



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS
INSTITUTO DE FILOSOFIA, CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
MESTRADO EM HISTÓRIA SOCIAL**

EMILY LARISSA PEDROZA CARNEIRO

**O AUTOR, A OBRA, O TEMPO: UMA LEITURA DO ROMANCE GALVEZ
IMPERADOR DO ACRE (1976), DE MÁRCIO SOUZA**

**MANAUS - AM
2026**



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS
INSTITUTO DE FILOSOFIA, CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
MESTRADO EM HISTÓRIA SOCIAL**

EMILY LARISSA PEDROZA CARNEIRO

**O AUTOR, A OBRA, O TEMPO: UMA LEITURA DO ROMANCE GALVEZ
IMPERADOR DO ACRE (1976), DE MÁRCIO SOUZA**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação de História da Universidade Federal do Amazonas (PPGH-UFAM), como exigência para obtenção do título de Mestre em História Social.

Orientador: Almir Diniz de Carvalho Júnior

Linha de pesquisa: Cultura e Representações

Bolsista: Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES)

**MANAUS - AM
2026**

Ficha Catalográfica

Elaborada automaticamente de acordo com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

-
- C289a Carneiro, Emily Larissa Pedroza
O autor, a obra, o tempo: uma leitura do romance Galvez Imperador do Acre (1976), de Márcio Souza / Emily Larissa Pedroza Carneiro. - 2026.
133 f. ; 31 cm.
- Orientador(a): Almir Diniz de Carvalho Júnior.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Amazonas, Programa de Pós-Graduação em História, Manaus , 2026.
1. Amazônia. 2. Literatura Amazonense. 3. Márcio Souza. 4. História e ficção. I. Carvalho Júnior, Almir Diniz de. II. Universidade Federal do Amazonas. Programa de Pós-Graduação em História. III. Título
-

EMILY LARISSA PEDROZA CARNEIRO

**O AUTOR, A OBRA, O TEMPO: UMA LEITURA DO ROMANCE GALVEZ
IMPERADOR DO ACRE (1976), DE MÁRCIO SOUZA**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação de História da Universidade Federal do Amazonas (PPGH-UFAM), como exigência para obtenção do título de Mestre em História Social.

Orientador: Almir Diniz de Carvalho Júnior

Linha de pesquisa: Cultura e Representações

Bolsista: Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES)

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Almir Diniz de Carvalho Júnior - Universidade Federal do Amazonas
Presidente

Prof. Dr. Arcângelo da Silva Ferreira - Universidade Federal do Amazonas
Membro Interno

Prof. Dr. Aldrin Moura de Figueiredo - Universidade Federal do Pará
Membro Externo

Aos grandes amores da minha vida, minha família e amigos, dedico este trabalho. Vocês estiveram comigo nos dias silenciosos e difíceis, sustentaram comigo o que tantas vezes parecia insustentável. Obrigada por me ensinarem a permanecer, mesmo diante das incertezas. Parafraseando Bethânia, obrigada por terem a coragem de gostar de mim *apesar de mim*. Esta vitória é nossa.

AGRADECIMENTOS

A escrita deste trabalho foi atravessada por muitos tempos, alguns com mais entusiasmo, outros mais calmos, permeados pelo silêncio, dúvidas e, acima de tudo, persistência. Entre avanços e pausas, esta dissertação se constituiu não apenas como um trabalho intelectual mas também como uma experiência de vida, marcada por encontros e afetos que vão para além das páginas que se seguem. Registrar aqui os meus agradecimentos é reconhecer aqueles que, de diferentes formas, sustentaram este percurso junto comigo.

Às mulheres da minha família, que, de diversos modos, tornaram possível a continuidade deste percurso. Virginia Woolf, em *Um teto todo seu*, discute as necessidades de condições materiais e simbólicas para que uma mulher consiga escrever: um espaço próprio, tempo, sustento. Retomo o ensaio de Woolf não como abstração, mas como uma experiência concreta, pois este trabalho só pôde ser realizado porque houve quem, antes e durante o processo, sustentasse rotinas, reorganizasse dias e aliviasse pesos que, de outro modo, recairiam inteiramente sobre mim.

À minha irmã, Lorena, que, entre tantos gestos, me ajudou desde o início da graduação comprando livros e alimentando esse caminho; à minha mãe, Rosely, pelo apoio constante em cada passo que escolhi trilhar; e à minha avó, Maria Aparecida, que me ofereceu aquilo que muitas vezes lhe foi negado: o *tempo* para que eu pudesse me dedicar aos meus próprios sonhos. A vocês, que facilitaram os meus caminhos e compreenderam as minhas ausências (por mais que doesse), deixo aqui registrado o meu agradecimento.

Aos grandes amores da minha vida, meus amigos, com quem o caminho se fez e refez ao longo desses dois anos. Como escreveu Vinicius de Moraes em uma das minhas frases favoritas da vida, “*a vida é a arte dos encontros, embora haja tanto desencontro pela vida*”, e foram justamente esses encontros que sustentaram os dias mais leves e também os mais difíceis.

Correndo o risco de esquecer de alguém, tomo a liberdade de nomear alguns rostos que me vêm à cabeça enquanto escrevo estes agradecimentos: Marcos Juliano, Renata, Jhon, Vitória, Giovanna, Zoer, Jennifer, Laís Bier, Laís Lima, Shayrula Alice, Izabel Cristine, Alessandra, Emily Melo, Emylle Victória, Rivelino, Bárbara, Yasmin, Lara, Tailla, entre tantos outros que poderia indicar aqui... o meu mais sincero obrigada! Sou muito abençoada e sortuda por ter tido a honra de conhecer tantas pessoas incríveis durante o meu caminho.

Do curso de inglês, passando pela experiência na Universidade, aos amigos que fiz no meio digital e chegando até os meus mais recentes presentes do destino, os meus amigos do teatro, agradeço pela presença em minha vida. Entre conversas, risos, escutas ativas e silêncios de apoio, vocês estiveram presentes de formas que ultrapassam o que cabe nomear aqui. Vivemos juntos esses momentos e estou muito animada e ansiosa para viver muitas outras coisas nos próximos passos de nossas vidas. Obrigada por fazerem parte da minha vida e por me permitirem fazer parte da de vocês. A vida é boa mas só é muito mais legal porque os tenho para dividir comigo. Por cada ligação, reunião para estudar, reclamação... obrigada por tornarem esse caminho algo menos solitário. Vocês são o que há de mais bonito em mim.

À Universidade Federal do Amazonas, UFAM, e aos professores que fizeram parte da minha trajetória acadêmica, que me abraçaram e ensinaram com respeito e cuidado. Obrigada pelo conhecimento compartilhado e pelas trocas que vão para além dos limites da sala de aula. Ao longo desses anos encontrei profissionais que admiro e que tive a honra de ser aluna e, agora, colega de profissão. A Universidade mudou a minha vida, me transformou e me tornou uma cidadã melhor, mais crítica e mais responsável com o mundo que me cerca. Sou muito feliz em poder dizer que a UFAM é minha casa e sou grata por cada momento vivenciado ali dentro.

Agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pelo apoio concedido ao longo desta pesquisa. A bolsa foi decisiva para a continuidade dos meus estudos, viabilizando o desenvolvimento deste trabalho e o acesso aos recursos necessários para a sua realização, além de ter contribuído para o aprofundamento da minha formação acadêmica.

Por fim, quero agradecer ao meu querido orientador, Prof. Dr. Almir Diniz de Carvalho Júnior. Trabalhamos juntos desde o meu primeiro ano de graduação, e entre disciplinas optativas, iniciações científicas, monitorias e reuniões de alinhamento, fico profundamente emocionada ao lembrar que continuamos trabalhando juntos e que, hoje, você assina como o presidente da minha banca de defesa do Mestrado. Admiro o seu caminho profissional e fico honrada em ser lembrada como sua orientanda. Você me viu crescer e amadurecer. Desde os 18 anos trocando ideias de pesquisa e agora com 24 anos defendendo a dissertação, posso afirmar que nada disso seria possível sem ter o seu apoio. Obrigada, novamente. Você é parte decisiva dessa conquista.

Por fim, a todos que, de alguma forma, cruzaram o meu caminho e fizeram parte deste processo, ainda que não nomeados aqui, deixo registrado os meus mais sinceros agradecimentos. Aprendi que não fazemos nada sozinhos e este trabalho é o resultado concreto de muitas presenças, muitos afetos, apoios e atravessamentos que excedem o que eu poderia dizer. Se hoje ele se apresenta como conclusão de uma etapa da minha vida, é também porque foi, em muitos momentos, sustentado coletivamente. A todos, muito obrigada.

Tal como as musas, que participam do mundo, na medida em que “criam” aquilo que cantam, História e Literatura são formas de “dizer” a realidade e, portanto, partilham esta propriedade *mágica* da representação que é a de recriar o real, através de um mundo paralelo de sinais, constituídos de palavras e imagens.

Sandra Pesavento, historiadora brasileira

RESUMO

A dissertação aqui apresentada se propõe a analisar o romance inaugural do autor amazonense Márcio Souza (1946-2024), *Galvez Imperador do Acre* (1976): a partir das relações entre História e Ficção consideramos o romance um artefato cultural que articula representação histórica e construção discursiva, mediada pelos bosques ficcionais. Inserida no campo da Nova História Cultural (NHC), a pesquisa parte do pressuposto que a narrativa literária constitui uma forma de construções de sentidos sobre o passado, permitindo ao leitor acessar imaginários, disputas simbólicas e as condições de produção de seu tempo. O objetivo central é compreender como o romance refigura o episódio histórico da chamada “Causa Acreana”, mobilizando estratégias narrativas que tensionam as fronteiras entre fato histórico e ficção, produzindo uma crítica às representações canônicas sobre a Amazônia. No campo da metodologia, a análise articula referenciais da historiografia, crítica literária e, sobretudo, da hermenêutica ricoeuriana, estruturando-se a partir das três mimesis: pré-figuração (condições da produção), configuração (autoria e construção narrativa), refiguração (efeitos de sentido da leitura). Defendemos que o romance de Márcio Souza, ao recorrer à ironia e parodização, não apenas reinterpreta o passado mas, sobretudo, intervém criticamente no campo literário e historiográfico, propondo novas formas de narrar a história da Amazônia. A obra, então, é lida aqui inserida em um processo de ruptura com os modelos tradicionais de representação, ampliando as possibilidades de leitura e compreensão do passado prático.

Palavras-chave: História e Ficção; Márcio Souza; Amazônia.

ABSTRACT

This dissertation proposes to analyze the first novel by Amazonian author Márcio Souza (1946–2024), *Galvez Imperador do Acre* (1976): based on the relationship between history and fiction, we consider the novel a cultural artifact that articulates historical representation and discursive construction, mediated by fictional narratives. Situated within the New Cultural History (NHC), this research is based on the premise that literary narrative constitutes a form of meaning-making regarding the past, allowing the reader to access imaginaries, symbolic disputes, and the conditions of production of the time. The central objective is to understand how the novel reframes the historical episode of the “Causa Acreana,” mobilizing narrative strategies that tension the boundaries between historical fact and fiction, producing a critique of canonical representations of the Amazon. Methodologically, the analysis articulates references from historiography, literary criticism, and, especially, Ricoeurian hermeneutics, structured around the three mimesis: prefiguration (conditions of production), configuration (authorship and narrative construction), and refiguration (effects of meaning in reading). We defend that Márcio Souza’s novel, by using irony and parody, not only reinterprets the past but, above all, critically interferes in the literary and historiographical fields, proposing new ways of narrating the history of the Amazon. The novel is thus interpreted here as part of a process of rupture with traditional models of representation, expanding the possibilities for reading and understanding the practical past.

Keywords: History and Fiction; Márcio Souza; Amazon.

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....	12
1. CAPÍTULO 1 - O TEMPO: UM ANTIGO (NOVO) DEBATE - A RELAÇÃO ENTRE HISTÓRIA E LITERATURA.....	16
1.1 A Literatura e a História enquanto construções narrativas.....	17
1.2 A Literatura enquanto fonte histórica: o caso de um romance amazonense.....	23
1.3: Fronteiras entre ficção e realidade: os narradores em Galvez.....	29
1.4: Galvez entre processos de continuidades e rupturas: uma análise da historiografia literária amazonense.....	35
2. CAPÍTULO 2 - O AUTOR: MÁRCIO SOUZA ENTRE BIOGRAFIA, DISCURSO E AUTORIA.....	46
2.1 Do autor-empírico à função discursiva: uma análise dos deslocamentos nas Teorias da Autoria.....	46
2.2 Biografia e crítica literária: usos, limites e controvérsias.....	52
2.3 O caso Márcio Souza: entre o autor empírico e o discurso literário.....	56
2.4 Da dramaturgia ao romance: <i>Folias do Látex</i> e <i>Tem Piranha no Pirarucu</i> como matrizes de <i>Galvez</i>	64.
3. CAPÍTULO 3 - A OBRA: UMA LEITURA DO ROMANCE INAUGURAL DE MÁRCIO SOUZA, GALVEZ IMPERADOR DO ACRE (1976).....	79
3.1 A “Causa Acreana” refigurada: crítica, ironia e parodização em <i>Galvez</i>	80
3.2 A figura do pícaro em Galvez: narrativa, instabilidade e crítica histórica.....	90
3.3 A Amazônia em disputa: imperialismo e exploração em Galvez.....	99
3.4 Narrar a margem: Amazônia, identidade regional e nação na obra de Márcio Souza...108	
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	118
REFERÊNCIAS.....	123

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Conta-se que Luiz Galvez Rodrigues de Arias teria escrito suas memórias durante o seu exílio em Recife, recolhido em um convento franciscano, cercado por relatos contraditórios, frases apócrifas e episódios heróicos. Conta-se, também, que o manuscrito dessas memórias teria atravessado décadas até (re) surgir, já transformado em um objeto quase lendário, em um sebo da cidade de Paris. Entre o documento e a fábula, entre o acontecimento histórico e a ficcionalização, a figura de Galvez parece escapar continuamente a qualquer tentativa de estabilização definitiva. Personagem histórico vinculado à chamada “Causa Acreana”, do mesmo modo aventureiro, performista e narrador de si, Luiz Galvez permanece inscrito em uma zona limítrofe na qual memória, história e invenção se entrelaçam.

O que foi cunhado pela historiografia de “Causa Acreana”, ocorrida no contexto do período da borracha, constitui um dos episódios mais singulares da história da Amazônia, marcado por disputas territoriais, interesses econômicos (regionais e internacionais), e pela atuação de agentes diversos, entre os quais se destaca a figura de Luiz Galvez Rodrigues de Arias. Na época, a região do Acre pertencia formalmente à Bolívia, mas era amplamente ocupada por seringueiros brasileiros, o que ocasionou tensões políticas e conflitos armados ao longo das últimas décadas do século XIX. Nesse cenário, Luiz Galvez liderou, em 1899, a proclamação do Estado Independente do Acre, instaurando um governo pautado na efemeridade que, apesar de breve, se tornaria emblemático por suas contradições e pelo caráter ao mesmo tempo político e performático de sua existência. Após sucessivos embates e negociações diplomáticas, a Causa Acreana foi oficialmente resolvida com o Tratado de Petrópolis (1903), que garantiu a anexação do território ao Brasil, consolidando-o como parte integrante da nação.

É justamente esse episódio histórico que Márcio Souza, autor amazonense, revisita em seu romance inaugural, *Galvez Imperador do Acre* (1976), obra que se distancia de uma reconstituição linear dos acontecimentos para compor uma narrativa marcada pela ironia, pela paródia e pela instabilidade de vozes. Ao recuperar a figura de Luiz Galvez, o autor não apenas reinscreve um personagem marginal da historiografia oficial, mas também problematiza os próprios modos de narrar a história, tensionando as fronteiras entre o passado prático e os *bosques da ficção*. O romance, então, se constrói como uma intervenção crítica

no campo das representações sobre a Amazônia, ao mesmo tempo em que dialoga com tradições narrativas como a literatura picaresca espanhola.

A dissertação em questão se orienta a partir da seguinte questão: de que modo o romance *Galvez Imperador do Acre* articula estratégias narrativas que tensionam as fronteiras entre História e ficção, contribuindo para a reconfiguração das representações sobre a Amazônia? Defendemos, então, que a obra, ao mobilizar procedimentos narrativos como a ironia e a sátira, não apenas revisita a história da Amazônia mas também a reinscreve criticamente, a reconfigura, descortinando suas lacunas e ambiguidades.

A partir dos pressupostos da Nova História Cultural (NHC) e em diálogo, sobretudo, com a hermenêutica de Paul Ricoeur, especialmente no que tange à tríplice mimese (pré-figuração, configuração e refiguração), a análise busca compreender a narrativa como um processo que articula as condições de produção, organização interna do texto e os efeitos de sentido a cada leitura. Tal perspectiva nos permite examinar o romance indo além de apenas um objeto estético, compreendendo-o como uma prática discursiva imersa em um campo cultural específico. Nesse sentido, a trajetória de Márcio Souza no cenário cultural amazonense, particularmente sua atuação na dramaturgia, é considerada elemento fundamental para a compreensão de seu projeto intelectual e estético, que desencadeará na publicação de seu primeiro romance.

A dissertação se organiza em três capítulos que, embora distintos, se articulam de modo complementar. O primeiro capítulo dedica-se à discussão teórica das relações entre História e ficção, tomando como eixo as contribuições da Nova História Cultural, das discussões sobre a Literatura como fonte histórica e as formulações acerca da *narrativa*. Nesse momento, são exploradas as noções de representação, narratividade e produção de sentido, bem como a ideia de tríplice mimese ricoeuriana, que orienta a leitura proposta ao longo do trabalho. Buscou-se, com isso, estabelecer o quadro conceitual e teórico necessário para a posterior análise do romance, descortinando as possibilidades de diálogo entre a escrita literária e a escrita da História. Ainda se discutiu a dinâmica dos narradores em *Galvez* a partir dos vínculos entre História e ficção, e houve a tentativa de inserção do romance inaugural de Márcio Souza em um quadro maior de rupturas e continuidades na historiografia literária amazonense.

O segundo capítulo volta-se à discussão, em um primeiro momento, das dimensões de autoria e uso de dados biográficos na análise historiográfica, e depois para o contexto de

produção da obra e para a inserção de Márcio Souza no campo cultural amazonense. A partir da análise de sua atuação no teatro, especialmente no âmbito do Teatro Experimental do SESC (TESC), e da recepção de suas produções na imprensa, procurou-se demonstrar as condições históricas, estéticas e simbólicas que constroem o seu universo temático. A partir da análise de duas peças, *As Folias do Látex* (1974) e *Tem Piranha no Pirarucu* (1978), e considerando o autor como um agente inserido em um conjunto de práticas culturais, o capítulo destaca a importância das experiências teatrais na conformação de um projeto estético voltado à valorização de temas regionais e à renovação das formas de expressão, aspectos que dialogam diretamente com sua posterior produção romanesca. Esses *biografemas souzianos* nos dão notícia de um autor no tempo e constroem um mosaico de temáticas comuns ao projeto estético de Márcio Souza.

O terceiro capítulo dedica-se à análise do romance *Galvez Imperador do Acre*, examinando suas estratégias narrativas, a construção de sua voz narradora e os modos pelos quais a obra reconfigura o passado amazônico. A partir da articulação entre sátira e elementos próprios da estrutura do folhetim, investiga-se como o texto tensiona as fronteiras entre fato histórico e ficção, problematiza a construção de heróis a partir do debate sobre a tradição picaresca espanhola, e questiona a linearidade das narrativas históricas tradicionais, além do debate que envolve a Amazônia às margens da nação e os conceitos de identidade regional e nacional. Buscou-se, assim, discutir como o romance opera como uma forma de intervenção crítica, capaz de desestabilizar representações cristalizadas e propor novas possibilidades de leitura do passado.

A escrita desta dissertação coincidiu, ainda, com a morte de Márcio Souza, em 2024. Sua ausência, no entanto, não interrompe a circulação e a força crítica de uma obra que permanece fundamental para se pensar a Amazônia, suas representações e disputas narrativas. Fica, portanto, o reconhecimento à importância de sua contribuição para a literatura brasileira e, especialmente, para a construção de novas formas de imaginar a experiência amazônica no tempo. Que esta pesquisa possa, ainda que modestamente, somar-se ao conjunto de leituras que reconhecem a relevância de sua contribuição para a literatura e para o pensamento amazônico contemporâneo.

Ao articular esses eixos, o trabalho busca demonstrar que *Galvez* não apenas revisita um episódio histórico específico, mas também interroga os próprios modos de sua narrativização, colocando em questão a estabilidade dos discursos históricos e ampliando as

formas de compreensão da experiência amazônica. É a partir dessa perspectiva que se desenvolvem, nos capítulos seguintes, as análises que procuram dar conta da complexidade da obra e de seu lugar no interior das relações entre Literatura, História e Cultura.

CAPÍTULO 1 - O TEMPO: UM ANTIGO (NOVO) DEBATE - A RELAÇÃO ENTRE HISTÓRIA E LITERATURA

*A Literatura é uma antiquíssima necessidade,
vontade, desespero, do humano dar conta do
enigma que é a vida.
Maria Homem, psicanalista*

“Contarei os fatos como eles se passaram (ou como deveriam ter passado)”. A afirmação que inaugura o romance de Márcio Souza, *Galvez Imperador do Acre* (1976), demonstra aos leitores a ambiguidade constitutiva da obra e o modo como ela tensiona os limites entre narrativa histórica e invenção literária. Esse enunciado inicial, ao mesmo tempo afirmativo e irônico, desloca o leitor para um espaço em que as fronteiras entre verdade, memória e imaginação se tornam instáveis, anunciando que o romance lidará com um passado que é simultaneamente recuperado e reinventado.

Partindo dessa chave narrativa, *Galvez* se apresenta como uma obra que dialoga diretamente com os mecanismos pelos quais a História é contada, questionada e reconfigurada. Ao revisitar um episódio singular da formação do Brasil, o processo de anexação do Acre, o romance mobiliza estratégias próprias da ficção para problematizar versões canonizadas do passado histórico, expondo suas tensões e as múltiplas vozes atuantes e presentes no discurso sobre a História. Ao entrar nos *bosques da ficção*, Márcio Souza expande o debate sobre quem narra a história da Amazônia, com quais perspectivas e a partir de quais regimes de sentido e de poder.

Esse capítulo tem por objetivo discutir precisamente a relação entre História e Literatura, identificando os métodos pelos quais o discurso ficcional pode ser mobilizado enquanto fonte fecunda para a historiografia e tomando *Galvez, Imperador do Acre* como horizonte de problematização. Aqui, buscamos delinear os fundamentos teóricos que permitem compreender como narrativas literárias e historiográficas se aproximam, se afastam e se tensionam na construção de sentidos sobre o passado. Ao situar esse diálogo inicial, preparamos o terreno para, nos capítulos seguintes, examinar de que maneira a ficção de Márcio articula tais disputas e reconfigura representações históricas sobre a Amazônia, situando-o em um processo de permanências e discontinuidades na historiografia literária regional.

1.1 A Literatura e a História enquanto construções narrativas

O cantor carioca Noel Rosa (1910-1937) inicia a sua canção “Positivismo” com o seguinte verso: “A verdade, meu amor, mora num poço.” Para além da referência bíblica contida nos versos de Noel Rosa, no final dos anos de 1800, o pintor e escultor francês Jean-Léon Gérôme (1824-1904) entrega ao mundo o seu famoso quadro “A Verdade Saindo do Poço”, que faz referência a uma parábola do século XIX onde ocorre um embate entre a Verdade e a Mentira. Júlio Pimentel Pinto inicia o ensaio que se dedica a elaborar a relação entre História e Ficção utilizando do poema “Autopsicografia”, de Fernando Pessoa (1888-1935), enunciando os múltiplos lugares de quem se relaciona com um texto. Além disso, Pinto utiliza da citação do escritor argentino Ricardo Piglia (1941-2017) em seu “Os Diários de Emilio Renzi” para afirmar que a Literatura não nos afasta da experiência, ela a constrói (Pinto, 2024).

O debate da relação entre a História e a Literatura é, acima de tudo, um debate - ou, como diria o célebre historiador Lucien Febvre, um *combate*¹ - epistemológico, que versa sobre o caráter da ciência histórica. Diversos historiadores no decorrer do tempo já se debruçaram sobre o tema. Megill (2016) afirma que o processo de definição dos termos é complexo pois envolve dois campos amplos em suas análises, podendo pensar na História sendo o produto do trabalho de historiadores e a Literatura como a escrita que não tem pretensão de verdade, que trabalha com o que é da ordem do imaginativo, criativo, ficcional. Em um texto publicado nos anos de 1976, o intelectual norte-americano Hayden White (1928-2018) afirma que a busca por uma definição dos termos se dá de forma complexa pois, até o final do século XVIII, a História era considerada um elemento da arte retórica, tendo o seu valor ficcional plenamente reconhecido (White, 1994). Foi a partir do século XIX que as distinções entre os dois discursos foram melhor delineadas, com o objetivo último de separar a História da retórica no processo de cientificização e posterior institucionalização do campo.

O século XX, especialmente no período pós-guerra, testemunhou o surgimento de diversos movimentos intelectuais no âmbito das Ciências Humanas e Sociais. Pode-se afirmar que houve uma mudança no *regime de historicidade* (Hartog, 2014): o modelo moderno, outrora orientado pelo futuro e a busca por progresso, cede espaço a um regime presentista, no qual o momento atual se torna o eixo central de experiência e interpretação do tempo

¹ Referência ao livro “Combates pela História” (1953), do historiador francês Lucien Febvre (1878-1956).

histórico². A historiografia passa a sentir esta mudança uma vez que os intelectuais começam a pensar de outra forma os fatos e processos históricos, tornando-se flexíveis e maleáveis à ética do mercado, da venda (Reis, 2012). É neste contexto, então, que surgem movimentos como o *Pós-Modernismo*, que adquiriu maior proeminência no campo das artes, especialmente com o livro “Após o Fim da Arte”, do crítico e filósofo americano Arthur Danto (1924-2013), mas também o *Pós-Estruturalismo francês*, que teve como seus próceres Michel Foucault (1926-1984), Jacques Derrida (1930-2004), Gilles Deleuze (1925-1995) e Roland Barthes (1915-1980), assim como o *Linguistic Turn* (ou Giro Linguístico), protagonizado por intelectuais como Bertrand Russell (1872-1970) e Ludwig Wittgenstein (1889-1951). Apesar de suas diferenças, todos estes movimentos convergiam para um fim último: destacar a importância da *linguagem* no entendimento dos processos históricos e sociais.³

No âmbito da historiografia, essas mudanças no horizonte teórico e metodológico tornaram-se especialmente visíveis nas obras de Hayden White (1928-2018) e Paul Veyne (1930-2022), cujas reflexões contribuíram decisivamente para a reconfiguração do discurso histórico. Em seu polêmico livro “Como se escreve a História ou Foucault revoluciona a História” (1970), o intelectual francês afirma que “a História é um romance verdadeiro”; e vai além: em suas palavras, a História não é uma ciência e não tem como esperar algo das ciências; como afirma Veyne (1982), em um argumento que ganhou forte repercussão na contemporaneidade, a História, entendida como uma ciência como campo conciso e homogêneo, sequer existe. O norte-americano Hayden White radicaliza ainda mais as teses de Veyne e inquieta os historiadores ao afirmar que não há diferença entre o discurso literário e o discurso historiográfico, pois ambos constroem enredos. Os fatos históricos, para White, são organizados a fim de adquirirem um efeito explicativo sobre o passado, através de um enredo pensado e elaborado pelo historiador. White se utiliza das teses do crítico literário canadense Northrop Frye (1912-1991) e afirma que os historiadores escrevem o seu texto a

² José Carlos Reis desenvolve esse debate de forma mais aprofundada, especialmente ao analisar a transição do regime moderno de historicidade para o presentismo, enfatizando a mudança ocasionada na construção historiográfica, dialogando diretamente com as teses de Hartog. Ver, por exemplo, Reis, José Carlos. A Historiografia pós-1989: pós-modernismo, representações e micronarrativas. In: Teoria & História: tempo histórico, história do pensamento histórico ocidental e pensamento brasileiro. Editora FGV, 2012.

³ Aqui, cabe um importante *disclaimer* para apontar que, por mais que haja uma confusão no campo intelectual, onde a tendência é homogeneizar estes movimentos, Pós-Modernismo e Pós-Estruturalismo não são a mesma coisa. Apesar de terem surgido em um mesmo contexto de contestação, seus objetivos e suas aplicações no plano teórico são diferentes. Para mais informações sobre Pós-Modernismo, Pós-Estruturalismo, Giro Linguístico e as diferenças e semelhanças entre estes movimentos intelectuais, ver Aróstegui, Júlio. A crise da Historiografia e as perspectivas na virada do século. In: A Pesquisa Histórica.

partir de protocolos linguísticos, dentre os quais ele destaca a metáfora, a metonímia, a sinédoque e a ironia. Desta forma, tanto para White quanto para Veyne, os fatos históricos não são trágicos por natureza, simplesmente porque não possuem valor intrínseco a eles, cabendo ao historiador atribuir significado a partir do momento em que for elaborar o enredo, a trama. A História, neste caso, não reproduz o real: ela reordena e dá sentido a ele a partir da interpretação. É o estilo escolhido pelo historiador que, segundo os autores, confere o valor histórico ao passado (White, 1995).

Segundo Elmir (2016), esses dois autores provocaram a comunidade historiográfica e a instigaram a repensar o próprio estatuto científico que a História passou a reivindicar nas últimas décadas. Embora suas teses tenham sido posteriormente revisitadas, nuançadas e recolocadas no debate, o ponto central trazido por White e Veyne permanece significativo: ambos chamam a atenção dos historiadores para o núcleo de seu ofício, isto é, a construção de intrigas, tramas e enredos. Nesse sentido, evidenciam que o historiador, para além de pesquisador e intelectual, é também um escritor: alguém que produz textos, organiza narrativas, atribui significados e interpreta o passado, sendo igualmente um *leitor*. A pergunta central lançada à comunidade historiográfica foi: Como se constrói a escrita histórica? A partir de quais pressupostos? Do que estamos falando quando dizemos que fazemos História? Estas críticas e questionamentos ressoaram de forma negativa em boa parte dos historiadores, que prontamente se posicionaram contra o que estes consideravam um retrocesso nos avanços da historiografia, comprometendo e causando uma crise na relação da História com o mundo real, ou seja, extratextual.

Um dos maiores críticos de Hayden White foi Carlo Ginzburg (1939 -), historiador italiano e especialista em estudos sobre a Idade Moderna e o período de Inquisição. Para Ginzburg, a defesa de White por um princípio estético da realidade histórica recai sobre uma dimensão maior: a ética e a moral dos historiadores. A proposta dos intelectuais intitulados por Ginzburg como “céticos” colabora com o projeto da manipulação do real pelas classes dominantes e atua a partir de uma perspectiva relativista dos fatos históricos⁴. O filósofo

⁴ Apesar de não termos todo o debate entre Hayden White e Carlo Ginzburg traduzido para o Brasil, o livro organizado por Jurandir Malerba, “A História Escrita: teoria e história da historiografia” (2006), reúne dois textos interessantes para a discussão: “Enredo e verdade na escrita da história” e “O extermínio dos judeus e o princípio da realidade”, respectivamente de Hayden White e Carlo Ginzburg. Dois anos antes de falecer, em 2016, Hayden White participou de uma conferência na Universidade Federal do Espírito Santo, a convite do historiador Julio Bentivoglio e da historiadora Verónica Tozzi. O evento prestigiava os 40 anos de publicação do livro *Meta-History*. Para tal feito, White escreve um texto, publicado posteriormente na coletânea do evento, intitulado “Como não escrevi Meta-História”. No texto em questão, o autor responde algumas críticas que seu livro sofreu no decorrer do tempo e reafirma a sua posição inicial: o foco da obra deveria ser as formas e tropos

estadunidense e especialista em fenomenologia David Carr (1940 -) concorda com o historiador italiano e situa não apenas Hayden White, mas também Louis Mink e Roland Barthes, como intelectuais que fazem parte de uma *Teoria da Descontinuidade*, teoria esta que defende, segundo Carr (2016), a não relação entre realidade e narrativa. O filósofo propõe, então, um argumento a favor da *continuidade* pois, para ele, o ato de narrar é uma atividade prática antes de ser estética e cognitiva:

Nesse sentido, a atividade narrativa a que estou me referindo é prática antes de se tornar cognitiva ou estética na história e na ficção. Nós também podemos chamar isso de ética ou moral, no sentido amplo usado por Alasdair MacIntyre e derivada basicamente de Aristóteles. Significa dizer que a narração é, em nosso sentido, constituída não apenas de ação e experiência, mas também do eu que age e experimenta. (Carr, 2016, p.240)

Ainda de acordo com Carr (2016), a perspectiva *ontológica* da narrativa é importante de ser considerada pois, antes de sermos historiadores e autores de nossos textos, somos sujeitos históricos, vivenciando e existindo no plano histórico e social, mesmo antes de elaborarmos as nossas intrigas e enredos, sendo, então, a narrativa um elemento constitutivo do ser humano enquanto sujeito individual mas também coletivo: “Nessa visão, a narrativa é um modo de ser antes de ser um modo de conhecer” (Carr, 2016, p.252).⁵

Para os fins deste capítulo, o conceito de *narrativa* nos interessa enquanto o elemento que une o discurso historiográfico e o discurso literário. O filósofo Paul Ricoeur (1913-2005) contribui para a historiografia que, *à beira da falésia*⁶, se encontra no século XX em uma crise paradigmática entre o estatuto de ciência alcançado anos anteriores e as mudanças no

linguísticos pelos quais os historiadores escolhem para construir o seu texto. Na mesma coletânea há um texto do historiador Fábio Franzini, intitulado como “Mr. White chega aos trópicos: notas sobre Meta-História e a recepção de Hayden White no Brasil”. No texto em questão, Franzini aponta o processo de recepção que o livro de Hayden White passou na comunidade historiográfica brasileira e debate sobre a resistência, especialmente de intelectuais de abordagens historiográficas específicas, em relação às teses whiteanas, demonstrando que foi apenas através de Luiz Costa Lima, no campo das Linguagens, que tivemos acesso a obra de White traduzida. Para mais detalhes, ver: Julio Benvivoglio. Verónica Tozzi. Do passado histórico ao passado prático: 40 anos de Meta-história. Vitória: PPGHIS/UFES: Buenos Aires: UBA, 2016, 162p.

⁵ Apesar de inicialmente conflitantes entre si, a reflexão proposta por Carr pode ser aproximada das discussões defendidas por Hayden White acerca dos tropos que estruturam o discurso histórico. Ao compreender que a narrativa se organiza por meio de operações topológicas (como a metáfora, metonímia, sinédoque e ironia), White demonstra que toda escrita da história envolve escolhas formais que refletem não apenas métodos, mas também modos de sentir, perceber e interpretar o mundo. Assim, tais tropos funcionam como *operadores de subjetividade*, pois mediam a forma pela qual diferentes sujeitos organizam suas experiências históricas e produzem sentidos sobre elas. Essa dimensão expressiva da narrativa, portanto, não apenas estrutura o texto historiográfico, mas também revela os diversos modos pelos quais indivíduos e coletividades articulam suas próprias vivências no tempo.

⁶ Referência ao livro do historiador francês Roger Chartier, “À Beira da Falésia: a História entre incertezas e inquietudes” (2002).

plano social que refletem na produção dos historiadores. Ricoeur retoma o método hermenêutico e o elabora como um método para os historiadores, uma *hermenêutica para a narrativa histórica* (Junior, 2016), que elabora o tempo narrativamente e o torna acessível ao leitor/historiador. Em sua obra “Tempo e Narrativa”, Ricoeur (1994) reutiliza as bases aristotélicas para pensar a (s) mimese (s) enquanto fases temporais que um texto é constituído: o tempo prático (mimese 1), o tempo da elaboração (mimese 2), e o tempo da leitura (3). O círculo hermenêutico de Ricoeur, neste caso, deve ser pensado menos enquanto uma esfera fechada em si mesma e mais em uma espiral, onde as leituras vão se estabelecendo a partir de três posições centrais: o sujeito da ação passada, o elaborador da trama, e seu posterior leitor, em uma ligação eterna onde as leituras vão se atualizando a partir da inserção de novas camadas de inteligibilidade possibilitadas a partir de uma outra temporalidade que a condiciona.

Defendemos aqui, então, uma leitura das condições de possibilidade das relações entre História e Literatura que perpassa a noção da *narrativa* enquanto componente igualmente presente nos dois discursos. Faz-se necessário pensar o diálogo entre Literatura e História a partir menos de um imperialismo de uma sobre a outra e mais a partir de aproximações que, por outro lado, não anulem suas tensões e discordâncias. Devemos nos ater, então, com as verdades possíveis que cada texto pode nos oferecer, atentando para o fato de que as narrativas historiográficas e literárias possuem objetivos - e compromissos com o público - distintos: esperamos da escrita histórica elementos de verossimilhança, uma verdade possível de ser estabelecida através de fontes e métodos utilizados pelo campo, enquanto que com a escrita literária ficcional podemos nos aventurar nos cenários, descrições e construções pensadas naquele e para aquele universo imaginativo - que, aliás, não é mentiroso; é verdadeiro dentro das regras do mundo que o permitiu a criação:

(...) qualquer passeio pelos mundos ficcionais tem a mesma função de um brinquedo infantil. As crianças brincam com boneca, cavalinho de madeira ou pipa a fim de se familiarizar com as leis físicas do universo e com os atos que se realizarão um dia. Da mesma forma, ler ficção significa jogar um jogo através do qual damos sentido à infinidade de coisas que aconteceram, estão acontecendo ou vão acontecer no mundo real. Ao lermos uma narrativa, fugimos da ansiedade que nos assalta quando tentamos dizer algo de verdadeiro a respeito do mundo. (Eco, 2002, p. 93)

A reflexão sobre a relação entre Literatura e História em Galvez Imperador do Acre encontra um ponto decisivo quando o romance inicia assumindo abertamente ao leitor a sua operação ficcional:

Este é um livro de ficção onde figuras da história se entrelaçam numa síntese dos delírios do extrativismo. Graças ao espírito arbitrário da literatura, os fatos do passado foram arranjados numa nova atribuição de motivos. (...) A vida e a prodigiosa aventura de Dom Luiz Galvez Rodrigues de Aria nas fabulosas capitais amazônicas e a burlesca conquista do Território Acreano é aqui contada com perfeito e justo equilíbrio de raciocínio para a delícia dos leitores. (Souza, 2022, p.9; 11)

Márcio Souza evidencia, logo no início, a consciência metanarrativa que estrutura todo o romance e, ao mesmo tempo, reivindica para a ficção um papel ativo na reorganização dos sentidos do passado histórico. Aqui, o discurso ficcional não aparece como mero ornamento, mas como um dispositivo de interpretação histórica, com toda a liberdade imaginativa própria à construção literária, mas ainda assim capaz de interrogar discursos consolidados e de revelar os campos de tensões silenciadas por narrativas oficiais.

Ao falar em “síntese dos delírios do extrativismo”, o narrador chama a atenção do leitor para um elemento fundamental: a história da Amazônia não é apenas um mero conjunto de eventos econômicos e políticos, mas também um acúmulo de fantasias, expectativas e mitologias, que culminam em discursos e políticas para a região. O ciclo da borracha, momento histórico que atrai pessoas dos mais diversos lugares para a região amazônica e suas duas principais cidades, Manaus e Belém (majoritariamente onde o romance vai se situar), produziu não apenas riqueza para um grupo específico como também processos de violência, que resultou em um imaginário sobre a região, outrora percebida como exótica, mas que nesse contexto é vendida com o mito do progresso, a “*Paris dos Trópicos*”. O romance de Márcio, apesar de não ser tomado aqui como representação fidedigna do passado, aponta para uma realidade que se quer ignorada pelos donos do discurso canônico: os “delírios da borracha” são sintetizados pela literatura e expõem a dimensão simbólica e psicológica desse processo histórico, algo que os registros oficiais nem sempre captam, sendo a ficção aqui privilegiada por acessar os lugares do imaginário sobre uma época.

A expressão do narrador sobre “o espírito arbitrário da literatura”, ainda, a reafirma como forma legítima de conhecimento. A arbitrariedade aqui mobilizada não aparece com significativo pejorativo, antes, aponta para a liberdade criativa que permite repensar o passado

segundo outras lógicas e outras sensibilidades. Ao “arranjar os fatos do passado numa nova atribuição de motivos”, o romance dialoga diretamente com a noção de que toda narrativa histórica (incluindo a acadêmica) realiza operações de seleção, exclusão e ordenação. Ao tomar o romance *Galvez* como objeto de análise defendemos o caráter construtivo, também, da historiografia, e apontamos para os modos pelos quais o passado pode ser reconfigurado, não para reproduzir regimes de verdades, mas para compreender a forma como são produzidos em suas historicidades.

Retornamos, então, ao ponto que guiou o início da discussão e que reúne em um tema maior Noel Rosa, Jean-Léon Gérôme, Fernando Pessoa e Ricardo Piglia: a *verdade* e o seu *nível de possibilidade* nos discursos literários e históricos. Os debates em torno do caráter da História avançaram e hoje podemos compreender que a pretensão de verdade requerida durante o século XIX deu lugar às condições de possibilidade da escrita histórica, iluminando os resultados possíveis de serem obtidos dado o momento de produção da escrita e da pesquisa. Uma vez compreendidas as *fronteiras* que separam os domínios da ficção e da não ficção, precisamos ir além no debate, dialogar com os dois campos sem hierarquia, de forma que agregue à construção da pesquisa. Como afirma Jablonka:

Aqui reside o ponto de junção entre história e literatura. Antes de ser uma disciplina universitária, a história é uma viagem no tempo e no espaço, uma investigação baseada no raciocínio; a literatura, sem precisar se assujeitar à ficção, é um trabalho sobre a língua, uma construção narrativa, uma voz singular, uma emoção, como um cânone forjado pelas instituições. Felizmente, essas duas definições se encontram: *a história é uma literatura contemporânea*. O raciocínio, graças ao qual produzimos e transmitimos conhecimento, é o centro nevrálgico da escrita, a pulsação do texto. (Jablonka, 2020, p. 13) (grifos nossos).

1.2 A Literatura enquanto fonte histórica: o caso de um romance amazonense

Quando no século XX a História ampliou os seus domínios, um dos maiores ganhos da historiografia foi a abertura a novos objetos de análise. Concomitantemente, uma ampliação dos objetos de estudo acarreta em uma multiplicidade, também, nas abordagens preexistentes. A Nova História Cultural (NHC) ganha força no final dos anos 80 do século XX a partir do livro da historiadora Lynn Hunt, publicado em 1989, intitulado como “A Nova História Cultural”. Neste contexto onde a noção de *cultura* se torna mais ampla, onde os

historiadores passam a dar mais atenção a novos objetos, novas histórias, novos problemas, que emerge, por exemplo, movimentos intelectuais como a *history from below* (história vista de baixo), corrente historiográfica inglesa que, a partir de uma concepção - atualizada - marxista da História, analisa as relações sociais com foco nas dimensões culturais. As reflexões teóricas sobre o tipo de historiografia produzida neste contexto surtiu efeito em uma noção de “cultura” mais ampla, onde a Literatura passa a ser interpretada como um objeto cultural e fonte histórica:

O novo estilo de história cultural deve ser visto como uma resposta aos desafios já descritos, à expansão do domínio da “cultura” e à ascensão do que passou a ser conhecido como “teoria cultural”. (...) Certas teorias culturais fizeram com que os historiadores tomassem consciência de problemas novos ou até então ignorados, e, ao mesmo tempo, criassem por sua vez novos problemas que lhe são próprios. (Burke, 2005, p. 68)

No tocante ao uso da Literatura pelos historiadores culturais, Pesavento (2006) defende que esta é uma fonte privilegiada pois dá acesso ao imaginário de um povo inserido em um determinado tempo histórico, fazendo com que seja possível enxergar fragmentos e pistas que outras fontes talvez não pudessem oferecer. As imagens cifradas, codificadas, do mundo são passadas para os leitores de outros tempos através da linguagem ficcional. Ao falar de forma metafórica, a Literatura aborda o tempo em que está inserida, diz sobre o mundo de forma indireta, através da reconstrução de imaginários, representações e sensibilidades.

Sobre o romance de Márcio, no fragmento “História Social”, o narrador conta aos leitores sobre o látex produzido pelas seringueiras da Amazônia durante o boom da economia gomífera:

Os seringais da Amazônia eram chamados de “nativos” e produziam borrachas de qualidade variada. Alguns seringueiros, ambicionando um melhor preço, adicionavam impurezas ao produto. A borracha era vendida por quilo e essa prática era largamente utilizada. Em determinado momento, os compradores de borracha chegaram a confundir a palavra “nativa” com “impura”. E os compradores ingleses e americanos, preocupados com a “pureza” do produto, sonharam em controlar as fontes “nativas”. (Souza, 2022, p.56)

O narrador interfere na narrativa linear para inserir uma informação ao leitor a respeito do processo de extração do látex e sobre os interesses estrangeiros na região amazônica. O título do fragmento “História Social” nos parece reivindicar o caráter verídico da informação que se quer passar, evocando a característica histórica do evento. Logo após, um segundo narrador adentra a narrativa literária para corrigir uma informação passada pelo narrador principal, Luís Galvez:

Perdão, leitores! Neste momento sou obrigado a intervir, coisa que farei a cada momento em que nosso herói *faltar com a verdade*. É claro que ele conseguiu o documento. Mas da maneira mais prosaica do mundo. (Souza, 2022, p.58, grifos nossos)

Esse segundo narrador rompe com a linearidade do relato todas as vezes que, em sua opinião, Luís Galvez “falta com a verdade”. O contexto em que primeiro se passa essa intervenção diz respeito à narração fantasiosa de Galvez, que afirma ter tomado (de forma extraordinária, cabe ressaltar), um documento presente na casa de Trucco (italiano, personagem que aparece na narrativa como imigrante e ligado às movimentações políticas e econômicas no contexto da exploração gomífera, bem como a chamada “Revolução Acreana”), que continha os acertos das negociações envolvendo a venda da região do Acre para as companhias estrangeiras.

Os dois excertos mobilizados aqui demonstram os cuidados que se deve ter quando o discurso ficcional é utilizado como fonte na pesquisa histórica: apesar do primeiro fragmento ter o objetivo de situar o leitor e atribuir um sentido de verdade à narrativa, quando comparado ao segundo, percebe-se o jogo estético proposto por Márcio ao elaborar ficção e passado histórico em um emaranhado de novos significantes. O segundo excerto aparece na narrativa no momento em que Galvez, o *narrador-protagonista* do romance, está contando as suas próprias aventuras, frequentemente exagerando e distorcendo, mesmo colocando sob uma luz mais heroica aos eventos do que os fatos permitiriam. Em diversos momentos da obra, o que será analisado em capítulos posteriores, Galvez é lido como um narrador pouco confiável, que ostenta qualidades e inventa situações ou mesmo reinterpretando a trajetória de forma fantasiosa.

Esse narrador-editor (que é, em si mesmo, uma instância superior, que acompanha, intervém, e corrige o relato de Galvez) entra em cena para desmenti-lo, expondo a tendência comum dos narradores em primeira pessoa à fabulação e invenção. A intervenção explícita do

narrador-editor nesse trecho revela um dos procedimentos que mais caracteriza o romance: a descontinuidade da transparência narrativa. Ao dirigir-se ao leitor e corrigir o protagonista da trama, o narrador externo desestabiliza a posição de autoridade que normalmente se atribui ao narrador em primeira pessoa, expondo Galvez como um sujeito que manipula a própria história para engrandecer-se. Esse gesto destaca a construção artificial do relato e coloca em xeque a confiabilidade do narrador-protagonista, aproximando o romance das estéticas modernas.

Além disso, lemos aqui esse recurso também como um comentário metanarrativo sobre os procedimentos de construção da própria História enquanto ciência. Ao revelar que um fato aparentemente extraordinário ocorreu “da maneira mais prosaica do mundo”, o romance ironiza o modo como os relatos históricos, sobretudo os construídos de forma épica, patriótica, tendem a transformar ações ordinárias em acontecimentos grandiosos. A intervenção do narrador-editor, portanto, não parece apenas corrigir a versão de Galvez, mas também apontar para a arbitrariedade das narrativas que pretendem apresentar os fatos “como realmente se passaram”. Desse modo, Márcio Souza se apresenta como um autor que aproxima a literatura e a historiografia, sugerindo que ambas dependem de operações de seleção, omissão, ordenação e atribuição de sentidos, chamando a atenção do leitor para um espaço crítico em que a verdade histórica é percebida como construção, e não como evidência.

Dessa forma, ao interpelar diretamente o leitor, o narrador-editor convoca-o a participar ativamente da interpretação do romance, reforçando o processo de *refiguração ricoeuriana*, momento em que o leitor reconstrói e ressignifica a intriga. O aviso de que futuras intervenções ocorrerão sempre que “o nosso herói faltar com a verdade” instaura um pacto de leitura que exige atenção às discordâncias internas da narrativa. O texto incorpora o leitor como agente crítico, capaz de perceber as múltiplas vozes presentes nos acontecimentos e a complexidade da *narrativização* dos processos históricos. O resultado é um romance que não se pretende apenas uma fidedigna reprodução do passado e sim a reflexão - com base em ironia - de como toda narrativa é sempre fruto de disputas simbólicas, autoria múltipla e operações linguísticas.

Enquanto representação é preciso lembrar que o texto literário não tem o dever de refletir o real, logo, apesar de estar ancorado em uma temporalidade - e justamente por causa

dela -, o mundo criado ficcionalmente possui uma autonomia, que é relativa, mas que faz parte do compromisso e das regras que regem o campo literário.

Entretanto, apesar de possuir uma certa liberdade criativa, toda obra literária é, ao fim, um produto de um meio que o produziu, o condicionou. Suas mentes criadoras também possuem história; assim como as suas escritas estão ancoradas em uma historicidade. Como afirmam Bentivoglio e Andrade (2023), precisamos compreender a forma pela qual uma obra literária foi pensada e construída no seu tempo, segundo suas convenções e regras, de acordo com um tipo de estilo e não de outro. Em outras palavras, devemos pensar as condições de possibilidade da produção de uma obra literária. Nos apropriamos do *círculo hermenêutico*, a partir das três mimesis de Ricoeur, e analisamos os múltiplos locais da escrita: o tempo em que foi pensada, o processo de escrita e sua consequente recepção pelo público leitor. Enquanto leitores e intérpretes da obra de Márcio, exercemos a atividade de refiguração por excelência: atribuímos novos sentidos a partir dos parâmetros de nossa própria temporalidade, tomando como referência um produto simbólico concebido em outra historicidade: uma historicidade à qual só podemos acessar de modo indireto, fragmentário.

Márcio Souza é um dos autores mais respeitados dentro do campo da intelectualidade amazonense. Sua atuação ainda jovem enquanto crítico de cinema no jornal O Trabalhista, onde seu pai era tipógrafo, e posteriormente no TESC, Teatro Experimental do SESC Amazonas⁷, fez com que sua carreira no campo intelectual se estabelecesse de forma respeitosa e coerente com o decorrer do tempo. Apesar de ter publicado em 1967 o seu livro O Mostrador de Sombras, compilado das críticas publicadas em O Trabalhista, foi apenas com o seu romance de estreia, Galvez, Imperador do Acre, publicado enquanto o Amazonas estava sob o governo da Ditadura Militar, no ano de 1976, que Márcio começou a conquistar sua posição dentro do campo. O tom irônico e sarcástico com que tratou a política local e as decisões tomadas em relação à Amazônia e sua elite regional se consolidou em suas obras posteriores, aqui merecendo destaque apontar A Resistível Ascensão do Boto Tucuxi (1978) e Mad Maria (1980). Santana (2019) afirma que, em seus romances iniciais, Márcio projetou algo como uma *cartografia souziana*, onde ficção e história dialogam de forma inovadora, especialmente no tocante à temática da Amazônia:

⁷ Para saber mais sobre a atuação de Márcio Souza enquanto diretor e dramaturgo do TESC, ver Leão, Howardinne Queiroz. O Teatro Experimental do SESC como urgência política levada à cena (1968-1982) e (2003-2016). Dissertação (Mestrado em Teoria e Prática do Teatro) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

O projeto criador de Márcio Souza, desde o lançamento de *Galvez, Imperador do Acre* (1976), tem buscado uma configuração espacial mais abrangente em que o autor se lança como um porta-voz investido de autoridade a falar sobre a Amazônia. Estes espaços em que transitam personagens como Galvez, Joana, Paulo Conti, PPP, Finnegan e o professor Boto Tucuxi, compõem uma espécie de “geografia souziana” cujas fronteiras abrigam os ambientes em que desenrolam situações, relações, conflitos e tramas de seus romances. O autor constrói, portanto, uma “cartografia” própria, que passa do “real” para o “ficcional”, do mundo vivido por ele ao mundo vivido pelos seus próprios personagens. (Santana, 2019, p.56)

Galvez Imperador do Acre (1976), de Márcio Souza, é um romance que está inserido no contexto da literatura brasileira contemporânea com uma proposta central: baseada na sátira e no revisionismo, o enredo se volta à reinterpretação de episódios históricos da Amazônia, em especial o processo de anexação do Acre ao Brasil no final do século XIX. A obra se constitui como uma narrativa ficcional baseada na figura histórica de Luis Gálvez Rodríguez de Arias. Nascido em 1864, na cidade de San Fernando, Espanha, o *Galvez histórico* atuou como jornalista e diplomata, além de ter estudado Ciências Jurídicas e Sociais na Universidade de Sevilha. Ao chegar à América do Sul no ano de 1897, escreveu para o *Jornal do Correio do Pará* e para o *Jornal do Commercio do Amazonas*. Alguns anos depois, em 1935, morreu em seu país, Espanha (Morais-Vinna, 2016).

No romance, Márcio Souza pratica o processo de reconfiguração através de seu pano de fundo e de seus personagens. Galvez é transformado em um narrador-protagonista que, através do seu tom irônico, transmite aos leitores um relato autoconstruído, deliberadamente exagerado e instável no que diz respeito aos limítrofes entre verdade e invenção. A narrativa acompanha as peripécias de Galvez desde sua chegada à região amazônica até sua ascensão (improvável) ao poder, enfatizando sua trajetória como uma sucessão de episódios que misturam ambição, oportunismo e delírio de grandeza. Ao longo da narrativa, o protagonista se apresenta como uma figura dialética: carismática e ridícula na mesma proporção, cuja tentativa de fundar um império na região acreana revela-se menos como um projeto político consistente e mais como uma encenação farsesca.

A refiguração de Luís Galvez na narrativa romanesca é caricatural. Sua principal representação é de um estrangeiro aventureiro que só busca farra, mulheres e enriquecimento fácil, sendo isso o que o faz chegar ao norte brasileiro. O que Márcio faz em seu romance

inaugural é a ressignificação de personagens históricos por meio do olhar de um sujeito historicamente situado. Dessa forma, Luis Galvez e os demais personagens não são lidos na pesquisa em questão como simples projeções de personalidades históricas, mas como a ressignificação, a reconfiguração, destas através do olhar de um sujeito empírico. Esses rastros são importantes pois dizem sobre uma História da Amazônia que Márcio denuncia através dos *bosques da ficção*, e que podem revelar novas formas de analisar um passado que se quer canonizado pelos discursos oficiais. O narrador-protagonista, então, assume uma posição-sujeito na narrativa e a subverte, critica, emoldura, aos ditames de uma outra ordem: a ficcional.

A obra ainda se destaca pelo uso da linguagem coloquial e pela presença de um humor mordaz, sempre presente no que chamamos de cartografia souziana, humor esse que atravessa tanto a caracterização dos personagens quanto a própria representação dos eventos históricos. A Amazônia aqui, foge das descrições recorrentes na lavra de autores que a buscaram representar, ora de forma idílica, ora de forma infernal: aqui essa mesma Amazônia de Euclides da Cunha, Alberto Rangel, Carlos Vasconcelos, entre outros, desponta como um cenário de disputas políticas, interesses econômicos e aventuras grotescas, sempre pautada pela neoimperialismo que sofreu durante o século XX. Esse tipo de narrativa contribui para a desconstrução de imaginários canonizados sobre a região e Márcio, dessa forma, articula uma crítica não apenas à história oficial do Acre, mas também aos discursos que emolduraram a visão da Amazônia na literatura e historiografia brasileiras.

Dessa forma, *Galvez Imperador do Acre* é aqui compreendido como uma narrativa que, ao mesmo tempo em que recupera um episódio específico do passado histórico, o subverte e reinterpreta sob uma chave paródica, evidenciando as dinâmicas de poder e memória em torno das representações. A figura de Galvez é tomada como um anti-herói e torna-se o eixo por meio do qual Márcio problematiza os limites entre ficção e realidade além dos processos de escrita da História.

1.3: Fronteiras entre ficção e realidade: os narradores em Galvez

A narrativa de Galvez Imperador do Acre começa com um narrador-editor que afirma ter encontrado, em um sebo parisiense no ano de 1973, os manuscritos que inspiraram a organização do texto. Curioso com o que encontrara, decidiu comprá-los para organizar e

publicar posteriormente. Essa organização deu sentido à narrativa de Luis Galvez, reconstituída a partir de sua chegada ao Brasil e mesmo um pouco antes, contando sua vida antes de se tornar o aventureiro pícaro espanhol.

O romance é dividido em quatro partes principais. Na primeira parte, o narrador-editor mostra como o nosso protagonista conheceu os personagens que vão estar envolvidos com ele na luta pela conquista do território acreano e sua posterior anexação ao Brasil. A segunda parte do livro é o relato de uma série de aventuras que Galvez passa após roubar o documento do cônsul boliviano Luis Trucco, documento este que continha informações sobre a *questão acreana*, e sua posterior vinda a Manaus. Essa segunda parte vai ter como foco o envolvimento de Galvez com uma freira chamada Joana, que vai ter sua relevância na conquista da região acreana.

Já com o protagonista em Manaus, inicia-se a terceira parte do romance. Na *Paris dos Trópicos* Galvez vai se entrelaçar nas dinâmicas políticas regionais, especialmente por influência da freira Joana que o convence, eventualmente, a se tornar o líder da ‘revolução’ que decidiram empreender. A última parte do livro relata as peripécias durante o processo de conquista da região do Acre pelos ‘revolucionários’ e seu líder, Galvez. O final desta história é dada a partir de sua coroação como imperador e uma descrição de como teria ocorrido o seu mandato e sua posterior deposição: pautado em críticas contínuas e estruturado a partir da desordem, o que não foi muito diferente de como o personagem regeu a própria vida.

Em *Galvez* temos a instituição de dois narradores centrais: o narrador-editor, que compra o manuscrito em Paris, e o narrador-protagonista, aquele que outrora descreveu suas desventuras e que “no fim, morre na cama de velhice” (Souza, 2022, p.13). Esse instrumental narrativo não apenas estrutura o romance, como também constitui um dos seus objetivos centrais: problematizar a história oficial, canônica.

O narrador-editor se apresenta na obra através de pontuais intervenções, como em notas e prefácios, e atua no papel de mediação entre o texto, o narrador-protagonista (Galvez) e o leitor. No processo de reivindicação de uma função organizacional, que teria o dever de seleção documental, passa por etapas próprias da escrita historiográfica, entre elas a legitimação e questionamento das fontes. Entretanto, algo que deve ser notado é que, essa suposta autoridade, é constantemente minada por um tom irônico e satírico, além de denunciar a sua posição no discurso, afastando a ideia de uma suposta mediação neutra.

Dessa forma, esse narrador-editor não é menos o detentor da verdade da narrativa e mais um elemento que participa da construção (e, por que não, distorção?) da história.

De forma dialética, o narrador-protagonista apresenta a sua versão dos acontecimentos por meio de um relato memorialístico que tem como tom principal a hipérbole, a auto exaltação e a extravagância. No processo de narrar a sua história, Galvez constrói para si a sua própria figura do herói, elabora uma imagem grandiosa de seus feitos e frequentemente distorcida. O relato de Luis Galvez deve ser tomado como um testemunho não-confiável pelo leitor: além da intervenção do narrador-editor, é preciso perceber a forma pela qual o relato do nosso anti herói é, em suma, uma encenação discursiva que demarca seus interesses e delírios.

A interação constante entre esses dois tempos narrativos produz um efeito de desestabilização do relato, sempre presente durante o percurso de leitura. Aqui o público leitor é convidado a participar ativamente da narrativa e atribuir significados, questionar, problematizar, o que está sendo contado a ele. Esse jogo de vozes inibe a possibilidade de uma versão unificada dos acontecimentos, uma vez que os relatos se sobrepõem, se contradizem e se ironizam de forma mútua. O procedimento utilizado por Márcio apresenta o caráter construtivista de toda a narrativa histórica, aproximando a obra de uma perspectiva teórica que entende a História não como uma reprodução fidedigna do passado, mas sim como uma produção do discurso, pautada em disputas de sentido. A obra de Márcio se constrói, então, a partir da *polifonia bakhtiniana*: um discurso onde há independência de vozes e consciências (Bakhtin, 2010). Essa mesma polifonia dos narradores conduz a constatação de enunciações discursivas diferentes ao longo da obra.⁸

É, então, através do personagem principal que os fatos serão apresentados aos leitores, entretanto, como já se afirmou, um segundo narrador fará intromissões avulsas para corrigir o espírito hiperbólico de Galvez. Na segunda parte do livro, após ter sido expulso da embarcação pelo caso com a freira Joana, o nosso herói é largado “numa praia deserta do rio Amazonas” e, segundo ele, “a aventura começa agora” (p.93). Nos fragmentos seguintes, o anti-herói Galvez relata um ritual antropofágico, praticado pelos nativos da região:

⁸Gondim (2013) defende a existência de três narradores em Galvez: o narrador-autobiógrafo, o narrador-alinhavador e o narrador-crítico. A diferença entre esses dois últimos, para a autora, está no fato de que, enquanto o primeiro apenas acha o manuscrito no sebo parisiense e organiza-o, o último intervém criticamente na história passada pelo narrador-biógrafo (Luiz Galvez). Entretanto, aqui não percebemos diferenças maiores entre esse que encontra o manuscrito e o que intervém na narrativa épica do protagonista, apostando na defesa de que ambos são um só, por isso a discussão aqui feita é intermediada a partir de duas instâncias narrativas: o protagonista e o editor.

As vítimas foram amarradas em troncos, por uma corda longa que permitia o movimento. Os religiosos aproveitaram essa folga para ajoelharem-se. Depois, os selvagens ofereceram tacapes para que pudessem se defender. Não aceitaram, e foi com indignação que fizeram saltar os santos miolos em golpes de mestre. Os corpos foram imediatamente despidos e desmembrados. Sem nenhum tempero visível, foram colocados para assar. (Fragmento “*Etnografia I*”, Souza, 2022, p.97)

O narrador-protagonista segue seu lamento sobre o suposto ritual antropofágico, chegando a mencionar o assassinato da freira Joana com uma flechada, e, quando a narrativa do anti-herói estava no ápice da aventura, o narrador-editor intervém novamente:

Mais uma vez sou obrigado a intervir na narrativa. Em 1898 já não havia índios nas margens do baixo Amazonas. E desde o século XVIII não se tinha notícias de cenas de antropofagia na região. Nenhum branco, pelo menos por via oral, havia sido comido no século XIX. Nosso herói, evidentemente, procurou dar um melhor colorido para os dias medíocres que passou em Santarém, onde na verdade foi desembarcado com Joana, a freira sem vocação religiosa. Em Santarém ele encontrou uma missão científica inglesa e logo se tornou amigo do organizador da caravana, o dr. Henry Lust, grande naturalista e gastrônomo. O nosso herói ainda vai falar dessa curiosa personagem. (Fragmento “*Perdão, Leitores!*”, Souza, 2022, p.98).

No excerto mencionado percebemos que o narrador-protagonista cede (ou é tomado) o percurso da narrativa ao narrador-editor para esclarecer as desventuras mencionadas por Galvez. Apesar da intervenção dessa instância superior, o personagem-protagonista conduz a narrativa ao seu bel prazer, contando em múltiplas dinâmicas, inclusive temporais, sobre o período que passou na Amazônia. Além dessa intervenção nos dois tempos principais da narrativa, ainda é possível perceber um terceiro: Galvez, já com idade ultrapassada, ao rememorar o período de suas aventuras, fala aos leitores de seu sentimento no momento que esteve supostamente abandonado em uma região desconhecida. Em um lapso de segundo, o leitor percebe a hipérbole e o sensacionalismo que compõem a narrativa dando lugar a um sentimento de outra ordem, se não mais “real” (termo esse evitado na pesquisa em questão), ao menos mais contido. Entre o fragmento “*Estilo*” e o fragmento “*Armadilhas*”:

Estou prisioneiro de uma paisagem. A praia era a terra de ninguém, e comecei a pensar no desafio que aquela paisagem devia representar para a literatura. Ora vejam como eu era civilizado! Eu estava abandonado na selva e pensava em problemas literários. Problemas que, por sinal, ainda não

consegui superar. Sei apenas que a preocupação com a natureza elimina a personagem humana. E a paisagem amazônica é tão complicada em seus detalhes que logo somos induzidos a vitimá-la com alguns adjetivos sonoros, abatendo o real em sua grandeza. (Souza, 2022, p.93,94)

Logo após, o mesmo narrador-protagonista (Galvez) intervém na narrativa de si, mas de um outro lugar, do tempo da maturidade e da busca pela significação de suas reminiscências:

Hoje, velho e cansado, o que posso dizer daquela paisagem? Entre um adjetivo e outro, muito mais fácil a ladainha de vanguarda, sintoma da megalomania amazônica. Naqueles dois mil metros quadrados de mata eu podia encontrar cerca de 502 espécies de plantas. Milhares de quilos de folhas, toneladas de troncos e raízes grossas. Matéria orgânica mais do que montanhas e pedras da minha terra. Num só hectare de terra há 84 quilos de massa biológica. A selva é podre e viva. Eu estava com fome e pensava naquele momento em encontrar alguma coisa para comer. Alguma fruta. Desisti, tive medo de comer alguma coisa venenosa. (Souza, 2022, p.94)

Algo interessante de se pensar nessa troca de perspectivas é a sobreposição de diferentes camadas temporais no interior de um mesmo relato, mobilizado por um mesmo narrador central (Galvez). Uma vez que o acesso à memória não é linear, as sensibilidades transmitidas na narração também sofrem alterações e intervenções. No caso do romance inaugural de Márcio, o tempo da ação (passado aventuresco), o tempo da narração (Galvez escrevendo suas memórias), e o tempo da leitura (mediado pelos comentários pontuais e organização do narrador-editor) não se organizam de forma linear, mas se sobrepõem constantemente, produzindo deslocamentos de sentidos quando se deseja estruturar a narrativa.

Ao rememorar sua experiência, o narrador reconfigura o passado aventuresco à luz de um presente contido, o que implica em uma consequente seleção, interpretação e, inevitavelmente, reinvenção das memórias. A fala do Galvez envelhecido, ao condensar essas diferentes temporalidades, nos mostra como a experiência é sempre reelaborada a partir de horizontes posteriores, de modo que memória e narrativa são sempre lidas como instâncias mediadoras e mediadas, e nunca como acesso direto ao vivido.

Outro ponto interessante é pensar como essa mudança no registro da memória pode ser um recurso retórico do narrador que, ao mobilizar diferentes tons discursivos, busca

produzir efeitos de verdade. Mesmo os momentos de aparentemente contenção do narrador devem ser percebidos como participantes de um regime narrativo que buscam coerência e densidade à representação de Galvez feita por si próprio. A voz do Galvez envelhecido, longe de ser um caminho para uma leitura definitiva, insere-se no jogo discursivo que atravessa toda a obra.

O jogo narrativo em *Galvez Imperador do Acre* é interessante para percebermos como cada narrador ocupa uma posição-sujeito distinta ao longo da obra, e como a função-autor de cada um também é distinta, pensada para objetivos específicos, uma vez que a função-autor, de acordo com a teoria foucaultiana, nunca é exercida de maneira universal e constante, coerente, em todos os discursos (Foucault, 2006). No romance, o narrador-editor parece estabelecer uma função metadiscursiva, ao discorrer sobre a obra estando inserido em seu universo ficcional. Esse narrador, então, estrutura e emoldura a narrativa, interagindo e dando dicas aos leitores de como deve ser lido o relato do anti-herói. As interrupções do narrador-editor não são feitas de forma descuidada e nem prejudicam o fluxo da narrativa: o objetivo central é perceber a importância desse olhar “de fora” do relato e os modos pelos quais a narrativa é conduzida (Booth, 1980).

Acima de tudo, o que se pretende demonstrar aqui é o peso de cada narrador para a estrutura narrativa. Da mesma forma, reiteramos a nossa defesa de que o universo construído ficcionalmente na obra de estreia do autor amazonense, apesar das inúmeras relações que podemos fazer com as discussões tratadas pelo autor em sua vida, não têm relação direta com a vida pessoal de Márcio Souza. O que queremos ressaltar é que não há uma transposição fidedigna do autor na obra, mas sim reflexos, lapsos de pensamentos e crenças pessoais, ainda que diluídas pela pena do escritor. Os narradores de Galvez ocupam várias posições-sujeito, exercendo diferentes funções-autor:

[a função-autor] não é definida pela atribuição espontânea de um discurso ao seu produtor, mas por uma série de operações específicas e complexas; ela não remete pura e simplesmente a um indivíduo real, ela pode dar lugar simultaneamente a vários egos, a várias posições-sujeito que esses diferentes indivíduos podem vir a ocupar. (Foucault, 2006, p.283)

Enquanto inserido em um campo literário regional, ainda nos interessa aqui pensar as inovações estéticas trazidas pelo romance de estreia de Márcio Souza e sua consequente posição no campo literário. Para isso, se faz necessário analisar os processos pelos quais a

literatura amazonense passou durante o século XIX e XX, seus movimentos intelectuais e autores (as) de maior destaque, a fim de apontar momentos de ruptura no discurso vigente, dentre os quais o romance *Galvez* se destacaria como um pilar central na busca por uma mudança no campo literário regional.

1.4: *Galvez* entre processos de continuidades e rupturas: uma análise da historiografia literária amazonense

Antes de debater o romance de Márcio Souza como um ponto de inovação dentro da forma de escrever literatura na Amazônia, cabe destacar alguns autores e movimentos intelectuais que, partindo do seu *locus* de produção regional, provocaram mudanças significativas no campo. A partir desta breve exposição, será possível situar de forma mais perceptível o autor amazonense e o seu romance de estreia, *Galvez Imperador do Acre*.

Em um fascículo publicado no ano de 2008, Márcio Souza afirma que não há uma literatura amazonense pois a própria noção que temos de “Amazônia” foi reinventada pelo Brasil, que criou para si a sua própria imagem. O que temos, segundo o autor, é *uma Literatura produzida na Amazônia* - ou, para os fins que nos interessa aqui, *no Amazonas*. Além desta crítica feita pelo autor amazonense, outra muito presente no debate contemporâneo é a própria noção de regional como balizador das produções acadêmicas feitas fora do eixo Rio-São Paulo ou, indo mais além, mesmo dentro de um contexto latino-americano em comparação à produção europeia. Valle (2012) afirma que a busca por definição entre universal e regional no campo literário é simplista, pois demarca uma territorialidade que serve para a manutenção de uma estrutura hierarquizada que advém do Ocidente colonizador e imperialista. Ainda de acordo com a autora, a Amazônia e seus autores nunca foram considerados relevantes no escopo da historiografia literária regional uma vez que:

A maior parte das obras literárias não pretendeu plasmar no corpo da obra os projetos nacionais. Foram os projetos nacionais que se apropriaram delas no intuito de fortalecer o jogo que tornará essas nações, reconhecidamente, detentoras de um patrimônio universal. (Valle, 2012, p.17)

A proposta da autora é, então, pensar para além da territorialidade da Literatura e dos cânones consagrados, ao mesmo tempo que pensar como uma nova cartografia literária

afetaria as próprias noções de universal e regional e estabeleceria os seus marcos próprios. Ciente das problematizações que atravessam esse debate, tomamos como ponto de partida a abordagem de Márcio Souza, no fascículo anteriormente mencionado, para identificar, no âmbito da produção realizada no Amazonas, os marcos de ruptura e as discontinuidades na historiografia literária regional, elementos que, posteriormente, também repercutirão na elaboração do folhetim *Galvez* e em sua publicação em 1976.

O século XIX foi marcado por transformações profundas no campo intelectual, especialmente no âmbito das Letras e Belas Artes. Na primeira metade do século, assistiu-se à consolidação das chamadas “escolas literárias”, que surgiram com o propósito de interpretar e representar a realidade nacional, examinando suas tensões sociais, políticas e culturais por meio da imaginação estética e da experimentação formal. Cada corrente, com seus próprios princípios, convenções e sensibilidades, buscou figurar, à sua maneira, os seus dilemas, expectativas e contradições que atravessavam a sociedade brasileira em formação. Já a segunda metade do século XIX testemunhou o amadurecimento desse processo, com o surgimento dos principais expoentes do que se convencionou chamar de Romantismo brasileiro, movimento que se propõe a construir símbolos identitários, consolidar mitos de origem e elaborar narrativas que dessem coesão ao projeto de nação então em curso. A partir de próceres como Gonçalves Dias (1823-1864), Joaquim Manuel de Macedo (1820-1882) e José de Alencar (1829-1877) a intelectualidade brasileira demonstrou os anseios e desejos da criação de um sentimento nacionalista e ufanista devido o momento histórico de sua criação: a chegada da Família Real portuguesa, no ano de 1808, e o consequente processo de independência enquanto colônia de exploração. O crítico literário Antonio Candido afirma que:

O Romantismo brasileiro foi inicialmente (e continuou sendo em parte até o fim) sobretudo nacionalismo. E nacionalismo foi antes de mais nada escrever sobre coisas locais. Daí a importância da narrativa ficcional em prosa, maneira mais acessível e atual de apresentar a realidade, oferecendo ao leitor maior dose de verossimilhança e, com isso, aproximando o texto da sua experiência pessoal. (Candido, 2004, p.36)

O cânone literário consagra, então, o romance de José de Alencar, *Iracema* (1865), como um marco na produção romântica do momento. A narrativa da virgem dos lábios de mel, que tinha os cabelos mais negros que a asa da graúna, e mais longos que seu talhe de palmeira, foi a obra que, segundo os críticos, melhor transmitiu o sentimento de uma busca

por uma identidade cultural e nacional, que representava a origem da nacionalidade brasileira. Márcio Souza, em seu ensaio *A Expressão Amazonense*, toma a liberdade de dissecar a produção intelectual da sua região e debate sobre a projeção ou não de determinadas obras dentro do campo, afirmando, mais uma vez, que *Literatura é Poder*, e que a recepção pela crítica e sua consequente aceitação é balizada por demarcadores para além de qualidade e riqueza narrativa.

Em uma tentativa de apontar os processos de discontinuidades e rompimento com o cânone, Souza (2010) afirma que o escritor baiano Lourenço Amazonas (1863-1864), que escreveu durante a fase do Romantismo brasileiro, tem em seu romance *Simá: romance histórico do Alto Amazonas* (1857) a abordagem indianista elevada à máxima potência, que descreve o encontro entre as duas culturas sem, por isso, esconder os seus *pesadelos internos*. Mesmo tendo sido publicado anos antes de *Iracema* e no mesmo ano de *O Guarani*, cabe o questionamento: uma vez que os ideais de nação estão presentes também na obra de Lourenço Amazonas, o que o impossibilitou um maior destaque?⁹

Dando um salto significativo na produção literária, e situando a análise no século XX, podemos perceber novos marcos e rupturas no campo intelectual. A primeira metade dos anos de 1900 vê surgir o que posteriormente seria conhecido como A Semana de Arte Moderna, ou Semana de 1922. Ocorrida no Teatro Municipal de São Paulo, entre os dias 13 e 17 de fevereiro, a Semana de Arte Moderna foi um evento que tinha como maior objetivo disseminar um novo ideal de arte, inspirado nas vanguardas europeias. Tendo entre seus principais articuladores figuras como Oswald de Andrade (1890-1954), Mário de Andrade (1893-1945), Anita Malfatti (1889-1964) e Menotti Del Picchia (1892-1969), o movimento modernista paulista formou-se em estreita relação com os círculos urbanos letrados e com setores ascendentes das classes médias e das elites econômicas de São Paulo. Embora frequentemente caracterizado apenas como expressão de uma burguesia cultural emergente, sua constituição revela um cenário mais complexo, no qual interesses estéticos inovadores, redes de sociabilidade intelectual e dinâmicas de poder se entrelaçam para possibilitar o surgimento de um projeto artístico que buscava redefinir os parâmetros da produção cultural

⁹ Embora anteceda a publicação de *Iracema* (1865), de José de Alencar (1829-1877), o romance *Simá* (1957), de Lourenço Amazonas (1803-1864), permaneceu por muito tempo à margem da historiografia literária nacional. Tal silenciamento nos mostra os mecanismos de seleção e legitimação que atuam na constituição do cânone brasileiro, historicamente mais receptivo a obras produtivas nos eixos políticos e culturais do Brasil. A recuperação crítica de *Simá* tem permitido repensar o lugar da Amazônia na história da literatura brasileira, descortinando a existência de projetos narrativos que foram obscurecidos pelas narrativas canônicas consolidadas. Para saber mais, ver: Gondim, 1996; Gondim, 1982.

brasileira. Como resultado disso, os seus ideais confluíram para um sentido último de coesão nacional e homogeneização das diferenças. Fischer (2022), além de sua defesa da existência de mais *ecos modernistas* ao longo do país do que o movimento paulista poderia abarcar em suas margens, a consagração deste movimento intelectual se deu a partir de um processo ativo de canonização pela crítica brasileira, motivada especialmente pelos intelectuais ligados à USP, fazendo com o que este modernismo paulista se tornasse um mito dentro das vanguardas artísticas brasileiras.¹⁰

Entretanto, diversos intelectuais e críticos têm discutido, ao longo das últimas décadas, as alcunhas e assimetrias produzidas por esse modernismo que se quis hegemônico. Articulado majoritariamente a partir dos centros culturais do Sudeste e sustentado por redes de sociabilidade e financiamento concentradas no eixo Rio-São Paulo, o movimento acabou por reforçar uma perspectiva hegemônica de experiência. A Amazônia, então, foi frequentemente mobilizada apenas como *ilustração*, o que é possível perceber na obra de autores como Mário de Andrade em “Macunaíma: o herói sem nenhum caráter”, e “Cobra Norato”, de Raul Bopp. O projeto integralizador dos modernistas paulistas visava na região amazônica um desafio para a homogeneização do ideal de nação. As duas obras mencionadas carregam o peso do mito como catalisador das cosmovisões dos povos tradicionais, uma tradição que interfere no plano real. O foco continua sendo descobrir (ou inventar) o Outro, o que ressoa o passado não tão distante dos processos colonizadores movidos pelo Ocidente cristão. Esta transposição de costumes e tradições não teria encontrado uma boa recepção pelos amazônidas, uma vez que é mobilizada pelo desejo de colonialismo interno, o que teria gerado mesmo dentro do movimento paulista disputa entre regionalistas e modernistas (Leão, 2022).

O século XX marcou o norte do Brasil com uma espiral desenvolvimentista nos âmbitos econômico, cultural e social. Durante a década de 20, todas as cidades brasileiras que possuíam mais de 200.000 habitantes estavam localizadas entre as regiões Norte e Nordeste (Moraes, 2022). Mesmo tendo sido lembrada apenas a partir de sua representação situacional e folclórica, a Amazônia estava, nesta mesma época, desenvolvendo estímulos artísticos e intelectuais tão relevantes quanto o sudeste do país. Para mencionar de forma breve o exemplo paraense, as primeiras décadas dos anos de 1900 foram marcadas pelos seguintes

¹⁰ Para saber mais sobre este processo da consagração da Semana de Arte Moderna, ver Cardoso, Rafael. A reinvenção da Semana e o mito da descoberta do Brasil. Estudos Avançados, v. 36, n. 104, p. 17-34, 2022. Siqueira, Vera Beatriz. Arte No Brasil: Anos 20 a Anos 40. Barléu Edições, 2021.

movimentos: fora criada a Academia ao Ar Livre, composta por intelectuais como Abguar Bastos e Clóvis de Gusmão, e a Academia do Peixe Frito, que dentre os seus membros estavam Bruno de Menezes e De Campos Ribeiro. A partir destes grupos surge a Associação dos Novos, posteriormente chamados pela alcunha de *Vândalos do Apocalipse*, onde o objetivo último deveria ser o combate ao parnasianismo estético. Sob a direção do escritor Bruno de Menezes, estes intelectuais publicaram na revista Belém Nova e A Semana os seus ideais entre os anos de 1923-1929. Não sem alguma discordância, intelectuais como Benedito Nunes e Haroldo Maranhão se opuseram a este movimento de vanguarda e fundaram a Academia dos Novos, no ano de 1943. Posteriormente, um de seus membros, o também intelectual Max Martins, convence os seus colegas sobre a novidade moderna e o iminente declínio parnasianista, e a Academia dos Novos deixa de existir. Todos estes intelectuais terão suas obras e produções intelectuais difundidas no Suplemento de Artes e Letras da Folha do Norte, jornal do avô de Haroldo Maranhão.¹¹

Os ecos dos *eternos modernos* eram sentidos para além da metrópole (De Figueiredo, 2001). No ano de 1927, Abguar Bastos publica, na revista Belém Nova, o Manifesto Flami-nassú. Carregado de um espírito destruidor, o objetivo do manifesto era criar - a partir da dialética da destruição - uma nova representação da Amazônia, que inserisse a região nos debates ufanistas e que conseguisse refazer a cultura brasileira sem esquecer de suas margens. Publicado ainda na esteira dos festejos do centenário da independência, o escritor paraense convoca os seus pares e, munido de menções às narrativas indígenas e de uma semântica própria, provoca o abandono às tradições do passado e incentiva a busca pelo *ethos* modernista¹²:

Os anos de 1910 e 1920 dão ensejo para a formatação dos modernismos brasileiros – que ocorrem mais ou menos simultaneamente pelo país afora – de Maceió ao Rio de Janeiro, de Salvador a Porto Alegre, de Recife a Belém do Pará, em que pese o propalado mito de origem da Semana de Arte

¹¹ Tanto os acervos do Suplemento de Artes e Letras da Folha do Norte (1946-1951), quanto os arquivos referentes à Revista Belém Nova (1924-1927), bem como demais consultas sobre os movimentos intelectuais paraenses, estão disponíveis para consulta digital no site da Biblioteca Pública Arthur Vianna.

¹² Para ler mais sobre a expressão modernista na intelectualidade paraense, ver FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. Outras margens, outros centros: o modernismo brasileiro a partir da Amazônia. *Moderno onde*, p. 54-67, 2021; _____. De Pinceis E Letras: Os Manifestos Literários E Visuais No Modernismo Amazônico Na Década De 1920. *Territórios e Fronteiras*, v. 9, n. 2, 2016; e _____. *Querelas esquecidas: o modernismo brasileiro visto das margens*. 2003. E para compreender melhor a relação entre o Clube de Antropofagia do Pará com os modernistas paulistas, ver JÚNIOR, Heraldo Márcio Galvão. *Quem não pode morder não mostra os dentes - modernistas e antropofágicos entre São Paulo e Belém do Pará nos anos 1920*.

Moderna de 1922, em São Paulo. Seja como for, a ideia de renovação percorria o anseio da geração de 1920. (Figueiredo, 2022, p. 8)

A outra capital nortista que também estava passando por um *boom* econômico, social e cultural era Manaus. A intelectualidade manauara do século XX viu surgir como maior indicativo do ensejo modernista o movimento intitulado como Clube da Madrugada: um grupo de artistas, autores e poetas que se reuniam na praça Heliodoro Balbi para discutir sobre literatura e as mudanças estéticas daquele tempo (Aguiar, 2002). Surgido apenas na década de 1950, o movimento se apresentou como força capaz de retirar o Amazonas do entorpecimento que teria marcado o período pós declínio da economia gomífera (Souza, 2010). Tendo como seus próceres os autores Thiago de Mello, Elson Farias e Jorge Tufik, sua influência data da Geração de 45 na Literatura e pela ideologia anarco-comunista. Promoveu eventos de divulgação artística e cultural para além de incentivos institucionais, pois acreditava que a arte e a educação deveriam estar ao alcance de todos. Sobre a criação do Clube da Madrugada:

No mesmo sentido, o Clube da Madrugada balizava-se em um princípio modernizante. Ou seja, recuperar os 32 anos de atraso, que os distanciavam da Semana de Arte Moderna, marco do Modernismo no Brasil, ocorrida em 1922 (...) Entretanto, o Movimento Madrugada está inserido em um outro momento do Modernismo, o que lhe faz retornar a valores estéticos que, de certa forma, fogem à perspectiva da Semana de 22. (Ferreira, 2020, p. 74)

A expressão moderna de arte se manifesta, em Manaus, através do Clube da Madrugada e pela Pinacoteca do Estado. Criada anos depois, em 1965, durante o governo de Arthur Reis, tinha o objetivo de preservar as produções feitas pelos artistas plásticos locais (Páscoa, 2017). De Carvalho (2015) afirma que a condição máxima para a continuação e consolidação da atuação do grupo foi o Suplemento Madrugada, publicado entre 1961-1972 no espaço de O Jornal, que aparece como alternativa de comunicação mais eficiente com o grande público. Para além do CM, não se pode esquecer da produção de autoras como Violeta Branca que, tendo sua estreia na Literatura no ano de 1935, com seu livro de poesias “Ritmos de Inquieta Alegria”, e muito antes da fundação do Clube da Madrugada, já *flertava* com os ideais estéticos modernos (Santos, 2022). Sobre a inovação trazida por esses intelectuais, Tenório Telles afirma:

Consequência da importância e significado histórico do movimento Madrugada para a cultura regional, é que a produção intelectual amazonense

fratura-se em dois momentos: antes e depois do Clube da Madrugada. O que foi feito antes, está identificado com um passado que se buscou superar; o que vem depois, é a expressão do novo, da busca de novos caminhos e de uma identificação com o homem e a realidade regional, num diálogo crítico e questionador. (Telles, 2019, p.30)

A contra gosto do que se imaginou no litoral, os ventos modernistas chegaram na Amazônia e fizeram morada. Além disso, não podemos esquecer da relevância da estética marajoara, supervalorizada no início do século e que fez o paraense Theodoro Braga publicar a sua obra “A Planta Brasileira”, em 1905, e que continuou relevante no decorrer do século enquanto temática artística.¹³ Como esquecer também Vicente do Rego Monteiro e Correia Dias que, imbuídos do espírito renovador que pairava nos ares, pintaram suas telas com o que havia de mais inovador e revolucionário no contexto em que estavam situados?! Isso sem falar de Brandão Amorim que, em 1926, publica na Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Brasil (IHGB) uma coleção sobre as narrativas de origem Nheengatu sobre a região do Alto Rio Negro, além de Henrique Santa Rosa, considerado o primeiro historiador paraense que, em um contexto de criação e consolidação de uma identidade coesa nacional, escreveu “História do Rio Amazonas” (1926). Sua tese era de que, assim como as grandes civilizações se formaram a largo de rios, a Amazônia merece semelhante relevância uma vez que o seu Rio banha o pilar desenvolvimentista do momento em questão - prova disso seria a abertura do Rio Amazonas às navegações estrangeiras no final do século passado, em 1866 (Moraes, 2022). Além de Dalcídio Jurandir, autor paraense que apesar, de não se intitular modernista em essência, revolucionou a literatura do século XX com o Ciclo do Extremo Norte e os seus dez romances sobre a Amazônia, além da obra “Linha do Parque”, que aborda o movimento operário no sul do país. Sobre a obra deste último e sua relevância para a Amazônia, Camila do Valle destaca:

A obra de Dalcídio, ainda que não tenha sido essa sua intenção consciente, programática, reflete, em muitas passagens dos dez romances do “Ciclo do Extremo Norte”, os efeitos da “modernização conservadora” com a qual o Brasil, ainda hoje, se vê às voltas e em curso, muito especialmente, na

¹³ Publicada em 1905, A Planta Brasileira, de Theodoro Braga, é considerada uma das primeiras sistematizações visuais e conceituais voltadas à construção de uma identidade estética nacional inspirada em motivos indígenas, sobretudo marajoaras. Na obra, Braga organiza e interpreta repertórios gráficos, ornamentais e simbólicos de diversas culturas nativas, propondo que tais elementos servissem de base para a criação artística moderna no Brasil. A obra exerceu influência duradoura ao difundir a estética marajoara como matriz legítima de brasilidade, repercutindo tanto no ensino artístico quanto na prática de designers, arquitetos e pintores ao longo do século XX. Ver: Pinheiro, Maria Lucia Bressan. O marajoara. In: Modernizada ou Moderna? A arquitetura em São Paulo, 1938-45. (Tese de Doutorado) São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, 1998.

região amazônica, que sofre com a insistência de uma invisibilização ou visibilização equivocada ativamente produzida pela mídia, instituições de ensino e, sobretudo, por práticas e setores do Estado com a justificativa do “desenvolvimento”. A *Literatura da Amazônia* - não podendo ser de outra maneira enquanto parte do processo que constrói o atual modelo de projeto nacional, e não só do Brasil - também acusa os efeitos desse desconhecimento ativamente produzido sobre a região. (Valle, 2012, p.17)

O autor que aqui nos interessa se insere no que seria uma segunda geração do Clube da Madrugada: ao lado de artistas como Hahnemann Bacelar, Ernesto Pinho Filho e João Bosco Evangelista, produziu discussões e participou ativamente de debates durante a década de 60, período este que o Brasil viveria sob um governo autoritário e militar. Telles (2019) afirma que o CM sofreu de um enfraquecimento em sua produção a partir dos anos de 1970. Surgiu, então, um movimento cunhado de “Pós-Madrugada” que, em resumo, alguns seriam autores que outrora teriam participado das discussões promovidas pelo Clube, e outros que decidiram romper e seguir de forma independente, até, em alguns casos, negando a influência estética de seus predecessores. Destes autores que receberam projeção regional e nacional - e até mesmo internacional - o crítico literário destaca dois: Márcio Souza e Milton Hatoum.

Nesse sentido, o Clube da Madrugada, como momento significativo da recepção modernista no Amazonas, não apenas rompe com a letargia cultural que a região estava imersa, mas também demonstra o ritmo próprio elaborado pelos grupos intelectuais aqui existentes e suas formas de modernização estética, muita das vezes em descompasso, especialmente pelo processo de formação histórica distinta, em relação aos grandes centros do Sudeste. O movimento, ao propor uma revisão crítica das tradições literárias locais e ao reivindicar novas sensibilidades formais, instaurou um espaço de experimentação que dialogava tanto com correntes nacionais quanto com demandas específicas do contexto amazônico (Telles, 2019). Desse modo, o CM contribuiu para reconfigurar a cena intelectual de Manaus, abrindo caminho para uma produção literária que, nas décadas seguintes, buscaria articular identidade nacional, consciência histórica e inovação narrativa. Será nesse ambiente, marcado pela necessidade de narrar a Amazônia a partir de suas próprias vozes, que obras como *Galvez* encontrarão terreno fértil para problematizar e reinventar as formas de representar a região no imaginário nacional.

A publicação de Galvez Imperador do Acre, em 1976, representou um ponto de inflexão no campo literário amazônico, sobretudo por desejar romper com a estagnação estética que, por décadas, fora atribuída à produção regional após declínio da economia gomífera. Em vez de reiterar a imagem de uma Amazônia silenciada, utilizada como mera

ilustração, homogênea e culturalmente periférica, Márcio Souza recupera um episódio histórico marcado por conflitos políticos, disputas diplomáticas e personagens controversos, revelando a vitalidade e a complexidade da experiência da formação amazônica. A ironia presente no romance, aliada ao ritmo próprio de folhetim e ao uso explícito da paródia, desloca a percepção de que a literatura do Amazonas estaria restrita a formas tradicionais ou a representações folclóricas da região. O fragmento “Floresta Latifoliada” abre o romance e insere o leitor no jogo estético e na tomada de posição que se pretende adentrar:

Esta é uma história de aventuras onde o herói, no fim, morre na cama de velhice. *E quanto ao estilo o leitor há de dizer que o Amazonas chegou em 1922. Não importa, não se fazem 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.* Agora estamos fartos de aventuras exóticas e mesmo de adjetivos clássicos e é possível dizer que este foi o último aventureiro exótico da planície. Um aventureiro que assistiu às notas de mil-réis acenderem os charutos e confirmou de cabeça o que a lenda frequentou. Depois dele: o turismo multinacional. (Souza, 2022, p.13, grifos nossos)

Galvez emerge, dentro do campo literário regional, como um gesto de afirmação estética e intelectual, discutindo os atrasos ao mesmo passo que demonstra a capacidade da Amazônia reelaborar, através de seus agentes, a sua própria história através de uma leitura crítica, sofisticada e inserida nos debates estéticos de seu tempo. Essa ruptura se articula aos *ecos modernos* que atravessam o romance. Embora, como o narrador bem enfatiza, o romance não pertença ao modernismo de 1922 (cronologicamente), *Galvez* busca a recuperação e reinterpretação de alguns de seus princípios, entre eles a irreverência discursiva, a crítica aos modelos canônicos de narrativa, a valorização do que é popular e a dessacralização das figuras históricas.

Antes de abordar o romance e dissecar as suas inovações estéticas, precisaríamos falar do autor da obra, do próprio Márcio Souza. Para tal feito, o capítulo em questão se debruçou sobre, primeiramente, a relação entre História e Literatura e seu ponto de concordância: ambos os campos produzem *narrativas* para dar conta do mundo e do passado histórico, criando representações, subvertendo realidades, atribuindo novos significados de sentidos. A partir disso, precisamos situar o autor em análise em uma cartografia historiográfica literária regional e nacional que, por sua vez, não é fixa, e que se organiza a partir de conjunturas específicas sociais, políticas e culturais.

Para sustentar esta discussão, adotamos o *método arqueológico foucaultiano*, que busca identificar as rupturas e descontinuidades no processo de produção de discursos, neste caso, o discurso literário. O que se busca e tenta identificar é o rompimento com estruturas hierarquizadas de poder que, detentoras de uma representação sobre a Amazônia, exclui e marginaliza outros pólos de produção, bem como outros autores e suas obras, projetando um cânone limitado e superficial. A noção de *descontinuidades* nos auxilia a pensar outros olhares e visões sobre a Amazônia e seus escritores. Pensar nas condições de possibilidade da criação de um discurso, ou seja, em uma determinada forma de falar sobre o mundo a partir da ficcionalização, nos ajuda a situar o autor e a obra em um determinado tempo histórico, sem necessariamente tomá-los como representância fidedigna do passado (Foucault, 2008).

O capítulo seguinte buscará compreender os caminhos pelos quais o autor de Galvez percorreu para publicar o seu romance de estreia em 1976. Considerar suas bases de formação literária e o fundo epistemológico de sua criação será necessário para situar o autor em seu contexto de produção. Longe de confundir as dimensões *autor-narrador-personagem*, é preciso compreender de onde parte um autor, uma vez que o próprio e sua produção intelectual estão inseridos em determinada temporalidade, que condiciona através de regras próprias a sua formulação. Para debater essas questões, pensamos na tríade *certeuniana* que articula o *lugar social* do sujeito histórico, suas *práticas* e a construção de seus *discursos*. Sobre as regras que determinam a operação historiográfica mas, acima de tudo, a operação *escriturária*:

O real que se inscreve no discurso historiográfico provém das determinações de um lugar. Dependência com relação a um poder estabelecido em outra parte, domínio das técnicas concernentes às estratégias sociais, jogo com os símbolos e as referências que legitimam a autoridade diante do público são as relações afetivas que parecem caracterizar este lugar da escrita. (...) Escrever é encontrar a morte que habita este lugar, manifestá-la por uma representação das relações do presente com seu outro, e combatê-la através do trabalho de dominar intelectualmente a articulação de um querer particular com forças atuais. Por todos estes aspectos, a historiografia envolve as condições de possibilidade de uma produção, e é o próprio assunto sobre o qual não cessa de discorrer. (De Certeau, 1982, p.18)

No *jogo do texto*, ficção e imaginário se articulam em uma nova atribuição de sentidos. A Literatura, longe de ser considerada representação direta do real, aparece aqui como um campo de interação entre o texto e quem o lê (Iser, 1996). O leitor, então, participa

ativamente como coprodutor do sentido do texto: imerso em sua própria historicidade, interage com as regras dispostas pela própria narrativa e, através de uma liberdade imaginativa - que não deixa de ser restrita -, cria novos significados. O círculo se completa mas não se fecha. A tríade autor-obra-leitor permanece suspensa nos *bosques da ficção* e, quando um novo leitor estabelecer um outro contato, em uma outra temporalidade, um novo acordo de suspensão da descrença será assinado e este leitor poderá, enfim, distribuir novos significados para àquela história (Eco, 2002).

Para além de pesquisadores, historiadores, somos leitores. A leitura é a nossa ação por excelência. Também somos escritores, narradores: em nosso atelier, construímos sentidos ao passado histórico através de uma liberdade mediada pelas fontes - passado este que não cessa de se atualizar a cada instante. Escrevemos nossas pesquisas, rememoramos discussões, travamos novos embates. Assim como bem demonstrou Borges (2016) em seu célebre conto “Pierre Menard, autor do Quixote”, não conseguimos fugir do nosso tempo: a cada escrita nova de um velho - e às vezes até desgastado - debate, denunciemos o nosso lugar enquanto sujeitos históricos. As nossas defesas e convicções acusam o nosso *lugar social*, sinalizam de onde falamos. Os capítulos a seguir serão, por excelência, um exercício ativo de atribuição de sentidos a um sujeito histórico, Márcio Souza, autor, e a uma obra literária, Galvez Imperador do Acre, seu livro de estreia.

CAPÍTULO 2 - O AUTOR: MÁRCIO SOUZA ENTRE BIOGRAFIA, DISCURSO E AUTORIA

Num mar de verdades, uma gota de ficção torna o mar todo ficção.

Ricardo Piglia, escritor argentino

No ano de 1980, Michel Foucault (1926-1984) recebeu a proposta de conceder uma entrevista ao *Le Monde*, onde o tema central do debate deveria ser o campo intelectual e o mundo das ideias. Apesar da proposta ter sido logo aceita, Foucault impôs uma condição: esta deveria ser divulgada com o anonimato, sem o seu nome na capa ou sem qualquer indicação de quem teria sido o entrevistado. A justificação para tal condição foi: “Estando o cenário intelectual sob o domínio da mídia, as estrelas prevalecendo sobre as idéias e o pensamento como tal não sendo mais reconhecido, o que se diz conta menos do que a personalidade daquele que fala.” (Foucault, 2005, p. 299). A entrevista foi feita por Christian Delacampagne e publicada sob o título de “O Filósofo Mascarado”. O *segredo* só foi revelado após a morte do filósofo, quando o *Le Monde* divulgou o nome do autor misterioso.

É com essas problematizações levantadas pela entrevista de Michel Foucault que iniciamos o segundo capítulo. Quem é o autor? Qual a sua função no discurso? Especificamente tratando do nosso objeto de estudo: Qual a função de Márcio Souza dentro de sua produção intelectual? Como analisar um produto literário que é, ele mesmo, um condicionamento de seu tempo, sem confundir as dimensões entre autor e narrador, sujeito histórico e sujeito intelectual? Para responder tais questionamentos, cabe apresentar o *estado da arte* do debate entre a noção de autoria para a crítica literária contemporânea, articulando-a com o uso de dados biográficos na análise de obras literárias, seus limites e possibilidades, aqui sendo dimensionado para o caso do autor amazonense Márcio Souza e o seu romance de estreia *Galvez Imperador do Acre* (1976).

2.1 Do autor-empírico à função discursiva: uma análise dos deslocamentos nas Teorias da Autoria

Nos anos de 1960 e 1970, autores como Michel Foucault (1926-1984) e Roland Barthes (1915-1980), imersos no mundo intelectual francês de sua época, discutiram sobre a questão da autoria e o seu papel dentro do discurso. Apesar de suas divergências teóricas, os

autores se situam em uma crítica à noção de Autor-Gênio, instituída pela modernidade. O período moderno europeu constituiu terreno fértil para a titulação do sujeito, onde a ideologia individualista e privatista permitiu que houvesse uma supervalorização do autor, este sendo o gênio criador e a sua produção como resultado único de sua autoria, sua propriedade. A crítica literária moderna, então, concedeu um papel mitificado ao autor, fazendo com que este seja um elemento determinante na análise e no entendimento da obra.

A imediata relação de uma *obra* com um *nome próprio* é, portanto, um fruto da modernidade. Do período Antigo até o início do Medievo, as dimensões da autoria não eram preocupação absoluta, uma vez que não se estabelecia o fechamento das obras: as narrativas permaneciam em contínua elaboração, em um exercício permanente de atualização pelos leitores. Chartier (1999) afirma que, antes do processo de atribuição dos direitos autorais, a identidade do autor fora um movimento que nasceu na Idade Média, quando a Igreja Católica, precisando identificar os responsáveis por textos considerados heréticos, começou a atribuir punições e censuras, sendo os religiosos e as autoridades políticas responsáveis por esta função. Foucault (1996) concorda com Chartier ao afirmar que os discursos foram tomados como *atos* - o sentido de um texto (transgressor ou pacífico, sagrado ou profano) se tornou passível de punição ao transgredir normas políticas ou religiosas. Ao mesmo tempo que criminaliza-se um autor por sua narrativa, insere-o no capitalismo emergente, estipulando normas em um sistema de propriedade: os direitos autorais e suas regras de reprodução.

Barthes em seu texto “A morte do autor”, escrito em 1967, critica a relevância dada, na Modernidade, à figura do autor. Para ele, o processo de escrita é *a destituição de toda voz*, é um processo neutro onde não se estabelece relações extratextuais. Barthes ainda aproxima a sua crítica da perspectiva ideológica e problematiza afirmando que o autor é um elemento essencialmente capitalista, projetado em uma sociedade onde a dimensão da autoria é relevante para arrecadação financeira com este legítimo proprietário do texto, em suma, a atribuição do completo direito sobre a obra. A figura do autor começa a se dessacralizar, então, a favor de uma exaltação e maior importância ao papel da *linguagem* em contrapartida ao *eu* que escreve. O intelectual francês vai além de atribuir sentido à relação entre autor-texto-leitor:

Assim se desvenda o ser total da escritura: um texto é feito de escrituras múltiplas, oriundas de várias culturas e que encontram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação; mas há um lugar onde essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, como se disse até o

presente, é o leitor: o leitor é o espaço mesmo onde se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que é feita uma escritura; a unidade do texto não está em sua origem, mas no seu destino (...). (Barthes, 2004, p.64)

Sua crítica sendo diretamente à instituição literária do autor, Roland Barthes propõe a quebra da paternidade entre autor-obra e revoga uma autonomia ao texto, tornando-o órfão. Passado o período de domínio do autor, o intelectual francês atribui ao leitor o papel de construtor de sentidos novos à narrativa, e vai além: afirma que, para que o leitor nasça, é preciso que o autor - aquele Autor, com “a” maiúsculo, dotado de um superpoder, de um gênio criativo - desfaleça, morra.

Michel Foucault, por sua vez, critica o autor enquanto sujeito criador e responsável pela circulação e funcionamento dos discursos em uma sociedade. Em uma comunicação feita no ano de 1969 para a Sociedade Francesa de Filosofia, Foucault utiliza da noção de “função-autor” para ir além do campo literário: para o intelectual francês, a *função-autor* é aquela que seleciona, delimita e caracteriza os discursos em uma sociedade. Falar de *sujeito* em Michel Foucault é, então, falar de *sujeito do discurso*, uma vez que a origem dos discursos não está em si mesmo - não é atribuído um sentido ontológico -, mas na posição em que o sujeito ocupa na *ordem do discurso*:

Enfim, o nome do autor, o fato de que se possa dizer “isso foi escrito por tal pessoa” ou “tal pessoa é o autor disso”, indica que esse discurso não é uma palavra cotidiana, indiferente, uma palavra que se afasta, que flutua e passa, uma palavra imediatamente consumível, mas que se trata de uma palavra que deve ser recebida de uma certa maneira e que deve, em uma dada cultura, receber um certo status. (Foucault, 2005, p. 273-274)

Em sua comunicação, Foucault ainda aborda sobre o parentesco da escrita com a morte, uma vez que o ato de escrever, na contemporaneidade, tem o papel de exorcizar o autor, tornando-o inacessível, ausente. Diferentemente de Barthes, nesse caso, Foucault defende que a desapareição do autor culmina na criação da função-autor, aquela que exerce um papel dentro da estrutura discursiva, que deve impor uma ordem no mundo dos discursos. Foucault analisa, então, tanto em *O que é um autor? (1969)*, quanto em *A Ordem do Discurso (1970)*, o *modus operandi* da função-autor, o seu papel e como se constitui.¹⁴

¹⁴ Algo importante a ser destacado aqui é o próprio lugar social dos teóricos mobilizados neste capítulo. Estes mesmos autores que questionam a categoria de “autoria” estão inseridos em uma dimensão paradigmática (o

Outro autor que pretende destituir o valor concedido ao conceito moderno de *autor* é o historiador francês Roger Chartier (1945 -). Sua principal tese é a de que a atribuição de autoria a um discurso é, essencialmente, uma prática historicamente situada. Chartier, então, se disponibiliza a historicizar a noção de autoria e a insere em um processo descontínuo de atribuições de sentidos. Para ele, o conceito moderno de autor nasce a partir dos *lugares sociais*¹⁵, as instituições que a condicionaram e possibilitaram o surgimento, além da relação do produto (o texto) com aquele que o pensou (o autor). Chartier (2002) apresenta os caminhos - os *lugares sociais* - pelos quais os escritores passaram desde o Antigo Regime até à nova concepção de autor apresentada na modernidade. Para além de um deslocamento dos locais institucionais que pertenciam os escritores (suas relações de clientelismo e patrocínio com os livreiros e os homens de altas posições financeiras), o que nos interessa aqui é a mudança histórica percebida entre aquele que escreve e o que é escrito por ele, em um diálogo permanente com a categoria foucaultiana de *função-autor*.

Durante a Antiguidade, o texto era percebido como um produto da tradição ou das manifestações divinas, sendo o autor apenas um mediador. Coisa semelhante acontece no período medieval, onde a noção de originalidade dos textos era nula, uma vez que o escritor era compreendido não mais do que um “escriba de uma Palavra que vinha de outro lugar” (Chartier, 1999, p.31). Além disso, as obras eram percebidas como produtos coletivos e não como fruto de um único sujeito e gênio criador. Por serem transmitidas a partir da tradição oral, todo aquele que passava adiante a história tinha o poder de contá-la ao seu modo, atribuindo novos significados à narrativa. Essa multiplicidade de autores fazia com que a atribuição a um só sujeito se tornasse impensável. A circulação dos textos era feita, então, no anonimato (Chartier, 2001).

Com o advento da modernidade e os ideais burgueses, a obra deixa de ter um caráter coletivo para ser pensada como mérito de um único gênio criador, sendo a ascensão do

Estruturalismo), são eles próprios produtos do discurso e, de certa forma, extradiscursivos, à medida que estão inseridos em categorias profissionais estabelecidas (críticos, intelectuais, teóricos, etc). Eles atribuem sentido, enquanto leitores, a partir da dimensão social e cultural em que estão inseridos. Ao adicioná-los na discussão em questão, não se pretende tomar apenas a dimensão linguística como única produtora de sentidos para a pesquisa apresentada. Compreendemos as contribuições advindas de suas análises e avançamos para pensar o modo pelo qual cultura e linguagem se relacionam de forma dialógica, sem, necessariamente, um imperialismo. O movimento Pós-Estruturalista é justamente esse movimento de quebra da hegemonia de explicações generalizantes. O foco passa a ser a diferença. Essa diferença que desmascara o conflito e a dialogia outrora encobertos sob o manto calmo da sincronia.

¹⁵ Em uma concepção bem próxima à noção de lugares sociais defendidas pelo também historiador francês Michel de Certeau (1925-1986) em seu livro *A Escrita da História* (1982). Enquanto De Certeau está preocupado com os processos pelos quais a *operação historiográfica* é realizada, Chartier preocupa-se com a posição social dos autores ficcionais, com os literatos de seu tempo.

romance um dos elementos que contribuiu para a consolidação desse *novo autor* (Chartier, 2002). Entretanto, os três autores mencionados neste texto atentam para o fato de que há uma diferença crucial entre o discurso que escreveu o texto e aquele a quem o discurso é atribuído. Para Barthes, esse *escriptor* nasce no momento da escrita, cria-se no texto: um “eu” linguístico aparece e fora da enunciação não encontra referente:

Linguisticamente, o autor nunca é mais do que aquele que escreve, assim como “eu” outra coisa não é senão aquele que diz “eu”: a linguagem conhece um “sujeito”, não uma “pessoa”, e esse sujeito, vazio fora da enunciação que o define, basta para “sustentar” a linguagem, isto é, para exauri-la. (Barthes, 2004, p.60)

Para Bakhtin (1895-1975), esse lugar se apresenta no *autor-criador*: de acordo com o teórico, essa categoria aponta para aquele que dá forma ao objeto estético, à personagem. Este é o princípio da exotopia: há uma realocação de distância do autor com a criação da personagem; o autor-criador torna-se um outro para atribuir sentido à personagem. Há uma diferença, então, entre o autor-pessoa e o autor-criador: uma vez que a enunciação é um processo vazio, o autor-criador abre espaço para, a cada leitura, uma nova atribuição de sentidos; sendo ele - o autor-criador - apenas um produto da linguagem, é, também, sem existência extratextual. No princípio da exotopia, a personagem nunca se dá por finalizada, esgotada em si mesma; ela necessita de, no mínimo, dois sujeitos que não coincidam para lhe conceder uma consciência:

O autor vivencia a vida da personagem em categorias axiológicas inteiramente diversas daquelas em que vivencia a sua própria vida e a vida de outras pessoas - que com ele participam do acontecimento ético aberto e singular de sua existência -, apreende-a em um contexto axiológico inteiramente distinto. (Bakhtin, 2003, p.13)

Para o teórico russo, o romance é o gênero que estabelece os padrões de relações múltiplas do autor-criador com a obra. De acordo com Bakhtin (1990), o romance orchestra uma pluralidade de linguagens: o autor-criador ordena toda a composição estética e, com a ajuda de um conjunto de vozes diferentes, o discurso é introduzido ao romance; há um diálogo de linguagens, uma autoconsciência que se constrói a partir do reconhecimento do outro no mundo discursivo. Dessa forma, Bakhtin aparece dialogar com Foucault à medida que o discurso é estruturante e estruturado, em um movimento dialético de interação baseada no conflito e diálogo com um outro; e também dialoga com as concepções de Barthes, uma

vez que ambos defendem a existência do sujeito criador ser concebida apenas no mundo linguístico, sendo ele um produto textual, percebido no interior da elucidação.

Em *O Prazer do Texto* (2010), Roland Barthes atualiza a discussão sobre noção de autoria e retoma o autor no texto. “A escrita é isto: a ciência das fruições da linguagem.” (Barthes, 2015, p.9), afirma o autor, e distingue o discurso literário em dois tipos: os *textos de prazer* e os *textos de gozo* (ou textos de *fruição*); nesta equação, um elemento importante: o leitor. Para o teórico francês, é no momento da recepção do texto pelo leitor que se compreende a forma pela qual o discurso pode ser lido, onde os textos de prazer são aqueles que podem ser lidos a partir de uma linearidade e que apresentam respostas e definições ao leitor, ao seu desejo de conhecer. Já o texto de fruição:

(...) é aquele que põe em estado de perda, aquele que desconforta (talvez até um certo enfado), faz vacilar as bases históricas, culturais e psicológicas do leitor, a consistência de seus gostos, de seus valores e de suas lembranças, faz entrar em crise sua relação com a linguagem. (Barthes, 2015, p.21)

Barthes, neste texto, advoga pelo retorno do autor, diz que o deseja, tem necessidade dele. Entretanto, esse autor é uma figura distinta daquela que ascendeu com a modernidade - esta está, de fato, morta -; é uma outra que, destituída de suas características civis, reaparece no texto de forma dialógica e construtiva com o leitor.

Antes de sermos autores, historiadores, somos leitores. Estabelecemos uma relação com o texto de forma dialógica, questionadora. Barthes, nesse caso, está trazendo a discussão que teóricos como Paul Ricoeur, Maurice Blanchot, Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser também debateram, e que a Estética da Recepção, escola de teoria literária pós-estruturalista, defendia: a competência do leitor no processo de atribuição de sentidos. Ao instituir a morte do autor - ou o seu ressurgimento a partir de outros balizadores - como consequência direta para o nascimento do leitor, estamos defendendo que a Literatura deve ser lida, sempre, a partir da categoria barthesiana de *fruição*: perversa em não se enquadrar em nenhuma finalidade, problematizando as classificações e as análises pré definidas pela crítica e as próprias definições dadas pelo autor.

Além de discutir as noções de autoria e discurso, antes de apresentar o caso do autor amazonense Márcio Souza e o seu romance *Galvez Imperador do Acre* como objeto de estudo, precisamos fazer, ainda, uma outra discussão: do uso de dados biográficos na crítica

literária, e apresentar os limites que se deve ter quando utiliza-se de informações extra-textuais na análise de um texto ficcional.

2.2 Biografia e crítica literária: usos, limites e controvérsias

No ano de 1986, o sociólogo francês Pierre Bourdieu (1930-2002) organizou os volumes 62 e 63 da revista *Actes*, intitulada como A Ilusão Biográfica (*L'illusion biographique*). O principal objetivo da edição era o debate sobre a utilização de materiais de cunho biográfico e as metodologias mais úteis para uma pesquisa que se debruce nesta área. Da Costa (2015) afirma que no ano em questão desta edição a revista *Actes* já contava com um significativo prestígio no cenário acadêmico francês e o debate faz parte de uma relevância dada a questões epistemológicas e metodológicas da pesquisa científica.

A edição *L'illusion biographique* contém 13 textos que, dado a sua variedade temática, se debruçam sobre o uso do material biográfico como fonte de pesquisa. Apesar do interessante debate tratado pelos demais autores em seus textos, o artigo do organizador, que leva o mesmo título dado à edição, parece ser o mais relevante para o que pretendemos discutir aqui. A principal crítica tecida por Bourdieu (1996) em seu texto diz respeito à crença na produção de “história de uma vida”: para ele, esse formato de narrativa é rasa, pois, ao se pretender linear e cronológica, organiza-se de forma a mostrar que os eventos de uma existência individual podem ser narrados sem maiores contingências, a partir de uma relação artificial com os eventos que a atravessam. De acordo com o autor:

Produzir uma história de vida, tratar a vida como uma história, isto é, como o relato coerente de uma sequência de acontecimentos com significado e direção, talvez seja conformar-se com uma ilusão retórica, uma representação comum da existência que toda uma tradição literária não deixou e não deixa de reforçar. (Bourdieu, 1996, p.185)

Para o sociólogo francês, a *ilusão biográfica* consistiria na produção, a posteriori, de uma ficção do Outro. A reunião de eventos considerados mais significativos e relevantes pelo narrador garantiriam, segundo ele, o sentido lógico à biografia pretendida. Essa construção narrativa do Outro (ou de si, no caso da autobiografia) é uma farsa, é artificial, uma vez que,

por ser retrospectiva, pretende atingir o caráter de ordenação e coerência essencialista.¹⁶ Entretanto, não é possível afirmar que Bourdieu se posiciona contra o uso do material biográfico pelos sociólogos. A sua tese consiste na defesa do uso do material, entretanto, esse uso precisa ser moderado e adensado com o acréscimo de outras fontes, para que a narrativa possa ser questionada e posta à prova. Dessa forma, Bourdieu defende que a vida de um indivíduo não pode ser narrada de forma linear, pois não há ordem uma vez que a existência é perpassa por um conjunto de elementos que alteram e confundem o desejo de concordância interna, sejam pessoas, acontecimentos, instituições, etc. Dessa forma, para uma compreensão mais “correta” da trajetória de uma vida, seria necessário buscar os *estados sucessivos do campo* no qual esta teria se desenvolvido, levando sempre em consideração o conjunto de outros agentes também envolvidos e inseridos neste campo (Bourdieu, 1996, p.190)

Essa crítica que a vida de um indivíduo poderia ser narrada de forma coerente também esteve presente em outros autores. Oliveira (2017) afirma que a metodologia que privilegiava as histórias de vida remetiam aos anos de 1920 e aos estudos da Escola de Chicago. Após um certo desprezo, essa metodologia parece ter voltado à cena no final dos anos de 1970, especialmente no cenário francês, após a abordagem biográfica de Daniel Bertaux (sociólogo) em seu texto *L’approche biographique: sa validité méthodologique, ses potentialités*¹⁷ (1980). Após o seu retorno para o campo da historiografia, o material biográfico passou a dialogar com ideias que defendem o ser humano enquanto um indivíduo plural, múltiplo e complexo em suas ações individuais. Para fins deste texto, destacamos um autor que mobilizou bem os debates acerca do relato de uma vida: o filósofo Paul Ricoeur (1913-2005).

Ricoeur (2010) levanta um questionamento válido para a nossa discussão: a vida é, em si mesma, uma narrativa, ou ela precisa de um narrador que a organize e garanta o sentido lógico? Para o autor, a vida é um conjunto de experiências fragmentadas e descontínuas, normalmente perpassadas pelo caos humano. A narrativa, esse conceito tão mobilizado pelo filósofo, é uma tarefa retrospectiva de dar coerência temporal ao que se viveu, atribuindo um começo, meio e fim. Dessa forma, a vida não seria uma narrativa por si só, mas receberia essa atribuição quando interpretada - podendo ser feita pelo próprio sujeito que a viveu ou por um outro externo. Para exemplificar o entrelaçamento entre vida e narrativa na teoria ricoeuriana, o autor utiliza-se do drama psicanalítico e a experiência no divã:

¹⁶ Mesmo a ideia de que existe uma “narrativa verdadeira” e uma “narrativa falsa” é descartada na pesquisa aqui apresentada. A partir de um diálogo com Ricoeur, defendemos que todo acesso ao passado é, em seu cerne, uma construção de sentidos a partir do caos das reminiscências.

¹⁷ *A abordagem biográfica: sua validade metodológica, seu potencial* (tradução nossa).

O paciente que se dirige ao psicanalista traz relatos de histórias vividas, sonhos, cenas primitivas, episódios conflitantes; podemos afirmar, com isso, que as sessões de análise são o objeto, e o analista extrai desses relatos um depoimento mais inteligível. Esta interpretação narrativa da teoria psicanalítica demonstra que a história de uma vida procede de histórias sem palavras, reprimidas, transformadas em histórias que o sujeito pode assumir e considerar como partes constituintes de sua identidade pessoal. Essa tomada identitária é aquilo que permite a continuidade entre a história vivida (que está no inconsciente) e a história narrada (interpretada). (Ricoeur, 2010, p.19)

Em uma outra obra, Ricoeur (2014) detalha esse entrelaçamento entre vida e narrativa pelo o que ele chama de *identidade narrativa*. O conceito de identidade narrativa é inserido pelo autor como uma continuação no debate acerca do círculo hermenêutico discutido em Tempo e Narrativa vol.3. Para ele, o ato de narrar aparece como elemento central no processo de elaboração da intriga, sendo ela mesma uma junção de acontecimentos heterogêneos, reunidos no caos. Em O si-mesmo como Outro, Ricoeur (2014) destaca o dilema da constituição de si através do contraste entre a *identidade como mesmidade* e a *identidade como ipseidade*, sendo esses formatos distintos de permanência temporal.

A *identidade como mesmidade* seria aquela que permanece estável ao longo do tempo, sem significativas modificações, com traços que o constituem e o reconhecem enquanto sujeito no mundo, enquanto a *identidade como ipseidade* diz respeito a uma certa manutenção de si apesar das mudanças temporais, uma tentativa do sujeito de permanência no tempo. A narrativa entra aqui com um papel mediador e capaz de relacionar essas duas dimensões identitárias; essa atividade de atribuição de sentido, em última instância, propõe responder a pergunta: *quem sou eu mediante o mundo que me cerca?*

O conceito de identidade narrativa, para Ricoeur, se define em uma constante atividade que busca a compreensão de quem nós somos por meio das histórias que contamos e das histórias que, por sua vez, contam sobre nós. Respondendo ao questionamento levantado no texto anterior, a narrativa não é apenas um reflexo da vida, ela é aquela que instrumentaliza e organiza o sentido de uma vida. A identidade, para o filósofo, nunca é fixa: por ser dinâmica e aberta a mudanças, cada relato de uma vida pode ser modificado, confrontado com novos fatos, propício a ser recontado. O que Ricoeur propõe é uma alternativa para o impasse da renovação da tarefa biográfica: trazendo a temporalidade do

sujeito para o cerne do debate, é enfatizada a importância do ato de narrar na construção do sentido de uma vida.

Esse horizonte hermenêutico proposto por Ricoeur se articula com o que François Dosse denomina de *desafio biográfico*. Para Dosse (2009) a biografia foi, durante muito tempo, vista como gênero menor na história da historiografia e nas Ciências Humanas como um todo, uma vez que esta era interpretada como um culto ao particular, ao individual. O Marxismo e a História Social marginalizam a biografia enquanto prática historiográfica pois era considerada incompatível em uma análise que levasse em consideração estruturas mais amplas da sociedades. Isso começou a se desfazer a partir da segunda metade do século XX com o questionamento das grandes narrativas totalizantes da História; a ascensão de abordagens como a Micro-História italiana, a Nova História Cultural e a metodologia hermenêutica fez com que o sujeito estivesse no centro do debate historiográfico novamente. Neste momento, a biografia retorna para a pesquisa histórica como um elemento relevante e legítimo, útil para pensar a articulação entre indivíduo e o social.

O *desafio biográfico*, de acordo com Dosse, consiste em criar uma relação equilibrada entre essas duas instâncias: considerar o sujeito enquanto ator social mas não esquecer que as escolhas e decisões nunca são livres, e sim condicionadas pelas estruturas em que o mesmo está inserido. Além disso, biografar aparece para Dosse como um desafio pois implica em ter que lidar com as lacunas que o tempo deixa na memória daquele que narra, uma vez que não é possível se ter acesso ao passado de forma prática. A narrativa biográfica é, como defende também Ricoeur, uma eterna construção e atribuição de sentidos, situada entre as fontes disponíveis para confronto e a reminiscências do biografado. Assim o autor defende:

O domínio da escrita biográfica tornou-se hoje um terreno propício à experimentação para o historiador apto a avaliar o caráter ambivalente da epistemologia de sua disciplina, a história, inevitavelmente apanhada na tensão entre seu polo científico e seu polo ficcional. O gênero biográfico encerra o interesse fundamental de promover a absolutização da diferença entre um gênero propriamente literário e uma dimensão puramente científica - pois, como nenhuma outra forma de expressão, suscita a mescla, o caráter híbrido, e manifesta assim as tensões e as convivências existentes entre a literatura e as ciências humanas. (Dosse, 2009, p.18)

A proposta da pesquisa em questão consiste em uma leitura/análise do romance de estreia do autor amazonense Márcio Souza levando em consideração a hermenêutica e as três

mimesis de Ricoeur: ou seja, consideramos, na análise, o autor inserido em seu tempo, a construção da intriga e a sua posterior leitura e análise a que aqui está ocorrendo. Para os fins deste capítulo, utilizaremos de excertos biográficos do autor para inserirmos o mesmo em uma temporalidade específica, que terá condicionado, em algum grau, a sua escrita, mas sem deixar de lado a problematização acerca da rápida relação - e muito comum - entre discurso literário, biografia e autoria, comumente vista em pesquisas no campo da historiografia que utilizam a literatura enquanto fonte histórica.

2.3 O caso Márcio Souza: entre o autor empírico e o discurso literário

O autor Márcio Gonçalves Bentes de Souza nasceu no dia 4 de março de 1946, na cidade de Manaus. A inserção no mundo intelectual veio de forma muito repentina: aos 13 anos, Márcio começou a escrever e publicar críticas de cinema no jornal *O Trabalhista*, onde até então o seu pai, Jamacy Senna Bentes de Souza, era linotipista e sócio. No ano de 1963, aos 17 anos, Márcio foi para São Paulo. Após ter tentado iniciar o curso de Ciências Sociais em Brasília, o autor volta para São Paulo e começa a estudar na USP - o mesmo curso então preterito - de onde saiu no ano de 1969 por complicações no cenário político brasileiro. Antes de ingressar no meio literário, Márcio também trabalhou como cineasta em São Paulo. No ano de 1967 é publicado o livro *O Mostrador das Sombras*, que reúne suas críticas do meio cinematográfico anteriormente publicadas no jornal *O Trabalhista*.

Márcio afirma que, mesmo tendo saído de sua região para estudar/trabalhar, a Amazônia nunca teria ficado para trás: no ano de 1968, um ano após a publicação de *O Mostrador das Sombras*, já existia a primeira versão de *Galvez* redigida em um caderno escolar. O romance *Galvez*, de acordo com o autor, já teria tido diversos formatos: de um livro com mais de oitocentas páginas, teria sido modificado até chegar aos moldes que hoje temos acesso. A ideia inicial teria sido transformar o romance em um filme, mas as condições adversas (financeiras, especialmente) o impediram de colocar esse plano em prática.

Além de sua produção literária, outro aspecto relevante na reconstituição da imagem de Márcio é a sua atuação na dramaturgia. Dirige, no ano de 1972, dois longas metragens: *O Rio de Sangue* e *A Selva*. Dois anos depois, em maio de 1974, sua primeira peça, *A Paixão de*

*Ajuricaba*¹⁸, foi encenada no TESC (o Teatro Experimental do Sesc do Amazonas)¹⁹. Com essa peça, Márcio alcançou o prêmio de melhor texto teatral no I Festival Nacional de Teatro de Campina Grande, na Paraíba. A formação do núcleo inicial do TESC teria sido composta por adolescentes comerciários que haviam participado de um curso promovido pelo Sesc com um palestrante de São Paulo. De acordo com Márcio, a Manaus desse momento histórico estava amortecida pela implementação da Zona Franca e, por isso, não estava atenta ao que ocorria no meio cultural em outras regiões do Brasil.

Dentro de sua produção para a dramaturgia, duas de suas peças²⁰ merecem maior destaque, “Folias do Látex”, de 1974, e “Tem Piranha no Pirarucu” (anteriormente “Zona Franca, Meu Amor”), de 1978, fazem parte de um mesmo propósito: utilizar do humor, *elemento fundamental contra o processo de alienação*²¹, e criticar o boom da economia gomífera na região da Amazônia a partir do uso da técnica de *vaudeville*²². O autor afirma que um dos maiores posicionamentos do grupo foi ter se aliado à cultura indígena e depois a terem exibido no Teatro Amazonas, o maior símbolo da ideologia de progresso de que se ostentava a Paris dos Trópicos. Para ele, a forma artística que mais conseguiu sobreviver a formas de autoritarismo e repressão política foi o teatro, mesmo apesar da falta de técnica e de sofisticação disponíveis ao grupo no momento.

¹⁸ A primeira encenação da peça *A Paixão de Ajuricaba* faz parte de uma atitude dos membros do TESC de enveredar pelas histórias e pela cosmovisão dos povos indígenas. Foram feitas pesquisas históricas e antropológicas com o objetivo de compreensão da identidade amazônica que se queria em extinção pela classe dominante. O sucesso de *A Paixão...* mostrou que, “em uma terra carente de memória, o povo sabia reconhecer suas lutas e as suas necessidades” (Souza, 1982, p.50). Para saber mais sobre a peça, ver Krüger, Marcos Frederico. Um mito teatralizado: *A Paixão de Ajuricaba*. In: *O mostrador da derrota: estudos sobre o teatro e a ficção de Márcio Souza* / Orgs. Allison Leão; Marcos Frederico Krüger. - 1. ed. - Manaus, AM: UEA Edições, 2013.

¹⁹ Como já mencionado no capítulo anterior, para melhor compreensão da atuação de Márcio Souza na dramaturgia e a relevância do TESC no conjunto de sua obra, ver Leão, Howardinne Queiroz. *O Teatro Experimental do SESC como urgência política levada à cena (1968-1982) e (2003-2016)*. Dissertação (Mestrado em Teoria e Prática do Teatro) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

²⁰ A primeira versão de *Zona Franca, Meu Amor*, mais tarde *Folias do Látex*, foi censurada pouco antes de sua montagem inaugural, no ano de 1968. *Tem Piranha no Pirarucu* também teve a sua primeira versão censurada, no ano de 1973. As duas peças foram, posteriormente, estrategicamente apresentadas (os títulos foram trocados) nos anos de 1976 e 1978, respectivamente. *Zona Franca...* e *Tem Piranha...* fazem parte de uma tomada de posição do autor em fazer do teatro um instrumento de combate ativo frente a censura cultural e alienação que o Amazonas estava inserido. O riso é mobilizado através da montagem do vaudeville francês, “acobertando de alegria o que comumente arrancaria lágrimas”. (Souza, 1982, p.53)

²¹ “É por aí. O riso como arma contra a alienação. Entre todos os deboches que a civilização ocidental fez com a gente aqui, acho que o Ciclo da Borracha foi a coisa mais terrível.” (Souza, 1982, p.7)

²² O teatro de *vaudeville* (“voz da cidade”, em francês) diz respeito a um gênero de espetáculo de variedades que consiste em uma montagem de atos independentes e que não possui, necessariamente, conexão entre si. Apesar de sua origem francesa, o gênero se popularizou nos Estados Unidos e no Canadá no início do século XX e hoje está mais presente em peças de teatro independentes.

Apesar de Márcio afirmar que “*em Manaus sou mais conhecido como homem de teatro do que como romancista*” (Souza, 1982, p. 12), conhecer a inserção do autor no mundo da dramaturgia faz com que possamos compreender melhor os caminhos pelos quais os seus romances foram pensados. Afirma:

A produção de um romance se mistura muito com aquilo que o grupo de teatro anda fazendo no momento. No caso do *Galvez*, por exemplo, a descoberta da melhor maneira de contar a história se deu num seminário, quando a gente tava fazendo um espetáculo sobre o Ciclo da Borracha. (Souza, 1982, p.12)

A produção - ou, pelo menos, a decisão da estrutura - do seu romance de estreia teria sido, então, um resultado de discussões em conjunto com os membros do TESC. A divisão era feita de forma que, uma equipe estudava sobre as relações internacionais da Amazônia, outra equipe ficava responsável pela parte econômica, e ainda outra pela literatura da região. Essas discussões em conjunto fizeram com que a decisão da estrutura do romance fosse tomada: o folhetim foi a linguagem escolhida para contar a história de Luis Galvez pelos trópicos, já em sua quarta versão. Ademais, não apenas o produto final se transformava em folhetim como o próprio processo de criação e discussão em conjunto se estabelecia a partir de reuniões diárias e apresentações aos membros do grupo de sequências de cenas da narrativa.

No ano de 1976, o Governo do Estado do Amazonas publica *Galvez*, Imperador do Acre. O romance de estreia de Márcio conquistou o prêmio de revelação de escritor da Associação Paulista de Críticos de Arte. No mesmo ano, o autor torna-se diretor de planejamento da Fundação Cultural do Amazonas, sob o governo estadual de Arthur Cézár Ferreira Reis. O cenário de repressão vivenciado pelo Brasil entra em cena no seu segundo romance, *Operação Silêncio*, publicado três anos após *Galvez*²³.

Os excertos biográficos de Márcio Souza mobilizados neste capítulo são elementos fundamentais na reconstituição da imagem do romancista. Na pesquisa em questão, teve-se o cuidado de não cair em rápidas interpretações e leituras que pudessem confundir a figura

²³ Publicado em 1979, *Operação Silêncio* é o romance de maior complexidade em estrutura de Márcio Souza. O cenário são as terras paulistas e o tempo parece voltar quando à sua experiência enquanto estudante universitário na USP, no ano de 1968. A fragmentação temporal da narrativa é condensada nas cenas de Paulo Conti, cineasta que se percebe entre a ação política e seu trabalho na dramaturgia. Para uma análise crítica do romance, veja Zucolo, Nícia Petreceli. *Operação: Silêncio*. In: *O mostrador da derrota: estudos sobre o teatro e a ficção de Márcio Souza* / Orgs. Allison Leão; Marcos Frederico Krüger. - 1. ed. - Manaus, AM: UEA Edições, 2013.

pública de Márcio com o universo ficcional que este construiu. Os segmentos de sua biografia foram aqui utilizados como demonstradores de que a publicação de *Galvez* esteve ancorada em um plano maior que envolveu, entre outras coisas, suas críticas de cinema inicialmente publicadas em O Trabalhista, os seus estudos - não finalizados, a propósito - no curso de Ciências Sociais e sua atuação frente ao grupo do TESC.

Dessa forma, compreendemos esses fragmentos da vida de Márcio como indicadores do condicionamento social da sua ficção. A pesquisa aqui apresentada, então, se delineou como uma outra forma de pensar a relação entre História e Ficção, entre autor e obra: apresentando dados biográficos selecionados de Márcio Souza, privilegiamos aqueles que teriam impacto e relação com a posterior publicação do seu romance de estreia, compreendendo cada momento aqui escolhido e apresentado como relevante e inserido em um emaranhado maior de eventos que culminam na publicação de *Galvez*.

Ao discutir o lugar do autor na obra literária - aqui, Márcio Souza e Galvez Imperador do Acre como elementos centrais da análise - esta pesquisa não parte da perspectiva de que a figura autoral se confundiria com o texto ficcional, não se compreende a narrativa ambientalizada no romance como um espelho direto da vida do escritor manauara. Em vez disso, defende-se que o autor se manifesta na obra de forma fragmentada e indireta, por meio de traços, evidências, sinais e escolhas estilísticas que não se traduzem em uma presença plena. Para dialogar melhor com a leitura feita na pesquisa em questão, apropria-se do conceito barthesiano de *biografemas*.

Barthes (1971) define o conceito de *biografemas* como uma reação à escrita biográfica tradicional, pensada de forma linear, cronológica e ordenada. Indo além dessa tentativa de reconstituição do sujeito no tempo, o biografema se preocuparia em tornar relevantes fragmentos de uma vida, pequenos momentos, cenas, informações, tidas como marginais por grandes biógrafos mas que podem ser capazes de dar notícias da singularidade de uma vida. Sem tomar esses detalhes como auto-explicativos da vida de um sujeito, o filósofo francês defende o caráter estético e mesmo afetivo dos biografemas.

Esses *biografemas barthesianos*, para Dosse (2009), aparecem como alternativas para pensar novas formas de se escrever biografias e mesmo de utilizar os materiais biográficos como excertos para pesquisas científicas. Não pretendendo abarcar a totalidade de uma existência, o biografema permite ao narrador a compreensão do caráter fragmentário e incompleto da vida, sempre a deixando aberta a novas interpretações. Alinhado à perspectiva

da importância dada à narrativa por Ricoeur em seus textos, o biografema se apresenta como uma reafirmação da noção de que a biografia é menos uma reprodução fidedigna do vivido e mais uma construção narrativa. O autor afirma:

O biografema surge numa sólida relação com o desaparecimento, com a morte; remete a um tipo de arte da memória, a um *memento mori*, a uma evocação possível do outro que já não existe. Barthes propõe uma evocação superficial por meio de um detalhe distanciador e revelador de uma singularidade: “É um traço sem união... o biografema não define nunca. Não sabe sequer numa definição. Trata-se, pois, de um bom objeto. Diferentemente da imagem, ele não adere, não é pegajoso, mas desliza...”. (Dosse, 2009, p.306)

O conceito de biografema pensado por Barthes nos serve à análise uma vez que compreende o autor como uma figura interpretável em essência, acessível aos leitores por meio de fragmentos e nunca de forma completa. Dar atenção a momentos específicos da vida de Márcio neste capítulo - os *biografemas souzianos* - fez sentido uma vez que essa seleção de momentos (o início de sua atuação como crítico de cinema, a importância dada ao teatro e, em especial, a experiência tida com os membros do TESC) se articulam com a feitura do seu romance de estreia. Dessa forma, a presença do autor na leitura aqui proposta não é em si negada, mas reconhecida de forma intermitente e construída. Ao considerar o autor como presença fragmentária, acessível apenas por meio de traços dispersos, a noção de biografema de Barthes nos oferece uma outra alternativa às leituras que confundem a vida de Márcio Souza com as suas obras literárias e teatrais.

A atuação de Márcio Souza no campo teatral amazonense nos permite situá-lo em um momento de reconfiguração estética e temática das artes na região, que posteriormente vai influenciar, também, sua atuação na prosa. Imerso em um contexto marcado por tensões políticas e disputas simbólicas no interior do campo cultural, o teatro aparece como um espaço privilegiado de experimentação e afirmação identitária. A recepção crítica dessa atuação, registrada na imprensa, demonstra não apenas a circulação dessas obras, mas também os valores e expectativas que orientavam sua leitura. Em uma matéria ao Jornal do Comércio, no dia 13 de abril de 1978, o escritor Mário Ypiranga Monteiro (1905-2004) afirma:

O teatro menor devia repousar ainda, possivelmente, nas bucólicas pastorinhas, natalinas. Agora surge o verdadeiro teatro telúrico, o teatro

simbólico, o teatro representativo da força da terra, valorizando temas heróicos (na história) e temas histórico-culturais (no folclore). (...) Isto prova que temos condições para exportar cultura e o teatro novo amazonense, como *A Paixão de Ajuricaba*, que ratificou o nosso pensamento antigo. São fatos rentáveis. E podem muito bem ser repetidos noutras coordenadas, noutras latitudes se houver quem se aperceba, nesta altura, da necessidade de valorizar o largo cabedal de temas originais não explorados, mesmo que não se trate apenas de interesse folclórico indígena. (italico nosso)

Ao fazer referência à peça *A Paixão de Ajuricaba*, de autoria e montagem de Márcio Souza, Monteiro expõe um momento de valorização do teatro amazonense e sugere a tentativa de construção de uma estética vinculada à especificidade regional. A crítica ainda insere *A Paixão...* em um horizonte de renovação cultural, atribuindo-lhe um papel ativo na redefinição de temas e das formas de expressão artística. Essa recepção da obra teatral de Márcio parece indicar não apenas o reconhecimento de sua atuação enquanto um agente de inovação artística, como também a construção de um projeto estético que valoriza as narrativas históricas e culturais da Amazônia, movimento muito parecido com o que vai ser feito, posteriormente, em *Galvez Imperador do Acre* e no campo da prosa.

Ainda sobre *A Paixão de Ajuricaba*, é possível perceber, através da recepção crítica, a consolidação da atuação de Márcio Souza no teatro amazonense, especialmente no que diz respeito à formação de público e à inserção em circuitos culturais mais amplos. A trajetória de *A Paixão...* revela um êxito artístico mas vai além: causa um deslocamento no próprio cenário teatral de Manaus, historicamente marcado por limitações estruturais e baixa continuidade dos grupos. Afirma Otávio Geminiani Escobar ao Jornal A Crítica (sem data):

Até 1968, os trabalhos apresentados pelos grupos de teatro amador de Manaus sobreviviam a um, dois ou, no máximo, três espetáculos. Depois disso, a companhia tinha de ser desfeita e todo o trabalho jogado fora, por falta de público. Nesse ano, o Grupo de Teatro Experimental do Sesc resolveu lançar a temporada teatral, desse no que desse. (...) A receptividade que está encontrando, agora, *A Paixão de Ajuricaba*, de Márcio Souza, surpreende a todos e descobre a verdade de que existe, em Manaus, um público de teatro. Um público ainda em firmação, é verdade, mas existe. Há duas semanas no teatro do Sesc, com a casa inteiramente lotada, o Grupo acabou sendo convidado para representar o Amazonas no Festival Anual de Teatro, em Campina Grande, Paraíba, diante de companhias de todos os outros estados. Esta é a primeira vez que um grupo nosso se apresenta fora

do Estado com texto e temas genuínos do Amazonas. Pode-se dizer que *A Paixão de Ajuricaba* foi mais uma vitória conquistada por esse herói amazonense do Vale do Rio Negro.

A crítica de Otávio descortina ao público uma inflexão importante no campo teatral amazonense, ao indicar a passagem de uma produção marcada pelo efêmero e pela ausência de público para um momento de maior estabilidade e reconhecimento. Aqui, a recepção de *A Paixão de Ajuricaba* é apresentada como um ponto de ruptura, capaz de relevar a existência de um público que ainda está engatinhando mas já significativamente ativo, capaz, até, de articular a circulação da produção local para além das fronteiras regionais. Otávio reforça a dimensão identitária da obra mas também a insere em um processo de legitimação no cenário nacional, como bem demonstra a participação no festival interestadual. Márcio é lido, então, não apenas como dramaturgo, mas, sobretudo, como um agente central na dinamização do campo cultural local, consolidando um público e afirmando a produção artística regional. E o crítico ainda continua:

Até a montagem de *A Paixão de Ajuricaba*, pensava-se que o público de teatro em Manaus estava restrito aos espetáculos infantis - todas as experiências nesse sentido terminaram em sucessos de bilheteria. Mas, agora, foi descoberto um campo, dentro do “teatro adulto”, que tem muito ainda a ser explorado: os temas regionais. Uma pesquisa feita entre as pessoas que assistiram *A Paixão de Ajuricaba*, mostrou claramente que a população de Manaus sente uma espécie de sede em conhecer a história do Amazonas. E é isso que o Tesc tem dado ao público, através do texto de Márcio Souza. *Ajuricaba* foi, segundo Márcio Souza, talvez, o único herói da história amazonense. Pelo menos foi o mais importante e é bastante coerente a escolha desse trabalho para representar o Amazonas num festival nacional de teatro.

O autor fecha a sua crítica explicitando a constituição de um novo horizonte de expectativas no público amazonense, ao apontar para uma sede de narrativas que abordem a história local. Tal afirmação reforça a centralidade dos temas regionais na recepção da obra, assim como sugere uma articulação entre produção cultural e construção de uma consciência histórica compartilhada. O teatro de Márcio é defendido por nós como um mediador entre passado e presente, oferecendo ao público entretenimento e uma forma de acesso à história regional através de sua reelaboração no palco. A atuação do escritor amazonense, então, é tomada aqui como particularmente relevante para a compreensão de *Galvez* pois é através desses biografemas souzianos, do autor disperso no tempo, que compreendemos um projeto

estético que envolve o conjunto de sua obra e, inclusive, seu romance inaugural, aqui privilegiado para análise.

Defendemos ainda que o narrador que conta as histórias em *Galvez*, mas também em outras obras de Márcio, não se confunde com o sujeito empírico - autor Márcio Souza -; trata-se, dessa forma, em um sujeito ficcionalizado, constituído pelo discurso. O passado mobilizado por Márcio em seu conjunto ficcional baseia-se em um limite entre ficção e realidade onde há uma vontade de verdade impressa e que, apesar de ser mobilizada por um sujeito real, este é pulverizado, se dissolve na narrativa, e dá lugar a um elemento de outra ordem: o (s) narrador (es). Alinhado à dinâmica dos *biografemas*, o sujeito empírico aparece de forma não linear, assimétrica, a partir de *flashes* de memórias que constituem as reminiscências de um autor amazônico situado em uma historicidade específica, que o constituiu e o condiciona.

A escolha da epígrafe para este segundo capítulo parece exprimir de forma sucinta os objetivos e os debates que aqui se pretendiam tratar. “Num mar de verdades, uma gota de ficção torna o mar todo ficção.” A *gota de ficção* de Piglia aparece como uma recusa à transparência da representação literária, reconhecendo que narrar uma vida é sempre construir, selecionar e interpretar fragmentos dispersos no tempo, que só adquirem sentido quando este é atribuído narrativamente. Esta dialética entre verdade e ficção é uma matriz central na pesquisa aqui desenvolvida e também se inscreve no campo da biografia que, segundo Dosse (2009), é um espaço de mediação entre o vivido e o narrado. Essas reminiscências permanecem como um esforço de refiguração de uma vida, no movimento que se pretende transformar o vivido em sentido (Ricoeur, 1994).

Assim, ao compreender a autoria como elemento fragmentário do discurso e mediado pela linguagem (seja por meio dos biografemas barthesianos, da gota de ficção pigliana ou do desafio biográfico de Dosse), torna-se possível pensar o romance de Márcio Souza não como o reflexo de sua vida, não querendo encontrar o autor dentro da escrita, mas como um espaço de possíveis onde a refiguração narrativa se faz presente. A proposta hermenêutica de Ricoeur (1994) nos aparece novamente como suporte analítico uma vez que a leitura de *Galvez Imperador do Acre*, que compõe o próximo capítulo, parte do reconhecimento de que o romance de estreia de Márcio menos representa o passado amazônico e mais o refigura na linguagem, reinterpretando-o sob o signo da ironia e da paródia.

2.4 Da dramaturgia ao romance: *Folias do Látex* e *Tem Piranha no Pirarucu* como matrizes de *Galvez*

Pensar a intertextualidade para a obra de Márcio Souza exige, acima de tudo, o deslocamento de uma compreensão restrita e limitada do termo: para além de um conjunto de referências ou citações explícitas entre textos, ampliamos a noção para algo que considere uma circulação de formas, temáticas e procedimentos em comum na gama de produções de um mesmo autor. Desse modo, para além de identificar referências pontuais ou *easter eggs* na obra de Márcio, para a pesquisa em questão nos interessa compreender como determinadas formas de narrar, representar e problematizar a realidade são mobilizadas ao longo de sua trajetória intelectual.

A linguista e filósofa Julia Kristeva (1974) defende a noção de *intertextualidade* sendo o fato de que todo texto se constitui como um mosaico de citações, resultado desse de um processo contínuo de absorção e (re)transformação de outros textos. Dessa forma, pensa-se a escrita não como um processo de produção isolada, mas como uma prática social e cultural inserida em uma rede discursiva. Para além disso, o caso de Márcio Souza nos serve de exemplo pois essa rede não se limita a um diálogo apenas com tradições literárias e historiográficas externas, estende-se, também, para o interno de sua própria obra, especialmente quando pensamos nos passos dados no campo da dramaturgia antes de chegar ao romance.

O deslocamento entre gêneros parece apontar para um aspecto fundamental do *projeto souziano*: a recorrência de determinadas formas de representar a Amazônia e sua história, experimentadas em diferentes contextos e reconfiguradas segundo as necessidades de cada forma. O teatro, então, não aparece como uma etapa descartável porque inicial, ou mesmo paralela: aqui, a atuação de Márcio na dramaturgia é um espaço privilegiado de elaboração de etapas e procedimentos que serão posteriormente reciclados em sua produção para o romance (e até mesmo o ensaio). O que se pretende compreender e defender aqui é a dramaturgia como parte constitutiva de um mesmo campo de experimentação, no qual estão articulados humor, paródia, crítica social e histórica, e a construção de personagens hiperbólicos, excessivos.

Nessa direção, privilegiamos aqui duas peças em especial: *Folias do Látex* (1976) e *Tem Piranha no Pirarucu* (1978). Em ambas identificamos a presença de um tratamento satírico da história amazônica, especialmente no que diz respeito ao processo da *Belle*

Époque amazonense, no século XX. Ao recorrer ao exagero, à caricatura e à subversão dos discursos oficiais canônicos, Márcio não apenas aproxima as peças entre si, mas também as posiciona em diálogo direto com o que viria a ser sua aposta no gênero romanesco, Galvez Imperador do Acre (1976), romance esse em que tais elementos são reconfigurados e aprofundados.

Mais do que uma simples antecipação temática, o que se defende aqui é a continuidade de uma lógica de construção narrativa que perpassa diferentes gêneros dentro do que Santana (2019) intitulou como *cartografia souziana*.²⁴ A parodização de figuras históricas, a problematização da noção de verdade, a utilização do humor como estratégia de crítica e a construção de personagens que pretendiam uma representação heróica mas que acabam caindo na carnavalização constituem traços recorrentes que, ao serem deslocados da cena teatral para a narrativa em prosa, ganham novas camadas de significação. Esse movimento reforça a noção de que o conjunto da obra de Márcio Souza se organiza a partir de um processo contínuo de reescrita, no qual temáticas já exploradas são reconfiguradas em novos cenários.

É a partir desse enquadramento que se torna possível avançar para uma análise mais detida de *Folias do Látex* e *Tem Piranha no Pirarucu*, buscando identificar, em suas estruturas e procedimentos, os elementos posteriormente abordados em *Galvez*.

Encenado pela primeira vez em 1976, portanto no ano de publicação de Galvez, *As Folias...* é estruturada a partir de um prólogo (tempo atual), dois atos (1743–1896; 1900–1914) e um epílogo (tempo atual). O primeiro ato é estruturado em quatro cenas onde Márcio Souza constrói uma leitura crítica sobre o período da borracha²⁵ na Amazônia, evidenciando as contradições do processo de exploração na região.

²⁴ Nos apropriamos, aqui, da categoria “*cartografia souziana*” de Santana (2019), inicialmente criada para pensar os romances de Márcio, mobilizamos aqui e a expandimos para pensar também o universo temático antes da prosa, qual seja, as peças teatrais do autor amazonense, com destaque para duas “*As Folias do Látex*” e “*Tem Piranha no Pirarucu*” (anteriormente “*Zona Franca, meu amor*”).

²⁵ Embora a expressão “Ciclo da Borracha” permaneça amplamente difundida no senso comum, estudos mais recentes, na historiografia, têm discutido a noção de “ciclos econômicos” aplicada à história da região amazônica. Essa revisão ocorre uma vez que a perspectiva dos ciclos tende a sugerir movimentos homogêneos de ascensão e declínio, apagando a diversidade de agentes, atividades econômicas outras e continuidades históricas que caracterizam o processo histórico da região. Por essa razão, parte da produção historiográfica contemporânea tem optado por formulações como “economia da borracha” ou mesmo “período da borracha”, buscando evitar análises lineares dos processos históricos amazônicos. Para saber mais, ver: Linhares, 1981; Cardoso, 1979; Sampaio, 2011.

A cena inicial descreve o primeiro contato de um europeu com o látex: La Condamine (cientista francês) demonstra fascínio diante da bola de látex, objeto utilizado pelos povos indígenas da região para uma prática cultural - que, segundo ele, desqualifica tamanha importância e relevância do produto. Essa cena inicial já demonstra ao leitor a postura comum do europeu na Amazônia: movido pelo lucro e pela ética exploratória, La Condamine não consegue condicionar o seu olhar para as práticas culturais locais e perceber relevância nisso; pelo contrário, a sua atenção se volta unicamente para as possibilidades de exploração do material. Na segunda cena, Márcio Souza utiliza-se de uma metáfora central para ilustrar o que foi o século XX no extremo norte do Brasil: a Amazônia é representada como uma *infanta*²⁶, disputada por potências estrangeiras:

MESTRE-DE-CERIMÔNIAS - Respeitável público, distinta plateia, é com orgulho que vamos apresentar o popularíssimo número da Caça à Riqueza. (Entra em desfile a companhia, como um tradicional espetáculo de variedades. Dois seringueiros, o rosto maquilhado de palhaço, abrem o desfile. Logo a seguir uma mocinha mestiça, com roupas simples, levada pelo braço por um português de fartos bigodes). *Aí vem a bela infanta que embala todos os corações.* A doce Amazônia com o seu padrao lusitano. Entram um inglês com roupa de explorador e o Americano em trajes de tio Sam). E logo vemos o resoluto mancebo britânico e o viril americano, que chegam para disputar seus dotes e seu corpo de donzela. (Logo aparecem duas cocottes francesas). E mais, duas belas representantes da cultura e da alegria, filhas da França, que aqui chegam em busca de guarida. (Os dois seringueiros começam a reclamar de forma espalhafatosa a injusta omissão de suas presenças). Tem também a plebe que ignara sabe. (Souza, 1979, p.20, grifos nossos)

A encenação transforma o processo histórico de exploração econômica na região em um espetáculo internacional, em uma corrida, pelo ouro branco. Da mesma forma, a inserção de informações históricas sobre o desenvolvimento de técnicas industriais ligadas à borracha revelam a ambiguidade na cena: embora o látex esteja localizado no extremo norte brasileiro, o domínio tecnológico que traria lucros estaria concentrado fora da região. Os seringueiros, descritos como massa ignorada na cena, reforçam a crítica ao papel marginal que a população local está desempenhando no sistema. Essa adaptação das elites à ética da exploração na Amazônia também foi denunciada em *Galvez*:

²⁶ Filhas de monarcas que, muitas vezes, eram usadas em alianças matrimoniais estratégicas entre reinos.

Você vem em busca de riqueza, meu anjo (ela costumava me chamar de meu anjo). E por aqui só se ganha dinheiro na seringa. Eu queria te ver com uma machadinha dando golpes no tronco de uma seringueira. Se endividando no barracão central. Uma figura clássica da sociologia amazônica. (Souza, 2022, p.54, Fragmento “Realidade da aventura”)

A terceira parte da peça aprofunda a crítica inserindo figuras históricas e discursos que evidenciam o processo civilizatório que se tinha para a Amazônia durante a Belle Époque. Destacam-se personagens como Louis Agassiz e sua esposa, Elizabeth Agassiz, que encarnam visões externas e elitistas, interpretando a região a partir de seu olhar europeu, defendendo até intervenções que modificariam o ambiente natural da Amazônia. É evidente, nesse momento, uma certa violência simbólica associada ao projeto modernizador para a região, trazida por viajantes e/ou aventureiros, que redefiniriam a Amazônia a partir de interesses que pouco ou nada dizem respeito à sua realidade. Na quarta parte, o auge do Ciclo da Borracha é descrito como um momento de euforia, que transformou Manaus na Paris dos Trópicos. A modernidade aqui é, então, superficial, pois pautada na exploração do látex e da mão de obra. A Paris dos Trópicos, a primeira cidade a receber luz elétrica e representada através de seu símbolo máximo (o Teatro Amazonas) é, então, apresentada como o símbolo de um desenvolvimento pautado em uma dialética: grandioso e excludente na mesma proporção.

O primeiro ato se encerra com o reforço do caráter crítico dessa representação sobre a Amazônia ao noticiar a morte do ex-governador Eduardo Ribeiro, um dos símbolos desse período. Ao reconstruir episódios ligados ao Ciclo da Borracha, o primeiro ato os submete, também, a um tratamento satírico, típico de sua produção posterior, que demonstra suas tensões internas, denunciando a exploração econômica, a luta de classes presente entre aventureiros e autóctones, e as ilusões de um progresso que não se realizou sem maiores ressalvas.

O segundo ato de *As Folias...* se constitui a partir de três cenas. Márcio Souza intensifica a dimensão crítica da peça ao deslocar da euforia inicial quanto às promessas de um período pautado na busca pelo progresso para a denúncia das violências e contradições que sustentaram a Belle Époque amazonense, que culminaria na sua eventual derrocada. As três cenas pertencentes ao segundo ato articulam denúncia, ironia e metáforas para expor não apenas as condições de exploração como também o imaginário ilusório do projeto civilizatório para a Amazônia.

A primeira cena conta a presença do jornalista Euclides da Cunha que, ao ser entrevistado após viagem pelo rio Purus, atua como autoridade discursiva ao denunciar as condições de trabalho nos seringais, afirmando até se aproximar de um regime de escravidão em pleno século XX. Ainda neste quadro há a aparição de um personagem nordestino que faz uma exposição das condições miseráveis que o levaram à Amazônia. Ao inserir um personagem não-amazônico na narrativa Márcio expõe uma das características principais do período: que a exploração não estava restrita apenas ao ambiente amazônico, mas está vinculada a dinâmicas maiores de desigualdades, que fez com que o fluxo de trabalhadores nordestinos chegassem aos seringais a partir das secas e com a crença em uma vida melhor.

Algo começa a nos soar mais interessante a partir do segundo ato pois dialoga diretamente com a temática central de *Galvez*: a Causa do Acre. A cena pós aparição do nordestino culmina em uma alegoria: a Amazônia é colocada em uma caixa com o nome *Bolivian Syndicate* e é ameaçada de ser serrada ao meio pelo personagem norte-americano. A alegoria é sintomática da denúncia de um neocolonialismo na Amazônia, em pleno século XX: o que está em jogo, aqui, é a lógica de partilha e apropriação do território por interesses estrangeiros, tornando a região apenas mero instrumento em uma disputa maior por poder e lucro. Plácido de Castro, então, intervém para impedir o ato, reforçando o caráter político da cena e evidenciando as tensões em torno da soberania do Acre. Vejamos como aparece na peça:

PLÁCIDO DE CASTRO - Mas dia, menos dia, a borracha iria atrair a cobiça internacional. O que podemos ver no Bolivian Syndicate? O Brasil vai se desmembrar. A ameaça ofende os povos irmãos da América do Sul. Ofende a própria Bolívia. A meu ver, isso não é mais do que o caminho que os Estados Unidos abrem para futuros planos. (Souza, 1979, p.51)

O foco sobre a questão acreana aparece, então, na segunda cena, especialmente no que diz respeito à guerra entre bolivianos e brasileiros e a posterior incorporação do território ao Brasil, através do Tratado de Petrópolis. A narrativa continua se sustentando a partir do tom crítico, que denuncia a permanência das lógicas exploratórias em relação à Amazônia. Isso é demonstrado com a presença contínua de personagens como o norte-americano, o britânico, os seringueiros e as cocotes, afirmando mais uma vez que, independente das mudanças de controle político, a exploração se mantém como estrutura de poder.

A realização do baile de carnaval no Ideal Clube demonstra como o festivo aparece em contraponto à realidade social. Intitulado como “Bloco Madeira-Mamoré”, os personagens vão fantasiados de vagões e a Amazônia se responsabiliza em ser a locomotiva. Um dos maiores empreendimentos na região amazônica é tornado em alegoria carnavalesca. A menção não é por acaso: em 1980 Márcio Souza publica *Mad-Maria*, romance que denuncia a Estrada de Ferro Madeira-Mamoré como um símbolo que se queria de progresso e integração nacional mas que carrega o fardo de uma história de sofrimentos, mortes e fracassos, denunciando a ambivalência entre modernização e violência que perpassa toda a história da Amazônia.

Já na terceira e última cena a ambivalência perpassa uma crítica mais explícita no que diz respeito à apropriação de valores europeus pelas elites amazônicas. Stradelli²⁷, apresentado como um estrangeiro nobre, é mobilizado como exemplo nessa reflexão. O seu discurso questiona sobre a reprodução cega de modelos culturais externos e denuncia o possível esvaziamento de uma identidade própria ao se querer mimetizar uma realidade que não passa de superficial e alienante. Aqui percebemos que a crítica de Márcio não repousa apenas no plano econômico, mas também no plano cultural, demonstrando como o Ciclo da Borracha também resultou em uma imposição de padrões simbólicos e sociais:

CONDE STRADELLI - Ouçam! Não esqueçam nunca que essa Amazônia, a dos palacetes modernos, com suas mercadorias vistosas e de mau gosto e as suas formas de governo importadas da Europa e que não evoluíram, deve ficar sempre estranha aos vossos espíritos. *Esta Amazônia quer ser uma filial da cultura da Europa, mas parece uma caricatura.* É a Amazônia da cachaça, do zinco e da violência. A vossa Amazônia, deve ser a dos misteriosos desenhos sobre as pedras. Dos costumes que não ferem e da gente sábia que conhece esses rios como a criança conhece o colo da própria mãe. *Eu sei que isso vai se tornar cada vez mais difícil, e que muitas mudanças virão com a impressão de um passo adiante. Vejo que será cada vez mais difícil reconhecer a Amazônia.* Não acredito que meus livros tenham uma importância chave para nortear a vossa procura, mas a minha humildade procurou sempre se igualar à humildade desse povo que

²⁷ Ermanno Stradelli (1852-1926) foi um conde, aventureiro, etnógrafo e fotógrafo italiano. Sua vida foi dedicada ao estudo da região amazônica e dos povos autóctones. Sendo nobre de origem, abandona sua vida na Itália e se debruça nos mapeamentos dos rios e no registro das línguas e mitos indígenas, como o do Jurupari. Stradelli viveu no Alto Rio Negro por mais de 40 anos e acabou falecendo em Manaus, depois de ter contraído hanseníase. Para saber mais, ler: O Conde Italiano Ermanno Stradelli: um Mestre do Nheengatu no Século XX. Disponível em: <https://tupi.fflch.usp.br/sites/tupi.fflch.usp.br/files/O%20CONDE%20ITALIANO%20ERMANNO%20STRADELLI%20-%20UM%20MESTRE%20DO%20NHEENGATU%20NO%20S%C3%89CULO%20XX.pdf>.

emudece, ou é emudecido. Gratias, adio... (Souza, 1979, p.59, grifos nossos)

O fim do segundo ato retoma o cenário do baile de carnaval, mas agora situado em 1918, momento em que a crise da borracha já está presente na Amazônia. A derrocada do sistema gomífero é representada pela alegoria da locomotiva Madeira-Mamoré que sai dos trilhos, levando consigo personagens como os seringueiros, os representantes estrangeiros, e até mesmo a Amazônia. Parece que Márcio quis demonstrar de forma caricatural o fracasso de um projeto civilizatório que, no fim das contas, se revelou insustentável e pautado em desigualdades:

(rubrica) **O elenco desaba no chão, todos gritam e há uma confusão generalizada. Ouve-se um tiro.**

AMAZÔNIA - Ai! Estou ferida. (Souza, 1979, p.62)

O segundo ato de *As Folias...* radicaliza a crítica já esboçada no primeiro, explicita as violências estruturais do Ciclo da Borracha e desmonta, através de alegorias e sátiras, os discursos que sustentaram a sua legitimidade no decorrer dos anos. Ao articular denúncia social, paródia histórica e crítica cultural, a peça se constrói a partir de uma representação da Amazônia que, desta vez, demonstra tanto a exploração da mão de obra quanto os processos simbólicos e do imaginário que a acompanharam. O prólogo e o epílogo, por sua vez, situam-se no presente: a pianista Ernestina Rio Negro, uma atriz e o Mestre de Cerimônias refletem sobre os anos de Belle Époque Amazonense. No prólogo:

MESTRE-DE-CERIMÔNIAS - É possível que tenha sido não mais que um sonho. Um sonho que me reconfortou, ou mesmo um pesadelo de deliciosos prazeres proibidos. Então, eu vi algo, centenas de homens magros, centenas de jovens envelhecidos e que tinham malária. Mas não morriam de malária, tinham marcas de balas, de açoites e de fome, principalmente fome. Eles agonizavam e aquelas mortes tinham um significado. O que eles diziam também. Diziam em um sussurro cansado. E eu agora tento lembrar o que eles diziam, pareciam soluções históricas. Moribundos que resmungavam frases históricas, uma época inteira atravessava o extertor daquela massa, como uma página solene de história. (Souza, 1979, p.16)

No epílogo, por sua vez, a denúncia de tempos descrentes durante o século XX na Amazônia continuam:

MESTRE-DE-CERIMÔNIAS - Arte? Claro, mas é claro... centenas de trabalhadores rabiscando traços cubistas em troncos de árvores. *Vaudeville? Nada como o vaudeville para se entender aquele tempo. Não, não é piada. Pode achar graça, se quiser. É uma constatação. O vaudeville como expressão da monocultura enlouquecida.* A única arte que se aproxima do delírio. Personagens que entram e saem, intrigas complicadas e números de música e dança. Entre tiroteios e garrafas estilhaçadas, uma banda de música que toca "Going to the sky". (Souza, 1979, p.63, grifos nossos)

"Nada como o vaudeville para se entender aquele tempo". Vaudeville: é assim que Márcio categoriza *As Folias do Látex* e o seu romance de estreia, *Galvez Imperador do Acre*. Entendida não apenas como gênero cômico, essa categoria diz respeito à uma forma de organização de cena e de narrativa, estruturada a partir de fragmentação, ritmo acelerado, sucessão de quadros e pela centralidade do efeito espetacular. No caso de *As Folias...*, episódios históricos, figuras reais e personagens alegóricos entram e saem de cena em um fluxo contínuo. Esse modo de organização faz com que o Ciclo da Borracha seja apresentado menos como um processo coerente e progressivo e mais como uma sucessão de contradições, emaranhadas nas tensões entre exploração, modernização e fantasias civilizatórias.

Já em *Galvez* a mesma lógica é refigurada para o romance. A trajetória do anti-herói é construída como uma sequência de episódios (fragmentos) que quase se tornam esquetes, nos quais o foco é a hipérbole e o caricatural. O próprio protagonista pode ser lido como um tipo vaudevillesco: um personagem que se pauta na performance e se constitui na capacidade de encenar a si mesmo para um público, ainda que sejam os leitores do romance/folhetim. O romance realiza, assim, uma metalinguagem: se encena continuamente na sua própria narrativa.

Em ambas as obras o vaudeville transparece a partir do uso da paródia e da ironia como ferramentas de refiguração da História. Ao reescrever eventos históricos em números cômicos, alegorias ou metáforas, Márcio Souza desloca o passado de um registro épico para a emolduração em um registro farsesco, demonstrando como, mesmo as narrativas oficiais (ou especialmente estas) são construídas de forma arbitrária. A sequência lógica dos acontecimentos dá lugar a um espetáculo que se retroalimenta através de diferentes vozes (polifonia), interesses e versões, em uma constante disputa discursiva.

Dessa forma, percebemos que a defesa pela lógica vaudevillesca, em *As Folias...* e *Galvez*, se sustenta a partir da compreensão do projeto estético de Márcio Souza. O

vaudeville, aqui, não é apenas um recurso formal, mas também atua como uma estratégia crítica que permite discutir o caráter demasiado ambíguo da história da Amazônia:

E por que um vaudeville? Porque o que moveu o ciclo da borracha foi o ódio e a cobiça. Vaudeville, modelo de teatro da irresponsabilidade burguesa, voz dos centros urbanos, sofisticação trocada em miúdos para as platéias menos exigentes. Um teatro arrastado para os temas baixos e para a irreverência consentida. Como a própria vida da monocultura amazonense, o vaudeville é mais sombrio porque acoberta de alegria o que comumente arrancaria lágrimas. E lágrimas, como bem sabemos, costumam atrapalhar a visão. (Souza, 1979, p.9-10)

Por sua vez, *Tem Piranha no Pirarucu (Zona Franca, meu amor)*, Márcio Souza desloca o foco da crítica histórica do contexto da Belle Époque amazonense para o projeto de modernização que se quis representado pela Zona Franca de Manaus, denunciando, no entanto, a permanência de estruturas de exploração e dependência da região amazônica sob novas configurações. Através do humor mordaz, da sátira e da hipérbole, a peça refigura a história da Amazônia expondo as contradições entre o discurso oficial de progresso e as experiências sociais concretas da região. A peça inicia da seguinte forma:

MESTRE-DE-CERIMÔNIAS - Respeitável público, “ladies and gentlemen”, aqui começa a primeira jornada deste alegre vaudeville, no qual, sob o reino da finesse, se fala da Zona Franca de Manaus, a risonha e jovem, acossada por inúmeros contratemplos. Eis que de repente, como a bela que dormia no bosque, Manaus desperta para a glória, com o beijo vigoroso da Zona Franca, a princesa encantada do progresso. E deste encontro lésbicas e histórico, fortuito e de pouco tempo, alterações importantes já se registraram em nossos costumes. (...) (Souza, 1979, p.69)

A dialética presente no projeto da Zona Franca orienta toda a peça, a começar pelo título: a expressão “tem piranha no pirarucu” parece representar uma ameaça, algo enganador; o que deveria ser, à primeira vista, algo promissor se percebe, com o tempo, instável e inconsistente. Aqui, o projeto implementado pela Ditadura Militar se apresenta como uma ideia que, ao mesmo tempo, abre o leque de possibilidades econômicas para o capital externo e descortina o espaço social pautado na reprodução de desigualdades. A promessa de modernização, vinculada à indústria e à inserção da Amazônia nos circuitos mundiais de consumo, é constantemente tensionada por momentos que revelam a fragilidade do projeto e os efeitos excludentes.

Estruturada por dois atos, um prólogo e um epílogo, *Tem Piranha...* aproxima-se da lógica fragmentária e espetacular de *As Folias...*, na qual diferentes personagens fazem parte de um mosaico de situações que representam aspectos diversos da realidade amazônica. Aqui, empresários, trabalhadores e representantes do poder público circulam em cena, encenando relações marcadas por interesses econômicos, disputas simbólicas e guerras por poder. A *multiplicidade bakhtiniana de vozes* contribui para uma narrativa que não se estrutura de forma linear, mas por uma justaposição constante de episódios, que reforçam o caráter crítico da refiguração.

A leitura de *Tem Piranha...* ganha maior densidade quando situamos no contexto de sua produção e encenação, anos de 1970, período este marcado pela consolidação da Zona Franca de Manaus como uma das frentes do projeto de integração e desenvolvimento da Amazônia durante a Ditadura Militar. Apesar de ter sido instituída na década anterior, a ZF insere a região em dinâmicas econômicas diversas, fortemente vinculada ao investimento externo e ao consumo. É nesse cenário que a peça de Márcio Souza se insere, funcionando como uma leitura crítica do discurso oficial que associava o projeto de modernização ao progresso inevitável. Da mesma forma, a publicação de Galvez (1976) nesse mesmo contexto evidencia que, apesar das obras tratarem de temporalidades distintas, acabam dialogando com um mesmo horizonte teórico de produção, no qual a região amazônica é, novamente, colocada no centro de projetos externos de exploração econômica. Mais do que um simples pano de fundo, os anos de 1970 constituem um elemento fundamental para a compreensão da convergência entre essas obras, na medida em que informam tanto seus temas quanto suas estratégias críticas.

O enredo da peça se organiza em torno da chegada de Mister Pyle, industrial norte-americano, que deseja instalar uma fábrica na Amazônia. A presença do investidor estrangeiro acaba desencadeando uma movimentação entre os demais personagens, que passam a disputar os seus recursos, apresentando uma dinâmica baseada na busca por favorecimentos e a favor de benefícios próprios.

O espaço que congrega essas interações é o salão da Condessa de Nivico. Nesse cenário, os personagens desfilam de forma caricatural, construção típica da *cartografia souziana*, não apenas nas peças como também em seus posteriores romances. Entre os personagens estão o senador Dr. Pedreira, o Coronel Bubu dos tempos da borracha, a Professora Caridade, a prostituta Maria Piranha, o artista El Biscateiro, a jovem Valdereza e a

indígena Musa Amazônica. O Mestre-de-Cerimônias atua como um condutor das ações, que oscila entre os comentários mais “sérios” e o cômico. Com a interrupção constante do fluxo da peça, pratica a metalinguagem, se dirige ao público e rompe com a ilusão da realidade, algo muito mobilizado, também, em *Galvez* com o narrador-editor. Como podemos perceber no Quadro III de *Tem Piranha...* e durante uma discussão entre os personagens:

CONDESSA DE NIVICO - Em 1940, sem luz elétrica, não tínhamos o cinema. No lugar de Greta Garbo, tivemos um discurso de Getúlio Vargas. O ídolo movido a querosene, como todo o folclore nacional.

VALDEREZ - Tenho 18 anos e moro em Manaus. Não é mole viver em Manaus. Meu professor de literatura ainda acredita na varinha de condão da fada madrinha.

CORONEL BUBU - Minha nostalgia é o bumbá Corre-Campo no Festival Folclórico.

VALDEREZ - Eu vou acabar Miss Amazonas!

MESTRE-DE-CERIMÔNIAS - Chega, menina! Não aguento mais essas reclamações. Credo, parece personagem de Nelson Rodrigues! (*Para o público*) Distinta plateia, mister Pyle vai dizer uma palavrinha. (Souza, 1979, p.79, grifos nossos)

O tom de *Tem Piranha...* se aproxima de *As Folias...* e *Galvez* na medida em que também mobiliza o humor para, através de suas personagens, denunciar ideias extremas e violentas para a região amazônica. Isso, acontece, por exemplo, quando Mister Pyle afirma que deseja transformar a floresta amazônica em uma terra produtiva:

MISTER PYLE - O lucro é o meu único milagre. Eu não me preocupo com teologias nacionais. Eu sou multinacional. Este vale de verdes e monótonas belezas deve ser conquistado para o bem da humanidade, da ciência e dos países amigos. A indolência natural do sangue silvícola e lusitano deve desaparecer, o amazonense deve aprender a obedecer às portarias do Fundo Monetário Internacional. (Souza, 1979, p.77)

A temática da exploração na Amazônia, independente de seu período histórico, é tema constante nas produções de Márcio Souza. Em *Galvez*, essa denúncia também aparece de forma explícita através dos personagens que se entrelaçam nas artimanhas do protagonista:

Blangis e Justine L'Amour traziam a civilização. A passageira, sentada nos cachos de banana, vinha em missão evangélica. Era coronela do Exército da Salvação. Saíra de seu tranquilo Southwood, onde lera estarrecida no *Tropical Life* as notícias de que na selva amazônica os nativos pobres eram

escravizados pelos nativos ricos que só queriam viver na luxúria e no álcool. Sentada sobre cachos daquela típica fruta tropical, começava a duvidar de sua missão de temperança e moralização. Os nativos além de devassos e alcoólatras eram também loucos, um estado em que o Evangelho sairia em desvantagem. (Souza, 2022, p.66, Fragmento *Missão nos trópicos*)

A crítica embutida nas obras não deve surpreender o leitor. A comicidade das cenas subverte e demonstra a permanência de um imaginário que reduz a Amazônia a recurso a ser explorado. As obras de Márcio desvelam a continuidade de discursos autoritários e desenvolvimentistas que atravessam diferentes momentos da história do Brasil e da Amazônia. O lema “Integrar para não entregar” visava ocupar esse espaço de “vazio demográfico” com infraestrutura, mineração e agropecuária, com o objetivo de permanência na crença da soberania nacional. Obras como a Rodovia Transamazônica e a SUDAM, por exemplo, resultaram em desmatamento, conflitos por terras e o deslocamento de populações indígenas.

O Coronel Bubu representa, para a narrativa, um personagem que se estrutura a partir do meandro entre o ciclo decadente da borracha e a nova realidade instaurada pela Zona Franca de Manaus e pelo desenvolvimentismo. Herdeiro da riqueza propiciada pela borracha, o Coronel se destaca pelo saudosismo e pela constante tentativa de adaptação às novas condições da economia regional, representada no enredo pelas tentativas de vínculo com Mister Pyle. Ao mesmo tempo que sente saudades do seu tempo áureo, o personagem tem falas que criticam a dependência da região ao mercado externo. A Zona Franca é vista, mais uma vez, como um cavalo de tróia para a Amazônia: aposta no desenvolvimento mas é ilusório, porque quem mais se beneficia é o mercado internacional. Sua posição no enredo não é, entretanto, de oposição ao novo sistema, e sim de busca por uma inserção a fim de manter os seus privilégios:

CORONEL BUBU - Precisamos continuar sonhando. Estamos no século da seringueira eletrônica. (...)

CONDESSA DE NIVICO - A última vez que nos mandaram sonhar, nos disseram que seria para sempre. Fomos enganados. Pelo menos agora nos deram um prazo de vinte anos.

CORONEL BUBU - Você está ficando derrotista, minha polaquinha de pilhas. A gente precisa se defender. Na província a gente se defende como pode.

O desfecho da peça se constrói a partir da entrada da Musa Amazônica, indígena, que representa em seu corpo as variadas formas pelas quais a região foi violentada no decorrer de sua história. Com o corpo marcado por torturas, a comicidade da peça dá lugar à uma dimensão mais crítica e sombria, desvelando o fim último de todos os projetos desenvolvimentistas já implementados na região. Sua entrada é responsável pelo lembrete da decadência do Ciclo da Borracha e também pelo esgotamento do projeto da Zona Franca. Sua mensagem é clara: a repetição dos modelos exploratórios, que em nada se preocupam com o reconhecimento da região, acarreta uma repetição dos resultados. Vejamos como a cena acontece:

TODOS - Oh! Zona Franca!

I love you.

Meu amor,

minha paixão,

te guardo no coração.

(Rubrica) A música vai mudando de andamento, cada vez mais lenta, até o instrumental. O elenco arruma-se como se esperasse alguém, uma grande autoridade, ou mesmo o salvador. Depois de alguns segundos, entra uma índia magra, o corpo dilacerado de torturas, segurando um telex e arrastando-se penosamente.

MUSA AMAZÔNICA - SAIGON (URGENTE) AS PRIMEIRAS SEMENTES DE ZONA FRANCA ROUBADAS PELOS AMERICANOS DE MANAUS ACABAM DE GERMINAR NO JARDIM BOTÂNICO DE WESTMORELAND VG OS CIENTISTAS ACREDITAM PRODUZIR RACIONALMENTE ZONAS FRANCAS DENTRO DE DEZ ANOS VG O MONOPÓLIO AMAZONENSE DE ZONAS FRANCAS ESTARÁ ASSIM QUEBRADO PT. (Souza, 1979, p.106)

Os personagens agridem a Musa Amazônia e acabam acarretando a morte da mesma, ato esse que rompe com o tom que sustenta a peça, o humor. Anunciado pelo roteirista como o “Grand Finale”, esse momento expõe a violência envolvida nas dinâmicas de poder dos períodos históricos abordados. A alegoria utilizada na morte da indígena representa a brutalidade com que a Amazônia é tratada nessas mesas de negociações financeiras, tanto no mercado interno quanto externo.

Ao final da peça, a música “Porto de Lenha” é cantada pelos personagens. Aqui nos interessa dar destaque à primeira frase da música: “Porto de Lenha tu nunca serás Liverpool”. Ao evocar a comparação entre Manaus e um grande centro europeu, a citação explicita a tensão entre o desejo de modernização, a partir de modelos externos, e a realidade concreta da região, demonstrando que a “Paris dos Trópicos” só o é se considerada discursivamente. No contexto de *Tem Piranha...*, essa frase opera como um comentário satírico sobre o projeto da Zona Franca, que prometia trazer a ocupação e transformação da cidade a partir do polo industrial, mas o faz a partir de uma lógica de dependência e imitação. A canção ainda parece dialogar com a própria construção dos personagens que, ao tentarem importar um modelo externo de práticas culturais, caem em uma mimese barata de padrões que nunca seriam reconhecidos nos trópicos. Aqui se percebe, então, a crítica central da peça: na tentativa de transformar a Amazônia à imagem de projetos alheios, os resultados sempre revelam mais continuidades do que rupturas em relação às formas históricas de dominação, exploração e exclusão.

A análise de *As Folias do Látex*, *Tem Piranha no Pirarucu (Zona Franca, meu amor)* e *Galvez Imperador do Acre* nos permitiu compreender a obra de Márcio Souza como um projeto estético e crítico coeso, no qual diferentes gêneros e temporalidades se unem na construção de uma reflexão sobre a Amazônia. Longe de se configurarem como produções isoladas, essas obras estabelecem entre si um diálogo contínuo, demonstrado tanto pela recorrência de temas quanto pela utilização de elementos discursivos que atravessam tanto o romance quanto a dramaturgia.

No plano temático, o que se destaca é a insistência em representar momentos distintos como parte de uma mesma lógica histórica, marcada pela exploração da região, pela constante promessa de ocupação e pela dependência do mercado externo. Ao aproximar esses contextos, Márcio Souza constrói uma leitura da realidade que descortina menos as rupturas e mais as permanências, ao sugerir que diferentes projetos de desenvolvimento operam com um fim último, a partir de estruturas semelhantes e identificáveis ao olhar sensível do observador crítico. Dessa forma, tanto a euforia da Belle Époque amazonense quanto o discurso desenvolvimentista dos anos de 1970 e a desventura política encenada em Galvez são apresentados ao público como variações de uma mesma dinâmica: a apropriação e reinvenção da Amazônia.

Essa continuidade ainda se expressa no plano formal e estético, especialmente no uso do *vaudeville* e na mobilização do humor, da paródia e da caricatura. Ao deslocar eventos históricos para uma refiguração cômica, Márcio desestabiliza a narrativa oficial e expõe suas contradições e arbitrariedades. Personagens como Coronel Bubu, Mister Pyle e Galvez são representações da recorrência, na história da Amazônia, de figuras que oscilam entre o poder e o ridículo, centrais ainda para a construção de uma história marcada pela farsa e pela teatralização de si. O riso, aqui, não se limita a entreter o leitor: ele é elemento constitutivo da crítica, revelando as tensões nos processos históricos apresentados.

A intertextualidade, como a pensamos aqui, ultrapassa a dimensão de simples autorreferência para se instituir como o princípio basilar de organização da obra do autor amazonense. O trânsito entre dramaturgia e romance, bem como a retomada e transformação de temas e procedimentos, revela um processo contínuo de reescrita, em um compromisso concreto com a realidade amazônica, no qual cada obra dialoga com as demais, ampliando e complexificando questões centrais. Assim, *As Folias...* e *Tem Piranha...* não apenas antecipam elementos desenvolvidos em Galvez, mas também oferecem chaves de leitura que permitem compreender o romance em sua dimensão crítica.

CAPÍTULO 3 - A OBRA: UMA LEITURA DO ROMANCE INAUGURAL DE MÁRCIO SOUZA, GALVEZ IMPERADOR DO ACRE (1976)

*Meu livro é sobre a dança macabra da
civilização na Amazônia.*

Márcio Souza

O romance inaugural de Márcio Souza, *Galvez Imperador do Acre* (1976), constitui um ponto de inflexão na representação literária da história da Amazônia ao articular, por meio de procedimentos paródicos e de uma estrutura narrativa fragmentada (pois em folhetim), uma crítica contundente às formas tradicionais de (re)construção do passado histórico. Na pesquisa aqui apresentada, o romance não é tomado como uma reconstituição fiel dos eventos históricos; de outro modo, o nosso objetivo tem sido perceber o quanto a obra investe em uma desestabilização de narrativas canônicas ao expor o caráter discursivo, seletivo e, muitas vezes, arbitrário da História. Nesse sentido, o romance não apenas revisita o episódio da proclamação do Acre à independência, mas o reinscreve em uma lógica de encenação, na qual as articulações e debates entre narrativa, poder e memória são postos à mesa.

Tal operação se realiza, em grande medida, pela construção do narrador-protagonista, Luiz Gálvez Rodríguez de Arias, cuja trajetória de aventuras é marcada pela hipérbole, pela instabilidade e pela constante dialética entre o que é grandioso e o que é ridículo em sua história. Ao se apresentar aos leitores como a figura central dos acontecimentos que virá a narrar, Galvez assume contornos próximos ao picaresco, mobilizando estratégias narrativas que tensionam a veracidade/verossimilhança de seu relato e colocam em questionamento a própria possibilidade de uma narrativa histórica objetiva, mesmo aquelas canonizadas. O romance, então, desloca o eixo da autoridade narrativa, ao substituir a figura do herói tradicional por um narrador cuja legitimidade é permanentemente posta sob suspeita, tendo, inclusive, um diálogo direto com um segundo narrador (o narrador-editor), que reforça ou desmistifica a voz de Galvez na narrativa.

Paralelamente a isso, a obra de Márcio insere a história da região amazônica em um campo mais amplo de disputas políticas e econômicas, descortinando a atuação de interesses estrangeiros e a permanência de projetos exploratórios de longa duração e que atravessam diferentes momentos históricos. Ao refigurar narrativamente a proclamação do Acre como uma empreitada de interesses diversos e alianças instáveis, o romance constrói uma leitura

crítica do imperialismo e de suas formas de atuação na região, aproximando-se, nesse aspecto, das problematizações já observadas na dramaturgia do autor, aqui demonstradas através de *As Folias do Látex* e *Tem Piranha no Pirarucu*.

Ao tensionar tanto as narrativas históricas quanto as formas de representação, Galvez Imperador do Acre contribui para uma reflexão mais ampla sobre a constituição de identidades, especialmente no que se refere às relações entre o que se intitula como “regional” e “nacional”. A Amazônia, no romance, não se apresenta como um dado estável e imutável, mas como uma construção discursiva, que fora *inventada* (Gondim, 1994), atravessada por disputas e projeções externas, o que implicaria na problematização de imagens cristalizadas tanto no âmbito literário quanto no historiográfico.

A partir dessas discussões, o capítulo em questão propõe uma análise do romance a partir de quatro eixos principais. Em um primeiro momento, examina-se a forma como a obra realiza uma revisão crítica da história da Amazônia, apresentando seus procedimentos de paródia e reescrita através dos *bosques ficcionais*. Em seguida, investiga-se a construção da figura de Galvez à luz da tradição picaresca, destacando suas implicações para a estrutura narrativa. O terceiro eixo volta-se à representação do imperialismo e das dinâmicas de exploração da região, situando o romance em um quadro mais amplo de relações de poder. Por fim, discute-se a questão das identidades regional e nacional, buscando compreender como a obra tensiona e reconfigura tais categorias. Assim, pretende-se demonstrar que Márcio não apenas revisita um episódio histórico, mas o refigura de modo a expor, através da ficção, as contradições e os mecanismos que estruturam tanto a história quanto suas formas de representação.

3.1 A “Causa Acreana” refigurada: crítica, ironia e parodização em Galvez

Antes de adentrarmos propriamente na análise do romance, é necessário situá-lo no interior de uma tradição de representação da Amazônia que, ao longo do tempo, contribuiu para a consolidação de determinadas matrizes discursivas e lugares-comuns no imaginário nacional sobre a região. Gondim (2023) afirma que, ao longo da história, diversas obras de caráter literário e ensaístico desempenharam um papel fundamental na *invenção* de uma representação para a Amazônia, representação essa que ora encaixava-se no edênismo e ora no infernismo:

A Amazônia entra no circuito internacional ao servir de tema aos romances de Jules Verne, Conan Doyle e Vicki Baum. Nesse sentido, está presente na tensão oriunda do confronto entre o homem e a natureza, cujos resultados imprevisíveis encaminham questionamentos inquietantes por não resolverem a incompatibilidade da fusão. Um ou outro terá que se fragilizar se for imiscuido nesse conjunto um elemento não autóctone, que pode se revestir de nomeações múltiplas, como o progresso, por exemplo, acompanhado de seu elemento inerente que é o lucro monetário, ou ainda a cultura, e aí o missionário desordenada a harmonia primordial. Resta a tendência, quase genérica, de permanência do mistério, do quimérico, do onírico, do devaneio. *A Amazônia selvagem sempre teve o dom de impressionar a civilização distante*, escreve Euclides da Cunha. Ele mesmo, no entanto, deixou-se envolver pela “esfinge”, extrapolando que, *realmente, a Amazônia é a última página, ainda a escrever-se, do Gênesis*. (Gondim, 2023, p.139)

No contexto do final do século XIX e início do XX, diversos estudos sobre a representação da região amazônica destacam autores como Euclides da Cunha (1866-1909) e Alberto Rangel (1871-1945), cujos escritos, embora distintos em forma e intenção, participaram ativamente da elaboração de uma tradição narrativa que se tornaria amplamente difundida posteriormente.

No caso de Euclides, especialmente no conjunto de textos reunidos em *À Margem da História* (1909), observa-se um esforço de interpretar a região a partir da combinação de descrição objetiva (científica), reflexão sociopolítica e elaboração literária. A Amazônia de Euclides surge como um espaço ambíguo, dialético, ao mesmo tempo grandioso e hostil, cuja integração ao projeto de nação de seu tempo se apresenta como um desafio e, também, necessidade. Mesmo que sua abordagem revele tensões e ambiguidades, a sua representação da Amazônia contribui para a construção de uma matriz discursiva sobre a região como uma fronteira a ser conquistada e ocupada, evidentemente que a partir de ideais externos.

De modo semelhante, embora com ênfases distintas, Rangel, em *Inferno Verde* (1908), constrói uma visão da Amazônia profundamente marcada pela ideia de *adversidades*. A floresta é representada como um espaço hostil, agressivo, quase intransponível, que submete o homem a condições extremas, reforçando uma leitura da região como ambiente opressivo, criando a tradição *infernista* que mencionamos anteriormente; em suma, inóspita à criação e permanência de civilização. Essa leitura, ao privilegiar o embate entre homem e

natureza, contribui para a consolidação de uma imagem dramática e, por vezes, fatalista da Amazônia.

Ambos os autores, portanto, ainda que inseridos em projetos intelectuais diferentes, participam e contribuem com a construção de um repertório de representações que tendem a fixar a Amazônia em determinados enquadramentos: seja como espaço de exuberância natural a ser dominado, seja como território de adversidades que desafia a presença humana. Tais formulações, amplamente difundidas no meio intelectual por anos, acabam por construir *matrizes discursivas*²⁸ por meio das quais outras narrativas sobre a região passam a ser lidas e interpretadas.

É a partir dessas matrizes discursivas já consolidadas sobre a Amazônia que se insere a reflexão proposta por Márcio Souza em seu ensaio, publicado dois anos após Galvez, “*A Expressão Amazonense: Do Colonialismo ao Neocolonialismo*” (1978), no qual o autor elabora uma crítica às imagens cristalizadas da região produzidas por tradições literárias e intelectuais anteriores:

Pensar criticamente o Amazonas, é pensar o processo político e cultural desta terra que padece de uma completa ausência de investigação científica e está assolada pelo recenseamento ou pelo beletrismo. A história do Amazonas é a mais oficial, a mais deformada, encravada na mais retrógrada e superficial tradição oficializante da historiografia brasileira. Pouco estudada, verdadeiramente abandonada, com uma bibliografia parca e documentação rara e saqueada por inescrupulosos que se julgam proprietários do passado. (...) Olhar para essa realidade é sentir-se um abandonado no interior de uma tradição formal e irritantemente oficial, onde o povo não aparece e os heróis são vermes dourados. (Souza, 2010, p.19)

Ao problematizar o modo como a Amazônia foi historicamente representada, Souza chama a atenção para o caráter externo e, muitas vezes, estereotipado dessas construções, que tendem a reduzir a complexidade da região amazônica a um conjunto limitado de imagens (edênica ou infernista, como já mencionado). Nesse sentido, o autor questiona não apenas os conteúdos dessas representações, mas também as condições de sua produção, mostrando

²⁸A noção de “matrizes discursivas” é tomada, aqui, em diálogo com as teses de Michel Foucault (1926-1984), para quem os discursos são produtores de regimes de verdade e formas específicas de percepção da realidade. Dessa forma, determinadas representações da Amazônia passam a orientar e condicionam modos posteriores de narrar e interpretar a região. Para saber mais sobre a noção aplicada à historiografia amazonense, ler Júnior, Almir Diniz de Carvalho. *Mestiçagem e tropicalismo no pensamento amazônico*: Gilberto Freyre, Leandro Tocantins, Ferreira Reis e Ypiranga Monteiro. In: *Historiografia Amazonense em perspectiva*. César Augusto B. Queirós (Org.). - Manaus: Editora Valer, 2020.

como elas se vinculam a perspectivas que nada dizem respeito à experiência efetiva dos autóctones.

Ao reivindicar a necessidade de uma “*expressão amazonense*”, Márcio parece propor o deslocamento desse olhar, ao defender a construção de narrativas que partam de dentro da região, isto é, que sejam capazes de apreender as especificidades históricas, culturais e sociais da Amazônia, sem precisar recorrer a modelos interpretativos importados. Tal posicionamento do autor implica uma visão crítica dos temas e das formas como são representados, o que se traduz na sua produção literária e na adoção de procedimentos que tensionam e subvertem os modos tradicionais de narrar a história da região.

Desse modo, *Galvez* é lido aqui como um desdobramento da proposta de revisita à Amazônia a partir de dentro; em suma, o que Márcio Souza defende em seu ensaio. Ao mobilizar a paródia e o humor, o romance refigura o passado histórico e coloca em xeque as formas tradicionais de representância da região. A obra de ficção nos serve, aqui, como uma realização de um gesto crítico enunciado por Márcio em sua reflexão ensaística, que se preocupa, acima de tudo, em repensar as matrizes discursivas que norteiam a Amazônia ao longo dos anos.²⁹

A parte IV de *Galvez Imperador do Acre*, intitulada como “O Império do Acre (julho/dezembro de 1899)”, se volta diretamente para o ápice e a derrocada do projeto político de Galvez na região e, ao mesmo tempo, intensifica o tom satírico e a dimensão de farsa que envolve a história e o seu protagonista. Assim se inicia a narração:

O homem que vos escreve, gentil leitor, é um homem que viveu apenas 17.520 horas. Foram essas poucas horas intensas que dominaram a minha vida como um sinal de fogo na pele de um condenado. Sei que isso pode parecer piegas, mas a verdade é que tirando os dois anos que passei na Amazônia, *minha existência não passou de uma decorrência cansativa dos momentos da aventura. Eu vivi a aventura e depois me transformei numa lenda.* (Souza, 2022, p.191, Fragmento “Numerologia”, grifos nossos)

Nessa parte em específico, acompanhamos a experiência de Galvez enquanto figura que tenta se situar como líder e protagonista de um empreendimento político que, desde a sua elaboração, já era instável. O que poderia ter sido narrado como a consolidação de poder do aventureiro, aparece, na verdade, como uma sequência sem fim de episódios marcados pelo

²⁹Ver nota de rodapé 26.

improviso, pelas alianças frágeis e falta de legitimidade. A autoprocamação e a tentativa de organização de um governo no Acre são retratados sob um registro narrativo que mistura a hipérbole, o eloquente, e o ridículo. Essa ambiguidade serve ao leitor como uma demonstração do descompasso entre a projeção de si que Galvez faz e a realidade que o cerca.

É nessa parte que as tensões políticas e os conflitos de interesse vão se intensificar. A presença de agentes diversos (brasileiros, estrangeiros e as elites locais) evidencia ao leitor que o controle do território está longe de ser uma pauta resolvida, sendo atravessado por disputas econômicas mesmo após a ‘conquista’. A narrativa, então, desmascara a retórica e a encenação do projeto de Galvez e expõe a fragilidade em que se sustenta o seu poder. Há ainda o aprofundamento do tom irônico do romance, onde as situações que o protagonista se insere beiram o absurdo, além de sua tentativa constante de se manter como uma figura respeitada e central dos acontecimentos, como acontece no fragmento a seguir:

Ah! 1899. Além do meu Império alucinado perdido no meio da *jungle* tropical como uma utopia de Campanella, os historiadores do futuro muito teriam que falar daquele ano. Dias de galhardia, miséria e pompa, os homens preparavam o novo século com grandes mudanças e, talvez por isso, os novecentos que se aproximavam seriam conhecidos imprecisamente como os tempos modernos. (...) Para os humildes do planeta a vida era a de sempre: estafantes homens de trabalho, salários minguidos, num disparate com a farta mesa da pequena burguesia. Meus súditos acreanos faziam parte desta face desfavorecida da civilização. E se o meu regime muito pouco parecia prometer no sentido de melhorar a situação, alguma coisa estava mudando em Puerto Alonso. (Souza, 2022, p. 215, Fragmento “Meu século suave”)

O narrador-protagonista se coloca, mais uma vez, como o centro dos acontecimentos e, apesar do iminente fim de seu império, não cansa de aumentar o tom da narrativa para impressionar os seus leitores e “súditos”. A distância entre o discurso heróico, que se quer implementar, e os acontecimentos efetivos se torna cada vez mais evidente e, assim, contribui para a desconstrução de qualquer leitura épica do episódio histórico. Assim, o narrador-editor reaparece na história: dessa vez, alertando os leitores mas sendo permissivo com a liberdade criativa de seu anti-herói:

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, pensando melhor, para que desviar o leitor da fantasia?* (Souza, 2022, p.214, Fragmento “Perdão, leitores!”, grifos nossos)

Depois de muitas desventuras, o desfecho dessa parte caminha para a queda de Galvez, ao descortinar o caráter passageiro e instável de sua empreitada. Sua experiência como na região se apresenta menos como um projeto político duradouro e mais como um momento episódico marcado pela instabilidade e pelo imprevisto, reforçando a leitura do romance como uma crítica à forma como os eventos históricos são narrados e monumentalizados:

Burlamaqui entrou no Palácio e recebeu uma baforada de calor e fumaça de charutos. Estava me procurando e queria a honra de me depor pessoalmente. Começou a vasculhar a confusão de bêbados e mandou arrombar todos os quartos, surpreendendo quadros memoráveis. (...) Fui localizado dormindo entre várias garrafas de xerez, protegido pela escuridão e o abandono do caramanchão. Burlamaqui me puxou pelo colarinho e eu não ofereci nenhuma resistência. Abri os olhos com dificuldade e na minha cabeça retumbavam os gritos do tenente. Os sinos da igreja começaram a repicar anunciando o século XX. Tentei uma posição mais confortável para meditar sobre o acontecimento e me apoiei nos braços dele, mas o esforço me fez o estômago virar e, para o meu pesar, vomitei copiosamente sobre a farda de meu depositar. (Souza, 2022, p.237, Fragmento “Minha deposição”)

A problematização da “Causa Acreana” em *Galvez* ganha maior densidade quando colocamos em diálogo com interpretações historiográficas que contribuíram, de certa forma, para a consolidação de uma narrativa estruturada e, em certa medida, legitimadora, desse processo. Entre essas leituras, destacamos aqui “*Formação Histórica do Acre*” (1961), de Leandro Tocantins (1919-2004). Nesta obra, o autor empreende um esforço de sistematização dos processos que levaram à incorporação do território acreano ao Brasil, organizando os eventos em torno de uma perspectiva que privilegia a continuidade histórica e a ilusão de uma unidade territorial. Ao reunir diversos fatores (entre eles, econômico, político e social), Tocantins elabora uma narrativa que busca conferir coerência e inteligibilidade a um conjunto maior e complexo de eventos, inserindo-os em um horizonte mais amplo de formação nacional.

Ainda que reconheça os conflitos, as disputas e as instabilidades, a interpretação de Tocantins tende a operar por meio de um encadeamento que sugere certo direcionamento

histórico. O que chamamos aqui de “Causa Acreana” aparece como parte de um processo que, apesar de suas tensões, segue o ritmo rumo à soberania nacional, projeto que os grupos dirigentes tinham, naquele momento, sobre a região amazônica. Nesse sentido, a narrativa historiográfica canônica constrói uma leitura na qual os diferentes agentes e episódios são integrados em um enredo que lhes confere sentido, contribuindo para a fixação de uma memória histórica fixa, imutável, sobre o processo. Na introdução ao livro “Amazônia: Natureza, Homem e Tempo” (1960), também de Leandro Tocantins, Arthur Cézar Ferreira Reis (1906-1993) demonstra bem a relação que os homens de letras de seu tempo tinham em relação à região amazônica e quais eram os seus objetivos ao retratarem sobre em seus textos:

(...) O que se sente, porém, mais intensamente à leitura, atenta de suas páginas, tão cheias de vida, de sabor literário, é que a Amazônia não se libertou daquele destino a que nos referimos, *prosseguindo no seu papel de região útil aos outros, ao bem-estar de regiões distantes, que se civilizaram na base de muito do que ela lhes mandou e que elas souberam manejar com a inteligência pragmática, utilitária e imediatista*. O novo livro de Leandro Tocantins não é, assim, apenas, um livro de interpretação histórica do extremo-norte, mas, fundamentalmente, um lançamento da Amazônia nas suas bases sociais, econômicas e culturais, na sua projeção universal, *na sua realidade como espaço que ainda não foi possível possuir para ser humanizado*. (Tocantins, 1982, p. 22, grifos nossos)

Ao afirmar que a região teria permanecido como “útil aos outros”, destinada apenas ao “bem-estar de regiões distantes”, Arthur Reis apresenta uma visão sobre a Amazônia como um espaço estruturalmente vinculado a dinâmicas externas, interesses externos, cuja função na História estaria associada à exploração de recursos em benefício de centros mais desenvolvidos. Se em um primeiro momento essa constatação revela uma dimensão crítica, ao reconhecer a inserção desigual da região em circuitos econômicos mais amplos, ela ainda se articula com uma concepção que reforça a ideia da Amazônia como um território ainda por ser plenamente apropriado e “humanizado”.

Nesse sentido, ao caracterizar a região como um espaço “que ainda não foi possível possuir para ser humanizado”, o discurso de Reis mobiliza um vocabulário analítico que remete a uma longa tradição de pensamento sobre a Amazônia, na qual a própria noção de “civilização” se opõe à de natureza, e na qual a intervenção humana (vinculada, muitas das vezes, a projetos externos) se faz não apenas útil como *necessária* para a realização plena desse espaço. Tal percepção aproxima-se de representações anteriores que concebem a região

como um local de fronteira incompleta, reiterando, sob novos vocábulos, a ideia de que a Amazônia careceria de um projeto integrador, de organização e racionalização.

Reis destaca o valor da obra de Tocantins por ser “um lançamento da Amazônia” em suas múltiplas dimensões: sociais, econômicas, culturais, etc; além de reconhecer o esforço de construção de uma leitura mais abrangente da região. Apesar disso, essa valorização não rompe integralmente com os enquadramentos que situam a Amazônia em posição de exterioridade relativa em relação aos centros de poder e de produção de conhecimento. Aqui, tanto a interpretação historiográfica quanto a sua recepção crítica revelam a persistência de um olhar que, mesmo enquanto busca compreender a especificidade amazônica, tende a reinscrevê-la em categorias que a colocam como espaço a ser ocupado, integrado, transformado.

É precisamente contra esse tipo de enquadramento que *Galvez Imperador do Acre* insurge. Ao recusar uma representação da Amazônia como cenário passivo de projetos civilizatórios e ao expor, por meio da ironia e paródia, os interesses e contradições que atravessam tais discursos, o romance de Márcio desestabiliza a própria linguagem que sustenta essas construções discursivas. Nesse movimento, a obra revela que aquilo que se apresenta como interpretação objetiva da realidade regional é, também, resultado de operações textuais que organizam, hierarquizam e atribuem sentido ao espaço amazônico.

Ao deslocar o foco de uma narrativa estruturada para uma encenação atravessada por contradições, o romance testemunha o caráter construtivista da história tal como apresentada na historiografia. O que, em Tocantins, aparece como processo dotado de coerência e direção, em *Galvez* se desdobra como uma sucessão de eventos cujo significado permanece em aberto e em disputa. A obra de Márcio não nega a História: ela a reinscreve, refigura, em um regime de outra ordem de representação, no qual se tornam visíveis as operações que sustentam sua organização e estrutura, sem o equivocado desejo de um fim último, teleológico.

A recepção crítica do romance inaugural de Márcio Souza também fala sobre o modo como o livro foi compreendido, desde sua publicação, como uma intervenção no campo de (re)escrita da História da Amazônia. Em matéria publicada no Jornal O Estado de São Paulo em 1977, Elson Martins defende essa intervenção:

Mas, o mais importante é que a partir de Galvez, Márcio Souza abre perspectivas novas para uma compreensão da Amazônia, sugerindo que se releia a história da região separando o secundário do essencial, colocando

os fatos e os personagens nos lugares devidos. "O nosso herói existiu realmente e pelo norte do Brasil exercitou sua fidalguia. Comandou uma das revoluções acreanas e quem duvidar, que procure livro sério que confirme nossa afirmação. (grifos nossos)

O comentário de Martins é particularmente significativo pois indica que o romance não foi percebido apenas como uma narrativa ficcional, mas principalmente como uma obra que se pretende reorganizar os sentidos atribuídos historicamente ao passado regional, amazônico. Ao enfatizar a necessidade de reposicionar os “fatos e personagens nos lugares devidos”, a crítica reconhece, mesmo que de forma indireta, o caráter seletivo e interpretativo da própria construção historiográfica, aproximando-se da ideia de que toda narrativa (histórica e literária) implica em escolhas, hierarquizações, recortes, etc.

Essa dimensão torna-se ainda mais evidente quando o excerto mobiliza, em tom irônico, a própria figura de Galvez como um personagem histórico cuja existência poderia ser confirmada pelos leitores através de um “livro sério”. Ao reproduzir esse tipo de pensamento, Martins acaba por tensionar os limites entre História e ficção (pauta basilar da pesquisa que aqui se apresenta), sugerindo que a autoridade do discurso histórico não é absoluta, totalizante, mas passível de questionamento e reformulações. Nesse sentido, a leitura de Martins converge com a proposta inicial do romance ao defender que a chamada “Causa Acreana”, tradicionalmente discutida sob o viés heróico e linear, pode ser revisitada a partir de outros enquadramentos, nos quais o humor, a ironia e a parodização são mobilizados como instrumentos de deslocamento crítico.

Já a leitura proposta por Armindo Blanco, em 1977, pelo Jornal Pasquim, reforça, em tom irreverente, a dimensão crítica e desestabilizadora do romance de Márcio Souza, ao destacar o seu caráter profundamente picaresco e satírico:

Do cacete: o espírito de Calderon e Lope baixou num tal Márcio Souza e o resultado (incrível, fantástico, extraordinário) é "Galvez, Imperador do Acre". O autor bota deboche pelo ladrão, manda os bons sentimentos às urtigas, cava o boqueirão das coisas pícaras que deixam a memória envolta em troça. Acho o seguinte: enveredando pelo traço revelador da caricatura, este súbito Márcio humanizou o Amazonas como não o conseguiu nem o meu mestre e amigo Ferreira de Castro. E prova, como quem não quer nada, rindo até da épica Joana morta com um fuzil nas mãos e as saias levantadas, que para além do Equador nem tudo é permitido, ao contrário do que pretendia o provérbio português e ainda acredita aquele capeta de

Barbacena. Confirmam: "Galvez" está para o realismo mágico como o Quixote para os romances de cavalaria. Garcia Marquez? Mixou. Brasil? Algema nenhuma vai dar pedal.

No excerto citado, o crítico chama a atenção para o modo como *Galvez, Imperador do Acre* recusa deliberadamente as formas tradicionais de representação do passado histórico, substituindo o épico por uma abordagem marcada pela caricatura e pelo riso. Ao mesmo tempo, ao sugerir que Márcio Souza “humanizou o Amazonas”, Blanco indica que essa humanização não se dá por meio da idealização ou da exaltação, mas justamente pela dessacralização de figuras históricas e pela exposição de suas contradições, procedimento próprio à *cartografia souziana* e que aproxima o romance *Galvez* daquilo que, conforme Bakhtin (1999), constitui a lógica do riso carnavalesco.

Ainda é significativa a comparação estabelecida entre *Galvez* e *Dom Quixote* (1605), ao afirmar que o romance de Márcio ocupa, em relação ao Realismo Mágico, posição análoga à da obra de Cervantes frente aos romances de cavalaria. Tal analogia sugere que *Galvez* não apenas se insere em uma tradição narrativa, mas opera como um gesto de ruptura e renovação, reinterpretação, ao tensionar e subverter os modelos consagrados do cânone. Nesse movimento, o romance desmonta a construção heróica associada à História da Amazônia, revelando-a como produto de narrativas construídas arbitrariamente.

A recepção crítica demonstra que a obra de Márcio Souza não se limita a recontar o passado regional, mas o reconfigura a partir de uma perspectiva que articula humor e crítica, deslocando o olhar do leitor e abrindo espaço para a problematização das forças históricas que estruturam esse processo, entre elas, as dinâmicas de exploração e os interesses externos que atravessam a região, tema que será desenvolvido a seguir.

O diálogo entre ficção e História na pesquisa aqui apresentada se torna relevante pois nos permite compreender o romance inaugural de Márcio Souza como uma narrativa que atua diretamente sobre os modos de construção da memória e do passado histórico. Ao expor aos leitores as fissuras e ambiguidades dos acontecimentos, o texto ficcional tensiona as leituras que tendem à estabilização, convidando o leitor a participar ativamente da leitura e da reflexão sobre os critérios e procedimentos que transformam eventos em narrativa histórica.

Compreendemos, então, que a “causa acreana”, tal como representada em *Galvez Imperador do Acre*, não é simplesmente retomada, mas essencialmente refigurada. A noção de refiguração, conforme pensada por Ricoeur (1994), oferece uma chave interpretativa

particularmente produtiva para os fins desta discussão. Para o autor francês, a narrativa não apenas organiza a experiência temporal, mas sobretudo refigura o mundo prático (da ação) ao reinscrevê-lo em novas estruturas de sentido. No romance, essa operação se manifesta na transformação de um episódio historicamente consolidado em uma narrativa que desestabiliza os seus significados, dando lugar a outras formas de compreender o passado histórico.

Esse processo de refiguração não se dá por meio de uma simples substituição de conteúdos, mas através de um trabalho formal que envolve a paródia e o uso sistemático do riso (elemento comum à *cartografia souziana* aqui já discutida). O humor, nesse contexto, assume uma função que ultrapassa o entretenimento, operando como um mecanismo demasiadamente crítico capaz de tensionar as representações estabelecidas canonicamente, em especial na historiografia tradicional. A esse respeito, a reflexão de Henri Bergson (2020) sobre o riso contribui para compreender como o “cômico” pode atuar como um instrumento que descortina a rigidez presente nas formas discursivas socialmente aceitas. No romance de Márcio Souza, o riso incide justamente sobre a tentativa de estabilização da História, expondo suas convenções e revelando o seu caráter construtivista.

Assim como a Amazônia fora inventada discursivamente, o processo de independência do Acre também o fora (Souza, 2018). A Amazônia de Márcio Souza foge da lógica binarista (*infernista x edênica*) e ressurge refigurada e representada a partir de lógicas exploratórias do capital e, acima de tudo, como um campo de disputas políticas, econômicas e sociais. A “causa acreana”, longe de ser reafirmada como um processo coeso e orientado, é exposta em sua dimensão disputada, indicando aos historiadores e literatos que sua significação não está dada, mas é continuamente produzida. O romance inaugural de Márcio, então, não apenas revisita o passado histórico, mas também intervém nos modos de narrá-lo, reafirmando o potencial do texto ficcional como um espaço de problematização da História.

3.2 A figura do pícaro em Galvez: narrativa, instabilidade e crítica histórica

No centro da narrativa do romance, encontra-se a figura de Luis Gálvez Rodríguez de Arias, aventureiro espanhol cuja trajetória serve de foco para o desenvolvimento do romance. Tal como apresentado pelo autor, Galvez se apresenta aos leitores como um personagem deslocado, vindo de fora, que adentra o espaço amazônico no contexto das disputas em torno da exploração da borracha e das indefinições territoriais que estão presentes na história da

região no final do século XIX. Desde o primeiro momento, o personagem é associado a um universo de instabilidades e de possibilidades abertas, no qual identidades e posições no campo do poder ainda estão em processo de definição. Mais do que um personagem plenamente finalizado, Galvez é introduzido como um personagem que *viria a ser*, ainda em formação, cuja experiência na região e nas mesas de acordos com as elites iriam delinear e, sobretudo, iriam afirmar. Vejamos um fragmento que demonstra esse caráter aventureiro do narrador-protagonista:

Eu não gostava de americanos; era o único sentimento que podia oferecer naquele momento. Eu sabia que os americanos, em nome da humanidade, estavam se aproveitando do desespero espanhol em Cuba. Eu sabia que o exército espanhol também estava agindo de maneira suja. Havia campos de concentração, tortura e assassinatos. Já tinha morrido muito nacionalista cubano nas mãos dos carrascos espanhóis. Os americanos, interessados no açúcar cubano, chegaram com suas tropas de desordeiros e trucidaram os soldados espanhóis em retirada pela costa de San Tiago de Cuba. O mesmo estavam fazendo nas Filipinas. *Os americanos se consideravam os novos cavaleiros andantes e tinham dinheiro. Eu faria de tudo para atravessar na frente deles.* (Souza, 2022, p.50, Fragmento “Minha política”, grifos nossos)

Já na Parte I do romance, Galvez explicita sua posição frente à atuação norte-americana no contexto das disputas coloniais, demonstrando, assim, a complexidade (e ambiguidade) de seu caráter. Ao mesmo tempo em que demonstra consciência das dinâmicas imperialistas em curso, ao denunciar tanto a violência espanhola quanto o oportunismo dos Estados Unidos da América, o narrador-protagonista rapidamente desloca a reflexão para o plano individual, apresentando o seu projeto: afirma que sua intenção é “fazer de tudo” para se antecipar aos interesses americanos. Tal movimento narrativo revela um traço fundamental do protagonista do romance: a capacidade de reconhecer criticamente os jogos de poder, sem, no entanto, desviar deles. Ao contrário, Galvez se insere nesse mesmo campo de disputas, orientando suas ações menos por princípios éticos estáveis e mais por estratégias de conveniência e autopromoção.

A tradição de personagens *espertos*, que manipulam a situação ao seu bel prazer, é uma forte marca na literatura brasileira. Destacamos aqui Leonardo, de *Memórias de um Sargento de Milícias* (1852/1853), de Manuel Antônio de Almeida (1831-1861) e, já no período modernista, *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade (1893-1945). Leonardo, frequentemente analisado como um “malandro”, move-se em um universo social no qual a

busca pela ordem institucional é constantemente contornada por meio de expedientes informais, favores e pequenas transgressões, evidenciando uma sociabilidade marcada pela flexibilidade das normas e pelo sistema de negociação constante. Já o personagem Macunaíma, que já é definido pelo narrador como o “herói sem nenhum caráter”, parece vir para radicalizar essa lógica ao encarnar um sujeito cuja identidade é instável, mutável e contraditória, capaz de transitar entre diferentes registros e situações sem se fixar em valores ou princípios estáveis.

Em ambos os casos, o que se observa é a construção de personagens que não apenas reagem às circunstâncias, mas as manipulam ativamente em benefício próprio, ainda que de maneira improvisada e precária. Essa tradição encontra ressonância em Galvez, cuja trajetória é igualmente marcada pela habilidade de ler os contextos e agir de acordo com as oportunidades que se apresentam. No entanto, diferentemente dos dois personagens mencionados anteriormente, cuja atuação se dá majoritariamente em contextos internos à formação social brasileira, Galvez se insere em um cenário ampliado, atravessado por disputas internacionais e interesses econômicos globais. Mesmo assim, sua postura preserva esse traço fundamental: a recusa de uma identidade fixa e a adesão a uma lógica de ação que se orienta pela vantagem, o que reforça a aproximação com uma tradição de personagens que, ao operarem nas margens, expõem as contradições das estruturas sociais e narrativas nas quais estão inseridos.

A noção de “malandro”, tal qual pensada por DaMatta (1997), oferece uma chave interpretativa interessante para compreendermos a recorrência de figuras que operam a partir da flexibilidade e da negociação nas formas de sociabilidade brasileira. O malandro não é apenas definido como um transgressor de normas, mas como um agente que sabe transitar entre diferentes esferas sociais, manipulando, assim, códigos e hierarquias. Aqui o malandro se diferencia do “herói” justamente por sua posição intermediária: ao fugir da disciplina e obediência, constrói sua trajetória com base na astúcia e na capacidade de improvisação. Sua prática se dá na exploração das brechas do sistema social, demonstrando como a suposta rigidez das normas pode ser facilmente relativizada por meio das relações pessoais. O malandro, ao desafiar a lógica estabelecida, também revela a sua forma de funcionamento, marcada por negociações constantes.

É na esteira das teses de DaMatta que Candido (1970) analisa a figura de Leonardo (*Memórias de um Sargento de Milícias*). A figura desse malandro se define, segundo

Candido, menos pela oposição direta às normas sociais e mais por sua capacidade de transitar entre elas, ora se ajustando e ora se contornando, em um movimento contínuo de *adaptação*. Essa dinâmica do personagem se estrutura a partir de uma dialética: ordem e desordem não se excluem, antes se articulam de forma complementar, revelando uma forma específica de organização social que a transgressão não rompe com o sistema, antes, o integra. A trajetória do malandro, então, conduz a uma acomodação, em que as regras são sempre reinterpretadas. A perspectiva de Candido nos permite ler esse personagem como expressão de uma lógica social mais ampla, que é, essencialmente, marcada pelo aspecto da negociação e da ambiguidade.

Diante desse conjunto de formulações conceituais, a pesquisa em questão opta por situar o personagem Galvez, de maneira mais específica, em diálogo com a tradição picaresca de matriz espanhola. Tal escolha não implica levar a desconsiderar as aproximações possíveis com a figura do malandro, mas se justifica pela centralidade que, em *Galvez Imperador do Acre*, assume a dimensão própria de seu narrador-protagonista pícaro: narração majoritariamente em primeira pessoa, onde a história de si é construída de forma retrospectiva e onde os acontecimentos são organizados de uma perspectiva instável e contraditória. Sobre o gênero picaresco:

A noção de “romance picaresco” nasce a partir da publicação da primeira parte de *Guzmán de Alfarache*, de Mateo Alemán, em 1599. A compreensão desse tipo de gênero narrativo surgiu antes mesmo que se publicassem as obras que sucederiam ao texto de Mateo Alemán. Dois leitores estabeleceram semelhanças entre essa obra e *Lazarillo de Tormes*, cujo personagem competia considerar também como um pícaro. O primeiro deles foi Luis Sánches que reeditou, ainda no mesmo ano de publicação da primeira parte de *Guzmán de Alfarache*, *Lazarillo de Tormes*, obra que na época de sua primeira publicação foi mutilada pela censura inquisitorial. O outro leitor de *Guzmán de Alfarache* que percebeu essa analogia foi Miguel de Cervantes. Na primeira parte de *Don Quijote de la Mancha* de 1605, o escritor faz uma explícita alusão a esse tipo de narrativa, quando o personagem Guínés de Pasamonte faz referência à *Lazarillo de Tormes* ao falar de um livro sobre suas andanças intitulado *La Vida de Guínés de Passamonte* (...). (Oliveira, 2016, p.33)

Apesar de fazermos a transposição do termo para a literatura brasileira (e mais, para a literatura amazônica), temos ciência das limitações que nos encontram nesse momento. Para

González, a falta de definição do que é o “picaresco” pode se agravar se transposto para outras realidades narrativas que não àquela a que foi elaborado:

(...) o Novo Aurélio registra como sinônimos de picaresco “burlesco”, cômico, ridículo” e ilustra o uso com uma citação de Afonso Arinos: “dava grandes risadas ouvindo de uma dama bisbilhoteira anedotas e aventuras picarescas de certa senhora, de quem já se falava a boca pequena”. Evidentemente, aí, o uso de “picaresco” nada tem que ver com o que o termo evoca quando usado em relação ao gênero literário tradicional, mas aponta para um tipo de narrativa – burlesca, cômica, ridícula ou, quiçá, picante – sem vínculo direto como gênero literário que deve seu nome ao protagonista secularmente conhecido como pícaro (González, 1994, p. 205).

Apesar de compreendermos as limitações do uso do termo quando transposto para outro cenário, defendemos que a narrativa de Galvez nos trópicos é, justamente, a definição que o Dicionário Novo Aurélio fornece: uma narrativa “burlesca”, “cômica” e “ridícula”. Diferentemente do malandro, cuja análise está ancorada sobretudo em dinâmicas sociais e comportamentais, o pícaro se define, em grande medida, por sua função na narrativa, isto é, pela maneira como transforma a sua experiência em relato, mobilizando estratégias de persuasão e auto engrandecimento. A aproximação com a tradição picaresca permite apontar não apenas o caráter do protagonista, mas também o modo como a sua voz estrutura o romance, o modela, interferindo diretamente na construção da história passada. O narrador Galvez, aqui, toma destaque como um personagem ativo na produção de sentidos, a sua trajetória é lida como uma encenação discursiva e performática que tensiona, a todo o momento, os limites entre verdade, ficção, e memória histórica.

Além disso, em diversos momentos da narrativa, a referência à tradição espanhola é percebida. Além do nosso aventureiro, Luis Galvez, ser espanhol, ter nascido na cidade de Cádiz, as referências à tradição espanhola permanecem mesmo dentro da composição (estrutura) do texto. Vejamos:

“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, 2022, p.12 - **Epígrafe da Primeira Parte, referência das “Novelas Exemplares”, de Miguel de Cervantes**)

“Dizei-me, o que pode ser o que à minha família sucedeu, quando dormia, pois aqui me estou a ver? Mas, seja o que me aconteça, quem se mete a discutir?” (Souza, 2022, p.84 - **Epígrafe da Segunda Parte, referência de “A vida é um sonho”, de Calderón de la Barca**)

“E aqui se vê que a arte, por baixeza de estilo, resultou em desconsolo, e entra o Rei na comédia para o tolo.” (Souza, 2022, p.190 - **Epígrafe da Quarta Parte, referência de “Arte nova de fazer comédias neste tempo”, de Lope de Vega**)

A presença de epígrafes de origem hispânica nas diferentes partes de *Galvez* nos parece reforçar, de maneira significativa, o vínculo do romance com a tradição picaresca espanhola, funcionando como um indício paratextual que orienta o encontro do leitor com a obra. Longe de serem apenas ornamentos textuais, tais epígrafes atuam como elementos de enquadramento interpretativo, sugerindo uma filiação estética e narrativa que antecede e atravessa o próprio desenvolvimento do enredo. Genette (2009) defende que os elementos paratextuais exercem uma função decisiva na mediação entre o leitor e o texto, ao estabelecerem chaves de leitura que influenciam a recepção da obra.

Ao mobilizar referências vinculadas ao universo cultural espanhol, Márcio Souza não está apenas evocando a origem do protagonista, mas também está inscrevendo sua trajetória em uma linhagem literária específica, marcada pela centralidade de narradores espertos, pela crítica social e pela instabilidade das formas narrativas. As epígrafes funcionam, então, como um gesto de antecipação, preparando o terreno para o leitor receber uma narrativa em que a experiência será mediada por uma voz performática, característica basilar da tradição picaresca.

Ao distribuir essas referências ao longo de diferentes partes do romance, o autor reforça a ideia de que tal filiação não se restringe à construção inicial do personagem, mas se estende à própria organização da narrativa. As epígrafes operam como pontos de ancoragem, reiterando o diálogo com a tradição espanhola em momentos distintos, além de contribuírem para a construção de uma unidade estética baseada na recorrência da ironia, da ambiguidade e da encenação. A presença desses elementos é tomada aqui como uma forma de legitimação da leitura de *Galvez* como um personagem inscrito na linhagem do pícaro, (reformulado aos moldes dos *trópicos amazônicos*) não apenas por suas características comportamentais, mas pela própria lógica narrativa que estrutura o romance.

A recepção crítica contemporânea à publicação de *Galvez* também indica a centralidade de elementos associados à tradição picaresca na leitura do romance:

O Globo - Domingo, 30 de janeiro de 1977

Galvez, o Imperador do Acre, Márcio Souza (Edições Gov. do Est. do Amazonas)

O romance mais desbundante, picaresco, satírico e humorístico que se publicou no país em 1976. Márcio Souza, lá do Amazonas, reedita o humor oswaldiano e vai além, manejando com bruta talento o romance de folhetim. Pena que a edição atente (epa!) contra o autor, apesar de toda a boa vontade da Fundação Cultural do Amazonas. Um editor que relançar este incrível Galvez no eixo Rio São Paulo vai ser o co-responsável pela descoberta de um dos melhores ficcionistas brasileiros de hoje. Taí uma ótima dica pro Galeno e o pessoal da Editora Folhetim: escrevam pro Márcio (Av. Sete de Setembro, 1949, Manaus), antes que alguém chegue na frente. - (Nei de Castro)

O romancista Nei de Castro (1940 -) destaca a obra de Márcio como o “romance mais desbundante, picaresco, satírico e humorístico” do ano anterior, sublinhando justamente os traços que a aproximam de uma linhagem narrativa marcada pela subversão de formas consagradas. Ao associar o texto de Márcio ao “humor oswaldiano” e ao romance de folhetim, o crítico aponta para uma dupla formatação estética na estrutura do romance: a tradição e a experimentação, na qual o riso e a ironia desempenham papel fundamental.

Ao mesmo tempo, a ênfase no caráter “picaresco” do romance, presente já na recepção inicial, reforça a pertinência da leitura que vincula Galvez a essa tradição literária. Ainda que o crítico não desenvolva teoricamente essa associação, sua nomeação indica que o protagonista foi lido, desde cedo, como uma figura que escapa aos moldes dos heróis convencionais, aproximando-se de um tipo narrativo marcado pela ambiguidade. A matéria, ainda, mostra que o humor e a carnavalização não são aspectos descartáveis da obra, mas constituem elementos estruturantes de sua forma e proposta, contribuindo para a construção de um narrador cuja teatralidade desestabiliza a narrativa e o próprio passado histórico que mobiliza.

Em uma matéria intitulada “Uma volta aos textos simples”, a crítica de Fábio Lucas, publicada no Jornal Movimento em 20 de dezembro de 1976, chama a atenção por apontar o

valor do romance ao refigurar a história da Amazônia e contá-la através das aventuras do nosso pícaro:

O tom é de pilhéria e chiste, derivado da picaresca. Os traços ibéricos são notórios em Galvez, Imperador do Acre. Mas os aspectos cômicos da narrativa não deixam de conduzir um realismo crítico, desde que projeta um modelo de ascensão ao poder nas humilhadas repúblicas latino-americanas. Tudo na base de corrupção, sensualismo desregrado e gestos de opereta. Não é sem propósito que o "herói" do folhetim comande um exército de sátiros e as francesas do "Commediens Tropicale". Não se trata, a nosso ver, de uma narrativa populista. Márcio Souza denota uma vivência literária de boa contextura. Seu livro está cheio de remissões e autores clássicos, embora tudo se apresente diluído no clima de irreverência e descompromisso. Como romance de aventuras, mais propenso a deleitar que instruir, Galvez, Imperador do Acre não oferece caracteres possuídos de dúvidas metafísicas, mas uma galeria de tipos mais ou menos convencionais, todos ridículos no plano das aspirações. O narrador em primeira pessoa que, por vezes, é também narrado por uma voz impessoal, tem por único compromisso viver ao sabor dos acontecimentos. O acaso o impele às circunstâncias.

Essa leitura crítica que identifica em Galvez um “tom de pilhéria e chiste, derivado da picaresca” reforça, de maneira ainda mais explícita, a inserção do romance na tradição picaresca, ao mesmo tempo em que exhibe a complexidade de sua operação estética. A forma que Fábio Lucas lê a narrativização desse processo histórico, marcado pela “corrupção, sensualismo desregrado e gestos de opereta” aproxima-se diretamente da estrutura picaresca, na qual o protagonista é guiado por estratégias de adaptação e aproveitamento das circunstâncias, à margem de qualquer ideal moral estável. Aqui, Galvez é lido não como exceção, mas como o sintoma de uma estrutura mais ampla, onde o poder se constrói por meio de encenações e teatralização. Além disso, ao destacar que os personagens de Márcio são “tipos (...) todos ridículos no plano das aspirações” a crítica de Lucas parece ter identificado um elemento essencial da cartografia souziana: o rebaixamento de figuras tradicionalmente associadas ao poder e à ação, procedimento que se aproxima da comicidade e carnavalização subversiva proposta por Bakhtin (1999).

Além de ser lida como uma metáfora da relação da Amazônia com o mercado internacional, a obra de Márcio também pode ser analisada a partir de sua crítica às dinâmicas das elites regionais e Galvez sendo esse Outro (o de fora) que se insere, a partir de laços de

sociabilidade, nos campos do poder. Aqui, podemos pensar na categoria de *homem cordial* para compreender as ações do protagonista: Se, conforme Holanda (1995), a cordialidade está associada à predominância de relações pessoais sobre as normas, no romance de Márcio essa lógica aparece vinculada a um universo político marcado pela informalidade, pelo favorecimento e pela constante negociação de interesses. Nesse cenário, a atuação de Galvez e sua posterior ascensão não são desvios da rota: são sintomas de um sistema no qual o exercício do poder se organiza a partir de alianças circunstanciais e da instrumentalização das relações sociais. A figura do pícaro, ao se mover com desenvoltura nesse ambiente, demonstra não apenas sua capacidade de adaptação ao meio, mas também a fragilidade das estruturas que sustentam essas elites, cujas práticas se aproximam, muitas vezes, da encenação.

Nesse sentido, ao incorporar e radicalizar a lógica da *cordialidade*, utilizando-a em estratégia consciente de ação, Galvez expõe ao leitor os mecanismos de funcionamento de uma elite que, embora se queira legítima, opera por meio de ações pouco estáveis e frequentemente contraditórias. A crítica no romance não recai apenas sobre o personagem, mas também sobre o próprio sistema que o torna possível, favorecendo-o, desvendando uma dinâmica em que o poder se constrói menos pela institucionalidade e mais pela habilidade de manipulação em relações. A tradição picaresca, mobilizada por Márcio, não apenas configura um estilo de personagem, mas se converte em instrumento de leitura das formas de sociabilidade e dominação que marcam a experiência histórica da Amazônia, provando como o riso e a ironia podem operar como dispositivos no desvelamento crítico da sociedade.

A trajetória de Galvez, construída ao longo de todo o romance como uma sucessão de episódios marcados pela astúcia, pelo imprevisto e pela auto encenação, encontra em seu desfecho um momento particularmente revelador do sentido dessa figura picaresca que aqui analisamos. Como ocorre na tradição, o percurso do protagonista não se resolve em uma consagração estável, mas em uma forte inflexão que expõe o caráter precário de sua ascensão e a fragilidade das estruturas que o sustentaram, recaindo em uma inevitável derrocada de seu projeto de poder. O fim da narrativa de si não apenas encerra com a sequência de aventuras, mas ilumina o modo como sua trajetória foi construída, mostrando aos leitores o descompasso entre a imagem que era projetada e a experiência de causa. É o que se observa em um dos últimos fragmentos do romance:

Eu fui derrotado pelo século XX. Sou um personagem dos oitocentos sem profilaxia e nestas folhas de papel venci minha última temporada da vida. Chegamos ao fim de minha história, queridos leitores. Já não tenho os dedos ágeis e minhas mãos estão cansadas. Sou um velho que observa o cintilar das abóbadas e minaretes crispados nas salinas de San Fernando e compreende agora a doçura com que o sol esquentava Cádiz. Vivi na Amazônia os momentos mais intensos de minha existência e depois comecei a exercitar a minha morte. Sou também um espanhol da geração melancólica. (Souza, 2022, p.238, Fragmento “A lógica da memória”)

O fragmento parece explicitar a consciência de um homem vencido pelo seu tempo, situando-o como uma figura deslocada, incapaz de se ajustar às transformações de um novo século. Ao rememorar a experiência amazônica como o ápice de sua existência, o nosso pícaro reitera o caráter episódico e intensificado de sua trajetória na região, cuja vida se organizou a partir de momentos intensos ao invés de um projeto duradouro e estável. O desfecho consolida a figura de Galvez como um sujeito ambíguo: grandioso e melancólico; performático e arruinado. A dimensão crítica do autor Márcio Souza projeta sobre o romance a reflexão sobre as formas do sujeito adquirir poder e as formas pelas quais, esse mesmo sujeito, se encarna e desestabiliza em uma mesma vida.

3.3 A Amazônia em disputa: imperialismo, exploração e crítica histórica em Galvez

A representação da Amazônia em *Galvez* se constrói, de maneira recorrente, a partir da ideia de um território em constante disputa, atravessado por interesses múltiplos e frequentemente conflitantes. Longe de se apresentar como um espaço homogêneo ou isolado, a região emerge no romance como um palco de tensões que estão envolvidos tanto agentes locais quanto forças externas, mostrando a centralidade das dinâmicas de exploração econômica e de dominação política na configuração de sua história. Nesse contexto, o período da economia gomífera e as disputas em torno da chamada “Causa Acreana” são reconfigurados menos como episódios fundadores e mais como processos marcados pela intervenção de capitais externos, pela instabilidade institucional e pela atuação de personagens que operam segundo lógicas de interesse e oportunidade.

É nesse cenário que a narrativa de Galvez se insere, revelando, por meio do artifício do humor, os mecanismos que sustentam essas relações de poder. Ao deslocar o foco de

grandes feitos para práticas cotidianas de negociação, corrupção e personalismo, o romance demonstra que a exploração da Amazônia não se dá apenas por imposição externa, mas também por meio das elites locais que se articulam com interesses estrangeiros para seu benefício próprio. Aqui tomamos Galvez não apenas como representante de um contexto histórico específico, mas principalmente como uma releitura crítica das estruturas que organizavam esse período, expondo as contradições de um processo em que a região é constantemente apropriada, disputada e narrada a partir de perspectivas que nem sempre lhe são próprias. A dimensão imperialista que atravessa o romance se manifesta de maneira incisiva já nas primeiras aparições de agentes externos na narrativas, como é o caso do episódio que introduz o cônsul norte-americano Michael Kennedy:

(...) Era Michael Kennedy, cônsul-geral dos Estados Unidos em Belém. Um típico funcionário americano cuja maior especialidade era provocar arrepios. Arrepiava as mocinhas casadoiras com sua disponível solteirice e seu rosto de irlandês católico. Arrepiava os comerciantes e políticos pelos conchavos e promessas e arrepiava os nacionalistas pelas constantes ameaças que seu país costumava fazer contra a integridade da Amazônia. Mas tenho certeza que Kennedy nunca teve um leve arrepio na vida e sempre me pareceu transitar em Belém como um cirurgião transitaria pelas entranhas de seu paciente. Kennedy era discreto, preciso e competente. É claro que não poderia simpatizar com um tipo assim. Kennedy trazia um envelope azul, e Trucco abriu apressado, lendo o conteúdo demoradamente. Acho que leu mais de uma vez o texto, e cada vez que passava os olhos parecia se livrar de um grande fardo. Olhou para todos nós e enquanto dobrava o papel foi dizendo que a Bolívia começava a negociar com os Estados Unidos a solução dos problemas do Acre. Foi a primeira vez que tive minha atenção despertada para o caso do Acre, já que todos sabiam que os americanos não se interessavam por bobagens (...). (Souza, 2022, p.31, Fragmento “Calafrios imperialistas”)

Descrito como uma figura que arrepiava dos mais diversos setores sociais, o personagem condensa, sob o registro do humor e da caricatura, a presença inquietante e exploratória dos Estados Unidos na região. A imagem final que o define como alguém que transita “como um cirurgião (...) pelas entranhas de seu paciente” nos parece sugerir o significado simbólico do personagem na Amazônia: uma presença intervencionista, profundamente fria e técnica, calculada, sobre um corpo que não lhe pertence, mas que é tratado como objeto de manipulação. A cena se intensifica quando se revela que a Bolívia já

negocia com os Estados Unidos da América o desentrelaçamento para a questão do Acre, deslocando o centro da decisão para fora de onde a pauta está sendo tratada, para fora da própria região.

No fragmento em questão já podemos perceber a lógica do imperialismo como prática de controle, ainda que indireto. A caracterização de Kennedy como “discreto, preciso e competente”, longe de o humanizar, associa-o a uma racionalidade instrumental que opera nos bastidores, por meio de acordos e decisões diplomáticas. O episódio em destaque nos chama a atenção para o fato de que a “Causa Acreana” não se configura apenas como um conflito regional: ela faz parte de uma rede mais ampla de disputas geopolíticas, nas quais a Amazônia é tratada como um espaço de ocupação estratégica que deve ser administrado e controlada por potências externas.

A Bolívia, depois da assinatura do Tratado de Ayacucho³⁰, só parece ter demonstrado interesse na região acreana no final do século XIX, quando a borracha amazônica começou a ser mundialmente valorizada. O crescimento da economia gomífera teria atraído para a região diversos seringueiros aventureiros que não estavam interessados em se submeter ao domínio da Bolívia. Nordestinos fugidos da seca, esses trabalhadores vão para o Acre em busca de melhores condições e passam a resistir às tentativas de controle na região.

A situação ficou mais complexa quando o governo boliviano tentou, ao instalar uma alfândega em Puerto Alonso, reafirmar a sua soberania na região. A população local, então, se revoltou e, sob a liderança de Luis Galvez, iniciou-se um movimento de revolta com o objetivo de declarar a região independente. Mas, em cumprimento ao Tratado de Ayacucho, Galvez foi destituído do poder pelo governo brasileiro. A partir da retomada do controle boliviano e da imposição de normas mais rígidas, a população provocou um novo levante, mas dessa vez liderado por Plácido de Castro. O conflito teve o seu fim no ano de 1903, com o Tratado de Petrópolis assinado a partir do princípio do *uti possidetis*³¹, garantindo a

³⁰O Tratado de Ayacucho (1867), ou Tratado da Amizade, faz parte de uma série de acordos de ordem geopolítica e militar que dizem respeito à demarcação territorial das regiões pertencentes ao atual Estado brasileiro. Ao retomar o Tratado de Madrid e o Tratado de Santo Ildefonso, este ampliava o tráfego pelos principais rios da região e valorizava o intercâmbio comercial entre os dois países. As embarcações bolivianas teriam acesso aos rios brasileiros, após reconhecimento do Império; entretanto, quem parece ter sido melhor beneficiado foi o Brasil, já que as fronteiras bolivianas foram recuadas, possibilitando a ampliação das fronteiras brasileiras. Também chamado de Tratado de Cunha Gomes, essas fronteiras foram estabelecidas a partir dos rios Mamoré e Guaporé, passando pelo rio boliviano Beni e seguindo uma linha reta. Hoje, esta linha estabelece os limites entre o Acre e o Amazonas.

³¹Princípio que, em disputas que envolvem soberania territorial, reconhece a legalidade e a legitimidade do poder que exerce controle político e militar na região - “quem possui de fato, possui de direito”.

incorporação definitiva do Acre ao território brasileiro. Sobre esse momento, Márcio defende em *A Expressão Amazonense*:

Plácido de Castro, o comandante do Exército Acreano que conquistou o território cobiçado por um consórcio imperialista, também ousou, na prática, contestar o poder dos coronéis de barranco. Este gaúcho íntegro e competente, que, ao lado de miseráveis seringueiros, derrotou o Bolivian Syndicate e anexou o Acre ao Brasil, não era apenas um chefe militar de forte liderança. Ele combatia a monocultura cega da borracha, vislumbrava a sua futura decadência e preocupava-se com o sistema retrógrado dos seringais. Foi ele o primeiro a tentar, em suas terras no Acre, uma diversificação agrícola por meios modernos, usando adubos e máquinas para melhorar a produção. Pagou com a vida a ousadia de desafiar homens tão poderosos. (Souza, 2010, p.109)

A crítica ao imperialismo e à exploração da Amazônia em *Galvez* não se estrutura apenas no plano temático, mas principalmente na composição de seus personagens, que frequentemente assumem a forma de arquétipos representativos das forças políticas, econômicas e diplomáticas em disputa na região. Márcio Souza constrói uma galeria de figuras cuja atuação ultrapassa a dimensão individual, convertendo-as em emblemas dos interesses que atravessam a história amazônica no contexto da Causa Acreana e do período da borracha.

No centro dessa rede de interesses está o próprio protagonista, Luis Galvez, cuja posição é particularmente ambígua. Sua leitura deve ser dupla: ao mesmo tempo em que o personagem se apresenta como um observador crítico das investidas imperialistas sobre a Amazônia, sua narrativa demonstra que ele próprio participa ativamente da lógica oportunista que denuncia. Mais do que simples vítima ou um opositor do imperialismo, Galvez aqui é tomado como um mediador entre diferentes interesses em disputa, procurando constantemente extrair vantagens pessoais das conjunturas em que está inserido. Sua atuação revela que a exploração da região não depende apenas de agentes externos, mas também da colaboração de sujeitos que instrumentalizam o esse cenário em benefício próprio.

Além de Kennedy, já discutido anteriormente, está também inserido nesse jogo diplomático Dom Trucco, personagem ligado às negociações políticas em torno da Causa Acreana e representante dos interesses da Bolívia. Sua atuação indica aos leitores que o conflito em torno do Acre não se limita à oposição entre Brasil e potências estrangeiras, mas

envolve, sobretudo, uma complexa rede de negociações internacionais, tratados e articulações diplomáticas em que o controle e domínio da região se torna objeto de barganha entre diferentes agentes políticos. A presença de Trucco reforça a ideia de que a Amazônia é tratada como um território à venda, cuja administração e posse são frequentemente decididas sem a consulta àqueles que nela vivem.

No mesmo movimento, as autoridades brasileiras, militares e representantes do poder local surgem no romance como figuras marcadas pelo caricato, sendo burocraticamente ineficientes ou politicamente desvirtuadas. Tais personagens são retratados como incapazes de articular uma política de proteção à região frente às pressões estrangeiras, e menos ainda de formular uma política autônoma para a região. Sua representação revela a forma que o Estado brasileiro, no contexto da narrativa, opera: menos como defensor da Amazônia e mais como uma instância omissa diante de sua exploração constante, o seu neocolonialismo. Exemplo disso são os personagens Ribeiro Júnior e Ramalho Júnior: aquele, coronel que administrava o luxo amazonense; e este, também um coronel ligado aos interesses dos seringalistas e personagem que é apresentado à Galvez por Joana para ser o líder da “conquista” do Acre.

Esta engrenagem do poder se completa com a presença de empresários, comerciantes e personagens estrangeiros diversos (como cantores da ópera francesa e um naturalista inglês Dr. Henry Lust), vinculados à economia gomífera (ou movimentados por ela) e aos circuitos internacionais de capital. Esses personagens, embora retratados de maneira episódica, rápida, reforçam a dimensão transnacional da exploração amazônica ao revelarem que a região está inserida em uma lógica econômica mais ampla, submetida às demandas e aos interesses do mercado externo. Mais do que simples pano de fundo histórico, tais agentes corporificam a transformação da Amazônia em mercadoria e espaço de exploração, subordinado às dinâmicas do capitalismo internacional.

Ainda há a personagem Joana. Elemento indispensável na chamada Causa Acreana, foi ela que apresentou Galvez à Ramalho Júnior com o intuito de elaborar uma revolução na Amazônia. A representação de Joana no romance é lida, aqui, como uma personagem que acreditava na formulação de uma outra forma de governo para a região amazônica, esperançosa, o que deixa de ser uma verdade quando o personagem Pedro Paixão,

seringalista, se alinha à Galvez e articula sua chegada ao poder.³² Sobre essa personagem, o narrador-protagonista dedica alguns fragmentos, tamanha a sua relevância para o desenrolar da história. Vejamos:

Eu tenho hoje a impressão que Joana se considerava a pessoa mais indicada para fazer a revolução no Acre. Numa das conversas azedas que tive com Joana, ela se referiu à injusta posição da mulher na sociedade patriarcal do látex. Pedro Paixão estava por perto e respondeu que achava a posição da mulher bem colocada para quem não fazia mais do que cozinhar e dar filhos. Mas Joana não se referia a essa espécie de abelha-mestra ou boa poedeira que Paixão via na mulher, ela andava agora em roupas bem masculinas, sem perder o seu charme feminino, diga-se de passagem. Eu me sentia seduzido pela figura de Joana em roupas de seringueiro, as curvas bem marcadas pelas cartucheiras e o porte dominador das botas de campanha. Era uma amazona moderna e que não extirparia o seio, preferia atacar a sociedade masculina no mesmo campo de Vênus. (Souza, 2022, p.209, Fragmento “Sexo Forte”)

Joana não escondia que os diversos centros recreativos eram organismos paramilitares. Ela tinha requisitado secretamente um carregamento de armas e andava distribuindo fuzis e munições para os seringueiros. Como não era adepta da caça, estas armas estavam sendo preparadas para uma possível eventualidade. Fiquei um pouco mais tranquilo quando vi no trabalho de Joana a insurreição que haveria no Acre se meu governo fosse derrubado. (Souza, 2022, p.225, Fragmento “Joana, a Guerrilheira”)

A configuração desses personagens revela que *Galvez Imperador do Acre* compreende a exploração da Amazônia como um resultado de uma engrenagem complexa, na qual interesses estrangeiros, elites locais, aventureiros políticos e instituições nacionais se articulam de maneira frequentemente contraditória. Defendemos aqui, então, que, ao representar tais agentes menos como figuras heróicas e plenamente autônomas, e mais como arquétipos ridicularizados, instáveis e profundamente inseridos nas lógicas de poder que pretendem manejar, o romance se constrói a partir de uma crítica abrangente às formas históricas de dominação que estruturam a ocupação e a exploração da região amazônica.

³²Destacamos aqui a falta de trabalhos que priorizem uma análise da representação de personagens femininas na obra de Márcio Souza, em geral, e, em específico, em *Galvez Imperador do Acre*. Joana é uma das mulheres que está inserida em uma lógica de dominação que é essencialmente masculina, mas o autor amazonense também menciona muitas outras que participam dos jogos de poder e que se emaranham em um contexto de exploração, prostituição e busca por riqueza.

A reflexão de Márcio Souza sobre os processos históricos de ocupação e exploração da Amazônia não se limita ao plano ficcional, encontrando formulação explícita também em seus textos ensaísticos. Em *A Expressão Amazonense* (1978), o autor desenvolve uma crítica às formas pelas quais a região amazônica foi historicamente submetida a projetos exógenos de modernização e integração nacional, frequentemente pautados pela imposição de modelos culturais, econômicos e sociais alheios às especificidades locais. Para Souza, a história da Amazônia é marcada por sucessivas tentativas de subordinação da região a paradigmas externos civilizatórios e de progresso, cujos efeitos se manifestam tanto na destruição de formas de vida autóctones, quanto na produção de estruturas profundamente desiguais e dependentes. Como defende o autor:

Para que os primeiros portugueses sobrevivessem em nossas condições ecológicas, foi necessário uma absorção de padrões culturais autóctones. Infelizmente não é apenas o malogro tecnológico que tem acompanhado a experiência “civilizada”. As aberrações são numerosas. Basta livrar-se do conformismo da sociedade de consumo para constatar o que se passa nas ruas de Manaus. A capital amazonense se transforma rapidamente num apêndice infectado, centro perfeito para a velha luta entre glóbulos brancos e glóbulos vermelhos. Na escatologia médica isto tem um nome: leucemia. O choque de brancos e vermelhos encaminha-se para o extermínio dos últimos. A semiologia é clara: a vitória dos brancos é a morte do organismo. (Souza, 2010, p. 37, 38)

A metáfora utilizada por Márcio é significativa aos fins da discussão tecida aqui por traduzir o processo histórico de exploração da Amazônia em termos patológicos. Ao comparar a imposição da civilização à leucemia, o autor sugere que a dominação dos agentes externos e das lógicas eurocêtricas de ocupação representa menos a modernização e mais uma forma de adoecimento estrutural da própria região. A simbologia ainda evidencia que a exploração na Amazônia não se limita apenas ao plano econômico, aos recursos naturais, mas também se estende à corrosão de seus modos de vida, saberes ancestrais e estruturas sociais que lhe são próprias.

O diálogo com o romance se dá, especialmente, pela refiguração da Amazônia sendo vendida, historicamente, ao bel prazer de aventureiros estrangeiros, diplomatas e, mesmo, à elite local. A metáfora de Márcio nos oferece uma chave analítica fundamental para compreender que a crítica ao imperialismo presente em Galvez não se restringe à denúncia

pontual de interferências externas, antes integra uma reflexão mais ampla sobre a própria lógica histórica de colonização e subordinação da região amazônica.

A recepção e os posicionamentos públicos de Márcio Souza no período de circulação de *Galvez* também contribuem para esclarecer o horizonte crítico em que sua obra se insere. Em entrevista concedida ao Jornal Cultura Impressa, sob o título “Escrever para um outro Brasil” (s/d), autor afirma:

A minha preocupação em tudo é me colocar diante dos problemas da minha região e do homem amazonense. (...) E ao vir para São Paulo, entrar em contato com um outro mundo, eu realmente fiquei impressionado. Foi um choque. O mesmo, talvez, que vem se processando desde o advento da política de integração nacional para o homem da Amazônia. (...) Ora, o meu trabalho, a minha preocupação, é colocar-me diante destes fenômenos: como poder atuar dentro desta realidade? Estudar como a cultura local vem resistindo, e aos poucos vai sendo soterrada pela chamada cultura ocidental. Assistimos um genocídio cultural dia a dia. Escrevemos para e por um outro Brasil.

Ao explicitar que sua produção literária nasce de uma vontade de confronto com os problemas da região amazônica, Márcio destaca o impacto provocado pelo contato com outras realidades do país e associa essa experiência ao próprio processo de integração nacional imposto à Amazônia, desde os períodos remotos mas especialmente durante os anos de 1970 com as políticas públicas da Ditadura Militar (“ocupar para não entregar”), período de publicação de *Galvez*. Souza ainda explicita que compreende os planos de modernização e integração da Amazônia menos como processos neutros ou emancipatórios, e mais como mecanismos de subordinação cultural e apagamento de identidades ancestrais.

Tal percepção do autor ilumina de maneira importante a nossa leitura do romance *Galvez Imperador do Acre*, na medida em que nos permite compreender o romance como parte de um projeto intelectual mais amplo (a *cartografia souziana*)³³ de crítica aos modos pelos quais a Amazônia foi historicamente incorporada à lógica nacional e internacional de progresso. O título da entrevista já denuncia o seu plano: reivindicar um ponto de enunciação deslocado do eixo hegemônico de produção cultural e histórica do país, posicionando sua obra como intervenção crítica frente às narrativas dominantes sobre a região. Dessa forma, esse projeto neocolonialista se articula a um processo mais abrangente de colonização

³³ Ver nota de rodapé 23.

cultural, das mentalidades, na qual a Amazônia é constantemente reinterpretada, administrada e integrada a partir de parâmetros externos.

Em outra intervenção pública sobre o romance, repercutida em matéria de Moacir Amâncio na Revista Ilustrada, intitulada como “Um livro causa grande confusão em Manaus” (s/d), Márcio Souza radicaliza sua interpretação da formação histórica amazônica ao associá-la diretamente aos efeitos destrutivos da inserção subordinada da região nos circuitos do capitalismo internacional. Vejamos:

O Amazonas só se preocupou com o Brasil depois da quebra total da borracha, isto é, depois da II Guerra. Já pensou, um coronel de barranco acostumado a tratar com banqueiros ingleses, de repente precisou tratar com o resto do próprio país. Ninguém entendeu mais nada. O Amazonas descobriu que não era um "savant" francês, nem era brasileiro. (...) Se tiver que definir "Galvez", direi que tentei fazer um plano geral da dança macabra da civilização ocidental na Amazônia, a esculhambação que fizeram lá. O sarcasmo faz parte disso.

No excerto em questão o autor indica a experiência histórica peculiar da integração da Amazônia, marcada por vínculos econômicos e políticos mais intensos com o mercado externo do que com o próprio projeto nacional brasileiro. A observação do autor sugere que a identidade regional se constituiu, em larga medida, sob o signo de uma internacionalização precoce e dependente, estruturada pela lógica extrativista e pela subordinação ao capital estrangeiro.

Tal leitura se condensa de forma particularmente expressiva quando Souza define *Galvez* como um “plano geral da dança macabra da civilização ocidental na Amazônia”. A formulação é reveladora na medida em que desloca o foco da crítica de eventos ou agentes isolados para uma análise mais abrangente sobre o próprio processo civilizatório ocidental e sua atuação sobre a região. A metáfora da “dança macabra” nos sugere a leitura de movimento que foi, simultaneamente, grotesco, violento e farsesco, em que progresso, modernização e integração aparecem menos como forças emancipadoras e mais como vetores de devastação cultural, dependência econômica e desestruturação social. O recurso irônico do romance deixa de ser, mais uma vez, mero recurso estilístico e passa a operar como um instrumento de denúncia histórica: é precisamente por meio do riso que *Galvez* expõe o caráter predatório e absurdo dos processos que moldaram a Amazônia moderna.

Ao longo de *Galvez*, o autor Márcio Souza constrói uma representação da Amazônia como um espaço historicamente submetido a disputas e interesses que ultrapassam suas fronteiras geográficas, revelando que a exploração da região não deve ser compreendida apenas a partir do viés de consequências da atuação de potências externas, mas principalmente como o resultado de um sistema mais amplo, em que está articulado o capital internacional, as elites locais e o próprio Estado. Através de uma galeria de arquétipos, presentes na composição da *cartografia souziana* como um todo, o romance expõe os métodos pelos quais a região é transformada em objeto de negociação, mercadoria e território estratégico, submetida a inúmeras formas de apropriação, tanto material quanto cultural. Aqui, o humor e a caricatura servem como objetos privilegiados de crítica historiográfica, permitindo ao romance de Márcio desmontar as narrativas de epopeia e heroísmo e relevar o caráter arbitrário, predatório e contraditório das forças que moldaram a inserção da Amazônia no circuito da modernidade ocidental. Como afirma Gondim (2013):

Os diversos escritores que abordaram o mesmo período como temática romanesca não conseguiram com o vigor que Galvez, Imperador do Acre mostra, por meio da crítica aparentemente leve e ferina, os paradoxos e a ingenuidade de um povo que é duplamente colonizado: pelo estrangeiro e pelo próprio Brasil. (Gondim, 2013, p.53)

3.4 Narrar a margem: Amazônia, identidade regional e nação na obra de Márcio Souza

Discutir a relação entre a identidade regional e a identidade nacional em Galvez implica que reconheçamos que ambas não são categorias naturais ou estáveis, mas construções históricas e discursivas, pensadas através de disputas simbólicas, políticas e culturais. No Brasil, o processo de formação de identidade esteve frequentemente associada à tentativa constante, e em diversos momentos, de produzir uma imagem coesa e integrada alinhada ao projeto de nação, que deveria ser capaz de abarcar a diversidade de seus territórios e populações sob um mesmo imaginário de pertencimento. Tal operação, contudo, não se realizou do modo desejado: a incorporação de regiões ao discurso nacional se fez de forma desigual, frequentemente ocupando posições periféricas ou sendo representadas a partir de simbologias de alteridade interna. A região amazônica, nesse contexto, constituiu-se historicamente como um espaço duplo dentro do imaginário nacional brasileiro: ao mesmo

tempo parte constitutiva da nação e região frequentemente concebido como margem, fronteira, ou área a ser integrada.

É essa posição ambivalente que a obra de Márcio Souza problematiza ao representar a Amazônia como uma região cuja experiência histórica se constitui em permanente tensão com os projetos de nacionalidade formulados a partir do centro cultural do país. Ao revisitar, de forma crítica, diversos momentos da história da Amazônia, as obras de Márcio mostram que a forma pela qual a região foi inserida na narrativa nacional brasileira estava longe de se dar de forma plena: sua representação é perpassada por conflitos, interesses múltiplos e diversas formas de marginalização. O conjunto da obra de Márcio não apenas tematiza a Amazônia como um espaço geográfico específico, mas, principalmente, interroga as próprias condições de seu pertencimento à ideia de Brasil.

Defendemos aqui que a problemática da relação entre identidade regional e identidade nacional não se limita a *Galvez*; antes, constitui um dos eixos recorrentes da produção literária de Márcio Souza. Em diversos momentos de sua obra, o autor amazonense retorna à tensão presente entre a Amazônia e o Brasil como uma forma de interrogar os modos pelos quais a região foi historicamente integrada (ou marginalizada) no interior da formação identitária brasileira. Tal movimento, por exemplo, pode ser observado no romance *Mad Maria* (1980). O foco da narrativa é a construção da Estrada de Ferro Madeira-Mamoré e a apresentação deste feito não como emblema triunfante da modernização nacional, mas como episódio paradigmático de violência, exploração e projetos externos sobre a Amazônia. Assim como em *Galvez*, a região aparece como um espaço submetido a interesses econômicos e políticos que a ultrapassam, sendo incorporada à lógica nacional menos como sujeito de sua própria história do que como território estratégico a ser explorado e, acima de tudo, explorado. Guilherme Magalhães, em uma matéria da *Quatro cinco um*, intitulada “A Amazônia fora dos trilhos”³⁴, afirma:

Em uma entrevista concedida em 2016, Souza afirmou que *Mad Maria* “começou como uma espécie de subterfúgio para falar da Transamazônica, um dos projetos megalomaniacos da ditadura”. De fato, soa como um daqueles filmetes de propaganda do regime militar a declaração de Farquhar durante um visita de parlamentares ao acampamento da empresa em Porto

³⁴Magalhães, Guilherme. “A Amazônia fora dos trilhos”: Márcio Souza desnuda o custo da ‘civilização’ em ‘Mad Maria’, que é reeditado em momento decisivo da região. *Quatro cinco um*, 24 de fevereiro de 2023. Disponível em: <https://quatrocincoum.com.br/resenhas/literatura/literatura-brasileira/a-amazonia-fora-dos-trilhos/>. Acesso em: 10 de Abril de 2026.

Velho: “Derrubamos árvores seculares, enfrentamos e civilizamos selvagens que mourejavam na idade da pedra; aqui estamos trabalhando com a disposição de dar até a nossa própria vida porque é assim o gênio americano”.

Essa recorrência temática nos sugere que a obra de Márcio Souza se organiza em torno de uma reflexão persistente sobre a posição ambígua da região no imaginário brasileiro: ao mesmo tempo pertencente ao Brasil e tratada como periferia interna, fronteira exótica ou meramente reserva de recursos. Tomado como objeto de estudo na historiografia, a construção da Estrada de Ferro Madeira Mamoré foi analisado de diversas formas, entre elas temos a leitura de Hardman (2005), que a intitulou como “trem fantasma”, e Ferreira (1959), que a chama de “ferrovia do diabo”. Nos *bosques ficcionais* dispostos por Márcio, tal ambiguidade do processo histórico se manifesta pela constante exposição das fraturas entre o discurso integrador da nação e a experiência concreta dos nativos com a violência vivida na região. Defendemos aqui, então, que *Galvez* participa de um projeto estético e intelectual mais amplo, no qual a ficção se converte em um instrumento de problematização das formas pelas quais a Amazônia foi historicamente narrada, administrada e incorporada ao espaço nacional, desvelando as contradições que atravessam sua condição regional e nacional.

Essa discussão na obra de Márcio pode ser melhor compreendida à luz das formulações teóricas que tratam identidade e nacionalidade como construções históricas e discursivas, não como essências naturais ou categorias estáveis. Para Hall (2008), as identidades culturais não constituem dados fixos no tempo, mas processos continuamente produzidos no interior da representação de si, definidos por relações de exclusão e pertencimento. A identidade, então, deve ser compreendida menos como uma essência originária e mais como um processo de identificação atravessada constantemente por disputas simbólicas e transformações históricas. Tomada na pesquisa em questão essa leitura nos permite pensar a identidade amazônica não como uma substância cultural homogênea ou atemporal, mas como uma construção estruturada historicamente em tensão com os discursos que procuram enquadrá-la e integrá-la ao imaginário nacional.

No que se refere à identidade nacional, Anderson (2005) a lê como resultado da formação de *comunidades imaginadas*, isto é: coletividades cuja coesão depende da produção de símbolos e formas de representação capazes de fazer com que indivíduos dispersos se reconheçam como pertencentes a uma mesma comunidade. A nação, dessa forma, não é uma realidade natural, mas uma construção imaginária sustentada por discursos históricos,

instituições e práticas que produzem efeitos de unidade e pertencimento. No caso brasileiro, tal formulação nos permite observar que a incorporação da Amazônia ao imaginário nacional sempre dependeu de operações discursivas que buscaram enquadrá-la dentro de uma imagem coerente de Brasil, frequentemente reduzindo-a a um vazio demográfico. Ao estudar o início da experiência republicana do Brasil, o historiador José Murilo de Carvalho percebeu:

A elaboração de um imaginário é parte integrante da legitimação de qualquer regime político. É por meio do imaginário que se podem atingir não só a cabeça mas, de modo especial, o coração, isto é, as aspirações, os medos e as esperanças de um povo. É nele que as sociedades definem suas identidades e objetivos, definem seus inimigos, organizam seu passado, presente e futuro. (...) A manipulação do imaginário social é particularmente importante em momentos de mudança política e social, em momentos de redefinição de identidades coletivas. (Carvalho, 1998, p.10, 11)

Apesar do desejo, é preciso afirmar que as narrativas nacionais nunca conseguiram produzir de forma plena a homogeneidade que pretendem instaurar. Para Bhabha (2012), a *nação* é uma formação do discurso que é, por si só, ambivalente, marcada por contradições e disputas internas que desestabilizam, dia após dia, sua pretensão de unidade. Às margens do espaço nacional, as periferias do sistema nacional revelam, em sua prática histórica/social, os limites da narrativa integradora, ao expor os sujeitos que são excluídos na tentativa de integrá-los à nacionalidade. Sob essa visão, compreendemos a Amazônia como uma dessas zonas de ambivalência: ao mesmo tempo parte do território e representada como um Outro.

Ao refigurar ficcionalmente o episódio histórico da “Conquista do Acre”, Márcio Souza desestabiliza a narrativa tradicional que o apresenta como um capítulo linear, inserido como consolidação territorial à história do Brasil e declara que a incorporação do Acre ao país esteve longe de decorrer de um consenso nacional homogêneo. De forma contrária: o romance sugere que a “Causa do Acre” expôs tensões entre projetos regionais distintos, além da precariedade de uma identidade nacional capaz de integrar plenamente os interesses da Amazônia ao horizonte político do Estado brasileiro. Isso aparece de forma explícita no fragmento a seguir:

O Estado do Amazonas brigava com o Estado do Pará. O governo amazonense apoiava discretamente o Acre como uma causa brasileira. O governo paraense adotava a política federal e considerava o Acre um território boliviano. (Souza, 2022, p.49, Fragmento “Quadro Político”)

O fragmento em destaque é significativo porque explicita que a disputa em torno do Acre não era apenas uma questão de oposição entre o Brasil e o exterior, mas que também envolvia conflitos internos à própria estrutura nacional. O fato de diferentes estados adotarem posições divergentes sobre a “Causa do Acre” confirma a perspectiva de que a Amazônia não ocupava um lugar estabilizado no interior da comunidade imaginada brasileira, antes constituía um espaço cuja integração permanecia em constante negociação.

Reunidos para discutir como tornar a “Causa do Acre” uma empreitada política, o Dr. João Lúcio de Azevedo convidou os demais personagens a um “Comitê de Defesa do Acre”, evento onde apresentaria Luiz Galvez como o responsável por roubar o documento que tratava sobre a questão de Luiz Trucco. Vejamos:

Pedindo a palavra falou a companheira Sra. Cira Chermont: “A causa que defendemos não pede barreira de nacionalidade. Pede apenas a solidariedade. Lutamos contra a ameaça que pesa sobre o povo do Acre, uma região esquecida e miserável e que se tornou alvo da cobiça internacional.” Pediu um aparte o companheiro Alberto Leite: “Lutamos contra a criação de uma Corporação Internacional que poderá dominar o Acre. Já existem muitas regiões do globo infelicitadas por esse tipo de empresa.” (Souza, 2022, p.51, Fragmento “Ata”)

“... E quem se beneficiou foi o Brasil. Hoje a borracha do Acre recebe excelente cotação no mercado. Por isso, a Bolívia quer o território, incentivada nos bastidores por banqueiros ingleses e americanos. O ministro Aramayo, proprietário de minas de cobre em Tupiza, quer entregar o Acre a uma Corporação Internacional. Não temos ainda provas disso, mas seria uma catástrofe, um precedente perigoso na América do Sul.” O presidente João Lúcio pediu um aparte: “O mais grave é que o presidente Campos Sales vem se prendendo a um tratado de limites que foge à realidade. Ele teme as pressões internacionais, teme perder créditos, e dessa maneira o Brasil acabará cedendo o Acre aos capitalistas.” (Souza, 2022, p.52, Fragmento “Ata - continua”)

Os fragmentos destacados nos são reveladores porque deslocam o eixo da disputa de um patriotismo estritamente nacional para uma lógica mais ampla de disputas, onde a defesa regional também se dá contra o capital transnacional. Além disso, os personagens destacam o receio do Governo Federal ceder às pressões internacionais. Essa crítica à postura do Estado reforça a percepção de instância ambígua, incapaz de agir com o intuito de garantir plenamente a incorporação soberana da Amazônia ao projeto nacional. O romance nos

sugere, então, a defesa de que o processo de nacionalização do Acre não resulta de um pertencimento originário ou incontestável à comunidade brasileira, mas sim de uma disputa política e econômica em que a identidade nacional é produzida conforme as condições de possibilidades históricas.

Em um texto publicado postumamente, Márcio Souza é enfático ao afirmar que “universal e regional é uma dicotomia engendrada no mundo moderno” (Souza, 2024, p.13). Crítico ferrenho aos processos históricos que tentaram ocupar, inserir e modificar a Amazônia aos moldes nacionais, Márcio também se posiciona criticamente contra essa dicotomia nas artes, afirmando que não existe uma “literatura amazônica”, mas sim “uma literatura produzida na Amazônia”; e sobre o regionalismo inserido na corrente modernista, o autor também não se isenta de defender uma atuação das *margens* nos processos criativos do país:

Uma literatura regionalista parece ser algo tão improvável quanto uma literatura amazônica. No que diz respeito à literatura amazônica, o que há é uma literatura que se escreve na Amazônia, e que faz parte - quando merece - do corpus da Literatura Brasileira. Quanto ao regionalismo, é uma invenção nordestina, um rótulo geográfico e ideológico que criaram para se contrapor ao modernismo paulista. Modernismo, aliás, do qual participamos na primeira hora. Abguar Bastos, Pereira da Silva e Bruno de Menezes estão aí para provar. (Souza, 2024, p.14)

É preciso ressaltar ainda que a problematização da identidade regional versus identidade nacional em *Galvez* não se organiza como afirmação essencialista de uma Amazônia, mas como crítica ao modo hierárquico pelo qual a relação entre centro e periferia tem sido historicamente tratada no imaginário brasileiro. Em outra passagem do mesmo texto, o autor questiona:

A oposição regional e universal não estaria sendo vista do avesso? A experiência da modernidade já foi feita na região. Mas os jornalistas, os tecnocratas e o governo central foram incapazes de favorecer a aceitação de experiências locais no processo de integração econômica. (Souza, 2024, p. 31)

Márcio é contundente em desmontar a percepção recorrente de que o regional corresponderia ao atraso ou periférico, enquanto o universal/nacional é identificado como “moderno”. O autor, então, reivindica para a Amazônia uma historicidade própria, recusando

sua representação como espaço exterior ao desenvolvimento da nação. A crítica retira, assim, a Amazônia de sua condição *à margem da História*³⁵ para reconhecê-la como território plenamente inserido (ainda que através de violência física e simbólica) nos processos modernos de exploração econômica, internacionalização do capital e transformação social. A identidade amazônica, tal como refigurada em Galvez, não é um particularismo local: antes, constitui forma específica de experiência histórica, que fora produzida no interior da modernidade brasileira e global. O romance inaugural de Márcio, ao problematizar a posição da Amazônia na narrativa nacional, denuncia a incapacidade dos discursos centrais de reconhecer a região como espaço pleno, portador de experiências próprias e constitutivas de sua formação.

A recepção crítica de Galvez também aponta a forma pela qual a problemática da identidade regional e nacional se inscreve não apenas na estrutura interna do romance, mas no próprio modo como a obra foi lida no contexto intelectual literário brasileiro. Em um balanço publicado pela Livraria Cultura Impressa, no ano de 1976 (também ano de publicação do romance), Leo Gilson Ribeiro destaca o impacto do livro ao afirmar que este desnuda um Amazonas desconhecido para o resto do Brasil. A afirmação é sintomática da discussão que se pretendeu estabelecer aqui: explicita a existência de um descompasso entre diferentes espaços de produção e de reconhecimento cultural no país, demonstrando que a Amazônia, embora participante do território nacional, permanece marginal para os centros hegemônicos. Vejamos:

O Galvez, Imperador do Acre, Editado pelo Governo do Amazonas. Desde que se plantou latex, desde que foi instituída a Zona Franca de Manaus, nada de tão importante veio da Amazônia legal ou ilegal. O livro mostra um Amazonas totalmente escondido para nós do centro e do sul do Brasil, de uma maneira que nos deixa desconcertado. Um jovem que começa na literatura com quase total domínio do estilo. Um livro que roça a obra prima. Suas páginas são deliciosas, cheias de ironia, sátira, perspicácia, malícias. Vai marcar não só a literatura de 76, mas a literatura nova que se está fazendo no Brasil.

A revelação desse Outro reforça a ideia de que o projeto de identidade nacional brasileira, longe de ter sido bem sucedido, organiza-se a partir de assimetrias regionais profundas, nas quais a região amazônica ocupa posição periférica no imaginário cultural

³⁵Referência à obra de Euclides da Cunha.

dominante. A leitura do crítico, ao mesmo tempo reconhece o valor estético do romance, e reitera a própria lógica que o texto de Márcio Souza busca discutir: um país que se descobre fragmentado ao se deparar com suas margens. O balanço em questão mostra que a emergência de uma narrativa amazônica no cenário literário nacional, ao mesmo tempo que amplia o repertório temático da literatura brasileira, tensiona os limites daquilo que se reconhece como experiência pertencente à nação, tornando visível a condição da Amazônia como alteridade interna no interior do Brasil.

A leitura da Amazônia como espaço simultaneamente fascinante e distante também se manifesta em outra leitura crítica da época, publicada no *Correio Brasiliense*, no ano de 1977, por Cora Ronai Vieira:

(...) Mas é, principalmente, um debochado e irreverente (e por isto mesmo delicioso) escrito histórico/regional. E apesar de não ser aconselhável acreditar em nenhuma linha isoladamente, o resultado final é um dos retratos mais humanos e verdadeiros do Ciclo da Borracha, de uma Amazônia nouveau riche da cabeça aos pés. (...) Mas por trás de toda esta aparente frivolidade, Galvez, Imperador do Acre, traz críticas mordazes, comentários tão rápidos que mais parecem piscadelasmas que não deixam de atingir o alvo. Márcio tem outro talento: o de criar personagens vivas, e muito típicas - o próprio Galvez, a mulher do prefeito, o cônsul, a intelectual provinciana, a freira sem vocação, os magnatas da borracha. E de recriar um mundo perdido e misterioso (pelo menos para mim, inveterada carioca, e nós outros de latitudes mais sulinas) onde os mosquitos, as aventuras e o dinheiro de então misturam-se em proporções admiravelmente bem dosadas.

Para a discussão que estamos tecendo aqui, é particularmente significativo que a autora destaque o caráter misterioso desse mundo refigurado, observando trata-se de uma realidade pouco familiar para a mesma. A observação, embora aparentemente lateral, revela de maneira contundente a persistência de uma percepção da Amazônia como um Outro dentro do próprio território nacional, reforçando sua posição de distância (física e simbólica) em relação aos centros culturais do país.

Ao mesmo tempo que valoriza a construção dos personagens e a refiguração de um período histórico específico, a crítica reafirma a clivagem entre o Brasil e suas margens, o extremo norte, sugerindo que a experiência amazônica ainda permanece inacessível ou, até mesmo, exótica para leitores situados no eixo Sul-Sudeste. Dessa forma, a recepção do romance aqui analisada aponta, novamente, a dificuldade de integração plena da Amazônia à

imaginação nacional, na medida em que ela é percebida menos como uma parte constitutiva de uma experiência comum e mais como um território estranho, marcado por distanciamento geográfico, cultural e simbólico.

De forma paradoxal, a partir de nossa análise, é justamente essa distância que potencializa o efeito crítico da obra: ao apresentar um Outro Brasil ao Brasil, por meio de uma escrita irônica e satírica Márcio não apenas aproxima o leitor desse universo, mas o confronta com os seus próprios limites de repertório sobre o país. Assim, a leitura de *Cora*, ao mesmo tempo que reconhece a força estética e crítica de *Galvez*, ainda reforça a tese central que discutimos aqui: que o projeto de identidade nacional falhou por se construir com base em profundas assimetrias regionais, onde a Amazônia é lida como uma estrangeira em sua própria terra.

Ao longo deste capítulo, buscamos demonstrar que o romance inaugural de Márcio Souza, *Galvez Imperador do Acre*, opera como uma narrativa que tensiona e reconfigura as formas tradicionais de compreensão da história e identidade da Amazônia no interior da formação nacional brasileira. Ao mobilizar o riso e a paródia como instrumentos críticos, o romance desestabiliza versões canônicas da “Causa Acreana”, ao mesmo tempo que, por meio da figura do pícaro, expõe o caráter contingente e arbitrário dos processos históricos. A inserção da Amazônia na modernidade, aqui, é lida sob a marca da exploração e do imperialismo, em uma teia complexa de negociações que envolve interesses internacionais, elites locais e o Estado nacional, este último atuando de forma ambígua. Ao problematizar as relações entre identidade nacional e regional, a pesquisa aqui desenvolvida defende a posição dúbia marcada por pertencimento e exclusão que a Amazônia está inserida, sendo parte do território nacional e, ainda assim, reduzida a espaço periférico no imaginário brasileiro.

Entretanto, ao mesmo tempo que Márcio revela as múltiplas formas de marginalização que atravessam a experiência do amazônida, ele também aponta, em sua obra, a persistência de formas próprias de existência cultural que escapam às lógicas de sublimação e apagamento colonial. Ao deslocar a Amazônia da condição de objeto passivo da história para reconhecê-la como um espaço ativo de produção de sentidos e discursos, o autor sugere que a identidade amazônica não se dissolve na narrativa nacional, antes se afirma como campo de resistência e elaboração (ou reelaboração) cultural, capaz de reconfigurar criticamente os seus próprios termos de representação. Como afirma:

Embora o Brasil se orgulhe de ter conquistado a Amazônia, o povo amazônico soube resistir e preservar suas peculiaridades. Continua havendo uma cozinha, uma literatura, artes cênicas, arquitetura, artes visuais, música, uma cultura da Amazônia. Há uma maneira de ser do homem do extremo Norte, que nunca será aniquilada. (Souza, 2024, p.33,34)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As reflexões desenvolvidas ao longo da dissertação nos permitiram compreender *Galvez Imperador do Acre*, o romance inaugural de Márcio Souza, como uma obra que ultrapassa os limites de uma narrativa ficcional apenas situada no passado histórico, constituindo-se como um espaço privilegiado de elaboração crítica e social sobre a História e suas formas de representar o mundo. Ao mobilizar o episódio da “Causa Acreana”, o romance não se limita a reconstituir eventos históricos: antes, os reinscreve em uma trama narrativa perpassada pela ironia, paródia e instabilidade de vozes, tensionando, assim, as fronteiras entre a ficção e a realidade. Nesse movimento, a obra se apresenta aos leitores como uma forma de intervenção no campo das representações cristalizadas sobre a Amazônia, deslocando perspectivas canônicas e propondo outras possibilidades de leitura do passado regional.

A articulação entre História e ficção, tomada a partir dos pressupostos teóricos da Nova História Cultural (NHC) e da hermenêutica ricoeuriana, mostrou-se fundamental para a compreensão dos processos narrativos que envolvem ambas as áreas. Ao considerarmos a *narrativa* como forma de produção de sentidos, foi possível perceber o modo como o romance atua simultaneamente em diferentes níveis: enquanto produto de um contexto histórico e cultural específico, enquanto construção estética e artística que organiza e reconfigura a experiência do tempo, e enquanto prática social que se realiza de forma plena na leitura, onde novos sentidos são atribuídos e continuamente produzidos pelos leitores. Dessa forma, a noção de tríplice mimese de Paul Ricoeur nos permitiu acompanhar o percurso que vai das condições de produção da obra à sua configuração interna, culminando nos efeitos de sentido que emergem na relação com o leitor. A pesquisa aqui apresentada foi, por excelência, a tentativa de dar notícias de um sujeito histórico no tempo, Márcio Souza, e da feitura de produto simbólico, o romance *Galvez*.

A inserção de Márcio Souza no campo cultural amazonense, particularmente por meio de sua atuação na dramaturgia, revelou-se um elemento decisivo para a compreensão maior de seu projeto intelectual e estético. As experiências no teatro, bem como sua recepção na imprensa, descortinam um autor já comprometido com a renovação das formas de expressão e com a valorização de temas históricos e culturais da região. Ao mesmo tempo, apontam para a constituição de um público e para a emergência de uma vontade mais ampla por narrativas que abordem a história da Amazônia, indicando a existência de um horizonte de

expectativas no qual sua obra viria a se inscrever. A análise de tal trajetória nos permitiu situar *Galvez* menos como um gesto isolado na produção de Márcio e mais como parte de um conjunto maior de práticas e intervenções no interior do campo cultural. A partir da abordagem da intertextualidade conseguimos identificar uma forma de representar a história da Amazônia através de elementos narrativos mobilizados em comum, como a paródia e a carnavalização e, se existe um autor para além do discurso, este está disperso no tempo e aparece como lampejos fantasmagóricos através dos *biografemas souzianos* e da constituição de um projeto estético comum à sua obra.

Ainda, o romance pode ser compreendido como uma escrita que, ao revisitar um episódio histórico do passado, não busca estabilizá-lo, mas vai além: antes, busca expor suas fissuras e ambiguidades. Ao recorrer a estratégias como a ironia e a paródia, Márcio Souza desmonta a linearidade das narrativas históricas tradicionais e problematiza a construção de heróis e episódios fundadores, oferecendo ao leitor uma experiência de leitura que desafia certezas e convoca à reflexão crítica, inserindo o público na mesma dinâmica de atribuição de sentidos. Trata-se, portanto, de um romance que não apenas narra a história, mas, sobretudo, interroga os modos pelos quais ela é construída, defendida, transmitida e apropriada.

Em um manuscrito de *Galvez* datado com o ano de 1973, portanto, três anos antes da primeira publicação oficial, achamos um epílogo que não foi adicionado na versão final do *Governo do Estado do Amazonas*, de 1976. Este epílogo conta, em resumo, como está Luis Galvez depois de ter sido deposto e do seu império ter ruído. O título é: “Onde vamos encontrar o aventureiro já avançado nos anos, vivenciando os últimos momentos neste planeta”. O leitor encontra o pícaro que empreendeu uma viagem pela Amazônia do seguinte modo:

Já não era o aventureiro nem o homem irresponsável. Passara a acreditar que a velhice lhe ajudava a sentir a doçura com que o sol esquentava aquele cenário. Uma doçura privilegiada numa Europa arrazada. Mas ele, um velho de 66 anos, com as marcas de quem havia atravessado os rigores dos trópicos, não podia fazer nada. Já não tinha, na verdade, nada a fazer naquele mundo. Ainda ontem acabara o livro que estava escrevendo. Tinham sido dois anos que prolongaram a sua vida com algum interesse. Há dois anos atrás, ele estava em San Sebastian.

A narrativa do epílogo prossegue e Luiz Galvez encontra, durante um de seus passeios, um chofer que lhe pergunta: “É o sr. Luiz Galvez?” (Souza, 1973, p.206). O chofer

era o antigo cocheiro de dona Cira, personagem que teve um envolvimento erótico com o protagonista durante sua estadia nos trópicos. Esse reencontro arrebatou Galvez de forma decisiva para o romance que analisamos aqui: Luiz entrou no carro e encontrou Cira, já envelhecida mas com “os olhos ainda vivos naquele rosto cruelmente devastado” (Souza, 1973, p.206). Cira afirma que está morando em San Sebastian após o seu marido ter sido cônsul do Brasil na Polônia durante a Guerra e que, agora, estavam na Espanha “com medo de enfrentarem um mar infestado de submarinos alemães” (Souza, 1973, p.206). Esse reencontro fez com que o nosso anti-herói decidisse narrar a sua aventura nos trópicos:

E em homenagem às duas lágrimas de Cira, à sua lucidez em respeitar sua repugnância de velho, decidi contar suas aventuras no Brasil, o seu louco império, seus lances de aventureiro e ator. Levou dois anos trabalhando nisso de maneira descontínua, escrevendo um capítulo aqui, simulando alguma coisa ali, esquecendo, lembrando de fatos, os odores tão importantes na Amazônia, o calor, as ressacas. E do que poderia ser sua autobiografia, recriou um folhetim. (Souza, 1973, p.206)

Galvez defende que sua história não o pertencia; que, apesar de ser o protagonista da tentativa de implementação de um império na Amazônia, “os coadjuvantes eram tão picarescos, tão burlescos quanto o astro” (Souza, 1973, p.207). O narrador afirma, ainda, que a partir daquele encontro, Galvez descobriu a razão de sua derrota nos trópicos, “era um inapto ao século vinte” (Souza, 1973, p.207), além de defender que o mundo amazônico que conhecera já não existia há quase 30 anos, “a borracha já não era mais privilégio daqueles personagens brancos e vertiginosos” (Souza, 1973, p.207). Ao fim, o encontro com Cira nos ofertou o folhetim das aventuras burlescas de Luiz Galvez nos trópicos, folhetim que anos mais tarde será encontrado em um sebo parisiense para ser reorganizado, e sobre isso o narrador afirma:

Releu os últimos capítulos de seu folhetim, era a sua própria vida em suas mentiras descaradas na terceira pessoa que estendia-se pelas páginas manuscritas. Vencia, naquelas folhas de papel, sua última temporada teatral da vida. Furtava da alacridade das memórias, da seriedade das autobiografias e devolvia sua vida como ela sempre fora, um pastiche da literatura em série, tão subsidiária e tão preenchedora do mundo. (Souza, 1973, p.208)

O epílogo finaliza com um parágrafo sobre a existência de Luiz Galvez e sobre a forma como essa narrativa foi contada na historiografia, debate que já travamos aqui em

outros momentos. Esses últimos trechos já constam na versão enviada para publicação em 1976, mas reformulados. Vejamos, na íntegra, como finaliza a primeira versão de Galvez Imperador do Acre, a partir do manuscrito de 1973:

Luiz Galvez Rodrigues de Arias, cavalheiro espanhol, aventureiro e homem de espírito, existiu realmente. Comandou uma das revoluções acreanas e foi personagem importante da História do Amazonas no Ciclo da Borracha. Seus lances picarescos formaram um todo com o vaudeville político dessa era de riqueza fácil e extravagâncias. Na historiografia oficial, será sempre um personagem episódico e secundário. Poucos documentos rastreiam seus passos nessa região alucinada pelo monopólio da hevea e o que há de certo, são momentos lendários, frases apócrifas e situações deliciosas sem valor de documento. Contam que ele teria escrito suas memórias, durante o exílio em Recife, internado num convento de franciscanos, consumindo sempre ricas saladas de frutas. Contam, também, que ele morreu em sua cidade natal, Cádiz, em 1946, sem família, solitário com suas pratarias e seus rendimentos. No livro de Vega Simões, “Daquem e Dalém Mar”, editado pela Livraria Palais Royal, em Manaus, no ano de 1917, assim é lembrada a figura do imaginoso conquistador do Acre: “Por algum tempo esse aventureiro audacioso manteve o gosto que mais tarde repetiria Jacques Lebaudy, Imperador do Sahara; e D. Galvez primeiro legislou, batalhou, deu armas e bandeiras ao novo estado - enquanto teve recursos... Acabados eles, esse império esvaiu-se, sumiu-se pelo boqueirão das coisas pícaras que deixam a memória envolvida em troça”. (Souza, 1973, p.209)

A presença desse epílogo no manuscrito de 1973 explicita de maneira particularmente significativa a consciência narrativa que atravessa *Galvez Imperador do Acre*. Ao tematizar a própria figura histórica de Luiz Galvez e suas condições precárias na historiografia, o texto demonstra a instabilidade entre fato e ficção que estrutura o romance, ao mesmo tempo em que introduz, de forma irônica, a questão da autoria e da escrita de si. Dessa forma, a narrativa não apenas reconta uma trajetória, mas também problematiza os modos pelos quais ela pode ser registrada.

O texto ainda desloca a autoridade da historiografia tradicional e inscreve a narrativa em um espaço de indeterminação, no qual o ficcional emerge como via possível de elaboração do passado. A menção às memórias de Galvez introduz, ainda, um jogo de espelhamento que reforça a dimensão auto reflexiva da obra. Longe de ser um elemento marginal, esse epílogo nos serve como iluminação final para o projeto estético do romance,

ao tornar explícito aquilo que a narrativa encena: a impossibilidade de acesso pleno ao passado e a necessidade de mediá-lo por meio de formas narrativas que, ao mesmo tempo, o constroem e o desestabilizam.

Esta pesquisa teve o objetivo de reforçar a importância de se pensar a literatura como um espaço legítimo de produção de conhecimento sobre o passado (mesmo que esta se constitua a partir de um outro regime de verdade), capaz de dialogar com a historiografia sem a ela se subordinar, sem imperialismos. Ao demonstrar as potencialidades da narrativa literária na construção de sentidos históricos, buscou-se contribuir para o alargamento das formas de compreensão da experiência amazônica no tempo, reconhecendo-a em sua complexidade, suas tensões e suas múltiplas possibilidades de representação.

REFERÊNCIAS

FONTES

Amâncio, Moacir. Um livro causa grande confusão em Manaus. **Revista Ilustrada**, sem data. Acervo Márcio Souza (Museu Amazônico).

Blanco, Armindo. Galvez, Imperador do Acre, Márcio Souza (Edit. Brasília). **Jornal Pasquim Tilê**, entre dia 10 e 16 de jun. 1977. Acervo Márcio Souza (Museu Amazônico).

Castro, Nei de. GALVEZ, O IMPERADOR DO ACRE, Márcio Souza (Edições Gov. do Est. do Amazonas). **O Globo**, Domingo, 30 de jan. 1977. Acervo Márcio Souza (Museu Amazônico).

Escobar, Otávio Geminiani. O importante papel do teatro amazonense. **A Crítica**, Domingo (sem data). Acervo Márcio Souza (Museu Amazônico).

Lucas, Fábio. Uma volta aos textos simples. **Jornal Movimento**, 20 de dez. 1976, nº76. Acervo Márcio Souza (Museu Amazônico).

Martins, Elson. Na obra de Márcio Souza, a busca picaresca da Amazônia. **O Estado de São Paulo**, Domingo, 8 de maio de 1977. Acervo Márcio Souza (Museu Amazônico).

Monteiro, Mário Ypiranga. Danças folclóricas japonesas. **Jornal do Comércio**, Domingo, 13 mar. 1978. Acervo Márcio Souza (Museu Amazônico).

Ribeiro, Leo Gilson. Um balanço literário do ano de 1976. **Livraria Cultura Impressa**, São Paulo, nº6/1976. Acervo Márcio Souza (Museu Amazônico).

Souza, Márcio. Escrever para um outro Brasil. **[Entrevista cedida ao Jornal Cultura Impressa]**. Sem data. Acervo Márcio Souza (Museu Amazônico).

Vieira, Cora Ronai. Um magnífico Imperador do Norte. **Correio Braziliense**, 9 de jan. 1977. Acervo Márcio Souza (Museu Amazônico).

BIBLIOGRAFIA

Aguiar, José Vicente de Souza. **Manaus: praça, café, colégio e cinema nos anos 50 e 60**. Manaus: Valer, 2002.

Almeida, Manuel Antônio de. **Memórias de um Sargento de Milícias**. São Paulo: Ática, 1997.

Amazonas, Lourenço da Silva Araújo. **Simá: romance histórico do Alto Amazonas**. Manaus: Typographia de Francisco José da Silva Ramos, 1857.

Anderson, Benedict. **Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a expansão do nacionalismo**. Ed. 70, 2005.

Andrade, Mário. **Macunaíma: o herói sem nenhum caráter**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

Aróstegui, Júlio. **A crise da Historiografia e as perspectivas na virada do século**. In: A Pesquisa Histórica.

Bakhtin, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Hucitec, 1999.

_____. **Problemas da poética de Dostoiévski**. 5. ed. revista. Tradução, notas e prefácio de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

_____. **O autor e a personagem na atividade estética**. In: A Estética da criação verbal. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. **O discurso no romance**. Trad. Aurora F. Bernardini et al. In: Questões de Literatura e Estética. São Paulo: Hucitec, 1990.

Bhabha, Homi. **O local da cultura**. 2012.

Barthes, Roland. **A Morte do Autor**. In: Rumor da Língua. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. **O Prazer do Texto**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

_____. **Sade, Fourier, Loyola**. Paris: Éditions du Seuil, 1971.

Baumgarten, Carlos Alexandre. **O novo romance histórico brasileiro**. 2000.

Bentivoglio, Julio; Andrade, Kelly Alves. **História & Literatura: o uso de obras literárias como fontes históricas**. Vitória: Editora Milfontes, 2023.

Bergson, Henri. **O riso: ensaio sobre o significado do cômico**. Edipro, 2020.

Bertaux, Daniel. **L'approche biographique: sa validité méthodologique, ses potentialités.** 1980.

Booth, Wayne C.; Guerreiro, Maria Teresa. **A retórica da ficção.** 1980.

Borges, Jorge Luis. **Ficções.** Editora Companhia das Letras, 2016.

Bourdieu, Pierre. **A Ilusão Biográfica.** In: Usos & abusos da história oral. 1996.

Braga, Theodoro. **A planta brasileira (copiada do natural e applicada à ornamentação).** Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1905.

Burke, Peter. **O que é história cultural?.** Editora Schwarcz-Companhia das Letras, 2005.

Cadernos de Literatura Brasileira, **Márcio Souza, nº 19**, Instituto Moreira Salles, 2005.

Candido, Antonio. **Dialética da malandragem.** Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, n. 8, p. 67-89, 1970.

_____. **O romantismo no Brasil.** Editora Humanitas, 2004.

_____. **A Nova Narrativa.** A educação pela noite e outros ensaios, v. 2, p. 199-215, 1989.

_____. **Literatura e sociedade.** São Paulo: T. A Queiroz Editor, 8. ed., 2000.

Cardoso, Ciro Flamarion. **Agricultura, escravidão e capitalismo.** Petrópolis: Vozes, 1979.

Cardoso, Rafael. **A reinvenção da Semana e o mito da descoberta do Brasil.** Estudos Avançados, v. 36, n. 104, p. 17-34,

Carr, David. **A narrativa e o mundo real: um argumento a favor da continuidade.** In: História & Narrativa: a ciência e a arte da escrita histórica / Jurandir Malerba, (organizador). - Petrópolis, RJ: Vozes, 2016.

_____. **Entendendo direito a estória: narrativa e conhecimento histórico.** In: História & Narrativa: a ciência e a arte da escrita histórica. / Jurandir Malerba, (organizador). - Petrópolis, RJ: Vozes, 2016.

Carvalho, José Murilo de. **A formação das Almas: o imaginário da República do Brasil.** - São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

Cervantes Saavedra, Miguel de. **Dom Quixote**. Tradução de Ernani Ssó. São Paulo: Penguin Classics, Companhia das Letras, 2012.

Chartier, Roger. **A Ordem dos Livros: Leitores, Autores e Bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2ed., 1998.

_____. **À beira da falésia: a história entre certezas e inquietudes**. Tradução de Patrícia Chittoni Ramos. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2002.

_____. **O Autor entre Punição e Proteção**. In: A Aventura do Livro: do Leitor ao Navegador. São Paulo: Editora UNESP, 1999, p. 22-43.

_____. **Do Palco à Página: publicar teatro e ler romances na época moderna: séculos XVI-XVIII**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.

_____. **Cultura Escrita, Literatura e História**. São Paulo: Editora Art Med, 2001.

Cunha, Euclides da. **À margem da história**. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1909.

Da Costa, Patrícia Cláudia. **Ilusão biográfica: a polêmica sobre o valor das histórias de vida na sociologia de Pierre Bourdieu**. Revista Linhas, v. 16, n. 32, p. 51-71, 2015.

DaMatta, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro**. - 6a ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

Darton, Robert. **História da Leitura**. In: A Escrita da História: Novas Perspectivas. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992.

De Carvalho, Berenice Corôa. **O suplemento literário do Clube da Madrugada**. 2015.

De Certeau, Michel. **A escrita da história**. Forense Universitária, 1982.

De Figueiredo, Aldrin Moura. **De Pinceis e Letras: Os Manifestos Literários e Visuais no Modernismo Amazônico na Década de 1920**. Territórios e Fronteiras, v. 9, n. 2, 2016.

_____. **Eternos modernos: uma história social da arte e da literatura na Amazônia, 1908-1929**. 2001. Tese de Doutorado. [sn].

_____. **Flami-N'-Assú: Manifesto E Perspectivismo Amazônico No Modernismo Brasileiro Na Década De 1920**. Revista De História (São Paulo), P. A04122, 2022.

_____. **Outras margens, outros centros: o modernismo brasileiro a partir da Amazônia.** Moderno onde, p. 54-67, 2021.

_____. **Querelas esquecidas: o modernismo brasileiro visto das margens.** 2003.

Dimas, Antônio. **Literatura Comentada: Márcio Souza.** São Paulo: Abril Educação, 1982.

Dosse, François. **O Desafio Biográfico: Escrever uma Vida.** Edusp, 2009.

Do Amaral, Vinicius Alves. **Heróis do Deserto: Notas sobre a Intelectualidade Amazonense (1920-1960).** Embornal, v. 5, n. 9, p. 144-159, 2014.

Eco, Umberto. **Seis Passeios Pelos Bosques da Ficção.** Trad. Hildegard Feist. São Paulo, Companhia das Letras, 2002.

Elmir, Cláudio Pereira. **O enredo como categoria e como método de análise.** In: História & Narrativa: a ciência e a arte da escrita histórica / Jurandir Malerba, (organizador). - Petrópolis, RJ: Vozes, 2016.

Hardman, Francisco Foot. **Trem-fantasma: a ferrovia Madeira-Mamoré e a modernidade na selva.** Companhia das Letras, 2005.

Holanda, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil.** - 26. ed. - São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

Febvre, Lucien. **Combates pela História.** Tradução de Leonor Martinho Simões e Gisela Moniz. 3. ed. Lisboa: Editorial Presença, 1989.

Ferreira, Arcângelo. **Na Vaga Claridade do Luar: História e Literatura do Movimento Madrugada na cidade de Manaus (1954-1967)** - 1. ed. - Curitiba: Appris, 2020.

Ferreira, Manoel Rodrigues. **A ferrovia do diabo: história de uma estrada de ferro na Amazônia.** (No Title), 1959.

Fischer, Luís Augusto. **A ideologia modernista: A Semana de 22 e sua consagração.** Todavia, 2022.

Foucault, Michel. **A arqueologia do saber.** Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

_____. **A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970.** Edições Loyola, 1996.

_____. **O filósofo mascarado.** 2005. (entrevista com C. Delacampagne. fevereiro de 1980), *Le monde*. Nº 10.945, 6 de abril de 1980: Le monde-dimanche. ps. I e XVII.

_____. **O que é um Autor?** In: *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. p.264-298. (Col. Ditos e Escritos III).

Franzini, Fábio. **Mr. White chega aos trópicos: notas sobre Meta-História e a recepção de Hayden White no Brasil.** In: Julio Bentivoglio; Verônica Tozzi. *Do passado histórico ao passado prático: 40 anos de Meta-História*. Vitória: PPGHIS/UFES; Buenos Aires: UBA, 2016, 162p.

Genette, Gérard. **Paratextos Editoriais.** São Paulo: Ateliê Editorial, 2009, 376 p.

Ginzburg, Carlo. **O extermínio dos judeus e o princípio da realidade.** In: *A História Escrita: teoria e história da historiografia*. Jurandir Malerba (org.). São Paulo: Contexto, 2006.

Gondim, Neide. **A invenção da Amazônia.** Valer Editora, 2023.

_____. **A representação da conquista da Amazônia em Simá, Beiradão e Galvez, Imperador do Acre.** Manaus, Am: EDUA, 1996.

_____. Galvez, Imperador do Acre: uma leitura. In: **O mostrador da derrota: estudos sobre o teatro e a ficção de Márcio Souza.** - 1. ed. - Manaus, AM: UEA Edições, 2013.

_____. **Simá, Beiradão e Galvez, Imperador do Acre.** 1982. 135p. Dissertação (Mestrado em Letras) - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Instituto de Letras e Artes, Porto Alegre, 1982.

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

Hall, Stuart. **Quem precisa da identidade.** Vozes, 2008.

Hardman, Francisco Foot. **Trem-fantasma: a ferrovia Madeira-Mamoré e a modernidade na selva.** Companhia das Letras, 2005.

Hartog, François. **Regimes de historicidade: presentismo e experiências do tempo.** Tradução de Andréa Stahel. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

Holanda, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil.** - 27a ed. - São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

Hunt, Lynn (org.). **A Nova História Cultural.** Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

Iser, Wolfgang. **O fictício e o imaginário.** Rio de Janeiro: UERJ, 1996.

Jablonka, Ivan. **A história é uma literatura contemporânea: manifesto pelas ciências sociais.** Trad. Verónica Galíndez. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2020.

Jatahy Pesavento, Sandra. **História & literatura: uma velha-nova história.** Nuevo Mundo Mundos Nuevos. Nouveaux mondes mondes nouveaux-Novo Mundo Mundos Novos-New world New worlds, 2006.

Júnior, Almir Diniz de Carvalho. **Mestiçagem e tropicalismo no pensamento amazônico: Gilberto Freyre, Leandro Tocantins, Ferreira Reis e Ypiranga Monteiro.** In: Historiografia Amazonense em perspectiva. César Augusto B. Queirós (Org.). - Manaus: Editora Valer, 2020.

Junior, Hélio Rebello Cardoso. **Ricoeur: de uma hermenêutica histórica a uma hermenêutica para a narrativa histórica.** In: História & Narrativa: a ciência e a arte da escrita histórica. / Jurandir Malerba, (organizador). - Petrópolis, RJ: Vozes, 2016.

Júnior, Heraldo Márcio Galvão. **Quem não pode morder não mostra os dentes - modernistas e antropofágicos entre São Paulo e Belém do Pará nos anos 1920.**

Kristeva, Julia. **La révolution du langage poétique.** Paris: Seuil, 1974.

Kruger, Marcos Frederico. **Um mito teatralizado: A Paixão de Ajuricaba.** In: O Mostrador da derrota: estudos sobre o teatro e a ficção de Márcio Souza / Orgs. Allison Leão; Marcos Frederico Kruger. 1. ed - Manaus, AM: UEA Edições, 2013.

Leão, Allison. **Uma Amazônia que se projeta na Literatura Modernista**. Amazônia Latitude: Ciência e Jornalismo pela Floresta. Amazônia Latitude, 2022. Disponível em: <https://www.amazonialatitude.com/2022/03/16/cobra-norato-macunaima-amazonia-que-se-projeta-na-literatura-modernista/>.

Leão, Howardinne Queiroz. **O Teatro Experimental do SESC como urgência política levada à cena 1968-1982) e (2003-2016)**. Dissertação (Mestrado em Teoria e Prática do Teatro) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2020.

Linhares, Maria Yedda; Silva, Francisco Carlos Teixeira da. **História da Agricultura Brasileira: combates e controvérsias**. São Paulo: Brasiliense, 1981.

Magalhães, Guilherme. **“A Amazônia fora dos trilhos”: Márcio Souza desnuda o custo da ‘civilização’ em ‘Mad Maria’, que é reeditado em momento decisivo da região**. Quatro cinco um, 24 de fevereiro de 2023. Disponível em: <https://quatrocincoum.com.br/resenhas/literatura/literatura-brasileira/a-amazonia-fora-dos-trilhos/>. Acesso em: 10 de Abril de 2026

Megill, Allan. **Literatura e História**. In: História & Narrativa: a ciência e a arte da escrita histórica / Jurandir Malerba, (organizador). - Petrópolis, RJ: Vozes, 2016.

Moraes, Tarcisio Cardoso. **Às margens da nação, ao centro do globo: Rio Amazonas, olhares e perspectivas sobre o modernismo brasileiro, 1922**. Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Pará, v. 9, n. 2, p. 115-128, 2022.

Moraes, Vanessa. **História de reviravoltas: como surgiu o modernismo na Amazônia**. Amazônia Latitude, 2022. Disponível em: <https://www.amazonialatitude.com/2022/03/14/historia-de-reviravoltas-como-surgiu-um-modernismo-na-amazonia/>

Morais-Vinna, Vinicius. **Luis Gálvez Rodríguez de Arias – o injustiçado**. Publicado em 14. Jul. 2008. Disponível em: <<http://moraisvinna.blogspot.com.br/2008/07/luis-glvezrodriguez-de-arias-o.html>>. Acesso em 03 de Maio de 2026.

O Conde Italiano Ermanno Stradelli: um Mestre do Nheengatu no Século XX. Disponível em: <https://tupi.fflch.usp.br/sites/tupi.fflch.usp.br/files/O%20CONDE%20ITALIANO%20ERMANNO%20STRADELLI%20->

Oliveira, Maria da Glória de. **Quem tem medo da ilusão biográfica? Indivíduo, tempo e histórias de vida.** Topoi (Rio de Janeiro), v. 18, n. 35, p. 429-446, 2017.

Oliveira, Maria Milene Peixoto de. **Resíduos da picaresca espanhola no Auto da Compadecida, de Ariano Suassuna.** Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Ceará, 2016.

Páscoa, Luciane Viana Barros. **Ecos do Modernismo: o Clube da Madrugada e as artes visuais.** Revista de Arquitetura e Urbanismo da Amazônia, v. 1, n. 1, p. 44, 2017.

Pesavento, Sandra Jatahy. **História & literatura: uma velha-nova história.** Nuevo mundo, mundos nuevos, n. 6, p. 21, 2006.

Pinheiro, Maria Lucia Bressan. **O marajoara.** In: Modernizada ou Moderna? A arquitetura em São Paulo, 1938-45. (Tese de Doutorado) São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Universidade de São Paulo, 1998.

Pinto, Júlio Pimentel. **Sobre literatura e história: como a ficção constrói a experiência.** Companhia das Letras, 2024.

Rama, Angél. **Literatura e cultura na América Latina.** Org. Flávio Aguiar & Sandra Guardini T. Vasconcelos; Trad. Raquel la Corte dos Santos, Elza Gasparotto. São Paulo: EDUSP, 2001.

Rangel, Alberto. **Inferno Verde: cenas e cenários do Amazonas.** Rio de Janeiro: Typographia Minerva, 1908.

Reis, José Carlos. **A Historiografia pós-1989: pós-modernismo, representações e micronarrativas.** In: Teoria & História: tempo histórico, história do pensamento histórico ocidental e pensamento brasileiro. Editora FGV, 2012.

Ricoeur, Paul. **Tempo e narrativa, v. I.** Campinas: Papirus, 1994.

_____. **A vida: uma narrativa em busca de narrador.** In: Escritos e conferências I: em torno da psicanálise. São Paulo: Edições Loyola, 2010, p.197.

_____. **O si-mesmo como outro.** Tradução de Ivone C. Benedetti. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2014.

Sampaio, Patrícia Melo. **Espelhos partidos: etnia, legislação e desigualdade na Colônia.** Manaus: EDUA, 2011.

Santana, Márcio Braz dos Santos. " **De volta ao Picaresco": Literatura e política em a Resistível ascensão do boto tucuxi de Márcio Souza.** Dissertação de Mestrado. 2019.

Santos, José Benedito dos. **Emergência da escrita de mulheres na literatura amazonense contemporânea (2007-2018).** Tese de Doutorado. 2022.

Siqueira, Vera Beatriz. **Arte no Brasil: Anos 20 a Anos 40.** Barléu Edições, 2021.

Souza, Márcio. **Amazônia, regional e universal.** Organizado por Neiza Teixeira.- Manaus: Editora Valer, 2024.

_____. **A expressão amazonense: do colonialismo ao neocolonialismo.** 3a edição. - Manaus: Editora Valer, 2010.

_____. **As Folias do Látex e Tem Piranha no Pirarucu:** teatro, volume 1 / Márcio Souza. - Rio de Janeiro: Codecri, 1979.

_____. **A literatura no Amazonas: as letras na pátria dos mitos.** Revista Poligramas, Ed, v. 29, 2008.

_____. **Galvez Imperador do Acre.** - 21.ed. - Rio de Janeiro: Record, 2022.

_____. **Galvez Imperador do Acre (manuscrito).** 1973.

_____. **Mad Maria.** Rio de Janeiro: Record, 2005.

Telles, Tenório. **Clube da madrugada: presença modernista no Amazonas.** Editora Valer, 2019.

Tocantins, Leandro Maues. **Amazônia, natureza, homem e tempo: uma planificação ecológica.** (No Title), 1982.

_____. **Formação histórica do Acre.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1979.

Valle, Camila do. **Literatura da Amazônia - dificuldades do surgimento e classificação de um campo.** Plural Pluriel, v. 1, p. 1, 2012.

Veyne, Paul. **Como se escreve a história ou Foucault revoluciona a História.** Universidade de Brasília, 1982.

White, Hayden. **As ficções da representação factual.** In: Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura. Edusp, 1994.

_____. **Como não escrevi Meta-História.** In: Julio Bentivoglio; Verônica Tozzi. Do passado histórico ao passado prático: 40 anos de Meta-História. Vitória: PPGHIS/UFES: Buenos Aires: UBA, 2016, 162p.

_____. **Enredo e verdade na escrita da História.** In: A História Escrita: teoria e história da historiografia. Jurandir Malerba (org.). São Paulo: Contexto, 2006.

_____. **Meta-história: a imaginação histórica do século XIX.** Edusp, 1995.

Zucolo, Nícia Petreceli. **Operação: Silêncio.** In: O Mostrador da derrota: estudos sobre o teatro e a ficção de Márcio Souza / Orgs. Allison Leão; Marcos Frederico Kruger. 1. ed - Manaus, AM: UEA Edições, 2013.