando a memória, seja coletiva, seja individual; como poesia satírica, recusa o presente tendo em vista uma aspiração, um “Melhor”, ora localizado no futuro, configurando-se, assim, como sátira revolucionária, ora no passado, assumindo um caráter saudosista atrelado ao “mito da idade de ouro”.

⁹ No texto “Poesia resistência” (BOSI, 1993), o crítico trata, como sugere o título, da questão da poesia. Contudo, acreditamos que muitas de suas reflexões podem ser estendidas para a totalidade da literatura. Corroborando essa percepção, seu artigo mais recente, “Narrativa e resistência” (BOSI, 2002) lança mão de alguns conceitos anteriormente desenvolvidos para tratar da ficção.

Nesse sentido, parece lícito identificar na sátira uma configuração da ética um tanto particular. Nela, a idéia abstrata de valor recobre-se de materialidade nas figuras da crítica e da norma, uma vez que o satirista explicita, como nenhum outro escritor, seus afetos e, mais freqüentemente, seus desafetos. A crítica a um anti-valor só se torna satírica se este receber nome e sobrenome, ou melhor, se este se revestir de uma individualidade que pode ser ridicularizada de forma cabal e certa; vem daí o largo emprego de estereótipos nessa forma literária, fenômeno observado por Hernández (1993, p. 17-8), que propõe o conceito de “espectro hegemônico” para explicá-lo. Por meio desse conceito, o crítico explicita a idéia de que as abstrações marginais ou normativas são revestidas, na sátira, por figuras estereotipadas, na sátira. Dois dos exemplos mais recorrentes de desvios abstratos personificados por meio de estereótipos são o caos e a ordem, representados, na sátira, freqüentemente, pelo louco e pelo governante.

Se o que é criticado é facilmente identificado no discurso satírico – nem poderia ser diferente, sob risco de a sátira não se cumprir – os critérios que levaram o satirista a selecionar determinado absurdo como alvo nem sempre são tranqüilamente apreendidos. Aqui, entramos no domínio problemático da *norma*: aquele que critica um comportamento vil, uma crença tola, um discurso desprovido de sentido, tem em vista um modelo, um padrão em comparação com o qual o alvo de crítica é desqualificado. Quem, por meio do riso, lança farpas a determinado alvo, acredita na legitimidade da crítica por crer, também, na legitimidade da norma. Mirar de modo reprovador um determinado comportamento ou caráter humano, é afirmar, implicitamente, que há outra possibilidade, mais correta, de ser e de agir.

Muitos dos estudiosos que se dedicaram à sátira caracterizam a norma como um de seus constituintes básicos. Jürgen Brummack (apud FANTINATTI, 1994, p. 206) a coloca – juntamente com o “ataque agressivo” e com a “indireta” – como um dos elementos do tripé que sustenta o discurso satírico e a entende como “um ideal positivo contraposto à ameaçadora realidade negativa”. Outros especialistas, embora se utilizem de vocábulos diferentes para a designarem, também vêem a norma como elemento fundamental da sátira. É o caso de Northrop Frye (1973, p. 220), que faz menção a um “padrão moral implícito”, de acordo com o qual o satirista tomaria seu posicionamento combativo frente à realidade.

Nem sempre a norma está explícita na sátira e, freqüentemente, é necessário apreendê-la por meio da crítica que, em última instância, é motivada pela recusa ao que é oposto à norma. Nos termos de Scholes e Kellogg (1977, p. 78), a sátira “investe contra uma sociedade específica por haver-se afastado da conformidade a um passado ideal, e contra os

ideais do passado por ter (sic) tão pouca relevância para o mundo real. Portanto, os valores do próprio satirista são notoriamente difíceis de localizar”.

Mais uma vez, podemos recorrer às reflexões de Alfredo Bosi (1993) sobre a poesia satírica, desta vez para compreender qual é a fisionomia da norma satírica. O crítico coloca que a sátira é “imprecação contra o aqui-agora” (1993, p. 160). A sátira escarnece de seu próprio tempo e lugar em nome da crença em um tempo-lugar melhores, quem sabe utópicos. Aliada à morte, a vida; sobre escombros, edificações:

A sátira supõe uma consciência alerta, ora saudosista, ora revolucionária, e que não se compadece com as mazelas do presente. Mas como o seu ímpeto vem da agressividade, que é instinto de morte, o teor positivo, “tético”, dessa consciência, é, em geral, um termo de comparação difícil de precisar, porque implícito, remoto, embora ativo. Na sátira acham-se ocultos, às vezes ao próprio poeta, o sentido construtivo, a aliança com as forças vitais, em suma, a boa positividade, que nela se confunde com a negatividade (BOSI, 1993, p. 163).

Se a crítica dirige-se ao presente, ao dado, ao real recusado pelo satirista e por ele exposto por meio da ridicularização, o modelo que lhe serve de parâmetro não existe ainda, porque está em nenhum lugar, em tempo algum: utopia, uchronia. Viria daí a dificuldade em se assimilar sem sustos a norma satírica? De acordo com Helmut Arntzen (apud FANTINATTI, 1994, p. 206-7), “nenhuma obra de arte fala de forma mais indireta da utopia do que a sátira. E também nenhuma, com mais urgência. Ela fala, pois, contra o aqui e agora, para que este se corrija. A sátira é utopia *ex-negativo*”.

Schiller (1991, p. 65), refletindo a respeito da poesia sentimental que, segundo ele, nasce de um conflito fundamental entre a “realidade enquanto limite e sua Idéia enquanto infinito”, coloca que a sátira opta por deter-se mais no primeiro elemento do par opositivo:

Na sátira, a realidade, como falta, é contraposta ao Ideal, como realidade suprema. De resto, não é de modo algum necessário que este último seja expresso, se o poeta for capaz de suscitá-lo na mente; mas é absolutamente necessário que o seja, ou não atuará poeticamente. A realidade, portanto, é aqui um objeto necessário de aversão, mas tudo o que importa é que essa aversão tem de nascer, de novo necessariamente, do Ideal que se opõe à realidade.

Nesse sentido, se há uma distância entre o discurso satírico e todos os outros tipos de discurso empenhados no convencimento, entre eles a utopia, ela reside no fato de que, na sátira, a superexposição e a crítica do desvio não levam à explicitação da norma que o satirista defende, a qual permanece subentendida e pode, mesmo, ser identificada quer com

objetivos revolucionários, quando auxilia a transformação de uma ordem de coisas vista como “caduca”, quer com objetivos conservadores, quando reitera a conservação da ordem vigente.

Não bastasse o fato de o caráter utópico e, por conseguinte, não realizado da norma dificultar a sua circunscrição, deve-se acrescentar a este outro fator complicador: à norma nem sempre correspondem valores atemporais, absolutos. O que significa dizer que o satirista atrela a sua crítica a idéias moveáveis, historicamente marcadas, cambiantes tanto quanto o são os agrupamentos humanos que lhe deram origem.

Óbvio está o primeiro problema que disso decorre: a sátira é forma de arte datada. O que causou o riso em determinado momento histórico, sob determinadas circunstâncias, talvez não surta, hoje, o mesmo efeito, ou, ainda, a crítica que foi veiculada por meio do ridículo talvez não mais seja compreendida, restando da sátira apenas a diversão. O leitor de hoje pode, diante de uma sátira de outrora – e o “outrora”, atualmente, pode ser o que ocorreu há uma hora – indignar-se¹⁰, pode não entendê-la e pode, o que ocorre freqüentemente com o crítico literário, admirar-se com o fato de que, mesmo não mais servindo a nenhum interesse pragmático, tal sátira sobrevive, agora como artefato estético.

O problema da efemeridade da norma satírica chega ao paroxismo quando, para além da questão da passagem do tempo, que desbota as tintas da sátira, entra em jogo a questão da simultaneidade de ocorrência de normas e valores divergentes, traço do mundo contemporâneo:

Só quem representa uma norma aceita pelo menos por um grupo possui, perante esse grupo, autoridade para realizar um ataque agressivo. Tal fato não constitui problema nos períodos históricos estáveis e consolidados, quando a sátira ataca desvios das normas admitidas por toda a sociedade. Mas nos momentos históricos de ruptura e turbulência, quando novos valores põem em questão velhos valores, e estes se postam satiricamente contra as ameaças daqueles, fica mais difícil haver concordância sobre normas. Isso não é menos válido para sociedades pluralistas como as de nosso tempo. (FANTINATTI, 1994, p. 207)

Acrescente-se a esses dois problemas um outro, ainda não mencionado, mas de extrema importância. Temos falado reiteradas vezes que um dos traços essenciais à sátira é a presença de uma intencionalidade, de uma motivação para a crítica e para o ataque que provém do satirista: é ele, enfim, que seleciona os absurdos que serão expostos ao ridículo, a fim de defender, mais ou menos explicitamente, uma outra via, uma outra possibilidade que

¹⁰ Exemplo interessante, embora extra-literário, é a ridicularização, por meio de crônicas satíricas, caricaturas e charges, da luta feminista, durante o final do século XIX e as primeiras décadas do século XX, levada a cabo pelo grosso da imprensa nacional. A satirização da mulher que tinha por anseio mais do que ser mãe e esposa causa, hoje, indignação (SOIHET, 2004).

temos denominado “norma”. O problema que se nos coloca, contudo, é que, se a questionável postura crítica de investigar a intencionalidade do escritor configura-se como tarefa demasiado arriscada mesmo para aqueles casos em que a argumentação é clara e direta (se é que isso é possível em textos literários), ela é totalmente ineficaz no caso da sátira.

Isso porque a sátira “supera o ataque agressivo direto por meio de um discurso fictício ou ficcional [...] sulcado pelo cômico”(FANTINATTI, 1994, p. 207). Se a crítica, na sátira, oculta-se por trás da máscara do divertimento, como determinar, com certeza e sem sustos, onde ela quer chegar? Muitos são os casos, na história da literatura, em que um mesmo poema satírico foi julgado ora como revolucionário, ora como conservador, sendo o poeta execrado ou louvado de acordo com o posicionamento político-ideológico do leitor, que projetava no texto apenas o que ele gostaria de ler.

Não há como negar, afinal, que o leitor do texto satírico corre riscos: e se ele não compreender, por exemplo, a ironia, que faz de um texto aparentemente encomiástico, uma crítica mordaz?

Há que se sublinhar, assim, que, muito embora haja uma preocupação, de nossa parte, em chegar o mais proximamente possível da norma que está no horizonte do satirista, quando ele procede ao seu ataque indireto, reconhecemos que nosso horizonte é outro e que a coincidência absoluta entre “o que quis dizer o autor” e “o que entendeu o leitor” é uma falácia crítica, sobretudo no caso da sátira. Reconhecemos, também, o risco de ver como do satirista um posicionamento que é nosso, uma norma que nós defendemos. Sabemos, por fim, que nossa investigação deverá pautar-se muito mais no *efeito* que a crítica ridicularizadora, expressa pelo viés estético, causou em nós, do que na intenção que teria tido o satirista ao formulá-la. Se há riscos, tranquiliza-nos a idéia de que há, também, reflexões sobre o assunto:

Nenhuma leitura é definitiva e, neste sentido, cada leitura, sem excluir a do autor, é um acidente do texto. Soberania do texto sobre seu autor-leitor e seus sucessivos leitores. O texto permanece, resiste às mudanças de cada leitura. Resiste à história. Ao mesmo tempo, o texto só é realizado através dessas mudanças. O poema é uma virtualidade trans-histórica que se atualiza na história, na leitura. Não há poema *em si*, mas *em mim* ou *em t.i* (PAZ, 2001, p. 202, grifos do autor)

Se todas essas complicações são inerentes à apreciação da sátira, no caso da sátira contemporânea acresce-se ainda outra que, nessa altura do trabalho, deve ser apenas entrevista, na observação arguta de Alba Romano (2000, s/p)

Esta cargado (o humor pós-moderno) de amargura y cinismo en un mundo al que percibe como borrándose física y metafísicamente. Su ironía es acida, mordaz y para usar una palabra de Wayne Booth, inestable. El público siente una complejidad y sutilidad en el tono pero porque el autor postmoderno manipula un sistema de normas privadas mas que públicas, su posición final permanece incierta. El autor se niega a declararse en favor de ninguna posición estable. Por eso los textos pueden enterpretarse en formas muy distintas.

1.4 – Sátira e modernidade

O termo “modernidade” será entendido, aqui, como um período histórico de configurações ontológicas e teleológicas próprias, iniciado no que se costuma denominar “Século das Luzes”, por volta do século XVIII, e amparado pelas articulações filosóficas do Iluminismo. Nesse sentido, é necessário sublinhar que o termo não deve ser confundido com a denominação estética “modernismo”, uma vez que há um esforço crítico em reservar para o termo “modernismo” a idéia de um movimento cultural – cujas expressões artísticas disseminaram-se pela literatura, artes plásticas, arquitetura e música – que dialoga criticamente com a modernidade, sobretudo no que diz respeito aos seus desdobramentos capitalistas. Se não se pode afirmar, categoricamente, que o modernismo é pura e simplesmente *reação* contra a modernidade, de forma geral, também não se pode afirmar que ele é apenas a extensão de seus conceitos no plano estético. (KUMAR, 1997, p. 96-111).

Não é nosso objetivo desenvolver um tratado sobre a modernidade: outros já o fizeram com inegável maior propriedade, como é o caso, por exemplo, dos estudos de Hans Robert Jauss (1996, p. 47-100), que oferecem preciosos esclarecimentos sobre o conceito de modernidade, ao traçar a história do termo e suas variegadas relações com outros vocábulos que lhe serviram, em diferentes contextos e épocas, de antagonistas; Krishan Kumar (1997, p. 78-110) também trata, em seu trabalho, das configurações morais originadas na Idade Média que, alterando a concepção de temporalidade, teriam criado condições para o surgimento da modernidade, em fins do século XVII. Gostaríamos, contudo, de percorrer algumas das características fundamentais da modernidade, a fim de observar de que forma o discurso satírico, ou, pelo menos, a sua interpretação, tem-se construído em consonância com os preceitos morais/filosóficos/ideológicos da modernidade.

Servem-nos de baliza, para tanto, as formulações teóricas de Sérgio Paulo Rouanet (2000; 2003), que vê, na modernidade, a cristalização de uma “filosofia moral da

ilustração”, esta construída sobre o tripé: cognitivismo, ou racionalismo, individualismo e universalismo¹¹.

O cognitivismo pode ser definido como uma atitude mental que vê a moral e a ética como fundamentos independentes da religiosidade, no significado amplo que o termo tem em latim, de “relição” do homem com uma instância transcendental. Nesse sentido, o cognitivismo pauta-se em um sentimento de anti-religiosidade e de confiança na razão como meio de construir uma sociedade ética e justa sem a necessidade de se recorrer aos ensinamentos religiosos. Em outro artigo, intitulado “Mal estar na modernidade”, Sérgio Paulo Rouanet (2003, p. 97) trata o cognitivismo nos termos de “autonomia”, ressaltando o fato de que a Ilustração pautou-se em uma visão secular do mundo, que libertaria “a consciência humana tutelada pelo mito [...] usaria a ciência para tornar mais eficazes as instituições econômicas, sociais e políticas, aumentando com isso a liberdade do homem como produtor e consumidor de cultura, como agente econômico e como cidadão.”

O individualismo, característico da Ilustração, substituiu as “cosmovisões comunitárias” (ROUANET, 2003, p. 97) nas quais o homem era entendido e valorizado tão somente como parte da coletividade em que estava inserido – o clã, a pólis, o feudo, o burgo – e representa uma nova forma de ver homem, liberto do coletivo e valorizado pelo que é e não pelo estatuto que lhe outorga o seu grupo. Não seria arriscado observar que uma certa radicalização do individualismo, então recém-nascido no século XVIII, estendeu-se pelo século XX¹² como uma espécie de “fisiologia de um homem só”, no Brasil, popularmente conhecida, graças a uma campanha publicitária, como “lei de Gérson”.

Quanto ao desdobramento estético do individualismo, pode-se encontrá-lo na disseminação da idéia de arte como “invenção de um estilo pessoal e privado [...]. A estética da modernidade vincula-se organicamente à concepção de um ‘eu’ singular e de uma identidade privada, uma personalidade e uma individualidade únicas” (JAMESON, 1985, p. 19). Tal concepção de arte, que coloca o artista como vate ou demiurgo, desdobra-se de formas diferenciadas, mas sempre constantes, do Romantismo até o Modernismo.

¹¹ É de conhecimento dos leitores de Sérgio Paulo Rouanet o seu diagnóstico a respeito da crise do projeto civilizatório do Iluminismo, que ele identifica com o surgimento da pós-modernidade, e a sua proposta de um projeto civilizatório “neo-moderno”, cujo desafio seria “manter o que existe de positivo na modernidade, corrigindo suas patologias”(2003, p. 13). Gostaríamos de sublinhar que, embora utilizemos as suas reflexões sobre a modernidade e as estreitas relações que ela guarda com o Iluminismo, enquanto projeto filosófico/conceitual, não compartilhamos de seu posicionamento a respeito da pós-modernidade, como o desenvolvimento de nossa argumentação, durante este trabalho, irá demonstrar.

¹² Rouanet (2003, p. 108) atenta para o fato de que as épocas mais recentes, apesar de amplamente caracterizadas como hedonistas, têm sofrido uma espécie de “deformação holística”, em que o indivíduo é “dissolvido em diferentes subjetividades coletivas”.

Quanto ao último e, para as reflexões de nosso trabalho, o mais importante dos elementos do tripé ético da Ilustração – o qual ainda fundamenta a visão de mundo do Ocidente, até nossos dias –, o universalismo, manifesta-se na concepção de uma natureza humana universal, “segundo a qual todos os homens são iguais em todas as latitudes, têm as mesmas disposições racionais, têm a mesma organização passional, são movidos pelos mesmos desejos e são motivados pelos mesmos interesses.” (ROUANET, 2000, p. 152).

Além de o universalismo desdobrar-se nisso que poderíamos chamar de um “padrão humano”, manifesta-se, também, em uma relativa universalidade de normas e valores, pautada em uma diferenciação engenhosa entre *natureza e costume*. Com tal diferenciação, os filósofos da Ilustração, adeptos do universalismo, podiam justificar a grande variedade comportamental que os relatos de viagem – gênero literário tão popular no século XVII – testemunhavam:

O reino do costume é o da diversidade empírica. É na ótica do costume que o que é válido na França não é válido no Brasil. Mas essa variedade é limitada por um pequeno núcleo de formas invariáveis, que constituem a esfera da natureza. Conscientes da variedade dos usos e costumes, os filósofos não diziam que tudo era universal. Mas, convictos da realidade desse núcleo invariável, não diziam que tudo era relativo. (ROUANET, 2000, p. 153)

O universalismo diz muito a respeito do projeto civilizatório da modernidade que, durante o Século das Luzes, apenas se insinuava. Este era um projeto que, pautado na crença em uma natureza humana única e, portanto, idêntica, quaisquer que fossem as regiões habitadas e, mesmo, os costumes praticados, era “dirigido a todos os homens, independentemente de raça, cor, religião, sexo, nação, classes, combatia todos os preconceitos geradores de guerra e de violência, todos os obstáculos à plena integração de todos os homens, como o racismo e o nacionalismo” (ROUANET, 2003, p. 97). O universalismo do projeto iluminista pressupunha que os ganhos da modernidade, entre eles o cognitivismo e o individualismo, deveriam ser estendidos a toda a humanidade.

1.4.1 – Universalismo e norma satírica

Em momento anterior deste trabalho, arrolamos a “norma” como sendo um dos elementos centrais do discurso satírico, aliada à crítica e à face estética (que alguns autores preferem denominar “engenho” e sobre o qual nos deteremos mais adiante). Nesse sentido,

seria temeroso afirmar que, apenas no período inaugurado com a Ilustração e entendido, hoje, como modernidade, tal elemento possa ser encontrado na sátira: se o riso de zombaria pode ser localizado até no “riso inextinguível dos deuses” (MINOIS, 2003; BRANDÃO, 2003), é óbvio que, desde a Antigüidade, a norma configurava-se como o ideal vislumbrado pela sátira, oferecido em contraposição ao real indesejado.

Por outro lado, é recorrente entre estudiosos e historiadores do discurso satírico a percepção de que a sátira alcança melhor desenvolvimento em épocas marcadas por um certo padrão consensual no que diz respeito a normas e valores morais e sociais. “Desenvolver-se melhor”, no caso da sátira literária, corresponde não somente ao número de textos produzidos e publicados em determinado período, mas também (quem sabe, sobretudo) à repercussão que tal texto provocou naquele momento.

Mencionamos, anteriormente, a importância do *efeito* do discurso satírico no leitor. Numa perspectiva individual, de leitor para leitor, tal efeito corresponde à compreensão dos recursos empregados, que leva ao riso que, por sua vez, faz com que, pela ridicularização, o alvo da sátira seja rebaixado em sua importância. Numa perspectiva coletiva, haverá repercussão se grande parte dos leitores acatarem a crítica da sátira – o que significa comungar com o satirista de seus valores e de sua visão de mundo. Vale a pena reiterar: a compreensão dos recursos satíricos, que depende da competência lingüística do leitor, não garante, sozinha, o funcionamento da sátira, que requer adesão.

Há que se observar que, em momentos históricos em que os possíveis alvos são mais ou menos conhecidos e reconhecidos por um grande número de pessoas, a sátira alcança a adesão entre elas e a sua repercussão é maior. Não simplificaremos mais ainda a nossa reflexão afirmando que, em períodos marcados pelo consenso é “mais fácil” escrever sátiras; contudo, podemos afirmar que, nesses períodos, a recepção do discurso satírico talvez seja mais tranqüila. Hodgart (1969, p. 77) elenca uma série de elementos que permitiriam o surgimento de uma sátira vigorosa:

[...] en primero lugar, un cierto grado de libertad de palabra, bien se consiga intencionalmente, como en Grecia e Inglaterra, bien por ineficacia del poder, como en la Francia de finales del siglo XVIII o incluso en la Rusia zarista. En segundo lugar, debe haber una disposición general de las clases educadas para intervenir en los asuntos políticos; esta necesidad no implica la existencia de una democracia, pero sí significa la difusión de las ideas democráticas. En tercer lugar, debe haber cierta confianza por parte de los escritores en que pueden influir realmente en la dirección de los asuntos; y finalmente, debe haber un público numeroso que sepa disfrutar con el ingenio, la imaginación y los valores literarios y que esté lo bastante preparado como para apreciar que se apliquen a temas serios.

O autor ainda afirma que tais condições surgem em momentos, se não revolucionários, pelo menos de *intenção* revolucionária; momentos em que uma parcela da sociedade acredita na possibilidade da mudança, como forma de inaugurar uma nova ordem que seja mais justa e que substitua o que é indesejado.

O período que denominamos “moderno”, em seus pelo menos - até agora – três séculos de existência, conheceu fases de maior ou menor consenso quanto às potenciais vítimas de execração pública e possíveis alvos da crítica satírica; contudo, é inegável que o universalismo oferece o estofamento mínimo para o consenso, facilitador da apreensão do discurso satírico. A confiança na existência de um padrão humano que se sobrepõe às particularidades étnico-nacionais conduz a uma facilidade em se detectar onde está o desvio, o diferente, o passível de crítica.

Não é difícil observar que as condições elencadas por Hodgart (1969) para o surgimento da sátira estão presentes no que se costuma chamar de ideal moderno: a crença na revolução que, em última instância, é também a crença no futuro como panacéia para os problemas do presente; a certeza de que a educação e a informação podem melhorar o caráter humano e, por conseguinte, as instituições.

Não assumiria a sátira, nesse sentido, um papel para além de *reformador*, *conservador*? Ou seja, não seria a sátira mais um instrumento com o qual conta o projeto civilizatório da modernidade para *ditar* o tal padrão universal de humanidade? Talvez a resposta a esses questionamentos delineie-se com o desenvolvimento deste trabalho, mas é necessário sublinhar que Pollard (1970, p. 2), parafraseando Swift, afirma que “*satire as at best Kind of moral policeman restraining the righteous but helpless against the wicked, assisting ‘o preserve well inclin’d men in the course of virtue but seldom or never reclaim [ing] the vicious’*”.

1.4.2 – A idéia de progresso e a utopia satírica

Se o cognitivismo, o individualismo e o universalismo são as matrizes conceituais sobre as quais repousa o projeto civilizatório da Ilustração, verifica-se que, do século XVIII aos nossos dias, não só tais matrizes configuraram-se de diferentes maneiras, como também outros elementos foram a elas somados, delineando o que, hoje, denominamos de modernidade. Em adição ao universalismo que, conforme mencionamos anteriormente, interessa-nos para a análise do que seria uma sátira moderna, temos a questão da configuração

do tempo na modernidade, característico por fundar-se na idéia de progresso e orientar-se em direção ao futuro.

Octávio Paz (2001) observa que o tempo da modernidade pauta-se pela assunção/negação do tempo cristão. Para entender a aporia, é necessário recordar, como sugere Newton Bignoto (1994, p. 180-2), que a imagem do tempo cristão é a da linha: diferentemente das filosofias helênicas, cuja concepção de tempo poderia ser representada por um círculo sem saída ou fim – imagem que sugere uma concepção temporal baseada na regularidade, na qual qualquer tipo de variação é absolutamente excepcional –, a percepção cristã do tempo constrói-se amparada pela idéia de sucessividade. Em consonância com a forma pela qual a Bíblia narra o ser/estar do homem no mundo, desde a gênese até o Juízo Final, o tempo cristão é construído pelos incontáveis momentos sucessivos cujos significados são construídos *a posteriori*, por uma história que é, então, indissociável da idéia de tempo:

O cristianismo não só privilegia a história humana, mas também a dimensão futura dessa história. Adota uma visão escatológica da história. Toda a história é interpretada do ponto de vista de seu fim ou consumação final, tudo mais é preparação ou espera. A ligação entre passado, presente, e futuro não é simplesmente cronológica, mas, ainda, mais importante, teleológica. É a redenção final da humanidade, através de Cristo, que confere sentido à história humana, com todas as suas vicissitudes e aparentes obscuridades. (KUMAR, 1997, p. 81)

Mas a sucessão de eventos, no tempo cristão, não é infinita: o seu fim é a eternidade. O homem fora lançado no planeta para viver momentos de alegria e tristeza e seus olhos voltavam-se sempre para o futuro, quando as contradições teriam fim, quando a história e o tempo terminariam. O tempo do cristianismo é finito e o futuro não é pensado “como a continuação desse tempo, mas como um outro tempo, como a eternidade” (COMPAGNON, 1999, p. 19).

Muito embora a Idade Média tenha alterado a concepção temporal que vigorava na era clássica, instituindo como sua imagem reveladora a linha (BIGNOTO, 1994), foi apenas em meados do século XVIII que a percepção do tempo linear e sucessivo popularizou-se a ponto de fazer o homem de então crer que estava vivendo uma época radicalmente diferente das épocas anteriores, e não necessariamente pior:

Os tempos modernos finalmente ganhavam vida. Não eram mais considerados simples cópias inferiores de tempos mais antigos, mais gloriosos; nem, também, apenas o último estágio de uma existência humana empobrecida que, ainda bem, acabaria com a história humana sobre a terra. Ao contrário, modernidade significava rompimento completo com o passado, um novo começo baseado em princípios

radicalmente novos. E significava também o ingresso em um tempo futuro expandido de forma infinita, um tempo para progressos sem precedentes na evolução da humanidade. *Nostrum aevum*, nossa era, transformou-se em *nova aetas*, a nova era (KUMAR, 1997, p. 91).

Não é difícil observar que a percepção moderna do tempo muito deve à concepção cristã: ela constrói-se pela sucessividade e pela linearidade. Contudo, há que se notar que a modernidade já não se rende à eternidade e que, por conseguinte, a sua concepção de tempo é secular, o que significa dizer que o tempo deixou de ser finito e que o futuro não é mais o lugar da resolução das contradições; tal lugar é incansavelmente deslocado para lugar nenhum, para a utopia:

Nosso futuro, embora seja o depositário da perfeição, não é um lugar de repouso, não é um fim; ao contrário, é um contínuo começo, um permanente ir para mais além. Nosso futuro é um paraíso/inferno; paraíso, por ser o lugar de eleição de desejo, inferno, por ser o lugar da insatisfação (PAZ, 2001, p. 51).

À sucessividade e à linearidade (devidamente secularizadas, como se viu) do tempo cristão, a modernidade acrescentou a idéia de progresso. O direcionamento do tempo moderno “para frente”, ou seja, a concepção de que a ordem *natural* do tempo é a sucessão irreversível de acontecimentos, aliado ao destronamento do eterno como lugar-fim das realizações, fizeram com que o futuro passasse a ser cultuado não pelo que de concreto pudesse oferecer, em termos de “melhor”, mas sim, pelo simples aceno da mudança. A idéia de progresso é resultado da crença de que o futuro, por ser *diferente*, será sempre melhor do que o passado e o presente, ou na proposição luminosa de Octávio Paz (2001, p. 34):

A época moderna – esse período que se inicia no século XVIII e que talvez chegue agora a seu ocaso – é a primeira época que exalta a mudança e a transforma em seu fundamento. Diferença, separação, heterogeneidade, pluralidade, novidade, evolução, desenvolvimento, revolução, história – todos esses nomes condensam-se em um: futuro. *Não o passado nem a eternidade, não o tempo que é, mas o tempo que ainda não é e que sempre está a ponto de ser.* (grifo nosso)

Alfredo Bosi (1993, p. 160) coloca que a sátira é a “imprecação contra o aqui-agora” e que a sua insatisfação em relação ao tempo presente e ao lugar dado pode fazer com que, dependendo do caso, ela se desdobre em dois tipos diferentes: a sátira conservadora, “ataque ao presente feito em nome do bom tempo já passado” e a sátira revolucionária, cujo ataque seria feito “em nome daquilo que há de vir, do ainda não”.

Não se pode afirmar, sem riscos de imprecisão, que a sátira anterior à Idade Moderna seja de todo conservadora, mas o testemunho oferecido pelas sátiras romanas que chegaram até nós parecem reafirmar a sua vocação de “instrumento de imobilismo e não de inovação”, e sua única finalidade seria “a defesa das tradições e da ordem estabelecida” (MINOIS, 2003, p. 87 e 91). Sobre a sátira latina, Alfredo Bosi (1993, p. 164) acrescenta,:

A dissolução da arte clássica deu-se, ensina Hegel, com a sátira romana, peculiar a uma sociedade já complexa, mas prosaica, onde o sujeito verga sob o peso implacável dos *mores* e da Lei. A liberdade da palavra de que dispõem um Horácio e um Juvenal serve apenas para denunciar as falhas que se alargavam entre os costumes privados e a Lei Pública tida por ideal.

João Adolfo Hansen (2004, p. 3)¹³ também observa uma saliente diferença entre a sátira antiga e sátira moderna, sulcada pelos ideais iluministas. O crítico sublinha que o horizonte de expectativas da sátira antiga, o “Melhor” que essa expressão buscaria por meio da ridicularização do vício, não está relacionado ao progresso, mas à “reiteração do costume antigo que estava sendo deturpado pelos vícios atacados no seu presente.” Nesse sentido, o crítico vê a sátira antiga, em concordância com Alfredo Bosi (1993) e George Minois (2003), como eminentemente conservadora:

[...] a sátira antiga não fazia crítica do presente propondo sua superação por outra ordem de coisas, mas vituperação de vícios que corrompiam a boa ordem política da cidade. A vituperação moralizava com a correção dos vícios propondo que se devia recuperar o estado anterior de equilíbrio. A vituperação era fundamentalmente conservadora: atacava os abusos para propor o bom uso do costume. (HANSEN, 2004, p. 3-4)

Em contrapartida, a sátira moderna parece estar atada a uma época, como se viu anteriormente, que supervaloriza a mudança e que preza o futuro como lugar da utopia. Mais uma vez, não é sem riscos que se pode afirmar que a sátira da modernidade coloca no futuro as esperanças que o presente encarregou-se de diluir, configurando-se, assim como o tempo em que se realiza, como revolucionária. A confiança no poder de transformação da palavra, a sua identificação com um instrumento pedagógico, no amplo sentido do vocábulo, é um dos motores da sátira e ele só existe quando também existe a crença em um futuro melhor:

¹³ Utilizamos o texto que o autor elaborou para a sua participação no “V Seminário de Pesquisa do PPG em Estudos Literários”, em que avaliou os projetos da mesa “Humor”. Seguimos a numeração de páginas do original, gentilmente cedido pelo autor..

A partir do século XVIII, quando a história se autonomiza de Deus como sua causa e passa a ser história apenas humana, fica indeterminado o sentido do tempo. O passado não é mais modelo do presente, que é radicalmente insuficiente, devendo ser superado por uma nova ordem de coisas. No caso, a sátira torna-se crítica e negativa, pois pretende superar o presente. Nesse sentido crítico, [...] a sátira põe em cena ideologias inimigas, operando como guerra de discursos [...] (HANSEN, 2004, p. 4).

O que sugerimos com as reflexões anteriormente apresentadas é que a sátira - seja enquanto gênero, seja enquanto tom -, apresenta uma série de consonâncias com alguns preceitos da modernidade. Observado isso, há que se acrescentar que tais consonâncias podem advir muito mais de uma *leitura modernizante* do discurso satírico, que atribui ao texto características que são extra-literárias e que fazem mais parte de uma certa “consciência do tempo” do que de aspectos inerentes ao texto. Nesse sentido, compartilhamos das suspeitas de Affonso Romano de Sant’Anna (1985, p. 85), quando questiona: “Não seria a própria crítica uma consequência de certo modo de ver o mundo? Será que, tanto quanto o criador, também o crítico não acaba se inserindo dentro de um certo ‘estilo de época, dentro de uma certa maneira ideológica de ver as coisas?’”

Interessa-nos observar, neste trabalho, como a questão da norma e da utopia – aqui entendida como a confiança de que o futuro representa sempre o melhor – surgem em sátiras contemporâneas, vistas como expressão artística de um tempo em que o universalismo e o utopismo diluíram-se, ou, quem sabe, desapareceram.

Não tinha remorsos. Se possuísse os aparelhos próprios incluía neste livro uma página de química, porque havia de decompor o remorso até os mais simples elementos, com o fim de saber de um modo positivo e concludente porque razão Aquiles passeia à roda de Tróia o cadáver do adversário, e Lady Macbeth passeia à volta da sala a sua mancha de sangue.

Machado de Assis

A **virtude e seu revés:** **2.** **heróis às avessas na literatura brasileira**

2.1 - Quatro romances e a busca por uma filiação

Guardadas as especificidades dos romances que fazem parte do *corpus* deste trabalho e que serão analisadas em momento oportuno, especificidades que têm relação com o contexto de publicação, com a temática escolhida e desenvolvida por cada um deles e com a forma de realização narratológica dessa temática, eles guardam, entre si, algumas semelhanças que convém salientar. A mais explícita – porque aquela que talvez mais chame a atenção do leitor, à primeira vista – relaciona-se com a opção, feita por cada uma das obras, pela retomada da temática histórica. Tanto os dois romances de Márcio Souza quanto os de Torero e Pimenta colocam em cena a história do Brasil dita “oficial”, porque legitimada pelo discurso historiográfico, para, em seguida, questioná-la de acordo com técnicas paródicas e com objetivos irônico-satíricos que apontam para uma concepção de história e verdade vazada pelos questionamentos acerca de discursos legitimadores, de pretensões atemporais e teleológicas, identificados por Lyotard (1998) como “narrativas mestras totalizantes”.

Uma outra semelhança que talvez seja enformada pela primeira, mas que convém mencionar pela importância que tal característica assume neste trabalho, é o fato de que os quatro romances optam pela retomada crítica da história, da tradição literária e dos discursos sociais largamente difundidos no Brasil por meio de uma visada que solicita o riso como arma de combate. O riso da sátira é empregado, nesses romances, com o objetivo de desmistificar os fatos históricos que o discurso historiográfico cristalizou como grandiosos e deseroicizar personalidades a quem esse mesmo discurso atribuiu características, quiçá virtudes, para além de humanas. Expondo os avessos do discurso historiográfico, seja pelo concurso da paródia de textos solidificados, seja pelo concurso da caricaturização de figuras representativas da nossa história oficial, o riso satírico contribui para que se possa não somente questionar a credibilidade de tais fatos e a respeitabilidade de tais personalidades, como também ampliar o horizonte de crítica e identificar de forma alegórica outros fatos, outras personalidades.

É essa ampliação da crítica, que funciona por meio da dissimulação, que aponta para uma terceira semelhança que os romances escolhidos para análise guardam entre si. Todos eles fazem da mencionada dissimulação um recurso que constrói uma interessante oscilação temporal implícita: o leitor identifica a crítica explícita a um determinado tempo e personalidade histórica, mas lê, ao mesmo tempo, nas entrelinhas, uma crítica que se alarga e se amplia em direção ao presente, em direção ao que se perpetua na forma de vícios recorrentes e problemas irresolutos da sociedade brasileira.

Para o desmascaramento de tais vícios que, como se mencionou, não se restringem nem se limitam ao tempo histórico a que a diegese dos romances pertence, as obras em questão colocam em cena uma galeria de personagens que, pela superexposição do vício, concorrem para a construção de fábulas morais às avessas (LOPES, 1993). A opção pela adoção de personagens protagonistas anti-heróicos – que em três das narrativas analisadas são, também, narradores de suas próprias aventuras – é uma outra característica comum aos romances. Tal recurso narrativo pode ser tomado, ainda, como ponto de partida para tentarmos estabelecer a inserção dessas obras em um contexto de realização literária mais amplo, ou seja, pode ajudar a observar de que forma esses romances, para além de sua existência como construções estéticas individuais, relacionam-se uma série literária brasileira, a um só tempo contribuindo para a sua construção e sendo, por ela, influenciada.

Não é simples inserir *Galvez, imperador do Acre* (SOUZA, 1978), *A resistível ascensão do Boto Tucuxi* (SOUZA, 1984) *Galantes memórias e admiráveis aventuras do virtuoso Conselheiro Gomes, o Chalaça* (TORERO, 1997) e *Terra Papagalli* (TORERO; PIMENTA, 1997) em uma série de realizações literárias que possa ser vista como o esboço de uma tradição na literatura brasileira. Se partirmos das características que anteriormente identificamos como comuns aos romances em questão, deparar-nos-emos mais com dificuldades do que com esclarecimentos na busca por uma filiação.

Embora, desde o seu alvorecer como sistema literário, a literatura brasileira tenha visto a realização de relevantes obras de teor satírico, que fizeram do riso importante arma de combate e de todos os recursos para motivá-lo interessantes formas literárias, a identificação de uma obra como “risível” é muito vaga para falar de uma tradição. A dificuldade em se atar a poesia satírica de Gregório de Matos ao teatro cômico de Artur Azevedo ou o riso sardônico, entre compadecido e irônico, que emerge da leitura de *Triste fim de Policarpo Quaresma* e o riso desconfortável, porque politicamente incorreto, provocado por alguns dos contos do contemporaníssimo Marcelo Mirisola não pode ser relacionada apenas às dificuldades inerentes da multiplicidade de estilos, gêneros ou contextos de produção diferenciados. Na verdade, a multiformidade da sátira, sua característica protéica, como já foi assinalado em outro momento deste trabalho, impede a configuração de uma série minimamente uniforme que possa caracterizar uma tradição.

Se o gênero satírico – justamente pela sua configuração quase que anti-gênérica – não nos oferece traços recorrentes o suficiente para atar as obras do *corpus* a uma série literária, a temática histórica, outra característica comum aos romances analisados, pode ser chamada a contribuir nessa busca pela filiação literária dos textos aqui contemplados em

análise. A fim de introduzir uma discussão que será, de resto, retomada em outro momento do trabalho, é necessário observar que os historiadores da literatura brasileira indicam o Romantismo como movimento no qual, entre nós, floresceu o romance histórico, cuja definição, proposta por Álvaro Lins (apud RIBEIRO, 1976, p. 20), salienta a especificidade desse tipo de produção que se sustenta no limiar entre verdade e ficção: “O romance histórico admite o máximo de exatidão compatível com a arte”.

São reveladoras, também, as formulações críticas a respeito da figura do romancista histórico, localizado no limiar entre o impulso artístico e os deveres de fidedignidade, igualmente oscilante entre as premências de sua imaginação criadora e a preocupação em ser fiel aos fatos de que parte para construir a sua obra literária:

O romancista histórico é uma espécie de *doublé* de historiador e literato, toma por tema de seu livro um trecho da história de sua pátria, rerepresentando os fatos, não com a monotonia dos textos frios [...] mas ao rerepresentar o fato histórico traz um pouco de ficção para juntá-la com a realidade fria dos fatos [...] dando assim uma nova coloração e saber ao fato histórico insípido e didático, mas faz isso, sem contudo fugir da verdade histórica. Como literato que é enfeita com palavras bonitas a imagem frígida da história. E ele próprio ainda supre as falhas documentais, com o produto de sua fantasia, reconstituindo os fatos, na falta de documentação idônea, da forma como “*eles teriam realmente se passado*”, ou *como eles teriam realmente ocorrido*. (RIBEIRO, 1976, p. 20-21, grifos nossos)

Da definição proposta pelo crítico emergem algumas considerações que tornam problemática a filiação dos romances aqui contemplados à linhagem do romance histórico romântico. A busca pela fidelidade aos fatos, ao acontecido, que, na concepção do crítico, deve estar no horizonte de preocupações do romancista histórico, faria com que ele, em última instância, se afastasse cada vez mais de sua atividade criadora e se aproximasse paulatinamente da atividade do historiador, a ponto de tornar-se um decorador do discurso historiográfico, ou um seu “adaptador” na medida em que o tornasse mais palatável, agradável de ser digerido – numa estranha confusão de papéis que, de resto, coloca-se abertamente em oposição à definição aristotélica para o trabalho do poeta, ao qual, segundo o estagirista, “não compete narrar o que aconteceu; mas sim o que *poderia ter acontecido*, o possível, segundo a verossimilhança ou a necessidade” (ARISTÓTELES, s/d, p. 312, grifos nossos). As considerações acerca do romancista histórico e, por conseguinte, do tipo de romance que ele produz, afastam-se amplamente dos questionamentos colocados pelo romance que, na contemporaneidade, parte da história para problematizar a pretensa autoridade dos discursos

legitimadores, em um questionamento que se alarga e atinge as noções de verdade e, mesmo, de real, construídas pela modernidade ocidental.

Quando recorremos à série literária composta por romances históricos e localizamos obras como, por exemplo, *A Marquesa de Santos* (1925) e *As maluquices do Imperador* (1927), ambos de Paulo Setúbal, e marcados pelo compromisso com o “detalhamento descritivo” (LEITE, 1998, p. 1)¹⁴ e com uma fidedignidade que se prende não somente ao ideário da estética realista, como também à percepção do papel do romancista histórico, de acordo com o que acima se esboçou, percebemos o quanto os romances que constituem nosso objeto de análise distanciam-se dessa vertente. Mais curioso é notar que, nos dois romances mencionados, a personalidade que, historiograficamente secundária assume relevo ficcional é a mesma que, no romance de José Roberto Torero, narra as suas aventuras e contribui, com essa narração, para o desmascaramento das personalidades proeminentes da história oficial do Brasil. O Chalaça de Setúbal distancia-se do Chalaça de Torero, entre outras coisas, porque está inserido em uma narrativa que, embora privilegie as miudezas do discurso historiográfico, as conversas de ante-sala e os segredos de alcova, ainda confia na história como discurso privilegiado por transmitir a verdade factual.

Se, como se mencionou acima, o Chalaça, personagem de um dos romances que serão analisados por este trabalho, desconstrói os mitos historiográficos de um determinado período da história do Brasil, desmistificando o que a versão oficial dessa história cristalizou por meio de seu discurso muitas vezes parcial e enaltecido, ele o faz não por meio do emprego de um suposto tom didático-moralizador, mas sim por meio da superexposição do vício que, quando ridicularizado, revela, implicitamente, a norma – o que caracteriza, como já se viu, o discurso satírico.

Nesse sentido, o Chalaça, personagem protagonista de *Galantes memórias e admiráveis aventuras do virtuoso Conselheiro Gomes, o Chalaça* (TORERO, 1997), bem como os outros protagonistas dos romances que estudamos, Cosme Fernandes, em *Terra Papagalli* (TORERO; PIMENTA, 1997); D. Luis Galvez de Aria, em *Galvez, imperador do Acre* (SOUZA, 1978) e o Professor Boto em *A resistível ascensão do Boto Tucuxi* (SOUZA, 1984), aproximam-se na medida em que podem ser caracterizados como heróis às avessas que, ao exporem os seus vícios, expõem, por extensão, os vícios da sociedade em que se movimentam. Essa característica comum aos personagens protagonistas dos quatro romances analisados pode constituir um fio que os ata à tradição literária brasileira, já que o traço do

¹⁴ O artigo, publicado em CD-Rom, não possui numeração de páginas. Os números mencionados referem-se à paginação do texto original, gentilmente cedido pela autora.

anti-heroísmo é recorrente na nossa literatura e ajudou a compor personagens que, a um só tempo, absorvem aspectos particulares de nossa cultura e ajudam a compor essa mesma cultura.

2.1.1 - No encaço do anti-herói

É de Roberto DaMatta (1981, p. 203) a análise antropológico-sociológica que identifica, na cultura brasileira, três lugares – no sentido mais amplo que a palavra pode assumir, no que diz respeito à realização cultural ali encontrada, aos personagens que os ocupam e às ideologias que os compõem. Essa organização triádica, que não pode ser entendida de forma totalmente estanque ou compartimentada, é composta por:

- *Procissões* = Santos = Romeiros = Peregrinos = Renunciadores
- *Carnavais* = Malandros = seres marginais e/ou liminais
- *Paradas* = caxias = “caxias” = autoridades = leis = “quadrados”

A posição central da tríade formulada pelo sociólogo nos interessa sobretudo para compreender de que forma o malandro, esse “ser deslocado das regras formais da estrutura social, fatalmente excluído do mercado de trabalho e altamente individualizado, seja pelo modo de andar, falar ou vestir-se” (DAMATTA, 1981, p. 204), atualiza-se literariamente nos quatro romances que analisamos. Além disso, se estiver correta a tese antropológica de Roberto DaMatta, que observa a recorrência do malandro não só nas narrativas de cunho popular/oral, mas também naquelas já vazadas pela preocupação estético-literária, é perseguindo essa figura que poderemos atar os romances em questão a uma série literária que, de diferentes formas e em diferentes épocas, colocou em cena o marginalizado.

Se todo o malandro é um marginalizado, não se podem inverter os termos do aforismo sem incorrer em erro. Há seres marginalizados socialmente que, contudo, não podem ser identificados ao *modus vivendi* da malandragem. José Paulo Paes (2000) os localiza na literatura brasileira, em obras como *Os ratos*, de Dionélio Machado, *O Coruja*, de Aluísio Azevedo, *Angústia*, de Graciliano Ramos e *Recordações do escrivo Isaiás Caminha*, de Lima Barreto, batizando-os como “pobres diabos”, a partir de termo usado anteriormente por Velinho, em artigo de 1944, intitulado *Letras na província*. Pela galeria de exemplos

fornecida pelo ensaísta já se pode observar que o “pobre diabo”, a despeito de ser um anti-herói – com tudo o que isso significa de não-realização –, está muito longe dos anti-heróis dos romances em questão. A vocação para o fracasso (PAES, 2000, p. 44) do “pobre diabo” contrapõe-se ao próprio significado dicionarizado do vocábulo malandro que, embora bastante amplo (cf. HOUAISS, 2001, p. 1817), identifica aquele que, caracterizado pela preguiça ou indolência, utiliza-se de engenhosidade, astúcia e esperteza para não se entregar à rotina de trabalho regular.

Trouxemos à luz as reflexões de José Paulo Paes a respeito do “pobre diabo” não só porque a contraposição poderia ajudar a iluminar a caracterização dos protagonistas dos romances em questão, mas também porque é em comparação com um outro anti-herói, aquele de características picarescas, que o ensaísta tira suas conclusões a respeito do “pobre diabo”. A “vocação para o fracasso” prende o “pobre-diabo” a uma imobilidade permanente a um só tempo causa e consequência desse fracasso que o marca com o estigma do anti-herói, daquele que não realiza. No herói de extração picaresca é a mobilidade desenfreada que lhe garante os (pequenos) sucessos e a sua (modesta) ascensão econômico/social – já que, como veremos, na narrativa de tons picarescos os dois termos só são separados na esfera da aparência, já que na essência, para o pícaro e para a sociedade que o cerca, “ter é ser”.

As discussões a respeito da penetração da picaresca espanhola na nossa literatura foram inauguradas por Mário de Andrade, em sua análise do romance de Manuel Antônio de Almeida, *Memórias de um sargento de milícias*, publicado em folhetins entre os anos de 1853 e 1855. É a partir das considerações do modernista que a crítica literária, tendo à frente Josué Montello, procura filiar o romance romântico em questão às obras do núcleo clássico da picaresca espanhola *La vida de Lazarillo de Tormes*, de autoria desconhecida, publicado em 1554, e *Vida y hechos de Estebanillo González*, de 1645.

As considerações dos autores que identificam o romance de Manuel Antônio de Almeida como um seguidor da tradição picaresca pautam seus argumentos, sobretudo, na caracterização do personagem Leonardo e no seu percurso de vida. Os traços compartilhados entre Leonardo e os pícaros dos romances espanhóis do século XVI e XVII relacionam-se à aversão ao trabalho regular e cotidiano e à utilização de expedientes pouco convencionais e honestos para o provimento da subsistência que, de resto, é pontuada por percalços, cuja narração alimenta o enredo dos romances.

É clássica a contra-argumentação de Antonio Candido (1970) que, em “Dialética da malandragem (Caracterização das *Memórias de um sargento de milícias*)” expõe argumentos detalhados que recusam a filiação apontada inicialmente por Mário de Andrade, a

partir de uma análise minuciosa da obra e das características gerais dos romances picarescos espanhóis. É nesse artigo que o estudioso, inventariando as dessemelhanças entre o pícaro clássico e o personagem central do romance de Manuel Antônio de Almeida, propõe o conceito de “romance malandro”, aproximando Leonardo e o seu percurso de vida a certos elementos presentes na cultura popular. O que Antonio Candido (1970) defende, então, é que as matrizes composicionais de *Memórias de um sargento de milícias* devem ser buscadas em arquétipos populares, uns supranacionais – relacionados, por exemplo, à figura do *trickster*, cujas características, pautadas “[n]a tolice que se revela salvadora e [n]a esperteza que, muitas vezes, redundam em desastre” (CANDIDO, 1970, p. 72) o crítico observa em Leonardo pai e Leonardo filho – e outros muito característicos da sociedade brasileira da época em que o romance foi composto.

Interessa-nos sublinhar, sem entrar no mérito da questão de ter ou não *Memórias de um sargento de milícias* filiação à picaresca espanhola, algumas considerações de Antonio Candido (1970) relacionadas ao romance e à figura do personagem protagonista que, pícaro ou não, representa o estereótipo do malandro tal qual bem o descreveu sociologicamente Roberto DaMatta (1981). Um dos argumentos utilizados pelo crítico para recusar a caracterização do romance como picaresco é o fato de que, nele, “a bonomia, o cinismo, a ausência de juízo moral” configurariam uma certa visada satírica, mas “pouca ou nenhuma intenção realmente moral” (CANDIDO, 1970, p.79 e 71, respectivamente). O trecho que segue esclarece em grande parte a argumentação do crítico a respeito da recorrência da figura do malandro na literatura brasileira:

Um dos maiores esforços das sociedades, através da sua organização e das ideologias que a justificam, é pressupor a existência objetiva e o valor real de pares antitéticos, entre os quais é preciso escolher, e que significam lícito ou ilícito, verdadeiro ou falso, moral ou imoral, justo ou injusto, esquerda ou direita política e assim por diante. Quanto mais rígida a sociedade, mais definido será cada termo e mais apertada a opção. Por isso mesmo desenvolvem-se paralelamente as acomodações de tipo casuístico, que fazem da hipocrisia um pilar da civilização. É uma das grandes funções da literatura satírica, do realismo desmistificador e da análise psicológica é o fato de mostrarem, cada um a seu modo, que os referidos pares são reversíveis, não estanques, e que fora da racionalização ideológica as antinomias convivem num curioso lusco-fusco. (CANDIDO, 1970, p. 84)

Para Antonio Candido (1970, p. 85), o que faz do romance em questão uma expressão particular no contexto da literatura romântica brasileira é o fato de que, nele, não estão evidenciadas as forças antitéticas e as oposições estanques muito comuns em sociedades jovens, que buscam mecanismos de contensão externos a fim de disciplinar as irregularidades

e arestas que não tiveram tempo de ser aparadas. A particularidade do romance de Manuel Antônio de Almeida está no fato de retratar a labilidade de uma sociedade marcada (para o bem ou para o mal?) por uma aceitação tácita do que é irregular, por vezes, ilegal, fazendo isso sem, contudo, julgá-la a partir de critérios moralizantes. E é essa particularidade que, entre outras coisas, segundo o ponto de vista do crítico, distancia o romance da narrativa picaresca, sulcada pela mordacidade da sátira que, em última instância, faz ver de que forma as antinomias e oposições estanques são artificiais e dão azo à hipocrisia.

O caso específico de *Memórias de um sargento de milícias* nos interessa menos por sua filiação ou não ao gênero picaresco e mais porque, em torno dessa polêmica, discussões interessantes sobre esse anti-herói específico, marcado pela esperteza, foram desenvolvidas, contribuindo para a criação de uma visada crítica que se interessa justamente pela identificação de uma certa tradição da malandragem na composição de muitos personagens da literatura brasileira.

A contribuição de maior fôlego a respeito da penetração da tradição picaresca na literatura brasileira é de Mário González (1988, 1994). Em seu primeiro texto sobre o assunto, o autor busca, a partir da leitura das três narrativas picarescas mais conhecidas e que, ainda segundo ele, possuem maior qualidade literária (*Lazarillo de Tormes*, de autor desconhecido, publicado em 1554; *O pícaro Guzmán de Alfarache*, de Mateo Alemán, publicado em 1599 e *El Buscón*, de Quevedo, publicado em 1626) apreender os traços invariantes do que ele chama de “núcleo clássico da picaresca espanhola” e que, com o passar do tempo e sofrendo sucessivas adaptações, teriam alcançado a Modernidade e desaguariam na contemporaneidade como intertextos, tornando possível a identificação, então, de uma tradição “neopicaresca”. De acordo com a introdução de seu estudo:

Interessa [...] que esse complexo intertexto que eles constituem se prolongará depois. E não apenas na Europa do século XVIII. Mas, mediando o século XIX – século de heróis positivos onde, salvo exceções, não há espaço para heróis picarescos –, no século XX proliferarão os textos em que é possível sentir o eco do modelo narrativo espanhol originário, e o fenômeno não apenas parece freqüente na América latina mas oferece amostras de grande interesse no Brasil dos nossos dias. (GONZÁLEZ, 1988, p. 6)

Em suma, o crítico observa a existência de um “núcleo” da picaresca clássica espanhola, constituído pelos três romances já mencionados, uma “expansão” da picaresca clássica espanhola, constituída por romances publicados na Espanha e na América Espanhola no XVII, uma “picaresca européia” que compreende obras publicadas fora da Espanha em finais

do XVII e durante o século XVIII e, finalmente, uma “neopicaresca”, cujas obras *podem ser lidas* à luz da picaresca clássica, embora não estabeleçam relação direta com esse modelo (GONZÁLEZ, 1988, p. 41-2).

Ressalte-se que a proposta dessa subdivisão é feita, pelo crítico, a partir de uma definição ampla de picaresca que, segundo ele, pode ser aplicada tanto ao núcleo clássico quanto às obras da neopicaresca, qual seja:

[...] *a pseudo-autobiografia de um anti-herói que aparece definido como marginal à sociedade; a narração das suas aventuras é a síntese crítica do processo de tentativa de ascensão social pela trapaça; e nessa narração é traçada uma sátira da sociedade contemporânea do pícaro.* (GONZÁLEZ, 1988, p. 42, grifos do autor)

Nessa definição, é possível, mais uma vez, observar como a presença da sátira é constituinte importante no tracejamento dos aspectos da tradição picaresca. Lembre-se que é, entre outras coisas, por causa da ausência da mordacidade satírica que Antonio Candido recusa a filiação de *Memórias de um sargento de milícias* à mencionada tradição. De acordo com a leitura de Antônio Candido (1970), agora iluminada pelas considerações de González (1994), a benevolência com que a sociedade contemporânea à publicação de *Memórias de um sargento de milícias* é tratada, no romance - que lhe expõe os vícios, mas o faz de forma a temperá-los com virtudes - o distancia da mordacidade satírica e, por conseguinte, da tradição picaresca.

Estabelecendo uma certa polêmica com Antônio Candido (1970), González (1988) observa que os traços satíricos presentes, sim, em *Memórias de um sargento de milícias*, não foram identificados pelo crítico porque a aparente bonomia com que são tratados os vícios da sociedade da época de D. João VI não representam uma ausência de crítica ou de mordacidade satírica. O que ocorre, de acordo com o ponto de vista de González é a *diluição* - e não o desaparecimento - da crítica graças ao fato de que o seu alvo não é uma ou outra personagem ou instituição, mas toda a sociedade da época, afeita aos expedientes escusos para garantir algumas pequenas vantagens. É na constatação de que não somente Leonardo possui traços picarescos, como também toda a sociedade que o cerca, fazendo com que “quicá nenhuma personagem de *Memórias* se salve de poder ser vista como um pícaro” (GONZÁLEZ, 1988, p. 54), que reside o posicionamento do autor em favor não da filiação da obra de Manuel Antônio de Almeida ao gênero picaresco, mas a sua inclusão, como inaugurador, de uma certa tradição literária que constrói seus heróis às avessas para desnudar parodicamente um sistema social corroído pela hipocrisia e desgastado pelas desigualdades.

É ainda González (1988, p. 44) que sublinha a importância da tonalidade satírica na constituição do gênero picaresco e das obras que lhe são corolários:

Quanto à sátira social – permanente nas três obras [*Lazarillo de Tormes*, *O pícaro Guzmán de Alfarache* e *El buscón*] – cabe insistir em que o pícaro é a paródia do processo de ascensão dentro de uma sociedade que rejeita os valores da burguesia e onde o parecer tinha prevalência sobre o ser. Assim sendo, o pícaro finge do começo ao fim ser o que não é; e denuncia com isto uma sociedade cujo comum denominador é a hipocrisia.

A denúncia a um modo social específico, que coincide com a alternância do poder entre a aristocracia e a burguesia, na Europa, será alargada nos romances neopicarescos, de acordo com o crítico. Ao sair de cena a tensão sócio-econômica específica daquele momento histórico e daquele contexto geográfico, o que se apresenta como mobilizador da crítica satírica são, ainda, os desníveis sociais, mas agora provocados pela consolidação do capitalismo.

De qualquer forma, o que continua latente na trajetória do anti-herói picaresco é o que, de acordo com Flávio Kothe (1987, p. 45), sempre mobilizou heróis e anti-heróis, ficcionais ou não: a luta de classes. Mas é na distinção implícita que faz o crítico entre anti-herói satírico e anti-herói picaresco¹⁵ que podemos encontrar um traço ainda mais específico do pícaro que, de resto, também foi sublinhado por Antonio Candido (1970) e Mario González (1988) e que se relaciona com o fato de que, embora saído das classes marginalizadas da sociedade, o pícaro não representa, propriamente, uma figura revolucionária.

O individualismo exacerbado daquele que só age tendo em vista a sua própria sobrevivência e a ausência de um projeto que possa localizar o anti-herói picaresco em uma existência engajada são traços identificados pelos posicionamentos críticos que examinamos até aqui.

Flávio Kothe (1987) prefere ver, nessa especificidade do pícaro, a consequência do fato de que, embora a narrativa picaresca seja comumente construída no formato de uma pseudo-autobiografia e, portanto, em primeira pessoa, quem tem voz efetiva nessa narrativa não é o marginalizado, e sim “um grupo social que se prepara para dar o bote na direção do poder, mas ainda não é suficientemente forte para fazê-lo” (p. 47) e que se utiliza dessa máscara – o pícaro – para rebaixar os segmentos sociais que ainda lhe são

¹⁵ Embora não os coloque em oposição, sequer faça um estudo comparativo, é significativo o fato de que o crítico os aprecie em subcapítulos distintos, embora os caracterize sob o epíteto geral de “heróis baixos”.

superiores sem, contudo, expor-se. Para o autor, a identificação entre a classe em ascensão, que fornece escopo ideológico para as críticas da narrativa picaresca e o marginalizado, inexistente. O crítico ainda levanta a hipótese de que, ao rebaixar o que é socialmente elevado – e almejado pela classe que detém realmente a voz na narrativa picaresca – o pícaro sugira que “não há princípios mais elevados, mas tão-somente diversidade de interesses, aparecendo como bons os interesses dos mais fortes” (KOTHE, 1987, p. 49).

Tal posicionamento talvez esclareça o fato de Flávio Kothe (1987) distinguir o anti-herói picaresco do anti-herói satírico, uma vez que o autor parece não admitir, no riso satírico, o impulso conservador que, de resto, está explicitado na sua interpretação do pícaro.

Para fechar as discussões acerca das diferenças entre a figura do pícaro e a do malandro, podemos recorrer às considerações de Cláudia Matos (1982), que identifica, de forma mais explícita do que o fizeram Antonio Candido (1970), Mario González (1988; 1994) e Flávio Kothe (1987), o emprego do discurso satírico como um dos traços capazes de diferenciar os anti-heróis em questão. Para a autora, se ambos, pícaro e malandro, localizam-se numa zona de marginalidade social, distanciando-se tanto das classes inferiores quanto das superiores e, ao mesmo tempo, circulando pelas duas, o que os distingue é o fato de que não está nos planos do primeiro permanecer para sempre à margem. Daí o enredo da narrativa de traços picarescos ser marcado pelo projeto de ascensão social do personagem principal. O percurso do pícaro, que é a matéria principal do enredo desse tipo de narrativa, traduz-se no desejo de sair da marginalidade e de integrar-se na mesma sociedade cujos vícios ele desnuda pelo discurso satírico. O que ocorre com o malandro, por outro lado, é a recusa a integrar-se socialmente. Esse anti-herói está à margem da sociedade e aí pretende permanecer para escapar à hierarquização; a narrativa malandra, nesse sentido, não é a que encena a busca pela ascensão, mas a que tematiza “o gozo da felicidade esvaziado de qualquer teleologia” (MATOS, 1982, p. 54).

Nesse sentido, é possível observar, de acordo com Cláudia Matos (1982), a ocorrência de um discurso dialógico, que embaça as dualidades e esfumaça os contrários nas narrativas da malandragem¹⁶. Por outro lado,

o pícaro, na sua condição de marginal ansioso por ser socialmente aceito, diz o mundo binariamente, de uma forma fechada onde os contrários são percebidos como absolutos, excludentes, sem chance de se tocarem e conviverem, o que explica o caráter preponderantemente monológico do discurso picaresco, que se recusa a ver a outra face da moeda. (GOLDONI, 1989, p. 73-4)

¹⁶ É o que observa Gilda de Mello e Souza (1979, p. 37-8) a respeito do discurso empregado em *Macunaima*.

É ainda Rubia Goldoni (1989), ampliando as discussões de Cláudia Matos, que observa a propriedade no emprego do discurso satírico nas narrativas picarescas, já que o intento moralizador da sátira bem serviria a uma visão de mundo binária e contrastivamente organizada. González (1988) observa que a virulência da sátira na narrativa picaresca ameniza-se paulatinamente, na medida em que a personagem picaresca aproxima-se do seu intuito de ajustamento social, ou seja, a inserção do pícaro no *modus vivendi* da sociedade que era outrora criticada o alija da combatividade do discurso satírico, já que, agora, ele próprio tornar-se-ia alvo de sua crítica. Tais considerações são suficientes para observarmos por que motivo Flávio Kothe (1987, p. 48) reafirma uma distinção que não aparece em mais nenhum dos estudos consultados sobre a picaresca, qual seja a que distancia o anti-herói picaresco do anti-herói satírico. A visada puramente revolucionária que o estudioso lança sobre a sátira não pode conceber como satírico um anti-herói “de cerne social mas [que] não tem espírito societário”.

O levantamento das características do anti-herói picaresco e do anti-herói malandro que fizemos até aqui teve como objetivo observar de que forma é possível atar os romances que nos servem de *corpus* a uma série de realizações literárias cujos desdobramentos, modificações e retomadas configuram o que se pode chamar de uma tradição do anti-herói, para evitar a polêmica que envolve os epítetos “malandro” e “pícaro”. O que se pretende sublinhar, então, é que os personagens centrais dos romances aqui estudados são espécies de atualizações literárias de um dos paradigmas sociais da tríade observada por Roberto DaMatta, que Tânia Pellegrini (2004, p. 18) coloca como a representação de um certo “caráter nacional”,

baseado no humor irreverente, na ironia ferina, na simpatia constante, no desafio meio irresponsável à qualquer autoridade, na valorização de espaços e práticas estranhas ao mundo do trabalho ou à disciplina produtiva: a preguiça, o calor, o sexo, a malemolência e mesmo a violência “inofensiva” nos pequenos delitos que balizam a contravenção e a ilicitude de algumas práticas quotidianas.

Após essas considerações, alguns questionamentos tornam-se prementes e talvez possam configurar-se como mais uma via de acesso aos romances em questão. O primeiro e talvez mais amplo deles diz respeito à adoção do anti-herói malandro/pícaro pelas obras que constam do *corpus* desse trabalho. Que esse tipo de anti-herói está presente em nossa literatura desde, pelo menos, o surgimento de *Memórias de um sargento de milícias* e

que seus traços podem ser encontrados em personagens tão distintas quanto Macunaíma, Lalino Salãthiel e Viramundo, por exemplo, é constatação já feita por outros tantos estudiosos da literatura brasileira. O que nos interessa observar, contudo, é de que forma tais traços particularizam-se nos personagens dos romances em questão e em que sentido o discurso satírico contribui para a sua caracterização, ao mesmo tempo em que é, por esses personagens, atualizado.

Os protagonistas dos quatro romances que nos servem de *corpus* podem ser inscritos nessa tradição dos heróis às avessas que povoam a literatura brasileira. Um breve exame do perfil de cada um desses personagens comprovará a sua filiação a essa linhagem composta por seres tracejados por todas aquelas características já levantadas pelos críticos que contribuíram na elaboração destas reflexões.

É necessário sublinhar que o nosso intuito não é o de caracterizar, ou não, os romances em questão como narrativas picarescas ou como romances malandros. O que nos interessa é perscrutar as características de seus personagens principais, já que acreditamos que, dessa forma, a análise das obras possa ser mais produtiva.

Galvez, narrador e protagonista de uma insana aventura que consiste em conquistar as terras acreanas e nela instalar um império de pernas para o ar, é movido a interesses pecuniários e/ou libertinos e, em nome deles, desloca-se entre Belém e Manaus, vivendo situações que colocam em xeque a sociedade extrativista do norte do Brasil, nos finais do século XIX e início do século XX.

O professor Boto, no segundo romance de Márcio Souza que analisaremos aqui, busca, como o próprio título do romance sugere, uma ascensão que se pautaria na conversão de um fora-da-lei consumado em respeitado, mas não respeitável, político. A narração dos expedientes utilizados e dos percalços vividos pelo personagem principal é o cerne do enredo romanescos. Não é necessário entrar nos pormenores da composição do personagem – que, de resto, será contemplada em momento oportuno deste trabalho – para inferir que tais expedientes são pautados na esperteza ladina, nas manobras políticas desonestas que arrasam umas reputações enquanto constroem outras, tudo bem assentado num populismo demagógico que, se tem o povo como argumento, não o tem como beneficiário.

O Chalaça, alcunha do conselheiro Gomes, protagonista do primeiro romance de José Roberto Torero, é descrito como uma espécie de alcoviteiro do Imperador D. Pedro, que se aproveita de seu trânsito livre pelas salas, ante-salas e alcovas da Corte Portuguesa, no período do Primeiro Reinado, para alcançar os seus objetivos, que também oscilam entre pecuniários e amorosos.

O protagonista de *Terra Papagalli* (TORERO; PIMENTA, 1997), Cosme Fernandes, desembarca como degredado nas terras recém-descobertas por Pedro Álvares Cabral e aqui constrói um império pautado na manipulação, escravização e venda de nativos aos países que, naquela época, aportavam em nosso litoral sem o conhecimento de Portugal. Oscilando as estratégias e alternando os países aos quais se aliava, o protagonista do romance não só alcança a fortuna, como também a vingança em relação àqueles que o deportaram de Portugal.

As trajetórias de vida de cada um desses protagonistas apontam para a possibilidade de caracterizá-los como anti-heróis de traços picarescos. Todos os quatro cumprem um percurso que os levam da marginalidade para a, senão total inserção social, relativa posição de sucesso na sociedade da qual fazem parte. Muito embora cada um dos romances estabeleça limites muito particulares para o sucesso do seu protagonista, todos eles narram a forma como o personagem principal, antes figura totalmente alijada de uma sociedade que o escorraça e marginaliza, ao final do percurso, encontra-se compartilhando dos mesmos valores que, anteriormente, serviam para julgá-lo como marginal. E é essa mesma preocupação em fazer parte dessa sociedade e em comungar de seus valores e, por conseguinte, de seus benefícios que afasta esses protagonistas da figura do malandro, que se equilibra para não sair jamais da sua condição marginal.

O traço do extremo individualismo e da ausência de preocupação social, coletiva, é outro aspecto relevante comum aos quatro protagonistas e ao anti-herói picaresco. Como já foi mencionado anteriormente, a preocupação em vencer os obstáculos para inserir-se na sociedade não se traduz, na figura do pícaro, em uma conscientização de cunho social ou político, numa reflexão socializante que rompa as barreiras da individualidade. Qualquer dos quatro personagens aqui mencionados desvelam, durante os percalços em busca de sua colocação social, as facetas menos nobres da sua sociedade e de seus integrantes; em nenhum momento, contudo, deixam de lançar mão das mesmas armas que a sociedade usa para os marginalizar, a fim de inserir-se nessa sociedade que eles não pretendem reformar e da qual querem fazer parte.

González (1988), embora observe a ausência de projeto coletivo como traço da figura picaresca, procura sublinhar que a evolução do gênero, no Brasil, em direção à neopicaresca, permite contemplar romances em que a figura do pícaro apresenta, ainda em estado inicial, uma certa preocupação social, coletiva. Para o crítico, o personagem Galvez pode ser identificado à figura do neopícaro que soma às suas preocupações em estabelecer-se *dentro* da sociedade que o marginaliza, uma certa conscientização social desdobrada em um

projeto político. Não nos aprofundaremos nessa discussão, neste momento, mas é necessário deixar antecipado que não identificamos, no personagem Galvez, traços de responsabilidade social. Veremos, com mais vagar, quando da análise da obra, que outros elementos do romance podem apontar para um projeto utópico, mas rasurado pelo pessimismo e por um latente ceticismo.

Há um aspecto anteriormente mencionado a respeito dos romances em questão ao qual gostaríamos de nos remeter para aprofundar as discussões acerca do emprego de traços picarescos na configuração dos protagonistas Galvez, Boto, Conselheiro Gomes e Cosme Fernandes, qual seja o de que todos eles são romances que partem da história oficial para construir a sua ficção. Nesse sentido, é relevante observar que todos os anti-heróis, protagonistas dos romances em questão, são construções literárias pautadas em personalidades históricas.

Identificar personalidades da história oficial do Brasil a personagens de extração pícaro-malandra, ou seja, reconstruir ficcionalmente uma figura civil por meio da exposição de vícios e fraquezas de caráter é já expor julgamentos acerca dessas figuras civis, bem como acerca da historiografia que alçou tais personalidades à categoria de heróis. Quer identifiquemos traços picarescos, quer identifiquemos traços malandros nos personagens em questão, em qualquer das hipóteses, a composição dos protagonistas não se coaduna com os relatos historiográficos a respeito das figuras civis que lhes serviram de ponto de partida.

Assim, o que se pode afirmar acerca dos protagonistas é que todos eles são construídos a partir da *deformação* satírica, da caricaturização da personalidade civil, tal qual foi descrita pelo discurso historiográfico. Tal estratégia amplia-se quando os fatos avalizados historiograficamente são também deformados satiricamente por meio do rebaixamento, da carnavalização e de outros recursos que pretendem expor os avessos do que a história oficial taxou como correto e verdadeiro.

Como adiantamos no início deste capítulo, o aproveitamento da matéria histórica para a construção ficcional é estratégia que surge, na literatura brasileira, ao mesmo tempo em que o gênero romanesco toma fôlego entre nós: no Romantismo. É possível observar, contudo, que nos quatro romances em questão, a reconstrução da matéria histórica é feita por meio da deformação satírica que não atinge somente as personalidades caricaturizadas ou os fatos carnavalizados, mas também a autoridade do discurso historiográfico como porta-voz indubitável do passado, no presente.

Enfim, viver não é apenas difícil, é quase impossível, mormente naqueles casos em que, não estando a causa à vista, nos esteja interpelando o efeito [...] reclamando que o expliquemos em seus fundamentos e em suas origens, e também como causa que por sua vez já começou a ser, porquanto, como ninguém ignora, em toda esta contradança, a nós é compete encontrar sentidos e definições, quando o que nos apeteceria seria fechar sossegadamente os olhos e deixar correr um mundo que muito mais nos vem governando do que se deixa, ele, governar.

José Saramago

3.

**Romance histórico. Novo romance histórico.
M**etacção historiográfica

George Lukács (1966) lançou os fundamentos para a conceituação de romance histórico a partir de seus estudos acerca da obra do romancista inglês Walter Scott. No volume *La novela histórica*, publicada na Alemanha, em 1955, o estudioso delineia o romance histórico como resultado de uma época bastante conturbada para as nações européias. No período entre 1789 e 1814, tais nações foram palco de uma sucessão de revoluções e de transformações políticas, econômicas e sociais que imprimiram nas mentalidades, segundo o autor, a impressão de que as mudanças não eram fenômenos naturais, mas sim acontecimentos invariavelmente históricos, organizados por uma lógica em que o passado tornava-se a fonte do presente e fornecia os ditames para o futuro:

Y si tales experiencias se combinan con el conocimiento de que parecidas revoluciones ocurren por doquiera en todo el mundo, resulta muy comprensible el extraordinario fortalecimiento de idea de que hay una historia, de que esa historia es un ininterrumpido proceso de los cambios, y, finalmente de que esta historia interviene directamente en la vida del individuo. (LUKÁCS, 1966, p. 20)

O romance de Walter Scott, de onde Lukács (1966, p. 15) faz emergir o paradigma de romance histórico, absorve essa interiorização e massificação da história de modo a representar artisticamente, com fidelidade, um período histórico concreto, fazendo com que a atuação de cada personagem derive da singularidade histórica de sua época. É nesse sentido que Lukács (1966) rejeita como verdadeiramente históricos os romances que apenas localizam os seus personagens em ambiente historicamente pitorescos ou que privilegiem a “cor local” para criar o efeito de historicidade. O autor sublinha que, na grande maioria das vezes, a consciência que emerge das páginas destes romances não consegue desvencilhar-se do presente, da contemporaneidade do autor.

O que para os maus realizadores de romances históricos seria uma técnica a ser perseguida a fim de alcançar um determinado *efeito* é, para Walter Scott, de acordo com Lukács (1966, p. 51) “*una expresión artística de su sentido vital histórico aplicado a la composición*”. Tal sentido histórico é a concepção de história que começa a fazer parte da consciência européia a partir da Revolução Francesa: a história como processo, como condição prévia do momento presente.

Lukács (1966, p. 28) observa que a consciência histórica presente nos romances de Walter Scott é característica de um historicismo progressista com o qual a filosofia hegeliana relaciona-se intimamente e que dá azo a

um humanismo deseoso de conservar los logros de la Revolución Francesa como base imperecedera de la futura evolución humana, un humanismo que tiene la Revolución Francesa (y las revoluciones en la historia en general) por elemento constitutivo e imprescindible del progreso humano.

Isso posto, é necessário observar que o romance histórico à Walter Scott, definido por Lukács (1966, p. 46) nos seguintes termos,

[...] de lo que se trata en la novela histórica es de demostrar con medios poéticos la existencia, el “ser así” de las circunstancias históricas y sus personajes. Lo que tan superficialmente se há denominado “verdad del colorido” en las novelas de Scott es en verdad esta prueba poética de la realidad histórica. Consiste en la estructuración del amplio fundamento vital de los acontecimientos históricos en su entrelazamiento y complejidad, en sus variados efectos recíprocos con las personas actuantes.

é construído narratologicamente segundo alguns preceitos a fim de alcançar os mencionados “efeitos recíprocos” entre os fatos históricos e as pessoas-personagens neles envolvidas.

Lukács (1966, p. 48) menciona o fato de a personalidade histórica, que é inserida no contexto ficcional, ser descrita como um ser humano comum, sem a aura mitificadora de que foi recoberta pelo discurso historiográfico, apresentando suas virtudes e debilidades, suas boas e más qualidades. Tais personalidades de relevo historiográfico, quando ficcionalizadas, não exercem o papel de protagonistas no romance, mas são sempre personagens secundários no contexto da intriga, isso porque

[...] el gran personaje histórico presentado como figura secundaria puede vivir una vida humana plena y desarrollar libremente en la acción todas sus cualidades humanas; tanto las sobresalientes como las mezquinas; pero está incluido de tal manera en la acción que sólo en las situaciones históricas de importancia llega a actuar y a manifestar su personalidad.

Ainda a respeito da personalidade histórica ficcionalizada no romance de Scott, Lukács (1966, p. 67) sublinha que suas mentalidades nunca são “modernizadas”, ou seja, o escritor localiza as motivações psíquicas e a compleição individual de seus personagens *na época em que viveram*, buscando, assim, corresponder à “necessidade histórica” (p. 66). As personagens estritamente ficcionais também se dobram a essa exigência, nunca representando figuras ou atitudes excêntricas que destoariam do espírito da época (p. 67).

A preocupação com o *hic et nunc* das personagens está relacionada, segundo Lukács, com a obsessão scottiana pela autenticidade histórica, alcançada pela preocupação

com os detalhes históricos, “*medios para alcanzar verdaderamente la mencionada fidelidad histórica, para hacer patente en forma concreta la necesidad histórica de una situación concreta*” (p. 66).

As discussões anteriores que, de modo algum pretendem esboçar um estudo exaustivo para a questão do romance histórico scottiano como o viu Lukács – e que, sem dúvida, pode ser considerado a base do que poderíamos denominar “romance histórico paradigmático”, a fim de evitar os epítetos “clássico” e “tradicional”, tão carregados de conotações – servem como ponto de partida para refletirmos acerca do romance histórico da contemporaneidade e, mais especificamente, acerca de como as obras com as quais trabalharemos lidam com as referências históricas e, sobretudo, com o discurso historiográfico.

O ideal de progresso e a visão da história como fatos sucessivos que, *naturalmente* conduziram a um fim “melhor”, são dois dos discursos que, provenientes do pensamento iluminista, fundamentam a modernidade. Tais discursos e a sua revisão crítica, levada a cabo na contemporaneidade, interessam-nos sobremaneira para compreender as relações entre a história e a ficção no atual cenário da literatura.

Se o romance histórico paradigmático, como o pensou Lukács (1966, p. 27), estava solidamente enraizado em um projeto humanista cuja concepção filosófica entendia as revoluções como “*elementos orgânicos y necesarios de la evolución*”, o romance histórico da contemporaneidade move-se em um contexto em que afirmações do tipo da proferida por H. White (1995, p. 18): “[...] é possível conceber a consciência histórica como um viés especificamente ocidental capaz de fundamentar retroativamente a presumida superioridade da moderna sociedade industrial” encontram eco nos mais diversos campos do saber, inclusive no da própria historiografia.

Essas circunstâncias, que se apresentam sob a forma de uma aguda consciência de que a história, enquanto discurso, foi mais um elemento que ajudou a cimentar a concepção moderna de tempo, pautada em um futuro melhor, sempre irrealizado, conduziu a questionamentos acerca do próprio fazer historiográfico e sobre o estatuto do discurso histórico como representante privilegiado de uma verdade extra-discursiva, o passado, que, contudo, só nos é acessível por meio de discursos (BARTHES, 1984, p. 28).

A dúvida epistemológica que se impõe à consciência do homem contemporâneo é: “será possível conhecer ou representar a história de maneira exata? Ou tudo não passa de uma questão de ponto de vista?” (ESTEVES, 1998, p. 125). Essa “semiotização” da história, que se desdobra em uma deliberada desconfiança na possibilidade desse discurso

representar com objetividade o passado (HUTCHEON, 1991) é o que fundamenta o romance histórico da contemporaneidade.

De maneira geral, os autores que se ocupam do estudo desses romances costumam diagnosticar duas tendências distintas, sempre partindo da referida semiotização da história. Uma delas veria tais romances como o Outro do discurso historiográfico, aquele que inscreveria o discurso dos expropriados de voz – que normalmente coincidem com expropriados em todos os sentidos: economicamente, politicamente, etc. Sugere Esteves, (1998, p. 126) a respeito das considerações de Abel Posse, que:

A obra dos grandes escritores americanos, ao longo da história, vem realizando um papel revisor e readaptador das interpretações históricas, com a finalidade de encontrar raízes ocultas ou quebradas que fazem da América uma realidade insolucionada, adolescente. Cabe à literatura, enfim, a tarefa fundadora que a transforma numa grande *usina de criação de realidades novas* (grifo nosso).

Atente-se para o fato de que a proposição de uma literatura que recontar e, portanto *reconstrua* a história só é possível quando se parte de uma acepção de história como discurso, como construção de linguagem, o que evidencia aquela mesma visão semiotizada da história. Por outro lado, a confiança na possibilidade de *refundação*, ou seja, a pretensão de apagamento de um discurso e, portanto, do passado por ele representado, em prol de outro, que seria colocado em seu lugar, paradoxalmente explicita a confiança na história como construção discursiva privilegiada. O problema não seria a pretensão do discurso historiográfico em *representar* a realidade, mas sim, *qual realidade* ele deveria representar. A história não deixa de ser digna de confiança, desde que narre matéria específica.

Outro posicionamento a respeito das relações entre literatura e história pode ser observada nas considerações de Tomás Eloy Martínez, trazidas à luz por Esteves (1998, p. 126-7):

os tempos mudaram e não tem mais sentido desentranhar as mentiras da memória criando uma contra-memória. Deixa de existir a necessidade de se estar, a todo instante, denunciando que a história oficial foi manipulada pelo poder dominante que cassou a palavra dos dominados, sendo necessário reescrevê-la, reconquistando essa palavra. Escrever já não é opor-se aos absolutos porque neste mundo já não há absolutos. O que sobreviveu a tantas crises – políticas, econômicas e de representação, principalmente –, foi o vazio.

Tais considerações partem de uma visão semiotizada da história, mas distanciam-se das anteriores na medida em que não propõem uma reconstrução do passado

por meio do discurso. Fica patente, nesse caso, a desconfiança deliberada em relação à possibilidade de existência, na atualidade, de uma imagem totalizante do passado, que desaloje a outra, a oficial, para, então, tornar-se também oficial. Acrescente-se que, diante da impossibilidade de refundar um passado, propõe-se, então, “uma série de diferentes versões de um determinado fato histórico, que mudam constantemente de acordo com o enfoque adotado” (ESTEVES, 1998, p. 127).

É notável como as reflexões de Martinez (apud ESTEVES, 1998) aproximam-se das de Lyotard (1988, p. 35) quando pondera que rememorar não é reparar, como se fosse preciso “identificar os crimes, os pecados, as calamidades engendradas pelo dispositivo moderno e, finalmente revelar o destino que um oráculo, nos inícios da modernidade, houvesse preparado e consumado em nossa história”.

Há que se observar que a distinção das duas tendências do romance histórico contemporâneo, que brevemente expusemos, pautam-se mais em um contexto ideológico do que especificamente literário e, tratadas nesse âmbito, não oferecem dificuldades. Tais distinções embaralham-se, contudo, quando se tem em mãos o texto literário e não considerações de ordem ideológica. A pergunta que se impõe, então, é: na leitura da obra, na sua tessitura enquanto manifestação artística elaborada narratologicamente, tais distinções sustentam-se?

Vera Follain de Figueiredo¹⁷ colocou esse questionamento em um artigo em que se preocupa em traçar a história do subgênero romance histórico na América Latina, partindo de sua origem paradigmática, Walter Scott, até o final do século XX. A autora chega a delinear uma distinção entre o romance histórico paradigmático e a primeira das duas tendências apontadas por Esteves, a que ela denomina “romance histórico de resistência”, mas também não esclarece em que termos essa distinção pode ser feita na materialidade do texto, na realização narrativa do romance:

O romance histórico clássico era fruto de uma grande fé na história enquanto processo universal de desenvolvimento direcionado para um fim ótimo e se alimentava da crença na possibilidade de um conhecimento objetivo do passado. O romance histórico de resistência voltou-se contra a visão universalizante da história segundo um paradigma ocidental, denunciando as falácias desse discurso tido como científico, mas, ao tentar criar uma outra história, se contrapondo à versão oficial, revelou também, de certa forma, uma crença na história, não mais como verdade única, mas como conflito de versões no qual cabe afirmar a visão dos vencidos. (FIGUEIREDO, 2003, s/p)

¹⁷ O artigo, publicado na revista eletrônica *Revista Brasil de Literatura*, não apresenta numeração de páginas.

Quanto à outra tendência apontada por Esteves (1998) a partir das reflexões de Martínez, Figueiredo (2003) constata que nela o passado é mirado “com as descrenças dos tempos atuais” e, pela ausência do componente utópico, que se fazia presente nos outros romances históricos, poderia ser aproximada da narrativa pós-moderna – e da metaficção historiográfica que, para Linda Hutcheon (1991) é o tipo de narrativa característico da pós-modernidade:

Quando as interpretações teleológicas da história estão em baixa, as ações praticadas pelos chamados “grandes homens” ficam reduzidas às suas motivações pessoais, nada existindo que possa dotá-las de um significado que transcenda o interesse particular, conferindo-lhe uma dimensão universal. (FIGUEIREDO, 2003, s/p)

O fragmento transcrito evidencia o quão longe o romance histórico contemporâneo está do romance histórico paradigmático à Walter Scott. A preocupação do escritor inglês com a autenticidade da história fazia com que ele submetesse o caráter e a compleição psíquica de seus personagens aos ditames da história. O personagem construía-se em prol de uma interpretação da história tomada *a priori* e seus atos e características eram formulados para confirmar tal interpretação. Na contemporaneidade, desapareceu essa interpretação *a priori* e, agora, a história é que parece dobrar-se para favorecer a constituição do personagem. O fato histórico perde, assim, sua aura mítica, de grande feito, quando é relacionado com as motivações absolutamente humanas, portanto particulares, individuais, do homem comum.

Esteves também se preocupa em nomear essa tendência de romance histórico que não mais crê na possibilidade de fundar uma nova realidade pela palavra, pela representação discursiva do passado. O estudioso acata a denominação de Seymour Menton – “Novo Romance Histórico” – e elenca as características desse subgênero, sublinhando, contudo, que o seu “grau de afastamento com o romance histórico tradicional é variável” (ESTEVES, 1998, p. 135).

Embora Vera Follain de Figueiredo e Antonio Roberto Esteves (1998) proponham nomenclaturas diferentes, fica implícita em suas reflexões a concordância a respeito de quais características estão presentes nesse romance histórico contemporâneo. Características que, há que se admitir, encontram paralelos nas formulações de Linda

Hutcheon (1991) acerca da metaficção historiográfica¹⁸, que, esquematicamente, pode ser assim caracterizada:

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

É necessário observar que há um aspecto fundamental que ataca as considerações dos três estudiosos sugerido no último item do esquema acima e que, de resto, é, entre as características elencadas, a mais textual e menos ideológica: ao remeter-se à história semiotizada, vista como artefato cultural, como texto, no amplo sentido da palavra, o romance histórico contemporâneo o faz sempre mediado por alguma espécie de humor:

[a metaficção historiográfica] parece ter verificado que já não pode fazê-lo [abrir-se para a história] de forma remotamente inocente, e portanto aquelas paradoxais metaficções historiográficas antiinocentes se situam dentro do discurso histórico,

¹⁸ Figueiredo (2003) e Esteves (1998) citam a obra *Poética do pós-modernismo* (HUTCHEON, 1991) nas referências de seus artigos. A autora, embora não explicitamente, parece admitir o conceito. Esteves, por outro lado, não o menciona em nenhum momento de seu artigo.

embora se recusem a ceder sua autonomia como ficção. E é uma espécie de paródia seriamente irônica que muitas vezes permite essa duplicidade contraditória: os intertextos da história assumem um *status* paralelo na reelaboração paródica do passado textual do “mundo” e da literatura. (HUTCHEON, 1991, p. 163)

A versão ficcional pode se constituir pelo viés do humor, desconstruindo a “grandiosidade” dos gestos consagrados pela história oficial [...] O humor, nesse caso, não é o instrumento através do qual se criticam alguns aspectos do passado em nome de um projeto futuro – e, sim, uma forma de preencher o espaço vazio deixado pela ausência de projeto e, por isso, sua ação corrosiva não tem um alvo determinado, atingindo a tudo e a todos. (FIGUEIREDO, 2003, s/p)

É importante, nesse processo, a utilização da paródia, descambando para a sátira e o grotesco, na maioria das vezes, como formas peculiares de a nova narrativa hispano-americana rever a história. (ESTEVEVES, 1998, p. 133)

As considerações acima sugerem algumas linhas reflexivas que nortearão as análises das obras que nos servem de *corpus*. Parece-nos insuficiente, para uma análise literária, localizar apenas nos aspectos ideológicos as distinções entre o romance histórico paradigmático e o romance histórico contemporâneo, ou, como passaremos a tratá-lo a partir de agora, a metaficção historiográfica. O traço ideológico da descrença e do ceticismo, bem como a pulverização das normas e a relativização dos valores, surgem, nas reflexões teóricas a respeito da pós-modernidade, nas considerações dos críticos acerca da maneira pela qual a metaficção historiográfica trata a história e, primordialmente, nos textos literários produzidos na contemporaneidade, tal como afirma Carlos Fuentes (1990, p. 13):

Los novelistas, los poetas, los pintores, los músicos, más nietzscheanos que hegelianos, nos permitieron entender que es imposible integrar completamente al ser humano en un proyecto racional. Los hombres y las mujeres oponemos demasiadas visiones, estéticas, eróticas, irracionales, a cualquier intento de armonización integral con el Estado, la corporación, la Iglesia, el partido o aun, con la novia legítima de todas estas instituciones: “La Historia”.

Interessa-nos observar, então, de que forma desdobra-se narratologicamente, na materialidade do texto literário, essa configuração ideológica própria do que se tem chamado de pós-modernidade e que pode ser caracterizada pela *desreferencialização*, pela *simultaneidade* e pela *destotalização* (GUMBRECHT, 1988).

O aspecto cômico (atualizado na sátira, na ironia, na paródia) presente nessas obras não apresentaria problemas de interpretação se concordássemos com as leituras que as colocam como contra-discursos, como discursos elaborados a fim de *corrigir* uma interpretação da história unilateral, que dava voz aos vencedores, aos detentores do poder. Nesse caso, o riso cumpriria o seu papel de ridicularização e, portanto, desmistificação da

história oficial, legitimada pelos privilegiados no sentido econômico, social e cultural. O riso demoliria a história a fim de que uma nova versão, mais justa, pudesse ser colocada no lugar.

No entanto, as considerações de Linda Hutcheon (1991) que colocam a metaficção historiográfica como forma de arte da pós-modernidade abrem uma outra via de reflexão, fazendo com que nos defrontemos com um paradoxo: se a metaficção historiográfica é a forma de arte de um momento em que as ilusões perderam-se e os valores multiplicaram-se, como entender a presença constante do riso satírico na expressão literária dessa época? No contexto latino-americano da contemporaneidade, Vera Follain de Figueiredo (1994, p. 34) também observa que “a ficção latino americana tece uma imagem da história que não contempla a dimensão de futuro, sugerindo uma circularidade estéril”. Anteriormente, pudemos observar o quanto a sátira depende da adesão para se consolidar como crítica. O ímpeto moralizador do discurso satírico estaria presente nessas obras, marcadas pelo ceticismo de seu tempo?

Algumas pistas podem nos levar a uma possibilidade de resposta a esses questionamentos: a imagem da espada celta, empregada por Alfredo Bosi (1993) a respeito da sátira moderna; a instabilidade do humor contemporâneo, a que se refere Alba Romano (2000); o humor como forma não de defender normas, mas como forma de preencher o espaço vazio ocasionado pela ausência delas, como defende Vera Follain de Figueiredo (2003); o humor *nonsense*, reflexo da leveza e da desdramatização, objetivos entrevistados por Ítalo Moriconi na ficção contemporânea (2002). Todas essas considerações críticas apontam para uma configuração particular do riso satírico que, quando empregado em obras literárias que pretendem rever fatos históricos, sugere uma nova forma de ver e contar o passado – diferente, também, da forma de ver e contar o passado do romance histórico paradigmático e do romance histórico de feições utópicas, descrito por Abel Posse (apud ESTEVES, 1998) – bem como uma nova forma de ler o discurso satírico.

As análises que seguem partirão de alguns pressupostos: i) as obras analisadas são satíricas, uma vez que se valem do riso de zombaria para criticar, por meio da ridicularização, um estado de coisas, uma ideologia, uma visão do passado; ii) tais obras não podem ser aproximadas do romance histórico paradigmático, tal como ele foi estudado por G. Lukács (1966) a partir das ficções scottianas. Antes, relacionam-se estreitamente com o que Linda Hutcheon (1991) denominou “metaficção historiográfica”, sobretudo porque a revisão da história, ali, não assume nenhum objetivo fundador, nenhuma pretensão de conferir um significado único ao passado para, a partir dele, começar a entender o presente.

Diante de tais pressupostos – e para que a análise avance no sentido de observar na materialidade narratológica o que os críticos têm pressentido em relação ao escopo ideológico –, observaremos como o riso satírico é empregado e quais são os seus objetivos em obras em que o ceticismo e a anti-utopia surgem como marcas na economia narrativa.

*Um mapa do mundo em que não aparece o país utopia
não merece ser guardado*

Oscar Wilde

*- O país não vai mesmo para adiante, Nando. Só
arrancando ele da terra pelas raízes. Só deixando as
raízes esturricarem no sol. Só começando de novo.*

Antonio Callado

4.
Da utopia...

4.1 - Utopia e projeto utópico

Parece ser típico da natureza humana o desgostar e o almejar. A união desses dois sentimentos produziu, de acordo com o contexto, com a sociedade, com o período histórico, diferentes frutos: as revoluções, as rebeliões, a sátira, a utopia... estas últimas, elaborando pela palavra o que as primeiras não raro exigiram pelas armas.

Em 1516, Thomas More publica um pequeno livro intitulado *De optimo reipublicae statu deque nova insula Utopia (Sobre o melhor estado de uma república e sobre a nova ilha Utopia)*, denominando, assim, um fenômeno já bastante conhecido do homem, o de se imaginar, e a seus semelhantes, vivendo uma realidade menos aterradora. Antes de o termo utopia ser cunhado por esse advogado inglês, outras obras já tinham demonstrado de que forma o desgosto e a esperança poderiam ser aliados da imaginação: *A república*, de Platão, e *Reino do sol*, de Caio Blóssio, são obras que comprovam que desde a Antigüidade, pelo menos, a humanidade almeja um lugar diferente, e melhor, do que aquele em que vive.

O vocábulo utopia deixou de ser, com o passar do tempo, um nome próprio, designativo daquela obra publicada no século XVI, e passou a designar um subgênero literário no qual podem ser inseridas obras como *Cidade do sol*, de Campanella, *Nova Atlântida*, de Francis Bacon, *Sobre a Pedra Branca*, de Anatole France, e, ainda, outras que seria desnecessário enumerar.

No entanto, as acepções mais correntes do vocábulo, aquelas que se expandiram para além dos limites da filosofia ou da literatura, apontam para uma grande variedade de significados: ideal, exercício mental, alternativa. Talvez a mais curiosa e corrente dessas acepções seja aquela que associa utopia a um certo sentido pejorativo de fantasia, comumente utilizado por aqueles que criticam o projeto elaborado pelo utopista. Aproxima-se, assim, a utopia do absolutamente irrealizável (SZACHI, 1972, p. 4)¹⁹.

O vocábulo, grego, cunhado por Thomas More e que, etimologicamente, significa “lugar algum”, teve o seu sentido consideravelmente alargado. É possível, contudo, extrair da grande variedade de significados atribuídos ao termo, traços semânticos provenientes da obra publicada em 1516. O mais significativo deles, por ajudar a entender o

¹⁹ A freqüente associação do termo utopia a um devaneio de impossível realização explica-se pelo fato de que a classe dominante, aquela que não aceita mudanças, porque isso lhe traria prejuízos, detém, entre outras coisas, o poder da significação, uma vez que influencia os meios de comunicação, de editoração, e, claro, de patrocínio.

fenômeno, diz respeito “à profunda dinâmica entre a utopia e a realidade” (SZACHI, 1972, p. 12).

O sentimento utópico nasce de um acentuado descompasso entre o que é e o que deveria ser, pelo menos no ponto de vista do utopista, daquele que apreende esse descompasso e formula o projeto utópico. O utopista não vê saída ou solução para a realidade que se lhe impõe, o que o faz diferente de um reformador. Para este, há que se “consertar” a realidade; para aquele, há que se construir outra, substituir uma realidade absolutamente má por uma absolutamente boa (SZACHI, 1972).

Se a insatisfação e a esperança são traços recorrentes, senão característicos, da natureza humana, não é de admirar que a construção de utopias seja uma constante histórica. Apesar do fato de épocas socialmente convulsionadas aparentarem uma maior proficiência na produção desse subgênero literário, o que se pode observar é que, na verdade, as utopias dessas épocas têm uma maior visibilidade, já que um número maior de pessoas a elas recorrem como um ponto de apoio e proteção diante de uma realidade conturbada.

Apesar de as utopias estarem sempre alojadas ou em um espaço, ou em um tempo diferente daquele em que vive o utopista, é possível apreender, nelas, traços e preocupações inerentes àquela realidade que se pretende negar. É graças a esses traços que é possível estudar as constantes dos projetos utópicos de uma determinada época.

Usaremos o designativo “projeto utópico” para sublinhar que trataremos da utopia, aqui, não como um subgênero literário, mas como uma atitude de negação diante de uma realidade inóspita, aliada à esperança e à criação imaginária de uma realidade promissora, atitude que pode estar presente em qualquer expressão artística e, na literatura, em qualquer gênero literário, de qualquer momento histórico.

4.1.1 - Estupefação e esmaecimento do projeto utópico na ficção de 70

A fala do personagem Januário, do romance *Quarup*, transcrita como epígrafe no início deste capítulo, desvela as estruturas utópicas que alicerçaram parte da literatura brasileira durante as décadas de 60 e 70. A configuração histórico-social conturbada pela qual passou o país durante essas décadas fez com que as expressões artísticas, entre elas a literatura, não só tematizassem as questões de reforma/revolução social, mas também problematizassem a própria confiança nesse tipo de projeto.

O diálogo da literatura com as questões políticas mais prementes do referido momento histórico revestiu-se de diferentes formatos e matizes, de modo que a crítica especializada, que dele se ocupa, propõe visadas diferenciadas, de acordo com as questões que parecem mais relevantes para cada autor. É possível identificar, na miríade de discussões a respeito do assunto, posicionamentos que agrupam os romances produzidos então a partir de sua temática, de suas elaborações formais, de seus recursos expressivos, de seu diálogo com outros meios de comunicação, etc. Interessa-nos observar, a partir desses estudos já realizados, de que forma os romances da época expunham, tematizavam e/ou problematizavam os projetos utópicos relacionados à configuração sócio-política brasileira, para, em seguida, observar de que forma os romances de Márcio Souza, *Galvez, imperador do Acre* (SOUZA, 1978) e *A resistível ascensão do Boto Tucuxi* (SOUZA, 1984), cujas primeiras edições datam, respectivamente, de 1976 e 1982, colocam-se essas questões e atam-se, por meio delas, aos outros romances produzidos nesse momento.

O projeto utópico para as artes, antes do golpe militar de abril de 1964, relacionava-se com o esclarecimento das massas por meio da realização artística, o que faria do artista um condutor de papel fundamental na criação de um novo sistema sócio-político não-burguês, e alicerçava-se na confiança no poder da palavra, “na eficácia revolucionária do discurso artístico, suas múltiplas possibilidades diante da arena política” (DALCASTAGNÈ, 1996, p. 35).

Os projetos do Centro de Cultura Popular da UNE coadunam-se à proposta de engajamento da arte em prol de uma revolução que, naquele momento, não parecia uma elaboração utópica irrealizável, mas o desdobramento lógico da crescente radicalização de posicionamentos opostos: de um lado, a insatisfação das classes conservadoras, comprometidas cada vez mais com as prerrogativas do capitalismo norte-americano, no que diz respeito à aceitação de um governo de herança popular-nacionalista e, de outro, a movimentação de grupos que exigiam as reformas sociais e o aprofundamento das medidas populistas acenadas pelo governo getulista. Nas propostas artísticas dos CPCs vislumbrava-se, então, a euforia ocasionada pela confiança de que um governo de massas, para as massas, estava muito próximo da concretização.

A euforia foi-se com o golpe militar e, em seu lugar, alojou-se a estupefação com que intelectuais e artistas assistiram ao endurecimento do regime e sofreram as conseqüências disso, após a promulgação do Ato Institucional nº 5. Cabe questionar, assim, em que se transformou o projeto utópico que, anos antes, pensava-se, estava tão próximo da

realização e de que forma a narrativa ficcional lidou com essa estupefação, logo mais transformada em tentativa de reação.

Renato Franco (1998), num esforço de sistematização, traça um amplo painel da ficção brasileira do período ditatorial, observando a forma pela qual as questões políticas, desdobradas em questões sociais e ideológicas, são absorvidas pela economia narrativa, quer seja por meio da sua tematização no enredo, quer seja pela problematização no nível expressivo.

O crítico identifica, no romance pós-64, algumas linhas de força capazes de fornecerem um rol de características que possibilitariam a sua classificação em algumas fases, ou como ele mesmo prefere, “movimentos”,²⁰ e sublinha que perpassa toda a produção literária desses anos uma inquietação generalizada advinda de aspectos relacionados à conjuntura histórica que se estava presenciando:

[...] o romance brasileiro do final da década de 1960 [...] se agitava por desconfiar tanto da possibilidade de o processo de modernização não gerar conseqüências positivas quanto das atitudes políticas adotadas pela ditadura militar. Finalmente – o que é decisivo – notava também que a Revolução, embora continuasse ainda a ser percebida por vários setores sociais como uma exigência do momento, tornava-se contraditoriamente, mais distante – para muitos, uma possibilidade remota. Aliás, em pouco tempo – já no início de 70 – a vida cultural deixaria quase por completo de considerá-la para se nutrir então de uma substância histórica diversa – a experiência do fracasso da Revolução, ou seja, da derrota das forças de oposição. (FRANCO, 1998, p. 44)

A confiança no poder da palavra artística como iluminadora de consciências e no papel do artista como condutor das massas sofreu forte abalo diante da nova conjuntura histórico-política, inaugurada pelo golpe militar e agravada pelo endurecimento da repressão após o Ato Institucional nº 5. A censura, naquele contexto, não só proibia a divulgação do que já havia sido produzido, como também, muitas vezes, determinava indiretamente o que o seria e como o seria, num processo mais tarde reconhecido pelos próprios escritores como uma espécie de auto-censura²¹. Aliado a isso, um questionamento muito íntimo sobre os limites e possibilidades da arte diante de contingências tão específicas e desfavoráveis – entre elas, o

²⁰ Tânia Pellegrini (1996, p. 29) afirma que a produção ficcional que surgiu entre os anos de 1968 e 1979 pode ser dividida em três momentos expressivos de características específicas. Embora não delimite rigidamente períodos, fica patente na argumentação da crítica que há uma diferenciação de temáticas, abordagens e recursos expressivos entre os romances escritos no início da década de 70 (*Incidente em Antares*, de Érico Veríssimo, seria o exemplo paradigmático e é, por isso, analisado por Pellegrini), os escritos em meados da mesma década e que fizeram do momento o que se conhece, atualmente, como *boom* da literatura brasileira, e os que foram escritos nos últimos anos do regime militar, quando a censura já se amenizara, e se acentuava a curiosidade por testemunhos e depoimentos dos que lutaram na clandestinidade.

²¹ Ver, a esse respeito, o depoimento de Ivan Ângelo “Nós que amávamos tanto a literatura” (1994, p. 69-73) e a “Apresentação”, de Flávio Aguiar em seu livro *Palavras no purgatório* (1997, p. 9-20).

desmedido crescimento da indústria cultural, que afetou o mercado livreiro, e o franco desenvolvimento das novas mídias, sobretudo a televisão, que seqüestrou para si o já incipiente público leitor - acabou por determinar uma reversão dos projetos utópicos tematizados pela ficção.

A ficção do início da década de 70 é marcada pela introjeção do sentimento de derrota política, fracasso profissional do escritor e desmantelamento do sujeito. Nesse período, caracterizado pela fase mais truculenta da ditadura militar, o escritor depara-se com a repressão violenta do regime à luta armada, com resultado absolutamente desfavorável para as forças de oposição à ditadura²². Além disso, ele confronta-se com o incessante auto-questionamento a respeito da utilidade de sua escritura em tempos de exceção, bem como de seu papel de intelectual diante de uma conjuntura que, pelo lado dos golpistas de direita o cala, pela censura, e, pelo lado das forças de resistência, determina-lhe o que e como dizer, por meio da posteriormente denominada patrulha ideológica. O trabalho intelectual, caracterizado pela ousadia de posicionamento e pela multiplicidade de opinião, sofreu, assim, forte abalo, presentido e vivenciado pelos ficcionistas:

[...] os males da censura são tantos na cena cultural que ela se reveste de variadas e requintadas formas. Uma de suas ocorrências mais perniciosas, que marcou os diversos setores da cultura brasileira [...] foi a sua introjeção nos próprios criadores de cultura. Por esse fenômeno, muitas vezes eles incorporavam a seu pensamento os mecanismos censórios, sob a forma de intolerância monolítica contra qualquer divergência ou diferença. Essa insistência na uniformidade absoluta de idéias, essa busca da unidade de pensamento a qualquer preço, acompanhada da permanente cobrança de posições públicas disciplinadas e homogêneas por parte dos companheiros foi bastante debatida nos meios intelectuais. (MACHADO, 1994, p. 82)

Atada a essas fontes de conflito há, ainda, a sensação de desmantelamento da individualidade, de descentramento do sujeito que, face ao mundo moderno, comandado pela velocidade dos *media*, já não é mais capaz de compreender a sua história pessoal e narrá-la de forma coesa e coerente com a macro-história da sociedade na qual está inserido.

Renato Franco (1998) sublinha que, diante de tal conjuntura e de tantos questionamentos, a produção ficcional da época recende a um pessimismo tanto em relação às causas políticas, quanto em relação à sobrevivência do romance como artefato cultural. Para o crítico, é ainda outra obra de Callado – que nas primeiras horas da ditadura ofereceu com *Quarup* a tematização literária de uma alternativa utópica relacionada à guerrilha

²² Data de 1971 o desmantelamento das guerrilhas no Brasil.

revolucionária – *Bar don Juan*, publicado em 1971, que melhor expõe a introjeção da derrota e melhor desvela as fragilidades do romance da época que, sempre segundo Renato Franco (1998), não conseguiu desenvolver-se qualitativamente a contento.

O início dos anos 70 ofereceu ao escritor inúmeras contradições que, na opinião de alguns críticos, não foram amadurecidas esteticamente. Tânia Pellegrini (1996, p. 21) analisa da seguinte forma o fenômeno:

[...] não é de surpreender que se detectem, nos anos 70, as amarras da situação política estendendo-se até a literatura, impedindo, cerceando, ou melhor, não incentivando a inovação e a experimentação lingüística, porque a premência era outra: resistir, documentando. A divulgação de “conteúdos” tornara-se uma questão de prioridade tática em relação às preocupações com a linguagem.

As considerações da estudiosa configuram-se como um alerta para que não se menospreze a ficção do momento a partir de critérios que se relacionem exclusivamente com a presença/ausência de inovações formais. Sendo a produção da literatura “uma parte específica da prática social de escrita e leitura, materialmente enraizada na força configuradora da história” (PELLEGRINI, 1996, p. 23), ela absorve-elabora-devolve as contingências do momento de produção, não de forma automática e unidirecional, mas por meio de um processo dialético que pode ser apreendido nas minúcias da configuração estética.

Na metade da década, os questionamentos e tensões servem de estofa para produções literárias cuja elaboração formal começa a se distanciar do tom documental típico das ficções nas quais predominava a “divulgação de conteúdos”. Embora haja divergência de opiniões a respeito das obras mais significativas do período recoberto pela ditadura militar, é recorrente a presença, nas discussões a esse respeito, de obras escritas e/ou publicadas a partir de 1975, época que coincide com o início da “lenta e gradual” abertura política. Entre essas obras, alguns títulos freqüentam com assiduidade as discussões: *Quatro olhos*, de Renato Pompeu, *A festa*, de Ivan Ângelo, e *Zero*, de Ignácio de Loyola Brandão. Para Renato Franco (1998, p. 122)

[...] sua conquista [desses romances] mais espetacular parece estar assentada na capacidade de elaborar, ainda que de modo contraditório e amplamente esfacelado, uma aguda autoconsciência estética acerca das próprias contradições, sobre sua atual natureza ou a do ato narrativo e também sobre a condição particular do escritor em uma sociedade que parece conspirar contra sua própria existência.

Esses romances introjetam, na sua economia narrativa, a matéria contingencial desfavorável e, ao fracasso político, literário e pessoal, respondem com a desestruturação, resultado do uso da montagem e da fragmentação (FRANCO, 1998, p. 122-3). Tal desestruturação não faz concessões ao leitor, o que, de antemão, já aponta para um desvio de rota em relação ao que se poderia chamar de romance engajado.

A arte engajada pode ser definida como aquela que, diante de uma situação limite busca antecipar o que pensa ser o único fim viável, a revolução – que é aparentada à utopia, já que não propõe uma reforma, mas a total dissolução de um estado de coisas para a construção de outro, tal qual propõe o personagem Januário no diálogo de *Quarup* que nos serve de epígrafe para este capítulo - e, para tal empreitada, deve contar com o poder de comunicação e persuasão dos seus meios expressivos, no caso da literatura, a palavra. Os romances desse momento não só oferecem ao leitor dificuldades em relação à comunicabilidade, já que muitos deles elaboram radicalmente a sua linguagem, como também colocam em dúvida a possibilidade de sucesso da luta revolucionária.

Essa configuração da narrativa ficcional, que Renato Franco (1998, p. 134-6) observa como uma das faces do que seria a “dialética do engajamento”, aponta para o redimensionamento do processo ficcional, do fazer artístico, que voltaria ao centro das preocupações do escritor²³. Tendo passado por diversas etapas, do engajamento como resultado da confiança no poder revolucionário da palavra, transitando pela dúvida em relação à utilidade em fazer literatura em período de crise e pela ansiedade documental da violência ditatorial, o romance teria encontrado, de acordo com o crítico, a partir da metade da década de 70, uma nova matéria de interesse: ele próprio, o fazer ficcional, em um período de tantas e tão conturbadas mudanças políticas e culturais.

O impulso metaficcional do romance de então, impelido a “tematizar questões originais, como a concernente a sua própria natureza e constituição – ou possibilidades [...]” (FRANCO, 1998, p. 135) não obscureceria, contudo, as discussões latentes do momento histórico que se estava vivendo. Nesse sentido, é possível observar, na aliança entre os questionamentos acerca do fazer ficcional e as angústias provenientes das contingências históricas, uma tendência ficcional muito próxima do que Linda Hutcheon (1991) chamaria, um pouco mais tarde, de “metaficção historiográfica”, sobre a qual já se falou em capítulo anterior.

²³ Lucia Helena (1986) em ensaio que procura delimitar as características dos romances produzidos nas décadas de 70 e 80 também observa essa mudança. Em que pese a rigidez cronológica da sua proposta de diferenciação, ela se pauta pelos mesmos argumentos que identificam, da década de 70 para a de 80, uma valorização da instância da ficcionalidade em detrimento do conteúdo a ser comunicado, testemunhado.

Para Renato Franco (1998), o romance que primeiro teria apontado para essa mudança de rota do engajamento político para um “engajamento literário”, seria *Em câmera lenta*²⁴, de Renato Tapajós, cuja primeira edição é de 1977. Segundo o autor, estão, no romance, as narrativas dos horrores perpetrados pelo regime militar, principalmente a questão da tortura, no entanto, “o romance não conduz o leitor à política: ao contrário, incita-o a constatar os erros e fracassos da luta revolucionária” (FRANCO, 1998, p. 135). Nesse sentido, é necessário que se sublinhe: o feixe de temas ficcionais colhido das experiências políticas conturbadas dos anos 60 e 70 e das agonias profissionais e pessoais do escritor que vivencia a dúvida em relação ao seu papel de condutor de consciências, somado às escolhas lingüísticas mais pertinentes para tratar de assuntos tão ásperos, faz emergir uma nova realidade, a do texto literário em si. É Antonio Candido (1989, p. 206-7), numa apreciação que faz da ficção dos anos 70, que esclarece:

Não se trata mais de ver o texto como algo que se esgota ao conduzir a este ou àquele aspecto do mundo ou do ser; mas de lhe pedir que crie para nós o mundo, ou um mundo que existe e atua na medida em que é discurso literário. Este fato é requisito em qualquer obra, obviamente; mas se o autor assume maior consciência dele, mudam as maneiras de escrever e a crítica sente necessidade de reconsiderar os seus pontos de vista, inclusive a atitude disjuntiva (tema *a* ou tema *b*; direita ou esquerda; psicológico ou social).

A consideração do crítico, que aponta para uma mudança de atitude, de *leitmotiv* do fazer ficcional, que já não mais coloca a atitude combativa, engajada – embora ela lá permaneça, nas filigranas textuais – como seu centro primário de interesse é corroborada pelo itinerário proposto por Renato Franco (1998). A partir dele, pode-se observar o esmaecimento da confiança na possibilidade de a palavra literária engajada ajudar a implementar um projeto utópico para a sociedade brasileira. Das criações artísticas coletivas e de fundo revolucionário propostas pelos CPCs aos romances da abertura, em que se propõe a narrativa do que havia sido calado pelo regime ou um recontar do que havia sido recalcado das histórias pessoais das vítimas da ditadura, o que se percebe é que não apenas o projeto utópico deixa de ser proposto, como também se problematiza a antiga confiança em tal projeto, por meio do questionamento dos meios utilizados para alcançá-lo ou ainda por meio do desvendamento dos comprometimentos pessoais daqueles que o encabeçaram.

²⁴ Na apreciação desse romance, o posicionamento de Regina Dalcastagnè (1996, p. 34) é francamente oposto ao de Renato Franco. Para ela, o romance de Renato Tapajós não pertenceria ao campo de interesse da literatura, mas deveria, sim, ser apreciado pela sociologia, como testemunho de uma época.

Em suma, e retomando Antonio Candido (1989), embora a literatura produzida a partir de meados da década de 70 possa ser caracterizada como uma “literatura do contra”, já que se coloca criticamente diante de um amplo e quase irrestrito estado de coisas que vai da ordem social à elaboração literária mais convencional, ela já não defende ou propõe projetos utópicos com a clareza que a literatura pré-golpe propunha. Se a utopia caracteriza-se por uma afirmação do “bem” com vistas a recusar o “mal”, a literatura desse momento continua a recusar o “mal” – na política, o bipartidarismo de fachada, a diminuição cada vez maior da participação popular nas decisões; na economia, a postura imperialista; nas artes, a restrição da liberdade de expressão e os convencionalismos de toda ordem, etc. – mas sem a definição muito clara do que seria o “bem” a ser colocado no lugar. É o que o crítico vê como uma das características da literatura do período: “a negação implícita sem a afirmação explícita da ideologia” (CANDIDO, 1989, p. 212).

4.1.2 - O riso emerge da dor?

Os romances de Márcio Souza, objetos de análise no próximo subcapítulo, estão inseridos no momento histórico-cultural do qual acima esboçou-se um brevíssimo panorama. Isso significa que as temáticas ficcionais neles desenvolvidas tocam as questões relacionadas à ditadura militar instalada no país a partir de 1964 e o processo lento e gradual de enfraquecimento do regime e de posterior abertura política iniciada em fins da década de 70. Além disso, os meios expressivos de ambas as ficções dialogam com as particularidades contingenciais de um momento em que as expressões artísticas no país tinham que lidar com as questões referentes à censura, à auto-censura e ao desenvolvimento acelerado da indústria cultural, como já se mencionou anteriormente.

O romance de estréia do amazonense, *Galvez imperador do Acre*, configurou-se como um retumbante sucesso de crítica e de público, tendo alcançado, em apenas três anos, oito edições e uma tiragem até então estimada em 40.000 exemplares. A crítica preocupada em entender o sucesso ainda mais estrondoso quando visto em paralelo ao reduzido mercado editorial brasileiro para obras de escritores nacionais, embora reconheça a competência do autor como contador de histórias, busca na relativa convencionalidade do romance, pautada numa certa economia de meios e na opção por recursos já caros e conhecidos do leitor – como, por exemplo, a adoção de um personagem de traços picarescos – outras explicações para o sucesso de público (MOISÉS, 1996). Sem a intenção de justificar uma imperfeição

que, na nossa opinião, sequer existe, é necessário chamar a atenção para o fato de que o romance tem explícitas intenções satíricas, o que aponta para uma preocupação com a comunicabilidade da obra que, para atingir o seu objetivo desmistificador, precisa, antes de mais nada, fazer-se entender. De qualquer maneira, o “caso Galvez” é exemplar pela excepcionalidade: ele é prova de que a indústria cultural não trouxe aos escritores brasileiros *apenas* agruras.

Fica implícito, no posicionamento crítico que tenta entender a recepção da obra, que o seu julgamento como convencional está tomando como ponto de partida para a comparação as outras obras que, durante meados de 70, optaram pela radicalização de recursos expressivos para darem conta das temáticas do momento. O que gostaríamos de sublinhar é que é possível aproximar *Galvez, imperador do Acre* (SOUZA, 1978) das outras obras significativas do período. Seja no que diz respeito aos recursos expressivos, seja no que diz respeito à temática abordada, o romance não se configura como exceção, a não ser no que diz respeito ao fato de ter-se tornado um *best-seller* nacional²⁵.

O caso de *A resistível ascensão do Boto Tucuxi* (SOUZA, 1984) é um pouco diferente, já que, antes de ser publicado como livro, foi publicado em formato de folhetim, pelo jornal *Folha de São Paulo*, no momento em que o país assistia – ainda de longe – ao aceno democrático. Obra produzida no momento em que a década de 70 encerra-se e a de 80 coloca-se como que purificada pelas aragens da abertura política, ela não traz, contudo, em sua configuração temático-formal, nem a constatação da mudança, nem a expectativa da melhora.

Os questionamentos colocados por essa ficção de Márcio Souza dizem respeito, mais uma vez, à estupefação: a surpresa advém do fato de que, passado o pior momento da repressão política, quando o povo novamente poderá fazer valer a sua voz através do sufrágio universal, o que se coloca diante do intelectual, atônito, é a repetição das velhas politicagens demagógicas. Se havia alguma esperança de “purificação” das instituições e das pessoas depois do trauma ditatorial, ela se desfaz com a constatação da permanência das práticas fisiológicas e corruptas, bem como do posicionamento acrítico de grande parcela da população a respeito de tais práticas. Mais uma vez, então, o romance tem que lidar com a experiência da derrota.

²⁵ O romance não se configuraria como uma exceção se se levasse em consideração o fato de que foi publicado em um contexto conhecido, atualmente, como *boom*. Tânia Pellegrini (1996, p. 123 e seguintes) faz uma análise do período, identificando-o com o momento em que a literatura entra, definitivamente, no circuito da mercadoria.

No plano expressivo, os romances de Márcio Souza aproximam-se de outras narrativas ficcionais produzidas no período, no que tange às questões relativas à fragmentação. Sob esse rótulo genérico, reúnem-se procedimentos estéticos muito díspares, que se distanciam, também, pelo grau de radicalidade inovadora que encerram. Da colagem, que faz da ficção um *patchwork* de textos de diferentes proveniências para nela inserir a multiplicidade de vozes e a pluralidade de ideologias que, no âmbito político, não apareciam graças ao controle exercido pelos mecanismos censórios, à “desintegração” (AGUIAR, 1997, p. 117) da estrutura romanesca, a um só tempo resposta e reflexo da desintegração da ideologia liberal vigente no país desde os seus primórdios, há uma série de procedimentos expressivos que provocaram, na ficção da época, uma implosão do convencionalismo.

Em *Galvez, imperador do Acre* (SOUZA, 1978) e em *A resistível ascensão do Boto Tucuxi* (SOUZA, 1984) a fragmentação não atinge o grau de experimentalismo que caracterizou muitas das obras do período como, exemplo mais paradigmático, *Zero*, de Ignácio de Loyola Brandão. No primeiro, os capítulos muito curtos, de títulos sugestivos, não representam maior inovação do que, por exemplo, os também capítulos curtíssimos de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, esse sim, um inovador num tempo em que a convenção realista/naturalista dominava a ficção. No segundo, a divisão em fascículos parece estar mais relacionada com a transposição em livro do formato folhetinesco original do que com preocupações relacionadas a inovações estéticas.

A presença das referências intertextuais que, no primeiro romance, é recorrente – e insistente - podendo mesmo ser observada como uma de suas principais características, é um dos recursos de construção da fragmentação das obras. Tais referências, que surgem no texto de Márcio Souza das mais diversas formas – por meio da paródia, do pastiche, da citação, da colagem, da insinuação irônica – faz “estalar a linearidade do texto” (JENNY, 1979, p. 21), fazendo com que o leitor o leia como um imbricamento de vozes e discursos plurais que, ao invés de se invalidarem mutuamente, enriquecem-se, oferecendo ao leitor alternativas:

[...] ou prosseguir a leitura, vendo apenas no texto um fragmento como qualquer outro, que faz parte integrante da sintagmática do texto – ou então voltar ao texto-origem, procedendo a uma espécie de anamnese intelectual em que a referência intertextual aparece como um elemento paradigmático “deslocado” e originário de uma sintagmática esquecida.

Mas é a fragmentação decorrente da disseminação de vozes narrativas que nos interessa sublinhar em ambas as obras e que é traço recorrente da ficção da época, pelo menos dos romances que, como afirmou-se anteriormente, são os mais significativos do período, na visão da crítica. De acordo com Flávio Aguiar (1997, p. 182), *Zero, A festa, Reflexos do baile e Quatro olhos*, elencados por ele como os principais romances desse momento, caracterizado pelo esmaecimento da utopia e, por conseguinte, do engajamento, têm um aspecto que os une: a concepção de narrador que “é fragmentado, dividido, contraditório: dá a idéia de uma personalidade que implode”.

Se a montagem, outro recurso muito caro aos escritores dessa época, constrói a fragmentação no nível do discurso, apontando para uma realidade em si fragmentária e desorganizada, muito próxima da concepção esclerosada do tempo, da qual tratou Jameson (1985), a implosão do narrador e a multiplicidade das vozes narrativas expõe a introjeção da fragmentação também no sujeito que vê a realidade fragmentada. Nesse sentido, a fragmentação não está mais apenas no mundo observado pelo narrador, mas faz parte de sua própria constituição subjetiva:

Não estamos diante de uma fragmentação da narrativa apenas; mas diante de uma desintegração da consciência do narrador que, no caso do romance, busca representar um todo social. Como se a derrocada da imagem de uma nação amplamente protegida pelo Estado e a crise ética em que a atualidade mergulhou fossem demasiadas para caberem dentro das formas de consciência e linguagem que a tradição – mesmo a recente tradição de esquerda – nos legara. (AGUIAR, 1997, p. 183)

A realidade carente de sentido e o impacto que isso provocou nas consciências alertas do tempo não só requerem um outro tipo de linguagem para retratá-los, mas também – já que a literatura não é só o retrato da realidade – a criação de novas realidades (PELLEGRINI, 1996, p. 23), de um outro tipo de consciência capaz de apreendê-los.

A disseminação de vozes narrativas aparece em *Galvez imperador do Acre* (SOUZA, 1978) quando a autobiografia do protagonista é recolhida, organizada e editada por uma segunda personagem, anônima. Contudo, diferentemente dos narradores editores tradicionais, essa voz não se restringe ao prólogo da obra, onde conta como encontrou os documentos que então apresenta, mas interfere na narrativa autobiográfica, sobretudo para “corrigir” as informações ali contidas.

Em *A resistível ascensão do Boto Tucuxi* (SOUZA, 1984), a multiplicação de narradores é levada ao paroxismo num processo que resulta na divisão da instância narrativa

em quatro vozes que fazem parte de três níveis narrativos diferentes. Aqui, nem mesmo o nome do escritor saiu incólume e aparece ficcionalizado sob a máscara de “plagiador” do texto resultante do diálogo dessas vozes.

Uma consideração prévia e, por isso, ainda superficial, a respeito da multiplicação das vozes narrativas em ambos os romances pode ser feita no sentido de observar que o resultado do embate das vozes é a desautorização mútua e irrestrita. A autoridade do narrador esfacela-se na medida em que cada voz ocupa-se em afirmar o seu posicionamento e minar o posicionamento alheio.

A crítica atribui mais de uma motivação à fragmentação tanto da narrativa – na forma de montagem, colagem, etc – quanto do narrador nas ficções da década de 70. A mais prosaica, porque relacionada mais diretamente com o cotidiano da escritura, é aquela que a vê como uma estratégia que o escritor desenvolve para chamar a atenção do seu leitor e, de certa forma, concorrer com outras linguagens midiáticas, sobretudo a televisiva (cf FRANCO, 1998).

Uma outra explicação para a fragmentação como característica recorrente das ficções da década de 70 também pode ser localizada no nível mais prosaico do fazer literário e diz respeito à íntima ligação que a ficção do momento estabelecia com o jornal. Seja porque os grandes nomes da literatura da década em questão eram também jornalistas, seja porque o romance tomou para si a atribuição de narrar o que a rígida censura instituída aos meios de comunicação de massa, entre eles o jornal, fazia calar, a linguagem jornalística, em sua concisão e pretensa imparcialidade, não só é reproduzida, como também questionada e discutida nos melhores romances da década (DALCASTAGNÈ, 1996, p. 46).

Para além dessas motivações, somando-se a elas e a elas fornecendo escopo subjetivo está a questão tangencialmente colocada na reflexão de Flávio Aguiar (1997), transcrita anteriormente e aprofundada por Renato Franco (1998, p. 54-5) nos seguintes termos:

A figura narrativa que emerge do cenário literário posterior ao golpe de 64 é, em geral, incapaz de atar os nexos entre os vários acontecimentos de sua vida, a qual se despedaça e se faz, para ela mesma, em cacos: obscuros pedaços de realidade, peças de um quebra-cabeças que já não consegue recompor (...) A crise na constituição do sujeito, por um lado, expressaria a violência e o poder das forças sociais mais atuantes, implicadas no processo modernizador, por outro, seria um sintoma nítido daquele processo que, em outro contexto, Jameson chamou de esquizofrenização da sociedade.

De acordo com o crítico, o que ocorreu no panorama literário brasileiro pós-golpe militar de abril de 64 e se aprofundou a partir de meados da década de 70 foi que a resposta literária a uma configuração filosófico-ideológica da sociedade ocidental, caracterizada, sobretudo, pela velocidade da informação, que faz com que o sujeito perca a noção do desenrolar do tempo histórico, vivendo num “eterno presente”, serviu, também, como resposta a um estado de coisas específicas do Brasil naquele momento. A fragmentação do sujeito, vivenciada pelo homem ocidental no momento em que as grandes narrativas entram em crise é vivenciada duplamente pelo intelectual brasileiro que não vê nos discursos monolíticos e dicotômicos da esquerda e da direita, um espaço de esperança, de utopia.

4.1.3 - A esperança não está no passado...

...nem no futuro

Os romances de Márcio Souza partem da matéria histórica para construir a ficção que se desenvolve como crítica satírica de múltiplos alvos. O fato de se relacionarem estreitamente com o discurso histórico aproxima-os das outras obras significativas do período, já que nelas o diálogo com a história constituiu-se como uma das vias possíveis para se tentar apreender uma realidade convulsa e expor a possibilidade de uma *outra* realidade. De acordo com Regina Dalcastagnè (1996, p. 48), que identifica nos romances da década de 70 três possibilidades de relação ficcional com o discurso historiográfico – paródico, memorialístico e por meio da relação com o discurso jornalístico:

Ao se ocupar não só da realidade histórica como também de sua possibilidade, da “expectativa do vir a ser”, o romancista escapa às verdades oficiais e trabalha os fatos com a maleabilidade necessária para o seu desvendamento. Sendo assim, a literatura pode dar conta, com desenvoltura, da história dos vencidos, daqueles que sonharam, que planejaram, mas que não fizeram os fatos.

Os romances mais significativos da época em questão tratam da matéria histórica que está em construção. São, ainda de acordo com a estudiosa, romances que estão conscientes de que narram fatos que *serão* história e, por isso, também estão conscientes de sua responsabilidade em contar a versão dos fatos que não apenas não será narrada pelo regime militar, como também será por ele calada ou, ainda, “manipulada”. O traço de aparente incompletude desses romances, que não fornecem respostas, mas apenas indagações

que refletem o olhar estupefato daqueles que se sabem parte de uma história não sonhada, não esperada, uma história que nem de longe toca nas proposições utópicas pré-golpe militar, é devido, de acordo com Regina Dalcastagnè (1996, p. 139) ao fato de que esses romances se “fazem junto com o seu tempo, constroem-se sobre uma história que ainda não acabou, num presente que se estende indefinidamente”.

Alcmeno Bastos (1999), para compreender as diferenças entre o romance histórico e o romance político, constrói uma reflexão cujas conclusões divergem dessa, de Regina Dalcastagnè (1996). O questionamento de que parte o crítico diz respeito a quais aspectos estariam presentes em um e outro tipo de romance, uma vez que ambos lidam com matéria de extração histórica – o autor sublinha que a matéria histórica o é mesmo quando está acontecendo, não dependendo a sua caracterização como tal, da passagem do tempo. Nisso concorda Regina, que afirma que mesmo os contemporâneos à ditadura militar e à configuração social que é ficcionalizada pelos romances tinham consciência de que o que estavam vivenciando, naquele momento, *já* era histórico e os escritores de então compartilhavam dessa consciência, sabendo que o que narravam era resultado de um imbricamento entre o ficcional e o documental.

Ao perseguir os principais traços divergentes entre o romance histórico e o romance político, o autor chega ao aspecto que julga fundamental: o romance histórico possui um tom epilógico que não está presente no romance político, marcado pelo que ele identifica como um caráter inconcluso, de resto também identificado pela autora anteriormente citada. Contudo, se para Regina Dalcastagnè (1996) a incompletude dos romances que estuda deve-se ao fato de que eles tratam de uma história que se está fazendo, narrada por uma voz que se situa *dentro*, no *aqui/agora* dos acontecimentos, para Alcmeno Bastos (1999), deve-se mais a uma atitude da instância narrativa diante do que é narrado. Tal atitude, relacionada ao fato de que o narrador “impõe-se a limitação de ignorar o desfecho mais amplo da matéria narrada” (BASTOS, 1999, p. 155), faz com que a narrativa assuma o tom inconcluso, abrindo-se para diversas possibilidades de desfecho.

Alcmeno Bastos (1999, p. 155) identifica em *Quarup*, por exemplo, “o deslocamento da atenção do leitor para fora dos limites do romance singularmente considerado [o que] reforça a constatação do caráter ‘aberto’ do romance político, no que diz respeito à história contada”. Esse caráter inconcluso, assim posto pelo crítico²⁶, relaciona-se

²⁶ Em outro artigo, anterior ao mencionado, Alcmeno Bastos (1994, p. 489) coloca tangencialmente essa discussão, ao observar, na ficção de Callado, de *Quarup a Expedição Montaigne*, um esmaecimento da

pensamos, com a presença de certo sentimento utópico que sobrevive nesses romances, ainda que combalido diante das contingências, esmaecido pelas dúvidas. A sua incompletude, que algumas vezes parece apontar para uma alternativa exterior à realidade ficcional que ali se encerra, responde a toda a configuração social e política desfavorável inaugurada pela ditadura militar, bem como aos questionamentos do escritor a respeito do seu papel e o da literatura como mobilizadores do povo e transformadores da realidade. Diante das dúvidas, sobre as quais falamos anteriormente e também detectadas pelos estudiosos da ficção da época, o romance político busca, para além dos seus limites, as respostas utópicas que sabe não mais poder oferecer.

Como já se afirmou em capítulo anterior, os romances de Márcio Souza dos quais trataremos neste trabalho constroem-se sobre matéria de extração histórica. Em ambos, os recursos ficcionais esbarram em fatos previamente conhecidos pelo leitor, já que narrados pela historiografia, e remetem a uma galeria de personagens que, antes, foram personalidades históricas. Ambos as obras optam por desconstruir, de forma satírica – o que significa desmistificar os fatos relatados pela história e deseroicizar as personalidades neles envolvidas por meio dos mais variados recursos cômicos – essa matéria de extração histórica. Nesse sentido, tais romances, assim como os mais significativos do período, os quais tem-se mencionado aqui, “questionam, parodiam, bombardeiam a verdade oficial, não para substituí-la por uma outra, que seria pretensamente a dos vencidos, mas para semear a incerteza, e o que fazem justamente por meio do diálogo, que hospedam, vivo e pulsante, no seu interior” (DALCASTAGNÈ, 1996, p. 138).

Galvez, imperador do Acre (SOUZA, 1978) e *A resistível ascensão do Boto Tucuxi* (SOUZA, 1984), embora se insiram, ambos, nessa ordem de reflexões, devem ser, contudo, examinados separadamente no que diz respeito à matéria histórica com a qual trabalham. O primeiro opta por remeter-se à história amazônica concernente ao final do século dezenove, elegendo como um de seus vários interlocutores textuais uma obra da historiografia tradicional, o que, numa primeira leitura, apontaria para um distanciamento das questões contemporâneas à época da publicação da obra, no início da década de 70. O segundo, perseguindo a carreira política de um cidadão amazonense, recobre cerca de três décadas já do século vinte, chegando, em seu desfecho, ao ano em que a publicação da obra como folhetim se encerra, 1982, o que, opostamente, apontaria para uma proximidade maior entre a ficção e as questões políticas da época.

tonalidade épica, relacionado ao fato de que, nos livros posteriores, “a realidade ficou ‘pobre’, recusando lugar à utopia de Nando”

Afirmamos, em capítulo anterior, que os romances aqui analisados poderiam ser considerados como metaficções historiográficas, um tipo de ficção que lida com a matéria histórica de forma particularmente consciente a respeito das limitações da historiografia e do alcance e poder das construções discursivas. Diante das diferenças relacionadas com a proximidade/distanciamento temporal dos fatos narrados pelas obras, tal afirmação merece exame mais detido.

Galvez, imperador do Acre (SOUZA, 1978), a se julgar pelo distanciamento que estabelece entre o que ficcionaliza e as questões que faziam parte do centro de interesse dos romances mais representativos do período ditatorial, não poderia ser a eles aproximado. Isso significa dizer que ele não compartilharia com os romances desse momento os seus principais aspectos, tais como a premência da denúncia, a experiência da derrota e o esmaecimento da utopia. Contudo, diferentemente do romance histórico tradicional, cujo aspecto mais relevante diz respeito à preocupação com o *hic et nunc* das personagens, o que desvela uma obsessão pela autenticidade histórica e ancoraria o romance ao tempo histórico ao qual se remete, o primeiro romance de Márcio Souza não busca uma ancoragem no tempo, não se preocupa com a autenticidade histórica e lança os seus personagens numa vertiginosa oscilação temporal. De acordo com Alcmeno Bastos (1999, p. 155) – que não faz uso do termo metaficção historiográfica:

O romance histórico da pós-modernidade, por outro lado, joga com a liberdade de adiantar, em relação à cronologia da matéria narrada, elementos de um futuro desconhecido das personagens²⁷ – em alguns casos, nem mesmo isso: *as personagens são simultaneamente de um tempo e de outro.* (grifo nosso)

Nesse sentido, e a análise da obra o confirmará, *Galvez, imperador do Acre* (SOUZA, 1978) não trata apenas da tomada do Acre, no final do século XIX, mas parte desse fato histórico, que é relido e desconstruído pela sátira, para tematizar questões contemporâneas à publicação da obra, à década de 70. Assim, o imperialismo norte-americano, a truculência do poder político, a miséria da região norte do país e o abuso de poder dos governantes são assuntos caros à ficção da década de 70 e que aparecem também no romance de Márcio Souza, mas de forma dissimulada. A sátira, nesse romance, mira o

²⁷ Um exemplo dessa antecipação temporal de que trata o crítico está no fascículo XX de *A resistível ascensão do Boto Tucuxi* (SOUZA, 1982, p. 103), quando o narrador comenta, a respeito das expectativas incofessas da UDN em relação ao Boto: “[...] Grasnavam eles, apopléticos e loucos para serem cooptados pelo Boto, coisa que só iria acontecer trinta anos mais tarde”. O narrador, aqui, remete-se ao ano de 1982, quando o protagonista prepara o seu retorno, na campanha eleitoral para o governo estadual, procedendo a uma antecipação temporal.

passado histórico, o final do século XIX, não só para denunciar as mistificações do discurso historiográfico oficial, mas também para questionar o que se relaciona com o presente da publicação da obra, para denunciar os aspectos indesejados do presente por meio da visada crítica ao passado. O distanciamento entre a matéria narrada e o contexto de publicação da obra, que se estabeleceria pela opção por retomar fatos históricos ocorridos há tempos, é apenas ilusório: trata-se de um embuste cuidadosamente construído pelas inversões satíricas.

Nesse jogo de dissimulação, marcado pela oscilação temporal, é impossível dizer se o presente é encarado como extensão, continuação do passado de vícios e desvios ou se o passado é que é contaminado pelo olhar crítico do presente; bem como é impossível localizar em um só tempo os personagens da ficção e os fatos vividos por eles. Desse modo, o aventureiro Galvez reúne traços de um e outro tempo histórico e assimila características que vão do típico herói de aventuras ao mais picaresco dos malandros oportunistas. Além disso, suas aventuras “pseudo-revolucionárias” fazem ecoar reminiscências de inúmeros casos políticos do Brasil de todos os tempos.

A dissimulação também está presente em *A resistível ascensão do Boto Tucuxi* (SOUZA, 1984), mas não se faz por meio do aparente distanciamento temporal, tal qual em *Galvez, imperador do Acre* (SOUZA, 1978). Nesse romance, o recuo temporal, de cerca de duas décadas, dá conta do surgimento, para a vida pública, do personagem principal, Boto, e a narrativa ficcional constrói-se quase que simultaneamente com a narrativa histórica. A respeito desse romance, em particular, poderíamos afirmar, com Regina Dalcastagnè (1996, p. 46-47), que ele trata da matéria histórica em construção, mostrando os avessos do discurso ideológico que emerge, sobretudo, dos meios de comunicação.

A publicação da obra, primeiro em folhetim, logo depois em livro, é contemporânea de fatos relevantes que marcaram o processo da lenta e gradual abertura política: a revogação do Ato Institucional nº 5, a instituição do multipartidarismo e a volta das eleições diretas para governador, previstas para 1978 mas adiadas pelo “pacotão de abril”, baixado pelo governo militar em 1977, fato com o qual o romance dialoga de forma explícita, e com o qual o seu desfecho coincide.

A mirada crítica que o romance lança ao passado recente – décadas de 50 e 60 – tem o objetivo explícito de desmistificar uma figura política e de interferir nos rumos do presente. Assim, a formação da vida pública de determinado político amazonense é desvendada em tons de delirante fantasia satírica, a fim de apontar para o fato de que, no presente, no ano de publicação do livro-folhetim, tudo se encaminhava para uma triste repetição da mesma história. O livro é um alerta para o retorno do Boto e tudo o que ele

significa em termos de demagogia populista, nas primeiras eleições diretas para governador após o golpe de 1964 e, também nisso, estabelece diálogo com o seu intertexto explícito, a peça de Brecht *A resistível ascensão de Arturo Ui*, que, de forma menos subliminar admoesta os alemães em relação a Hitler e seus possíveis seguidores.

Se retomarmos a proposta de diferenciação entre romance histórico e político, formulada por Alcmeno Bastos (1999), e tentarmos elucidar a configuração dos dois romances em questão, observaremos que, em ambos, a matéria histórica está presente, seja por meio da retomada dos documentos historiográficos tradicionais, seja por meio da retomada da história miúda, que ainda não foi sistematizada, mas se constrói dia-a-dia no embate de forças dos inúmeros discursos ideológicos da sociedade.

Quanto ao caráter inconcluso da narrativa, característica do romance político, ele está ausente nas duas obras que serão analisadas a seguir. Em ambos, não se oferece ao leitor qualquer tipo de possibilidade que deixaria o seu final em aberto; em ambos, os desfechos propostos são vaticínios às avessas, já que profetizam que nada mudará, que as contingências políticas e sociais diante das quais e contra as quais se erige a sua configuração satírica não se modificarão. Em *Galvez, imperador do Acre* (SOUZA, 1978), a revolução dentro da anti-revolução, levada a cabo por Joana, malogrará e a utópica guerrilheira terá uma morte patética; Em *A resistível ascensão do Boto Tucuxi* (SOUZA, 1984), as extraordinárias profecias das deslocadas bruxas a respeito da ascensão do Boto não só se cumprirão como estão em vias de se repetir quando do desfecho do romance.

Uma vez relacionado o caráter inconcluso do romance político à sobrevivência de formulações utópicas, conclui-se que o esmaecimento da utopia pode ser observado, nos romances de Márcio Souza, no seu aspecto epilodal, que aponta para a impossibilidade da esperança. O problema que se coloca, a partir dessa constatação, foi esboçado tangencialmente no parágrafo anterior e diz respeito ao problemático paradoxo de uma ficção satírica, portanto crítica, que não coloca para si, nem para os que compartilham de sua crítica, a abertura de uma possibilidade, de um “melhor”.

4.2 - De revolução a zarzuela: *Galvez, imperador do Acre*

A narrativa de *Galvez, imperador do Acre* (SOUZA, 1978) relata episódios da vida do aventureiro Luiz Galvez, entre os anos de 1897 e 1899, sobretudo aqueles relacionados à conquista do território do Acre, a sua posterior transformação em uma

monarquia regida pelo próprio aventureiro e a sua re-anexação ao território brasileiro. Os relatos são organizados em forma de um livro de memórias que Luiz Galvez teria escrito no final da vida e que nunca teria sido publicado, até os manuscritos serem encontrados, em 1973, por um “turista brasileiro” em um sebo em Paris.

Poderíamos adiantar, contudo, que a construção discursiva do romance abre espaço para outras interpretações que extrapolam essa, exposta pelo enredo, e que se relacionam, sobretudo, com o lastro historiográfico da obra, que explora fatos históricos e personalidades envolvidas nesses fatos para compor uma ficção que questiona a heroicidade destas e desmistifica aqueles. Dessa relação entre história e ficção constitui-se uma espécie de discurso paralelo que é colocado em funcionamento pela leitura das ironias e dos interditos presentes na obra, e que resulta no riso destruidor da sátira.

Em 1996, em dissertação de mestrado, Simone de Souza Lima chamava a atenção para o fato de que a releitura da história oficial, nesse romance, poderia sugerir a possibilidade de caracterizá-lo como uma *metaficção historiográfica*, com todos os acréscimos que tal denominação acrescenta à de *romance histórico*, sobretudo no que diz respeito às reflexões que caracterizam esse tipo de ficção como própria da pós-modernidade (HUTCHEON, 1991).

A primeira edição de *Galvez, imperador do Acre* data de 1976²⁸ e, embora a folha de rosto da obra traga o subtítulo “folhetim”, não consta que ela tenha sido publicada anteriormente em jornais e revistas, de modo fragmentado, como é próprio do gênero introduzido na França durante o século XVIII, pelo Abade Prévost, e popularizado pelo Romantismo no século XIX (MOISÉS, 1985, p. 231-2). O subtítulo parece antecipar, isso sim, um certo tom da obra, próximo dos enredos rocambolescos que povoavam as páginas dos jornais reservadas à ficção folhetinesca.

O romance organiza-se em 419 capítulos-fragmentos cuja extensão varia de uma página a uma linha. Esses pequenos capítulos, por sua vez, agrupam-se em quatro partes, algumas datadas, outras com a localização geográfica do protagonista naquele momento da narrativa: 1ª parte - novembro de 1897 a novembro de 1898; segunda parte – Em pleno Rio Amazonas; 3ª parte – Manaus, março a junho de 1899; 4ª parte – O Império do Acre, julho a dezembro de 1899. A organização dos capítulos nessas partes já antecipa algumas informações que serão explicitadas ao longo da narrativa: os fatos narrados são relativos a

²⁸ Usamos, neste trabalho, a 6ª edição, publicada em 1978.

pouco mais de dois anos de vida do protagonista Luiz Galvez que, durante esse tempo, deslocou-se de Belém ao Acre, passando brevemente por Manaus.

Fazem parte da estrutura narrativa epígrafes que abrem cada uma das quatro partes do livro: fragmento das *Novelas exemplares*, de Cervantes, d’*A vida é sonho*, De Calderón de La Barca, uma máxima do próprio Luiz Galvez e, por fim, um fragmento de *Arte nova de fazer comédias neste tempo*, de Lope de Vega. Além disso, já inseridos na narrativa propriamente dita, há uma espécie de prólogo na primeira parte, que toma os três primeiros capítulos, e um epílogo como último capítulo.

Como elementos pré-textuais, localizados antes mesmo do início da narrativa, há uma apresentação breve da obra, antes da folha de rosto, que também antecipa o tom rocambolês da ficção que está por vir:

A vida e a prodigiosa aventura de Dom Luiz Galvez Rodrigues de Aria nas fabulosas capitais amazônicas e a burlesca conquista do Território Acreano contada com perfeito e justo equilíbrio de raciocínio para a delícia dos leitores (SOUZA, 1978, folha de rosto).

Há, nessa apresentação, um explícito tom de exagero que pode ser lido em duas chaves. Uma primeira leitura a consideraria típica dos enredos de aventuras que povoam as narrativas de viagem: uma forma de chamar a atenção do leitor para as peripécias que serão narradas. Uma outra possibilidade de leitura consideraria o descompasso entre os adjetivos “prodigiosa”, “fabulosas” e “burlesca”, que denunciam certo exagero em relação aos fatos que serão narrados e os adjetivos “perfeito” e “justo”, em relação a *como* ele serão narrados. A apresentação da obra, lida como elemento pré-textual, apontaria, assim, para uma estratégia narrativa que será uma das marcas dessa ficção de Márcio Souza: o desdobramento do narrador. Utilizar adjetivos tão díspares para caracterizar os fatos narrados e o modo como eles são narrados significa – e os primeiros capítulos da obra comprovam isso – afirmar que aquele que narra prefere imiscuir-se da responsabilidade sobre o narrado.

Na primeira página após a folha de rosto, há o que seria um provérbio português do século XVI e uma emenda ao provérbio, assinada por Luiz Galvez; na segunda página há algumas considerações chamando a atenção do leitor para o fato de que o que ele lerá é uma ficção elaborada a partir de figuras e fatos históricos. Desde esse momento, o leitor pode compreender melhor a afirmação que antecede a folha de rosto e que afirmamos apontar para o desdobramento do narrador, nessa obra: o narrador que a apresenta não se responsabiliza pelos aparentes exageros dos fatos narrados, já que eles são *históricos* – e o

adjetivo é aqui tomado tanto no sentido da historiografia oficial, quanto no sentido de crônica autobiográfica, já que a ficção elabora esses dois significados paralela e simultaneamente. O que lhe competiria, então, seria o rearranjo desses fatos de forma a contá-los com justeza e equilíbrio.

4.2.1 - A desconstrução do passado

A obra ficcional *Galvez, imperador do Acre* (1978) parte, assim, de um episódio historiograficamente avalizado e toma para si, como personagens, personalidades de relevância histórica, mas o faz a partir de uma dissimulação, já que ficcionaliza a história desde o momento que transforma a matéria por ela narrada em uma autobiografia encontrada, por acaso, em um sebo em Paris.

A história oficial relata que, em meados de 1899, o jornalista Luiz Galvez Rodrigues de Aria, então funcionário do jornal *A Província do Acre*, conseguiu informações e documentos acerca de um tratado prestes a ser firmado entre a Bolívia e os Estados Unidos. Por tal acordo, os Estados Unidos ofereceriam apoio à Bolívia para a conservação da sua soberania nos territórios do Acre, Purus e Iaco. Em troca, a Bolívia comprometia-se a fazer concessões aduaneiras e territoriais aos Estados Unidos. A publicação, n' *A província do Acre* e, logo depois, n' *O Comércio do Amazonas*, de tal furo jornalístico repercutiu fortemente na então capital da república, Rio de Janeiro, bem como em Manaus e Belém, desdobrando-se na revolução acreana liderada por Luiz Galvez, que por oito meses fez do Acre uma república independente, em resposta à atitude leniente do Brasil diante das investidas bolivianas na tentativa de anexar e, depois, negociar o território acreano.

Muitos dos fatos que cercam esse acontecimento não estão bem esclarecidos pela história: até que ponto o governo do Estado do Amazonas, na figura do seu então governador, Ramalho Júnior, sabia e apoiava as intenções de Galvez e da Junta Central Revolucionária do Acre no capítulo que tange à proclamação da independência do território acreano? De quem teria sido a concepção de transformar uma expedição de seringalistas numa investida revolucionária? De onde vieram os recursos para financiar os primeiros atos do governo provisório do Acre Independente? As inúmeras perguntas sem respostas sobre esse episódio abrem vasto campo de especulações que, concordam os historiadores, não serão facilmente dirimidas, já que os documentos oficiais, os depoimentos, as notícias veiculadas

naquele momento pela imprensa foram, ao que parece, cuidadosamente arranjadas a fim de excluir a figura do governador amazonense dos acontecimentos (TOCANTINS, 1979).

Diante de tantos vazios históricos, de tantos silêncios propositadamente semeados a respeito desse fato da história brasileira, a ficção de *Galvez, imperador do Acre* (1978) propõe uma releitura do fato histórico, partindo, sublinhe-se, não do acontecimento histórico, o passado – este irremediavelmente perdido ou, na melhor das hipóteses “reformado” pelo discurso historiográfico, sempre com vistas a oferecer as interpretações que melhor servissem às ideologias envolvidas no episódio – mas da sua elaboração discursiva, a sua materialidade enquanto objeto de linguagem que perpassou as épocas e perdurou sob o signo da autoridade documental.

A obra evidenciará, dessa forma, aspectos que a historiografia julgou, não ingenuamente, insignificantes para o entendimento dos fatos. Tais aspectos ganham relevância na ficção e fazem com que atos e personalidades sejam vistos de forma desmistificada, colocando a nu as motivações mezinhas por trás dos grandes feitos documentados pela história. Nesse ínterim, o riso de zombaria assume o papel de, pela ridicularização, antepor ao fato historiográfico uma nova versão que, embora não tenha pretensões de assumir o lugar da história oficial, abre, a seu respeito, novas possibilidades de leitura.

Se estamos corretos ao afirmar que a obra em questão estabelece um diálogo com o discurso historiográfico, e não com o passado – mesmo porque a ele só se tem acesso pela linguagem – iluminaria a nossa análise o confronto entre a ficção e uma obra clássica da historiografia do norte brasileiro: *Formação histórica do Acre*, de Leandro Tocantis, publicada pela primeira vez em 1961²⁹.

A opção pela obra de Leandro Tocantis (1979) justifica-se pelos muitos pontos de confluência que a obra ficcional *Galvez, imperador do Acre* (SOUZA, 1978) com ela estabelece³⁰. A leitura da obra historiográfica realizada simultaneamente à leitura da obra ficcional não tem por interesse o levantamento de informações que comprovem aquelas presentes na ficção, mesmo porque o estatuto do ficcional está para além das discussões do “acontecido”. O que se pretende com o confronto é observar uma atitude bastante característica das obras denominadas por Linda Hutcheon (1991) como metaficção historiográfica, que é a semiotização da história, o tratamento da história como texto. Nesse

²⁹ Utilizamos a 3ª edição, publicada em 1979.

³⁰ Na edição do romance que utilizamos neste trabalho, há uma nota editorial em que se esclarece: “Galvez existiu realmente e se chamava Luís Galvez Rodrigues de Ária. Consulte-se a obra clássica sobre o assunto: *Formação Histórica do Acre*, de Leandro Tocantins. (SOUZA, 1978, s/p)

caso, o tratamento da história como intertexto com o qual a ficção manterá um diálogo crítico, permeado pela sátira.

As relações intertextuais entre ficção e história desvelam, na contemporaneidade, uma nova atitude frente à história. A reverência diante do “científico”, que provocava o distanciamento próprio da postura respeitosa, é substituída por uma familiaridade que abre espaço para as reformulações parodísticas, apropriativas, suplementares em relação à história. E, nesse sentido, o riso ridicularizador cumpre papel fundamental, já que

[...] tem o extraordinário poder de aproximar o objeto, ele o coloca na zona de contato direto, onde se pode apalpá-lo sem cerimônia por todos os lados, revirá-lo, virá-lo do avesso, examiná-lo de alto a baixo, quebrar o seu envoltório externo, penetrar nas suas entranhas, duvidar dele, estendê-lo, desmembrá-lo, desmascará-lo, desnudá-lo, examiná-lo e experimentá-lo à vontade. O riso destrói o temor e a veneração para com o objeto e com o mundo, coloca-o em contato familiar e, com isto, prepara-o para uma investigação absolutamente livre. (BAKHTIN, 2002, p.54)

Se é nas frestas da história que a metaficção historiográfica medra, ou seja, se esse tipo de ficção parte da história, mas explora os seus vazios e interditos numa atitude frutiferamente desrespeitosa, que desvela novas possibilidades de interpretação do fato histórico, cumpre observar que *Galvez, imperador do Acre* (SOUZA, 1978) explora a obra historiográfica de Leandro Tocantins (1979) justamente no que ela tem de deliberadamente vago e mistificador.

O capítulo da *Formação histórica do Acre* que trata da independência do território acreano é intitulado por Leandro Tocantins de “A república da estrela solitária”, numa referência explícita à bandeira do Acre, em que uma estrela figura entre duas faixas, uma azul e outra branca. Há, no entanto, um significado interdito nesse título, que se relaciona com a figura de Dom Luiz Galvez de Aria, o cabeça da revolução acreana. Embora sublinhe que há, pelo menos, duas versões acerca da vida de Luiz Galvez e que é impossível saber qual corresponde à verdade, Leandro Tocantins oscila, em seu texto historiográfico, entre o questionamento e a afirmação da nobreza de caráter dessa personalidade histórica e o desenvolvimento de sua argumentação aponta para uma atitude respeitosa, muitas vezes reverente em relação a ela.

No excerto abaixo, o historiador admite a incerteza dos dados históricos a respeito do passado de Galvez, mas também faz uma aproximação – que se tornará recorrente no seu texto e aparecera pela primeira vez no subtítulo “A missão do cavaleiro andante”,

referente ao capítulo em que se tratará dos preparativos para a revolução acreana – entre a sua figura e a de Dom Quixote:

[...] Como todo homem de aventura, Galvez ostenta um passado romântico, no qual é difícil separar a verdade da fantasia. Retalhos de vida unidos a floreios imaginativos incorporaram-se à sua saga, dando motivo à divulgação de histórias rocambolísticas. O seu perfil cosmopolita, já em si marcado pela herança do quixotismo, sobressai com um toque singular de mistério. (TOCANTINS, 1979, p. 265)

Estas duas versões da vida de Luiz Galvez assinalam-lhe bem o destino de aventureiro, de cavaleiro-andante que, à semelhança do personagem de Cervantes, saiu pelo mundo, expondo-se a todos os perigos e agravos, para cobrar-se “eterno nome e fama”. (TOCANTINS, 1979, p. 267)

Leandro Tocantins (1979) identifica um traço quixotesco do passado do jornalista espanhol, que teria sido construído por meio da divulgação de versões fantasiosas a respeito de sua vida pregressa. Ocorre, contudo, que também o historiador aceita e alimenta a identificação da personalidade histórica com o personagem de Cervantes, o que pode ser observado em muitas passagens do capítulo já mencionado³¹, “A república da estrela solitária”, a começar por sua epígrafe, que pode ser lida como uma explicação que o historiador oferece ao leitor acerca das motivações de Luiz Galvez –

En efecto, rematado ya su juicio, vino a dar en el más extraño pensamiento que jamás dió loco en el mundo, y fué que le pareció conveniente y necesario, así para el aumento de su honra como para el servicio de su república, hacerse caballero andante, y irse por todo el mundo, con sus armas y caballo a buscar las aventuras y a ejercitarse en todo aquello que el había leído que los caballeros andantes se ejercitaban, deshaciendo todo género de agravios y poniéndose en ocasiones y peligros donde, acabándolos cobrarse eterno nombre e fama. Cervantes Don Quijote de la Mancha (TOCANTINS, 1979, p. 249).

– e que é retomada na conclusão desse capítulo, que demonstra explicitamente a aproximação que Leandro Tocantins não só observou, como também aceitou e ajudou a construir, entre a personalidade histórica e a personagem principal da obra cervantina:

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

³¹ Ver, por exemplo, as páginas 266, 270, 274, 280 de *Formação histórica do Acre*.

Mais do que interpretar ou julgar as opções do historiador, ao retratar a personalidade histórica Galvez e os fatos ocorridos durante a tomada do Acre e a sua conversão em república independente, interessa-nos sublinhar que a ficção de Márcio Souza elege o texto de Leandro Tocantins como seu intertexto favorito. Nesse sentido, acreditamos que ele é capaz de influenciar o seu precursor (JENNY, 1979, p. 10), o que significa dizer que a leitura da ficção *Galvez, imperador do Acre* (SOUZA, 1978) interfere na forma pela qual lê-se, hoje, a obra historiográfica de Leandro Tocantins, como se a apropriação paródica feita por aquela, iluminasse, revelasse aspectos interditos desta.

Exemplo do fato de que as “obras literárias reescrevem as suas lembranças” (JENNY, 1979, p. 10) pode ser observado quando se estabelece um confronto entre a epígrafe de Leandro Tocantins, anteriormente transcrita, e a epígrafe que abre a primeira parte da ficção *Galvez, imperador do Acre* (SOUZA, 1978), também solicitada a Cervantes que, entretanto, contribui, dessa vez, com um excerto de suas *Novelas exemplares*:

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. (SOUZA, 1978, s/p)

É possível estabelecer uma relação entre a epígrafe escolhida por Leandro Tocantins e a escolhida por Márcio Souza. O fato de ambas serem excertos de obras cervantinas permite uma primeira aproximação. A análise, contudo, se enriquece se observarmos as suas diferenças. A primeira, retirada de *Dom Quixote*, parece ter sido escolhida a fim de antecipar ao leitor informações acerca da personalidade de Luiz Galvez e acerca das motivações que o teriam levado a promover a independência do Acre

No caso da outra epígrafe transcrita, a primeira de uma série de outras epígrafes de escritores espanhóis – todos, sublinhe-se, autores de textos cômicos - que abrem cada uma das quatro partes de *Galvez, imperador do Acre* (SOUZA, 1978), tem-se a opção não mais por *Dom Quixote*, mas pelas *Novelas exemplares*. Não há mais o traço da heroicização da personalidade histórica. Na verdade, a epígrafe não parece referir-se a Galvez, mas à situação pré-revolucionária de que tratará este primeiro capítulo. Nesse sentido, a epígrafe pode ser lida como peça crítica: o “dê por onde der” não parece ser uma forma muito elogiosa de descrever um estado de coisas que levaria a uma revolução *séria*.

A leitura concomitante das epígrafes desvela um significado irônico no qual o “dê por onde der” desmistifica os ideais cavaleirescos que, para a historiografia de Leandro Tocantins, era a elevada motivação de Luiz Galvez no episódio da revolução acreana. Na verdade, a epígrafe escolhida por Márcio Souza promove uma alteração na interpretação da epígrafe de Leandro Tocantins, revelando um significado implícito que diz respeito à forma reverente por meio da qual o historiador sublinha o traço do desprendimento e do heroísmo da figura histórica.

A personagem cervantina a que recorre Leandro Tocantins para retratar Dom Luiz Galvez de Aria é, ela própria, objeto de interpretações díspares. Entre elas, a leitura inaugurada pelo Romantismo alemão, que “tratou de sublinhar o sentido trágico presente nas ações do cavaleiro e seu escudeiro que lutam constantemente contra as adversidades que se apresentam quando o que se pretende é transformar o mundo” (VIEIRA, 2002, p. 21). É irrelevante especular se o historiador valeu-se *dessa* interpretação da figura quixotesca para caracterizar Luiz Galvez; por outro lado, é possível identificar no diálogo irônico estabelecido entre a ficção e a história, um posicionamento crítico que questiona os traços heróicos da personalidade histórica e os seus elevados ideais patrióticos.

Em *Galvez, imperador do Acre* (SOUZA, 1978), a figura de Luiz Galvez não é explicitamente aproximada à figura quixotesca. No entanto, a personagem ficcional reitera alguns dos traços que lhe foram relegados pela versão histórica de Leandro Tocantins (1979), entre eles a índole de aventureiro. A grande diferença está no fato de que a narrativa historiográfica exalta esse atributo, sublinhando o que ele tem de cosmopolita, ilustrado, esclarecido, enquanto a ficção de Márcio Souza ressalta a vacuidade e futilidade do comportamento de Luiz Galvez, movido a aventuras sexuais, sem controle de sua própria vida, regida pelo “dê por onde der”, que o aproxima mais do modo de vida picaresco do que do modo de vida cavaleiresco.

Em capítulo anterior deste trabalho, observamos de que forma é possível filiar o romance em questão, justamente pela caracterização de seu protagonista como anti-herói, a uma linhagem da literatura brasileira, povoada por malandros e pícaros, personagens caracterizados pela esperteza ladina e aversão ao mundo do trabalho. Naquele momento, mencionamos que aos interesses amorosos-sexuais de um protagonista marcado pelo traço da aventura, que o aproximaria do universo da malandragem, aliavam-se interesses pecuniários, de inserção social e sucesso financeiro, que o fariam mais próximo das características do anti-herói picaresco.

Mario González (1994) defende o ponto-de-vista de que a figura de Galvez pode ser aproximada à figura do pícaro, desde que sejam consideradas as evidentes e numerosas transformações pelas quais passou esse tipo de personagem, de seu surgimento, na literatura espanhola do século XVI, até os dias atuais. O crítico sublinha que

Talvez seja o caráter anti-heróico do protagonista o ponto de partida para o enquadramento de qualquer romance no gênero picaresco. A picaresca nasce na quebra do modelo do narrador onisciente – de terceira pessoa, substituído pela pseudo-autobiografia – e na paródia do herói clássico. Desses dois aspectos, o segundo é aquele que, sem exceções, permanece em todos os casos e serve de pedra de toque para a caracterização de um romance picaresco (GONZÁLEZ, 1994, p. 339).

Embora não seja nosso objetivo aprofundar a discussão a respeito da filiação de *Galvez, imperador do Acre* (SOUZA, 1978) ao gênero picaresco³², interessa-nos observar de que forma a construção do herói às avessas é produtiva para a leitura da obra como sátira social, caracterização também mencionada pelo crítico (GONZÁLEZ, 1994, p. 351-2).

A respeito do protagonista da obra em questão, Luiz Galvez, González (1994) sublinha seu traço marginal, de aristocrata decadente que conta unicamente com a sua astúcia, desdobrada em uma sucessão de trapagens e fugas com o objetivo de recolocar-se socialmente, recuperando o *status* perdido. O expediente da esperteza é visto como o substituto do trabalho, que é rejeitado ou ignorado pelo protagonista como forma de alcançar o seu objetivo de recuperar a posição social da qual foi alijado. Mas Galvez é um pícaro que perde a cabeça e a objetividade por uma mulher – ou várias – e embora confesse explicitamente os seus objetivos de ascensão social, admite:

O aventureiro também tem alma

Agora eu estava certo de que ela (Cira) não era o melhor caminho para um aventureiro se integrar na sociedade do látex. Se era isso o que eu desejava, deveria ter me livrado dela. Eu estava tão cansado de andar fugindo que decidira me estabelecer em Belém custasse o que custasse [...] agora queria enriquecer e viver em paz [...]. (SOUZA, 1978, p. 36)

Se a característica fundamental do herói, herdada da tradição clássica, relaciona-se com a “valentia, com a coragem física e moral” (MOISÉS, 1985, p. 273) empregadas na defesa de valores supremos como a justiça e o bem, a característica do anti-herói de extração picaresca é se utilizar de todos os expedientes disponíveis para defender

³² A esse respeito, ver Goldoni (1989).

e/ou conquistar os seus interesses individuais. Nesse sentido é que o anti-herói picaresco pode ser visto como uma paródia do herói clássico: ele se mobiliza – diferentemente do “pobre-diabo”, por exemplo, marcado pela imobilidade –, mas motivado por fins pouco nobres e armado de meios escusos.

Os traços do anti-herói Galvez são delineados em franca dissonância com os traços, por exemplo, do herói aventureiro romântico, que se desdobra por fazer valer, por vezes, um amor verdadeiro, por vezes um ideal político, em prol dos quais luta e sofre. Galvez envolve-se na questão acreana levado por Cira, personagem com qual mantém um relacionamento adúltero. Contudo, fica explícito que seu relacionamento erótico com Cira não é a única e sequer a principal motivação para a sua adesão à Junta Revolucionária do Acre:

Love and revolution

Cira não escamoteava absolutamente nada para que eu lutasse pelo seu amor. Enfrentar o imperialismo americano tendo como propelente ideológico o amor de uma mulher. E eu dizia, por favor, querida, isto não é romance do Abade Prévost! Quantas libras esterlinas temos nisso? (SOUZA, 1978, p. 40)

No fragmento transcrito, na verdade um capítulo inteiro, o narrador-protagonista não esconde as suas intenções pouco nobres com relação ao seu envolvimento nas questões políticas, além de desdenhar ironicamente das motivações românticas dos heróis aventureiros da literatura. Essa auto-consciência do protagonista, desdobrada em uma ferina auto-ironia, perpassa toda a narrativa e se consolida como uma das maneiras mais profícuas, nessa ficção, de rebaixar a personalidade historiográfica D. Luiz Galvez de Aria. Talvez seja possível afirmar que a ironia do personagem tem alvo certo: Galvez, figura civil.

O personagem não é um simples alienado político: ele sabe das sérias negociações entre Bolívia e Estados Unidos, bem como da postura leniente do governo brasileiro. Contudo, em nenhum momento deixa transparecer uma sensibilidade social de fundo coletivo e todas as suas ações são guiadas por uma motivação puramente individual. O personagem prevê, em muitos momentos, o fracasso da revolução por ele liderada, justamente por ter consciência de que ela está mais próxima de uma zarzuela do que de um levante sério:

O que fazer?

[...] Eu procurava acompanhar o otimismo reinante, se bem que a confiança irrestrita que haviam depositado em mim permanecia sem explicação [...] Observando aqueles meninos depravados, reunidos aos goles de cerveja no quintal de Vaez, a minha revolução, mesmo com inimigos tão miseráveis, não oferecia grandes esperanças. Mas as libras me arrebataavam. Eu estava preparando aquilo de modo que não oferecesse risco maior do que uma viagem sem conforto. Faria algumas

manifestações em Puerto Alonso para uma massa de basbaques. Era fazer da revolução uma pantomima de performance impecável [...] (SOUZA, 1978, p. 115)

González (1994) sublinha, ainda, que a presença do protagonista anti-heróico nos oito romances brasileiros por ele analisados não funciona para ressaltar uma oposição entre ele, o protagonista, e a sociedade justa e honesta, da qual ele faria parte como “ovelha negra”. De acordo com o crítico, o traço recorrente nesse *corpus* analisado, do qual *Galvez, imperador do Acre* (SOUZA, 1978) faz parte, é a dissolução do maniqueísmo que, nos romances picarescos clássicos, fazia com que “a noção do ‘bem’ e do ‘mal’, como entidades definidas institucionalmente”, fosse elemento fundamental (GONZÁLEZ, 1994, p. 348-9).

Nos romances que nos ocupam, o bem e o mal são rótulos que, às vezes, são trazidos de fora até o universo dos protagonistas, mas que não partem da consciência destes. Os neopícaros agem em resposta a uma sociedade em que eles são vistos como o mal; *mas não se vêem a si mesmos negativamente* (grifos nossos).

Em reparo à afirmação do crítico, colocaríamos que a imersão do protagonista em um contexto social marcado pelo oportunismo, no qual os expedientes desonestos são a regra, não a exceção, levam-no não a uma inconsciência, pelo contrário, a uma consciência aguda de sua falta de caráter e da falta de caráter de todos que o cercam. O conhecimento sobre quem são exatamente seus comparsas produz o tom irônico da narrativa. O saber-se igual a eles leva à auto-ironia. Por fim, o não estranhamento com que tudo isso é narrado, esmiuçado, escancarado, faz com que a narrativa atinja as raias do cinismo.

A organização narrativa não cria contrastes relevantes entre o oportunismo e a vacuidade de princípios do oportunista e dos outros personagens envolvidos. Galvez move-se entre senadores pedófilos, primeiras-damas insaciáveis, artistas oportunistas, cientistas lúbricos, soldados bêbados, escritores semi-analfabetos... e a galeria de personagens pouco convencionais ainda poderia ser estendida.

A cada descrição caricaturesca dos personagens aprofunda-se a sensação de disseminada amoralidade e desonestidade que caracterizaria os mais diversos estratos sociais pelos quais transita o protagonista durante a sua aventura. A empertigada alta sociedade de Belém conhece na caricatura de D. Irene, a gorda primeira-dama, colecionadora de queijos raros, uma crítica aos novos-ricos, muito ricos e muito incultos, da capital paraense.

Por meio da exposição das teorias mirabolantes do cientista inglês Sir Henry, para quem o Teatro Amazonas teria sido construído por um deus extraterrestre caracterizado por seu insaciável apetite sexual, a ridicularização estende-se a toda a população amazônica:

Antropologia física

Sir Henry não concebia que o Teatro Amazonas fosse obra de seres humanos. Muito menos de semicivilizados nativos, notórios por sua inferioridade racial e total falta de capacidade para o raciocínio lógico.

Erudição colonial

Segundo o carmelita Montserrat [...] um nativo que havia se alfabetizado, morreu de convulsões cerebrais ao tentar ler a “SUMA” de Tomás Aquino. (SOUZA, 1978, p. 78-9)

Mas não são apenas os próceres da sociedade do norte do país que são ridicularizados pela ficção, por meio sobretudo da caricatura. Os artistas estrangeiros que se tornarão a inteligência do exército revolucionário e, após o golpe, o primeiro escalão do governo monarquista instituído por Galvez também não escapam do rebaixamento ridicularizador que coloca em primeiro plano a dissonância entre a pompa que ostentam e os sucessivos fracassos que vivenciaram antes de aportarem em Manaus e a mediocridade dos espetáculos que encenam. Além disso, a exagerada e extemporânea formalidade com que são recebidos, bem como a dissonância entre o empoamento da platéia e a pobreza da ópera apresentada também expõem ao ridículo a alta sociedade amazonense.

Ao povo, a quem Galvez só enxerga quando “transformado” em súdito do seu governo monarquista, resta uma descrição distanciada, desprovida de sentimento e, certamente, marcada pela crueza:

Os descamisados

Meus súditos observavam tudo de uma maneira distante. Estavam curiosos, mas não compreendiam o significado do acontecimento. [...] Aquela gente sempre se submetia aos fatos, aos acontecimentos, e quando não podia abarcá-los, murmurava boatos. Alguns acreditavam que eu era Dom Pedro I que retornava ao trono do Brasil. Tinham vivido sempre nesse limbo a meia voz, simulando uma falsa passividade, a mesma com que tinham recebido o agenciador de brabos que havia abordado no sertão e a mesma quando viam seus companheiros morrerem de diarreia na longa viagem ao mítico Acre. E murmuravam quando suas dívidas cresciam nas contas dos coronéis. O murmúrio, os boatos, eis a maneira mais prática de aguardarem a própria sorte e de não se intrometerem em coisas de políticos. Afinal, nos trópicos, os políticos, como deus, sempre tinham razões insondáveis. (SOUZA, 1978, p. 146)

A descrição do povo, essa entidade incorpórea e sem rosto em nome da qual virtualmente organizara-se a tomada do território acreano – apenas virtualmente, já que a verdadeira razão relacionava-se com a extração do látex, de melhor qualidade naquela região do que em qualquer outra explorada pelo Brasil – é de um naturalismo que não se coaduna com as técnicas caricaturescas, afeitas ao exagero. Mas talvez seja exatamente a crueza realista que mais choque nessa passagem. A descrição realista apela para a consciência do leitor, que sabe que a realidade, nesse caso, é mais escandalosa do que qualquer caricatura que pudesse ser construída.

Não é possível afirmar, contudo, que o narrador-protagonista apresente qualquer traço de condescendência ao descrever os seus súditos e a justeza e objetividade com que o faz reforçam, mais uma vez, a visada cínica da qual já se falou anteriormente. O excerto seguinte a explicita mais uma vez:

Sob o signo da utopia

[...] Atravessei as alas de convidado e ganhei a praça, onde mulheres e homens esfarrapados, magros e inocentes, cantavam no que me pareceu uma constrangida alegria. Então eram aqueles os meus súditos, me perguntei mais uma vez, já que a idéia se apresentava irreal. Eu olhava novamente para aquelas caras imberbes, as poucas mulheres de ossos salientes, dentes podres, o suor, o cheiro de cachaça, as pálidas vozes que me traziam outra coisa que a idéia de súditos. Mas entre a orgia e o bom-samaritanismo, eu preferia naquele momento o doce sabor de um bom frascatti [...]. (SOUZA, 1978, p. 154)

A plena consciência sobre quem são seus súditos não mobiliza o personagem-protagonista em direção a qualquer atitude que se aproxime de uma preocupação societária. A festa oferecida para comemorar o novo governo, desigual na qualidade dos comes e bebes comprova-o e encontra eco numa assertiva do então monarca que, mais tarde, sublinha: “A cachaça podia ser muito boa para os súditos, não para o Imperador” (SOUZA, 1978, p. 160).

Nesse sentido, cabe um questionamento acerca do significado implícito do título do capítulo transcrito. A qual utopia refere-se o personagem-narrador quando descreve os seus súditos de forma tão ácida? O sentido da palavra utopia adquire, aqui, aquela conotação que a aproxima do absolutamente irrealizável; e isso por dois motivos: pelo fato de que entre aquele povo miserável e alienado não poderia germinar qualquer ideal revolucionário e, sobretudo, porque àquele que deveria conduzir a revolução não resta nada além da constatação cínica de que deveria aproveitar os benefícios do poder enquanto podia, já que provavelmente durariam pouco.

A constatação objetiva do protagonista acerca da passividade do povo que governa aponta para um posicionamento implícito que é já uma crítica: a imobilidade do homem comum, que beira a apatia, a ingenuidade do trabalhador seringalista, que beira a estultície, abrem brechas para que sucessivos aventureiros, em sucessivas épocas, decidam o que fazer sobre os seus destinos. O povo também não escapa da crítica ácida do romance e, nesse sentido, ele não é visto com olhos benevolentes. Em *Galvez, imperador do Acre* (SOUZA, 1978) a corrupção está disseminada e todos têm consciência disso. Os que não têm também são responsáveis por ela porque, por sua ingenuidade, permitem que ela se propague.

Embora elabore essa constatação nos seguintes termos:

[...] em *Galvez, imperador do Acre* o protagonista se movimenta numa sociedade corrupta que o leva a ser o senhor de um carnavalesco império e este termina graças a uma não menos carnavalesca conspiração militar alimentada pelas pressões de beatas escandalizadas. (GONZÁLEZ, 1994, p. 352)

o caráter genérico das reflexões de González, que investiga as invariantes temático-formais em diferentes romances de traços picarescos, não a aprofunda, o que faz com que o crítico não discuta com mais vagar a franca dissonância desse aspecto com outra característica por ele observada na ficção neopicaresca brasileira, que é a presença da utopia:

Já nos romances neopicarescos que consideramos, vemos formulada, das mais diversas maneiras, a possibilidade de uma sociedade diferente e contraposta àquela em que o malandro se movimenta. Essa formulação, às vezes, faz coexistirem, na mesma personagem, o pícaro e o projeto utópico. Em outros casos, há uma evolução da picaresca para a utopia. Por último, pode-se encontrar o enfrentamento de ambos os tipos de projetos (GONZÁLEZ, 1994, p. 352).

Para o crítico, uma das marcas fundamentais da nova picaresca é o fato de esse tipo de ficção não se construir a partir de idéias tão dicotômicas quanto aquelas que fundamentavam a picaresca clássica. Na modernidade, quando a sociedade já não se organiza em estratos rigidamente estanques, quando as classes sociais interpenetram-se e são marcadas pela mobilidade, a fixação de padrões (sociais, econômicos e até discursivos) rígidos torna-se impossível e a nova picaresca absorve essas mudanças, mergulhando o seu anti-herói numa sociedade que não lhe é tão estranha, nem tão distante, o que significa reiterar o que afirma Antonio Candido (1970) a respeito da sociedade carioca, retratada em *Memórias de um sargento de milícias*. Lembre-se que é exatamente esse traço de labilidade disseminada socialmente que faz com que o crítico recuse a filiação da obra de Joaquim Manuel de

Macedo à picaresca. E é a sua admissão na nova picaresca que faz com que González discorde de Antonio Candido.

De qualquer forma, parece incongruente a presença de ideais utópicos em uma ficção em que a máxima de toda a sociedade que ali está representada é o “dê por onde der”. Nesse sentido, valem os questionamentos: qual personagem do romance seria portador dos ideais utópicos? Qual parcela da sociedade ali representada estaria mobilizando-se por ideais realmente coletivos e não individuais? A que projeto social referir-se-ia tal formulação utópica? O que gostaríamos de sublinhar é que a formulação de um projeto utópico que González (1994) observa ser possível e recorrente nesse tipo de ficção, sendo ele freqüentemente apresentado pelo próprio personagem picaresco – o que, de acordo com o crítico, distancia largamente a neopicaresca da picaresca clássica, essa representativa de uma visão totalmente individualista (GONZÁLEZ, 1994, p. 353) – não ocorre em *Galvez, imperador do Acre* (SOUZA, 1978). Nesse aspecto, a nossa leitura distancia-se da leitura do crítico, que interpreta a obra em questão como “sagração da luta armada como recurso utilizado na procura de uma saída desse universo de corrupção”, o que permitiria lê-la como uma proposta difusa e indireta de projeto político alternativo.

Pelos traços mencionados a respeito do personagem protagonista da obra já se antevê que não é ela a portadora de tais ideais utópicos. A sua caracterização como anti-herói, com tudo o que esse estatuto representa em termos de “desqualificação” e “desmistificação” da figura do herói (REIS; LOPES, 1988, p. 192-193), muito diz a respeito de seus ideais às avessas.

Assim, se a personalidade histórica que surge do texto de Leandro Tocantins assume traços heróicos, a personagem ficcional Luiz Galvez é anti-heróica, já que a “sua configuração psicológica, moral, social e econômica [é] traduzida em termos de desqualificação” (REIS; LOPES, 1988, p. 192). Interessa sublinhar que o rebaixamento do protagonista em *Galvez, imperador do Acre* (SOUZA, 1978) é também desqualificação de seu homônimo, personalidade historiográfica. Nesse sentido, pode-se afirmar que a desqualificação ocorre por meio da *caricaturização* da personalidade historiográfica:

A construção caricaturesca joga fundamentalmente com a diferença entre *semelhança* e *equivalência* [...]. A equivalência não se encontra propriamente na semelhança entre caricaturado e traços caricaturantes, mas reside na identidade evidenciada entre eles, por isso, a caricatura é máscara que desmascara, enfatizando a *dissolução de unidade* ou a *disjunção* no caricaturado (entre aparência e essência, entre forma e conteúdo, entre simulação e realidade). (LEITE, 1996, p. 20, grifos da autora)

Os traços atávicos de Luiz Galvez ficcional são parte da representação histórica da personalidade civil Luiz Galvez. Há, contudo, uma seleção e uma representação enfática desses traços por parte do ficcionista, que faz uso desse expediente com vistas à criação de uma figura que, embora remeta à personalidade histórica, o faz de forma crítica, evidenciando a disjunção e expondo a possível falácia que reside na representação idealizada de um homem.

4.2.2 - O questionamento do presente

A personagem que, na obra, encarnaria o papel de porta-voz de um projeto político-social é Joana, a ex-freira com quem Galvez se relacionou sexualmente durante a sua viagem de barco entre Belém e Manaus e que, depois de largar o hábito, envolve-se com a questão revolucionária no Acre, primeiro liderando projetos de alfabetização entre os seringueiros, depois organizando-os em um exército guerrilheiro, que deveria apoiar a tomada de Puerto Alonso e a instalação do novo governo.

A história de Joana e do grupo paramilitar que ela lidera é narrada apenas de forma paralela dentro da biografia de Galvez, que tem consciência do quanto a ex-freira desaprova a forma pela qual ele está conduzindo a revolução, sobretudo no que diz respeito às suas relações com os grandes seringalistas. Ocorre que Joana é a única que leva a sério a revolução de mentira, a zarzuela montada por Galvez no Acre:

Minha dissidente querida

Joana não compareceu à minha coroação. Me disse que era uma palhaçada o que estava sendo feito no Acre e que eu pagaria caro por isso. Não levei muito a sério a raiva de Joana. Ela seria sempre uma amiga fiel, no final das contas. Saiu de meu gabinete furiosa quando eu prometi baixar uma decreto outorgando o título de baronesa do Acre para ela. [...]. (SOUZA, 1978, p, 152)

O narrador expõe, em outros momentos, a consciência que possui a respeito da desaprovação de Joana, resultado de uma autonomia intelectual incomum para as mulheres do tempo. O olhar que o narrador lança sobre a personagem, contudo, é de um desprezo condescendente de quem vê como inútil os esforços de que algumas pessoas são capazes para mudar o mundo, ou lutar por uma utopia.

Joana desaparece da narrativa de Galvez após a sua coroação, e o leitor fica sabendo que ela se deslocara, com o seu exército maltrapilho, para uma região do Acre ainda

comandada por bolivianos, reaparecendo apenas na ocasião em que o Império de Galvez começa a ruir. Desse momento em diante, o narrador a identifica como uma guerrilheira e esclarece que os centros recreativos que ela criara como desdobramentos de seu esforço educacional eram, na verdade, organismos paramilitares armados e, cinicamente, tranqüiliza-se ao perceber que, embora discordando da forma de governo monárquico que ele implantara no Acre, certamente Joana o defenderia no caso de um golpe (SOUZA, 1978, p. 164).

Galvez estava certo: Joana luta para defender o Império do Acre e morre ao aderir a um projeto utópico inexistente para todos os outros personagens da ficção. Interessa notar, contudo, que nessa ficção de inúmeros e simultâneos desmascaramentos não há espaço para heroicizações ou mistificações. Assim, a figura de Joana não é idealizada, muito pelo contrário:

Heroína do século XIX

Soube que Joana foi abatida na tentativa de salvar o meu Império. Lamento e glorifico o seu gesto inútil. Caiu morta na escadaria de mármore e diversos fios de sangue escapavam pelos oito buracos de bala. Segurava uma winchester ainda quente. O rosto estava sujo de sangue e de terra. A saia levantada permitia a visão de suas pernas morenas que pareciam pulsar iluminadas pelos fogos de artifício que explodiam no céu. (SOUZA, 1978, p. 172)

Joana, a personagem que encarna as idéias de revolução e de esperança, e na qual poderíamos observar o fenômeno, descrito por González, de convivência da picaresca com o quixotismo, acaba morta sem, contudo, merecer do narrador-protagonista qualquer lamento, qualquer palavra que, por um instante apenas, a aproximasse da heroína medieval, sua homônima. O título do fragmento coloca, isso sim, uma distância entre ambas, ao marcar temporalmente a não-heroína e a descrição sensualizada de suas pernas desvia a atenção de seu gesto heróico para o seu corpo de mulher, sensação redobrada pelo emprego do verbo “abater” para comunicar o seu assassinato.

O triste fim da guerrilheira coaduna-se com o destino de tantos outros personagens da ficção de meados da década de 70. Como já se mencionou, nesse período a literatura viu-se obrigada a se deparar com a derrota da luta armada pelos meios repressivos do estado ditatorial e coloca em cena muitos personagens que, por inúmeros motivos, sucumbiram diante do projeto revolucionário pelo qual lutaram ou tentaram lutar. O fracasso da luta armada é absorvido e elaborado pela ficção da década de muitas formas. Em *Bar Don Juan*, de Antônio Callado, por exemplo, ele surge na frustração e aniquilamento do grupo de

amigos que, após planejar longamente a adesão à guerrilha, vêem o seu projeto frustrado antes mesmo que pudessem iniciá-lo.³³

Em *Galvez, imperador do Acre* (SOUZA, 1978), a personagem Joana é um dos elos que fazem a conexão do passado histórico com o presente da publicação da obra. Ao chamar a personagem de guerrilheira, localizar as suas ações na selva e mencionar os centros de cultura que, na verdade, eram organismos paramilitares, o narrador abre uma via de leitura que não se prende mais ao passado, ao século XIX, mas se aproxima ao momento político que o Brasil estava vivendo quando da publicação da obra. O seu fracasso e o de seu projeto revolucionário apontam para a difusa sensação que atormentava a intelectualidade durante a década de 70 e que se relacionava com a falta de confiança em um projeto utópico de igualdade social e governo realmente popular, não populista, para o Brasil.

González (1994, p. 357) conclui, a respeito dos romances analisados por ele, entre os quais *Galvez, imperador do Acre* (SOUZA, 1978), que “fosse qual fosse o meio, a maioria dos romances apontam para a possibilidade de se tentar uma sociedade diferente, na qual seja viável o sonho libertário de Dom Quixote, abandonando a simples e egocêntrica aventura do pícaro”.

Não nos parece, contudo, que a narrativa ficcional em questão possa ser lida como apologia das atitudes revolucionárias. Se a figura de Galvez é construída ficcionalmente numa ótica distante da do quixotismo, desde a escolha dos elementos pré-textuais que apresentam o personagem protagonista anti-herói como coadunado da máxima “dê por onde der”, tampouco a personagem Joana, apesar de lutar quixotesicamente por um ideal, pode ser interpretada como portadora de traços heróicos, já que a sua descrição, oferecida por Galvez, a humaniza demasiadamente, numa atitude diametralmente oposta à idealização, que é construída por meio da descorporificação. Se há uma leitura que pode aproximar Joana do arquétipo quixotesco é aquela que observa em Dom Quixote o traço da alienação que o faz lutar por ideais inúteis.

Note-se que a Joana não se dá o direito sequer do martírio. A exemplaridade de uma morte heróica em prol de ideais revolucionários, que faz com que a vítima aproxime-se do mártir, não acontece com Joana. A personagem sequer confiava em Galvez e reprovava o Império instalado por ele no Acre. Além disso, em algumas passagens, o narrador menciona o fato de que talvez Joana tivesse visto na guerrilha armada e na luta que ela sabia infrutífera,

³³ Esse episódio é apenas um dos inúmeros que, no romance, reelaboram a sensação de derrota, de fracasso individual e político disseminado entre os envolvidos na resistência à ditadura.

uma forma de se flagela, castigar-se pelos pecados cometidos. O que faz ver que, mais uma vez, os ideais coletivos estão ausentes da obra.

Nesse sentido é que excertos como os transcritos abaixo, de Leandro Tocantins, podem ser lidos como pontos de partida, como nós a partir dos quais a ficção elabora o seu posicionamento crítico:

Tudo é exato o que diz Luiz Galvez, exceto a parte da expedição exclusivamente organizada por ele, e os seus receios de ser descoberto pelos agentes do Governo amazonense. São as mentiras convencionais, ou melhor, foi a conveniência de ocultar a realidade dos fatos, porque neles estava comprometido o chefe do executivo que, por sua vez, sempre negou qualquer participação nas ocorrências do Acre. (TOCANTINS, 1979, p. 268)

Encontrava-se em Manaus, nesse tempo, uma companhia de zarzuelas, atuando no Éden Teatro. Seus artistas espanhóis foram persuadidos pelo compatriota a tentar sorte nova no Acre, juntamente com alguns nordestinos, todos sequiosos de ganhar dinheiro no corte da seringa. “Preparada a bandeira, com munições de guerra e de boca, materiais para o serviço de exploração, partiu Luiz Galvez, levando instruções fornecidas pelo Governo do Estado”. (TOCANTINS, 1979, p. 270)

A mentira de Luiz Galvez, habilmente justificada por Leandro Tocantins, será utilizada em *Galvez, imperador do Acre* (SOUZA, 1978) para desacreditar a história narrada pelo personagem-narrador na sua autobiografia.

Correção

Perdão, leitores! neste momento sou obrigado a intervir, coisa que farei a cada momento em que o nosso herói faltar com a verdade dos fatos. É claro que ele conseguiu o documento. Mas da maneira mais prosaica do mundo [...]. (SOUZA, 1978, p.45)

E a presença dos atores na expedição rumo ao Acre, mencionada rapidamente pelo historiador, fará com que a revolução ficcional ganhe *status* de ópera bufa:

Impulso revolucionário

[...] Uma avalanche de alcoólatras, dançarinas e cearenses caiu sobre a praça, pondo em debandada vergonhosa os desprevenidos mercenários [...]. (SOUZA, 1978, p. 143)

Duelo ao sol matinal

Os inconfidentes de Joana trouxeram os prisioneiros para a praça, quando uma mulher, fardada, começou a gritar histérica apontando uma sombrinha para Blangis. Era a coronela do exército da Salvação que avançava contra o francês que havia destruído o seu xale em Belém. Ela não esquecera o pouso forçado sobre os cachos de banana madura e, agora, reapareceria urrando feito uma possessa. Blangis, lembrando de suas aulas de esgrima na escola de arte dramática, defendeu-se

galhardamente, desfazendo a coronela de sucessivas peças de roupa [...] Estava sendo travada a batalha que ficaria na história como a Grande Batalha Campal de Puerto Alonso, vencida pelo meu exército, e marco fundamental do meu Império. (SOUZA, 1978, p. 143)

Esses dois exemplos apontam para o fato, já mencionado anteriormente, de que a metaficção historiográfica insere-se nos interditos da história e, para usar um termo psicanalítico muito caro aos estudiosos da pós-modernidade, explora os *recalques* do discurso historiográfico.

4.2.3 – Quantos narradores são necessários para desmentir uma mentira?

Mencionamos, anteriormente, que a narrativa de *Galvez, imperador do Acre* (SOUZA, 1978) configura-se como uma autobiografia escrita pelo próprio protagonista no final de sua vida, mas que teria sido organizada e publicada por um turista brasileiro sobre o qual sabemos que estava em Paris em 1973, quando encontrou os manuscritos em um sebo e os comprou. Sobre essa figura que diz no segundo capítulo da obra: “O turista brasileiro era eu” não temos mais informações, a não ser aquelas que ficam interditas na narrativa. Sabe-se que é ou foi leitor de José de Alencar e que conhece a geografia, os aspectos etnográficos da região explorada pelo aventureiro espanhol, além de conhecer, também, a história de Luiz Galvez, já que interfere em alguns momentos da narrativa para corrigir ou mesmo desmentir os relatos do protagonista.

Ao turista brasileiro cabe a apresentação da narrativa, uma espécie de prólogo em que se narra a história da obra que o leitor tem em mãos. História ficcional, cumpre-se dizer. Além das informações acerca da descoberta do manuscrito, contudo, há também julgamentos a respeito do estilo do que se lerá. O primeiro capítulo faz esse julgamento que, na verdade, é uma peça de crítica ao estilo parnasiano, ao mesmo tempo que é, também, uma crítica ao atraso cultural do Amazonas:

E quanto ao estilo o leitor há de dizer que finalmente o Amazonas chegou em 1922. Não importa, não se faz mais histórias de aventuras como antigamente. Em 1922 do gregoriano calendário o Amazonas ainda sublimava o latifoliado parnasianismo que deu dores de cabeça a uma palmeira de Euclides da Cunha. (SOUZA, 1978, p. 15)

O julgamento acerca do estilo literário amazonense e a sua comparação com o Modernismo oferecem ao leitor mais elementos para conhecer melhor o turista brasileiro, organizador dos papéis de Luiz Galvez: mais do que leitor de José de Alencar, ele é também leitor da literatura amazonense e do Modernismo.

No segundo capítulo, ainda no que estamos chamando de prólogo, o turista recorre ao prólogo da obra *A guerra dos mascates*, de José de Alencar, a fim de explicar as suas motivações em publicar o que ele mesmo chama de “sandices” e de “manuscrito irrelevante”, escrito por um “velho broxa”:

O turista brasileiro era eu e acabei impressionado com as sandices desse espanhol do século XIX. Dessa papelada descoberta de modo estúrdio, como disse José de Alencar, alinhabei este livro que agora se atira à estampa. E ainda como o mestre de Mecejana, digo aos leitores que se “avenham com o mundo, que é o titereiro-mor de tais bonecos”. Espero pelo menos reaver os trezentos e cinquenta francos que gastei nos manuscritos, enforcando entre outras coisas uma viagem de ônibus a Nice e um jantar no Les Balcans. (SOUZA, 1978, p.16)

Ao fazer referência ao fato de José de Alencar servir-se do expediente dos manuscritos encontrados para compor o seu *A guerra dos mascates*, esse narrador não se alinha aos que, inadvertidamente, crêem nesse antigo artifício literário – bem como toda a crítica literária jamais acreditou no fato de que o texto de Alencar não fosse uma ficção inventada e escrita por ele. Pelo contrário, sublinha a ficcionalidade existente nesse artifício: o que ele faz é uma paródia de técnicas há muito tempo utilizadas pela ficção e que têm a finalidade de *autenticar* o discurso ficcional, por meio de traços históricos nele imbricados.

Por técnicas de autenticação entendem-se aqui as referências ou pontos de ligação históricos que inscrevem a narrativa de ficção numa realidade extratextual reconhecível. [...] São, na maioria, técnicas que caracterizam o discurso histórico, e, quando utilizadas no discurso literário, têm como objetivo atribuir-lhe um cunho realista. (FREITAS, 1986, p. 14)

A utilização paródica das técnicas de autenticação expõe a ficcionalidade do expediente usado por Alencar, subvertendo os próprios objetivos de tais técnicas, que estariam relacionados à construção de uma ancoragem realista para a narrativa ficcional. Conferir autenticidade ao seu relato ficcional não é o que parece querer o ficcionista, que faz uso da ironia, “um artifício através do qual a obra literária revela a consciência de ser uma construção comunicacional que depende de um leitor para se tornar realidade” (DUARTE, 1994, p. 60). Muito mais crível é a hipótese de que tais técnicas sejam utilizadas em

contraposição à imaginação criativa, não para obscurecê-la, ocultá-la, renegando a ficcionalidade, mas para, iluminando o espaço que vai do “real” ao imaginativo, colocar na ribalta exatamente o que sempre se alimentou de ambos: a ficção.

Esse auto-desmascaramento reforça-se pelo rebaixamento que o turista brasileiro faz dos papéis por ele encontrados e do seu autor: ele apresenta a obra chamando a atenção do leitor para o fato de que o narrador da biografia não era digno de confiança sequer para os amigos espanhóis a quem contava as histórias de sua vida, já próximo da morte; além disso, explicita o fato de que a história de aventuras que se narrará não foi escrita por um aventureiro no sentido clássico do termo, já que Luiz Galvez teria morrido na cama de velhice, depois de ter-se aposentado. Nesse sentido, pode-se afirmar que nada resiste ao desmascaramento demolidor: nem o seu autor, Luiz Galvez, nem as suas memórias, indignas de confiança, nem o gênero literário de que as memórias fariam parte, a narrativa de aventuras.

O desmascaramento que é desvalorização atinge, também, o turista brasileiro, quando ele confessa suas motivações pouco nobres para a publicação da autobiografia encontrada: diferentemente do narrador do prólogo de *A guerra dos mascates*, que teria cumprido o papel de *histor*, organizando uma documentação que acreditava possuir um valor histórico, o turista confessa ter motivações apenas financeiras e explicita o fato de que não crê na total veracidade dos fatos narrados pelo protagonista – o que se comprova pelo uso de adjetivos tão díspares para caracterizar o que será narrado, como se narrará e pelas intrusões de sua voz nos capítulos “Correção”, “Informação” e “Perdão, leitores!” (SOUZA, 1978, p. 45, 47 e 74, respectivamente).

Fechando a narrativa, no último capítulo, intitulado “A dialética da natureza”, a voz do turista brasileiro mais uma vez se faz presente reafirmando a existência de Luiz Galvez: “O nosso herói existiu realmente e pelo norte do Brasil exercitou sua fidalguia. Comandou uma das revoluções acreanas e quem duvidar que procure um livro sério que confirme nossa afirmação” (SOUZA, 1978, p. 173). Essa espécie de epílogo reafirma a suspeita do leitor de que o turista conhecia *outra* versão da história de Luiz Galvez, além daquela escrita pelo próprio aventureiro: uma *versão séria*. A sugestão feita ao leitor de que procure mais informações em um *livro sério* parece expor a natureza deste livro que ele acabou de ler: uma *versão não-séria*.

Outra afirmação do epílogo aponta para os motivos de se ter apresentado uma versão não-séria da revolução acreana e da vida de Luiz Galvez: “Os lances picarescos de Luiz Galvez formam um todo com o vaudeville político do ciclo da borracha” (SOUZA,

1978, p. 173). A afirmação interdita na ironia é de que o sistema político e econômico da Amazônia, na época em que viveu Luiz Galvez, não poderia ter gerado uma revolução *séria*, portanto, a narrativa mais confiável, porque oficial, seria, paradoxalmente, a mais absurda.

O turista brasileiro que compra, organiza e publica os manuscritos de Luiz Galvez exerce uma função narratológica que Oscar Tacca sugere denominar editor:

Com efeito, chama-se editor de uma narrativa à entidade que esporadicamente aparece no seu preâmbulo, facultando uma qualquer explicação para o aparecimento do relato que depois se insere e de certo modo responsabilizando-se pela sua divulgação; trata-se, pois, de um intermediário entre o autor e o narrador, intermediário que mantém com qualquer dos dois relações muito estreitas [...] [Exerce] Uma função mediadora que não tem em vista apenas a revelação, perante o olhar intrusivo do leitor, de documentos muitas vezes apresentados como autênticos, mas também, não raro sobretudo quando é acentuada a tarefa organizativa, seletiva ou corretiva da função editorial, a salvaguarda da *narratividade*, por cumprir ao *editor* configurar ou reforçar a dinâmica narrativa decorrente da articulação das diversas peças editadas. (apud REIS; LOPES, 1988, p. 30-33)

Claro está que não se deve confundir o editor narratológico com a figura profissional, mas a instância narrativa que se coloca como organizador, comentador de um texto de outra pessoa, toma para si as atribuições que costumamos identificar em tal figura. Talvez a grande diferença entre o editor civil e este que se apresenta em *Galvez, imperador do Acre* (SOUZA, 1978) é que aquele sublinha, com a sua voz, a importância do que está organizando, recomendando, editando, e este faz exatamente o contrário ao desvalorizar e lançar dúvidas a respeito dos papéis que ora publica.

A figura narratológica do *histor*, a que fizemos menção em relação à obra *A guerra dos mascates*, de José de Alencar, aproxima-se da função de editor. O *histor* tem origem nas antigas narrativas históricas, produzidas em um período em que a historiografia não havia sido contaminada pelos paradigmas do positivismo nem se consolidado como uma disciplina autônoma do saber. Nesse momento em que a figura do historiador sequer existia, a voz que organizava os relatos explicitava-se na narrativa, expondo ao leitor a sua intervenção subjetiva no que narrava. A historiografia pós-positivismo e já consolidada como saber autônomo banuiu a figura do *histor*, que parece ter migrado, então, para a literatura (SHOLES; KELLOG, 1977, p. 185).³⁴

³⁴ Acerca da consolidação da história como disciplina científica ver Bann (1994).

O *histor* é o narrador como inquiridor, construindo uma narrativa à base das provas que conseguiu acumular. O *histor* não é um personagem da narrativa, mas também não é propriamente o autor. É uma persona, uma projeção das virtudes empíricas do autor. Desde Heródoto e Tucídides que o *histor* vem se preocupando em firmar-se junto ao leitor como um repositório do fato, um incansável investigador e separador, um juiz sóbrio e imparcial – em suma, um homem de autoridade com direito não só a apresentar os fatos da maneira como ele os estabeleceu mas a tecer comentários em torno deles, traçar paralelos, moralizar, generalizar, dizer ao leitor o que deve pensar e até mesmo sugerir o que ele deve fazer. (SHOLES; KELLOGG, 1977, p. 187)

Há que se refletir se o turista brasileiro que recolhe e organiza os escritos de Luiz Galvez assume também esse papel narratológico em *Galvez, imperador do Acre* (SOUZA, 1978). As pistas que o leitor acumulou acerca do turista – o seu conhecimento da tradição literária e da história do Estado do Amazonas, por exemplo – parecem reafirmar a sugestão dos críticos de que o *histor* seria uma figura oscilante entre o narrador e o escritor empírico. A autoridade que o *histor* reclama para si em relação aos fatos narrados, uma autoridade de quem conhece de antemão não só a história que se narra, como também outras versões e detalhes ocultos dessa história, pode ser observada nos momentos em que a narrativa levada a cabo por Luiz Galvez é suspensa e há a intrusão de uma outra voz narrativa, identificada com a mesma voz responsável pelo prólogo e pelo epílogo:

Correção

Perdão, leitores! neste momento sou obrigado a intervir, coisa que farei a cada momento em que o nosso herói faltar com a verdade dos fatos. É claro que ele conseguiu o documento. Mas da maneira mais prosaica do mundo [...]. (SOUZA, 1978, p.45)

Informação

Foi nessa festa que Luiz Trucco entregou o documento para o nosso herói traduzir. O caso com Dona Irene pode ser verdadeiro. (SOUZA, 1978, p.47)

Perdão, leitores!

Interrompo para advertir que o nosso herói vem abusando sistematicamente da imaginação, desde que chegou em Manaus. E como sabe nos envolver! para início de conversa, no Acre ele tentou organizar uma República liberal. E depois, bem depois, pensando melhor, para que desviar o leitor da fantasia? (SOUZA, 1978, p. 157)

Contudo, se a figura do *histor*, tal como foi fixada pela tradição historiográfica, assume a responsabilidade de organizar não só os documentos e relatos de que é depositário, mas também as interpretações do leitor a respeito desse fato, a instância narrativa que, em *Galvez, imperador do Acre* (SOUZA, 1978), denomina-se “turista brasileiro” não tem essa pretensão. Pelo contrário, a sua falta de confiança no narrador dos documentos reunidos,

organizados e publicados por ele estende-se para os próprios fatos narrados e isso é comunicado ao leitor, que oscila entre uma e outra versão, entre um e outro narrador, sem poder fiar-se em nada.

O desdobramento do narrador, nessa obra, em duas instâncias que se desmentem a todo momento promove um questionamento não só a respeito da confiabilidade do relato ficcional construído pelo personagem-narrador Luiz Galvez, mas também a respeito da confiabilidade do relato historiográfico do qual partiu a ficção. A desmistificação caricaturesca de Luis Galvez, a destituição da aura revolucionária do episódio histórico – que passa a ser visto como *zarzuela* –, a exposição rebaixadora dos envolvidos no fato revelam uma visão crítica a respeito do passado e, sobretudo, a respeito dos discursos que construíram uma determinada interpretação desse passado.

4.3 – Do panfleto ao folhetim: *A resistível ascensão do Boto Tucuxi*

O romance *A resistível ascensão do Boto Tucuxi* (SOUZA, 1984) tem como personagem principal um homem conhecido como Professor Boto, ou simplesmente Boto, um popular fora-da-lei que se transforma em eminente político amazonense. A narrativa trata dessa “resistível ascensão”, como o próprio título da obra já antecipa e se configura, a princípio, como uma curiosa autobiografia encomendada: o professor Boto encomenda ao jornalista Epaminondas Anthony um livro em que seja narrado o seu sucesso político. Epaminondas Anthony, contudo, morre antes de poder publicá-lo e, por isso, do além túmulo, procura alguém que possa recebê-lo por meio de expedientes mediúnicos e, então, publicá-lo. Escolhe o professor Ediney Azancoth. Há, contudo, uma quarta figura que enfeixa e organiza as vozes narrativas presentes no livro e que é exposta, na folha de rosto e no prólogo da obra, como um plagiador de nome Márcio Souza.

À disseminação de vozes narrativas corresponde o desdobramento do tempo: a carreira política do professor Boto desenrolou-se durante a década de 50; Epaminondas Anthony, o “verdadeiro autor” da autobiografia, faleceu em 1946, o que sugere ao leitor que a obra teria sido escrita antes disso. A aparente incoerência temporal esclarece-se no epílogo da obra, em que se expõe o fato de que, na tarde em que tem o ataque cardíaco fulminante, Epaminondas Anthony “sonhara esta história de Boto e política, projetada no futuro próximo” (SOUZA, 1984, p. 203), o que aponta para o fato de que, na verdade, o personagem não se ocupara em ditar *pós-mortem* uma autobiografia, mas uma ficção por ele criada integralmente.

Em 1951, o jornalista fez a sua primeira tentativa frustrada de estabelecer contato com um possível psicografador: um colega de profissão que, militando na oposição, foi preso e torturado. A segunda tentativa, em 1964, não foi mais feliz: o escolhido fora um estudante de filosofia também perseguido pelo exército, durante a ditadura militar. Na terceira tentativa de encontrar alguém para receber a obra, o jornalista escolheu um coronel reformado do exército que, em 1971, havia retornado de um confronto com as forças de resistência à ditadura militar e vivia obcecado com a ameaça comunista. O professor primário Ediney Azancoth é encontrado, então, em 1977, quando começa a psicografar o romance. Por fim, na folha de rosto, informa-se ao leitor que tal obra foi plagiada por Márcio Souza em 1981.

O enredo central, perseguindo a ascensão do personagem que dá nome ao romance, constitui-se como uma sucessão de tramóias políticas, armações, pequenos sucessos e outros tantos revezes sofridos pelo Boto durante o seu percurso rumo ao governo do Amazonas e se organiza linear e cronologicamente, recobrando um período compreendido entre os anos de 1953 e 1964. É na segunda e na terceira parte da obra, divididas em duas fases temporais – de 1953 a 1958, quando o Boto assume a prefeitura de Manaus, e de 1958 e 1964, quando chega ao governo do Amazonas, de onde é deposto – e intituladas “Dos negócios do Extrativismo ou da arte de tratar com pau” e “O novo Amazonas ou a maldição da safra eterna” que as peripécias do personagem principal são narradas. Tais partes compreendem os fascículos de número VI até o de número XXXIX.

Esse enredo central é emoldurado por um prólogo e um epílogo. O primeiro, que narra a forma como Epaminondas Anthony coopta Ediney Azancoth a psicografar a sua obra, compreende os fascículos de número I a V, que são enfeixados numa primeira parte do romance, intitulada “1977. Psicologia da vida cotidiana”; o segundo, que estabelece questionamentos e reflexões acerca do percurso do Boto narrado até ali, bem como especulações pseudo-sociológicas ou pseudo-psicológicas a respeito da sociedade amazonense e seu esquema de poder, é intitulado “Epílogo, ou psicopatologia revisitada”, e constitui-se de um único fascículo, o de número XL.

Diferentemente da obra anteriormente analisada, a ficção *A resistível ascensão do Boto Tucuxi* (SOUZA, 1984), denominada “folhetim” desde a capa³⁵ foi concebida como tal e assim publicada, no jornal *Folha de São Paulo*, entre os meses de maio de 1981 e março de 1982, como esclarece a sua contra-capá. A obra organiza-se em 40 fascículos amplamente

³⁵ Utilizamos, neste trabalho, a 4ª edição, de 1984. A primeira edição do romance data de 1982.

ilustrados pelo cartunista Paulo Caruso, todos eles precedidos por uma breve apresentação, ao mesmo tempo resumo do fascículo anterior e antecipação dos principais acontecimentos que serão narrados pelo fascículo que segue.

A configuração e realização da obra como um folhetim apontam para a necessidade de observarmos a estreita relação que ela mantém com o contexto em que foi publicada. O ano de 1982 foi politicamente conturbado, já que, nessa ocasião, preparava-se a primeira eleição direta para governador no país e a obra dialoga com esse contexto não de forma explícita – o que faria dela uma crônica jornalística, não uma ficção –, mas por meio da representação enviesada da sátira que, como vimos, há que possuir um elemento de fantasia para que se caracterize como tal e abandone a pecha de simples imprecisão contra um estado de coisas que se julga inadequado.

É importante observar de que forma o folhetim de Márcio Souza distancia-se da concepção clássica desse tipo de produção ficcional. Marlyse Meyer (1996), perseguindo a realização folhetinesca desde o seu surgimento no século XVII, na Europa, passando pelo seu franco desenvolvimento durante o Romantismo e refletindo sobre a sua permanência e desdobramentos no Brasil do século XX, sublinha que, embora de feição poliédrica, o folhetim apresenta pelo menos um traço invariante nas suas mais diversas materialidades: o fato de ser uma literatura de entretenimento, que serve à necessidade humana de ilusão (MEYER, 1996, p. 411 e seguintes).

De resto, há que se ressaltar que, em última instância, qualquer expressão artística atende, de forma mais ou menos espontânea ou mais ou menos deliberada, a essa necessidade. Como afirma Gramsci:

A evasão da vida cotidiana é uma explicação que tanto se pode aplicar ao romance popular como à literatura artística: do poema cavalheiresco (Dom Quixote não busca ele também evadir-se, até praticamente, do esmagamento e da estandardização de uma aldeota espanhola?) até o romance-folhetim. Toda literatura e toda poesia não seriam por conseguinte um estuficiente contra a banalidade cotidiana? (GRAMSCI, 1950 apud MEYER, 1996, p. 414)

Mesmo concordando com a consideração acima exposta, é necessário observar a interessante especificidade de um tipo de produção literária inserida em um contexto de publicação tão pouco ameno. A leveza dos enredos folhetinescos contrastam com os “enredos” reais dos textos jornalísticos que o emolduram. E, nesse sentido, talvez o folhetim possa ser mesmo lido como uma válvula de escape para as pressões cotidianas servidas à mesa do café da manhã por meio do jornal diário.

O que interessa notar é que o mesmo enquadramento que ressalta o contraste entre a leveza dos enredos rocambolcos e a aspereza das notícias cotidianas, no caso do folhetim tradicional, exerce outra função no caso específico do folhetim *A resistível ascensão do Boto Tucuxi* (SOUZA, 1984). A ficção de Márcio Souza encontra, nas notícias veiculadas pelo jornal em que foi publicado, o contexto, o enquadramento ideal, que amplia os seus significados. Ao mesmo tempo, os fascículos ilustram ficcionalmente o que as manchetes diárias servem ao leitor, no que diz respeito a informações jornalisticamente apuradas. Isso porque a obra, sendo uma sátira, mantém uma relação estreita, mesmo que enviesada, com os acontecimentos contemporâneos a sua publicação e que freqüentavam, à época, as páginas dos jornais.

Assim, é lícito afirmar que, nessa obra, a designação “folhetim” deve ser compreendida de forma mais ampla, já que se refere a algo mais do que a uma simples organização estrutural, relacionada a capítulos fragmentários, ou ao tratamento rocambolco do assunto (aspectos que podem ser observados no romance *Galvez, imperador do Acre* (SOUZA, 1978). Além disso, *A resistível ascensão do Boto Tucuxi* (SOUZA, 1984) não se configura como os romances-folhetim tradicionais, que serviam a uma certa distensão do espírito e mente humanos, assolados pelos infortúnios cotidianos que povoam as páginas dos jornais.

A opção em publicar esse romance nesse formato específico está vinculada a um desejo de intervir, e com urgência, numa dada configuração política, por meio da ridicularização satírica, servida em doses homeopáticas, de forma prolongada – como é próprio da configuração folhetinesca – de determinada figura civil.

É própria da expressão satírica uma ambivalência que torna possível a crítica a uma situação empírica, a exposição e a problematização das mazelas do mundo extra-ficcional por meio da construção de um universo fantasioso, fictício, por vezes maravilhoso (HODGART, 1969). Na obra satírica *A resistível ascensão do Boto Tucuxi* (SOUZA, 1984) essa ambivalência constrói-se por meio do enredo rocambolco e de episódios extraordinários – caros ao gênero folhetim – e por meio dos sinais que a obra oferece ao leitor para que ele apreenda, nas entrelinhas, por detrás das peripécias folhetinescas, as menções críticas ao contexto político-social do momento. Nesse sentido, a obra não deve ser lida como um folhetim, mas como uma expressão paródica que se utiliza dos preceitos do gênero folhetinesco para uma outra finalidade que não é promover a distração descompromissada aos leitores do jornal em que ela foi publicada, mas de promover a crítica por meio do riso de zombaria.

São as convenções folhetinescas, parodiadas pela obra, o que constituem, nessa sátira, um dos três componentes vistos por Fantinatti (1994, p. 208) como elementos essenciais à constituição do gênero satírico: a *indireta*³⁶, que faz com que “a sátira supere o ataque agressivo direto por meio de um discurso fictício ou ficcional [...] sulcado pelo cômico”.

As urgências ideológicas que se desdobraram, à época da publicação do folhetim, em realização estética, embora possam ser compreendidas pelo leitor da atualidade, já não podem ser consideradas isoladamente na análise do romance, ao qual o leitor de hoje tem acesso – a despeito da permanência do qualificativo “folhetim” na capa – por meio da materialidade de um livro, encadernado e comercializado como tal. Nesse sentido, gostaríamos de sublinhar que, embora a concepção folhetinesca da ficção, da forma como observamos acima, possa ter determinado a sua interpretação, quando do momento em que foi publicada, como um “deliberado e calculado gesto político” (FREIRE, 2002, p. 97), atualmente, quando *aquelas* urgências ideológicas já não mais existem, deve-se tentar apreender a sátira por meio da análise de outros aspectos. Findo o momento político que a motivou, é tempo de tentar responder a outros questionamentos, entre os quais o mais relevante seria: como a obra relaciona-se com o contexto atual e qual é a visão de mundo que ela engendra?

4.3.1 - De botos e Botos: uma (das) história(s) da política brasileira

O romance de Márcio Souza contempla cerca de três décadas da história política brasileira por meio faz pela focalização carnalizada de um microcosmo, a sociedade, a política e a economia amazonenses. Embora refira-se sempre a esse microcosmo, elegendo-o como espaço ficcional, circunscrito temporalmente aos anos compreendidos entre 1953 e 1964, em muitas passagens a ficção remete-se, recorrendo a referências mais ou menos explícitas, ao contexto brasileiro nas décadas de 60, 70 e 80. Tais referências surgem em menções a acontecimentos históricos ou referências nominais a personalidades da época, por meio da paródia de documentos, como a Carta Testamento de Getúlio Vargas e, ainda, na recontextualização com objetivos rebaixadores de acontecimentos que marcaram esse período, como a marcha “em nome de Deus, da Família e da Liberdade”.

³⁶ Aliada à *norma* e ao *ataque agressivo*.

A resistível ascensão do Boto Tucuxi (SOUZA, 1984) dialoga, assim, com o momento presente, com o contexto de sua publicação – e isso explicita-se pela opção em publicá-la no formato folhetinesco, em que o “calor da hora”, bem como os textos jornalísticos que a emolduram, orientam um certo tipo de leitura compromissada tanto política quanto ideologicamente –, mas o fará por meio de uma hábil construção ficcional, que parte da dissimulação para, falando do passado, de um episódio específico e de uma personalidade em particular, tecer toda uma teia de referências que remete o leitor à situação vivida no presente e desmascara não apenas uma, mas várias outras figuras civis que buscam, por meio da política, uma “resistível ascensão”.

A obra configura-se, então, como uma metaficção historiográfica, já que, mesmo criando *outra* história, está imersa *nesta* história (FUENTES, 1990, p. 14). A sua configuração literária nasce, assim, da recorrente oscilação entre o já-dito (o historiográfico, o documentado) e o não-dito (o censurado, o recalçado, que servirá de matéria à ficção); oscilação essa permeada pela ironia que faz nascer, do embate dos pólos, novos significados, novas leituras da história. Seymour Menton (apud FUENTES, 1990, p. 23) observa que a rede de dissimulações e oscilações construída pela metaficção historiográfica – denominada, por ele de “Novo romance histórico” –, e que está presente na obra em questão, é resultado de uma concepção específica de passado que o vê como algo inacabado que “*tiene que ser re-inventado a cada momento para que no se nos fosilice entre las manos*”.

Esta história em que está imersa a obra aparece em referências diversas, expostas paródica e ironicamente ao longo do romance, e é construída por meio de um mosaico em que diferentes épocas se justapõem, oferecendo ao leitor não um retrato satírico de um período histórico específico, mas uma visão panorâmica do pior tipo de político e de política que grassam no Brasil.

Esse mosaico carnalizado dos piores costumes da sociedade e da política amazonense, que, no decorrer do romance, percebe-se, é apenas uma referência em proporções diminuídas do que acontece no restante do país, revela-se por meio dos mais diversos recursos cômicos, da escatologia à ironia mais ferina, da paródia à caricaturização. A despeito da variedade dos recursos, é necessário sublinhar que a comicidade, no romance em questão, não prima pela sutileza, nem mesmo faz uso recorrente de interditos ou subentendidos. Mesmo o recurso cômico mais conhecido pela sutileza e caracterizado pela dissimulação, a ironia, é modelado por traços fortes de crítica explícita, o que se poderia relacionar com a configuração especial deste folhetim, da qual já se falou, que tem na urgência em mudar uma situação política específica, o seu principal objetivo.

O excerto abaixo, uma espécie de descrição da filosofia política do governador Cabeleira que, de resto, poderia ser aplicada a grande parte dos políticos em atuação no Brasil no início da década de abertura política, é exemplo dessa ironia pouco sutil de que se falou anteriormente:

A verdade é que ele (governador Cabeleira) não temia a oposição, não sentia nada em especial a respeito da oposição. Na qualidade de democrata formado no período ordeiro do Estado Novo, tinha se acostumado a ver a oposição como uma lamentável postura infantil, desnecessária no atacado das grandes decisões e suportável no varejo do teatro cotidiano do país. (SOUZA, 1984, p. 75)

A aproximação entre o adjetivo “democrata”, conferido a um político que não dá importância ao diálogo com a oposição, bem como tudo o que significa o adjetivo “ordeiro” no contexto do Estado Novo getulista, caracterizado pela supressão das liberdades de expressão, de voto e de discordância político-ideológica, dão o tom explícito dessa ironia. Ao cabo da leitura da obra, a caracterização irônica desse e de outros políticos do período compreendido pela história do Boto faz emergir um significado que se estende aos políticos do momento da abertura política, após o governo militar, nos anos iniciais da década de 80, quando da publicação da obra: os próceres da política de então, embora tenham “aceitado” a democracia, não a vivem no seu íntimo.

A explicitação dos recursos cômicos também pode ser lida em uma outra chave. Em um momento marcado pelos hibridismos de toda a sorte, já não se pode levar em conta a tradicional visada teórica que separa os recursos cômicos em “elevados” e “baixos”, tendendo a transferir um escalonamento que é social para a ordem estética.³⁷ Contudo, não se pode desconsiderar o fato de que recursos como a escatologia, de impacto mais ligeiro e fruição mais rápida, servem bem a uma configuração formal, o folhetim, que tal como o seu veículo, o jornal, corre o risco da deterioração imediata e, por isso, precisa ser certo em sua crítica, não podendo correr o risco da dispersão.

Dos inúmeros exemplos que poderiam ser retirados de *A resistível ascensão do Boto Tucuxi* (SOUZA, 1984) e que fazem, todos eles, referências ao “baixo corporal”, como

³⁷ Durante muito tempo, a apreciação dos recursos cômicos pela crítica limitou-se a produzir dicotomias que colocavam de um lado o “baixo” cômico, de mau gosto e apreciado pelas classes menos instruídas e, de outro lado o cômico “elevado”, refinado e apreciado pelas classes sociais de maior poder aquisitivo e culturalmente melhor formadas.

esclareceu Bakhtin em outro contexto (2002)³⁸, a paródia da Carta Testamento de Getúlio Vargas talvez seja o mais contundente e merece ser transcrito, a despeito da extensão:

“Infames sacripantas. Mais uma vez as forças e os interesses contra o povo coordenaram-se para desencadear um assalto ao que tenho de mais sagrado. Não acusam: purgam-me. Não me combatem, me empurram sem meios de defesa para o sanitário. Sufocam a minha voz com poderosas convulsões nos meus intestinos, para que eu não possa defender, como sempre, o direito dos trabalhadores humildes. Mas a infâmia que atinge a fauna do meu cólon não impedirá a minha ação. Ah! bandidos de uma figa! Não querem que os trabalhadores sejam livres, mas é por eles que nesse momento sacrifiquei meu esfíncter. Quando a fome bater em vossa porta, sentireis meu duodeno sofrendo ao vosso lado. E cada desastrosa flatulência minha será como uma chama imortal na vossa consciência e manterá a vibração sagrada para a resistência. Ao ódio, respondo com as minhas cólicas. E aos que pensam que me derrotaram respondo com esta agonia inglória. Fui escravo dos trabalhadores e hoje definho para a vida eterna. Mas os trabalhadores de quem fui escravo não serão mais purgante de ninguém. Lutei bravamente até o fim e enfrentei ousadamente o frio suor que se apossou de minha testa. Eu vos dei a minha vida e agora vos dou a minha última borrada. Nada receio, serenamente dou o primeiro passo para dentro do sanitário e saio da cama para entrar no banheiro.” (SOUZA, 1984, p. 104)

A despeito da revisão etimológica do termo “paródia”, a que alguns críticos recorrem para sublinhar um outro significado do vocábulo, relacionado mais à idéia de “canto paralelo” do que à idéia de “contra-canto” (HUTCHEON, 1985)³⁹, é inegável que esse recurso intertextual é caracterizado por um duplo e paradoxal movimento de assimilação e recusa de um produto textual previamente existente, e que, exatamente por isso, serve como arma à sátira, uma vez que desvela, no texto parodiado, por meio de deformações e desvios, o que esse tem de desgastado e mistificador.

Em um documento de relevância historiográfica, como é o caso da Carta Testamento de Getúlio Vargas, os desvios construídos sobretudo por meio da inserção da escatologia no texto parodiado têm como objetivo marcar um distanciamento crítico do discurso original, ridicularizando-o mas também ridicularizando o novo contexto no qual se insere e que diz respeito às formas pouco convencionais, anti-éticas e desonestas de fazer política do personagem Boto Tucuxi e seus comparsas. A carta-paródia, que teria sido escrita por um emissário do então Presidente da República, João Goulart, envenenado pelo laxante adicionado ao seu jantar de boas-vindas a Manaus, reitera a dramaticidade do tom do texto que lhe serve de base, mas a origem do drama, que na carta original relaciona-se com uma situação política limite cujo desenlace é o suicídio de que a carta é explicação, na carta-

³⁸ Em *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*: o contexto de François Rabelais, Bakhtin (2002) relaciona a escatologia às reflexões acerca da carnavalização, sublinhando que, no período específico da Idade Média e do Renascimento, esse recurso possuía um sentido ambivalente e regenerador (p. 25) que não está mais presente nas suas expressões modernas.

³⁹ Linda Hutcheon (1985) sublinha em, *Uma teoria da paródia*, que é possível ler essa expressão textual não mais no sentido puramente contestador que a modernidade cristalizou.

paródia relaciona-se com os resultados fisiológicos mais elementares, o que furta da nova carta a gravidade das abstrações e lhe confere o tom jocoso, ao remeter, sempre, para o sentido literal o que na carta documento era para ser compreendido em sentido figurado.

Ainda que o laxante tenha causado a morte do emissário de João Goulart, esse fato é mencionado de forma muito secundária e amenizado, ainda, pela gravura que acompanha o episódio, em que a mão do personagem surge de dentro do caixão, segurando a tal carta. Não há, aqui, nenhuma concessão ao drama: tudo é rebaixado às reações corporais e a carta-paródia assume o tom jocoso por meio da escatologia, e ácido por meio da crítica que veicula.

A ambivalência da paródia, que recoloca em circulação o texto que quer demolir, questionar, acerta o alvo quando elege como tal a Carta Testamento de Getúlio Vargas. A escolha desse documento já aponta para significados irônicos que estão para além da simples crítica a um discurso ultrapassado e que se relacionam com o interesse da obra em colocar em circulação o que, da história, do passado recente do país, ainda incomoda pelo fato de se perpetuar a despeito das sucessivas tentativas de modernização e de democratização. A figura de Getúlio Vargas e toda a simbologia que o cerca, e que se perpetuou a despeito (e talvez *por causa*) de sua morte, convertida mesmo em um arquétipo político brasileiro recorrentemente retomado por novos políticos e novos governos, é questionada por meio da paródia da Carta que, acidamente, desvenda os expedientes populistas do mais recente e talvez menos honrado herdeiro desse arquétipo.⁴⁰

A Carta Testamento, parodiada, configura-se, assim, como a referência mais explícita ao populismo praticado por Getúlio Vargas, dentre tantas outras referências menos explícitas, que surgem de forma irônica desde as primeiras páginas do folhetim de Márcio Souza e das quais o exemplo mais eloqüente talvez seja a menção a um certo personagem Gregório, motorista do Boto e responsável por uma explosão em um jornal que se opunha a sua administração frente à Prefeitura de Manaus. Em *A resistível ascensão do Boto Tucuxi* (SOUZA, 1984), Gregório não assume a importância que, ao que parece, assumiu a figura do “Anjo Negro” no último governo de Getúlio Vargas. De qualquer forma, trata-se de mais uma referência histórica, menos explícita do que a paródia da Carta Testamento, no mosaico de intertextos que compõe a obra.

⁴⁰ José Alonso Torres Freire (2004) faz uma análise detida dessa paródia em seu artigo “Um diálogo explosivo: sátira, paródia e história” e em sua dissertação de mestrado *Mas este livro não passa de um romance: ficção, história e identidade em dois romances de Márcio Souza* (2002).

Estão dispersas pela obra, ainda, referências ao assistencialismo como forma de cooptação de votos e apoio e erradicação de divergências. Exemplos são os episódios em que, para desbaratar a greve das prostitutas, o Boto oferece material escolar e uniformes aos seus filhos em idade escolar e em que dá dinheiro a Pedro Funcionário, para que ele compre o remédio para o seu filho doente.

Percebe-se que a ascensão política do protagonista e a cristalização de sua imagem populista-demagógica dá-se em paralelo ao cultivo do personalismo da figura pública que, sedutoramente, consegue agregar em torno de si as aspirações e esperanças do povo carente, o que faz tutelando-o e estabelecendo com ele uma relação carinhosa e despótica ao mesmo tempo, típica, de acordo com Marilena Chaui (1992) do que se conhece como populismo.

4.3.2 - O insistente e incômodo retorno do mito

O personagem Boto Tucuxi, embora possa ser associado à figura civil de um político amazonense ainda em atividade⁴¹, quando caricaturizado de forma a revelar os piores traços da demagogia política, da falta de escrúpulos, do populismo interesseiro, serve como veículo de crítica não apenas a essa figura civil – que, de resto, pode ser reconhecida pelas caricaturas visuais e verbais, abundantes na obra – mas a todos os políticos, de todas as épocas, que não poupam esforços para chegar ao poder e lá permanecerem.

O título da obra redundante essa generalização, quando une a referência a uma obra do dramaturgo alemão Bertold Brecht (1992), *A resistível ascensão de Arturo Ui*, e a miríade de histórias orais e lendas populares que mistificam o cetáceo conhecido como Boto Tucuxi.

A peça de Brecht (1992) tematiza a ascensão de Hitler, mas o faz recontextualizando o fato, de modo a narrá-lo alegoricamente por meio da eleição de um espaço-tempo diferenciados, quais sejam a Chicago dos anos 40 e o seu submundo povoado pelos *gangsters* e dominado pela máfia (LIMA, 2000). Além do título, o percurso do personagem protagonista aproxima a obra de Márcio Souza da peça de Brecht já que Arturo Ui também sai do submundo para, por meio da inserção política, tentar a inserção social. Simone de Souza Lima (2000), em tese de doutorado, promove uma leitura comparativista

⁴¹ Malcom Silverman (1995) identifica o personagem a Gilberto Mestrinho, governador do Amazonas

detalhada de ambas as obras, afirmando que há inúmeros pontos de contato entre elas, todos fundados no que chama de um mesmo “substrato ideológico”:

Os dois textos sustentam-se na denúncia do obscurantismo, da (sic) busca de conscientização do leitor. O texto do dramaturgo alemão faz com que o amazonense veja melhor as relações de poder instauradas na sua região. A partir daí ele estabelece um confronto produtivo. O engajamento e o alerta na mensagem das duas obras continuam atualíssimos, e sua contundência chega mesmo aos dias atuais. (LIMA, 2000, p. 208)

Embora concordando com a afirmação de Lima (2000), no que diz respeito ao didatismo preocupado com a conscientização e à contundência da crítica que extrapola os limites temporais do que é narrado na ficção, há que se observar que o título da obra, quando alia ao intertexto brechtiano as referências ao universo mítico-popular⁴² representado na figura do boto tucuxi, fornece pistas a respeito da própria constituição do folhetim.

Numa primeira possibilidade de análise, pode-se identificar a sua presença ao fato de o escritor ter procurado transcontextualizar o intertexto brechtiano para a sua região, fazendo uso dessa referência mítica que é das mais importantes da Amazônia (CASCUDO 1972). A feição sedutoramente malandra do protagonista remeteria às principais características do cetáceo mítico fixado no imaginário popular, ao mesmo tempo em que seria construída às expensas da lenda. Nesse sentido é que se pode compreender desde a composição do vestuário do personagem, com o seu inseparável chapéu que, no seu correspondente mitológico serviria para esconder o orifício por onde respira, até o inegável fascínio exercido entre as mulheres e utilizado, pelo protagonista, para arrebatar o eleitorado feminino.

Márcio Souza teria, então, instaurado uma re-significação da alegoria elaborada por Brecht, que já fizera uso da transcontextualização para falar da ascensão de Hitler de forma indireta. No folhetim em questão, o autor retoma o drama brechtiano – a saber, o universo da máfia e dos *gangsters*, a ascensão de Hitler, apreendida de maneira subliminar e, num plano mais amplo, a história de toda e qualquer tentativa de tomada autoritária de poder – reconstruindo-o por meio da inserção do dado local, do imaginário popular amazônida.

⁴² Câmara Cascudo (1972, p. 181-185) investiga o surgimento da lenda do cetáceo encantado e sedutor e conclui que ela nasce na região amazônica por volta do século XIX e que é de autoria mestiça, uma vez que os povos da floresta não teriam cultivado nenhuma figura mítica similar.

É possível, contudo, ler as duas referências intertextuais unidas pelo título, de outro modo. Se o título da obra de Brecht (1992), *A resistível ascensão de Arturo Ui*, marca a possibilidade de resistência que é comprovada pelo dado histórico⁴³, já que Hitler foi detido, o título do folhetim que analisamos inscreve uma dúvida, convertida em ambivalência: a lenda do boto diz sobre o seu *irresistível* poder encantatório e sedutor. Assim, ao absorver o drama brechtiano como intertexto, Márcio Souza aponta para uma possibilidade de a sociedade brasileira impedir – talvez por meio da conscientização promovida pelo riso regulador da sátira? – a dominação política de homens inescrupulosos, desonestos e demagogos; entretanto, ao inserir como um segundo intertexto a lenda do boto, aponta para algo relacionado às forças sobre-humanas, irresistíveis e impossíveis de deter, talvez a única explicação viável, embora fantástica, para o eterno retorno de figuras políticas desse tipo na sociedade brasileira.

Tal leitura pode ser estendida para além do título da obra, ao focalizarmos as três “pobres feiticeiras do hemisfério norte, em suas roupas negras de lã, casacos de couro escuro e sapatos de madeira” (SOUZA, 1984, p. 38) que, descritas tal e qual as personagens de contos de fadas e montadas nas suas indefectíveis vassouras, soam estranhas e deslocadas no calor de Manaus, no salão do mais famoso, embora decadente, prostíbulo da cidade, quando anunciam o sucesso político do Boto. A aparição das feiticeiras instaura um significado irônico relacionado ao fato de que não é possível buscar explicação lógica para o surgimento político do Boto, para o seu correlato civil e para todos os políticos carreiristas que, incessantemente, surgem no Brasil. No fragmento transcrito abaixo, a ascensão política do Boto, no futuro próximo, é relacionada a certos “desígnios insondáveis”:

Quem as chamara? Que desejavam elas? As perguntas ficavam sem resposta. Aliás, poucos eram os que ainda faziam perguntas naqueles dias. Mas as feiticeiras tinham sido mandadas, e estavam no salão do Cabaré para cumprir uma missão. Não é pertinente aos mortais questionar os assuntos do reino das sombras. Especialmente quando os flagelos se acumulam. E a cidade era um flagelo para os que nela viviam [...]. (SOUZA, 1984, p. 40)

Deve-se sublinhar que o surgimento das deslocadas feiticeiras constitui mais uma referência intertextual na obra: em *Macbeth* (1993) são três bruxas que, no primeiro ato, incitam a ânsia pelo poder no personagem principal da tragédia shakespeariana, por meio de uma saudação que encontra paralelo em *A resistível ascensão do Boto Tucuxi* (1984):

⁴³ É necessário mencionar que, no drama brechtiano, a tonalidade também não é de otimismo, antes de admoestação: Arturo Ui alcança todos os seus objetivos e, no epílogo da obra, lê-se: “Vocês, porém, aprendam como se vê em vez de olhar fixo, e como agir em vez de falar e falar. Uma coisa dessas chegou quase a governar o mundo! Os povos conseguiram dominá-lo, porém, que ninguém saia por aí triunfando precipitadamente – é fértil ainda o colo que o criou!” (BRECHT, 1992, p. 213).

1ª Bruxa: Salve, Macbeth! Salve Tane de Glamis!
 2ª Bruxa: Salve, Macbeth! Salve, Tane de Cawdor!
 3ª Bruxa: Salve Macbeth, que rei sereis um dia!
 (SHAKESPEARE, 1993, p. 15)

- Salve, Boto Tucuxi! Salve, professor!
 - Salve, Boto Tucuxi! Salve, Prefeito de Manaus!
 - Salve Boto Tucuxi! Salve Governador do Amazonas!
 (SOUZA, 1984, p. 60)

A derrocada política do protagonista, outrossim, é anunciada por outra aparição infernal, a qual as feiticeiras chamam “Mestre”:

Certa noite brumosa de junho, entrou no cabaré um visitante. Era um homem alto, de gestos finos e roupas caras, sobrancelhas circunflexas, sapatos de cromo alemão e expressão de diplomata. [...]

- Como ousaram traficar mumunhas e comerciar com o Boto Tucuxi em enigmas de mercado e assuntos de competência minha, quando eu, senhor de vossos encantamentos, o que chamam de forças ocultas, embora sempre ande às claras, nunca fui sequer ouvido ou cheirado? (SOUZA, 1984, p. 125-126)

A aparição demoníaca, que repreende as feiticeiras, também instaura um significado irônico: contra os expedientes demagógicos e populistas do Boto, a sociedade amazonense nada pode ou quer fazer. No primeiro caso, porque não sabe que está sendo seduzida por promessas que não serão cumpridas; no segundo porque sabe, mas de alguma forma tira proveito da situação. Para deter o Boto, nem o povo, nem a justiça: mas as forças demoníacas que, mais uma vez, representam o inexplicável e o ilógico na instituição política brasileira.

Depois da intervenção sobrenatural, sucede-se a derrocada do protagonista, que é impulsionada por uma greve das prostitutas do Cabaré La Chunga, descrito pelo narrador, logo nos primeiros fascículos, como um prostíbulo de “valor pedagógico” inquestionável nos anos 50 (SOUZA, 1984, p. 60). Se uma greve nesses moldes já implanta um rebaixamento ridículo – que espécie de governo é esse que entra em colapso por causa de uma greve de prostitutas?⁴⁴ – deve-se esclarecer que as manifestações iniciaram-se menos por motivações político-salariais e mais pelos impulsos de uma das prostitutas, Maria Pequeninina, que, preterida pelo Boto, vingava-se organizando o movimento. Assim, o narrador veicula a sua

⁴⁴ A essa altura do romance o leitor já tem a resposta, graças ao esclarecimento do narrador: “Um lumpesinato perdulário e rico comemorava a vitória. Eram bicheiros, contrabandistas, receptadores de furto, sonegadores, trambiqueiros, estelionatários, enfim, todo o Código Penal ao vivo estava entrando com o novo governador no Palácio...” (SOUZA, 1982, p. 142).

mensagem irônica: ao lado das circunstâncias sobrenaturais, são as contingências de ordens pessoais, particulares, que mobilizam a política amazonense.

A ambivalência que, no título, reside no diálogo entre o *resistível* e o *irresistível* e, no corpo do romance, reside na triste constatação de que o povo é quase sempre vítima do processo político e não o seu motor, é responsável pela tonalidade cética que, em alguns momentos, sobressai ao impulso revolucionário da sátira, nesse folhetim.

É possível notar que os significados irônicos, na obra, apontam sempre para múltiplas direções, construídas pelo olhar do leitor. A primeira delas relaciona-se ao posicionamento crítico em relação ao personagem protagonista e à sociedade manauara e, depois, amazonense, que o elegeu. A segunda aponta para o correlato civil do protagonista que, como já se esclareceu, tentava, na época de publicação do folhetim pelo jornal *Folha de São Paulo*, voltar ao poder nas primeiras eleições diretas para governador desde a instituição do governo militar. Uma terceira, mas não última, via de acesso à crítica irônica leva ao que a história do Boto e tantos outros botos tem de invariável através dos tempos, e constrói-se por expedientes generalizantes utilizados recorrentemente na obra.

Embora o livro ancore-se em datas delimitadas e mesmo organize-se em partes que são recortes cronológicos, faça referências a circunstâncias específicas, como, por exemplo, o lançamento do primeiro satélite russo ou, ainda, mencione episódios políticos bastante conhecidos, a grande maioria das personalidades que freqüentam as páginas do folhetim são “disfarçadas” por meio de alcunhas pouco elogiosas, se não tão pejorativas quanto aquela reservada ao personagem principal, e descritas com pinceladas fortes, que as desmascaram e as desqualificam.

Assim é que um conhecido político amazonense, ainda em atividade, ganha a alcunha de Boto Tucuxi e, com ela, toda a carga simbólica que o cetáceo adquiriu na mentalidade popular, com acréscimos picantes, como o de ser traficante de “leite em pó” de péssima qualidade e de não ser perspicaz, sequer inteligente (SOUZA, 1984, p. 48 e 57). Da mesma forma, o governador do Estado do Amazonas entre 1951 e 1955 é chamado de Cabeleira e caracterizado como um político patético e desanimado⁴⁵:

O governador já apresentava um incômodo alheamento da administração, a tal ponto que um de seus auxiliares mais íntimos levava para casa alguns móveis e

⁴⁵ É importante sublinhar que, diferentemente da caricatura visual, cuja realização repousa no impacto causado por um traço, a caricatura verbal requer uma “apreensão gradual do conteúdo” (LEITE, 1996, p. 32). Assim, o exemplo transcrito não expressa a totalidade do sentido degradante dessa caricatura, que se completa pela leitura de toda a obra.

toda a prataria do Palácio, inclusive os talheres do Rei Ludwig da Baviera, e ele nem se apercebera. (SOUZA, 1984, p. 74)

Cabeleira parecia um sonolento mandarim, sentado numa poltrona de veludo marrom, legislando sobre um império moribundo. (SOUZA, 1984, p. 76)

A caricaturização dessas e outras personalidades, que as transforma em personagens da ficção e, por isso, alvos do riso satírico, não só funciona como desmascaramento crítico *dessas personalidades*, como também ativa na mente do leitor uma imagem já largamente difundida do político desonesto, do fisiologismo estatal, da demagogia dos homens públicos que se sucedem no poder.

Uma passagem da obra comprova esse alargamento do alvo, que faz com que a sátira folhetinesca de *A resistível ascensão do Boto Tucuxi* (SOUZA, 1984) continue mordaz e certa, mesmo depois de extinta a sua motivação inicial: nela todos os governadores do Amazonas, até mesmo os do futuro, são desvalorizados pelo vaticínio das deslocadas feiticeiras, personagens que constituem exceção fantástica nessa obra tão sulcada pelos elementos referenciais:

A alcova recebia a luz alaranjada do crepúsculo carregado de cúmulus, enquanto o Boto procurava escapar daquele sonho prodigioso. O que lhe deixara impressionado, em toda a longa sessão tumultuada, fora a nitidez epistemológica da última aparição. Uma sensação de asco lhe dominara, ao compreender que os símbolos matemáticos que dançavam no espaço, como brilhantes riscos de neon, eram índices de quociente de inteligência. Era aterradora a maneira como os índices de QI regrediram rapidamente, até as manifestações mais elementares de atividade cerebral [...]

A regressão estacionou abruptamente em quatro padrões, e o que representavam esses padrões, pelo baixo teor, não podiam pertencer a criaturas mais elevadas que um macaco prego.

– Quando saíres do Palácio, Boto, os governadores descerão a escada da evolução. (SOUZA, 1984, p. 174-5)

Se a caricatura pauta-se num jogo de oscilações entre o desvelamento e o ocultamento, já que é “máscara que desmascara” (LEITE, 1996, p. 20), não é difícil entender por quais motivos é um recurso amplamente utilizado nessa obra. Em primeiro lugar, a caricatura serve bem à expressão satírica, que não é crítica direta, mas mediada pela fantasia criadora, já que “a caricatura parte de um ‘desenlace’ (o desvio, a descontinuidade, a disjunção), que desnuda a insuficiência, desconstruindo a imagem do caricaturado ao mesmo tempo que reconstrói um “outro”, revelador das incongruências do original” (LEITE, 1996, p. 20). É a mirada certa, mas paradoxalmente indireta da caricatura, que ajuda a construir o olhar enviesado e crítico da sátira, nessa obra.

Em segundo lugar, a caricatura que, em *A resistível ascensão do Boto Tucuxi* (SOUZA, 1984), parte da crítica a indivíduos para atingir uma instituição – a política – e uma classe – os políticos – é profícua numa obra que, embora remeta-se criticamente a circunstâncias historicamente delimitadas, não se restringe a um determinado momento histórico ou a uma personalidade particular. No jogo do “é-não-é” da caricatura há lugar para a crítica aos políticos amazonenses que pertenciam à cena política entre os anos 50 e 60 – momento histórico a que se remete a ficção –, como também há lugar para os políticos atuantes da década de 80, quando da publicação do folhetim e para os atuais, quer sejam do Amazonas, quer sejam de qualquer lugar do país ou, mesmo, do mundo.

Linda Hutcheon (1991, p. 151), ao refletir acerca dos principais traços da metaficção historiográfica, sublinha que esse tipo de ficção

adota uma ideologia pós-moderna de pluralidade e reconhecimento da diferença; o ‘tipo’ tem poucas funções, exceto como algo a ser atacado com ironia. Não existe nenhuma noção de universalidade cultural. Em sua reação à história, pública ou privada, o protagonista de um romance pós-moderno [...] é declaradamente específico, individual, condicionado cultural e familiarmente.

A transcrição desse excerto serve-nos de ponto de partida para uma distinção que, nem sempre, delinea-se claramente, entre a *caricatura* e o *tipo*. Leite (1996, p. 34-5) estabelece detalhadamente tal distinção, defendendo que a caricatura pode ser aproximada à paródia, uma vez que representa o *desvio máximo* em relação ao sujeito caricaturado, enquanto o tipo aproxima-se da estilização, já que representa o *desvio mínimo* em relação ao sujeito tipificado. Interessa-nos, ainda, a sua reflexão a respeito do grau de *generalização* de um e outro tratamento da personagem:

O tipo tem feição mais genérica e amena, diluindo com isso as restrições que eventualmente expresse; toma como matéria comportamentos, hábitos e valores que são gerais (uma profissão, um segmento social), enquanto a caricatura costuma ser mais particularizada, tendo como matéria um indivíduo, comportamentos ou idéias mais definidos; o tipo tende ao coletivo, a caricatura normalmente é a individualização do tipo (LEITE, 1996, p. 34).

O que gostaríamos de sublinhar é que a caricatura não é, como poderia parecer à primeira vista, incompatível com a metaficção historiográfica, tal qual fundamentada por Linda Hutcheon (1991). Observa-se, na obra em questão, que a particularização no tratamento das personagens é fundamental para que seja eficiente a mordacidade satírica em relação às

personalidades históricas às quais a obra se remete e contra as quais ela funcionou, à época de sua publicação no formato folhetinesco, como libelo. Assim, a caricatura rebaixadora da sátira, em *A resistível ascensão do Boto Tucuxi* (SOUZA, 1984), tem alvo definido e delimitado, e as possíveis confusões que pudessem ocorrer – devido, por exemplo, à omissão dos nomes das personalidades políticas – são dirimidas pelas caricaturas visuais, abundantes no livro.

Contudo, é na leitura e na interpretação da obra que os significados ampliam-se e que a caricatura satírica, crítica direcionada e particularizada, desvela outros alvos menos explícitos e que relacionam-se, então, menos com o contexto em que a obra foi publicada e mais com o contexto da leitura e com as experiências de quem lê. Isso porque, nessa obra, a caricatura é mobilizada – e, por conseguinte, modelada – para ativar, na memória do leitor, traços invariantes dos maus políticos brasileiros.

Uma outra estratégia a que recorre o romance para alargar a sua crítica, ampliando o leque de possíveis alvos do discurso satírico, é a recontextualização de formulações discursivas atadas a determinadas práticas políticas brasileiras. Percebe-se, nos fascículos que correspondem à segunda e terceira parte do romance, delimitadas entre os anos de 1953 e 1964, que a postura política do Boto atualiza ficcionalmente – e, aqui, num tom “menor”, devido ao potencial rebaixador-ridicularizador do riso de zombaria - as estratégias populistas das eminentes figuras políticas brasileiras em cena nesse momento histórico: Getúlio Vargas, Juscelino Kubitschek. A Carta-Testamento de Getúlio, retomada parodicamente, também pode ser lida por esse ângulo e um dos discursos proferidos por Juscelino Kubitschek oferece matéria-prima intertextual para um discurso do Boto, como se pode ler nas transcrições abaixo:

Se estou defendendo intransigentemente o princípio de autoridade e a ordem nas ruas – é ainda no vosso interesse, no interesse do próprio povo. Pois da desordem já vistes, não poderá surgir senão mais carência, mais pobreza e mais miséria. Um dia perdido nas desordens de rua é um dia perdido para o trabalho e a produtividade. (Discurso de JK, apud CARDOSO, 1977, p. 197)

[...] Os nossos adversários julgaram poder governar sem os trabalhadores. Mas hoje em dia, gostemos ou não, não é possível fazer nada sem os trabalhadores [...] Todo trabalho é honrado e não humilhará ninguém se for construtivo, se der lucro e servir para o bem estar da coletividade. Os trabalhadores amazonenses sabem que gozam de minha especial estima. Mas no meu governo eu não permitirei a baderna, a agitação daqueles que se metem a falar daquilo que não compreendem. [...] Quando um trabalhador deixar de trabalhar para ouvir ou falar coisas de política, ouvirá também o governador dizer: alto lá, companheiro! se queres fazer política, se queres fazer ameaça, interrompendo a jornada de trabalho para a qual fostes contratado, então já não és um trabalhador, és um bagunceiro. (SOUZA, 1984, p. 144)

O discurso do Boto, quando da sua eleição para o governo do Estado, retoma as admoestações de um dos discursos de Juscelino, ao se referir a uma das greves de trabalhadores deflagradas durante o seu mandato. A recontextualização ficcional do discurso do então presidente transforma a admoestação em ameaça explícita, revelando o que no discurso oficial, ficara oculto pelo tom paternalista-pedagógico. Tom esse típico do populismo que aparece, também, na referência à construção de uma “coletividade” na qual os trabalhadores devem contribuir para gerar a renda de uma pequena parcela privilegiada da população. Redunda a argumentação uma consideração sucinta, embora esclarecedora, das principais práticas do populismo brasileiro:

Utilizando categorias genéricas e homogeneizantes, como “povo” e “nação”, os governantes populistas apregoavam a harmonia entre as classes e a paz social como condições necessárias ao bem-estar geral. Tal discurso – aliado ao nacionalismo e a uma estrutura sindical subordinada ao Estado e à ação de dirigentes “pelegos” – conseguia conter as reivindicações dos trabalhadores, orientando-as para reformas constitucionais e campanhas nas quais os antagonismos com os interesses da burguesia acabavam sendo dissolvidos. (RODRIGUES, 1992, p. 42)

Além da retomada de um texto – que revela as suas intenções paródicas também por traços lingüísticos, como é o caso da segunda pessoa do plural presente apenas *nessa* fala do protagonista – algumas das suas ações fazem ressoar na memória do leitor outras práticas recorrentes na política da época, como a cooptação de apoio dos líderes sindicais para o debelamento de duas greves dos estivadores em Manaus, uma durante o mandato de prefeito do Boto, outra durante o seu mandato de governador (SOUZA, 1984, p. 124 e 144).⁴⁶ Os comentários do narrador também “traduzem” ironicamente as práticas populistas, quando observam, por exemplo, que “A distribuição de renda se fazia pelas leis severas do movimento browniano, e o que chegava ao bolso do povo não passava de efeitos colaterais” (SOUZA, 1984, p. 169).

Uma última consideração a respeito da forma pela qual o romance-folhetim de Márcio Souza refere-se criticamente não só ao seu personagem protagonista ou ao seu correlato civil, como também a um amplo leque de estratégias políticas e práticas governamentais do período histórico que recobre, diz respeito ao ritmo dos acontecimentos que se acelera freneticamente da segunda para a terceira parte do folhetim. Nesta, delimitada entre 1958 e 1964, com o Boto à frente do governo do Estado do Amazonas, há a narração de um arrazoado de “feitos” do protagonista, desde a criação da Universidade, o incentivo às

⁴⁶ Uma das primeiras ações de João Goulart à frente o Ministério do Trabalho no último mandato de Getúlio Vargas foi apoiar a greve dos marítimos e aproximar-se dos “pelegos”, organizando entre eles o apoio ao governo (RODRIGUES, 1992, p. 53). Tal qual fez o Boto, nas duas passagens do romance mencionadas.

artes e à cultura popular até a instalação de uma usina flutuante. A aceleração da narrativa ecoa o ritmo “desenvolvimentista” do plano de metas de Juscelino Kubitschek e, mais uma vez, o romance desvela uma realidade política muito maior que a do microcosmo eleito como espaço pelo romance.

As obras que, partindo da sátira a alvos específicos, conseguem provocar a reflexão crítica a respeito de outros alvos – muitas vezes insuspeitos até mesmo para o próprio satirista – não só perenizam-se na lembrança dos leitores, como também renovam-se na medida em que se atualizam os possíveis alvos. Além disso, essa renovação dos significados satíricos relaciona-se estreitamente com os traços da pós-modernidade que Linda Hutcheon (1991, p. 147) observa na metaficção historiográfica: “A ficção pós-moderna sugere que reescrever ou reapresentar o passado na ficção e na história é – em ambos os casos – revelá-lo ao presente, impedi-lo de ser conclusivo e teleológico”

4.3.3 – Quantos narradores são necessários para desvelar uma verdade?

Mencionamos, em outro momento, a curiosa e intrincada rede de narrações construída pela obra, resultado de um desdobramento da instância narrativa em quatro figuras que não compartilham o mesmo espaço e o mesmo tempo do personagem-protagonista da obra, o Boto Tucuxi, embora compartilhem a construção do discurso a respeito desse personagem. Se o desdobramento da instância narrativa é também um desdobramento do tempo e do espaço narratológicos, a concepção de níveis narrativos proposta por Genette (1995) pode iluminar a análise.

Se tomarmos como narrativa central da obra a história do personagem Boto, de sua “resistível ascensão”, sua queda e partida para o exílio voluntário no Rio de Janeiro e os preparos para o seu retorno, fatos ocorridos entre os anos 1953 e 1978, teremos a seguinte configuração narrativa: em um primeiro nível, o extradiegético, temos um narrador que se coloca em posição ulterior aos fatos mencionados anteriormente. Tal narrador, não nomeado, é o responsável pela elaboração de um prólogo dirigido ao leitor e se coloca em uma posição onisciente em relação aos personagens e fatos narrados pelos outros níveis narrativos. Além disso, discute e problematiza a própria construção discursiva que apresenta, bem como elabora hipóteses acerca de sua recepção e orienta o leitor a respeito de como interpretar o texto que tem em mãos:

Este folhetim procurará reproduzir no melhor e mais depurado estilo extrativista as peripécias de um herói mítico chamado pelo povo de Boto Tucuxi. Tudo aqui se ajustará aos verdadeiros fatos da história, pois o que terão a oportunidade de ler não é coisa nova, não é uma adocicada fábula nem um conto de fadas capitalista. Nada será corrigido, censurado ou aumentado. E como a pasmeira de certa literatura sonífera se refugiou no horário das seis da tarde, e este folhetim veio ao mundo pelo dispendioso sistema DDC (Discagem Direta do Céu), encerramos este prólogo afirmando aos leitores que, se um povo é feliz por não necessitar de heróis, duplamente feliz será por não precisar de mitos (SOUZA, 1984, p. 14).

Embora o discurso ficcional não nomeie esse narrador que constrói o prólogo e cuja voz percorre toda a obra, servindo de mediadora aos diferentes níveis narrativos, a expressão utilizada por ele para caracterizar o estilo do folhetim que apresenta, *extrativista*, remete o leitor ao frontispício do livro, em que se lê:

Folhetim burlesco cripto-baré, psicografado pela imaginação destemida e ferina do professor Ediney Azancoth, abstrator de quintessências amazonenses, tendo sido ilustrado par excellence pelo mestre Paulo Caruso, cartunista em Robe de Parade, e *plagiado* por Márcio Souza em 1981 (SOUZA, 1984, frontispício, grifo nosso).

O Márcio Souza que se apresenta como plagiador não é o Márcio Souza escritor, figura civil, o que corrobora as reflexões genettianas a respeito de que a instância do narrador, qualquer que seja o nível em que se encontre, não deve ser confundido com a entidade ontológica do escritor. Antes, o qualificativo o ficcionaliza, bem como o fato de ser colocado, nessa apresentação, ao lado do personagem ficcional Ediney Azancoth. Nesse sentido, é possível aproximar a figura do narrador do prólogo, pertencente ao nível extradiegético, a essa personagem construída pelo frontispício; leitura que se reafirma se levarmos em consideração a caracterização do estilo da obra como *extrativista*, apontando para um desdobramento irônico do significado desta palavra, que no contexto amazônico refere-se à coleta do látex e de outros produtos da floresta, mas que quando empregada para qualificar um estilo discursivo, expõe idéias relacionadas ao aproveitamento do que já está pronto, e, em casos extremos, à usurpação. Não seria, nesse caso, a expressão *estilo extrativista* empregada eufemisticamente no lugar de plágio?

Sublinhe-se que o narrador-plagiador, extradiegético, está num nível distinto dos personagens envolvidos na trama que será por ele plagiada, mas também organizada, já que a sua voz perpassa todos os momentos da narrativa e declara, no final do fascículo II, que o livro, redigido por outro personagem será por ele “anotado e comentado” (SOUZA, 1984, p. 20). Essa diferença de nível constrói-se, sobretudo, pela distância temporal entre o momento

em que ele apresenta o folhetim ao leitor, 1981, e os momentos em que as outras circunstâncias, narradas pelos outros dois níveis, se desenrolam.

O presente da narração é o tempo desse narrador que esclarece, desde o frontispício e repete no prólogo, que o folhetim então apresentado foi psicografado por um outro personagem, o professor Ediney Azancoth, morador de Manaus na década de 70 e que em 1977, trava o primeiro contato sobrenatural com o verdadeiro autor dos escritos, o jornalista Epaminondas Anthony, falecido em 1946. Teríamos, assim, um segundo nível narrativo, intradieético, no qual se narra a história do processo de psicografia da obra, em que o receptor mediúnico é auxiliado por um outro personagem, o psiquiatra Dr Galvão.

A história central do folhetim, o percurso político do personagem Boto Tucuxi corresponde, então, ao terceiro nível narrativo, o hipodieético, cujo narrador é Epaminondas Anthony, mediado por Ediney Azancoth, auxiliado, por sua vez, pelo psiquiatra Dr. Galvão. A história do Boto inicia-se, efetivamente, a partir do fascículo VI; até então, o narrador extradieético descrevera a forma pela qual o jornalista falecido em 1946 cooptara, depois de várias tentativas frustradas com outros possíveis médiuns, o professor Azancoth como o psicografador de seu folhetim encomendado pelo próprio personagem central, o Boto Tucuxi.

Esquemáticamente, teríamos a seguinte configuração narrativa: o narrador extradieético responsabiliza-se por narrar a forma como Ediney Azancoth imbuí-se da prerrogativa de narrador intradieético, ao lado do jornalista Epaminondas Anthony, esse o “verdadeiro autor do texto” (SOUZA, 1984, p. 14). Ambos narram, por sua vez, a história central do folhetim, que é a ascensão política do Boto Tucuxi. Há, contudo, um fator complicador que problematiza essa leitura esquemática: todas essas vozes imbricam-se na narrativa, de modo que o narrador do nível extradieético interfere “anotando e comentando” o que é narrado pelo nível hipodieético, da mesma forma que Ediney Azancoth e seu interlocutor, Dr. Galvão, problematizam e julgam tanto os fatos narrados por Epaminondas Anthony, quanto o seu estilo de escrita.

José Alonso Torres Freire (2002, p. 112) identifica o desdobramento da instância narrativa a um desdobramento da persona satírica, nesse romance. Para ele,

A configuração da persona dessa maneira, desdobrada em quatro figuras que interagem constantemente, todas deslocadas do tempo da ação em que o Boto se move, possibilita ao narrador mostrar o personagem satirizado de diversos ângulos, todos depreciadores de seu perfil criminoso.

A persona satírica é identificada por João Adolfo Hansen (1991, p. 11) como uma figura retoricamente elaborada a partir de traços mais ou menos fixos. Interessa notar, a partir desses traços observados pelo crítico e elencados abaixo, que a persona satírica constrói-se por meio de aspectos ambivalentes, paradoxais, que são metódica e racionalmente construídos como tais e não devem ser lidos como próprios da personalidade do autor, como expressão de suas particularidades psicológicas:

- a persona afirma a sua simplicidade mas o faz através de técnicas retóricas complexas e refinadas;
- a persona afirma a veracidade do que diz mas distorce as descrições e ações com exagero, para enfatizar;
- a persona ataca o vício mas demonstra inclinação pelo escândalo e sensacionalismo;
- a persona afirma a finalidade moral da sua crítica mas demonstra prazer em vilipendiar;
- a persona afirma a sua sobriedade e racionalidade mas, freqüentemente, adota atitudes desmedidas e irracionais.

Os paradoxos que caracterizam a construção retórica da persona satírica marcam a incoerência dessa máscara, cujo objetivo principal é moralizar por meio da exposição insistente das imoralidades que pretende corrigir. De resto, essa é a característica fundamental do discurso satírico, que pretende alcançar a norma não pela sua defesa direta, mas pelo ataque às circunstâncias que a desrespeitam.

O que é digno de nota na obra em questão é o *desdobramento* da persona que, se possibilita, como afirma Freire (2002), um detalhamento da crítica pela multiplicação dos pontos de vista depreciadores acerca do personagem Boto, também possibilita um enfraquecimento mútuo da autoridade moral de cada uma dessas vozes identificada à persona: as ambivalências características da figura retórica *persona* são, em *A resistível ascensão do Boto Tucuxi* (SOUZA, 1984), levadas ao paroxismo, uma vez que multiplicadas pelo número de personas existentes na obra.

Isso porque essas máscaras não só julgam o personagem-protagonista da história central, como também entrejulgam-se, explicitando, ao longo de toda a narrativa, a vacuidade dos posicionamentos, ambições, motivações de cada um dos personagens que

assumem a máscara da persona e que, anteriormente, identificamos aos narradores dos diferentes níveis narrativos: o narrador-plagiador, do nível extradiegético; Ediney Azancoth, do nível intradiegético e Epaminondas Anthony, do nível hipodiegético.

Se as vozes de todos esses personagens-narradores-personas satíricas aliam-se para construir uma narrativa desmascaradora da figura do Boto, é inegável que elas dispersam-se e desdobram-se em posicionamentos e pontos de vista diferentes que, em determinados momentos, desmascaram-se mutuamente, de forma mais ou menos explícita. No caso do narrador do nível extradiegético, o desmascaramento ocorre quando ele se coloca, já no frontispício da obra, como um plagiador, abrindo mão da autoria e, portanto, da autoridade em relação ao que segue escrito. Um outro fator que leva o leitor a se questionar a respeito da confiabilidade desse primeiro narrador-persona é o fato de ele inserir-se na crítica que produz, como atestam os excertos abaixo, em que a primeira pessoa do plural é utilizada para explicitar essa proximidade entre aquele que zomba e o seu objeto:

Em plena selva, aspiramos o melhor da economia de mercado. Sobre o tapete de espumas do Rio Amazonas, bóia o caráter refratário de nossa terra ao feudalismo. E não se trata de dogma, longe disso. Basta a lembrança do inesquecível Marquês de Pombal. Falhou, coitado, pois nesse ponto o nosso lado português toca o nosso lado tribal. Ponha um índio na direção do Banco do Estado do Amazonas, não fará a menor diferença (SOUZA, 1984, p. 13).

Nestes tempos em que as verdades absolutas andam mal cotadas em Wall Street, vamos descobrindo que a decadência é incontornável, aceitando a miopia dos favores. Somos fatalistas perante ministros de estado e rima pobre do planejamento [...] Mas por que devemos nos preocupar com essas coisas? (SOUZA, 1984, p. 14).

Um dos traços recorrentes na construção da persona satírica, que pode assumir características múltiplas de acordo com o contexto em que se insere e com os objetivos satíricos a que serve, é a sua configuração como uma figura alheia aos costumes e situações que, para a grande maioria da sociedade, não causam mais nenhum tipo de desconforto. Nesse sentido, é o estranhamento construído por meio de um olhar de fora que evidencia o que é reprovável, mas que está tão cristalizado que se tornou invisível aos olhos da maioria. Esse narrador, que se auto-desmascara desde o prólogo da obra, consegue construir esse estranhamento que possibilita a posição crítica por meio da lacuna temporal que se abre entre o momento em que os fatos narrados ocorrem e o momento em que eles são efetivamente narrados (e, no caso, organizados e comentados).

Entretanto, esse narrador não permite que o distanciamento temporal produza o total alheamento de seu olhar: quando se coloca como integrante dessa sociedade, cuja “moral

é arte de fazer vista grossa” (SOUZA, 1984, p. 14), não se exime de compartilhar das amoralidades, nem de fazer uso dos expedientes escusos que, paradoxalmente, critica.

Esse mesmo narrador demole também a autoridade das outras duas vozes que compartilham com ele o discurso satírico construído para atacar o Boto. O “verdadeiro autor” (SOUZA, 1984, p. 14-15) do folhetim, Epaminondas Anthony, é descrito ironicamente como “luminar da imprensa planiciária, senhor de uma pena capaz de fazer e desfazer reputações [...] poeta parnasiano, autor de um delgado volume de poesias intitulado “Volutas do Ciúme, em vida titular da cadeira nº 10 da Academia Amazonense de Letras”. Tal caracterização, que atinge tanto a seriedade do jornalista – típico representante do que denominaríamos “imprensa marrom”, comprometida com toda a sorte de interesses para além da investigação e testemunho da verdade – quanto a competência do escritor – o adjetivo “parnasiano” não parece estar empregado em sentido elogioso – mina a confiabilidade e a autoridade do autor. Há que se sublinhar, ainda, que o folhetim por ele escrito foi “encomendado” pela personagem central, o Boto, o que também contribui para dismantelar a credibilidade não só do escritor, como também de sua obra.

Ediney Azancoth, o professor cooptado por Epaminondas Anthony e pelo próprio Boto para psicografar a obra, é caracterizado indiretamente pelo narrador do nível extradiegético como um intelectual de fachada, alienado, cujos esclarecimento e cultura não se convertem em atitude capaz de promover qualquer alteração social:

Era a primeira manifestação de rua que acontecia em Manaus após 1968 [...] Um clima de ansiedade estava manifesto no mormaço matinal. O professor Azancoth, cujas aspirações democráticas e princípios filosóficos o tornavam refratário àquele tipo de dialética, tentou escapar. (SOUZA, 1984, p. 15)

Nativo da cidade réptil: Manaus. [...] Uma cidade muito quente, um calor de rachar que muitas vezes parece dar razão às teorias anti-trópicos de Gobineau. Nada é mais triste que o exótico sem capital de giro, mas o calor “senegalês” é o que primeiro toca o visitante, pois ao nativo já derreteu-lhe o cérebro e a sensibilidade. Eis porque o professor Azancoth, nativo ilustrado, assustou-se mais do que a conta com uma simples manifestação espiritual. (SOUZA, 1984, p. 18)

A caracterização desses dois narradores pelo narrador extradiegético expõe a vicariedade das motivações de ambos: o primeiro escreve sob encomenda, habituado que está em se utilizar da escrita em prol de objetivos pouco nobres; o segundo escreve porque foi compelido a isso, importunado insistentemente por uma alma penada que necessitava de seus préstimos mediúnicos para levar a público a obra que não teve tempo de publicar em vida.

Não há, em nenhum dos dois casos, qualquer motivação que não esteja relacionada apenas a dados circunstanciais e particulares.

O narrador do nível intradieético, Ediney Azancoth, é auxiliado na sua “promenade du schizo” (SOUZA, 1984, p. 25) pelo psiquiatra Dr Galvão. É por meio dos diálogos desses dois personagens que o leitor tem acesso aos julgamentos a respeito tanto da figura do Boto Tucuxi, o personagem central da narrativa que está sendo psicografada, quanto do estilo de escritura praticado pelo jornalista Epaminondas Anthony, “verdadeiro autor do folhetim”.

No primeiro caso, os julgamentos a respeito do Boto ficam a cargo do psiquiatra, que elabora uma série de teorias a fim de compreender os possíveis significados simbólicos da figura do Boto e, assim, justificar o seu surgimento como personagem central dos delírios de seu paciente Ediney Azancoth:

O detalhe psicográfico da narrativa desgostava o psiquiatra. Contatos com o outro mundo lhe enfadavam, não por algum preconceito vulgar, mas pela simples razão de que os estados pós-morte geralmente denunciavam flagrante queda de talento mal os mortais libertavam-se do peso da carne (SOUZA, 1984, p. 23).

O interesse do psiquiatra agora era crescente. A lendária imagem do boto, ente folclórico, ganhava um trajeto no inconsciente psicossocial amazônico.

É simples: caviar = consumo = desejo reprimido = depressão econômica. A nova ordem (Boto) vem ao mundo como uma máquina ainda desejante, nascendo do caviar (corpo despótico extrativo) num simulacro de visão demoníaca romântica (não esquecer do inconsciente pré-industrial dos seringais nativos) (SOUZA, 1984, p. 27).

[...] Ao fazer filhos sem pais, o Boto estimulava a neurose neolítica do Id amazonense, sempre pronto a regredir ao tribalismo. Como elemento em contradição com a moral burguesa, revelava a paranóia agrícola do superego local, sempre temeroso que as seringueiras sofressem de hemofilia. E o caráter de ídolo das repartições públicas, denunciava a dissociação do ego anal-comercial baré, inseguro e tenso com as incertezas da safra (SOUZA, 1984, p. 27-28).

[...] O Boto não passa de uma seringueira desejante, veja aqui – e apontava com o dedo para uma das camadas que compartimentavam o triângulo – O progressismo do Boto é apenas reflexo da proclividade extrativista. Vítima do corpo da safra, o Boto sofre de síndrome de seringal, teme a castração do monopólio e por isto precisa viver em conjuntos históricos e psicológicos que facilitem o tráfico de influências (SOUZA, 1984, p. 204-205).

Há que se sublinhar que as interpretações ambiciosas do psiquiatra são construídas por meio de uma curiosa mistura de chavões das mais diversas áreas do saber: a própria psicologia, a antropologia, a economia etc. O resultado é um evidente desconcerto entre o fenômeno observado – a figura do Boto, apelido de um político, e a sua “resistível ascensão” – e o discurso empregado para interpretá-lo. Tal desconcerto torna-se ridículo na

medida em que, elaborado como explicação, o discurso do psiquiatra nada esclarece, pelo contrário, perde-se numa confusa rede de relações cuja complexidade é desmedida e descabida, levando-se em conta que a figura do Boto é apenas um dentre tantos exemplares de desonestidade, infelizmente tão comuns e recorrentes na cena política brasileira.

Ao tornar artificialmente complexo o que é óbvio e explícito, o personagem torna-se porta-voz de uma crítica a um comportamento recorrente das classes dominantes, que é procurar interpretações mirabolantes e, na maioria das vezes, eufêmicas, para problemas de ingerência ou, nos piores casos, de falta de honestidade. Há, ainda, um outro efeito causado pelas interpretações distorcidas do Dr Galvão: não há como levá-lo a sério. Os seus julgamentos acerca do personagem central da narrativa não são dignos de confiança, uma vez que enviesados, exagerados, descontextualizados. Além disso, as explicações rocambolescas do psiquiatra tentam explicar o que, como já se mencionou anteriormente, é inexplicável e a ficção assume como fenômeno maravilhoso, ao inserir as feiticeiras e seu Mestre nos momentos nodulares do enredo, quais sejam o do início da ascensão e do princípio de derrocada do protagonista.

Epaminondas Anthony, como já se mencionou, é desmascarado em suas motivações pelo narrador do nível extradiegético. A desqualificação de sua obra e de seu estilo é efetuada pelo professor Azancoth, que não admite psicografar passagens cujo estilo julga de mau gosto ou ultrapassado, e também pelo psiquiatra, que questiona a qualidade retórica do folhetim:

Epaminondas Anthony, entusiasmado com o progresso do folhetim, caía, sem perceber, no exagero. Sobre o discurso ao pé do túmulo, proferido pelo Dr Pata, queria obrigar o professor Azancoth a escrever coisas como: “zurzia o látigo da proibidade sobre a face frívola da bandalheira governamental”. É claro que o professor recusou-se a compartilhar de semelhante remissão passadista. Para tudo tinha um limite. E se na qualidade de psicografador relutante se dispunha a dar vazão à imaginação desencarnada do jornalista, nem por isso se deixaria derrotar por um estilo mofado que provocaria orgasmos inesperados na Academia de Letras. (SOUZA, 1984, p. 105)

– Até o projeto de humor deste folhetim é diluído – fulminava o psiquiatra –, não há espaço para a ruptura e muito menos para a corrosão. Parece um programa cômico da Rádio Nacional. (SOUZA, 1984, p. 184)

– Mas este folhetim não passa de uma sublimação – argumentava o psiquiatra.

Para o Dr. Galvão, toda aquela história de alma de literato não passava de alguma espécie de alucinação sensorial.

– Eu sei que esse negócio de literatura por aqui parece até coisa do sobrenatural. Mas não é preciso exagerar. (SOUZA, 1984, p. 204)

Nessa sátira de inúmeros alvos – que nos faz, mais uma vez, retomarmos a adequada imagem da espada celta que, quando desembainhada, persegue também o seu dono, empregada por Alfredo Bosi (1993) para refletir acerca da expressão satírica moderna – a desqualificação do estilo de escrita do desencarnado Epaminondas Anthony, cujo efeito primeiro é o de rebaixamento desse narrador e do texto pelo qual é o responsável, é apenas o significado mais explícito para uma desqualificação que vai mais longe. José Alonso Torres Freire (2002, p. 113) sugere que a figura do jornalista serve à crítica “do anacronismo e escritores da cidade, ocupados todos com a pasmaceira de uma ‘literatura sonífera” (SOUZA, 1984, p. 14) e comprometidos com uma expressão poética tão ultrapassada quanto a sociedade que a produz e a consome. De resto, é ainda Freire (2002) que, estendendo a sua leitura para outras obras do autor, observa ser uma constante na obra de Márcio Souza a crítica ao “beletrismo sem o esforço da reflexão” (FREIRE, 2002, p. 113).

A crítica aos responsáveis pela autoria ficcional do folhetim pode ser lida como uma reflexão que a obra faz acerca de sua própria configuração e, nesse sentido, pode ser interpretada como uma espécie de auto-denúncia irônica, a qual a própria obra responde, por meio do posicionamento do “verdadeiro autor” do folhetim, o falecido Epaminondas Anthony, que “não se importava em escrever um folhetim onde os episódios se desestruturavam sem romper os valores sociais ou a racionalidade cotidiana” (SOUZA, 1984, p. 184).

No início deste capítulo, observamos de que forma a desestruturação da narrativa tradicional relacionava-se, na ficção dos anos 70, com a caoticidade da realidade brasileira pós-golpe militar, focalizada pelo olhar de um sujeito também fragmentário, dividido e estufado em face das contingências prosaicas e da sua própria subjetividade, ambas incompreensíveis para ele. De qualquer forma, essas ficções emblemáticas, já mencionadas anteriormente, absorvem e elaboram essa desestruturação formalmente para, no limite, responder a ela de maneira crítica; o que torna possível identificá-las, com Antonio Candido (1989), como uma “literatura do contra”. A denúncia a que procedem os narradores-personagens do nível intradieético parte do conhecimento desse mecanismo de absorção-elaboração-resposta crítica – em que pese o aparente automatismo da formulação – para, ironicamente, colocar-se à margem dele, ao esclarecer que, no folhetim de Epaminondas Anthony, a desestruturação formal não possuiria um projeto crítico que levasse ao rompimento das configurações sócio-políticas da época.

Longe de confundir autoria ficcional com autoria civil, é inegável que a denúncia do Dr. Galvão inscreve, na ficção, a consciência dos limites que o escritor do final

da década de 70 e da década de 80 tem a respeito do fazer literário, do seu alcance e de suas possibilidades no que diz respeito ao esclarecimento das massas. A despreocupação de Epaminondas Anthony com o fato de seu folhetim parecer-se com um “programa cômico da Rádio Nacional”, sem as intenções reformadoras do riso corrosivo da sátira social, reitera o ceticismo presente, por exemplo, no final da obra, quando os vaticínios das feiticeiras, acerca do retorno do Boto, estão prestes a se cumprir.

Eia! chora os dois recentes mortos, se tens lágrimas. Se só tens riso, ri-te! É a mesma coisa. O cruzeiro, que a linda Sofia não quis fitar, como lhe pedia Rubião, está assaz alto para não discernir os risos e as lágrimas dos homens.

Machado de Assis

...a^o ceticismo 5.

5.1 – Contemporaneidade literária: em busca de uma definição

Como delinear, em um conceito, a efeméride do que comumente se denomina *contemporaneidade*? Afora a anedota já conhecida que preconiza a contemporaneidade como o que acabou de passar quando se termina de pronunciar o seu nome, quais outras formulações ajudar-nos-iam a delimitar as suas características?

Um ponto de partida seria observarmos qual o seu significado mais elementar, a fim de, a partir dele, podermos começar a reter o que, por constituição, é fugaz. O sentido dicionarizado talvez nos remeta, circularmente, à anedota popular a que nos referimos acima: contemporaneidade é a qualidade de contemporâneo, que por sua vez significa “o que é da mesma época”, “o que pertence à época atual” (HOUAISS, 2001). Se transpusermos o significado do vocábulo para a área que nos interessa, que é a dos estudos literários, poderíamos, ainda, obter alguns desdobramentos do conceito, quais sejam: a obra literária contemporânea é aquela que se produz na época atual; a obra literária contemporânea é aquela cujo escritor é contemporâneo ao crítico.

Parece fora de questão que ambas as tentativas de delimitação da contemporaneidade são insuficientes para dar conta do fenômeno. No primeiro caso, temos uma tautologia que poderia ser formulada nos termos de que tudo o que é produzido nos tempos atuais é contemporâneo, e tudo o que é contemporâneo... Some-se ao problema da definição tautológica a aceleração da temporalidade em época de expressão midiática: é disseminada a idéia de que a “atualidade”, nos últimos vinte anos, no Brasil, ganhou uma efemeridade a galope do desenvolvimento do “padrão Globo de qualidade”.

No segundo caso, o fato de escritor e crítico serem contemporâneos, ou seja, viverem em uma mesma época, um produzindo literatura e outro apreciando e analisando a obra do primeiro, pode funcionar como uma espécie de primeira delimitação do campo de trabalho deste último, mas causaria distorções do tipo: o desaparecimento de um autor – como o que recentemente aconteceu com Roberto Drummond – faria com que ele imediatamente deixasse de figurar na categoria “escritor contemporâneo”? A escritura “convencional” ou, para usar a feliz expressão de Antonio Candido (1973), a “literatura de permanência”⁴⁷

⁴⁷ No ensaio “Literatura de cultura de 1900 a 1945”, o crítico define da seguinte forma esse termo: “uma literatura satisfeita, sem angústia formal, sem rebelião nem abismos” (1973, p. 113). Embora o termo aplique-se, no referido ensaio, às obras literárias produzidas no início do século XX, no Brasil, cremos que ele pode ser estendido para qualquer expressão literária que busque mais o equilíbrio e a solidificação, repetindo clichês, do que a ruptura e a novidade.

deveria ser considerada como literatura contemporânea, mesmo repetindo fórmulas consagradas e, mesmo, repisadas, por escritores de outras épocas, apenas porque foi produzida no momento em que o crítico a contempla? O que dizer quando, hoje, ao abrir um livro didático, ou mesmo uma história da literatura observamos Guimarães Rosa figurando entre os escritores contemporâneos?

O debate poderia ser estendido, mas julgamos que esses questionamentos já bastam para que nos defrontemos com o primeiro problema que nos coloca a literatura contemporânea, o da sua definição. Se partirmos do pressuposto de que a historiografia em geral, e a literária em particular, organiza acontecimentos, eventos e fatos e propõe a cronologia e as reflexões *a posteriori*, poderemos pressupor as dificuldades a que o crítico está exposto ao estudar a contemporaneidade.

Para começar a, senão resolvê-las, pelo menos abordá-las, é necessário ter em mente que a expressão “literatura contemporânea” deve funcionar como termo vazio, a ser preenchido, sucessivamente, por significados diferentes. Em outras palavras, até que a crítica e a historiografia literárias encontrem uma denominação que se ajuste com maior propriedade à expressão literária de uma época recente – o que significa, sobretudo, que haja consenso, na crítica, sobre a adequação do novo termo –, pode-se dele fazer uso. O “caso” Guimarães Rosa apresenta-se exemplarmente como testemunha da vacuidade da expressão “literatura contemporânea”: a crítica literária dos últimos vinte anos, pelo menos, o vê como pertencente à derradeira geração de escritores modernistas⁴⁸ e a outros autores, atualmente, reserva-se o designativo contemporâneo.

Em segundo lugar, e ampliando essa colocação, há que se admitir que aqueles que reclamam, para as obras com as quais lidam, tal expressão, têm que fazer um esforço de conceituação do qual estariam imunes se analisassem obras para as quais já há um rótulo amplamente aceito, uma definição já consensual. O crítico que lida com algumas das obras modernistas, por exemplo, tratará das especificidades dessas obras e poderá deixar de lado as extensas explicações – salvo casos específicos, de revisão – a respeito do que ele, ou a crítica e a historiografia literárias entendem como Modernismo. O crítico que lida com a literatura contemporânea, não tendo como lançar mão de um rótulo que traga implícitos os conceitos, as

⁴⁸ Há que se sublinhar que essa caracterização, apesar de amplamente aceita, não é totalmente consensual. Para isso nos chama a atenção Luis Augusto Fischer (1999, p. 108), quando sublinha que, ao longo de todo o século XX, de acordo com a historiografia literária, tivemos “o Modernismo, o Modernismo e o Modernismo, tudo isso antecedido apenas por um estágio embrionário do mesmíssimo Modernismo”. O crítico identifica um *tour de force* dos historiadores literários (Antonio Candido à frente) que, no final da década de 50, empenharam-se em colocar o movimento modernista como evento central das letras brasileiras, a partir do qual e com relação ao qual, todas as outras expressões literárias passaram a ser entendidas.

definições, as discussões já anteriormente desenvolvidas pela crítica literária, e tampouco uma ancoragem temporal definitiva, acompanhada da, às vezes, empobrecedora e esquemática, mas didaticamente útil, eleição de eventos para funcionar como marcos, tem que se esforçar para explicar quais idéias, definições, imagens, estruturas há no *seu* conceito de literatura contemporânea.

Argumento mais recente a favor da vicariedade da expressão “literatura contemporânea” é constituído pelo que tem acontecido com a denominação das obras literárias cuja temática, implícita ou explicitamente, dialoga com o período de repressão e cerceamento político-intelectual, que coincide com os anos da ditadura militar no Brasil. Tais obras, embora ainda sejam esporadicamente denominadas como literatura contemporânea, já possuem uma conceituação em vias de se tornar, se já não se tornou, consensual: “literatura pós-64”.

Esse rótulo – e utilizamos essa palavra sem qualquer intenção pejorativa – parece dar conta das especificidades das obras literárias que, das mais variadas formas, tratam desse período recente da nossa história política, cultivando a idéia de uma expressão literária empenhada em modificar a situação exterior (BARBIERI, 2003) e “assustada e indignada [com] a violência do poder” (SANTIAGO, 2002, p. 19).

Se pudermos afirmar, já de antemão conscientes do risco de esquematismo, que a partir do final da década de 70 há certo esmaecimento no interesse dos escritores em expressar, pela literatura, a opressão dos tempos da ditadura, ou, ainda, que outros interesses aliaram-se a esse na configuração de temas e formas ficcionais, deparar-nos-emos com um conjunto de obras literárias que ainda não foi resgatado do “limbo” da contemporaneidade, na medida em que não lhes foi dedicada, ainda, uma denominação consensual. A crítica já delimitou alguns de seus traços essenciais, nos termos de que se trata de uma “ficção reflexiva a dialogar com a literatura e com a crítica” (BARBIERI, 2003).

Aliando-se a esse tipo de expressão literária, ainda sob o vago qualificativo de contemporânea, está toda a ficção que, de meados de 80 aos nossos dias, tem desafiado o crítico literário pela sua configuração absolutamente diversificada⁴⁹. Se o caráter distintivo dessa literatura é a multiplicidade de suas facetas – que faz com que seja difícil vislumbrar um traço comum nas diferentes obras, nos diferentes autores – e o hibridismo formal, como

⁴⁹ Em meados de 2003, o escritor Nelson de Oliveira propôs uma antologia de contos intitulada *Geração 90: manuscritos de computador*. A publicação de tal antologia provocou celeuma, pelo fato de que aos críticos jornalísticos logo ocorreu a idéia de um rótulo que, enfim, reunisse e organizasse a vasta produção da década – o que facilitaria, sobremaneira, a confecção de resenhas, na medida em que um rótulo é um facilitador, como mencionamos anteriormente. Houve reação por parte dos escritores, que não se vêem como uma geração, sequer sentem-se esteticamente aproximados.

assegurar uma caracterização mínima, que não seja a problemática observância exclusiva da cronologia?

Talvez tenhamos que buscar para além da obra literária as pistas para tentar a caracterização dessa contemporaneidade literária.

Nos primórdios da nossa historiografia literária deu-se uma querela entre os historiadores literários que julgavam a literatura brasileira, produzida no período colonial como sendo um braço da literatura portuguesa e os que a julgavam como expressão artística autônoma. O principal argumento desses últimos era de que não se deveria estender para o campo artístico as categorias e/ou cronologias derivadas do campo sócio-político, em suma, não poderíamos transferir para a literatura a dependência econômica que, na época, nos ligava à metrópole.

Embora concordemos em parte com esse argumento, deve-se sublinhar que as questões sócio-políticas podem oferecer diretrizes para o estudo da literatura desde que elas passem a interferir na substância da obra literária. Isso significa dizer que, além de muitas vezes oferecer temas a serem desenvolvidos ficcionalmente, o contexto sócio-político e, mesmo, econômico, pode interferir no modo como o texto literário é construído, na sua organização estética. Além desses fatores, a atualidade acrescenta outro, de grande importância para a compreensão da literatura, como de qualquer expressão artística do final do século XX: a disseminação cultural – e, muitas vezes, a imposição cultural – pelos modernos meios de comunicação.

Deveríamos, então, questionar sobre a origem de tamanha multiplicidade de temas e formas da ficção contemporânea; multiplicidade essa que, paradoxalmente – uma vez que o inaracterístico não pode caracterizar – constitui-se como traço delineador dessa ficção. Ítalo Moriconi (2002, s/p)⁵⁰ coloca da seguinte forma o problema:

O afastamento da literatura em relação a uma exigência social ou política mais articulada vai se acentuar a partir dos anos 80. “Ideologia/eu quero uma pra viver”, é o brado retardatário do roqueiro Cazuza, dando o tom da carência de seu tempo. Nessa linha, um aspecto crucial da alegada crise do final do século é o fato de que os escritores emergentes se vêem perdidos, não sabendo muito bem em que valores ancorar suas obras. Cada escritor se vê diante da circunstância de ter que criar seu próprio projeto individual, o qual deve incluir uma definição ao menos implícita do tipo de destinatário, do tipo de leitor que quer, pois este também perdeu sua nitidez e homogeneidade.

⁵⁰ O artigo, publicado em CD-Rom, não apresenta numeração de páginas.

Além do fato, observado pelo crítico, de a literatura recente não ter um projeto delimitado – projeto esse que, presente em outros momentos de nossa literatura, delineou-se de diferentes formas, de acordo com as diferentes épocas – ou, ainda, como popularmente se diz, não ter um “inimigo comum” contra o qual lutar, a favor de uma ideologia, e que funcione como um fio condutor de temas e estratégias narrativas, cremos que outros aspectos podem ser levados em conta para tentar explicar a característica multifacetada da ficção contemporânea.

Dois eventos mudaram a paisagem da produção literária a partir da década de 70 no Brasil. Um deles, largamente comentado e já mencionado em capítulo anterior deste trabalho, durante muito tempo foi eleito o inimigo número um do artista brasileiro, durante a ditadura militar: a instituição da censura prévia pelo Ato Institucional nº 5. O outro, obscuro, relegado a segundo plano pelos próprios escritores, foi recentemente descoberto quando, finda a ditadura, abriram-se as gavetas: a solidificação da indústria cultural (PELLEGRINI, 1996, p. 14). O jugo capitalista, neste momento, estende-se ao universo cultural e “[...] também a literatura integra-se naquilo que Theodor Adorno denominou, ainda na década de 40, como ‘indústria cultural’, isto é, um conjunto de procedimentos que, de maneira ampla e extensiva, fazem da cultura uma alternativa de acumulação e produção de mais-valia” (HOHFELDT, A. 1988, p. 204).

É na década de 70 que se encontra o estopim que detonou um processo irreversível, cujos efeitos são sentidos até os dias atuais. Foi nesse momento que as traduções de obras estrangeiras alcançaram grande sucesso de público: assim nasciam os *best sellers* e as editoras como grandes empresas capitalistas, que visam abertamente o lucro e que cobram do escritor nacional um desempenho de vendas compatível com o das obras traduzidas. Enfim, “transformado em mercadoria dentro da sociedade de consumo, o livro passa a ter um temível (porque imprevisível) e subornável (porque manipulável) árbitro: o público” (SANTIAGO, 2002, p. 29).

Ítalo Moriconi (2002, s/p) sublinha que, no Brasil, a inserção da televisão nos meios de produção e de transmissão cultural marca esse processo:

O Brasil entrou para a era da hegemonia televisual e em seguida da alfabetização digital antes mesmo que se pudesse dizer que sua sociedade chegara sequer perto de vencer a guerra pela universalização da alfabetização fonética e do ensino escolar nos graus primário e médio.

No Brasil, a mídia e, sobretudo, a televisão têm “adestrado” o olhar dos poucos leitores, desde a década de 70 (MORICONI, 2000). Atualmente, aliam-se a ela outros meios eletrônicos de comunicação como, por exemplo, a internet. Diante dessa configuração, talvez tenhamos pistas a respeito do leitor-árbitro que, aparentemente, detém a última palavra sobre o que a indústria cultural-editorial deve publicar. Mais ainda: a partir dessas considerações, talvez consigamos explicar o caráter multifacetado da ficção contemporânea e o seu tão propalado hibridismo.

A ficção contemporânea tem absorvido, na sua economia formal, a disseminação semiótica promovida pela mídia. Não seria difícil conseguir uma listagem de autores contemporâneos cuja construção literária dialoga com outros sistemas semióticos, das formas mais variadas: a incorporação da música popular, na obra de Antonio Torres (*Um táxi para Viena d'Áustria*); o ritmo cinematográfico da obra de Rubem Fonseca (*O selvagem da ópera*); o sincretismo de vídeo-clipes, propagandas, HQs em várias obras de João Gilberto Noll. Obviamente não se trata de simples absorção passiva – o que, em si, não tem nada de empobrecedor –: a obra literária reorganiza esses diferentes sistemas semióticos ao incorporá-los na sua economia formal, e tal reorganização tem muito de revisão, de crítica, de reelaboração.

Isso posto, talvez possamos encontrar aí, nessa absorção de estratégias semióticas de diversos campos, nessa incorporação de temas antes relegados à dita “cultura de massa”, uma das pistas para a multiplicidade de caminhos temáticos e estruturais que podem ser encontrados na literatura contemporânea:

A adoção de uma linguagem mais aberta ao mundo e ao tempo, entremeada de rupturas e amalgamada com ingredientes dissonantes, pode ser mais bem equacionada em termos do contexto maior em que ela mesma se inscreve e do qual, camaleonicamente, assimila tonalidades ambientais para sua própria vitalidade ou sobrevivência. (BARBIERI, 2003, p. 44)

5.1.1 – A literatura na gôndola e a questão da autonomia

Poderíamos ainda nos alongar a respeito das novas inter-relações entre obra literária e modernos meios de comunicação. Há, contudo, um aspecto que nos interessa sobremaneira e que ainda não foi mencionado: em que termos deveria ser tratada a autonomia do escritor em tempos de livro-como-objeto-de-consumo, editora-empresa, escritor-

empregado? Responderia o escritor de forma especial às demandas desses tempos cujo motor é o lucro, ou, mais explicitamente, moldaria o escritor a sua produção literária, cederia ele às pressões editoriais para poder entabular com o público uma relação minimamente empática que, em última instância, pudesse resultar, lá no balcão da livraria, em vendas?

A questão da autonomia do artista e da arte não é recente. Tal processo teve início no Renascimento italiano e, do ponto de vista histórico-social, significou a independência da arte e do artista em relação às instituições, fossem elas religiosas ou políticas, e tornou-se possível graças ao surgimento de uma clientela que, aos poucos, substituiu o “apoio” eclesiástico e a “boa vontade” do mecenato. De acordo com Costa Lima⁵¹ (2002), “a autonomia da arte [...] supõe a sua desvinculação progressiva da aristocracia, o aparecimento de um meio burguês e a formação do mercado”.

Na modernidade, a autonomia da arte insere-se no contexto da institucionalização das diferentes áreas do saber e da conseqüente especialização dos profissionais que se tornam, assim, autoridades nessas áreas. Muito embora tal cenário leve a um distanciamento entre os especialistas, e suas especialidades, do público, visto a partir de então como “leigo”, o projeto iluminista previa a difusão, o compartilhamento dos saberes a fim de “enriquecer a vida cotidiana e organizar racionalmente a sociedade”. A autonomização da arte, na modernidade, está relacionada à utopia moderna que via “o crescimento da ciência e da arte, liberados da tutela religiosa [como uma forma de ajudar] a controlar as forças naturais, ampliar a compreensão do mundo, progredir moralmente, tornar mais justas as instituições e relações sociais” (CANCLINI, 2003, p. 33).

A princípio, historicamente, não é difícil observar que o surgimento de um mercado de arte favoreceu a autonomia do artista, quando possibilitou que este deixasse de seguir *topoi* previamente “reconhecidos e privilegiados”, permitindo ao artista “expandir o universo expressivo representado” (COSTA LIMA, 2002).

O problema que se nos coloca na atualidade é que o mercado de arte – e, incluído nele, o mercado de literatura – tem levado ao paroxismo a questão puramente mercadológica e abandonado a questão artística. Costa Lima, Octavio Paz e Lyotard concordam, quando diagnosticam:

⁵¹ As citações são referentes à conferência “A questão da autonomia da arte”, proferida pelo autor na FCL/UNESP, campus de Araraquara, no evento “Estados da crítica”, promovido pelo Grupo de Estudos em Crítica Contemporânea (GRECC), em 29 de outubro de 2002. A transcrição não apresenta numeração nas páginas.

“Como o ‘valor de troca’ é exclusivamente uma determinação econômica, enquanto tal, o mercado não está interessado nem teria instrumentos para levar em conta a condensação simbólica em um objeto de arte”. (COSTA LIMA, 2002)

Hoje as artes e a literatura estão expostas a um perigo distinto: não se vêem ameaçadas por uma doutrina ou um partido político onisciente, mas sim por um processo econômico sem rosto, sem alma e sem rumo. O mercado é circular, impessoal, imparcial, inflexível. Alguém me dirá que, à sua maneira, o mercado é justo. Talvez. Mas é cego e surdo, não ama a literatura nem o risco, não sabe nem pode escolher. Sua censura não é ideológica: não tem idéias. Sabe de preços, não de valores. (PAZ, 2001, p. 134)

A pesquisa artística ou literária está duplamente ameaçada: pela “política cultural” uma vez, pelo mercado de arte e do livro, outra. Aquilo que lhe é aconselhado por um canal, ora por outro, é fornecer obras que sejam primeiro relativas a temas que existam, aos olhos do público a que se destinam, e depois que sejam feitas (“bem formadas”) de modo a que esse público reconheça aquilo de que se trata, compreenda o que significa, possa, em conhecimento de causa, dar-lhes ou recusar-lhes o seu assentimento, e até, se possível, extrair das obras que aceita, alguma consolação. (LYOTARD, 1993, p. 20)

Há que se sublinhar que tal configuração de fatores não ocorre apenas no campo da arte e se insere em um fenômeno muito mais amplo que levou Jean François Lyotard (1988, p. xvi-xvii) a observar que as estratégias de legitimação da sociedade contemporânea estão mudando e se pautando nas idéias de *performance* e de *desempenho*. Uma mudança que pode ser sentida no discurso veemente que defende a eficácia e a produtividade e que não está de forma alguma circunscrita às cadeias de produção material e tem penetrado, cada vez, mais nos ambientes “intelectuais”, universidades à frente⁵².

Por meio dessas breves considerações, talvez possamos começar a responder os questionamentos colocados anteriormente a respeito de como reage o escritor diante do mercado do livro. Costa Lima (2002) sugere que a arte que quer se manter autônoma em sua relação com o mercado costuma assumir estratégias “suicidas”:

Ora, é exatamente no que se passa no sujeito – para sermos mais precisos, no sujeito adaptado às condições de uma sociedade de mercado – que passa a estar a dificuldade enfrentada pela arte autônoma: como ela rompe com os modelos da tradição clássica, como ela escava o seu “germe anímico”, sem concessões ao já sabido e esperado, ela só tende a se chocar com um sujeito – o receptor, aí incluído o próprio *expert*, temeroso de suas próprias respostas ou temeroso do *imbroglio* que elas possam causar à sua maneira de viver a vida.

⁵² É curioso observar que a ciência e o saber passaram a compartilhar com a técnica o vocabulário da produtividade: “produção bibliográfica” medida em números de página; programas de pós-graduação avaliados a partir de critérios de *input-output*, etc.

Por outro lado, a literatura que cede a todos os apelos do mercado, dissolvendo-se na vida cotidiana e reduzindo as suas angústias aos índices de vendas não estaria, também, renunciando ao seu “poder de crítica e de projeção da alteridade”? (BASTOS, 1999, p 50)

No meio termo entre a obra autônoma, ou, mais especificamente, entre a literatura que não faz quaisquer concessões e aquela que faz todas as concessões, tendo os índices de venda como principal balizador da criação⁵³, está a obra que, embora não siga *unicamente* os ditames do mercado, ainda assim preocupa-se em estabelecer um fio de diálogo com o seu leitor (legítimo representante do, como quer Costa Lima (2002), “sujeito adaptado às condições do mercado”)⁵⁴.

É nessa vertente da produção literária, que “A contrapelo daquilo que queria Cazusa no início dos anos 80, faz da *desideologização* o seu cavalo de batalha” e tem por palavras de ordem a “*leveza*” e a “*desdramatização*” (MORICONI, 2002), que poderíamos encontrar a motivação do hibridismo interno e a multiformidade da literatura contemporânea. Na esteira da profissionalização do escritor – com toda a problemática que isso acarreta no que diz respeito à autonomia – surge a preocupação em entabular o diálogo com o público leitor. Mesmo que não julguemos o letramento, tal como preconizado pelos ideais iluministas, no sentido da apreciação das “belas letras” como condição *sine qua non* para a fruição da obra literária – posicionamento que nos parece subliminar nas reflexões de Alfredo Bosi (2001) – nem consideremos o sujeito adaptado ao mercado como insensível à produção artística não reificada ou fetichizada, temos que admitir que a produção literária recente equilibra-se no fio da navalha: ela não quer escolher entre vender e ser boa literatura. Hermenegildo Bastos (1999, p. 50) coloca que a literatura contemporânea é a expressão de uma aporia:

A literatura como reino de textos sagrados é um fator de preservação da ideologia dominante, mas seria ingenuidade supor que se pode combater o sagrado simplesmente negligenciando-o, porque talvez esta seja mais uma forma de reforçá-lo. Assim, ainda que a distinção entre a literatura e a cultura massiva tenha perdido a

⁵³ Ítalo Moriconi (2002) sublinha que tal literatura, exigida pelo mercado, requer escritores que sejam principalmente bons redatores: “Ele e ela devem estar preparados para dizer de maneira elegante ou ligeiramente ousada aquilo que o público quer ouvir, aquilo que o público já sabe, um público cada vez mais equivalente e coincidente com a audiência da TV. Uma sabedoria prêt-a-porter sobre fatos da vida e exoterismos espiritualistas é o que convém.”

⁵⁴ Italo Calvino, em seu romance *Se um viajante numa noite de inverno* elabora ficcionalmente essa oposição nos termos de um embate entre o “escritor atormentado” e o “escritor produtivo”. O primeiro, estereótipo do escritor moderno, que procura um conhecimento novo, o desvelamento de alguma verdade oculta e o segundo, o estereótipo do escritor de literatura de massa, que se torna *best-seller* e cuja preocupação primeira é a elaboração de um enredo que agrada e resulte em vendas. Emerge do contexto ficcional uma tomada de posição: Calvino parece partir do pressuposto de que o escritor “ideal” preocupar-se-ia com os dois aspectos.

sua nitidez como processo de dessacralização do literário, é necessário que a distinção não se dissolva de todo.

Se o hibridismo formal é traço característico do romance desde o seu surgimento, de acordo com Bakhtin (1998), ele parece, contudo, obedecer a outras motivações na atualidade. A fim de dialogar minimamente com um leitor cada vez mais acostumado à dispersão sógnica promovida pelos modernos meios de comunicação, a ficção contemporânea tem assimilado a fragmentação do discurso cinematográfico, a rapidez do discurso propagandístico, a simultaneidade característica do mundo digital, etc.

Tal configuração, observada no micro universo aqui entendido como cada obra literária, tem seu correlato no sistema literário, no macro universo entendido como o conjunto das obras literárias contemporâneas. Vale a pena retomar a citação de Ítalo Moriconi (2002), quando menciona que “cada escritor se vê diante da circunstância de ter que criar seu próprio projeto individual, o qual deve incluir uma definição ao menos implícita do tipo de destinatário, do tipo de leitor que quer, pois este também perdeu sua nitidez e homogeneidade”. Não estaríamos diante de um processo inacabado de alteração do perfil do que a crítica narratológica entende por “leitor ideal”?

Hauser (2000, p. 731), em sua leitura sociológica da arte, reflete acerca da tensão entre público real e público ideal, afirmando que tal separação teria ocorrido, pela primeira vez na história da literatura, a partir do século XVIII, já, que, antes disso, “o escritor não conhecia o angustiante problema de ter de escolher entre diferentes possibilidades subjetivas, nem o problema moral de ter de optar entre diferentes camadas”. Se a referida tensão já se configurava como angustiante no século XVIII, o que dizer a respeito da atualidade, em que as “possibilidades subjetivas” e os “problemas morais” multiplicam-se e alternam-se na velocidade dos modernos meios de comunicação?

Tendo em vista que o leitor ideal “[...] não funciona, em termos semióticos, como receptor do texto, mas antes como um elemento com relevância na estruturação do próprio texto” e que

Todavia, o leitor ideal nunca pode ser configurado ou construído pelo emissor com autonomia absoluta em relação aos virtuais leitores empíricos contemporâneos, mesmo quando na sua construção se projeta um desígnio de ruptura radical com a maioria desses mesmos presumíveis leitores contemporâneos [...]. (SILVA, 1983, p. 310-311 apud REIS; LOPES, 1988, p. 51)

poderíamos levantar a hipótese de que a obra ficcional da contemporaneidade teria em seu horizonte a expectativa de atingir um público diferente do público “letrado”, no sentido iluminista do termo, e estaria adaptando-se a esse novo tipo de leitor. Ou dever-se-ia falar em *novos tipos* de leitores? Há que se sublinhar, seguindo as reflexões de Eneida Maria de Souza (2002, p. 19), que os traços para a avaliação crítica e especializada do fenômeno literário também têm se modificado, a partir da década de 70, quando “a conceituação do estético como experiência radical de transgressão começa [...] a perder terreno no interior dos estudos literários, à medida que os textos do cotidiano passam a incorporar as manifestações de vanguarda, e a mídia, a se alimentar dos procedimentos artísticos”. Daí a heterogeneidade da produção literária contemporânea.

Tal consideração não resolve, contudo, todos os questionamentos acerca da literatura contemporânea. Antes, coloca-nos ainda outro. Se houve momentos, na história da literatura mundial, em que se promoveu uma “ruptura radical” entre a instância do leitor ideal e a maioria dos leitores empíricos contemporâneos à obra – e o exemplo que primeiramente nos ocorre é o do Modernismo brasileiro, preocupado mesmo em criar uma nova categoria de leitores ideais, desvinculada dos leitores empíricos acostumados ao feitio da lírica parnasiana –, porque algo semelhante não ocorre na atualidade?

Chamar à baila o Modernismo, mesmo que seja a título de exemplificação, implica que nos comprometamos com algumas reflexões e uma delas, importante para compreendermos o cenário cultural da contemporaneidade, está relacionada à questão da atitude combativa, revolucionária mesmo, adotada pelas artes de vanguarda na primeira metade do século XX.

Para começar a responder o questionamento que acima ficou em suspenso é necessário localizar o Modernismo brasileiro como resultado de uma confluência de fatores. A necessidade de romper com um padrão artístico repetitivo, profundamente arraigado a conceitos filosóficos vigentes desde o século XIX, tais como o positivismo, o determinismo e o cientificismo, encontrou, nos novos conceitos estéticos já em voga na Europa desde os primeiros anos do século XX, as armas com as quais combater. Os ideais revolucionários das vanguardas artísticas européias, que entraram no projeto do Modernismo brasileiro à Oswald e Mário de Andrade, fizeram da inovação o seu *modus operandi* e do passado algo a superar.

Não é difícil observar que muitas dessas estratégias concebidas originalmente para desestabilizar foram incorporadas ao cotidiano e hoje servem tanto à arte contemporânea quanto às estratégias de *marketing*. Há uma percepção difusa de que as novidades introduzidas pelas vanguardas foram, hoje, “domesticadas”, repetindo-se à exaustão: [...] “a

estética perdeu seu potencial emancipatório quando as vanguardas históricas europeias se extinguíram [...] pela cooptação do consumo capitalista que transformou o espanto em estratégia de *marketing* (YUDICE, 1990, p. 98).

Diante de tal panorama, o artista da contemporaneidade já não é mais um rebelde: rebelar-se não é mais uma estratégia “original” e, paradoxalmente, configura-se como repetição. A perpétua busca pelo novo, herdada pelos ideais da modernidade, passa a configurar-se como tarefa ingrata e inútil, uma vez que cada vez mais velozmente o novo torna-se ultrapassado na linguagem midiática.

Não é difícil observar, então, que a atitude combativa do Modernismo brasileiro, cujo resultado mais visível à época foi o embate entre artista e público, seria bastante difícil de se realizar nos dias de hoje: com quais armas deveria combater o artista contemporâneo, se ao seu público já se deu a conhecer, antes do duelo, o funcionamento de todas? Ou, ainda, como enfrentar tais circunstâncias sem lançar mão de estratégias “suicidas” que afastariam de vez o público da obra?

Uma das respostas possíveis a esse questionamento nos levaria de volta às reflexões a respeito do imperialismo do mercado, que alterou a configuração das editoras, além do estatuto do escritor e do “valor” da obra literária, agora entendido em termos monetários. Para avançar a discussão, contudo, propomos a contemplação de duas obras ficcionais publicadas em fins da década de 90, de modo a observar de que forma tais questões são (se são) absorvidas pela materialidade do produto artístico-literário.

As duas obras que serão analisadas no capítulo a seguir surgiram na década de 90. *Galantes memórias e admiráveis aventuras do virtuoso Conselheiro Gomes, o Chalaça* (TORERO, 1997), cuja primeira edição data de 1994, marca a estréia literária do jornalista e roteirista José Roberto Torero que, em 1997, publica *Terra Papagalli* agora em co-autoria com Marcus Aurélius Pimenta, que figurara em agradecimento especial no livro anterior. Desde então, as duas obras já ganharam algumas reimpressões, sendo que a primeira encontra-se atualmente na 2ª edição e a segunda na 3ª. *Galantes memórias...* (TORERO, 1997) serviu, ainda, de livre inspiração – criticada pelo autor – para a minissérie televisiva *Quintos dos infernos*, exibida pela Globo em 2002.

Os romances em questão, bem como os que foram analisados anteriormente, partem da matéria histórica para elaborar o seu enredo ficcional, recorrendo às estratégias do discurso satírico que, como já se observou em outros momentos, procede a uma superexposição do vício para a defesa do que o satirista julga ser o correto e que, portanto, podemos denominar “norma”.

A matéria histórica que serve aos romances de Torero e Pimenta é aquela que todo brasileiro com um mínimo de informação a respeito da história do Brasil é capaz de identificar. Os momentos históricos escolhidos para a ficcionalização são marcos para a historiografia brasileira e, portanto, largamente conhecidos e reconhecíveis: o Primeiro Reinado, no caso de *Galantes memórias...* (TORERO, 1997) e o descobrimento do Brasil, no caso de *Terra Papagalli* (TORERO; PIMENTA, 1997).

Embora os romances aproveitem-se das muitas lacunas documentais que a historiografia não conseguiu preencher no tratamento desses períodos para inserir neles os elementos da fantasia ficcional, deve-se sublinhar o fato de que não se exige do leitor um conhecimento aprofundado da história do Brasil para a compreensão das ironias, das distorções e, mesmo, das omissões a que procedem os romances. Isso porque, mais do que fazer referência a dados históricos localizados em documentos, por exemplo, os romances elaboram a sua ficcionalidade pautados numa história do Brasil que se construiu às margens da historiografia oficial e que alimenta as especulações, as hipóteses, os desejos, os estereótipos e os preconceitos da nação. Nesse sentido é que se pode afirmar, recorrendo a F. Jameson (1985) que tanto *Galantes memórias...* (TORERO, 1997) quanto *Terra Papagalli* (TORERO; PIMENTA, 1997) constroem-se menos sobre referências históricas consideradas oficiais, documentadas e divulgadas nos meios competentes para isso, e mais sobre os cacos e fragmentos históricos que circulam informalmente, seja por meio da transmissão oral dessas informações, seja por meio da sua apropriação pelos *media* modernos (televisão, cinema, publicidade, etc), configurando o que crítico denomina como *histórias pop*.

Trata-se de uma opção – e enveredaríamos por outra discussão se especulássemos se essa opção é consciente ou se ao escritor contemporâneo, mergulhado no mundo das informações disseminadas pelos *media*, não resta outra alternativa – feita pelo texto ficcional em não se pautar na história e nos significados monolíticos que conferem a ela o estatuto da autoridade, mas sim numa configuração particular do dado histórico cuja disseminação informal lhe multiplica os significados fazendo com que as diferentes e, às vezes, contraditórias versões a respeito de um mesmo fato existam simultaneamente. Não é por outro motivo que, em *Galantes memórias...* (TORERO, 1997), por exemplo, recorra-se à não-oficial, mas divertida, versão do desarranjo intestinal para se narrar a Proclamação da Independência e que em *Terra Papagalli* (TORERO; PIMENTA, 1997), o protagonista seja testemunha de uma conversa que indicia que o Descobrimento do Brasil tinha sido “planejado” – em que pese o desajuste da expressão.

De qualquer forma, tal opção aponta para desdobramentos que alteram a configuração dos textos ficcionais que serão objeto de análise no próximo capítulo. Preliminarmente, pode-se afirmar que a assimilação, pelos romances, dessas informações difusas e dispersas trai uma certa superficialidade no tratamento do texto histórico que acarreta uma generalização da crítica satírica, que caminha rumo ao apolítico, na direção da sátira de costumes. Não se trata, aqui, de desvalorizar esse tipo de sátira, muito menos de exigir dos romances a fidedignidade histórica – cremos que o capítulo dedicado às discussões teóricas acerca do romance histórico o tenham esclarecido – mas de sublinhar que, nas ficções de José Roberto Torero e Marcus Aurélius Pimenta, embora a crítica satírica seja componente essencial, ela é de tal forma ampliada que acaba por diluir-se.

A interpretação que se segue dos romances apontarão, por exemplo, que essa diluição da crítica dada pelo alargamento do alvo, em *Galantes memórias...* (TORERO, 1997), é marcada pela conversão da personalidade histórica em personagem ficcional e pelo conseqüente esvaziamento de sua função político-histórica em prol da configuração de um quadro de costumes. Em *Terra Papagalli* (TORERO; PIMENTA), é a assimilação de estereótipos e de traços trans-históricos na caracterização do personagem principal que dilui a crítica por meio da constatação de que – parafraseando a epígrafe de *Galantes memórias...* (TORERO, 1997), que também se ajusta ao romance de 1997 - os vícios são costumes e nada mudará.

5.2 – O rei está nu! Galantes memórias e admiráveis aventuras do virtuoso Conselheiro Gomes, o Chalaça

Galantes memórias e admiráveis aventuras do virtuoso Conselheiro Gomes, o Chalaça (TORERO, 1997) marcam, com a sua publicação, em 1994, a estréia literária de José Roberto Torero. O romance retoma cerca de três décadas das histórias do Brasil e de Portugal por meio do olhar de um narrador autodiegético, correlato ficcionalizado de uma obscura personalidade histórica, Francisco Gomes da Silva que, entre os anos de 1809 e 1829, foi conselheiro de D. Pedro I⁵⁵.

⁵⁵ Francisco Gomes da Silva surge, nos relatos históricos, em pelo menos dois momentos importantes na história do Brasil, que são a Proclamação da Independência, em 1822, como integrante da comitiva que testemunhou o grito no riacho do Ipiranga e na formulação da Carta Constitucional, em 1824. Ver, a esse respeito, *História geral do Brasil*, volumes V e VI, de Francisco Varnhagen (1962); *História de Portugal*, de João Almeal (1962); *A revolução brasileira de Pedro I*, de Brasil Gerson (1971).

A atribuição de estatuto ficcional à personalidade histórica faz com que Francisco Gomes seja colocado como um observador privilegiado dos fatos, uma vez que, além de Conselheiro do Imperador, seria também – e, talvez, principalmente – uma espécie de alcoviteiro com acesso não somente aos salões públicos da Corte, mas também à intimidade dos aposentos imperiais. Assim, ao narrar episódios relacionados a sua vida particular - a sua vinda para o Brasil, durante a remoção da Corte Portuguesa por ocasião do assalto de Napoleão a Lisboa, o cultivo da amizade com D. Pedro e o seu retorno a Portugal, depois de um exílio voluntário em Paris - conta, também, os liames do poder, a intimidade do Imperador e os deslizes de outras tantas figuras históricas que são colocadas em cena pela ficção.

O romance, de estrutura híbrida, compreende uma autobiografia memorialista⁵⁶, algumas cartas e um diário, textos reunidos e apresentados por um narrador-editor que esclarece tê-los encontrado em um baú pertencente à tataraneta de Francisco Gomes. O tom de burla do romance é anunciado desde a apresentação, em que o editor abandona a seriedade do discurso típico desse espaço, expõe as dúvidas acerca da veracidade dos documentos e ainda explicita os seus interesses pecuniários com a publicação.

O diário é escrito por Francisco Gomes entre os anos de 1832 e 1834, ano em que o narrador deixa Paris partindo rumo a Lisboa, frustrado pela não realização de um casamento de conveniência, depois de uma estada que se iniciara três anos antes, em 1831, quando fora expulso do Brasil. Os fatos históricos que lhe servem de pano de fundo relacionam-se com a guerra pelo trono português, levada a cabo por D. Pedro contra o seu irmão Miguel, entre os anos 1831 e 1834. Nesse ínterim, o narrador protagonista encontra-se em Paris, depois de ter sido expulso do Brasil, no momento em que, depois da Independência, acirra-se a resistência dos brasileiros aos portugueses que exerciam, no Império, cargos de comando.

No diário, são narrados acontecimentos corriqueiros referentes ao cotidiano do narrador-protagonista e os fatos históricos surgem apenas como contextualização referencial para os episódios particulares da vida de Francisco Gomes. No período em que passou em Paris, enquanto D. Pedro I batia-se com D. Miguel para restituir a Coroa Portuguesa à Princesa Maria da Glória, em favor de quem abdicara para permanecer no Brasil, o protagonista esforçava-se por arranjar um casamento de conveniência com uma velha

⁵⁶ Francisco Gomes da Silva escreveu, de fato, um livro de memórias, intitulado *Memórias oferecidas à nação brasileira*, publicado em Londres, em 1831, e utilizado por Varnhagen (1962) como importante fonte histórica acerca do período imediatamente posterior à Proclamação da Independência.

baronesa, já que “com a idade [sentia] cada vez menos entusiasmo com esse negócio de guerras e rumores de guerras” (TORERO, 1997, p, 15).

Os quinze primeiros capítulos, todos dedicados ao diário, narram, então, a frustração do casamento de conveniência planejado pelo protagonista e provocada pela morte da Baronesa de Lyon e a leitura do seu testamento, francamente desfavorável às ambições de Chalaça, além de sua ida para Lisboa, motivada unicamente pelo fato de não ter mais como viver em Paris, já que endividado por causa dos empréstimos tomados a agiotas a fim de impressionar a velha baronesa. Nesse momento, as tropas de D. Pedro I tinham vencido as de D. Miguel, o que é narrado de forma a criticar este e defender as razões daquele. Aqui já começam a se delinear os traços do protagonista, cujas motivações, não ocultadas pelo diário, relacionam-se apenas com os benefícios pessoais que poderiam advir da vitória de D. Pedro:

[...] Penso que dentro de algumas semanas posso ser tanto secretário particular de um soberano vencedor, como um reles prisioneiro que os realistas prezariam ver perneando numa forca. Logo eu, que nada tenho contra a monarquia.

A verdade é que não posso me queixar. Agora dependo de D. Pedro exatamente como há vinte anos. (TORERO, 1997, p. 36)

Para narrar à posteridade o princípio de sua amizade com D. Pedro I e parte de sua juventude, passada no Brasil, o narrador-protagonista resolve escrever uma espécie de autobiografia, quando já está devidamente instalado em Lisboa, por volta de 1833, depois do seu exílio em Paris. Nas suas “galantes memórias”, fiam-se acontecimentos de sua vida particular e os fatos históricos são relidos de forma enviesadamente satírica. Assim, diferentemente do que ocorre no diário, em que parte da história de Portugal figura apenas como pano de fundo para as circunstâncias particulares da vida do Chalaça, aqui há um imbricamento entre parte da história do Brasil, referente ao Primeiro Reinado (entre 1822 e 1831), e a vida do personagem. Nas suas memórias, o narrador-protagonista deixa a posição de mero espectador dos acontecimentos históricos, colocando-se como agente central em muitas passagens documentadas pela história do Brasil.

A partir do décimo quinto capítulo do romance, autobiografia e diário alternam-se e se diferenciam pelo tipo de letra utilizada⁵⁷ e, sobretudo, pelo estilo de escritura que possuem, como se verá de forma mais detida no decorrer desta análise. É possível observar, desde já, que as memórias biográficas do narrador-protagonista tentam construir a respeito dele uma imagem em muito dissonante daquela que surge das páginas do diário; e

⁵⁷ Nas citações das memórias, respeitamos a formatação da fonte utilizada na obra.

isso é feito por meio de omissões de informações que lhe são desfavoráveis e de distorções de circunstâncias e fatos históricos, de modo a colocá-lo como figura central nos acontecimentos ocorridos durante o período em questão.

Diário e memórias estabelecem, assim, uma relação diferenciada com a história. No primeiro, as informações históricas são utilizadas como forma de contextualizar, de localizar no tempo as ações cotidianas – miúdas e, por vezes, mesquinhas – do protagonista em Portugal. Nas memórias, por outro lado, a história surge em primeiro plano, na medida em que o protagonista é alçado, pelo romance, à categoria de herói histórico – na verdade, anti-herói, como se verá –, agente central e mobilizador dos fatos avalizados pela história do Brasil.

Quatro cartas fecham o romance e cumprem o papel de esclarecer o seu desfecho, projetando-o em um futuro próximo. Memórias e autobiografia encerram-se narrando acontecimentos ocorridos em 1834, pouco depois da morte de D. Pedro I, em Lisboa, e as cartas, datadas de 1835, narram fatos posteriores, ocorridos em consequência daqueles acontecimentos.

O romance é apresentado por meio das orelhas e do prefácio, também ficcionais. A suposta autoria das primeiras fica a cargo de D. Pedro I que, por meio de expedientes mediúnicos, dita uma resenha elogiosa a respeito dos escritos de seu grande amigo Chalaça. As orelhas da obra antecipam não só os principais eventos do enredo como também as estratégias que serão utilizadas para narrá-los, entre elas a dissimulação irônica que oculta a crítica no elogio e que é ampliada, nesse caso, pela curiosa construção textual de uma peça de *marketing* editorial elaborada por um dos personagens da diegese⁵⁸:

Não posso furtar-me a dizer que meu amigo esteve presente aos principais acontecimentos da jovem nação brasileira. Gritou ao meu lado às margens do Ipiranga, escreveu a primeira Constituição, e dissolveu com bravura a primeira Assembléia constituinte. O Chalaça foi, enfim, um exemplo acabado de homem e estadista, e constituiu-se num modelo muito imitado pelos brasileiros. (TORERO, 1997, orelhas)

O prefácio é assinado por um *autor* que assume, na verdade, o papel de editor, já que teria descoberto e organizado uma série de documentos que, por fim, teriam originado o livro que o leitor tem em mãos. Assim como em *Galvez, imperador do Acre* (SOUZA, 1978), o topos da descoberta do manuscrito, tão utilizado na literatura desde tempos os mais

⁵⁸ Em *Terra Papagalli* os autores José Roberto Torero e Marcus Aurélius Pimenta (1997) optaram por recurso semelhante nas orelhas da segunda edição da obra.

remotos, não tem, aqui, o objetivo de proceder a uma *autentificação do discurso* (FREITAS, 1986, p. 14), buscando conferir o estatuto da veracidade para a ficção. Em ambas as obras ocorre uma explicitação da ficcionalidade e, no *Galantes memórias...* (TORERO, 1997) as orelhas “psicografadas” reforçam esse efeito.

5.2.1 - Conselheiro/ alcoviteiro: pícaro. As chalaças de Francisco Gomes da Silva

Certamente, a denúncia expressa pelo título deste capítulo não seria proferida pelo protagonista do romance de José Roberto Torero – pelo menos não de forma direta, como se verá. Francisco Gomes da Silva alinhar-se-ia àqueles que teriam visto uma indumentária luxuosíssima à passagem do rei desnudo. Tal atitude coaduna-se com o perfil desse protagonista, traçado com as tintas da picaresca, e se relaciona com a postura daquele que sabe do lado de quem deve ficar para alcançar os seus objetivos que, nesse caso, dizem respeito não somente a vantagens financeiras, mas também amorosas e sexuais.

O personagem Francisco Gomes da Silva cumpre um percurso de vida em muito semelhante ao dos anti-heróis picarescos: de origem humilde, sem ter familiares com os quais contar, o Chalaça⁵⁹ aproxima-se do então Imperador do Brasil, D. Pedro I, estreitando com ele laços de amizade que, convenientemente para ambas as partes, estendem-se para o campo profissional. Assim, no romance de José Roberto Torero não é possível afirmar com certeza se Francisco Gomes da Silva passou de alcoviteiro para conselheiro ou vice-versa, o que reitera a tão propalada, embora mal-vista, confusão entre as esferas pública e privada que recorrentemente é chamada a caracterizar os esquemas de poder no Brasil.

O Chalaça, partindo de Lisboa rumo ao Brasil, juntamente com a Corte de D. João VI, aproximando-se do Príncipe e depois Imperador D. Pedro I, exilando-se em Paris após ser praticamente expulso do Brasil em 1829, voltando a Lisboa, em 1830, e, finalmente – como esclarecem as cartas ao final do romance – estabelecendo-se em Berlim, cumpre um percurso que não é só o da mobilidade espacial, mas também, e, talvez, sobretudo, o da mobilidade social, uma vez que os sucessivos deslocamentos geográficos feitos pelo personagem são motivados pela necessidade pecuniária, mais do que pelos imperativos

⁵⁹ Nos livros de história consultados (ver nota 62) Francisco Gomes da Silva não é tratado pela alcunha, que parece ter sido, se não criada, popularizada pelos romances de Paulo Setúbal, *A marquesa de Santos*, de 1925, e *As maluquices do Imperador*, de 1927. De qualquer forma, o romance, ao assumir a alcunha, aponta para traços importantes do protagonista, que serão discutidos neste capítulo.

patrióticos ou pelos anseios sentimentais. De qualquer forma, é essa mobilidade espacial, com vistas a prover da forma menos trabalhosa possível o sustento, uma das características do anti-herói picaresco.

O Chalaça, de origem humilde e incerta, posiciona-se sempre ao lado da nobreza. O desenvolvimento do romance mostra, contudo, que ele não almeja títulos ou deferências, mas apenas o conforto e o luxo – boa comida, boas roupas, criados e nenhuma espécie de rotina de trabalho – que somente a nobreza poderia propiciar na época em que se desenrola o enredo. Tal característica, entre outras que serão vistas, distanciam-no de outro Chalaça ficcional, o de Paulo Setúbal. O romancista do início do século, baseado em documentos históricos, afirma que “o dinheiro, ao que parece, não o fascinou. As honrarias, sim, essas é que o deslumbraram” (SETÚBAL, 1947, p. 121).

O Chalaça de Torero (1997), aproximando-se do imperador do Brasil, cortejando a Baronesa de Lyon e, por fim, casando-se com a viúva de D. Pedro, D. Amélia, está a todo momento fingindo ser o que não é para melhor alcançar os seus objetivos, que estão relacionados, justamente, com o tornar-se efetivamente aquilo que finge ser. Nesse percurso, que culmina com o sucesso da empreitada, o protagonista, de forma indireta, denuncia a hipocrisia de toda a sociedade que o rodeia, mas na qual, como todo anti-herói picaresco, deseja inserir-se.

Em outros aspectos, o Chalaça do romance em questão aproxima-se do personagem de Paulo Setúbal (1947; 1972), principalmente no que diz respeito ao fato de que ele sabia colocar-se ao lado dos que exerciam o poder. Paulo Setúbal menciona Francisco Gomes em dois de seus romances históricos: *A marquesa de Santos*, publicado em 1925, e *As maluquices do Imperador*, de 1927⁶⁰. Em ambos, o Chalaça é colocado como personagem secundário, mas sua relevância é sublinhada pela influência que teria exercido sobre o mandatário do Império:

O homem culminante do Primeiro Reinado não foi José Bonifácio. Também não foi o marquês de Barbacena. O homem culminante do Primeiro Reinado foi o Chalaça. Ninguém conseguiu no Império, durante aqueles nove anos desordenados, uma influência tão alta e tão decisiva. D. Pedro teve para com esse grotesco dizedor de piadas, para com esse seu disparatadíssimo amigo, umas ternuras imperdoáveis. O Chalaça fascinou-o. Foi, talvez, a única afeição certa daquele incerto Bragança. Daí, do favoritismo incrível, resultou que o poderio desse homem não encontrou limites. Num determinado momento – pode-se proclamar afoitamente – o valido mandou à vontade no Brasil. Conseguia tudo. Fazia e desfazia. Diga-se sem receio: o Chalaça, num dado instante, repartiu com D. Pedro o poder supremo. (SETÚBAL, 1947, p. 118)

⁶⁰ As edições utilizadas neste trabalho datam de, respectivamente, 1972 e 1947.

Sylvia Leite (1998) observa as diferenças na elaboração ficcional do personagem Chalaça nas obras de Setúbal e Torero. No primeiro caso, o personagem é construído por meio de um tom mais descritivo, quase documental, próprio da literatura histórica de feições realistas, que procurava imprimir à ficção a fidedignidade do discurso historiográfico, muito embora tingida, no caso de Setúbal, pelas curiosidades dos segredos de alcova. Como já se viu em capítulo anterior, o romance histórico de linhagem scottiana procura absorver alguns preceitos da ciência historiográfica e a observância das fontes históricas, bem como a confiança nelas, são os elementos que o distanciam sobremaneira do romance histórico contemporâneo e diferenciam a ficção histórica de Setúbal da produzida por Torero e Márcio Souza. Prova disso é a argumentação de Setúbal(1947, p. 9), na apresentação de *As maluquices do Imperador*:

Críticos de trabalhos meus anteriores, notadamente o Sr. Agripino Grieco, censuram-me o colocar, no fim das páginas, a citação das passagens onde apanhei a anedota ou o fato curioso[...] Não fiz, dessa vez, citação alguma. Mas é bom que o leitor saiba, desde agora, não haver eu inventado a substância de nenhuma das histórias que aí vão. Catei-as em vários autores.

O que chama a atenção no fragmento transcrito – e em toda a apresentação da qual foi retirado o excerto – é o alinhamento de opinião que há entre esse esclarecimento de Setúbal e as formulações teóricas, já discutidas em capítulo anterior, que tratam o romance histórico como uma forma de colorir “com palavras bonitas a imagem frígida dos fatos” (RIBEIRO, 1976, p. 20-1).

O Chalaça de Torero (1997), embora também originado das páginas da história do Brasil, é construído de modo a estabelecer com ela uma relação questionadora, mediada pelo riso de zombaria que se delineia principalmente pela inserção, no romance, de referências históricas deliberadamente distorcidas. Nesse sentido, não há, em *Galantes memórias e admiráveis aventuras do virtuoso Conselheiro Gomes, o Chalaça* (TORERO, 1997), uma pretensão que parece nortear os romancistas históricos tradicionais, influenciados por uma concepção histórica positivista, que é ultrapassar os limites da ficção, aproximando e, algumas vezes, substituindo a preocupação com a *verossimilhança* pela preocupação com a *veracidade*.

O romance em questão relaciona-se com a história de formas diferenciadas, de acordo, principalmente, com o espaço ficcional e o tipo de texto em que elas ocorrem: seja trazendo-a para o enredo como forma de contextualizar e emoldurar as ações fictícias dos

personagens (no caso dos diários), seja por meio da negligência, do deslocamento ou da deformação dos fatos históricos (no caso das memórias), *Galantes memórias e admiráveis aventuras do virtuoso Conselheiro Gomes, o Chalaça* (TORERO, 1997) alinham-se a um posicionamento crítico que admite que

[...] ao criar uma história, com personagens e situações dramáticas, o autor tentará passar uma visão pessoal do universo – que não é de forma alguma cópia da realidade, mas sim interpretação dos acontecimentos relacionados à história –, através da qual chegará a uma realidade de natureza distinta daquela que a originou. [e que] A transfiguração artística deforma o mundo exterior, e produz uma determinada realidade filtrada pelos preconceitos e pelos anseios do escritor [...]. (FREITAS, 1986, p. 7)

O romance de José Roberto Torero (1997) não faz paródia de um texto histórico específico – como ocorre em *Galvez, imperador do Acre* (SOUZA, 1978) e sua relação paródica com Leandro Tocantins –, no entanto, a ficção parte de informações históricas já há muito difundidas e cristalizadas, inserindo nessa espécie de temário de domínio público, nesse *já-dito*, portanto, os elementos que a desconstruirão.

Se não há um texto histórico específico que sirva de ponto de partida para a construção do romance, há que se sublinhar que os romances históricos de Setúbal são seus interlocutores intertextuais importantes. O diálogo possível entre o romance de Torero (1997) e os de Setúbal não se circunscreve na adoção da mesma personalidade histórica para dar estofamento a uma figura ficcional, embora seja, tal adoção, elemento importante de intertextualidade. O que amplia as possibilidades da leitura intertextual é o fato de que o *Chalaça* de Torero (1997), além de incorporar elementos de seu correlato histórico, incorpora também traços da sua ficcionalização, levada a cabo por Setúbal (1947; 1972), na construção do *seu personagem Chalaça*.

O que ocorre é que a personagem de Torero “aceita” as elucubrações de Setúbal a respeito da proeminência de Francisco Gomes no Império e a construção desse personagem parte de traços elaborados pelo personagem de Setúbal e ao romance de 1997 cabe explicar e desenvolver ficcionalmente a ordem de relações que tal figura mantinha com D. Pedro. Embora o personagem *Chalaça*, nos romances de Setúbal (1947; 1972), seja construído às expensas de uma preocupação com a fidedignidade histórica, não é possível perder de vista que ele é, ainda assim, uma construção ficcional, o que permite afirmar que Torero (1997) procede não só a uma reconstrução da figura histórica, como também do personagem ficcional criado por Setúbal (1947; 1972).

O romancista histórico do início do século XX constrói a sua personagem acrescentando à figura avalizada historicamente foros de segundo mandatário do Império. Torero não só leva ao paroxismo a influência de Francisco Gomes sobre D. Pedro como também delinea a sua personagem com os traços da picaresca. Tudo somado, tem-se um Chalaça cujas peripécias para se manter à sombra do poder, uma vez narradas, desvelam a hipocrisia dos poderosos. O personagem que reúne, pela sobreposição, tantos traços diversos – históricos e ficcionais – denuncia, de maneira sempre indireta, a nudez do rei.

O Chalaça, em seu esforço de auto-enaltecimento – como se verá -, expõe os vieses do poder, ridicularizando os homens e os feitos dignificados pela história do Brasil. A sua presença influente ao lado do mandatário maior do Império e o seu livre trânsito pelos salões e espaços íntimos do poder bastam para re-humanizar D. Pedro I, personalidade mitificada pelos relatos historiográficos e, sobretudo, para desmoralizar seus feitos e seu caráter.

5.2.2 – D. Pedro I, personagem do Chalaça

D. Pedro I não é o protagonista do romance de José Roberto Torero, como já se pôde inferir pelas discussões precedentes. É característica da metaficção historiográfica colocar os grandes vultos históricos em papéis secundários, abrindo o espaço da protagonia àqueles personagens que seriam tidos como excêntricos (no sentido de fora do centro, com características peculiares) pela história oficial. Mesmo deslocado de seu papel como agente mobilizador dos principais fatos históricos a que o romance se refere, no caso dos diários, e os quais desconstrói, no caso das memórias, o Primeiro Imperador do Brasil está presente nessa ficção, sobretudo porque foi sua amizade pelo protagonista que garantiu a este a colocação social e o conforto econômico tão almejado. O Chalaça reconhece isso e afirma: “Esse, (o dia em que conheceu D. Pedro num bar) e não outro, é o dia do meu nascimento. O que vem antes disso é coisa que não vale a pena contar por ser pequeno e de pouco interesse” (TORERO, 1997, p. 60).

Embora reverencie explicitamente o caráter de Pedro I, o Chalaça constrói, por meio de seu discurso, uma figura muito pouco louvável do Imperador. Isso porque os valores prezados pelo protagonista, e elogiados em seu amigo, não são aceitos socialmente como valores, mas como defeitos, vícios de caráter. Alguns dos traços do pícaro, relacionados à recusa do trabalho e, por conseguinte, à adoção de métodos pouco convencionais para alcançar os objetivos são, assim, estendidos à figura do Monarca, ao qual é recusado, contudo,

o traço da esperteza, esse, sim, presente no protagonista. O que resta ao personagem D. Pedro I é uma descrição caricaturizada em que ressaltam as tintas da parvoíce, da falta de interesse pelo governo, do excesso de interesse pelas mulheres e pela diversão de qualquer tipo.

Em análise anterior, quando discutimos a caricatura do Governador Cabeleira em *A resistível ascensão do Boto Tucuxi*, (SOUZA, 1984) já havíamos sublinhado o fato de que a caricatura verbal requer a contextualização de seus traços, para ser adequadamente apreendida. O mesmo se dá com a caricatura, construída pelo romance, de D. Pedro I que, embora possa ser observada no excerto abaixo, ainda assim não pode ser totalmente compreendida, uma vez que destacada de seu contexto e das outras descrições caricaturescas do personagem:

Que Conta Como o Jurista Francisco Gomes da Silva Participou da Criação da Primeira Constituição Brasileira e de seu Merecido Prêmio pela Brilhante Elaboração da Mesma

[...]

“Isso são horas, Chalaça?”

“Terminei a Carta, Majestade, e vim trazê-la para que a visse agora mesmo.”

D. Pedro resmungou alguma obscenidade, mas por fim sentou-se numa poltrona e começou a lê-la artigo por artigo [...]

“Essa história de poder moderador vai dar o que falar, Chalaça. A imprensa vai me enlamear...”

Fiquei um pouco desconcertado, e, como abominava a possibilidade de refazer aquela Carta, arranjei de pronto uma justificativa. Ela não poderia ser menos inteligente, mas, como em muitas outras vezes, D. Pedro acolheu minha idéia como se fora o pronunciamento de um venerando juiz.

Disse-lhe que o Legislativo, o Judiciário e o Executivo eram na verdade três irmãos gêmeos, e, como sói acontecer aos irmãos, em muitas matérias eles não se entendem [...] Observei que para evitar este caos é necessário um pai de mão forte, que freie estes instintos. Então perguntei em altos brados: “E quem deve ser o pai nesta grande família que é a nação brasileira?”

“O Imperador, o Imperador, respondeu D. Pedro como um aluno que deseja mostrar que decorou o ponto [...]”

D. Pedro deu um largo sorriso e coíava a barba como se houvesse descoberto uma grande verdade quando Domitila saiu do quarto e quis fazê-lo atentar para outras constituições. D. Pedro levantou-se, deu um pontapé numa cadeira atirando-a para longe e abriu uma gargalhada:

“Tu és um maganão, Chalaça! Agora sim eles vão ver! Será na rédea curta, como nos cavalos! Eh!” (TORERO, 1997, p. 127-8)

Os escritos do Chalaça expõem repetidamente uma dissimulação: ao mesmo tempo em que neles é explicitada a admiração pelo Imperador, bem como o orgulho do protagonista em ser amigo de tão importante figura, constrói-se, de forma subliminar, uma imagem rebaixada e ridícula de D. Pedro, caracterizando-o como uma criança grande, mimado e cheio de vontades e vaidades às quais o protagonista procura atender prontamente,

a fim de manter seus privilégios. A leitura desse excerto aponta, assim, para uma infantilização de D. Pedro I que será reiterada em outros momentos da narrativa.

Só é possível entender essa dupla orientação do discurso do narrador autodiegético – que, no limite, faz com que o leitor duvide de todas as afirmações do Chalaça, até mesmo aquela que diz respeito à sinceridade dos sentimentos de amizade e lealdade que ele nutriria por D. Pedro, se levarmos em consideração a reflexão bakhtiniana a respeito da configuração dos personagens bufões, desde o seu surgimento no Renascimento. Para Bakhtin (1998, p. 277), o bufão, personagem originalmente dramático, cujos traços essenciais serão reproduzidos também na figura do pícaro, mas não só nele, deve a sua sobrevivência mesmo fora dos palcos e até a modernidade ao fato de se constituir como uma espécie de máscara de que se serve o romancista para tornar público, expressar o seu modo de ver a vida. Nesse sentido, a figura do bufão – e as suas modernas adaptações – entraria em cena toda vez que se tornasse necessário romper a rigidez das convenções, desvelando a sua configuração hipócrita:

Na luta contra o convencionalismo e a inadequação de todas as formas de vida existentes [...] Elas (as figuras do bufão e do bobo, tratadas pelo autor como máscaras) dão o direito de não compreender, de confundir, de arremedar, de hiperbolizar a vida; o direito de falar parodiando, de não ser literal, de não ser o próprio indivíduo; o direito de conduzir a vida pelo cronotopo intermediário dos palcos teatrais, de representar a vida como uma comédia e as pessoas como atores; o direito de arrancar as máscaras dos outros, finalmente, o direito de tornar pública a vida privada com todos os seus segredos mais íntimos. (BAKHTIN, 1998, p. 278)

Ao desenvolver a reflexão bakhtiniana, confrontando-a com as especificidades do discurso satírico, pode-se observar que mais do que o ponto de vista particular e individual do romancista, o que está por trás da máscara discursiva do bufão são os valores da sociedade, os quais, tidos como norma da sátira, devem ser indiretamente afirmados por meio da exposição dos vícios que se pretende corrigir.

De acordo com essa colocação, residiria no discurso do Chalaça o olhar do próprio protagonista, a um só tempo personagem e narrador do romance, com os seus valores enviesados e a sua condescendência com os detentores do poder - o que expressariam os vícios que a sátira deve combater -, e o olhar crítico e desmascarador do satirista, imbuído dos valores sociais que lhes devem fazer frente e que constituem a norma do discurso satírico. A conjunção desses dois pontos de vista dá-se de forma irônica, por meio da tensão, presente em todo o romance, dos dois significados por eles expressos: o vício e a norma que lhe deve fazer frente.

Se levarmos em consideração as reflexões de Linda Hutcheon (2000, p. 134) a respeito do que ela chama de “milagre da comunicação irônica”, observaremos que

A ironia raramente envolve uma simples decodificação de uma única mensagem invertida; [...] é mais freqüentemente um processo semanticamente complexo de relacionar, diferenciar, combinar significados ditos e não ditos – e fazer isso com uma aresta avaliadora. É também um processo moldado culturalmente.

E, nesse sentido, concluiremos que o lugar discursivo do bufão, que agrega a expressão do vício repreensível e o seu oposto, a expressão da “utopia ex-negativo” (ARNTZEN apud FANTINATTI, 1994, p. 207) da norma que deveria vigorar, mas é a todo momento infringida pela sociedade, serve muito bem à construção do sentido irônico, que encontrará eco nas também divergentes e múltiplas expectativas dos leitores do romance.

Outro grupo de personagens, também tomados à história, constrói-se de maneira diversa. Para eles, o narrador autodiegético não guarda condescendência ou meias-palavras: o golpe da sátira lhes é desferido impiedosamente. Contudo, tal não ocorre pelo fato de que tais personagens, cujo exemplo mais contundente é o Marquês de Barbacena, sejam piores do que D. Pedro. Se a ficção de Torero (1997) retoma elementos da picaresca, sobretudo no que diz respeito à construção do protagonista, há que se retomar as reflexões de González (1988) e Kothe (1987), que sublinham o traço eminentemente individualista do pícaro. O Marquês de Barbacena, como já foi apontado, perde, na ficção, toda e qualquer característica perpetuada pela história e entra no romance tão somente como inimigo visceral do Chalaça, já que é seu concorrente no que diz respeito ao prestígio junto ao Imperador, além de autor das maledicências que fizeram com que o protagonista se tornasse figura mal-vista e mal-quista pela segunda esposa de D. Pedro, D. Amélia. A composição do personagem Marquês de Barbacena como fofoqueiro, invejoso e bajulador revela, além de uma configuração específica da sátira nesse romance, os traços de extremo individualismo do pícaro, que em nenhum momento demonstra preocupação com as atitudes políticas do marquês e suas conseqüências para o Império, mas se ocupa em vilipendiá-lo por causa de seu esforço em reduzir o prestígio do Chalaça nos negócios do Reino.

Nas poucas passagens em que o Chalaça refere-se ao marquês como figura de relevância histórica é, ainda, a sua antipatia que molda a crítica. É o que ocorre com a menção à guerra contra a Argentina, em 1827, comandada pelo marquês de Barbacena:

Que Trata do Começo da Ruína do Império do Brasil, das Suas Causas e de um Ensino para Melhor Inteligência e Proveito Moral dos Moços

Nossas tropas ficaram sob o comando do Marquês de Barbacena. Esse inepto general cansou nossos soldados com movimentos sem combinação, nem a menor inteligência, até que, por fim, esperou o inimigo em um posto desvantajoso e perdeu vergonhosamente o combate. (TORERO, 1997, p. 157-158)

Atente-se para o fato de que a ficção reelabora não apenas a figura histórica, como também o seu papel nos acontecimentos históricos. O ódio nutrido pelo Chalaça em relação ao Marquês coloca-o como culpado pela perda da guerra, o que aponta, mais uma vez, para o fato de que o narrador constrói o discurso de suas memórias de modo a formular acerca si uma imagem favorável. As denúncias do Marquês de Barbacena, tomadas pelo Chalaça como implicâncias resultantes da inveja, são justas, se levarmos em conta os valores da honestidade e da lisura nos negócios públicos, mas admitir tais críticas como procedentes significaria, para o personagem, arruinar a sua auto-imagem favorável, até então habilmente construída pelas suas memórias.

5.2.3 – Francisco Gomes, personagem do Chalaça

ou vice-versa

Uma das formas de que o romance histórico contemporâneo – ou metaficção historiográfica – se vale para desestabilizar o *já-dito* cristalizado pelo discurso da história é mudar o ponto de vista a partir do qual os fatos são narrados. Do mesmo modo que a personalidade histórica D. Luiz Galvez de Aria adquire voz e autoridade, na ficção, para narrar a sua vida, O Chalaça de Torero (1997) constrói-se por meio de seu próprio discurso e a opção por um narrador autodiegético, ao inserir uma importante modificação no foco a partir do qual a história oficial é narrada, oferece, ao leitor, outros ângulos, possíveis e inesperados, no conhecimento da história do Brasil.

O narrador autodiegético não revela somente aspectos insuspeitados a respeito dos fatos (históricos) dos quais teria participado, como também revela-se por meio de seu discurso:

a análise do discurso narrativo de um *narrador autodiegético* tenderá normalmente a subordinar as questões enunciadas a uma questão central: a configuração (ideológica, ética etc.) da entidade que protagoniza a dupla aventura de ser herói e responsável pela sua narração. (REIS; LOPES, 1988, p. 121)

Os diferentes estilos que o protagonista do romance em questão emprega para escrever ora o seu diário, ora as memórias que seriam endereçadas ao filho, como esclarece o editor ficcional em nota de rodapé (TORERO, p. 57), revelam muito a respeito de sua personalidade: esperto, ladino, pronto para aderir aos interesses de quem pode lhe beneficiar; características que, de resto, como já se viu em capítulo anterior, vinculam-no aos anti-heróis de extração picaresca.

É por meio das memórias, relato autobiográfico endereçado a um narratário, que o narrador protagonista empenha-se em construir de si uma imagem condizente com a de Conselheiro Imperial. Nesse espaço do romance, a ficção de Torero (1997) novamente estabelece um diálogo com o romance histórico de Setúbal (1947; 1972), quando o narrador autodiegético distorce e “remenda” os fatos históricos para se fazer condizente com a figura que dele criou a ficção de meados de 20: a de peça fundamental na constituição do Primeiro Reinado.

Contudo, é esse mesmo narrador-autodiegético que, no diário escrito entre 1831 e 1833, explicita a farsa e revela as suas principais atribuições junto ao Imperador do Brasil: a de alcoviteiro e companheiro de farras e de bebedeiras. Nesse espaço do romance, por conseguinte, mais uma vez o Chalaça de Torero (1997) vincula-se ao Chalaça de Setúbal (1947; 1972), que, em *As maluquices do Imperador*, também vê a proeminência de Chalaça no Império como conseqüência de suas funções pouco convencionais junto a D. Pedro.

Em suma, é possível afirmar que as principais características do personagem Chalaça, no romance de Torero (1997), estão presentes no personagem Chalaça de Paulo Setúbal, que não hesita em caracterizá-lo como “grandíssimo patife”: “Que é que fez o Chalaça na vida? Acompanhou o Amo nas patuscadas, preparou-lhe ceiatas, com violão elundús, descobriu vinhos velhos, inventou petisqueiras, arranjou-lhe mulherinhas para os regabofes, alimentou à farta o temperamento patusco do monarca” (SETÚBAL, 1947, p. 125-6). Contudo, ao dar voz ao próprio Chalaça, Torero (1997) lhe permite a patifaria que Setúbal renegou ao seu personagem: o auto-enaltecimento e a oportunidade de, por meio da escrita de um livro de memórias, distorcer os fatos avalizados pela história, ocultar as relações pouco convencionais e nada profissionais que mantinha com D. Pedro, exaltar o seu papel nos principais acontecimentos pelos quais passou o Brasil entre os anos de 1820 e 1829.

Os Chalaças, seja o de Torero, seja o de Paulo Setúbal são construções ficcionais mais ou menos enviesadas no que diz respeito ao seu correspondente histórico, de acordo com a já mencionada diferença de estilo de ambos os escritores. Contudo, o personagem do romance de Torero (1997) passa por uma segunda ficcionalização quando

tenta criar a respeito de si uma imagem que não condiz com a sua “verdadeira” personalidade de boa vida e espertalhão. O personagem Conselheiro dentro do personagem alcoviteiro retoma os traços que a ficção de Paulo Setúbal lhe atribuiu e que estão relacionados ao fato de que Francisco Gomes teria sido uma espécie de “eminência parda” durante o Primeiro Reinado. E é nas suas memórias que se explicita o seu esforço em se fazer importante para a posteridade:

*Que trata do regresso da Viagem a santos e de Grandes Obras que Naquela
Percurso se Fizeram*

[...] *D. Pedro animou-se e deu outro grito, agora erguendo a espada em posição vertical:*

“Viva a independência e a separação do Brasil!” [...]

Naquela altura todos já estávamos convencidos de que D. Pedro havia escolhido aquele recanto bucólico para efetivar a separação dos dois reinos. O único problema então passava a ser definir qual reação adequada a seus gestos. D. Pedro voltou-se para o nosso grupo, ergueu a espada e gritou novamente:

“Independência ou morte!”

Por um momento ninguém soube o que dizer [...] Ergui então a espada, armei-me de coragem e soltei um potente berro:

“Independência ou morte!”

Em seguida todos gritaram o mote. (TORERO, 1997, p. 110)

As possibilidades semionarrativas do narrador autodiegético relacionam-se amiúde com o fato de que, nessa instância, o protagonista da história narra, de uma posição temporal ulterior, fatos relevantes de sua vida pregressa (REIS; LOPES, 1988, p. 118-121). Há que se incluir, na leitura desse tipo de narrador, então, questões pertinentes ao fato de que o eu-narrado e o eu-narrante, embora coincidam em uma única personagem, distanciam-se e diferenciam-se pelas experiências que o narrador-protagonista acumulou durante o lapso temporal que separa o tempo da história do tempo do discurso.

Vimos que, no caso das memórias do Chalaça, o narrador autodiegético retoma fatos de sua vida ocorridos há cerca de trinta anos – é o que acontece, também, em *Galvez, imperador do Acre* (SOUZA, 1978), quando o narrador autodiegético decide escrever uma autobiografia depois de velho e “aposentado”. Contudo, a inserção de um diário, em que o lapso temporal entre as experiências vividas pelo eu-narrado e a organização discursiva de tais eventos pelo eu-narrante é muito menor entremeada às memórias, aliada ao fato de que o diário é um documento íntimo, enquanto as memórias levam em conta um narratário – no caso, o filho que Chalaça teve, no Brasil, com a cigana Mariana -, expõe a deliberada intenção de Francisco Gomes de iludir o leitor das memórias criando um eu-narrado fictício. O Chalaça reconstrói a história da sua vida quando Torero (1997) reconstrói a história do Brasil.

O estilo de escritura das memórias contrasta com aquele do diário, o que revela uma preocupação do protagonista em construir uma boa imagem de si para o seu narratário. Desde a escolha do título – uma dentre tantas passagens que fazem ecoar no leitor as divagações dos narradores machadianos – até a linguagem empolada com que são escritos os capítulos das memórias, tudo denuncia um exagerado beletrismo que aponta para um vazio de significado:

*Onde se Relata com Muita Propriedade
a Inauguração da Leal e Permanente Amizade do Príncipe D. Pedro e
de Seu Fiel Escudeiro Francisco Gomes da Silva*

Creio firmemente, de toda a minha alma, que, acima de qualquer outro interesse pessoal, presente ou póstumo, a verdade deve pairar majestosa. Digo isso antes de começar este capítulo porque quero deixar clara a minha intenção de não enfeitar os eventos ocorridos na minha vida depois que conheci D. Pedro. Fatos importantes aconteceram, e disso está repleta a história de um homem tão sobranceiro como o meu senhor, e eu poderia esconder-me atrás deles, enganando assim a posteridade sobre a minha verdadeira evolução no paço imperial, mas não abandonarei um milímetro sequer a rota inicialmente traçada, de modo que o que se terá aqui é a verdade. (TORERO, 1997, p. 65)

O que se constrói, nesse caso, é uma bem-humorada paródia do estilo memorialista, com traços de romance picaresco, em que o protagonista narra de forma enviesada, dissimulada, a forma pela qual, por meio de expedientes pouco convencionais, consegue sair de uma situação social e econômica desvantajosa para uma posição mais confortável. Observe-se que a reafirmação de veracidade do trecho acima transcrito é tanto mais irônica quando ao leitor revelam-se, pelo confronto com o diário escrito pelo mesmo personagem, as incongruências e contradições presentes nas memórias. Além disso, é no espaço dedicado às memórias do protagonista que se constroem, no romance, a inversão, a paródia e a desmistificação de fatos históricos, bem como a caricaturização, o rebaixamento e a deseroicização das personalidades neles envolvidas. É nesse sentido que devem ser entendidas algumas passagens históricas que são recontadas pela ficção, por meio do discurso auto-enaltecido do protagonista, de que é exemplo o excerto abaixo, referente à elaboração da primeira Constituição do Brasil independente:

*Que Conta Como o Jurista Francisco Gomes da Silva Participou da Criação da
Primeira Constituição Brasileira e de seu Merecido Prêmio pela Brilhante
Elaboração da Mesma*

[...] *A elaboração de tal carta não me tomou mais que um mês. Para prepará-la tive apenas que fazer uma eficaz junção das Constituições européias. A idéia dos conselhos gerais saiu da Carta belga, a fusão das câmaras importei da Noruega e o resto veio da França e Portugal. Uma ou outra coisa inventei eu mesmo.* (TORERO, 1997, p. 126)

Nessa e em tantas outras circunstâncias históricas que são reelaboradas pela ficção fica patente o fato de que ao enaltecimento da esperteza do protagonista correspondem uma desmistificação dos fatos históricos e um rebaixamento das personalidades que deles participaram. Ao sugerir que a Primeira Constituição brasileira foi feita às custas de “colas” de outras Cartas, Francisco Gomes da Silva expõe ao seu narratário a forma pela qual é possível, sem muito trabalho, conseguir prestígio e vantagens pecuniárias, mas desvela, também, ao leitor do romance⁶¹, as fragilidades das leis que regiam o país, bem como a parvoíce de um Imperador que acatava as idéias e acolhia as explicações “menos inteligentes” como se fossem “o pronunciamento de um venerando juiz” (TORERO, 1997, p. 127).

Como se disse anteriormente, o diário a que se entretecem as memórias compreende um recorte temporal de cerca de três anos da vida de Francisco Gomes e expõem as miudezas de sua rotina desde que teve frustrados os seus planos em se casar com uma baronesa em Paris, passando pelo seu reencontro com D. Pedro, já em Lisboa, até a sua vingança contra o seu grande inimigo, Caetano Gamito, após a morte de D. Pedro. Como já se observou, ainda, o diário não é marcado pela preocupação com a construção de uma imagem favorável a respeito do protagonista, o que faz com que ele se torne uma espécie de desmentido das memórias, já que, sublinhe-se, ambos, diário e memórias – além das cartas – foram encontrados e reunidos posteriormente pelo narrador que assume o papel de editor. O próprio narrador protagonista assinala o caráter íntimo do diário quando afirma, ao relatar um certo desentendimento com uma dama, na rua:

O homem não pode, contudo, fugir à sua natureza. Isso basta para explicar por que, às vezes, o diabo do sangue trai-me e todo o meu corpo o quer acompanhar. Fosse esse um caderno para vir à luz e trazer ensinamentos aos moços e eu me calaria; como não passa de um diário, não me furtarei de mencionar essa negra passagem de minha vida. (TORERO, 1997, p. 129)

⁶¹ Pressupomos, aqui, a diferenciação entre *narratário* e *leitor*, que sublinha o caráter eminentemente ficcional do primeiro, fazendo-o interlocutor intratextual do narrador, e a configuração do segundo como destinatário empírico do texto ou, em termos semióticos, como receptor. A esse respeito, ver, no *Dicionário de teoria da narrativa* de, Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes (1988), os verbetes “leitor” (p. 51-4) e “narratário” (p. 63-66).

O fragmento transcrito não só dá pistas a respeito da índole do personagem que, embora insistentemente maquiada pelo teor das memórias, a essa altura do romance já foi apreendida pelo leitor por meio do diário que a elas se entretetece, como também expõe a estratégia de dissimulação que o protagonista utiliza para escrever o que ele acredita dever tornar público. A ocultação de passagens menos alvissareiras de sua vida ou, ainda, de circunstâncias que não condizem com a imagem de homem digno e cordato que o protagonista deseja cultivar para a posteridade é recorrente nas memórias e o leitor só tem acesso a essas mentiras por meio do diário e das informações que se desencontram quando do confronto entre os dois escritos. É o que ocorre quando Francisco Gomes escreve, em suas memórias, o motivo pelo qual deixou Paris:

Que trata da Minha Vida na Cidade de Paris e de Como Mudaram-se os Meus Planos de Lá me Estabelecer até o Fim dos Meus Dias

Os sucessos de D. Pedro fizeram reacender-se no meu peito as convicções políticas e o desejo de bater-me pelas instituições livres. Assim, pois, decidi retornar a Portugal o mais depressa possível. Troquei o conforto do amor e da riqueza pela luta por um mundo melhor para mim e para meus iguais. (TORERO, 1997, p. 206)

Nesse ponto do romance, quando o protagonista tenta fazer crer o narratário que as suas motivações em deixar a capital francesa estavam relacionadas ao patriotismo e à amizade por ele nutrida com D. Pedro, já se tem a informação, há muito dada pelo diário, de que Francisco Gomes só se dirigiu a Lisboa porque foi surpreendido pela morte da velha baronesa, a quem estava cortejando por interesse em sua fortuna. Sem o casamento e sem a herança que esperava receber, o protagonista não teve outra escolha que não a de voltar a Portugal e tentar reinserir-se na vida da Corte, esforçando-se por vencer a antipatia de D. Amélia, segunda esposa de D. Pedro.

Nessa insistência em construir uma auto-imagem favorável, personagens e eventos que já tinham surgido nas páginas do diário ganham outra relevância: o cocheiro Calimério torna-se um sábio filósofo português; Lady Bloomfield, dona de um bordel em Lisboa, torna-se uma nobre dama inglesa; Maricota Corneta, primeira esposa de Chalaça e dona de um botequim no Brasil, torna-se uma nobre senhora do ramo hoteleiro.

O desdobramento da instância narrativa em “encenador e ator” (MELO e SOUZA, 2003, p. 151) impele a observância de alguns aspectos relevantes para a interpretação do romance de primeira pessoa que dizem respeito aos possíveis atos narrativos desenvolvidos por esse tipo de ficção. Uma vez que eu-narrante (narrador) e eu narrado

(protagonista) coincidem e que entre ambos há uma distância temporal determinante no que diz respeito à caracterização do narrador que *se* conta ao contar a *sua* história, é possível para esse narrador:

[...] 1º) narrar o evento do ponto de vista do narrador ironicamente distanciado de si mesmo; 2º) narrar o evento sob a ótica do protagonista emocionalmente envolvido no contexto intersubjetivo das ações sociais; 3º) narrar o evento através dos focos alternados ou simultâneos do narrador e do protagonista [...] (MELO e SOUZA, 2003, p. 151).

Com o desdobramento do romance em dois tipos de textos distintos que se alternam, pode-se observar que, no caso do diário, os acontecimentos são narrados do ponto de vista do protagonista, já que o distanciamento temporal entre o ocorrido e o momento da escritura é muito pequeno. O tom não raras vezes exclamativo do diário – “Hoje é o dia mais infeliz da minha vida!” (TORERO, 1997, p. 20, 30, 188); “Hoje é o dia mais feliz da minha vida!” (TORERO, 1997, p. 123, 207) – desvela as emoções muitas vezes contraditórias de que a personagem é vítima e aponta para a proximidade entre a vivência de determinadas experiências e a sua transformação em discurso. Por outro lado, no que diz respeito às memórias, o empenho é o de rever os acontecimentos sob um ângulo favorável ao protagonista, mesmo que isso redunde em distorções não só dos fatos a que o leitor teve acesso por meio do discurso histórico oficial, como também das circunstâncias narradas pelo próprio protagonista, no diário.

Nesse segundo caso, o das memórias, o eu narrante distancia-se do protagonista, mas procede de maneira muito diversa de outro personagem importante que, na literatura brasileira, está sempre presente nas exemplificações acerca do desdobramento da instância narrativa, que é Brás Cubas. O personagem de Machado de Assis biografa-se depois de morto e olha os acontecimentos de sua vida com um distanciamento irônico que, por vezes, resvala no cinismo. Mira a si e a sua existência como quem estivesse assistindo a personagens a se debaterem num palco, o que possibilita uma análise fria não só dos fatos de sua vida, como também de seu próprio caráter. Brás Cubas expõe-se primeiro ao seu próprio escrutínio e, assim, devidamente desmascarado, aguarda o escrutínio do leitor. É patente a diferença de procedimento do Chalaça, que busca na autobiografia o espaço da glória, da deferência que, como já foi anteriormente argumentado, sequer está no horizonte de expectativas imediatas do personagem, mais preocupado com as vantagens práticas.

O distanciamento irônico entre eu narrante e eu narrado, no caso das memórias do Chalaça, não se dá pela exposição, sequer pelo julgamento dos vícios do segundo pelo primeiro, como ocorre em *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Pelo contrário: narrando os eventos melhores do que foram e o seu caráter melhor do que foi – e se o leitor é capaz de saber que isso é uma estratégia discursiva deliberadamente construída –, o narrador cria uma máscara que, na verdade, desmascara indiretamente: o Chalaça oculta-se pelo auto-enaltecimento, mas os diários estão lá para alertar o leitor da farsa que se constrói.

Tal procedimento, à primeira vista paradoxal, está no cerne do discurso irônico, que se distancia da mentira, do logro, pelo fato de que seu objetivo primordial não é ocultar de fato um significado, da mesma forma que aquele que o profere não pretende simplesmente enganar o seu interlocutor, já que “Na ironia o significado real deve ser inferido ou do que diz o ironista ou do contexto em que o diz; [o significado real] é ‘sonegado’ apenas no fraco sentido de que ele não está explícito ou não pretende ser imediatamente apreensível” (MUECKE, 1995, p. 55). Assim, a dissimulação construída por meio das memórias e desvendada por meio dos diários é o que constrói a aparente sonegação do significado crítico, apreendida pelo leitor, que compreende a burla elaborada pelo narrador-protagonista.

Das quatro cartas que fecham o romance, todas datadas de 1835, escritas, portanto, em um período posterior à escritura dos diários e das memórias, duas são de autoria do narrador-autodiegético, e, além de esclarecerem o desfecho ditoso de suas aventuras pessoais, esclarecem, também, o que a alternância entre os outros dois tipos de discurso já adiantava: é pela leitura das cartas que a filiação de Chalaça à linhagem dos anti-heróis picarescos se expõe de forma mais contundente. As outras duas cartas, endereçadas ao Chalaça e escritas pelos seus dois companheiros de boa-vida à sombra de D. Pedro I – João Carlota e João da Rocha Pinto – revelam que ambos, embora não tenham alcançado o sucesso de Chalaça, ainda assim alcançaram seus objetivos, mais modestos, de continuarem vivendo às custas de quase nenhum trabalho, sendo providos pela Corte Portuguesa, em Lisboa.

O tom das cartas escritas pelo protagonista aos seus rivais – discursivamente construído de modo a parecer ainda mais “sincero” do que o dos diários – revela o que as suas memórias empenharam-se por ocultar: Francisco Gomes da Silva recorreu a meios anti-convencionais para atingir os seus objetivos e os alcançou; o que resta aos seus inimigos é a ironia ferina de quem venceu as dificuldades e pode agora, com sinceridade, sem meias-palavras, tripudiar sobre aqueles que tentaram colocar obstáculos em seu caminho.

O excerto a seguir expõe a virulência com que o protagonista trata seu inimigo, marquês de Barbacena. Depois de tê-lo desmascarado em questões envolvendo o dinheiro da

Coroa, Chalaça escreve-lhe uma carta, que teria por finalidade colocá-lo a par das novidades, que diziam respeito ao seu casamento com D. Amélia. Na verdade, a carta nada mais é do que uma oportunidade para que o protagonista vilipendie o seu desafeto:

Funchal, 17 de abril de 1835.

Ao
Prezadíssimo senhor
Felisberto Caldeira Brant
Marquês de Barbacena
Ou
Ao que dele resta

Muito me surpreendeu uma desditosa notícia que chegou aos meus ouvidos neste meu honesto retiro na ilha da Madeira [...]

Eu muito lastimei que não estivesse por cá um daqueles apóstolos de Nosso Senhor, porque eu o mandaria até o Brasil de muito bom grado para vos curar desse tão detestável mal-de-são-lázaro que vos acometeu e vos vem dividindo em partes. Eu mesmo, antes de escrever, me perguntei várias vezes se esta carta chegaria às vossas mãos, mas um médico consolou-me dizendo que seria bastante ter-vos restado um ouvido e um criado que saiba ler para que vós fiqueis ao corrente do que sucede a este velho amigo. [...]

Tenha uma boa vida senhor Marquês, e vá me perdoando se eu pareço parcial, mas haveis de convir que é melhor tomar partes do que perdê-las. [...]

Saúde,
Francisco Gomes da Silva
Conde de Ourém
(TORERO, 1997, p. 215)

A carta da qual acima transcreveu-se um fragmento revela algo digno de nota a respeito da mordacidade crítica desse romance. Percebe-se que as figuras históricas retomadas pela ficção não são desconstruídas ou ridicularizadas por causa de seu papel na história oficial. Isso aponta para uma distinção difícil de ser feita entre o romance histórico, de linhagem não scottiana, cujas estruturas ficcionais organizam-se *em função de* recusar o discurso histórico oficial, colocando-se como uma outra possibilidade de contar e compreender os fatos históricos, e a metaficção historiográfica.

É Vera Follain de Figueiredo (2003) que coloca tal distinção que, de resto, já foi discutida em capítulo anterior. Para a estudiosa, o romance histórico que dialoga de forma crítica e combativa com o discurso histórico, tentando, ao reescrevê-lo, apagá-lo, impondo uma outra versão que ocupe o seu lugar, pode ser nomeado como “romance histórico de resistência” e uma das suas características fundamentais relaciona-se ao fato de que, nele, a história é rasurada num esforço de reconstrução do passado sob novos alicerces.

O fato é que, desmistificando as grandes personalidades tornadas imortais pelo discurso histórico e revisando os principais fatos por ele narrados, o romance de José Roberto

Torero (1997) não pretende colocar em seu lugar, por meio de uma outra mistificação, os excluídos e vencidos da história oficial; não há um esforço de reconstrução, de revisão do passado. Ao Chalaça não cai bem a pecha de herói histórico e a outra versão da história do Brasil que emerge das páginas do romance não se coloca como possibilidade utópica para fazer valer o discurso do “ se tivesse sido assim...” .

O que ocorre com a sátira nesse romance de Torero é que ela não está ali como instrumento de combate a uma história que deveria ser revista num esforço de recontar o passado sob um outro prisma, numa atitude política e ideológica que Edward Said (1995) chama de “descolonização”. Nota-se isso pela forma como a sátira, nesse romance, individualiza o seu alvo, personaliza a sua crítica e, como não poderia deixar de ser, restringe o seu alcance. Nesse sentido, o marquês de Barbacena é ridicularizado e rebaixado tão somente por causa de seu desafeto pessoal com o Chalaça. A crítica, revelada pela gargalhada escarminha da sátira, em nada leva em consideração o papel histórico daquela personalidade ora tornada personagem.

Nesse romance, a sátira endereça-se muito mais aos personagens ficcionalizados do que a seus correlatos historiográficos; e para compreender a afirmação, basta lembrar o alvo da sátira n’*As cartas chilenas*, de Tomás Antonio Gonzaga: ali, o governador da capitania de Minas Gerais, Luís da Cunha Meneses, embora caricaturizado, rebaixado e, portanto, ficcionalizado na impagável figura do Fanfarrão Minésio, ainda era criticado por seus atos despóticos como governador. O Marquês de Barbacena e outras figuras históricas no romance de Torero (1997) são alvos da sátira por causa de sua função na diegese, ou seja, por assumirem, frente ao Chalaça, o lugar de antagonistas, não por causa de seus atos enquanto figuras civis de relevo para a história do Brasil.

Com a individualização da crítica e com o vácuo deixado pelo desmantelamento da história oficial – a qual nenhuma outra versão redimirá ou substituirá – a tonalidade política da sátira dilui-se para, em seu lugar, ficar a mordacidade endereçada aos (maus) costumes da sociedade. O resultado, aparentemente paradoxal, é uma disseminação dos alvos da sátira que, pulverizando a sua crítica, mira os costumes fazendo rir de todos e atingindo efetivamente ninguém.

É de Sêneca (*Epistulae Morales ad Lucilium*, 39) a frase que José Roberto Torero coloca como epígrafe de *Galantes memórias e admiráveis aventuras do virtuoso Conselheiro Gomes, o Chalaça*: “Quae fuerunt vitia, mores sunt”, que, numa tradução literal,

significa “as coisas que foram vícios agora são costumes” ou, de forma mais livre⁶² “o que foi vício, agora é norma de vida”. A citação de Sêneca não só ecoa, como também ajuda a alinhar alguns pressupostos da sátira nesse romance.

A contraposição temporal expressa pelos verbos (“foi” e “é”) e pelo adjuvto adverbial de tempo (agora) reforça uma contraposição de outra natureza, que diz respeito ao fato de que no presente, ou, ainda, na contemporaneidade do autor, os vícios, o que merecia repreensão, passou a ser comum, já que largamente praticado. Mais do que saber a que vícios e atitudes repreensíveis se referia Sêneca, interessa-nos observar de que forma a transposição de tal frase como epígrafe do romance que nos serve de *corpus* ilumina a leitura da sátira que estamos fazendo.

A afirmação de que no presente os vícios do passado se disseminaram de tal forma que passaram a ser vistos como norma de vida redonda uma afirmação presente na orelha do romance, cuja autoria é atribuída a D. Pedro: “[...] O Chalaça foi, enfim, um exemplo acabado de estadista, e constituiu-se num modelo muito imitado pelos brasileiros, desde aqueles tempos até os dias de hoje” (TORERO, 1997, orelhas). Se os principais atributos do personagem em questão são a ladinice, o uso de expedientes pouco ou nada convencionais para alcançar os objetivos, a aversão ao trabalho e todas as outras características que moldam o caráter do anti-herói, afirmar que ele foi e é imitado pelos brasileiros até hoje é revelar que o principal alvo da sátira nesse romance não é a figura histórica Francisco Gomes da Silva, mas sim um feixe de vícios cuja origem é impossível de localizar, mas que há muito assombra a sociedade brasileira, principalmente pelo fato de que ela reconhece-se nele.

É assim que ocorre a dissimulação satírica no romance de Torero (1997): tomando como ponto de partida para a ficção um momento historicamente localizado do passado da nação – e fazendo isso por meio de referências a dados historiográficos e personalidades de relevo –, elabora-se uma visada crítica que remete ao presente, à contemporaneidade do escritor e do leitor: revelando os vícios e malfeitos de uma personalidade histórica, por meio de sua conversão em personagem ficcional, constrói-se um espelho no qual o leitor vê-se incomodamente refletido.

⁶² Devemos ao Prof. Dr. Dejalma Dezotti a localização da frase de Sêneca, bem como a sua tradução.

5.3 – Terra à vista! (de novo...): *Terra Papagalli* e a redescoberta do Brasil

O segundo romance publicado por José Roberto Torero, em 1997, dessa vez em co-autoria com Marcus Aurélius Pimenta, retoma muitas das opções estruturais e, mesmo, formais de *Galantes memórias e admiráveis aventuras do virtuoso Conselheiro Gomes, o Chalaça* (TORERO, 1997). Está presente também em *Terra Papagalli* (TORERO; PIMENTA, 1997) a opção em retomar parte da história do Brasil, recontando-a a partir de um ponto de vista inusitado, já que diferente daquele cristalizado pela história dita oficial. Além disso, os autores recorrem às mesmas estratégias narrativas que possibilitam a exposição desse ângulo diferenciado, dentre as quais há que se ressaltar a utilização de um narrador autodiegético que não só teria testemunhado os fatos históricos, como também teria tido relevância no seu desenrolar.

Cosme Fernandes, esse narrador autodiegético responsável por focalizar de um outro ângulo fatos concernentes às primeiras três décadas depois do aportamento das esquadras portuguesas nas costas brasileiras, assim como Galvez, Boto Tucuxi⁶³ e Francisco Gomes da Silva, também foi retirado das páginas da história do Brasil. Obscura personalidade, praticamente relegada ao ostracismo pela história oficial, Cosme Fernandes, ou bacharel da Cananéia ou, ainda, mestre Cosme⁶⁴ não tem uma biografia detalhada: teria sido um naufrago ou um degredado que alcançou, em terras brasileiras, grande prestígio junto aos que fundeavam aqui os seus navios em busca de escravos indígenas, teria vivido grande parte de sua vida na porção sul do litoral de São Paulo e exerceria grande influência entre os indígenas da região (cf. ABREU, 1976, p. 32).

A narrativa ficcional de Torero e Pimenta (1997) parte dessa primeira – e parca – informação a respeito de Cosme Fernandes e o elege como personagem principal e narrador do que seria a sua autobiografia. A história do Brasil, não somente aquela contida nos livros de história, mas também aquela difundida informalmente e cristalizada no imaginário brasileiro, é reelaborada e subvertida a fim de inserir esse obscuro personagem – que para a história oficial não teve papel relevante nas primeiras décadas da colonização portuguesa no Brasil – como agente central em muitos dos fatos documentados historicamente.

⁶³ Muito embora o apelido Boto Tucuxi pareça, à primeira vista, uma forma de ocultar a identidade da personalidade histórica, como se viu em capítulo anterior, as caricaturas visuais expõem-na. Além disso, ironicamente, na página pessoal do senador Gilberto Mestrinho, no sítio do senado, a foto de abertura é a de um boto.

⁶⁴ As alcunhas são empregadas por Capistrano de Abreu (1976) e por Francisco de Assis Carvalho Franco (1954), respectivamente. Nenhum dos dois autores fazem referência ao nome completo, que foi descoberto por Ernest Young, em 1954.

É consenso entre os historiadores que há muitas lacunas na documentação dos primeiros anos do processo colonizador no Brasil: dúvidas acerca da intencionalidade da “descoberta” – e, conseqüentemente, da justeza de tal termo - e acerca de serem ou não os portugueses os primeiros europeus a aportarem aqui alimentam especulações e polêmicas que, por sua vez, oferecem campo fértil para a imaginação criadora. Se o romance de Torero não produz grandes distorções em relação à história oficial, é certo que incorpora também as dúvidas provocadas pelos vazios históricos. E mais: alça tais dúvidas a pontos nodulares, fazendo emergir a primeiro plano as lacunas históricas, num processo que culmina com a problematização do discurso historiográfico, enfatizando a sua incompletude, chamando atenção para a sua insolubilidade. Nesse sentido, *Terra Papagalli* (TORERO; PIMENTA, 1997) não se enquadra no rol de

[...] ficções literárias que apenas aludem a situações históricas com objetivos os mais diversos, nem das que simplesmente situam sua intriga num determinado contexto sócio-histórico, que lhe serve de pano de fundo, numa preocupação de dar maior realismo ao texto ou de retratar certos aspectos da sociedade no momento em questão. (FREITAS, 1986, p. 113)

O romance em questão, ao lidar com a história oficial e assumir os riscos disso – o risco, por exemplo, de ao ser lido, ter cobrada, a todo instante, a sua dívida com o “já-dito” – reserva-se o direito de explorar a “arbitrariedade de expansão” (FREITAS, 1986, p. 45), preenchendo os vazios históricos, fazendo ficção ao mesmo tempo que expõe a particular configuração do discurso histórico que “[...] Como todo o discurso de pretensões ‘realistas’ [...] julga assim não conhecer senão um esquema semântico de dois termos, o referente e o significante” (BARTHES, 1984, p. 9). Remexendo no relato histórico e, fazendo isso, propondo-lhe novos significados, *Terra Papagalli* (TORERO; PIMENTA, 1997) sublinha que o discurso historiográfico, embora preocupado com a veracidade, não pode eximir-se de *significar*, além de denunciar que a própria interdição do significado já é, em si, uma significação que deve ser interpretada como tal.

É a “arbitrariedade de expansão” que possibilita a um romance de fundo histórico explorar a biografia desconhecida de uma personalidade histórica, convertendo-a em personagem ficcional ao mesmo tempo em que converte a sua história de vida em enredo. Em *Terra Papagalli* (TORERO; PIMENTA, 1997), Cosme Fernandes narra a sua vida: sua passagem por um seminário lisboeta, quando jovem; seu envolvimento sexual com a filha de um nobre português e o conseqüente degredo para uma terra totalmente estranha; seu

cotidiano nesse lugar inóspito, desde o primeiro contato com os habitantes nativos até o seu relativo sucesso na comercialização de escravos e matéria-prima de toda natureza para os viajantes. É nesse fio narrativo, composto por pitadas de história de aventuras, relato de viagens, romances cavalheirescos e tantas outras estruturas textuais, retomadas parodicamente durante todo o romance, que se insere o ingrediente histórico, na forma de fatos documentalmente avalizados que são subvertidos, de referências a personalidades históricas caricaturizadas e de paródias de textos literários ou não que, de certa forma, ajudaram a construir o imaginário brasileiro acerca desse primeiro momento da colonização⁶⁵.

Cosme Fernandes é alçado, então, à categoria de narrador protagonista, já que a ficção é construída por meio da convenção autobiográfica, como já de antemão esclarecem as orelhas do livro, essas também uma espécie de ficção que emolduram a ficção propriamente dita:

Foi de extrema ventura o acaso, ou, antes, o desígnio divino, que trouxe a estas praias homem lido e judicioso como Cosme Fernandes, o Bacharel. Com bela caligrafia e fremoso estilo, legou-nos ele documento de mor valia que a carta muito louvada de Pero Vaz de Caminha, seu companheiro de Caravela, que por aqui pouco esteve e menos viu. (TORERO; PIMENTA, 1997, orelhas)

Observe-se que o “falso” expediente de autentificação aqui utilizado não é, como em *Galantes memórias e admiráveis aventuras do virtuoso Conselheiro Gomes, o Chalaça* (TORERO, 1997), feito por meio da utilização do *topos* do manuscrito encontrado ou da figura do editor. Recorre-se, em *Terra Papagalli*, (TORERO; PIMENTA, 1997) a uma voz que anuncia a veracidade das histórias narradas no livro apoiando-se na sua autoridade de membro da “Academia de Letras de Cananéia”. Contudo, a pequena representatividade dessa associação, bem como o nome desconhecido, além de estranho, do resenhista responsável pelas orelhas cumprem o papel de desmontar a autentificação e expor a ficcionalidade.

O relato autobiográfico apresenta-se, primeiramente, no formato epistolar: há um destinatário a quem Cosme Fernandes endereça tal relato e que, mais ao final da narrativa, o leitor saberá que se trata do filho resultante do envolvimento sexual que lhe custou o desterro. O tom da carta é didático e o narrador autodiegético a todo momento interrompe a narração dos fatos para inserir algum ensinamento ou teoria que possa ajudar o seu interlocutor quando e se este visitar a Terra dos Papagaios. Essas inserções, em forma de

⁶⁵ Para maior detalhamento das referências históricas que permeiam o romance, ver a nossa dissertação de mestrado *No labirinto da memória: de como a sátira desfaz a história na ficção* (2000).

digressões associativas, muitas vezes esdrúxulas, ou de comparações inusitadas, como se pode observar no excerto abaixo, fazem ecoar no leitor, mais uma vez, referências do estilo machadiano:

Pensai, caro conde, nas carnes e no esqueleto de uma mulher. Às carnes, queremos abraçar e conhecer por inteiro, mas o esqueleto, que sustenta e dá forma ao corpo, nos dá tanto pavor e aflição que jamais queremos vê-lo. Pois a gramática nada mais é que um esqueleto e suas aulas para mim eram um castigo que começava nos ouvidos, e terminava nas mãos, com pancadas. (TORERO; PIMENTA, 1997, p. 11)

Percebe-se que a carta, datada em momento posterior ao acontecimento da maioria dos fatos ali narrados (1536) e postada em local diferente de onde ocorreram os fatos ali mencionados (vila de Nuestra Señora de Buen Aire), enfeixa e organiza outros textos, esses, sim, escritos no decorrer dos trinta anos que Cosme Fernandes permaneceu na Terra dos Papagaios.

Tais textos são inseridos nessa espécie de memória sempre para atender à mesma tonalidade didática. Assim, surgem entremeados nesse suporte epistolar: um diário no qual se narra a viagem marítima de Lisboa até a terra desconhecida, batizada pelo próprio Cosme como Terra dos Papagaios (*Diário de viagens de Cosme Fernandes – que mui destemidamente atravessou o mar Oceano e foi o primeiro a ver e a pisar a Terra dos Papagaios*); uma espécie de bestiário em que se descrevem os animais existentes ou não, em tais terras (*Liber monstrorum de diversis generibus – por Cosme Fernandes*); um dicionário - pouco confiável - de tupi-guarani (*Breve e sumariíssimo dicionário da língua que falam os tupiniquins*); e, ainda, dez breves ensinamentos a respeito dos usos e costumes dos habitantes - nativos ou não - da Terra dos Papagaios.

5.3.1 – Sob degredo, sobre delitos: a conversão de Cosme Fernandes

É o percurso de vida do narrador protagonista, marcado pelos mais variados revezes, que possibilita a sua aproximação aos personagens de traços picarescos. Filho de comerciantes de origem judia, mas em nada convictos de sua fé, Cosme Fernandes foi mandado ao seminário unicamente para desmentir os “boatos” de que seus pais não eram cristãos - e, assim, afastar o risco de prejuízo nos negócios. Sem nenhuma vocação religiosa, eram as histórias bíblicas, repletas de aventuras e seres fantásticos que mais lhe seduziam na

vida monástica, encerrada abruptamente quando ele se envolveu sexualmente com a filha de uma família da nobreza a quem visitara acompanhando um dos padres do seminário. A descoberta da falta cometida tem como punição o seu degredo. Daí em diante, já em terras totalmente desconhecidas, abandonado com um grupo de degredados, o protagonista enfrenta inúmeros problemas, ocasionados pela adaptação forçada à forma de vida dos nativos e, também, pela relação problemática com os mandatários oficiais de Portugal.

A mobilidade geográfica – Cosme não apenas muda de continente, por causa do degredo, como também se desloca nas novas terras, sobretudo por causa da ambição e do oportunismo de outros personagens – acompanhada, sempre, pelos esforços em manter-se vivo e, quem sabe, alcançar o máximo de conforto possível em terras tão inóspitas, possibilita uma primeira aproximação do personagem ao universo da picaresca. Contudo, quando colocado lado a lado com os outros personagens que protagonizam os outros romances aqui analisados, tal traço se esfumaça, se enfraquece, já que os deslocamentos geográficos de Cosme são muito menos voluntários do que os de Galvez ou os do Chalaça, por exemplo. De qualquer forma, o personagem em questão também recorre às inúmeras artimanhas e expedientes os mais diversos para alcançar os seus objetivos, relacionados mais com a sobrevivência, num primeiro momento, do que com a busca da ascensão social – mesmo porque de pouco lhe valeria, a princípio, ganhar dinheiro em uma situação tão particular, longe da civilização européia e entre indígenas.

Por outro lado, é muito mais acentuado em Cosme Fernandes um outro traço da picaresca que, embora presente nos outros personagens, não se expõe de forma tão explícita, talvez por surgir menos abruptamente, menos repentinamente no percurso de vida deles. Trata-se da perda da ingenuidade, provocada pela necessidade de adaptação do personagem a um meio social – primeiro, o religioso, depois o indígena – que lhe é em tudo desfavorável e do qual ele faz parte a princípio como observador excluído, mas no qual aos poucos se insere pela absorção dos seus padrões comportamentais e também morais. A explicitação desse traço dá-se pela acentuação da ingenuidade, da inocência preliminar de Cosme Fernandes, cuja astúcia em alguns aspectos se contrapõe-se francamente a sua ingenuidade sentimental, por exemplo.

Pode-se afirmar que o romance é dividido em dois momentos distintos entre si pela caracterização do meio social e do modo de vida nos quais Cosme precisa inserir-se. O primeiro deles, que narra a sua vida de seminarista, antecipa algum dos traços do personagem que serão mais bem delineados no segundo momento, dedicado a narrar os revezes de seu cotidiano de degredado.

Em tudo a vida monástica é penosa ao personagem e, por isso mesmo, em relação a quase tudo ele desenvolve artimanhas a fim de minimizar o seu sofrimento: da leitura da Bíblia ele atenta para as histórias extraordinárias; nas cerimônias, deleita-se com os cantos; para a aprendizagem do Latim ele desenvolve o engenhoso método de levar o latim na cabeça “se não por dentro ao menos por cima” (TORERO; PIMENTA, 1997, p. 12), colando as desinências no capuz. Como já se antecipou, a inserção do personagem nesse meio é interrompida pelo degredo que lhe serve de pena por ter “seduzido” uma filha da nobreza.

Embora sua esperteza o tenha salvado até mesmo da palmatória nas aulas de latim, é a inépcia ingênua de Cosme, que se dá a conhecer nesse momento do romance, a responsável pela sucessão de eventos que culmina com o seu desterro. A passagem a seguir, em que os padres descobrem o envolvimento sexual do jovem seminarista com Lianor, tem a sua comicidade proveniente de uma técnica muito utilizada na comédia teatral e à qual Bergson (1987) denomina “interferência de séries”:

Quando entrei na sala, lá estavam ainda o prior e o padre ecônomo. Na mesa havia um garrafão de vinho, biscoitos, ovos, uns fartéis e a cesta com as rosquinhas que trouxemos do castelo. Pediram então que me ajoelhasse.

O magister Videira ergueu-se e [...] falou comigo assim:

“Tenho a impressão de que o noviço deveria ter feito a confissão ontem à noite...”

Naquela hora era como se o céu tivesse desabado sobre a minha cabeça. Meu coração começou a bater, meus olhos não enxergavam nada e um suor frio nascia em minha testa. [...]

“Perdão!”

“Então reconheces que erraste e mereces ser castigado?”

“Errei! errei! Só peço que não toquem nela!”

“Como poderíamos tocar? Já a perdeste para sempre.”

“Deixei que o diabo guiasse as minhas mãos!”

“E também a tua boca.”

“Também, também...”

“Terás que pagar por esse erro.”

“Só eu devo ser castigado! Ela não fez nada!”

Magister Videira olhou-me então com grandes olhos, como se estivesse diante de um doido, mas não fiz caso disso, abaixei a cabeça e, entre lágrimas, continuei a minha confissão [...] (TORERO; PIMENTA, 1997, p. 17-18)

O efeito cômico da “interferência de séries” repousa na ocorrência simultânea de uma diferença e uma coincidência. Na passagem em questão, a coincidência refere-se ao fato de que Cosme havia feito, naquele dia, duas ações reprováveis – em que pese a diferença na gravidade de uma e de outra. A diferença refere-se à natureza das ações: comer escondido uma das doze rosquinhas de alfenim dadas ao magister Videira pela mãe de Lianor e manter relações sexuais com a jovem. Ao ser chamado para explicar a primeira falta, imagina,

exatamente pela gravidade da segunda, que os padres estão pedindo explicações sobre esta e acaba confessando-se sem querer. O mal-entendido, que nasce da inconsciência dos padres a respeito da situação que atormentava Cosme, e vice-versa, torna-se risível quando o leitor antevê o que os personagens ainda costumam a descobrir: que estão falando de coisas diferentes.

Outras passagens desse primeiro momento do romance apontam para essa ingenuidade de Cosme e as tiradas mais cômicas da obra são aquelas em que há uma franca dissonância entre o que o leitor entrevê a respeito das verdadeiras intenções dos outros personagens e o que Cosme percebe e narra. O único e fortuito relacionamento sexual com a jovem Lianor – cuja “pureza” tão louvada por Cosme é logo percebida como falsa pelo leitor – é convertido, pelo protagonista, em um amor sublime e eterno em tudo condizente com as invariáveis que caracterizam o amor romântico/cavaleiresco, exceto pelo fato de ser unilateral. Os excertos abaixo, o primeiro, do início do romance, e o segundo, da parte final, expõem a ingenuidade do protagonista em relação a isso:

Estando entre aquelas frutas e compotas que eram o nosso Paraíso, sentimo-nos ainda mais unidos e juramos amor eterno. Peguei então nas suas mãos e perguntei se conservaria a fidelidade se nos separassem, e ela, beijando a cruz do colar, que era sua única veste, respondeu:

“Outros olhos não me verão, outras mãos não me tocarão.”

Depois, acariciando-me o rosto, perguntou se faria o mesmo, e eu, empunhando uma grandíssima faca que lá havia, respondi:

“Meu coração é teu! Se quiseres, arranco-o agora mesmo, pois nada adiantará conservá-lo longe de ti!” (TORERO; PIMENTA, 1997, p. 16)

Era ela, senhor, Lianor, mulher com quem sonhei por tantos anos [...]

Naquele momento, que não sei se durou um segundo ou uma eternidade, nossos olhos se encontraram e ficamos mudos feito estátuas. Pensei, senhor, que ela fosse atirar-se a meus pés e, entre muitas lágrimas, pedir-me perdão ou propor uma fuga desesperada, mas a verdade é que aqui acaba-se a novela de cavalaria e volta a vida com seus naturais enfiamentos, pois ela se recompôs e disse:

“Então foi para cá que te mandaram.” (TORERO; PIMENTA, 1997, p. 177)

A contraposição dos dois excertos, que expõem a efusão de Cosme e a impassibilidade de Lianor, as expectativas dele e o esquecimento dela, sublinha a ingenuidade preliminar do protagonista que, no segundo excerto, já parece começar a perceber o quanto a sua idealização em relação ao amor de Lianor não passava de enredos rocambolescos, frutos de sua imaginação. Depois dessa primeira percepção, Cosme Fernandes torna-se implacável e inclui Lianor na vingança planejada contra o seu inimigo Lopo de Pina, então marido de sua ex-amante.

As artimanhas de Cosme são colocadas à prova no momento em que ele está imerso numa realidade totalmente nova, diante de uma sociedade diferente da sua e que em

tudo lhe é hostil. Os primeiros contatos com os nativos mobilizam a astúcia do personagem que procura fazer-se respeitado pela tribo por meio da simulação de um ritual de cura e, mais tarde, por meio das estratégias de guerra que ele elabora para não precisar combater corpo-a-corpo com as tribos inimigas. Contudo, a esperteza contrapõe-se à ingenuidade mais uma vez e Cosme é ludibriado por Lopo de Pina, seu companheiro de degredo, que lhe tira o porto que havia construído para receber os navios que aportavam na costa da terra dos papagaios para se reabastecer. Lopo de Pina, apresentado já no diário escrito a bordo da nau como invejoso e ambicioso, faz um acordo com o mandatário português, colocando em prática a teoria que já havia explicado a Cosme Fernandes em certa ocasião: “[...] todo o mistério do homem é que ele precisa comer, pois, se não come, morre, e morrendo, é ele quem vira comida [...]. Isso é o mundo [...] quem não come é comido” (TORERO; PIMENTA, 1997, p. 37).

Embora a par dessa teoria, já tendo sido expropriado de seu porto e enviado para terras mais longínquas e muito mais inóspitas por causa de Lopo de Pina, ainda assim a reação de Cosme quando recebe a visita do “amigo” em sua nova morada, é a de credulidade:

“Vamos esquecer de todas essas disputas. Queres o porto de São Vicente? É teu. Vamos ao capitão-mor e assinemos os papéis. Não quero dinheiro, quero tua amizade.”

Ouvindo tamanha demonstração de boa-fé, chorei ainda mais, pois bateu-me um grande arrependimento por tê-lo julgado mal, sentindo-me o mais cruel e injusto dos homens. Então alimpei os olhos e abracei-o com toda a minha força, quase quebrando seus ossos, mas não por ódio e sim por afeição. (TORERO; PIMENTA, 1997, p. 155)

O desdobramento dessa atitude de credulidade não poderia ser pior: Lopo de Pina rouba todas as economias que Cosme acumulou durante mais de quinze anos no comércio de matérias primas e no tráfico de escravos e foge para a Europa, voltando ainda mais poderoso e, mais uma vez, tomando de Cosme seu novo porto.

A ingenuidade de Cosme, repentinamente, ao final do romance, é deixada de lado para dar lugar a uma ferocidade vingativa simbolicamente marcada pela adesão do personagem a um costume que, mesmo após trinta anos de convívio com os índios, compartilhando com eles de todos os seus hábitos e padrões morais, ele resistia em absorver: a antropofagia. O ritual de devorar os inimigos marca a conversão moral desse personagem de traços picarescos; ou talvez fosse melhor falar em inserção total do personagem na sociedade que, até há pouco, ele via como “diferente” e da qual se sentia marginalizado. É no momento em que Cosme Fernandes adere ao costume que lhe parece mais bárbaro que se consuma tal inserção.

Se é possível interpretar a narrativa picaresca como um romance de aprendizagem às avessas – já que o aprendiz, nesse caso, aprende a, por meio da astúcia, “parecer que é um homem de bem” (GONZÁLEZ, 1994, p. 267) – é possível localizar, no romance, o momento em que Cosme admite para o seu interlocutor que está dissimulando:

“Diga-me, alguma vez os estrangeiros entraram aqui?”

Foi aquela, senhor, conde, uma hora muito difícil para mim, pois se confessasse a verdade, poderia não ser perdoado, e, se mentisse poderia ser descoberto. Minha cabeça era naquele instante uma arena em que se debatiam a honestidade e a astúcia. [...] Como só um dos argumentos parecia ter um grão de juízo, eu lhe disse:

“Há uns anos vieram para cá uns franceses, mas nós os expulsamos a paus e pedras, a fim de lhes mostrar que éramos soldados de D. Manuel e que estas terras são tão portuguesas quanto as ruas da cidade de Lisboa. (TORERO; PIMENTA, 1997, p. 133)

O embate entre honestidade e astúcia já havia surgido em outros momentos do romance, e o resultado do duelo nunca tinha sido diferente. O que se deve sublinhar é que até então, o discurso do personagem não expunha de forma explícita esse (falso) dilema do qual ele foi vítima tantas vezes. O discurso ingênuo assumido até então deixava a cargo do leitor empírico a decodificação dos sinais que apontavam para o fato de que Cosme só sobreviveu na Terra dos Papagaios porque se utilizou, desde sempre, da esperteza, não da honestidade.

González (1994) sublinha o fato de que, nas narrativas do núcleo clássico da picaresca espanhola, o anti-herói tem consciência, desde suas primeiras aventuras, que a sociedade que lhe é hostil é regida pelas aparências e que é necessário, para poder ser por ela aceito, saber lidar com isso. É a exposição dessa consciência que, a um só tempo, desmascara a hipocrisia do pícaro e da sociedade da qual ele quer fazer parte, que faz com que o romance picaresco resvale no cinismo. O narrador protagonista do romance em questão não se coloca como consciente das hipocrisias sociais e assume uma atitude de credulidade exagerada que, entretanto, expõe com ainda mais virulência, embora de forma indireta, tais hipocrisias.

Até aqui temos nos referido a Cosme Fernandes como um ingênuo que, colocado diante das dificuldades da vida, precisa conseguir meios para sobreviver; a aprendizagem de tais meios – leiam-se estratégias, astúcias, espertezas, etc. - culmina com a sua inserção na sociedade e com a conseqüente perda da ingenuidade. É possível, contudo, interpretar tal ingenuidade como uma artimanha discursiva, lendo-a como um recurso da ironia para expor as contradições e tensões da sociedade e ativar “não uma, mas uma série infindável de interpretações subversivas” (MUECKE, 1995, p. 48). A contrastante astúcia do

personagem em tantas outras passagens do romance e a sua filiação ao universo dos anti-heróis caracterizados pela picardia reforçam essa hipótese.

De resto, é Guillermo Hernández (1993, p. 20) que atenta para o fato de que a narrativa picaresca é passível de inúmeras interpretações justamente por possuir um discurso duplamente orientado. O seu argumento parte da constatação das diferentes recepções interpretativas que *Lazarillo de Tormes* motivou:

Las acciones de su protagonista fueron leídas em un tiempo como experiencias autobiográficas o casi autobiográficas de um autor ingênuo, y hoy se leen como el testimonio corrupto de um narrador marcado pelo contraste con la perspectiva ideológica del autor. El caso del Lazarillo es especialmente pertinente porque sus ambigüedades textuales y nuestra total ignorância de la orientación social e histórica del autor – y por congruente de sus valores normativos – han permitido lecturas muy diversas, incluso em um nível superficial.

A configuração de um discurso que coloca em embate diferentes – e contrastantes – concepções e valores pode ser melhor apreendida se relacionarmos o discurso ingênuo de Cosme Fernandes a uma das estruturas clássicas de formulação da ironia.

Partindo do vocábulo grego *alazonia*, cujo significado literal aproxima-se de “fanfarronice”, D. C. Muecke (1995, p. 54) reflete acerca do que ele identifica, nas obras de tonalidade irônica, como a autoconfiança ou a ingenuidade esperadas na vítima da ironia, mas incompatíveis, a princípio, com o discurso do ironista. *A princípio* porque a *alazonia* pode ser simulada. Nos termos do estudioso, então:

[...]em vez de um alazon realmente inconsciente de que sua linguagem ou comportamento num determinado contexto está incongruente em desacordo com a situação tal como a vê o observador, temos um ironista afirmando inconsciência. Embora garantindo [...] que seu significado real será inferível, ele escreverá como se nunca houvesse duvidado do que parece estar dizendo nem mesmo suspeitado de que poderia ser inferido aquilo que ele está realmente dizendo. Este ar de sinceridade, esta maneira plausível, conjugada com a inaceitabilidade *daquilo* que aparentemente está sendo proposto, assemelha-se à ingenuidade do verdadeiro alazon ou vítima da Ironia. (MUECKE, 1995, p. 57)

Para compreender a citação é necessário observar que o estudioso desenvolve as suas reflexões partindo do pressuposto de que há duas categorias de ironia: a “Ironia Observável e a Ironia Instrumental”; a primeira envolvendo apenas uma fatia da realidade e

um observador que a interpreta como sendo irônica⁶⁶ e a segunda envolvendo, além desses dois componentes, um ironista, um agente responsável por dirigir a interpretação do observador para que ele “leia” a realidade como incongruente. Muecke (1995, p. 55) esclarece que o legítimo *alazon* e sua “inconsciência confiante” só podem ser encontrados na Ironia Observável, quando ele assume o papel de vítima da ironia. Contudo, não raras vezes, a Ironia Instrumental, elaborada por um ironista, recorre ao expediente da *alazonia* para melhor demonstrar as incongruências que alimentam o significado irônico.

O relato autobiográfico de Cosme Fernandes *pretende* ativar no leitor a sua capacidade em decodificar os inúmeros significados que ali estão em suspensão, o que aponta para a configuração de uma Ironia Instrumental que faz uso da *alazonia* para melhor estabelecer-se. É nesse sentido que a ingenuidade prévia do personagem de traços picarescos é reforçada – talvez até mesmo exagerada - em Cosme Fernandes: ela serve à configuração irônica deste romance permeado pela dissimulação. O protagonista, assim, assume a máscara do *alazon*, expõe-se ao leitor como um ingênuo, o único que não consegue observar e interpretar as contradições dos discursos e das configurações sociais que o cercam. Contudo, ao leitor cabe perceber que não é Cosme Fernandes o alvo de fato da ironia, nem que tal ironia seja apenas observável. A credulidade e a ingenuidade do personagem não são expostas em si, mas como recurso para explicitar, pela oposição, os desvios, as tensões, as incongruências e a hipocrisia da sociedade.

Por esse viés de leitura, Cosme Fernandes não pode mais ser identificado a um genuíno *alazon*, o que significa dizer que ele deixa de ser parte da realidade vista como irônica pela Ironia Observável e perde o seu posto de objeto para assumir o papel de responsável pela manipulação de um discurso que servirá à Ironia Instrumental. Como um falso *alazon*, o narrador protagonista mobiliza um discurso deliberadamente construído para atingir o que Muecke (1995, p. 24) denomina “ingenuidade irônica”.

⁶⁶ É possível tratar como Ironia Observável, nos termos propostos por Muecke (1995), a interpretação a que um leitor de *A resistível ascensão do Boto Tucuxi* (SOUZA, 1984) procede ao abrir a página eletrônica do Senador Gilberto Mestrinho e deparar-se com a reprodução fotográfica de um boto.

5.3.2 – “A gente é torto igual Garrincha e Aleijadinho / Ninguém precisa consertar / Se não der certo a gente se virar sozinho/decerto então nunca vai dar”

(*A cara do Brasil*. Celso Viáfora e Vicente Barreto)

A dissimulação da esperteza e da malandragem – típicas do discurso picaresco – em ingenuidade e credulidade, dessa forma, é utilizada para expor ao ridículo não as fraquezas do personagem Cosme Fernandes, mas sim, os vícios da sociedade que ele observa por trás de sua máscara de credulidade. O que ocorre, na verdade, é que se colocando como ingênuo e crédulo, mesmo recorrendo aos expedientes os mais sórdidos e desonestos para atingir os seus objetivos, Cosme Fernandes desvia-se da mordacidade do discurso satírico e apela para que o leitor lhe seja condescendente. Como se viu em outro momento deste trabalho, o riso de zombaria, implacavelmente crítico, só pode ocorrer quando aquele que ri afasta-se do objeto do riso, no sentido de que se vê (moralmente) superior em relação a ele. O discurso ingênuo de Cosme diminui esse afastamento e solidariza o leitor com o personagem.

A aproximação do leitor ao personagem não se dá, contudo, apenas pelo sentimento de pena, que se transforma em simpatia, do primeiro pelo segundo, mesmo porque são fornecidos indícios, durante todo o romance, de que a ingenuidade e a credulidade do personagem, se não são de todo insinceras, são instrumentos para ativar outras interpretações, e, portanto, são deliberadamente construídas. Dá-se, também, e, talvez, principalmente, pelo fato de que os traços comportamentais do personagem refletem traços da sociedade brasileira atual, da qual fazemos parte e na qual nos reconhecemos. Quem seria implacável consigo próprio?

Muitas são as passagens do romance em que as ações enviesadas do protagonista, narradas da forma ingênua sobre a qual já se falou, ecoam ações e comportamentos sociais que já se popularizaram como tipicamente brasileiros. Não nos cabe, aqui, discutir a validade desses traços tomados, no romance, como representativos da nacionalidade brasileira, mas apontar para o fato de que, na obra em questão, eles surgem como tais, além de observar o que significa a eleição de tais traços – e não outros – numa ficção de tonalidade satírica.

Se o leitor já sentia pelo narrador protagonista uma simpatia que advinha dos fatos de estar enredado pelo discurso ingênuo-irônico (em que pese o aparente paradoxo que, de resto, tentamos esclarecer) construído por ele e sentir seus comportamentos estranha e desconfortavelmente parecidos com os dele, há, ainda, um outro elemento que desvia do

personagem a mordacidade do riso satírico que é o fato de ele ser vítima, no romance, de uma série de circunstâncias das quais também o leitor já se sentiu vítima.

A sucessão de infortúnios sofrida por Cosme, sobretudo no que se refere as suas relações com os detentores do poder, enviados pela Coroa Portuguesa para cobrar dos degredados atitudes incompatíveis com a sua condição de espoliados e abandonados, faz ecoar no leitor os enredamentos burocráticos dos quais todo o brasileiro é vítima e sobre o qual todos temos histórias a contar. É significativa, nesse sentido, a caracterização do personagem Pero Capico, espécie de auxiliar de Cristóvão Jaques, primeiro enviado da Coroa portuguesa às novas terras. Aqui deixado para demarcar o território ocupado pelos degredados e dividi-lo entre eles, não demorou para que Pero, depois da partida de Cristóvão Jaques, expusesse o seu lado de funcionário insatisfeito e abusasse de seu poder:

Esse Pero Capico tinha olhos grandes e assustados como os de um corujo. Era homem baixo, peludo e de ombros largos, com pernas tão curtas e finas que, visto de longe, parecia um triângulo de cabeça para baixo [...]

Pero Capico pôs-me à vontade e, na maior parte do tempo, falou de si mesmo, reclamando muito dos trabalhos que lhe davam e dizendo que considerava um grande aborrecimento estar naquela terra, o que só o fazia por dever favores a Cristóvão Jaques [...]

“Dom Manuel e todos os seus lacaios são uns cães podengos e uns ladrões! Uns ladrões, senhor Bacharel!”

Em verdade, chamou ele aos fidalgos de muitos nomes maus, os quais aqui não escrevo pelo muito respeito que tenho à vossa mãe. Mas ele continuou:

“Se ao menos houvesse jeito de se ganhar dinheiro neste inferno eu ficaria menos infeliz.” (TORERO; PIMENTA, 1997, p. 134-5)

Pero Capico surge, nas descrições de Cosme, caricaturizado fisicamente, o que já aponta para uma forma de rebaixamento. É, contudo, da descrição de suas atitudes como enviado oficial do governo português, portanto dele representante, que se apreende o recurso utilizado pelo romance para aproximar personagem e leitor, fazendo com que este se solidarize com aquele.

Após essa passagem, Pero Capico coage Cosme Fernandes a lhe pagar um quinto dos lucros que ele aferia com a venda de escravos e de matéria-prima para os “invasores” estrangeiros; em troca, o representante português consentiria no tal comércio que, segundo ordens de seu superior Cristóvão Jaques, não deveria existir em hipótese nenhuma. A atitude de Pero Capico poderia ser facilmente transposta para os dias atuais, trocando-se alguns elementos na circunstância descrita: de um lado, sempre o representante oficial - o guarda de trânsito, o fiscal da prefeitura - de outro, o indivíduo que, tendo flagrada uma falta, prefere arcar com o menor dos prejuízos, que é quanto lhe custa a corrupção.

É dessa forma, lançando mão de inúmeras circunstâncias nas quais é possível reconhecer determinadas invariantes da vida social brasileira, recontextualizando tais invariantes para um outro espaço geográfico – a Terra dos Papagaios⁶⁷ – e para um outro tempo – o passado da colonização – que o romance em questão encena as práticas da sociedade brasileira de hoje e nos aproxima de Cosme Fernandes, na medida em que o vemos como vítima, assim como nos reconhecemos vítimas do sistema burocrático.

Tal procedimento desvela um dos traços fundamentais da sociedade brasileira a que os estudiosos têm denominado “cultura senhorial”. A impotência de Cosme diante do funcionário real e de seu poder abusivo recoloca em circulação, ficcionalmente, um dado sociológico já amplamente debatido, que se relaciona com o fato de que a sociedade brasileira conserva as marcas de um passado colonial e escravista, sendo

[...] marcada pela estrutura hierárquica do espaço social que determina a forma de uma sociedade fortemente verticalizada em todos os seus aspectos: nela, as relações sociais e intersubjetivas são sempre realizadas como relação entre um superior, que manda, e um inferior, que obedece. As diferenças e assimetrias são sempre transformadas em desigualdades que reforçam a relação mando-obediência. (CHAUI, 2000, p. 89)

Assim, o que a ficção expõe por meio de seu discurso ironicamente orientado, a observação etnográfica e a análise sociológica muito bem já descreveram. Mais uma vez, é Roberto DaMatta (1997), chamado a contribuir em capítulo anterior, referente a discussões sobre o pícaro e o malandro, que nos orienta na correta nomeação do que chamamos de “invariantes da vida social brasileira”. Para ele é possível identificar práticas e discursos recorrentes que organizam de forma não-oficial e não-sistematizada as relações sociais brasileiras; a tais práticas e discursos o estudioso chama “ritos”. Merece um capítulo de seu livro *Carnavais, malandros e heróis* o rito do “sabe com quem está falando?”, locução variável cujo significado está sempre relacionado com a *distinção* e que representa uma “forma social estabelecida e não [...] um modismo passageiro, fruto de uma época ou camada social” (DAMATTA, 1997, p. 187):

E todos os brasileiros sabem que a expressão é o reflexo ritualizado e quase sempre dramático de uma separação social que nos coloca bem longe da figura do “malandro” e dos seus recursos de sobrevivência social. Pois o “sabe com quem está falando?” é a negação do “jeitinho, da “cordialidade” e da “malandragem”, esses

⁶⁷ A Terra dos Papagaios é, evidentemente, o Brasil. Contudo, tal informação aparece apenas na orelha do livro, na resenha já mencionada.

traços sempre tomados para definir, como fez Sérgio Buarque de Hollanda (1973), o nosso modo de ser e, até mesmo, como sugeriu Antonio Candido (1970), para marcar o nascimento de nossa literatura. (DAMATTA, 1997, p. 182)

Está inserido, na expressão identificada e estudada pelo sociólogo, um aspecto autoritário da vida social brasileira que se relaciona com a necessidade de distinção hierárquica, de separação, sempre chamada a socorrer o indivíduo – qualquer que seja o seu nível social – quando este se sente lesado por ser tratado igual a todo mundo, quando julga merecer tratamento diferenciado. Não é difícil aproximar esse “rito” ao aspecto rigidamente verticalizado da sociedade brasileira, assim como a interpreta Marilena Chauí (2000), no excerto anteriormente transcrito: recorre à distinção por meio do “sabe quem está falando?” aquele que quer ocupar, ao menos momentaneamente, na relação mando-obediência, a posição de superioridade de quem dá ordens e tem quem as obedeça.

A contraposição estabelecida entre a expressão e os traços definidores do caráter brasileiro – o jeitinho, a cordialidade e a malandragem – ajuda-nos a entender a caracterização do personagem Pero Capico. Na passagem abaixo, o narrador Cosme Fernandes descreve o enviado da Coroa ressaltando os traços autoritários de seus atos e flagrando-o no momento em que faz uso de uma variante da expressão “sabe com quem está falando?” e em que reforça a hierarquização do espaço social:

Pero Capico, que vinha respondendo com paciência, aborreceu-se com as minhas queixas emudou seu modo de falar:

“Ordens reais não são para ser discutidas e sim para ser cumpridas, mas como sou de natural generoso, dou-te mais algumas vantagens [...]”

Olhei então na direção do porto e não pude acreditar que depois de quinze anos de tão dificultosos trabalhos teria que entregá-lo a outro. Pensei em suplicar que mudasse aquela decisão, mas não disse mais nada. Pero Capico encorajou-se e voltou à carga:

“E caso algum de vós tenha esquecido, lembro as palavras de Cristóvão Jaques: se um fio de cabelo for tirado de minha cabeça, as vossas serão cortadas” (TORERO; PIMENTA, 1997, p. 139)

Cosme Fernandes, o narrador, ao se colocar como vítima do bordão, está atualizando a contraposição mencionada por Roberto DaMatta (1997) no excerto que transcrevemos anteriormente. Descrever os atos autoritários do enviado do rei nos termos em que o faz, ou seja, flagrando-o no momento em que utiliza uma forma social que, embora latente, não é admitida, circulando como que clandestinamente nas relações sociais, é reforçar, pela contraposição, o caráter benévolo, crédulo, ingênuo, inofensivamente “malandro” do personagem Cosme Fernandes, a fim de ativar a condescendência do leitor.

Lopo de Pina, o personagem que se aproxima de Pero Capico e que, com longas bebedeiras e sucessivas noites de farra conquista a sua “amizade”, também se distancia da imagem de “malandro” que a sociedade brasileira acostumou-se a aproximar a uma determinada bonomia que, embora deslocada das regras sociais, convencionou-se rotular como inofensiva. Para compreender o enquadramento negativo que o narrador Cosme Fernandes realiza em relação ao seu inimigo, é necessário observar que:

Em sua versão benigna, a valorização da malandragem corresponde ao elogio da criatividade adaptativa e da predominância da especificidade das circunstâncias e das relações pessoais sobre a frieza reducionista e generalizante da lei [...]. Em sua versão maximalista e maligna, porém, a valorização da malandragem equivale à negação dos princípios elementares de justiça, como igualdade perante a lei e ao descrédito das instituições democráticas. (SOARES, 2000, apud PELLEGRINI, 2004, p. 19)

O que ocorre é que o discurso de Cosme ressalta, em relação a Lopo de Pina, o aspecto maligno desse fenômeno social brasileiro que é a malandragem, enquanto sublinha, a seu próprio respeito, o aspecto inofensivo das mesmas práticas sociais. Isso significa dizer que tanto Cosme Fernandes quanto o seu inimigo compartilham com o universo da malandragem – embora nenhum dos dois possa ser chamado de “malandro” no sentido já discutido em outro momento deste trabalho – a adaptabilidade criativa que se sobrepõe às normas sociais e leis burocráticas. No entanto, a Cosme lhe é reservada a prerrogativa da narração e da focalização, e é isso o que lhe possibilita distanciar-se de Lopo de Pina, colocando-o no extremo negativo do eixo “da marginalidade, da transgressão, do desafio à lei e à ordem” (PELLEGRINI, 2004, p. 18-19), enquanto reserva para si, no mesmo eixo, o extremo oposto, positivo, mais relacionado com a esperteza do que com o crime.

A auto-caracterização de Cosme, que é construída pelos vários expedientes que aqui já foram mencionados – a utilização de uma máscara de ingenuidade e de credulidade que desvela um discurso irônico, a focalização francamente tendenciosa dos eventos narrados e dos personagens descritos, a construção de uma contraposição, de resto inexistente, entre ele mesmo e seus inimigos -, resulta num caráter marcado por uma moral ambivalente que não só vilipendia nos seus inimigos o que em si próprio perdoaria, como também encontra e, por vezes, constrói justificativas para seus atos vis. Exemplo disso oferece a passagem abaixo transcrita, em que o narrador protagonista faz uma espécie de contorcionismo moral para justificar a si mesmo, e ao seu interlocutor, o aprisionamento e a venda de índios como escravos:

Como os gentios e os castelhanos queriam continuar com aquele comércio, o único empecilho era minha consciência, que dizia ser aquilo contrário à religião, mas até as consciências rendem-se aos argumentos bem armados e, naqueles dias, dois deles alistaram-se em minha cabeça, um fazendo as vezes de escudo, o outro de espada. O primeiro é que então nem mesmo o papa sabia dizer se os gentios eram gente como nós ou animais feito os papagaios e, como não há mal em vender papagaios, dei-me por absolvido. O segundo é que, vendendo os prisioneiros, davalhes a chance de conhecer a Europa e a fê cristã, destino melhor que a barriga de seus inimigos. Esses argumentos não só me inocentavam como me faziam um benfeitor, digno de um título de nobreza ou pelo menos de uma comenda. (TORERO; PIMENTA, 1997, p. 106)

Nesse excerto há a explicitação de toda a estratégia discursiva desse narrador tendencioso: partindo da constatação de uma falta e de um breve momento de auto-acusação, ele próprio organiza a sua defesa, na forma de argumentos cuidadosamente escolhidos, muito embora quase sempre absurdos, e ele mesmo, ainda, dá-se a sentença absolvente. É esse o processo da ambivalência moral de Cosme: se ele não se culpasse, seria um desavisado, um inconsciente; se ele se condenasse, seria um honesto, um justo. Cosme é, na verdade, um oportunista, redundando os traços do “bom bandido” (PELLEGRINI, 2004, p. 18) e ativando, com o seu discurso, também a sentença absolvente do leitor, propenso a ver com simpatia os que driblam inofensivamente – se isso é possível – as leis morais e sociais para “se dar bem”.

5.3.3 - Do passado para o presente (ou vice-versa): a formulação de um *entretempo*

As discussões anteriores pautam-se numa contradição que poderia ser formulada nos seguintes termos: de que forma um romance de fundo histórico – portanto construído sobre informações históricas, localizado em um tempo remoto, em um Brasil que sequer ainda era um país e, por fim, que coloca em cena uma galeria de personagens cujo modo de vida nos soa estranho – pode fazer referências a traços que se construíram ao longo de mais de quinhentos anos de história, resultantes do sincretismo e da miscigenação que começou com a colonização portuguesa e nunca mais parou?

A sensação de deslocamento temporal provocada por esse aparente paradoxo ainda é reforçada pelo fato de que na ficção incorporam-se, além das referências históricas já discutidas e presentes nos compêndios escolares, as dúvidas e polêmicas mais recentes acerca, por exemplo, do termo “descoberta” e do apregoado “acaso” que fez com que a nau de Pedro Álvares Cabral aqui aportasse, como demonstra a passagem abaixo transcrita, na qual dão-se

indícios de que a esquadra de Pedro Álvares Cabral não teria saído de Portugal rumo às Índias e que, portanto, a tese de que a expedição teria se perdido e aportado em terras desconhecidas não é válida:

*Hoje o capitão mandou chamar Duarte Pacheco Pereira, que vai numa das naus da armada. Como estava logo acima deles a recolher o cordame, pude ouvir o que conversavam. O capitão lhe disse que o alimento está a rarear e perguntou se ainda demoravam muito para chegar a terra. Duarte respondeu que ficasse tranqüilo, porque, pelo que lembrava estavam a dez dias de darem com ela. Não entendi por que disseram tal coisa, pois, pelas minhas contas, temos ainda três meses de mar antes de avistarmos a cidade.*⁶⁸ (TORERO; PIMENTA, 1997, p. 34)

Além disso, estão presentes na obra os estereótipos que se acumularam em anos e anos de convivência aparentemente pacífica e que, a despeito das injustiças a que está sujeita a eleição de qualquer estereótipo, dizem respeito à reduzida inteligência dos portugueses e à tendência para a preguiça dos índios, por exemplo.

De qualquer forma, tanto a inserção, na narrativa, de discussões que não poderiam ter lugar no tempo em que se passa o enredo, quanto a caracterização dos personagens por meio de traços que só muito mais tarde foram chamados na construção de uma imagem dos brasileiros são exemplos que reiteram a questão que acima se formulou e que parece apresentar um paradoxo, se não um aspecto marcadamente incoerente da obra que poderia, mesmo, ser prejudicial a sua verossimilhança. Isso não ocorre porque o leitor, mesmo o não especializado, lê o romance de forma a não o atar a um único e delimitado período histórico. Isso significa dizer que *Terra Papagalli* (TORERO; PIMENTA, 1997) constrói-se sobre recursos que oferecem ao leitor pistas para que a sua leitura não seja restritiva e para que a sua atenção deva estar voltada para as dissimulações inúmeras que permeiam a obra.

O que se poderia interpretar, então, como incoerências históricas e anacronias deve ser lido como meios de chamar a atenção para o fato de que o alvo da sátira, neste romance, além de não ser apenas o degredado que enriquece às custas de inúmeras picardias, também não é somente o processo colonizador, mas o que dele resultou em se tratando de uma imagem de nação e de povo que está sendo construída ainda hoje.

As dúvidas, polêmicas e estereótipos que fazem parte do arcabouço cultural-informativo do leitor de *hoje* surgem, então, como traços que, por seu aparente deslocamento em um romance que trata de três décadas do século XVI, apontam para a necessidade de uma

⁶⁸ Mantivemos, na transcrição do diário de bordo, a formatação da fonte em itálico, usada na obra.

leitura capaz de apreender o que Linda Hutcheon (1991) denominou *transcontextualização*, termo pautado na concepção de intertextualidade pós-moderna, que

[...] é uma manifestação formal de um desejo de reduzir a distância entre o passado e o presente do leitor e também de um desejo de reescrever o passado dentro de um novo contexto. Não é um desejo modernista de organizar o presente por meio do passado ou de fazer com que o presente pareça pobre em contraste com a riqueza do passado (ver Antin 1972, 106-114). Não é uma tentativa de evitar ou esvaziar a história. Em vez disso, ele confronta diretamente o passado da literatura – e da historiografia, pois ela também se origina de outros textos (documentos). Ele usa e abusa desses ecos intertextuais, inserindo as poderosas alusões de tais ecos e depois subvertendo esse poder por meio da ironia. (HUTCHEON, 1991, p. 157)

Seguindo a argumentação da estudiosa, “trancontextualização” acrescenta um elemento importante ao termo “recontextualização”, já que os aspectos históricos que são assimilados pela ficção por meio da intertextualidade e colocados em um novo contexto remetem não apenas a um novo olhar sobre o passado, como também a uma conscientização a respeito do que, no presente, pode ser mais bem compreendido quando com ele confrontado. A história, assim, torna-se rediviva, uma vez que desatada dos laços que a mitificaram e a tornaram teleológica.

Uma história assim perde o seu caráter de bloco monolítico e passa a aceitar subversões e inserções que desrespeitam a cronologia lógica a ela conferida pela organização narrativa. A história retomada por *Terra Papagalli* (TORERO; PIMENTA, 1997) incorpora o fato e suas intermináveis releituras pela historiografia, pela ficção, pela publicidade, etc., sendo ele mesmo, o romance, mais uma releitura.

São ainda os estudiosos da pós-modernidade – em que pesem as inúmeras discordâncias entre as discussões que, por um lado a vêem como uma espécie de derrocada da modernidade (da qual urge a recuperação) e, por outro, como uma espécie de exposição do que a modernidade recusou, recalçou – que explicam que essa retomada particular de um tempo não-único, caótico, construído pela justaposição de referências temporais distintas, embora histórico, encontra eco na própria construção de uma temporalidade marcada pela simultaneidade e egressa do mundo dos *media* no qual estamos absolutamente imersos e que têm modificado a percepção de tempo do homem ocidental.

A *história pop* (JAMESON, 1985), a *destemporalização* (GUMBRECHT, 1988), a *transcontextualização* (HUTCHEON, 1991) são expressões utilizadas pelos estudiosos para sublinhar essa viragem na percepção da temporalidade caracterizada, em *Terra Papagalli* (TORERO; PIMENTA, 1997), pela inserção de “cacos” históricos. A

expressão, ladeada por aspas, chama a atenção para o fato de que a história que entra no romance é fragmentária, além de apontar para o seu caráter de construção textual, portanto desnaturalizada, desmistificada, aberta.

Compreender isso leva a não mais interpretar as polêmicas da história inseridas no enredo do romance e a utilização dos estereótipos na caracterização dos personagens como anacronias e a apreender o que, aparentemente, seria uma incoerência como uma estratégia discursiva que faz com que o romance trate, simultaneamente, de dois tempos distintos: passado histórico e presente da leitura.

É por essa via de análise que se enriquece a leitura dos “Dez mandamentos para bem viver na Terra dos Papagaios”, conjunto de conselhos-máximas que Cosme Fernandes endereça ao seu interlocutor, Conde de Ourique, a fim de preveni-lo dos usos e costumes do lugar e lhe facilitar a convivência com os nativos e colonos, quando e se visitar aquelas terras. Tais conselhos, distribuídos de forma esparsa por todo o romance, referem-se explicitamente à circunstância que o narrador protagonista está vivenciando naquele momento e da qual ele tira uma lição e/ou uma teoria a respeito da sociedade local:

Primeiro mandamento para bem viver na Terra dos Papagaios

Na Terra dos Papagaios é preciso saber dar presentes com generosidade e sem parcimônia, porque os gentios que lá vivem encantam-se com qualquer coisa, trocando sua amizade por um guizo e sua alma por umas contas.

(TORERO; PIMENTA, 1997, p. 61)

Quarto mandamento para bem viver na Terra dos Papagaios

É aquela terra um lugar onde tudo está à venda e não há nada que não se possa comprar, seja água ou madeira, cocos ou macacos. Mas o que mais lá se vende são homens, que trocam-se por qualquer mercadoria e são comprados com as mais diversas moedas.

(TORERO; PIMENTA, 1997, p. 108)

O primeiro dos conselhos refere-se aos índios, na ocasião do primeiro contato estabelecido entre eles e os degredados, quando Cosme Fernandes, depois de atingido por uma flecha, vence a hostilidade dos nativos oferecendo-lhes presentes. O quarto mandamento diz respeito ao momento em que o narrador protagonista, convencido de que a venda de mercadorias a navios estrangeiros lhe renderia víveres e dinheiro, decide por construir um porto a que chamaria de Paraíso. A perfeita contextualização dos mandamentos às circunstâncias do enredo não obscurecem, contudo, os seus significados latentes, cuja interpretação é autorizada pelas aparentes anacronias de que já se falou.

Se os mandamentos pareciam ajustar-se tão perfeitamente aos usos e costumes brasileiros em 1997, data da primeira edição da obra, o que dizer de sua triste adaptação aos

dias atuais, momento em que as instituições políticas passam por (mais) uma séria crise de credibilidade exatamente pelo afã de alguns de seus representantes por “presentes”? Evidentemente, estes não são mais guizos e contas, mas a validade dos conselhos-máximas de Cosme Fernandes estende-se à atualidade.

A *transcontextualização*, essa intertextualidade de mão dupla, que faz com que leiamos os discursos do passado, históricos, com os recursos interpretativos que a passagem do tempo nos proporcionou, ao mesmo tempo em que faz com que apreendamos, no presente da leitura, as coincidências existentes entre tempos aparentemente tão distantes também se apresenta como um elemento para que o discurso tendenciosamente elaborado por Cosme Fernandes seja capaz de aproximá-lo ainda mais do leitor.

Anteriormente, afirmamos que o romance em questão constrói-se pela contaminação mútua de dois tempos distintos, que se alternam por meio da interpretação que o leitor faz a respeito das ironias e dissimulações que perpassam toda a narrativa. Contudo, talvez seja mais coerente afirmar que não são apenas passado e presente que estão latentes na composição do romance, mas também todas as interpretações e reinterpretações de ambos que estão em suspenso na mentalidade de um povo que vê a sua história e o seu próprio caráter enquanto povo e nação ser construída por meio dos diversos fragmentos de discursos - históricos ou não - que circulam pelas mais diversas mídias:

[...] *Terra Papagalli* (TORERO; PIMENTA, 1997) não se pauta na história, no sentido ingênuo da documentação factual, liberta de significação e totalizante, mas nas percepções difusas que cada cidadão, habitante deste país, possui sobre a sua história e sobre a sua identidade cultural. Percepções construídas em parte pelos comerciais televisivos (a peça publicitária dos Correios, com a *Carta* declamada ao fundo, reforça a idéia de “paraíso tropical”), em parte pela *Mostra do Redescobrimento* (a exposição reitera a tese de que a intensa miscigenação racial resulta em intensa riqueza cultural) ou, ainda, pela fotografia, publicada em jornal de grande circulação, da réplica da Nau Capitânea, ancorada em um porto qualquer, sem manutenção e já apresentando avarias (imagem que, ironicamente, demonstra que sequer a *reedição* do nosso descobrimento, espécie de segunda chance, deu certo). (ROCHA, 2002, p. 131)

Ler dessa forma *Terra Papagalli* (TORERO; PIMENTA, 1997) possibilita não somente a apreensão de que essa construção do romance é permeada pelo o que Jameson (1985) denominou “esquizofrenização” do tempo e Gumbrecht (1997) denominou “destemporalização”, numa referência aos efeitos da sociedade midiática, que nos insere em uma temporalidade fragmentária e desorganizada, mas também a reflexão acerca da idéia de

progresso, chamada a caracterizar a modernidade e que, segundo as discussões pós-modernas a respeito do tempo, teria entrado em colapso na atualidade.

Nesse sentido, a idéia de tempo que emerge da leitura do romance não é nem organizada – dada a inserção de fragmentos diversos, pertencentes a contextos diversos – nem evolutiva – uma vez que a constatação de que o passado da nação foi construído por “anti-heróis”, que se valeram da picardia e da desonestidade para se afirmarem, não traz uma visão promissora do presente, já que fica patente, no romance, a percepção de que tantos vícios se perpetuam até os dias de hoje.

Terra Papagalli (TORERO; PIMENTA 1997) constrói-se, então, sobre a constatação de que há traços passíveis de crítica da sociedade brasileira que, paradoxalmente, são chamados a caracterizá-la desde sempre. É como se o romance expusesse criticamente uma série de mazelas sociais que, embora indesejáveis, são o que nos individualiza como povo e o que está inextricavelmente ligado a nós. Tal leitura do romance aponta para o fato de que a matéria-prima com a qual a ficção trabalha talvez não seja simplesmente a história, se a conceituarmos, recorrendo às reflexões de Marilena Chaui (2000, p. 9), como o registro da *formação* de um povo – entendida também como *transformação* na medida em que pressupõe a “continuidade ou descontinuidade dos acontecimentos percebidos como processos temporais”. Diante de uma história convertida em cacos e alijada do significado de evolução temporal, talvez reste ao romance que lida com a história não mais partir dela como processo, mas dela captar o imutável.

Nesse sentido, é Marilena Chaui (2000, p. 9) que mais uma vez ilumina as discussões quando contrapõe à idéia de formação – e, portanto, transformação e história – a idéia de *mito fundador*, “aquele que não cessa de encontrar novos meios para exprimir-se, novas linguagens, novos valores e idéias, de tal modo que, quanto mais parece ser outra coisa, tanto mais é a repetição de si mesmo” (grifos da autora). A crítica satírica, em *Terra Papagalli* (TORERO; PIMENTA, 1997), dirige-se, assim, aos aspectos que, mesmo sob novas formas, em novos contextos, repetem-se nas relações sociais e na delimitação de um certo caráter nacional, sem que se possa precisar o momento exato de seu nascimento. Há um traço constituinte do *mito fundador* que nos interessa examinar e que se relaciona à imposição de “um vínculo interno com o passado como origem, isto é, com um passado que não cessa nunca, que se conserva perenemente presente e, por isso mesmo, não permite o trabalho da diferença temporal e da compreensão do presente enquanto tal” (CHAUI, 2000, p. 9). A esquizofrenização a que, segundo Jameson (1985), está exposta a concepção temporal do homem contemporâneo não está só relacionada, assim, à percepção presentificada e

simultânea dos cacos da história, mas também à não percepção de que o presente já é outro tempo e de que o agora distancia-se do passado, não sendo apenas sua repetição.

Terra Papagalli (TORERO; PIMENTA, 1997) opta por rever o que da história do Brasil é invariante, ou seja, opta por ver o que na história é a-histórico, já que não pautado nem na transformação, nem nas alternâncias entre continuidades e descontinuidades. Em tal opção, subentendem-se pelo menos um pressuposto e um julgamento: a) há aspectos na encenação da vida social brasileira que se repetem independentemente de épocas históricas e contextos sociais e culturais e que, portanto, podem ser lidos como *mitos fundadores*, dada a impossibilidade de sabermos se eles são engendrados pela sociedade ou se a engendram; b) tais *mitos fundadores* revelam traços nada elogiáveis da configuração social brasileira.

A opção por revelar o que é passível de crítica é própria do discurso satírico que pretende, pela superexposição do vício, apregoar a norma. Contudo, quando o faz chamando à baila o que é a-histórico, invariante, imutável, o romance inscreve uma aparente ambigüidade em seu interior que é pressupor, desde sempre, a impossibilidade da mudança. Quanto ao futuro, não há nada no romance que aponte para uma reviravolta que faça com que o país e seus cidadãos não mais se regozigem com a esperteza ladina de quem vence na vida por meio da desobediência às leis e às normas sociais. A identificação do leitor com o protagonista do romance estabelece o vaticínio às avessas que a ficção não explicita: nada vai mudar.

Rir de tudo é conformar-se com tudo, abolir o bem e o mal em benefício do cool. Seria a última desforra de um diabo moribundo que submerge o mundo num delírio de derrisão?

George Minois

Uma conclusão possível

na era do "consenso fraco"

Algumas constatações iniciais deram azo ao desenvolvimento deste trabalho e faziam parte de prerrogativas reflexivas que o antecediam. Elas diziam respeito ao fato de que o discurso satírico e as formas de arte que dele se valem serão sempre possíveis, uma vez que relacionados intimamente com um traço perene da humanidade que é a insatisfação. O desgostar e o almejar, como foi sublinhado em momento oportuno, são elementos humanos que persistem independentemente do contexto histórico, das possibilidades (ou impossibilidades) da configuração política, das organizações institucionais da sociedade e as produções artísticas, entre elas as literárias, que expõem por meio de seu conteúdo crítico e de sua configuração expressiva a recusa e a esperança, são a prova disso.

Se a certeza de que “a sátira é uma forma literária sempre realizável por corresponder a necessidades e possibilidades humanas permanentes, decorrentes do convívio social e das dinâmicas de relações que ele estabelece” (SOETHE, 1998, p. 10) antecedia mesmo a elaboração das hipóteses do trabalho, o exame de algumas questões relacionadas à contemporaneidade colocou à pesquisadora as várias indagações que o norteiam. Isso significa dizer que as discussões aqui desenvolvidas pautaram-se numa dúvida que se inscreveu no seio de uma certeza prévia e que deu origem ao seguinte questionamento: de que forma as obras de configuração satírica, de conteúdo crítico e meios expressivos motivados e mobilizados para atacar o desvio e defender a norma podem desenvolver-se numa época marcada pelo “consenso fraco”?

A expressão, ladeada por aspas, é de George Minois (2003) e merece um exame mais detido. Segundo o estudioso, que em sua *História do riso e do escárnio* traça um detalhado percurso do papel do riso na história da humanidade, desde o “riso inextinguível dos deuses”, na Antigüidade clássica, até a sua paradoxal configuração no alvorecer do século XXI, a contemporaneidade é caracterizada por uma atmosfera leve, pela disseminação sem compromisso de um riso que não é mais o avesso do sério, sequer serve a ele como antídoto:

[...] O que, outrora, fazia o vigor do cômico era o contraste com o sério: seriedade de estado, da religião, do sagrado, da moral, do trabalho, da ideologia. Esse contraste atualmente se atenuou em proveito de um “mundo raso”, o da “sociedade humorística” [...]. O novo modelo humano, o herói pós-moderno é “hiperatuante”, permanecendo emocionalmente distante; ele cumpre suas façanhas como num jogo. O espetáculo crescente da imagem da síntese acentua ainda o aspecto puramente lúdico do espetáculo. (MINOIS, 2003, p. 620)

O “consenso fraco”, chamado a caracterizar as relações humanas na contemporaneidade, tem sua origem explicada pelo esmaecimento dos valores e dos

posicionamentos ideológicos de todo o tipo. Numa época em que as opções éticas disseminam-se na velocidade dos modernos *media*, o comprometimento prévio, a postura definida, a assunção e defesa de uma idéia que se aproxime do que um dia denominou-se “verdade” – mesmo que pessoal – exalam algo de anacronicamente reacionário. Nesse sentido, a convivência social ficou determinada por uma crescente tolerância não só ao diferente, mas, sobretudo, ao *incessantemente* diferente. Todos concordam com tudo e com todos, o que não significa uma tomada de posição, mas a banalização do dissenso e a inevitável efemerização do consenso, que exige do indivíduo que ele seja “engraçado e original o suficiente para não chocar” (MINOIS, 2003, p. 625).

Juan José Saer (2001) observa que essa banalização e essa efemerização que, no limite, levam à impossibilidade de qualquer discussão, têm contaminado os meios artísticos, cada vez mais impregnados pelas exigências de um mercado de arte que não admite inovações, já que preso às necessidades de satisfação de um público que não se arrisca a assimilar novas possibilidades, novas técnicas, novas propostas, um estado de coisas que, de resto, foi observado e discutido na primeira parte do capítulo cinco deste trabalho. A argumentação de Saer (2001) reitera as constatações de Minois (2003) também no que diz respeito ao fato de que os modernos meios de comunicação de massa são decisivos na instituição de um “consenso fraco”, a que ele prefere denominar “democratismo”. Assim como o consenso que Minois (2003) diagnostica na contemporaneidade não é, de fato, verdadeiro, já que não está pautado numa tomada de posição nem na argumentação em favor de algo, o “democratismo” distancia-se da democracia porque não é construído sobre os pilares das “responsabilidades éticas e sociais”, contentando-se em “reivindicar as mais frouxas e vagas categorias do consenso, para o qual imediatamente se exclui do debate toda tentação de ruptura” (SAER, 2001, p. 16-17). Assim, é o “consenso fraco” a base de sustentação do “democratismo”, em que “não se proíbe nada ou quase nada [e] esmaga-se qualquer aceno de independência” (SAER, 2001, p. 16-17).

Como se vê, Minois (2003) não observa sozinho essas circunstâncias que caracterizam a contemporaneidade. Seus argumentos pautam-se numa exaustiva teia de referências histórico-teórico-críticas que estão em consonância com algumas das constatações a que chegaram os estudiosos da pós-modernidade nas quatro últimas décadas. Na verdade, é possível observar que as suas conclusões, entre pessimistas, atônitas e amarguradas a respeito do que ele chama de “morte do riso”, partem de constatações previamente feitas pelos principais estudiosos da pós-modernidade. Sublinhe-se que não é objetivo de George Minois (2003) discutir a pertinência de tais constatações, sequer entrar nas discussões a respeito da

melhor conceituação para o termo “pós-modernidade”. O que o estudioso propõe, outrossim, é uma incorporação de tais constatações para, a partir delas, melhor delinear essa época francamente imprópria ao riso, embora tão risonha.

É dessa forma que é possível ler, nas conclusões a que chega Minois (2003), ecos das discussões desenvolvidas, por exemplo, por Jean François Lyotard (1988; 1993) e que versam sobre a dissolução, na contemporaneidade, das “narrativas mestras totalizantes”, o que caracterizaria, segundo o filósofo francês, a pós-modernidade:

As metanarrativas [...] são aquelas que marcaram a modernidade: emancipação progressiva ou catastrófica do trabalho (fonte do valor alienado no capitalismo), enriquecimento da humanidade inteira através dos progressos da tecnociência capitalista, e até, se considerando o próprio cristianismo na modernidade (opondo-se, neste caso, ao classicismo antigo) salvação das criaturas através da conversão das almas à narrativa crítica do amor mártir. (LYOTARD, 1993, p. 31)

As metanarrativas elencadas pelo filósofo são exemplos de discursos legitimadores que, assim como os mitos, têm o poder de explicar – e, nesse sentido, “naturalizar” – práticas fomentadas pela sociedade, seja por meio de suas instituições políticas, econômicas, culturais e éticas, seja por meio do simples modo de pensar corrente. Elas distanciam-se dos mitos, porém, por não “procurarem essa legitimidade num acto original fundador, mas num futuro que deverá efetuar-se, ou seja, numa Idéia a realizar” (LYOTARD, 1993, p. 31-2). É a idéia desse futuro sempre irrealizado, sempre por realizar e sempre desejado que o filósofo defende ter caído por terra, quando se constatou que apenas um dos aspectos da modernidade se realizou: a “tecnociência capitalista”.

Não é difícil encontrar nas discussões acerca da pós-modernidade uma percepção generalizada de que a tecnociência capitalista não só não atingiu a universalidade apregoada pela modernidade, como também é excludente em sua essência: não há riqueza e tecnologia suficientes para todos os habitantes do globo e sua existência para alguns pressupõe, de antemão, a miséria para muitos (ANDERSON, 1992). Tal constatação problematiza as principais ideologias modernas e conduz, de acordo com Lyotard, ao questionamento de outros discursos legitimadores da modernidade:

Mas a vitória da tecnociência capitalista sobre os outros candidatos à finalidade universal da história humana é outra maneira de destruir o projeto moderno, dando ar de o realizar. O domínio do sujeito sobre os objetos obtidos pelas ciências e pelas tecnologias contemporâneas não se faz acompanhar nem por mais liberdade, nem por mais educação pública, nem por mais riqueza melhor distribuída. (LYOTARD, 1993, p. 32)

O que se apreende da afirmação do filósofo é que o tripé ético da modernidade, herdado do Iluminismo, é internamente incongruente, ou seja, seus termos se corroem mutuamente. Isso porque se a ética moderna nasce com a Revolução Francesa, a revolução da razão, a sua materialidade se dá com a Revolução Industrial e com a solidificação do capitalismo – fenômeno denominado pelo filósofo como “tecnociência capitalista”. A consciência atual da modernidade deslinda o fato de que o enriquecimento de base capitalista é incompatível com a igualdade de oportunidades ou mesmo com a igualitária distribuição dos bens de consumo e do saber.

A percepção de que os ganhos da modernidade não atingiram universalmente a todos fizeram ruir, inclusive, as bases da idéia de universalidade, ou seja, a idéia de que o ser humano é constituído por elementos *a priori* invariáveis, independentemente de sua origem, de sua cultura e de sua religião. A consciência pós-moderna em relação à universalidade moderna expôs uma falácia que pressupunha os ditos elementos “invariáveis” como típicos de um padrão humano muito particular: macho, branco e europeu.

Observa-se, contemporaneamente, que a idéia de universalidade serviu para travestir de boas intenções o rolo compressor da aculturação, da ditadura capitalista, do discurso sexista e outros episódios infelizes da história do Ocidente, entre os quais “Auschwitz”, que Lyotard (1993, p. 32) identifica como o evento que pôs fim às ilusões do universalismo moderno.

Diante desse quadro de desmoronamento de preceitos da modernidade, resta-nos questionar o que ficou no lugar. A eliminação dos conceitos de uma humanidade igualitária que deveria ser atingida homogeneamente pelos ganhos da modernidade abriu espaço para a emergência das minorias e não para o seu surgimento, como querem alguns estudiosos, já que as minorias sempre existiram, mas sua voz estava interdita em prol de um “conceito maior” de humanidade que teoricamente as envolveria.

As metanarrativas são, assim, discursos legitimadores que naturalizam práticas e reflexões não-naturais e a concepção de universalidade moderna, a que nos referimos no primeiro capítulo deste trabalho, pode ser identificada a uma metanarrativa. Os críticos de Lyotard (1993) julgaram as reflexões de seu volume *A condição pós-moderna* nos termos de uma defesa à vacuidade: banir-se-iam as metanarrativas e no lugar, o vazio.

Linda Hutcheon (1991,) chama de “narrativas mestras totalizantes” os relatos legitimadores discutidos por Lyotard (1993) e observa que a pós-modernidade procura

questionar tais construções discursivas que, de tão solidificadas culturalmente, já fazem parte do senso-comum e são tratadas como naturais e não como textos: a história, o “eu” individual, a relação da linguagem com os seus referentes e dos textos com os outros textos. A autora ainda rebate as críticas feitas ao pós-modernismo, no que ele teria, também, de totalizador:

Nenhuma narrativa pode ser uma narrativa mestra, natural: não existem hierarquias naturais, só existem aquelas que construímos. É esse tipo de questionamento autocomprometedor que deve permitir à teorização pós-modernista desafiar as narrativas que de fato pressupõem o *status* de mestras, sem necessariamente assumir esse *status* para si. (HUTCHEON, 1991, p. 31)

Ao retomar as discussões de Minois (2003), é possível observar que o tom da sua argumentação é bem menos otimista do que o de Lyotard (1993) e o de Linda Hutcheon (1991). Para eles, a dissolução das metanarrativas e a inscrição da suspeita acerca das grandes certezas da modernidade abrem uma nova via de acesso a questões que, durante muito tempo, ficaram interditas, soterradas pela confiança no projeto Iluminista, mesmo quando este se viu confrontado com o desenvolvimento do projeto capitalista, a um só tempo identificado como o possibilitador do desenvolvimento humano e o seu maior obstáculo. Para o autor de *A História do riso e do escárnio* (MINOIS, 2003), contudo, com o esmaecimento das metanarrativas, a pulverização das normas antes tidas como universais em inúmeras micro-realidades valorativas e a tentativa de “pensar e fazer agir singularidades puras, multiplicidades não-estruturadas que não se submeteriam mais a modelos estruturais de organização de identidades” (SAFATLE, 2004, p. 1) ocasionaram o surgimento de um “mundo raso” em que discordar e polemizar são identificados a atitudes politicamente incorretas. É no enfraquecimento da norma que reside, segundo o autor, a morte do riso. Para comprovar a sua tese, o estudioso retoma os argumentos de outros pensadores:

O riso está destinado a desaparecer. [...] Não se sabe por que, dentre tantas espécies animais extintas, o tique de uma delas deveria persistir. Essa grosseira prova física do sentido que se tem da desarmonia no mundo deverá apagar-se diante do ceticismo completo, da ciência absoluta, da piedade generalizada e do respeito por tudo. (SARRAZIN apud MINOIS, 2003, p. 622)

Embora não explicitamente, os argumentos de Minois (2003) alinham-se aos que observam, nas discussões de Lyotard (1993) e de outros estudiosos a respeito da suspeita contemporânea em relação às metanarrativas, um anúncio da vacuidade provocada pela hiper-relativização dos valores. Da mesma forma, é possível aproximar as suas reflexões às

daqueles que vêm no contexto contemporâneo os riscos da perda dos ideais mais elevados da modernidade em proveito de uma sociedade midiática em que a repetição incessante dos significados causaria um empobrecimento cultural do ser humano. É nesse sentido que Minois (2003) observa que a unanimidade *sígnica* dos *media*, travestida, sublinhe-se, de democracia e pluralidade, seria francamente desfavorável ao riso, que requer o dissenso para existir.

O que se delinea para o observador da contemporaneidade é, então, uma época desfavorável ao riso, mas, paradoxalmente, risonha. A constatação do paradoxo é, ainda, de Minois (2003), que recorre a inúmeros exemplos para defender a tese de que a sociedade contemporânea é uma sociedade humorística em que o riso deixou de ser tratado como um momento de exceção que expressa a súbita clarividência dos descompassos do mundo para se tornar uma obrigação do convívio social.

Luiz Felipe Baêta Neves (1974) desenvolve uma argumentação de fundo antropológico que, à primeira vista, parece frontalmente contrária às idéias de Minois (2003), uma vez que se ancora na identificação do que ele designa por “ideologia da seriedade”, que teria, desde sempre, tentado controlar o poder corrosivo e regulador do riso, distanciando-o do que a sociedade considera como de bom-senso e de bom-gosto. No entanto, o estudioso também sublinha que:

A eficácia da destrutividade cômica talvez se ancore na relativa incontrolabilidade da observação cômica. Esta é relativamente incontrolável na medida em que é uma rutura, uma descontinuidade com o pensamento “razoável”, com um saber lógico ou científico estreitamente comprometido. *E é uma descontinuidade mesmo do ponto de vista quantitativo, já que a maioria dos enunciados emitidos não é baseada no humor e na gozação.* (NEVES, 1974, p. 36, grifos nossos)

O que emerge do confronto das idéias de ambos os pensadores é que as discussões de Minois (2003) não permitem concluir que a sociedade contemporânea teria abolido o que Baêta Neves (1974) chama de “ideologia da seriedade”. Isso porque, no ensaio antropológico em que o autor desenvolve tal conceito, pressupõe-se que a ideologia da seriedade impõe-se como forma de domar o poder desestabilizador e heurístico do riso, que, contemporaneamente, segundo Minois (2003), diluiu-se. O problema, a despeito da aparente incongruência, é que, na contemporaneidade, a seriedade não é mais levada a sério...e o riso também não.

Para melhor examinar as discussões apresentadas anteriormente – de resto muito difíceis de serem contestadas – é possível confrontá-las com reflexões de fundo

filosófico-psicanalítico que observam uma mudança da modernidade para a contemporaneidade – tratada como pós-modernidade – no que diz respeito ao imperativo da felicidade e ao imperativo do gozo. Vladimir Safatle (2004, p. 2) coloca que:

[...] A escatologia própria a toda política revolucionária moderna depende da promessa utópica da efetivação possível de uma realidade jurídica na qual Lei social e satisfação subjetiva possam enfim aparecer reconciliadas. É por levar em conta as aspirações do princípio de subjetividade no interior da esfera do político que podemos dizer que estamos diante de uma noção de felicidade enquanto fenômeno eminentemente moderno. [...] Há, então, na aurora do projeto moderno, uma articulação fundamental entre felicidade e universalidade [...].

Vimos, no primeiro capítulo deste trabalho, de que forma a universalidade forneceu um dos pilares fundamentais da modernidade. O que se apreende da reflexão do filósofo é que esse período da história humana procurou congrega, num único projeto, o reconhecimento da individualidade do sujeito e a sua inserção na coletividade do corpo social. Isso porque a individualidade estaria inscrita num todo maior, possível de ser observado e analisado a partir de invariáveis universalizantes. O projeto político moderno tem como fundo “a ação política que visa a felicidade subjetiva [e que] deve produzir a reconciliação objetiva com o ordenamento jurídico de uma figura institucionalizada do Universal [...] (SAFATLE, 2004, p. 2). O problema constatado, no entanto, é que há dificuldades incomensuráveis na conciliação das prerrogativas relacionadas à universalidade com o imperativo da felicidade individual, subjetiva. Eis a fratura moderna apreendida, por exemplo, por Freud, e que, segundo Safatle (2004), uma vez internalizada como impossibilidade, deságua contemporaneamente no abandono da “política da felicidade” em favor de uma “política do gozo”.

Seguindo, ainda, a reflexão do filósofo, a contemporaneidade não mais assume como necessárias as prerrogativas de um projeto comum, construído sobre o ideal da universalidade. A satisfação individual – nunca alcançada – é apregoada pelos mecanismos de mercado que transformaram o gozo em uma obrigação, de forma a retroalimentar o mesmo mercado:

A utopia da afirmação e da performatividade de singularidades puras parte do pressuposto de que estamos vendo o advento de uma sociedade não-repressiva. Fim da repressão do eu, fim da repressão de uma felicidade que deve necessariamente enquadrar-se no universal, advento da flexibilidade e o do Risco como categoria “ontológica” do ser-no-mundo contemporâneo, entre outros. (SAFATLE, 2004, p. 3)

Há que se sublinhar que – mais um paradoxo – a sociedade que não assume projetos coletivos e não exige de seus integrantes que seus desejos individuais sejam inscritos numa ordem minimamente universal, não é uma sociedade que possa ser caracterizada por um *verdadeiro* individualismo. O que ocorre é que a ilusão de individualidade e as hipotéticas prerrogativas que dela derivariam – o oferecimento de inúmeras alternativas, a liberdade de escolha – são homogeneizadas pelo mercado e pelos *media*, que comandam os gostos e aparam as arestas da discórdia.

É nesse ponto da argumentação de Safatle (2004) que podemos encontrar os pressupostos filosóficos que as discussões de George Minois (2003) não contemplam por causa do caráter descritivo de sua obra. A sociedade contemporânea, aparentemente não repressiva – tanto Minois (2003), quanto Safatle (2004) e Saer (2001) sublinham que a repressão existe, sim, embora seja de outra ordem – ri de tudo, embora não se comprometa eticamente com nada. O riso vazio, disseminado como instrumento de *marketing*, como etiqueta social e como argumentação política é “mimético”, cacofônico, organizado para expressar o imperativo do gozo individual. Nesse sentido, afasta-se do riso crítico, que “pressupõe uma convivência e uma exclusão, uma relação tribal de valores comuns” (MINOIS, 2003, p. 622).

Convivência e exclusão pressupõem a assunção e a negação de valores, posturas pautadas em certa convicção, a partir da identificação subjetiva a uma norma social. Na sociedade contemporânea, movida pelo imperativo do gozo, que, entretanto, não possui objeto definido – e está longe de relacioná-lo a qualquer traço suprapessoal, próximo das idéias do universalismo moderno -, sendo alimentado pelas necessidades cada vez mais mutáveis criadas e recriadas pelo mercado, não há espaço para a identificação, para a vinculação dos indivíduos a valores fixos e específicos:

Na verdade, eles são cada vez mais chamados a sustentarem *identificações irônicas*, ou seja, identificações nas quais, a todo momento, o sujeito afirma sua distância em relação àquilo que ele está representando ou, ainda, em relação a suas próprias ações. (SAFATLE, 2004, p. 5)

A vertiginosa substituição dos objetos que satisfariam o gozo individual cria, de acordo com o filósofo, uma “sociedade da insatisfação administrada” (SAFATLE, 2004, p. 4), incapaz de criar vínculos com os seus próprios desejos e de assumi-los como tais. A

relação que tal sociedade mantém, então, com suas necessidades, é irônica na medida em que se constrói pautada no distanciamento. No contexto individual, a auto-ironia inscreve-se na substituição das identidades sociais por aparências assumidas como aparências, num puro “jogo de máscaras” (SAFATLE, 2004, p. 4). No limite, o posicionamento do indivíduo no jogo das relações sociais pode ser aproximado ao que Peter Sloterdijk (1984, p. 194) chamou de “novo cinismo”, uma disposição mental e social que caracterizaria a “falsa consciência ilustrada”:

[...] A acomodação do novo cínico ao conhecido tem uma aura de melancolia; ela não é uma nudez auto-confidente [...] Ele [o novo cínico] se retirou para dentro de uma neutralidade deplorável que tem internalizado seu conhecimento, inútil para ataques, como uma maldição. As grandes ofensivas do atrevimento cínico tornaram-se uma raridade; o humor doentio tomou seu lugar, e não há mais energia para o sarcasmo.⁶⁹

Para o autor, o novo cinismo não apresenta qualquer traço de combatividade porque o novo cínico, embora “ilustrado”, ou seja, detentor do conhecimento, do saber, da potencialidade crítica, prefere calar-se, desvincular-se, relacionar-se socialmente por meio de um melancólico afastamento, colocar-se em um lugar de onde observa e entende racionalmente os problemas humanos, mas onde está a salvo de seus desdobramentos.

O homem contemporâneo – auto-irônico, novo cínico, “emocionalmente distante”, como quer Minois (2003) – não deve levar a sério a vida social, mobilizada por desejos semoventes, sucessivos e efêmeros. A sociedade humorística de que fala Minois (2003) é aquela em que não há mais espaço para a seriedade, aquela que instaurou o posicionamento irônico como diretriz das relações sociais e que matou o riso por disseminá-lo indistintamente, neutralizando o seu poder corrosivo, tornando-o “inofensivo, desarmado, desligado, [...] cordial, *fun*, descontraído, ‘convivial’” (MINOIS, 2003, p. 624).

As conclusões a que chega George Minois (2003), como se pôde inferir, não são animadoras para a possibilidade de existência do riso crítico na sociedade contemporânea. Nesse sentido, seus argumentos contrariam a prerrogativa inicial deste trabalho, que diz respeito ao fato de que a expressão risível provocada principalmente pela sátira – seja ela entendida como gênero, seja entendida como tonalidade – será sempre possível, devido a um dado inerente à condição humana tão bem discutido por Soethe (1998) e por outros estudiosos chamados a contribuir no primeiro capítulo.

⁶⁹ Devemos à professora Dr^a Maria Lucia Outeiro Fernandes a gentil cessão da sua tradução do artigo “Cynism – The twilight of false consciousness”.

Os estudos de Minois (2003), Safatle (2004) e a introdução do livro de Sloterdijk (1984) não tratam especificamente da realização literária, embora às vezes partam de sua observação para melhor descrever a sociedade/o homem que a produziram. Contudo, as considerações neles presentes validam teoricamente a dúvida que contaminara a certeza prévia do trabalho e que dizia respeito ao fato de que a produção literária satírica provavelmente teria sofrido algum tipo de abalo quando confrontada com a dissolução dos valores e a pulverização das normas na contemporaneidade.

Nesse sentido, este trabalho pretendeu demonstrar que, embora não comunguemos das conclusões catastróficas a que chega Minois (2003), quando defende a “morte do riso”, também não nos furtamos de admitir que existe, sim, uma fratura na forma como esse riso satírico inscreve-se na obra literária contemporaneamente. O pequeno alcance deste trabalho, que examina apenas quatro obras e três autores, não permite uma conclusão generalizante acerca do que seria a sátira contemporânea brasileira, mas aponta para traços que talvez iluminem estudos e discussões a serem desenvolvidos por outros pesquisadores, em outros contextos reflexivos.

Para abordar o que, no início de nosso percurso analítico, imaginávamos ser uma particularidade do discurso satírico contemporâneo, no que diz respeito a sua relação temática com o alvo de sua crítica e à configuração de seus recursos expressivos, mobilizados, ambos, por toda a configuração ideológico-social a que se tem denominado pós-modernidade, procedemos, primeiramente, ao estabelecimento de uma discussão que pretendia localizar o riso satírico, eminentemente crítico, dentro do amplo universo do riso. O que chama a atenção nas considerações feitas no primeiro capítulo é o lugar proeminente reservado ao riso de zombaria e, por conseguinte, ao zombador, a partir do alvorecer da era moderna. Coincidindo com o momento em que se dá o desenvolvimento dos ideais iluministas, tem-se uma nova atitude e uma nova expectativa em relação ao riso que, devidamente instrumentalizado, adquire foros de discurso privilegiado para tratar das questões profundas da vida. Em contrapartida, é nesse momento, também, que o riso gratuito, ou, pelo menos, o riso alegre, brincalhão e descompromissado passa a ser rejeitado.

Não é difícil aproximar essa concepção de riso empenhado e com objetivos definidos das principais características do gênero multiforme que é a sátira. A expressão satírica, pautada nessa concepção de riso que desvela os malfeitos da sociedade, constrói-se pela defesa de uma determinada norma, não expressa, latente, e pela superexposição ridícula do desvio que pretende corrigir. Há que se salientar, ainda, que o riso empenhado, provocado pelo discurso satírico, pauta-se na prerrogativa de que é possível agir e influir positivamente

tanto no caráter humano, quanto nos caminhos da sociedade. Assim, é possível aproximar a proeminência que o riso empenhado conheceu na modernidade das exigências e utopias que marcaram o nascimento e o desenvolvimento da era moderna. A confiança no progresso humano por meio da iluminação das consciências exigia que todos os esforços fossem direcionados para a justa realização dessa finalidade e o riso, com o seu poder de escancarar os vícios, tornou-se importante aliado nessa tarefa.

Uma vez que as quatro obras analisadas neste trabalho inserem-se, por sua configuração temática e expressiva, no que delineamos no primeiro capítulo como uma certa tonalidade satírica que, se não se constitui pela rigidez que designa um gênero, apresenta características recorrentes em sua multiformidade, o próximo passo foi observar de que forma essas obras poderiam ser atadas, por meio de características comuns, a uma série literária brasileira. A primeira dificuldade que se apresentou relacionava-se justamente com o fato de que, sendo a expressão satírica tão maleável a ponto de bem inserir-se em qualquer gênero literário, tornava-se praticamente impossível estabelecer uma linha de desenvolvimento regular do texto literário satírico na literatura brasileira. Optou-se, assim, por observar o traço que, presente nas quatro obras, aparecia também em diversos momentos de nossa produção literária, em diversos autores: a recorrência a um personagem que, traçado com as tintas do anti-heroísmo, tomava para si o poder de narrar a sua própria vida.

O capítulo dois deste trabalho recorreu, então, às discussões a respeito das diferenças e semelhanças que se podem estabelecer em relação ao personagem de traços picarescos e o de traços malandros e o significado de sua presença constante na literatura brasileira. Não foi nosso intuito inserir-nos na rica e positiva polêmica crítica que discute se os anti-heróis são comuns em nossa literatura desde, pelo menos, o Romantismo, filiam-se ou não ao gênero picaresco e às suas modernas releituras, mas, sim, levantar aspectos que julgamos importantes por alimentarem a contradição inicial levantada e discutida por este trabalho. Nesse sentido, é importante sublinhar que o traço essencial do pícaro, que o distingue do malandro - o desejo de inserir-se socialmente, o que ele procura realizar por meio da mobilização de expedientes pouco nobres - está presente nos quatro protagonistas dos romances em questão.

Se isso já tinha sido observado no corpo deste trabalho, é tempo de atentar para o fato de que outras características do anti-herói picaresco, relacionadas ao seu impulso gregário, individualista e anti-revolucionário, apontam para uma cisão interna do discurso satírico que opta por esse tipo de personagem - que também é narrador - para conduzir a crítica à sociedade. O pícaro adere aos valores daqueles que ocupam melhor posição social e

econômica, uma vez que deseja inserir-se no seu mundo. Todo o seu percurso de vida desvela esse esforço. Nesse sentido, o discurso da narrativa picaresca é anti-revolucionário e distancia-se sobremaneira do que se poderia identificar como um discurso mobilizado por qualquer tipo de utopia social.

Além disso, os anti-heróis que povoam as narrativas neo-picarescas movem-se, nos quatro romances em questão, em um contexto social corroído pelos vícios individuais e pela corrupção coletiva, o que impossibilita uma leitura maniqueísta em que bons e maus valores e hábitos possam ser tranqüilamente diferenciados. Como pudemos apreender das discussões desenvolvidas por González (1994) e examinadas neste trabalho, é traço da neo-picaresca inserir seu anti-herói em uma sociedade que não contrasta com ele em termos de valores morais. O que gostaríamos de acrescentar é que a consciência do pícaro em relação à corrupção disseminada socialmente e a sua postura leniente em relação a isso – que se desdobra em uma postura leniente também em relação aos seus próprios atos vis – aproxima-se, nos romances em questão, ao ceticismo contemporâneo discutido por Sloterdijk (1984) e incompatível com qualquer projeto de reformulação utópica do contexto social.

Sublinhamos, então, que a interpretação de González (1988) acerca de um aceno utópico em *Galvez, imperador do Acre* (SOUZA, 1978) – romance ao qual o crítico recorre para exemplificar o que seria a “neo-picaresca”, ou seja, ficções que de alguma forma alimentam-se de traços do gênero espanhol do século XVII e de suas tantas releituras nos séculos seguintes - não foi acatada por nós, como foi colocado no capítulo referido. Há, contudo, uma consideração a ser feita que só foi possibilitada pela leitura comparativa entre os dois primeiros romances analisados, publicados entre os anos finais da década de 70 e os iniciais de 80, e os dois últimos, ambos publicados em meados dos anos 90.

Os argumentos de González (1988) dizem respeito ao fato de que a personagem Joana, em *Galvez, imperador do Acre* (SOUZA, 1978), poderia autorizar uma leitura que admitisse a inscrição da utopia social nos romances neo-picarescos, enquanto a nossa contra-argumentação procurou demonstrar que o percurso de vida da freira tornada guerrilheira, bem como a sua morte, deslindam a *impossibilidade* ou, ainda, acenam para a *inutilidade* de qualquer utopia. Ocorre, contudo, que é o exame de outro aspecto da narrativa que pode apontar se não para a inserção subliminar de um projeto utópico no romance, pelo menos para a corrosão do discurso gregário, altamente individualizado e, mesmo, anti-revolucionário do pícaro.

Observamos, em momento oportuno, que, nos dois romances de Márcio Souza, havia uma multiplicação de vozes narrativas que concorriam para minar a autoridade do

narrador autodiegético picaresco: em *Galvez, imperador do Acre* (SOUZA, 1978), pela intromissão de uma voz identificada ao editor dos manuscritos e, em *A resistível ascensão do Boto Tucuxi* (SOUZA, 1984), pela caótica sobreposição de níveis narrativos e, conseqüentemente, de vozes narrativas. Dessa configuração particular do narrador concluímos que a multiplicação de vozes narrativas poderia ser o correlato narratológico da pulverização de normas e valores na contemporaneidade. Uma outra interpretação possível – que não invalida a primeira, apenas expõe as ambigüidades que, se já são marca de qualquer produção artística, aprofundam-se na contemporaneidade talvez pela deformação ocasionada pela proximidade entre objeto e observador – aponta para a tentativa de, minando a autoridade do narrador picaresco, explicitar o egoísmo de suas intenções e desnudar exatamente aquela falta de projeto utópico-social, traços característicos tanto do gênero picaresco, quanto da contemporaneidade.

Os romances de Márcio Souza, se não podem ser considerados utópicos – e nossa argumentação a esse respeito foi desenvolvida no capítulo quatro – podem ser lidos como a *exposição da falta* que faz um projeto desse tipo para a sociedade brasileira. Nesse sentido, os romances em questão reiteram a configuração ético-ideológica disseminada no contexto brasileiro no final da década de 70 e incorporam a experiência da derrota, desnudando a falência das utopias sociais que alimentaram as expectativas durante a década de 60. Em *Galvez, imperador do Acre* (SOUZA, 1978) e em *A resistível ascensão de Boto Tucuxi*, (SOUZA, 1984) a utopia continua a fazer parte do horizonte da ficção, mas de forma cada vez mais longínqua, cada vez mais rasurada pelas sucessivas decepções que o romancista incorporou temática e estruturalmente nos seus romances. Em seu lugar, surge uma preocupação cada vez maior com a construção romanesca em si, num esforço metaficcional que, se não abre mão da compreensão das estruturas sociais, alia a isso a investigação acerca do universo construído pela obra de arte.

Essa leitura se fortalece quando contrastada com a análise dos romances *Galantes memórias e admiráveis aventuras do virtuoso Conselheiro Gomes, o Chalaça* (TORERO, 1997) e *Terra Papagalli* (TORERO; PIMENTA, 1997). Neles, a ausência de projeto social – e não os indícios de sua falta ou de sua falência – é reforçada por expedientes narrativos que aproximam leitor e protagonistas por meio da exploração ficcional de constantes do que se poderia chamar de “caráter brasileiro”. Além disso, a inconfiabilidade dos relatos de vida dos protagonistas não advém de qualquer “denúncia” – o que, nas obras de Márcio Souza, era expresso por meio da desautorização mútua das diferentes vozes narrativas

–, mas da exposição, feita por eles mesmos, das trapaças a que recorreram para alcançarem uma melhor colocação na vida.

O que ocorre é que tal exposição, como é tratada pelos liames da narrativa, faz com que o leitor se questione se não faria o mesmo e a resposta intimamente afirmativa é a chancela para que os expedientes picarescos sejam vistos como admissíveis. Nesse sentido, é possível afirmar que, nos romances de Torero e Pimenta, embora a construção narrativa, de fundo satírico, exponha de forma consciente os desvios de caráter do protagonista, bem como de todos os outros personagens que o cercam, o faz na expectativa da adesão ou, pelo menos, da aceitação tácita do leitor. Diferentemente do que ocorre nos romances de Márcio Souza aqui examinados, não é a falta do projeto utópico de melhoria da sociedade que se expõe, mas a constatação cínica da inexistência de qualquer projeto em uma sociedade, essa sim, regida pelo “dê por onde der” – e, acrescente-se, pelo “salve-se quem puder”.

A “falsa consciência ilustrada”, identificada por Peter Sloterdijk (1984,) não impossibilita a crítica satírica, uma vez que o cinismo dela resultante não neutraliza a insatisfação que a constatação racional das inúmeras incongruências sociais provoca no satirista – o que significa dizer que os elementos básicos de constituição da sátira, a norma e o desvio, estão presentes. O que ocorre é que a insatisfação do cínico, que pode ser expressa por meio da crítica satírica, não é mobilizadora de uma atitude combativa que ultrapasse o âmbito pessoal. O que resulta disso pode ser observado, nos romances de Torero e Pimenta, na inscrição de um certo conformismo que, diante da impossibilidade da mudança, detém-se na exposição alegre do vício.

O traço eminentemente anti-heróico dos protagonistas ata os romances a uma série literária brasileira, ao mesmo tempo em que os relaciona entre si. Um outro elemento aprofunda a relação que se estabelece entre os quatro romances analisados e diz respeito ao fato de que todos elaboram a sua criação ficcional sobre personalidades históricas e fatos documentados, promovendo, por meio de expedientes satíricos os mais diversos – caricaturização, rebaixamento, paródia, carnavalização – uma inversão crítica da história oficial. O capítulo três, retomando as discussões teóricas que versam a respeito da configuração do romance que se vale da história para construir a sua fabulação, procurou demonstrar que os textos discutidos não podem ser considerados romances históricos tradicionais, de acordo com as características levantadas por Lukács a partir dos romances de Walter Scott. O romance histórico paradigmático é tributário de uma concepção temporal que nasce com a modernidade e que diz respeito à linearidade e à idéia de progressão que fazem com que o passado seja interpretado como condição prévia do presente. Nos liames da

produção ficcional, tal concepção de tempo desdobra-se na preocupação com a autenticidade, alcançada com a observância do detalhe histórico que, implementado aqui e ali no enredo, insere os personagens em um contexto o mais próximo possível do que teria sido o contexto descrito pelos documentos históricos.

O romance histórico da contemporaneidade não compartilha da confiança moderna na história, nem se constrói sobre uma percepção do tempo pautada na idéia de progresso. Disso decorre um questionamento acerca da autoridade do relato histórico, bem como uma consciência a respeito de que a história é um texto permeado, como qualquer outro, pela subjetividade do processo escritural. O que a crítica aponta como semiotização da história está presente, nas ficções aqui analisadas, no proveitoso “desrespeito” para com as fontes históricas que, parodiadas, alteradas, rasuradas, fazem emergir outras leituras a respeito de um passado a que só se tem acesso por meio de discursos.

A análise das quatro obras empreendida por este trabalho apontou para o fato de que elas não só assumem uma postura irreverente em relação à história oficial, como também não se vêem como um espaço de reconstrução do passado, de reescritura da história. Os significados que emergem desses textos não se aproximam à idéia de um resgate de vozes caladas pela ideologia dos vencedores, sequer à idéia de refundação do passado por meio da colocação do marginal como centro dos acontecimentos. Isso levaria os romances em direção a um posicionamento historicista e progressista que localiza na reelaboração do passado o primeiro passo para a formulação de um projeto futuro.

Tanto nos romances de Márcio Souza quanto nos de Torero e Pimenta, o que se observa é uma incômoda sensação de circularidade, de eventos que, sob diferentes formas, em diferentes contextos e envolvendo diferentes atores repetem-se: o que a história do Brasil registrou e o que a ficção optou por retomar continua a acontecer no presente da escritura e continuará acontecendo nos sucessivos presentes das leituras que se empreenderão da obra. É impossível afirmar, pela leitura dos romances, se o presente e o futuro são vistos por meio de uma visão determinista que tem o passado por motor ou se o passado é que é interpretado através das lentes deformadas do presente. O que se deve sublinhar é o fato de que se esmaeceram as idéias de origem e finalidade históricas relacionadas à concepção de tempo linear e disso advém, nas ficções em questão, a vertiginosa oscilação temporal que faz com que o leitor esbarre em questões prementes, da atualidade, quando imaginava estar lendo um romance histórico e que, portanto, deveria tratar do passado.

A despeito dessas semelhanças, há diferenças no tratamento do dado histórico que é trabalhado ficcionalmente pelos romances de Márcio Souza, de um lado, e os de Torero

e Pimenta, de outro, e elas dizem respeito, sobretudo, à forma como as personalidades históricas tornam-se, nos romances, personagens ficcionais. Tanto em *Galvez, imperador do Acre* (SOUZA, 1978) quanto em *A resistível ascensão do Boto Tucuxi* (SOUZA, 1984), o tratamento caricaturesco das personalidades históricas que, nos romances, assumem papel secundário, alcançou um potencial satiricamente corrosivo que não se limita a essas personalidades, mas atinge outras tantas figuras políticas de outras épocas que não aquela retratada na ficção, nem aquela correspondente ao contexto de escritura das obras. Há, nesse sentido, uma politização da crítica satírica, que mira certamente as configurações do poder no Brasil, no que ele tem de tristemente repetitivo. Em contrapartida, nos romances de Torero e Pimenta, os mesmos recursos cômicos servem para despir de tonalidade política até mesmo os temas que *a priori* seriam políticos. Isso ocorre por meio de uma ampliação, que leva a uma generalização, do tratamento crítico a que os personagens são submetidos por meio dos mais diversos expedientes da comicidade. A sátira, assim, dilui-se, dando lugar a uma divertida – mas pouco ácida, quase leve – comédia de costumes.

Representaria uma incoseqüência e uma irresponsabilidade analítica concluirmos este trabalho estabelecendo uma rígida dicotomia representada pelas obras de Márcio Souza, de um lado e, de outro, pelas de Torero e Pimenta, no que diz respeito à permanência de um horizonte utópico na configuração do discurso satírico dos seus romances. Embora didaticamente confortável, tal postura desconsideraria todas as arestas que a análise das obras expôs.

O que se pode afirmar, depois de empreendida a análise das obras, é que os romances de Márcio Souza, embora escritos e publicados com um intervalo de mais de meia década entre si, estão inseridos em um contexto político marcado pelo pessimismo em relação ao fracasso dos projetos de reestruturação social que alimentaram as utopias da década de 60 e em um contexto cultural em que escritor e obra literária apenas iniciam o processo que culminará com a sua total absorção pela indústria cultural. Essa delimitação do panorama político e cultural que caracteriza o final da década de 70 e o início da década de 80 auxilia na compreensão de uma literatura que incorpora em sua constituição a *falta* de projetos, abordando ficcionalmente o incômodo causado pelo vazio disso resultante. É assim que, em *Galvez, imperador do Acre* (SOUZA, 1978), a falência do projeto utópico é representada pela patética e anti-heróica morte de Joana e, em *A resistível ascensão do Boto Tucuxi* (SOUZA, 1984), recorre-se à incorporação do mito e do sobrenatural para tentar explicar como, depois da abertura política, os mesmos expedientes corruptos e fisiológicos continuam a ganhar eleições. Ambos os romances, então, incorporam e expressam, por meio dos expedientes

ficcionais, o mal-estar ocasionado pela certeza de que é necessário combater, sem que se saiba exatamente o quê.

Em meados da década de 90, período no qual se inserem os dois romances de Torero e Pimenta aqui analisados, o contexto político aponta para uma acomodação institucional aos ditames democráticos – as últimas mobilizações políticas de grande repercussão popular foram a campanha pelas eleições diretas, em 1984, e os movimentos em favor da renúncia/deposição de Fernando Collor, em 1992 – e, no que diz respeito à cultura, já tinha se tornado impossível para o escritor colocar-se à margem dos meios de produção e distribuição que passaram a reger também o seu trabalho. Se, nos romances de Márcio Souza, a indignação resultante da observação das mazelas da sociedade ainda se alia a uma tonalidade de estupefação diante dos acontecimentos que, a todo momento, pareciam desafiar a compreensão do intelectual que se educara politicamente para esperar e lutar por mudanças, nos romances de Torero e Pimenta a indignação alia-se à acomodação diante da certeza da imobilidade – ou circularidade, repetição – dos acontecimentos. Tudo se repete, tudo é igual e é isso que causa o riso.

Galantes memórias e admiráveis aventuras do virtuoso Conselheiro Gomes, o Chalaça (TORERO, 1997) e *Terra Papagalli* (TORERO; PIMENTA, 1997) mobilizam, em sua estrutura ficcional, os procedimentos satíricos que possibilitam a crítica e a afirmação subliminar da norma: a ironia, a paródia, a caricaturização, etc. Ocorre que é com certo incômodo que o analista constata que tais recursos – tão empregados outrora em favor de projetos de mudança social e política – parecem esvaziados de sentido no contexto em que essas obras foram publicadas. A sensação de uma exaustiva repetição de técnicas e mesmo de objetos a serem alvejados pela crítica satírica faz pensar sobre a justeza das afirmações de Minois (2003) acerca de o riso, na atualidade, ser uma boa estratégia de *marketing*. Dessa constatação não se deve apreender uma avaliação depreciativa das obras literárias que assimilam em sua composição estratégias que seduzem o leitor-consumidor – mesmo porque, cremos, a inserção no mercado editorial já não se coloca mais como opção aos escritores. O que se deve sublinhar é que a expressão satírica nos romances de Torero e Pimenta tem amenizada a sua tonalidade crítica por assimilar como pressuposto a impossibilidade de mudança. Diante disso, o esforço em mobilizar os recursos expressivos da sátira – que, *a priori* se relacionaria com a exposição crítica do vício para propor uma nova ordem, um “melhor” – não tem fundamento que não seja o da diversão.

Referências

- ABREU, C. *O descobrimento do Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.
- AGUIAR, F. *A palavra no purgatório: literatura e cultura nos anos 70*. São Paulo: Boitempo editorial, 1997.
- ALBERTI, V. *O riso e o risível na história do pensamento*. Rio de Janeiro: Zahar, Ed. FGV, 1999.
- ALMEAL, J. *História de Portugal*. Das origens até 1940. Porto: Livraria Tavares Martins, 1962.
- ANDERSON, P. *O fim da história: de Hegel a Fukuyama*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992.
- ÂNGELO, I. *A festa*. 8 ed. São Paulo: Geração Editorial, 1995.
- _____. Nós, que amávamos tanto a literatura. In: SOSNOWSKI, S.; SCHWARTZ, J. (Orgs.) *Brasil: o trânsito da memória*. São Paulo: EDUSP, 1994. p. 69-75.
- ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. Trad. Antônio P. de Carvalho. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d. (Col. Universidade).
- BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec/Annablume, 2002.
- _____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- _____. *Questões de literatura e de estética (a teoria do romance)* São Paulo: Editora UNESP/Hucitec, 1998.
- BANN, S. *As invenções da História*. Ensaios sobre a representação do passado. Trad. Flávia Villas-Boas. São Paulo: Editora UNESP, 1994.
- BARBIERI, T. *Ficção impura: prosa brasileira dos anos 70, 80 e 90*. Rio de Janeiro Editora UERJ, 2003.
- BARTHES, R. O discurso da História. In: _____. *O rumor da língua*. Trad. Antônio Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1984. p. 121-130.
- BASTOS, A. Ali e outrora, aqui e agora: romance histórico e romance político, limites. In: LOBO, L. (Org.) *Fronteiras da literatura*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999. p.151-157. v.2.
- _____. O aprendizado de Brasil na ficção política de Antônio Callado. In: MEIHY, J. C. S. B.; ARAGÃO, M. L. *América: ficção e utopia*. São Paulo: Edusp/Expressão e Cultura, 1994. p.487-500. (Série América 500 anos, v. 1).

- BASTOS, H. Permanência da literatura. Direção da prática literária na era do multiculturalismo e da indústria cultural. In: LOBO, L. (org.) *Fronteiras da literatura*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999. v.2.
- BERGSON, H. *O riso*. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1987.
- BIGNOTO, N. O círculo e a linha. In: NOVAES, A. (Org.) *Tempo e história*. São Paulo: Companhia das letras, 1994. p 177-189.
- BOSI, A *Dialética da colonização*. 4. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- _____. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- _____. Poesia resistência. In: _____. *O ser e o tempo da poesia*: 4. ed. São Paulo: Cultrix, 1993. p. 141-192.
- BRANDÃO, J. L. *O riso de Luciano*. Conferência apresentada no seminário acadêmico O nome do riso, realizado na FFLCH – USP em 08 set. 2003.
- BRECHT, B. A resistível ascensão de Arturo Ui. In: _____. *Bertold Brecht: Teatro completo em 12 volumes*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992. p. 120-213. v. 8.
- CALLADO, A. *Bar Don Juan*. 7. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.
- _____. *Quarup*. 14 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- CANDIDO, A. A nova narrativa. In: _____. *A educação pela noite e outros ensaios*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1998. p. 199-215.
- _____. Dialética da malandragem. (Caracterização das *Memórias de um Sargento de Milícias*). *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo*. São Paulo, n. 8, p. 67-89, 1970.
- _____. *Literatura e sociedade*. 3. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1973.
- CANCLINI, N. G. *Culturas híbridas*. 4. ed. Trad. Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP, 2003.
- CARDOSO, M. L. *Ideologia do desenvolvimento. Brasil: JK – JG*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.
- CASCUDO, C. *Dicionário do folclore brasileiro*. 3. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1972.
- CHAUÍ, M. *Brasil: mito fundador e sociedade autoritária*. São Paulo: Perseu Abramo, 2000. (Col. História do povo brasileiro).
- _____. Público, privado, despostismo. In: NOVAES, A (Org.) *Ética*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- COMPAGNON, A. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Trad. Cleonice P. B. Mourão; Consuelo F. Santiago; Eunice D. Galéry. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

- CONNOR, S. *Cultura pós-moderna: Introdução às teorias do contemporâneo*. Trad. Adail Ubirajara Sobral; Maria Stela Gonçalves. 3 ed. São Paulo: Loyola, 1996.
- DALCASTAGNÈ, R. *O espaço da dor: O regime de 64 no romance brasileiro*. Brasília: UNB, 1996.
- DAMATTA, R. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. 6 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- DENIS, B. *Literatura e engajamento: de Pascoal a Sartre*. Trad. Luiz Dagobert de Aguirra Roncari. Bauru: EDUSC, 2002.
- DIAS, A. M. *O resgate da dissonância: sátira e projeto literário brasileiro*. Rio de Janeiro: INELIVRO/Antares, 1981.
- DUARTE, L. P. Ironia, humor e fingimento literário. In: _____. (Org.). *Resultados da Pesquisa ironia, humor e literatura*. Belo Horizonte: Núcleo de Assessoramento e Pesquisa/ Faculdade de Letras, UFMG/ NAPq/ FALE/UFMG, n. 15, fev. 1994.
- ESTEVES, A. R. O novo romance histórico brasileiro. In: ANTUNES, L. (Org.) *Estudos de literatura e lingüística*. São Paulo: Arte e ciência; Assis: Curso de Pós-Graduação em Letras da FCL/UNESP, 1998. p. 125-158.
- FANTINATTI, C. E. Contribuição à teoria e ao ensino da sátira. In: SEMINÁRIO DE ESTUDOS LITERÁRIOS, 2, Assis. **Anais**. Assis: Faculdade de Ciências e Letras de Assis, 1994, v. 2, p. 205-10.
- FERNANDES, M. L. O. *Narciso na sala de espelhos*. Tese de doutorado. PUC/ Rio de Janeiro, 1994.
- FIGUEIREDO, V. F. Da alegria e angústia de diluir fronteiras: o romance histórico, hoje, na América Latina. *Revista Brasil de Literatura*. Rio de Janeiro, 2003. Disponível em : <<<http://www.rbleditora.com.br/artigos>>>. Acesso em 04 abr. 2003.
- _____. *Da profecia ao labirinto: imagens da história na ficção latino-americana contemporânea*. Rio de Janeiro: Editora UERJ/Imago, 1994.
- FISCHER, L. A. Para uma descrição da literatura brasileira do século XX. In: VÉSCIO, L. E. & SANTOS, P. B. (Orgs.). *Literatura e História: perspectivas e convergências*. Bauru: EDUSC, 1999.
- FRANCO, F. de A. C. *Dicionário de bandeirantes e sertanistas do Brasil : séculos XVI-XVII-XVIII*. São Paulo : Comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo, Serviço de Comemorações Culturais, 1954.
- FRANCO, R. *Itinerário político do romance pós-64: A festa..* São Paulo: Editora UNESP, 1998.

- FREITAS, M. T. *Literatura e História*. O romance revolucionário de André Malraux. São Paulo: Atual, 1986.
- FRYE, N. *Anatomia da crítica*. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.
- FREIRE, J. A. T. *Mas este livro não passa de um romance: ficção, história e identidade em dois romances de Márcio Souza*. 2002 Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara.
- _____. Um diálogo explosivo: sátira, paródia e história. *Itinerários*. Araraquara, n. 22, p. 173-186, 2004.
- FUENTES, C. *Valiente mundo nuevo: épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana*. México: Tierra firme, 1990.
- GENETTE, G. *Discurso da narrativa*. 3 ed. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, 1995. (Col. Vega Universidade).
- GERSON, B. *A revolução brasileira de D. Pedro I*. Uma história essencialmente política da Independência. São Paulo: Saraiva, 1971.
- GOLDONI, R. P. *Galvez, o pícaro nos trópicos*. 1989. 166 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- GONZÁLEZ, M. *A saga do anti-herói: Estudo sobre o romance picaresco espanhol e algumas de suas correspondências*. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.
- _____. *O romance picaresco*. São Paulo: Ática, 1988. (Col. Princípios).
- GUMBRECHT, H. U. Entrevista. In: *34 Letras*. Rio de Janeiro – PUC, n. 2, dez. 1988, p. 97-115.
- GUREVICH, A. Bakhtin e a sua teoria do carnaval. In: BREMMER, J.; ROODENBURG, H. *Uma história cultural do humor*. Trad. Cynthia Azevedo e Paulo Soares. Rio de Janeiro: Record, 2000. p. 83-92.
- HANSEN, J. A. *Anatomia da Sátira*. Conferência apresentada na Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, 1991, 17 p.
- _____. *Conferência*. Palestra proferida no V Seminário de Pesquisa do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários. FCL/UNESP, 24 nov. 2004, 9 p.
- HAUSER, A. *História social da arte e da literatura*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- HELENA, L. Problemas teóricos do romance brasileiro 70/80. In: SEMINÁRIO LATINO-AMERICANO DE LITERATURA COMPARADA, 1, 1986, Porto Alegre. *Anais...* Porto Alegre: UFRGS, 1986, p.173-181.

- HERNÁNDEZ, G. E. *La sátira chicana*. México: Siglo Veintiuno, 1993.
- HODGART, M. *La sátira*. Madrid: Guadarrama, 1969.
- HOHFELDT, A. *Conto brasileiro contemporâneo*. 2. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988.
- HOUAISS, A. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- HUTCHEON, L. *Poética do Pós-Modernismo*. História, teoria e ficção. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- _____. *Teoria e política da ironia*. Trad. Julio Jeha. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2000.
- _____. *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*. Trad. Teresa Louro Pérez. Rio de Janeiro: Edições 70, 1985.
- JAMESON, F. Pós-modernidade e sociedade de consumo. *Novos Estudos CEBRAP*, Rio de Janeiro, n.12, p.16-26, jun.1985.
- JAUSS, H. R. Tradição Literária e consciência atual da modernidade. In: OLINTO, H. K. (Org). *Histórias de literatura, as novas teorias alemãs*. São Paulo: Ática, 1996. p. 47-100.
- JENNY, L. A estratégia da forma. In: *Poétique: Intertextualidades*. Coimbra: Almedina, 1979. p. 5-49.
- KOTHE, F. *O herói*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1987. (Série Princípios).
- KUMAR, K. *Da sociedade industrial à pós-moderna: novas teorias sobre o mundo contemporâneo*. Trad. Ruy Jungmann. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- LEITE, S. H. T. A. *As Chalaças do Chalaça ou o modo como às avessas se definem traços de uma nação*. Comunicação apresentada no VI Congresso da ABRALIC, Florianópolis, 1998. (no prelo).
- _____. *Chapéus de palha, panamás, plumas, cartolas: A caricatura na literatura paulista (1900-1920)*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1996.
- _____. *Chapéus de palha, panamás, plumas, cartolas, "rigalegios": a caricatura na literatura paulista (1900-1920)*. 1992. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- LIMA, L. C. *A questão da autonomia da arte*. Palestra proferida no evento “Os estados da crítica”, promovido pelo GRECC, na FCL/UNESP, Araraquara, 29/10/02.
- LIMA, S. de S. *A literatura da Amazônia em foco: ficção e história na obra de Márcio Souza*. 2000. Tese (Doutorado em Literatura) – Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, Universidade de São Paulo, São Paulo.

- _____. *Márcio Souza: a sátira como instrumento de encenação ficcional em Galvez, imperador do Acre*. 1996. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara.
- LOPES, E. A construção do Lazarillo de Tormes: o percurso narrativo de um romance de aprendizagem. In: _____. *A palavra e os dias*. São Paulo: Editora UNESP/Editora UNICAMP, 1993. p. 195-204.
- LUKÁCS, G. *La novela historica*. México: Ediciones Era, 1966.
- LYOTARD, J. F. *O inumano: considerações sobre o tempo*. Trad. Ana C. Seabra e Elizabete Alexandre. Lisboa: Estampa, 1989.
- _____. *O Pós-Moderno*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.
- _____. *O Pós-Moderno explicado às crianças*. 2. ed. Lisboa, 1993.
- MACHADO, A. M. Da resistência à transição. In: SOSNOWSKI, S.; SCHWARTZ, J. (Orgs.) *Brasil: o trânsito da memória*. São Paulo: EDUSP, 1994. p. 75-90.
- MATOS, C. *Acertei no milhar: malandragem e samba no tempo de Getúlio*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- MELO e SOUZA, R. de. O defunto autor em Dom Casmurro. In: MARCHEZAN, L. G.; TELAROLLI, S. (org.) *Faces do narrador*. Araraquara Laboratório Editorial/FCL/UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2003. p. 151-172. (Série Estudos Literários).
- MEYER, M. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- MINOIS, G. *História do riso e do escárnio*. Trad. Maria Helena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora UNESP, 2003.
- MOISÉS, C. F. Crazy Galvez e Mad Maria. Literatura e entretenimento em Márcio Souza. In: _____. *Literatura para quê? Ensaio*. São Paulo: Obra Jurídica/Letras Contemporâneas, 1996. p. 89-102.
- MOISÉS, M. *Dicionário de termos literários*. 4. ed. São Paulo: Cultrix, 1985.
- MORICONI, I. A literatura ainda vale? (literatura e prosa ficcional brasileira: estados da arte – notas de trabalho). In: CONGRESSO INTERNACIONAL ABRALIC, 8, 2002, Belo Horizonte. *Anais...* Belo Horizonte: UFMG, 2002, s/p.
- MUECKE, D. C. *Ironia e o irônico*. Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- NEVES, L. F. B. A ideologia da seriedade e o paradoxo do Coringa. *Revista de Cultura Vozes*, Rio de Janeiro, v. 68, p. 35-40, 1974.
- PAES, J. P. O pobre diabo no romance brasileiro. In: _____. *A aventura literária: Ensaio sobre ficção e ficções*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p. 39-61.

- PAZ, O. *A outra voz*. Trad. Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 2001.
- PELLEGRINI, T. *Gavetas vazias*. Ficção e política nos anos 70. São Paulo: EDUFSCar, 1996.
- _____. No fio da navalha: literatura e violência no Brasil de hoje. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*. Brasília, n. 24, p. 15-34, jul./dez. 2004.
- PERRONE-MOISÉS, L. *Flores na escrivania*: ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- POLLARD, A. *Satire*. London: Methuen, 1970.
- PROPP, V. *Comicidade e riso*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini; Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ática, 1992.
- REIS, C. ; LOPES, A. C. M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988. (Série Fundamentos)
- RIBEIRO, J. A. P. *O romance histórico na literatura brasileira*. São Paulo: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia/Conselho Estadual de Cultura, 1976. (Col. Ensaio, n. 85).
- ROCHA, R. C. *Nos labirintos da memória: de como a sátira desfaz a história na ficção*. 2002. Dissertação (Mestrado em Estudos literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara.
- RODRIGUES, M. *A década de 50*. Populismo e metas desenvolvimentistas no Brasil. São Paulo: Ática, 1992. (Col. Princípios).
- ROMANO, A. *Definiendo y redefiniendo el concepto de humor*. Conferência apresentada na FCL – Unesp/Araraquara, 18 ago. 2000.
- ROUANET, S. P. Dilemas da moral iluminista. In: NOVAES, A. (Org.). *Ética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p. 149-162.
- _____. *Mal estar na modernidade*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SAER, J. J. Democratismo totalitário pós-moderno. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 21 out. 2001. Caderno Mais!, p. 16-17.
- SAFATLE, V. Pós-modernidade: utopia do capitalismo. *Trópico*, São Paulo, 2004. Seção Cosmópolis. Disponível em: <<http://www.pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/2446.1.shl>>. Acesso em: 24 nov. 2004.
- SAID, E. *Cultura e imperialismo*. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- SANT'ANNA, A. R. de. *Paródia, paráfrase & Cia*. São Paulo: Ática, 1985.
- SANTIAGO, S. *Nas malhas da letra*: ensaios. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
- SETÚBAL, P. *As maluquices do imperador*. São Paulo: Clube do livro, 1947.

- _____. *A marquesa de Santos*. São Paulo: Saraiva, 1972. (Col. Jabuti).
- SCHILLER, F. *Poesia ingênua e sentimental*. Trad. Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991.
- SHAKESPEARE, W. *Macbeth*. Trad. Manuel Bandeira. 3.ed. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- SHOLES, R.; KELLOGG, R. *A natureza da narrativa*. Trad. Gert Meyer. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1977.
- SILVERMAN, M. *Protesto e o novo romance brasileiro*. São Carlos: EDUFSCar; Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1995.
- SLOTERDIJK, P. Cynism – The twilight of false consciousness. *NGC*. Minesota, n. 33, p. 190-206, 1984.
- SOETHE, P. A. Sobre a sátira: contribuições da teoria literária alemã na década de 60. *Fragmentos: Revista de língua e literatura estrangeira*. (Universidade Federal de Santa Catarina) v. 7, n.2, 1998.
- SOIHET, R. Pisando no sexo frágil. *Revista Nossa História*. São Paulo: Biblioteca Nacional/Vera Cruz, ano 1, n. 3, jan. 2004, p. 14-20.
- SOUZA, E. M. de. *Crítica cult*. Belo Horizonte: UFMG, 2002.
- SOUZA, M. *A resistível ascensão do Boto Tucuxi*. 4.ed. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1984.
- _____. *Galvez, Imperador do Acre*. 6.ed. Rio de Janeiro: Ed. Brasília, 1978.
- SZACHI, J. *As utopias ou a felicidade imaginada*. Trad. Rubens César Fernandes. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972.
- TOCANTINS, L. *Formação histórica do Acre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979, v. 1.
- TORERO, J. R. *Galantes memórias e admiráveis aventuras do virtuoso Conselheiro Gomes, o Chalaça*. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- TORERO, J. R.; PIMENTA, M. A. *Terra Papagalli*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- VARNHAGEN, F. A. de. *História Geral do Brasil*. 7 ed. São Paulo: Melhoramentos, 1962. v. V e VI.
- VIEIRA, M. A. da C. Apresentação de D. *Quixote*. In: CERVANTES, M. de. *O engenhoso fidalgo D. Quixote de la Mancha*. Trad. Sérgio Molina. São Paulo: Ed. 34, 2002. p. 9-24.
- WHITE, H. *Meta-história: a imaginação histórica do século XIX*. 2. ed. Trad. José Laurêncio de Melo. São Paulo: EDUSP, 1995.
- YUDICE, G. O pós-moderno em debate. *Ciência hoje–SBPC*, Rio de Janeiro, v. 11, n. 62, p. 46-57, mar. 1990.

Bibliografia consultada

- ABENSOUR, M. *O novo espírito utópico*. Trad. Claudio Stieltjes, Lucy R. de Moura, Lygia Watanabe, Urias Arantes. Campinas: EDUNICAMP, 1990.
- ABREU, C. *Capítulos de história colonial e os caminhos antigos e o povoamento do Brasil*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1982.
- ANDERSON, P. *As origens da pós-modernidade*. Trad. Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.
- ANDRADE, O. *A sátira na literatura brasileira*. Conferência pronunciada na Biblioteca Municipal de São Paulo. Boletim Bibliográfico ano II, v. VII/abril, maio, junho, São Paulo, 1945. Publicação da Biblioteca Pública Municipal de São Paulo, Departamento de Cultura.
- AVILA, H. M. O romance político no Brasil. *Signum* – Revista do curso de mestrado em Letras, Londrina, n. 1, p. 17-29, 1998.
- BARBOSA, J. A. A literatura e a sociedade do fim do século. Conferência apresentada na FCL/UNESP/Araraquara, 1999.
- BARTH, J. La littérature du renouvellement. La fiction postmoderniste. *Poétique*, n. 48, 1981, p. 395-405.
- BARTHES, R. O efeito de real. In: MENDONÇA, A. S.; NEVES, L. F. (Org.). *Literatura e semiologia: pesquisas semiológicas*. Petrópolis: Vozes, 1972, p. 35-44.
- BAUDRILLARD, J. *A ilusão do fim ou a greve dos acontecimentos*. Trad. Manuela Torres. Lisboa: Terramar, 1992.
- BENJAMIN, W. *A modernidade e os modernos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000. (Coleção Biblioteca Tempo Universitário v. 41).
- BAUMAN, Z. Entrevista. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 19 out. 2003. Mais!, p. 5-9.
- BRAIT, B. *Ironia em perspectiva polifônica*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1996.
- BREMMER, J.; ROODENBURG, H. *Uma história cultural do humor*. Trad. Cynthia Azevedo e Paulo Soares. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- CAMPOS, H. *O arco-íris branco: ensaios de literatura e cultura*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- CANCLINI, N. G. La modernidad después de la pos-modernidad. In: BELUZZO, A. M. de M. *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina*. São Paulo: EDUNESP, 1990, p. 202-237.
- CANDIDO, A. Dialética da malandragem. *Revista do Instituto de Estudos brasileiros*. São Paulo: USP, 1970, p. 67-89.

- CARVALHO, J. M. A memória nacional em luta contra a história. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 12 nov 2000. Mais! s/p.
- DEFAYS, J. M. *Le comique: principes, procédés, processus*. Paris: Seuil, 1996.
- DENSER, M. Panorama da literatura brasileira contemporânea: um olhar retrospectivo e algumas reflexões no presente. *kilckescritores*, 2001. Disponível em: http://www.klickescritores.com.br/pag_materias/ensaio07.htm. Acesso em 29 fev. 2002.
- DIMAS, A. (org.) *Márcio Souza*. São Paulo: Abril Educação, 1982. (Série Literatura comentada).
- EAGLETON, T. *As ilusões do pós-modernismo*. Elizabeth Barbosa. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- ECO, U. *Apocalípticos e integrados*. Trad. Pérola de Carvalho. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1993. (Coleção Debates).
- _____. O cômico e a regra. In: *Viagem na irrealidade cotidiana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- _____. *Pós-escrito a O nome da Rosa*. Trad. Letizia Z. Antunes e Álvaro Lorencini. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- _____. *Seis passeios pelo bosque da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- ESTEVES, A, R. Literatura e história: um diálogo produtivo. In: REIS, L. de F. *Estudos e pesquisas: Fronteiras do literário*. Rio de Janeiro: EDUFF, 1997.
- FAVARETTO, C. F. Restauração e resgate na arte contemporânea. In: BARBOSA A. M. et al. (Org). *A arte e a contribuição da pesquisa histórica*. São Paulo: EDUSP, 1993, p. 45-49.
- FAWCET, F. Somos todos replicantes. In: *Jornal do Brasil*, Idéias/ Ensaio, Rio de Janeiro: 27/08/89.
- FERNANDES, M. L. O. Identidade cultural numa perspectiva pós-moderna. *Gragoatá*. Niterói, n. 1, p. 137-149, 2. Sem. 1996.
- FREIRE, J. A. Um diálogo explosivo: sátira, paródia e história. *Itinerários*. Araraquara, n. 22, p. 187-203, 2004.
- FREITAS, M. T. Romance e História In: *Uniletras*, Ponta Grossa, n. 11. P. 109-118.
- FREUD, S. *Os chistes e sua relação com o inconsciente*. Trad. Margarida Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1969.
- FUSILLO, M. Le miroir de la Lune. *L'Histoire vraie* de Lucien de la satire à l'utopie. *Poétique – Revue de théorie et d'analyse littéraires*. fév./1988. N.73, Seuil. p. 110-135.
- GALVÃO, W. N. Cultura contra cultura. *Folha de São Paulo*, 17mar.2002. Mais! p. 5-11.

- GENETTE, G. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Colléction Poétique. Paris: Seuil, 1982.
- GENETTE, G. *Discurso da narrativa*. Trad. Fernando Cabral Martins 3.ed. Coleção Vega Universidade. Lisboa: 1995.
- GOBBI, M. V. Z. *De fato, ficção: um exame da ironia como mediadora das relações entre História e Literatura em romances de José Saramago e Almeida Faria*. São Paulo, 1997. 213p. Tese (Doutorado na área de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) – Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Universidade de São Paulo.
- HABERMAS, J. Modernidade versus Pós-modernidade. In: *Arte em revista* n. 7, agosto, 1983.
- HABERT, N. *A década de 70: Apogeu e crise da ditadura militar brasileira*. São Paulo: Ática, 1992. (Série Princípios).
- HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DPP&A, 2002.
- HANSEN, J. A. *A sátira e o engenho: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII*. São Paulo: Companhia das Letras/Secretaria do Estado da Cultura, 1989, p. 13-69.
- HUTCHEON, L. Ironie, satire, parodie. Une approche pragmatique de l'ironie *Poétique – Revue de théorie et d'analyse littéraires*.. avril/1981. n. 46, Seuil. p. 140-155.
- HUYSEN, A. A dialética oculta: vanguarda – tecnologia – cultura de massa. In: _____. *Memórias do Modernismo*. Rio de Janeiro. Ed. UFRJ, 1997.
- _____. A. Mapeando o Pós-Moderno. In: HOLLANDA, H. B. de (Org) *Pós-Modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991, p. 15-80.
- _____. Reconsidering the high/low debate in global context. *Colóquio Abralic: Arte, mercado, política*. Belo Horizonte: UFMG, 2001, (texto da conferência).
- IZARRA, L. P. Z. (Org.). *A literatura da virada do século: fim das utopias?* São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2001.
- JACOBY, R. *O fim da utopia: política e cultura na era da apatia*. Trad. Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- JAMESON, F. *As sementes do tempo*. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Ática, 1997, (Série Temas v. 53).
- JOLLES, A. O Chiste. In: _____. *Formas simples*. São Paulo: Cultrix, 1976. p. 205-216.
- KURZ, R. Filosofia como farsa. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 09 jul.2000. Mais! s/d.
- LÄMMERT, E. História é um esboço: a nova autenticidade narrativa na historiografia e no romance. *Estudos Avançados*, vol. 9, n. 23, 1995, p. 289-308.

- LIMA, S. de S. *A literatura da Amazônia em foco: ficção e história na obra de Márcio Souza*. 2000. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- LOPEZ, L. R. *História do Brasil contemporâneo*. 9. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2000.
- LOURENÇO, E. Michel Foucault ou o fim do humanismo. In: FOUCAULT, M. *As palavras e as coisas*. Lisboa: Portugalia/Martins Fontes, s/d.
- MANHEIN, K. *Ideologia e utopia*. Trad. Sérgio Magalhães Santeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.
- MARCHEZAN, L. G.; TELAROLLI, S. (Org.). *Faces do narrador*. Araraquara: Laboratório editorial/FCL/UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2003, (Série Estudos Literários n. 3).
- MENARD, J. Luckács e la Théorie du Roman Historique. *La nouvelle revue française*, Paris, n. 236, p. 229-38, out. 1972.
- MENEZES, E. D. B. O riso, o cômico e o lúdico. *Revista de Cultura Vozes*. Rio de Janeiro, 1974. v. 68, p. 5-17.
- MEIHY, J. B. S. B.; ARAGÃO, M. L. *América: ficção e utopia*. São Paulo: EDUSP/Expressão e cultura, 1994, (Série América 500 anos, v. 1).
- MIGNOLO, W. Lógica das diferenças e política das semelhanças: da literatura que parece história ou antropologia, e vice-versa. In: CHIAPPINI, L.; AGUIAR, F. W. (Org.). *Literatura e História na América Latina*. São Paulo: EDUSP/Centro Ángel Rama, 1993.
- MOISÉS, L. P. A modernidade em ruínas. In: _____. *Altas literaturas*. Companhia das Letras, 2003, p. 203-217.
- MORAES, O. D. Freud: dos chistes ao cômico. *Revista de Cultura Vozes*. Rio de Janeiro, 1974. v. 68, p. 25-34.
- MOUREAUX, J. M. Voltaire apôtre. De la parodie au mimétisme. *Poétique – Revue de théorie et d'analyse littéraires*. nov./1978, n. 66, Seuil. p. 159-177.
- NESTROVSKI, A. *Ironias da modernidade*. São Paulo: Ática, 1996.
- NIETZSCHE. Sobre verdade e mentira no sentido extra-moral. In: _____. *Obras completas*. Trad. Rubem R. Torres Filho. São Paulo: Abril cultural, 1974, (Coleção Os pensadores).
- NUNES, B. Narrativa histórica e narrativa ficcional. In: RIEDEL, D. C. *Narrativa, Ficção & História*. Rio de Janeiro: Imago, 1988, p. 9-35.
- OTTE, G. OLIVEIRA, S. P. de. (Org.). *Mosaico crítico: ensaios sobre literatura contemporânea*. Belo Horizonte: NELAM/FALE/UFMG, 1999.
- PAES, M. H. S. *A década de 60: Rebeldia, contestação e repressão política*. São Paulo: Ática, 1992. (Série Princípios).

- PAVIS, P. *Dicionário de teatro*. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- PAZ, O. Literatura de fundação. In: _____. *Signos em rotação*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1990, (Coleção Debates), p. 125-131.
- PEIXOTO, N. B. P. A cultura do simulacro. In: *Jornal do Brasil*, Idéias/ Ensaio, Rio de Janeiro: 13/08/89.
- PELLEGRINI, T. *A imagem e a letra: Aspectos da ficção brasileira contemporânea*. São Paulo: Mercado de Letras/FAPESP, 1999.
- _____. O outro lado do espelho: o simulacro na narrativa de Sérgio Sant'Anna.
- PIRANDELLO, L. *O humorismo*. Trad. Dion Davi Macedo. São Paulo: Experimento, 1996.
- RAMOS, G. *Ironia à brasileira: O enunciado irônico em Machado de Assis, Oswald de Andrade e Mario Quintana*. São Paulo: Paulicéia, 1997.
- RODAPÉ: Revista de crítica de literatura brasileira contemporânea. São Paulo: Nankin. n 1. nov.2001.
- RODAPÉ: Revista de crítica de literatura brasileira contemporânea. São Paulo: Nankin. n 2. ag.2002.
- SAER, J. J. O democratismo totalitário pós-moderno. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 21 out. 2001. Mais! s/p.
- SALIBA, E. T. *Raízes do riso: a representação humorística na literatura brasileira: da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- SANT'ANNA, S. Entrevista. *Revista Letras*. n. 49, p. 259-275, 1998.
- SANTIAGO, S. A falha da literatura brasileira. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 16 nov. 2003. Mais! p. 4-9.
- _____. Literatura anfíbia. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 30 jun. 2002. Mais! p. 5-9.
- _____. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- _____. *Uma literatura nos trópicos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- SARLO, B. *Cenas da vida pós-moderna: intelectuais, arte e vídeo-cultura na Argentina*. Trad. Sérgio Alcides. Rio de Janeiro, Ed. UFRJ, 1997.
- SCHWARCZ, R. (org.). *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- SCLIAR, M. et alii. As novas doutrinas. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 23 out. 2003, Mais! p. 4-10.
- _____. Entrevista. *Revista Letras*. Curitiba, n. 48, p. 175-191, 1997.
- SILVERMAN, M. *A moderna sátira brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.
- _____. *Moderna ficção brasileira*. Rio de Janeiro: MEC/Civilização Brasileira, 1978.

TODOROV, T. *Os gêneros do discurso*. Trad. Elisa Angotti Kossovitch. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

TOURAINÉ, A. *Crítica da modernidade*. Trad. Elia Ferreira Edel. Petrópolis: Vozes, 1994.

VATTIMO, G. *O fim da modernidade: niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

VÉSCIO, L. E.; SANTOS, P. B. (Orgs.). *Literatura e História: perspectivas e convergências*. Bauru: EDUSC, 1999.

VERSIANI, M. O significado do cômico e do riso na obra de Bergson.. *Revista de Cultura Vozes*. Rio de Janeiro, 1974. v. 68, p. 17-23.

WEINHARDT, M. Considerações sobre o romance histórico. *Revista Letras*, Curitiba, n. 43, p. 49-59, 1994.