

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS -
UEA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
INTERDISCIPLINAR EM CIÊNCIAS HUMANAS -
PPGICH**

MÁRCIO BRAZ DOS SANTOS SANTANA

**“DE VOLTA AO PICARESCO”: LITERATURA E POLÍTICA EM A
RESISTÍVEL ASCENSÃO DO BOTO TUCUXI DE MÁRCIO SOUZA**

**MANAUS
2019**

MÁRCIO BRAZ DOS SANTOS SANTANA

**“DE VOLTA AO PICARESCO”: LITERATURA E POLÍTICA EM A
RESISTÍVEL ASCENSÃO DO BOTO TUCUXI DE MÁRCIO SOUZA**

**Dissertação apresentada como
requisito final para a obtenção do
título de Mestre do Programa de Pós-
Graduação Interdisciplinar em
Ciências Humanas, da Universidade
do Estado do Amazonas- UEA.**

**Orientador: Prof. Dr. Rafael Ale Rocha
Coorientador: Prof. Dr. Marco Aurélio Coelho de Paiva**

**MANAUS
2019**

MÁRCIO BRAZ DOS SANTOS SANTANA

“DE VOLTA AO PICAresco”: LITERATURA E POLÍTICA EM A *RESISTÍVEL ASCENSÃO DO BOTO TUCUXI* DE MÁRCIO SOUZA

Dissertação apresentada como requisito final para a obtenção do título de Mestre do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas, da Universidade do Estado do Amazonas- UEA sob a orientação do Prof. Dr. Rafael Ale Rocha.

Aprovado em: 29 de abril de 2019.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Rafael Ale Rocha – Universidade do Estado do Amazonas
Presidente

Prof^a. Dr^a. Brigitte Cavagnal Thiérion – Université Sorbonne Nouvelle/Paris 3
Membro Externo

Prof^a. Dr^a. Lúcia Marina Puga Ferreira – Universidade do Estado do Amazonas
Membro Interno

Dedico este trabalho à minha mãe, Rosa Amélia, pela inspiração e exemplo de vida. Seu sorriso me dá a certeza das vitórias que estão por vir.

AGRADECIMENTOS

A Deus e Nossa Senhora do Carmo pelo reencontro comigo mesmo;

À minha mãe, Rosa Amélia, meu amor, meu afeto, minha admiração, minha vida;

Às minhas irmãs, Monick e Janaína, por existirem e me fazerem existir;

Ao Nivaldo pelo amor e companheirismo;

Aos meus amigos pela paciência e pela compreensão;

Ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas da Universidade do Estado do Amazonas pela oportunidade em se fazer realizar esta pesquisa;

Aos colegas do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas pela companhia e debates ao longo do curso;

Aos meus colegas e amigos da Fundação Municipal de Cultura, Turismo e Eventos por todo o apoio a este trabalho;

Ao meu coorientador, Prof. Dr. Marco Aurélio Coelho de Paiva do Departamento de Ciências Sociais da Universidade Federal do Amazonas, por acompanhar minha trajetória acadêmica desde a graduação e por acreditar nos fundamentos da pesquisa;

Ao meu orientador, Prof. Dr. Rafael Ale Rocha, primeiro por acreditar nesta pesquisa e na minha capacidade em realizá-la; pelos debates, orientações e conversas sobre produção cultural que sem dúvida foram determinantes no trilhar deste trabalho;

E, por fim, ao escritor Márcio Souza, pela amizade ao longo dos anos, pela força e coragem em enfrentar os atribulados momentos da vida política, social e cultural brasileira e pelo fornecimento de materiais indispensáveis à feitura deste trabalho.

Uma parte de mim
pesa, pondera:
outra parte
delira.

(Ferreira Gullar)

RESUMO

Este estudo tem como objetivo analisar o livro *A resistível ascensão do Boto Tucuxi*, de Márcio Souza, buscando compreender as tomadas de posição do autor frente ao contexto de produção do livro e de que modo esse mesmo contexto é projetado no romance, transformando-se em elemento decisivo da sua composição. A fundamentação teórica ancorou-se, sobretudo, em Bourdieu (1996) e Candido (2000), e a metodologia foi pautada nas leituras dos romances e ensaios de Márcio Souza, bem como nas entrevistas, resenhas críticas e estudos sobre sua obra. O que fecha de modo conclusivo esta análise é reconhecer que a continuação do projeto criador de Márcio Souza no *Boto Tucuxi* está devotada a estabelecer os sinais representativos de uma postura modernista da literatura amazonense em contraponto às passadistas, ao mesmo tempo em que se utiliza de temas relacionados a Amazônia e das formas de “leitura” destes temas como a chance de se lançar ao grupo dos classificadores de Amazônia e ser reconhecido por eles.

Palavras-Chave. Modernismo; Sociologia da Literatura; Campo Literário; Literatura Amazonense; Márcio Souza

ABSTRACT

This study aims to analyze the book *The Resistible Rise of Boto Tucuxi* by Márcio Souza seeking to understand the position taken by the author against the context of the book's production and how the same context is projected in the novel, becoming a decisive element of the composition. The theoretical basis was mainly based on Bourdieu (1996) and Candido (2000), and the methodology was based on the readings of novels and essays by Márcio Souza, as well as the interviews, critical reviews and studies about his work. What conclusively closes this analysis is to recognize that the continuation of the creative project of Márcio Souza in *Boto Tucuxi* is devoted to establishing the signs representative of a modernist posture of Amazonian literature in counterpoint to the passadist's, while using themes related to Amazônia and the ways of "reading" these themes as the chance to launch into the group of Amazon classifiers and be recognized by them.

Keywords. Modernism; Sociology of Literature; Literary Field; Amazon Literature; Márcio Souza

LISTA DE ABREVIATURAS

A expressão amazonense - A expressão amazonense: do colonialismo ao neocolonialismo.

apud – citado por

Boto Tucuxi – A resistível ascensão do Boto Tucuxi.

Cf. – Confira.

et alli/ et al. – e outros.

Galvez – Galvez, imperador do Acre.

Ibid. – a mesma obra.

Idem/íd. – mesmo autor.

op. cit. – obra citada ou da obra citada

p. – página

passim – aqui e ali, em diversas passagens (páginas)

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – “Os mais vendidos da semana”	105
Figura 2 – “Os editores e suas preferências”	106

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
A definição do objeto.....	12
A definição do objetivo.....	17
Estrutura da Pesquisa.....	21
Excertos Biográficos.....	27
Fontes da Pesquisa.....	28
Fundamentação Teórica e Metodológica.....	31
CAPÍTULO 1 – UMA DEFINIÇÃO SOCIAL DE MÁRCIO SOUZA.....	39
1.1 Romance de estreia: <i>Galvez</i> e a genealogia do escritor.....	39
1.2 Posições no campo literário.....	45
CAPÍTULO 2 – TOMADAS DE POSIÇÃO NO ENSAIO A EXPRESSÃO AMAZONENSE: DO COLONIALISMO AO NEOCOLONIALISMO.....	56
2.1 Geografia Souziana.....	56
2.2 Literatura amazonense: uma autodefinição do autor.....	63
CAPÍTULO 3 – “DE VOLTA AO PICAresco”: LITERATURA DE CRISE OU EM CRISE?.....	81
3.1 A <i>resistível ascensão do Boto Tucuxi</i> : um romance picaresco?.....	81
3.2 De volta ao “claro riso dos modernos”.....	86
3.3 O espaço social d’ <i>A resistível ascensão do Boto Tucuxi</i>	94
3.4 O “distanciamento” e a “quebra da quarta parede” nas resistíveis ascensões de <i>Arturo Ui</i> e <i>Boto Tucuxi</i>	97
3.5 Recepção e validação.....	101
3.5.1 A ascensão do <i>Boto Tucuxi</i> : consagração perante o público de leitores “sem rosto”.....	104
CONCLUSÃO.....	108
REFERÊNCIAS.....	112

INTRODUÇÃO

A DEFINIÇÃO DO OBJETO

A presente pesquisa surgiu do intuito de deslindar os aspectos concernentes ao “mundo social” que envolvem um autor e a sua obra. São, decerto, dois mundos que, em separado, guardam toda uma população de agentes, códigos e posturas, todo um punhado de relações sociais passíveis de análises de qualquer tipo, inclusive as de finalidade sociológica que é o “lugar” em que esta pesquisa se insere. Ao mesmo tempo, não são mundos sociais isolados; estes se cruzam, entrelaçam-se e formam um “campo” e, como todo campo, um ambiente de lutas por posições em seu interior.

As indagações e hipóteses que dão vez ao objeto pesquisado foram vários, e neste misto de aproximações e distanciamentos, de quando em vez e com alguma qualidade, nos dedicamos a responder: como determinadas obras literárias transpõem as fronteiras da ficção e descambam para o universo vivido pelo seu criador? Como determinadas personagens atravessam os limites da literatura ficcional e passam a existir entre homens do nosso e de qualquer tempo, num mesmo plano de realidade, a ponto, inclusive, de alterá-la? Para além do trânsito ficção-realidade, ocorre ainda o efeito inverso: como o mundo social vivido pelo criador interfere diretamente na fatura da obra literária? Até que ponto os fatores extraliterários são responsáveis pela dinâmica de composição de uma obra literária?

Pelo significado das palavras e orações, pela estrutura do jogo sintático, um sem-número de abordagens poderia desembaraçar o nó do “problema”. A psicologia poderia nos revelar como determinadas estruturas sociais agem sobre as estruturas mentais do criador e de sua criatura adstritas tanto ao processo de criação quanto ao produto já criado e/ou vice versa; pela história literária, como se forjaram os processos de produção de obras literárias, apontando quais seus mecanismos e as imbricações na fatura do conjunto histórico; a sociologia, por sua vez, vislumbra a identificação dos aspectos formadores da estrutura do

campo literário e, sobretudo, quais os produtos gerados pela relação entre os agentes e as agências culturais, entre os agentes e entre as agências, entre cada uma das unidades de cada grupo em relação às outras, de modo que resultem na fatura literária; até que ponto o social interfere no processo de criação literária e a partir de que outro ponto a literatura reclama sua autonomia.

Nos moldes do primeiro grupo, aquele da relação ficção-realidade, temos o caso das personagens Romeu e Julieta da peça homônima de William Shakespeare transformadas em arquétipo do amor¹, amor este que vence todas as barreiras e os preceitos morais de uma dada sociedade, que impedem indivíduos de “castas” diferentes, socialmente construídas, de se enamorarem. A união, conflituosa “em vida”, se encerra na morte, responsável pelo cessar das brigas e a restituição da ordem entre as famílias Montecchio e Capuleto. Mais “complexo” e extenso ainda: a personagem bíblica de Jesus Cristo, no Novo Testamento, cujas ações, ceivadas de finalidades morais, acabam por determinar, no plano da “realidade”, a vida de um sem-número de “fiéis seguidores”, culminando na ressignificação ou criação de instituições com feições próprias como a família e a igreja forjando, com isto, uma visão de mundo, além de determinar, em muitas situações e em diferentes épocas e latitudes, a composição e o direcionamento do Estado enquanto modelo organizador de uma dada sociedade.²

¹ Cf. Araújo; Castro (1977).

² Para exemplificar como a Igreja Católica e seus dogmas passaram a inspirar ações adstritas ao projeto colonizador na Amazônia e, por extensão, exemplificar de maneira geral o que ocorre ainda hoje em muitas sociedades (a própria Rainha da Inglaterra é reconhecida por seus “súditos” como a chefe da Igreja Anglicana), em *Muhuraida*, o poeta Henrique João Wilkens define sua obra como “Poema Heroico” e dedica este ao, entre outros, “[...] Commendador de S. Mamede de Troviscózo na ordem de CRISTO” (p.81). Elaborado como elegia à expansão dos portugueses no “vale” amazônico, a obra tem por subtítulo “Triunfo da Fé” cujos detentores de tal insígnia (fé), segundo o poeta e também “Militar Português”, Henrique João Wilkens, são portugueses. A justifica para o avanço genocida deve-se ao fato de Wilkens considerar os Muhra “[...] Inimigo dos Portuguêses, dos Indios, dos Bosques [...] mattando cruelmente, e sem distincção de Sexo, ou Idade, todos os viajantes, e moradores das Povoaçoens [...]” (p. 87). Segundo David H. Treece, “O poema de Wilkens sugere, porém, que em última análise o primitivismo e o irracionalismo delas se prestam mais naturalmente a uma associação com o Diabo. Quando o mensageiro divino desce à Terra no Canto II, Satanás também prepara os seus próprios embaixadores sob forma humana, os apóstatas, Que a fé a Igreja, os Dogmas desprezando,/Quais aptos emissários já prepara/O Príncipe das Trevas, que inspirando /Aos Barbaros rancor, astucia rara, Mais que eles infieis (...)” (p. 220). A própria contagem do tempo inscrita na carta (ofício?) ao

Ante os exemplos acima poderiam ser citados outros vários, como a personagem “Hamlet” do mesmo William Shakespeare, na qual o senso comum adotou com certa banalidade a oração “Ser ou não ser, eis a questão” como exemplo de um indivíduo indeciso, mas muito distante de sua posição ocupada na peça e no contexto da trama.

Não se trata, evidentemente, de um “problema” novo no campo dos estudos literários. Muitos outros já se detiveram no assunto, uns com mais outros com menos desenvoltura. Nesta tentativa de definir o objeto, dois autores se destacaram perante a população de intérpretes do fato literário, a ponto de, enfim, determinar o trilhar desta pesquisa.

Bourdieu (1996), em seu livro *As regras da arte*, perfila todos os pressupostos de sua extensa pesquisa arroladas por anos referentes a compreensão dos “fenômenos” do campo intelectual. “Campo”, “habitus”, “projeto criador”, “envelhecimento social”, “crítica social do julgamento”, em suma, são depositados neste livro a partir da leitura do romance *A educação sentimental* de Gustave Flaubert (1821-1880). O romance viabiliza ao sociólogo empreender uma “socioanálise” da obra com o intuito de deslindar os processos socioculturais ali aludidos, demonstrando que o ambiente social e cultural do referido romance reproduz de maneira “exata” o ambiente no qual seu autor estava inserido (Cf. BOURDIEU, 1996):

A educação sentimental, essa obra mil vezes comentada, e sem dúvida jamais lida realmente, fornece todos os instrumentos necessários à sua própria análise sociológica: ocorre que a estrutura da obra, que uma leitura estritamente interna traz à luz, ou seja, a estrutura do espaço social no qual transcorrem as aventuras de Frédéric, é também a estrutura do espaço social no qual seu próprio autor estava situado. (BOURDIEU, 1996, p.17).

Bourdieu (1996) dividiu o conjunto de personagens que compõem o romance em dois polos antagônicos: o da arte e o do dinheiro. O protagonista Frédéric Moreau transita por entre esses polos sem fixar-se em nenhum deles, permanecendo em uma posição

Senhor João Pereira Caldas é datada de 1789, ou seja, o nascimento de Cristo é o ponto de partida para a sua classificação referente ao tempo.

intermediária e a oscilar de um lado a outro. É um “sujeito determinado à indeterminação” num universo onde o campo do poder exerce uma força coercitiva e os personagens gravitam em torno dele reproduzindo os sentimentos burgueses, as ideologias e os “gostos” culturais dos mais variados. Neste jogo, ou se conquista ou se conserva o poder, realizado, segundo o autor, de duas formas: pela herança (capital, relações sociais) ou pela “vontade de vencer”.

Como o romance foi definido socialmente, ou seja, qual o papel dos intérpretes e sua contribuição à identidade social do autor e sua obra, a situação econômica e política da família, o contexto social na França de antes e depois da revolução de 1848, o caso amoroso entre Flaubert e Elisa Shlésinger, em suma, tudo entra no jogo da explicação do produto literário, acrescido de um detalhe: os ditos fatores extraliterários explicam-no parcialmente, cabendo, portanto, uma análise de cunho mais intra-literário a fazer par com as explicações oriundas do “meio”. A arte, portanto, nesta perspectiva, reivindica sua autonomia.

Candido (2000), por sua vez, nos indica como os fatores sociais podem interferir diretamente sobre a obra. Autor, obra e público constituem-se num “sistema” que, segundo ele, são inseparáveis e que não deixaremos de apontar durante esta pesquisa. Os reflexos do meio sobre a obra apresentam traços visíveis e não podem, de forma alguma, explicar o conjunto da obra (como nos sugere, também, Pierre Bourdieu); ele apenas é um dos elementos de análise e seu grau de importância pode ser mensurado a partir de uma análise estritamente sociológica. Em Candido (2000), o externo se faz interno e, deste último, poderemos ver reveladas as tomadas de posição, os temas abordados na obra e as escolhas de um determinado autor frente ao meio em que foi produzido e ao público que o recebeu (o livro).

Na leitura, portanto, de um punhado de autores e destacados aqueles considerados centrais para o trilhar desta pesquisa, decidimos que, para corresponder aos ditames de uma análise sociológica, era preciso superar a problemática envolvendo uma análise internalista da obra e outra externalista, dando ênfase, portanto, ao papel dos mediadores neste processo.

Assim, o romance *A resistível ascensão do Boto Tucuxi* de Márcio Souza foi escolhido em função de exercer um papel fulcral diante das questões aqui levantadas, e de conter, em seu “campo magnético”, uma série de elementos que permitem com acuro a execução da análise e, claro, “responder” até certo ponto os questionamentos. Uma advertência: o “responder” aqui se inscreve não no sentido da busca pela “verdade”, uma vez que este trabalho não se filia a correntes científicas que encaram as relações sociais e seus diferentes produtos que ensejam explicações “vária” de modo vertical, genérico e “sem sujeito”; o mundo social é, antes de tudo, e somente isto, uma “relação”, e o presente trabalho não pretende “responder” às perguntas com vistas a lançar mais uma “certeza” no atribulado mundo científico a respaldar a “tese” ou os argumentos iniciais do pesquisador, e sim procurar “compreender” o fato literário a partir de um fato concreto circunscrito à perspectiva do romance em tela através do deslindar das relações sociais que ele suscita. As relações são dinâmicas, e o autor e sua obra são interpretados nos distintos momentos de sua trajetória e posicionados socialmente consoante este julgamento.

O pesquisador encontrou na estrutura interna e nas condições sociais de fatura do romance todos os elementos necessários para a sua análise. Com *A resistível ascensão do Boto Tucuxi* podemos analisar as posições ocupadas por Márcio Souza no âmbito do campo intelectual, uma vez que, no momento de seu lançamento, Márcio Souza já se situa num plano consagrado perante o público e a crítica, não apenas nacional, mas também internacional, sem contar que neste momento passa a enveredar como empresário do ramo literário.

Os lances biográficos do autor enquanto militante engajado na luta contra a ditadura cívico-militar de 1964, o modo como isso se reflete na sua produção simbólica, os constrangimentos por ele sofridos quando da sua demissão da Fundação Cultural do Amazonas após o lançamento de *Galvez, imperador do Acre*, a alcunha de “persona non grata” pela maior instância de legitimação política do Estado, a Assembleia Legislativa, os

pedidos de “desnaturalização” como cidadão amazonense por esta mesma assembleia, o “mal-estar” sofrido pelo autor junto a um “conhecido político local” por conta do *Boto Tucuxi*, as ameaças de bomba no Teatro Amazonas sofridas na ocasião da versão teatral de *A resistível ascensão do Boto Tucuxi* e o fechamento de seu grupo de teatro por razões igualmente políticas (Cf. SOUZA, 1984) servirão para compreendermos a fundo as relações sociais que ladeiam o romance-objeto desta pesquisa e, conseqüentemente, a identidade social de Márcio Souza.

A DEFINIÇÃO DO OBJETIVO

Escrito primeiramente no suplemento dominical do jornal “Folha de São Paulo” entre os meses de março de 1981 e maio de 1982, encenada na versão teatral pelo Teatro Experimental do Sesc do Amazonas – TESC em 1982 e, finalmente, publicada como folhetim em formato de livro no mesmo ano da peça – sem contar a sua primeira versão enquanto “poema dramático” escrito por Edney Azancoth³ -, *A resistível ascensão do Boto Tucuxi* trata das “aventuras” da personagem Boto Tucuxi e sua escalada rumo a governança do maior Estado da federação brasileira. Para muitos, a citada personagem Boto Tucuxi é a transposição do plano da realidade para o plano da ficção da figura do ex-governador do Amazonas, Gilberto Mestrinho, outrora prefeito de Manaus e, muito depois, senador. Mas, para Márcio Souza, “É a história de um político populista, que vem de baixo e acaba com as velhas oligarquias decadentes do Amazonas” (Cf. SOUZA, 2013).

Nesta sentença, diante ainda do momento político vivido quando da ocasião do lançamento do romance e da própria encenação da peça, registram-se, como já dito, as ameaças de bomba no Teatro Amazonas mediante a encenação da “biografia não oficial” de Gilberto Mestrinho (Cf. AZANCOTH; VALLE, 2009) e as recusas do escritor e político

³ Cf. SOUZA, 1984.

Darcy Ribeiro em prefaciar o romance por medo de chatear Leonel Brizola⁴ (Cf. SOUZA, 2013). Os meios de comunicação, à época, por “[...] boicote em solidariedade (ou medo) ao personagem candidato do governo” silenciaram sobre a peça (Cf. AZANCOTH; VALLE, 2009). A situação aduz, sem dúvida, e em termos de curiosa comparação, à cena dos atores na peça *Hamlet* de William Shakespeare em que o Rei Cláudio vê representado pelos atores a ocasião da morte do então detentor do trono do Rei na Dinamarca, no caso, seu irmão, assassinado por ele mesmo para, assim, assumi-lo. O grupo de atores do TESC encena a trajetória política do Boto Tucuxi e, pelas reações, nos parece que são invocados os mesmos sentimentos de incômodo e constrangimento ao futuro mandatário do Estado.

O campo literário é um jogo, e como todo jogo prescinde de estratégias, jogadas, ganhos e perdas em que os jogadores possuem uma certa clareza objetiva sobre os elementos do próprio jogo. Já se pode sentir esta vibração desde *Galvez, imperador do Acre* (1976), primeiro romance de Márcio Souza. Segundo Paiva (2010), o escritor Márcio Souza, por meio do mencionado *Galvez*, propôs uma classificação da história literária regional em que

[...] as peripécias de Galvez teriam a oportunidade de, finalmente, colocar a Amazônia no âmbito de influência do movimento Modernista de 1922, superando e rejeitando um academismo passadista até então característico do meio literário regional fortemente marcado pelo *exotismo da paisagem e pelas histórias de aventuras* (Cf. PAIVA, 2010, p. 36, grifo nosso)⁵.

⁴ Leonel de Moura Brizola é considerado herdeiro político de Getúlio Vargas e de João Goulart. Nasceu em 22 de janeiro de 1922 no povoado de Cruzinha pertencente à Passo Fundo (RS). Filiou-se ao PTB e em 1952 casou-se com a irmã do ex-presidente João Goulart, Neise Goulart, tendo como um dos padrinhos, Getúlio Vargas. Em 1958 foi eleito governador do Rio Grande do Sul, e em 1962, Deputado Federal. Para maiores informações sobre Leonel Brizola, Cf. https://pt.wikipedia.org/wiki/Leonel_Brizola.

⁵ “[...] E quanto ao estilo o leitor há de dizer que finalmente *o Amazonas chegou em 1922*. Não importa, não se faz mais histórias de aventuras como antigamente. Em 1922 do gregoriano calendário o Amazonas ainda sublimava o latifoliado parnasianismo que deu dores de cabeça a uma palmeira de Euclides da Cunha. Agora estamos fartos de aventuras exóticas e mesmo de adjetivos clássicos e é possível dizer que este foi o último aventureiro exótico (sic) da planície” (SOUZA, 1976, p.13, grifo nosso).

O mencionado “academismo passadista” e o “exotismo da paisagem” asseverados pelo sociólogo encontram na contracapa da primeira edição do romance, uma informação, dada pelo editor⁶, para quem

[...] o leitor vai conhecer um romance [...] divertido [...] Provocante, ultrajante e vigoroso. [...] *Um jovem escritor que recusa o pitoresco* e cria, (sic) uma personagem memorável, que desmistifica a Amazônia com o seu comportamento escandaloso numa época de permissividade (SOUZA, 1976, grifo nosso).

Esta tentativa de colocar o romance aquém das aventuras exóticas de romances que tiveram a Amazônia como cenário, se configura em uma verdadeira tomada de posição do autor perante o campo cultural. Dado seu conhecimento acerca da história literária amazonense⁷, tais estratégias objetivadas em reflexões, máximas e afirmações, bem que poderiam estar submissas e/ou restritas à gêneros como o ensaio, artigos de jornal e entrevistas, ou seja, instrumentos em que o autor poderia dialogar diretamente com seu público, seja este diferenciado (críticos e pares letrados) ou indiferenciado (a grande “massa”). Mas a necessidade de superar o parnasianismo e impor a autoridade do modernismo no âmbito da história literária amazonense, ou seja, estabelecer a primeira “história de aventuras” livre do exótico e do pitoresco, guarda em si uma série de fatores que precisam ser alinhados e observados.

A participação do autor junto ao Partido Comunista (Cf. RIDENTI, 2014), o fato de peças teatrais como *A paixão de Ajuricaba* (1974) e *O pequeno teatro da felicidade* (1978)

⁶ A ficha técnica de produção do livro inclui apenas o “Desenho de Capa e diagramação” de autoria de José Nazaré, os direitos reservados à Fundação Cultural do Amazonas, a edição impressa no Brasil, a data de impressão e, claro, o nome do autor. Logo, não há como afirmar que os dizeres da contracapa foram produzidos ou mesmo autorizados pelo autor. Mais preciso, seguindo a tradição editorial, ligá-la ao editor, no caso, a Edições Governo do Estado do Amazonas.

⁷ Segundo Márcio Souza em entrevista a Lando (1984), a elaboração do ensaio *A expressão amazonense: do colonialismo ao neocolonialismo* (1977) de sua autoria, se deu ainda nos anos de 1960, ou seja, antes mesmo de se tornar um produtor simbólico no campo da literatura de ficção. No ensaio, o autor busca dialogar com a história literária produzida no Amazonas apontando aqueles autores e demais artistas que se posicionaram, de uma forma ou de outra, de maneira crítica perante às contradições vividas em seus respectivos momentos ao longo dos séculos.

se posicionarem fortemente contra a já mencionada ditadura cívico-militar implantada no Brasil de 1964 a 1985, e mesmo a filiação do autor enquanto fundador do Partido dos Trabalhadores em 1980 possuem significados que nos dizem muito sobre o próprio artista Márcio Souza e as tomadas de posição política levadas a cabo no seu projeto criador. As decisões “internas” relativas ao campo literário, e outras mais “externas” como as demonstradas aqui neste parágrafo, se apresentam, a nosso ver, como estratégias do autor lançadas ao público dos consulentes e ao público dos “leitores sem rosto” (Cf. BOURDIEU, 1968) com vistas a validação e autorização para abordagem do tema e, por conseguinte, a continuação do seu projeto criador, uma vez que

O que quer que faça ou queira, o artista tem que enfrentar a definição social de sua obra, isto é, concretamente, os sucessos e os revezes conhecidos por ela, as interpretações que lhe foram dadas, a representação social, quase sempre estereotipada e simplificadora, que o público de amadores possui a seu respeito. (BOURDIEU, 1968, 114)

Uma vez que *Galvez* logrou êxito tanto entre o público diferenciado quanto ao indiferenciado (o que iremos demonstrar ao longo desta pesquisa), Márcio Souza, a nosso ver, intentou “repetir a fórmula” em *A resistível ascensão do Boto Tucuxi*, tarefa a que nos dispusemos compreender. Logo, a referida análise, inspirada primordialmente na obra de Pierre Bourdieu pretende constituir-se numa espécie de “socioanálise” em que o autor, por meio de sua “obra” literária, projeta nela o “efeito de real”, como se quisesse falar do mundo social sem querer falar, ou seja, “desvelar velando” (CF. BOURDIEU, 1996).

Portanto, a presente pesquisa tem por objetivo estabelecer uma análise do livro *A resistível ascensão do Boto Tucuxi* (1982), de Márcio Souza buscando compreender as tomadas de posição do autor frente ao contexto de produção do livro e de que modo esse mesmo contexto é projetado no romance transformando-se em elemento decisivo da sua composição. Dito de outro modo: por meio de quais mecanismos o “externo” se faz “interno” levando-se em consideração todos os elementos dispostos no “livro” analisado, entendendo

“livro” como entrecho, capa, contracapa, frontispícios, dedicatórias, local de publicação, editora, artes gráficas, em suma, o livro enquanto produto físico impregnado de elementos dos quais o autor lança mão para seu público de leitores, sejam eles diferenciados ou indiferenciados. Em suma, como que estas tomadas de posição organizam a economia do livro.

Os elementos extraídos do romance e alçados a reflexão pelos intérpretes são aqueles responsáveis pela colocação do romance, e de seu autor, na hierarquia do campo literário.

ESTRUTURA DA PESQUISA

Num esquema bastante “simples”, o pesquisador estruturou a pesquisa da seguinte forma:

- a) No primeiro capítulo será identificada a posição ocupada por Márcio Souza na estrutura do campo literário quando do lançamento d’*A resistível ascensão do Boto Tucuxi*;
- b) No segundo capítulo faremos uma análise do ensaio *A expressão amazonense: do colonialismo ao neocolonialismo* (1978), de Márcio Souza. Neste, vemos projetados todos os pontos de vista do autor acerca da história literária de seu Estado e a representação da Amazônia cunhada por ele;
- c) Por fim, como os esquemas interpretativos de Márcio Souza objetivados no referido ensaio são refletidos no supracitado romance *A resistível ascensão do Boto Tucuxi*, ou seja, como são reorganizados e resolvidos enquanto produto artístico.

Autor, obra e público, ou seja, o sistema literário estruturado, nos serve como validação das intenções do projeto criador lançadas por Márcio Souza e objetivadas n’*A resistível ascensão do Boto Tucuxi*.

A definição social do autor e sua obra será analisada logo no primeiro capítulo, compreendendo “obra” o conjunto dos produtos literários lançados desde *Galvez* até o romance que nos serve de análise. Em termos de data, de 1976 até 1982. A definição social refere-se a todo um punhado de agentes e agências que compõe o campo literário imbuídos do propósito de “comentar” e classificar tanto a produção romanesca do autor quanto o próprio autor. Estes agentes tanto podem ser os críticos literários, jornalistas e pesquisadores acadêmicos quanto os próprios escritores e intelectuais contemporâneos de Márcio Souza que buscaram expressar por meio de memórias e depoimentos as relações existentes com o autor e sua obra. As agências referem-se às instâncias de legitimação de escritores, que podem ser os jornais e revistas especializados, academias de letras, prêmios literários, participações e homenagens em feiras literárias consagradas e outras que concorrem para posicionar o escritor na hierarquia do campo literário. Entende-se que os compêndios, coleções e todo um conjunto de cânones literários forjados por classificadores literários não podem ser desconsiderados, uma vez que tais volumes contribuem, junto aos acima citados, para definir socialmente Márcio Souza.

A posição ocupada por Márcio Souza no campo intelectual em seus distintos momentos molda as estratégias do autor em legitimar-se perante o campo e instituir um “nome próprio”⁸. Cumpre-nos gizar que tais classificações forjadas pelos intérpretes de Márcio Souza, assim como pelo próprio, não deixarão de obter do pesquisador uma análise que os ponham em “suspenso”, onde os argumentos do autor, assim como o de seus intérpretes deverão ser confrontados ao permitir compreender com mais acuro o sistema de relações que margeiam a fatura do livro. Os classificadores contemporâneos ao romance, assim como aqueles ulteriores ao seu lançamento, participam do espaço de lutas simbólicas com vistas a legitimação no campo. Logo, não se pode sobrestar o debate entre estes

⁸ Para uma melhor compreensão acerca do conceito de “nome próprio”, Cf. BOURDIEU, 1998.

classificadores e as formas de representação da Amazônia, debate este em que os intérpretes manipulam estratégias (o veículo em que escrevem, fundamentações teóricas, etc.) com o fito de elevar sua perspectiva ao topo das interpretações consagradas, tornando-se referência.⁹

Ainda no bojo do primeiro capítulo, não é difícil mencionar livros e autores imbuídos do propósito de analisar as diversas trajetórias (intelectuais, literárias, teóricas, etc.) a partir de seus classificadores¹⁰ ou mesmo “biografias sociais” de artistas a partir de seus biógrafos¹¹. O pesquisador, como dito, levará em consideração as interpretações contemporâneas ao lançamento do produto literário, pois é neste recorte temporal que se pode determinar as escolhas e tomadas de posição do autor à época de seu lançamento, lidas aqui como estratégias adotadas por ele para consolidar-se perante o campo literário. No entanto, sabe-se que a trajetória ou o “envelhecimento social”¹² não se configura de modo algum numa sucessão “linear” de acontecimentos. Assim, o pesquisador também fará uso da produção de intérpretes ulteriores ao lançamento do romance, uma vez que um autor e sua obra são definidos a partir das relações sociais construídas nos distintos momentos desta trajetória e que, com isto, possibilitam posicionar a obra no “tempo” e no interior destas relações.

Interpretações remissivas ao lançamento do romance serão retomadas e deverão ser vistas com cautela: o autor poderá acertar as contas com a sua história no momento hodierno e corrigir fatos considerados “negativos” por seus intérpretes. A tentativa do autor de resolver contendas com críticos, pesquisadores e seus pares letrados surgidas à época da publicação do romance ou mesmo ulteriores à esta podem ser vistas como tomadas de

⁹ Para compreender as representações literárias da Amazônia, Cf. PAIVA, 2010.

¹⁰ Cf. ALMEIDA, 1979 acerca de Jorge Amado, e GRYNSPAN, 1999 sobre a teoria das elites a partir das formulações de Gaetano Mosca e Vilfredo Pareto.

¹¹ Cf. ELIAS, 1995 sobre Mozart.

¹² Cf. BOURDIEU, 1996. O autor chamou também de “educação sentimental”.

posição do autor com o objetivo de legitimar-se no campo intelectual, legitimar tal livro no campo literário, diminuir ou eliminar inflexões que impedem sua inserção no panteão da literatura consagrada. Confrontar as condições das entrevistas, declarações e as posições do autor frente aos agentes pertencentes ao campo impelem uma análise do próprio campo, uma vez que

[...] os indivíduos e os grupos investem nas lutas de classificação todo o seu ser social, tudo o que define a ideia que eles têm deles próprios, todo o impensado pelo qual eles se constituem como ‘nós’ por oposição a ‘eles’, aos ‘outros’ e ao qual estão ligados por uma adesão quase corporal. É isto que explica a força mobilizadora excepcional de tudo o que toca à identidade. (BOURDIEU, 2010, p.124)

Não se quer dizer, contudo, que a produção literária de Márcio Souza seja refém de critérios racionalmente forjados pelo autor com o intuito de lhe garantir fama e prestígio, seja entre seus pares, seja entre seus intérpretes, seja perante o público, mas deixar de observar tais intentos, de que forma eles foram acionados e visando tais e quais objetivos seria contribuir erroneamente com as análises unilaterais que classificam o produto artístico como fruto da “genialidade” do artista sem a interferência de mediações externas que também o legitimam. Em suma, a análise em questão não busca condicionar o produto artístico aos fatores sociais criando, com isto, uma relação de causa e efeito. Mas sabemos que, de algum modo, o produto artístico está inserido no ambiente de sua criação ao permitir a arte reivindicar uma “autonomia relativa”.

Outro ponto importante a se mencionar nesta pesquisa diz respeito à análise do romance a partir de outra perspectiva: a da relação autor e público. Sabemos que o número de exemplares vendidos, a posição ocupada na lista dos mais vendidos, a linguagem utilizada, a participação em instâncias mediadoras da produção intelectual como entrevistas televisivas e em veículos impressos concorrem para a já mencionada definição social de Márcio Souza. O público, de um modo ou de outro, pressiona a produção de um determinado

produto simbólico e o autor reconhece esta demanda, ao rejeitá-la e/ou ao objetivá-la visando a economia do livro. A relação autor-editora (ou mercado editorial) também não será pormenorizada, uma vez que boa parte das estratégias do romance de se impor socialmente perante o campo parte do próprio interesse na venda ou do alcance maior de um público indiferenciado, cujos emblemas (capa e sua arte gráfica, título, distribuição, prefaciador, etc.) advêm, em muitos casos, da própria editora. As traduções das obras de Márcio Souza para o exterior podem evidenciar bem esta questão¹³.

As tomadas de posição expressas na escolha dos temas, do gênero, da linguagem, o perfil de determinados personagens, a relação entre os campos presentes no trecho, os cenários, trama, tema, entre outros, permitem um olhar acurado sobre as proposições do autor, assim como os significados presentes no já citado livro (capa, frontispícios, dedicatórias, referências, etc.). O mercado de agentes (negociadores) literários também concorre para a consecução dos objetivos já mencionados (Cf. DENSER, 2001).

O pesquisador dará “voz” aos próprios agentes envolvidos (autor e seus intérpretes) ao relacionar as intenções em jogo com vistas a configuração do campo literário¹⁴ em que Márcio Souza está inserido. Não cabe aqui a busca por “provas” no intuito de “encontrar verdades”, se de fato trata-se de um folhetim ou mesmo se *A resistível ascensão do Boto Tucuxi* se configura como uma “biografia não autorizada” do ex-governador Gilberto Mestrinho, e, ainda, se o “fenômeno” político retratado no romance refere-se ao populismo ou se tal herói é ou não picaresco com o simples propósito de validar ou invalidar o projeto criador do autor. No entanto, advertimos, a relação está criada entre o autor e seus intérpretes e tais questões poderão vir à tona nessa pesquisa, mas sempre objetivando analisar o

¹³ Para a compreensão melhor da questão, Cf. “O mercado dos bens simbólicos”. In: Bourdieu, 2011, p.99-154. É de praxe, e em muitos casos, não se traduzir literalmente o título, uma vez que este deve conter “forças” que impulsionem a venda. A autonomia relativa do autor no ajuste deste “sistema” deve ser efetivada. O autor, por vezes, se retrai e sofre com isto uma série de constrangimentos pois pertence a uma editora de prestígio que lhe garante muitas benesses, sejam simbólicas ou materiais.

¹⁴ Para se compreender os limites e as possibilidades de leitura das histórias de vida, biografias ou autobiografias, Cf. KOFES e MALICA, 2015.

“estabelecido” nas relações sociais já definidas em torno da obra, ou seja, compreender ao invés de julgar. O que está em jogo nesta “luta pelas classificações” é o que se busca evidenciar.

Poderíamos dizer que esta pesquisa trata das condições e formas de poder e como ele é exercido no campo literário. Quando falamos de luta, posições, disposições, estratégias, legitimação no “campo”, estamos falando estritamente da noção de poder que Foucault (2014) assevera.

Poder que não se encontra somente nas instâncias superiores da censura, mas que penetra muito profundamente, muito sutilmente, em toda a trama da sociedade. Os próprios intelectuais fazem parte desse sistema de poder, a ideia de que eles são agentes da “consciência” e do discurso também faz parte desse sistema. (p. 131).

A contraposição regional *versus* nacional, evidenciada por meio de expressões como “província”, “jovem provinciano”, “regionalista” deve ser analisada na perspectiva de quem fala e de quem/como reage a essa fala. Se Márcio Souza chama Manaus de “província” há sem dúvida interesses embutidos nessa noção que nos cabe desvendar, compreender as relações e as intenções. As tentativas de se impor perante o campo cultural em âmbito nacional buscam, segundo o autor, ultrapassar os limites do espaço social que ele chama de “província”¹⁵.

A resistível ascensão do Boto Tucuxi, juntamente com *Galvez, imperador do Acre*, constituem-se nos romances com maior repercussão crítica (CARVALHO, 2005, p. 305), além de ser o primeiro a inserir Márcio Souza na indústria editorial enquanto empresário do ramo, uma vez que o romance foi um dos primeiros produtos lançados pela editora Marco Zero da qual o autor passa a ser proprietário juntamente com mais dois sócios.

¹⁵ “Para vencer, o artista deve se empenhar na conquista do sucesso metropolitano, para, com esta sanção superior, retornar à província como um vitorioso” (SOUZA, 1978, p.27-28).

O poder de quem fala, quem é falado, quem é ouvido, a função da luta, das posições, em suma, tudo faz parte deste esquema interpretativo que nos dispomos neste trabalho. Há um certo número de publicações do próprio autor (ensaios, artigos, romances), bem como a consagração de sua produção teatral, que embora não sejam objeto de análise desta pesquisa, certamente são elementos indispensáveis para a leitura do romance em tela e, conseqüentemente, para a configuração da identidade social do autor.

EXCERTOS BIOGRÁFICOS

Márcio Gonçalves Bentes de Souza nasceu em Manaus no dia 4 de março de 1946. Filho de Jamacy Senna Bentes de Souza e de América Gonçalves de Souza, iniciou desde muito cedo sua atividade intelectual, aos 13 anos, como crítico de cinema no jornal *O Trabalhista* onde seu pai trabalhava como operário gráfico. A partir de 1962 participou do Grupo de Estudos Cinematográficos – GEC juntamente com outros colegas como Joaquim Marinho que, mais tarde, assumiria a Superintendência da Fundação Cultural do Amazonas e convidaria Márcio Souza a dirigir o setor de publicações, de onde se originaria *Galvez, imperador do Acre* (1976).

Após a malograda tentativa de estudar Ciências Sociais em Brasília durante o regime militar (a faculdade foi fechada por agentes da ditadura), Márcio Souza muda-se para São Paulo e ingressa no mesmo curso, só que agora no âmbito da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade Estadual de São Paulo, localizada na rua Maria Antônia. Em 1967 publica seu primeiro livro, *O mostrador de sombras*, uma compilação de suas críticas cinematográficas outrora publicadas no jornal “O Trabalhista”.

Em São Paulo, passa a trabalhar como roteirista da produtora e distribuidora de filmes Servicine, administrada por Alfredo Palácios e Antonio Polo Galante. Dirige em 1972 dois longas metragens, *O rio de sangue* e *A selva*. Com este último, participou dos festivais de cinema de Nancy, Cannes, Moscou, San Sebastian e Paris. Neste mesmo ano casou-se com

a jornalista Ida Vicenza de Souza. Em 19 de maio de 1974 tem encenada sua primeira peça teatral, *A paixão de Ajuricaba*, pelo Teatro Experimental do Sesc do Amazonas – TESC. No Festival Nacional de Teatro de Campina Grande, na Paraíba, a autor ganha o prêmio de melhor texto teatral.

Em 1976 publica *Galvez, imperador do Acre*, ganhando o prêmio de revelação de escritor pela Associação Paulista de Críticos de Arte – APCA. Antes havia se tornado Diretor de Planejamento da Fundação Cultural do Amazonas, órgão do Governo do Estado do Amazonas sob a administração de Arthur César Ferreira Reis. Em 1979 publica seu segundo romance, *Operação Silêncio*, que tem por fio condutor as condições vividas por um artista de cinema durante a ditadura civil-militar no Brasil.

Em 1980, entre setembro e novembro, é artista-visitante da Mac Dowell Colony (New Hampshire, EUA). Pronuncia conferências na Universidade de Columbia e Nova Iorque. Em novembro, viaja para Rotterdam, na Holanda, onde depõe perante o tribunal Bertrand Russel sobre o extermínio de índios brasileiros por parte dos salesianos¹⁶. Lança *Mad Maria*, seu terceiro romance. Em 1981 foi membro do júri de literatura do Prêmio Casa de Las Américas em Havana (Cuba), ao mesmo tempo que inicia a publicação do folhetim *A resistível ascensão do Boto Tucuxi* no jornal *Folha de São Paulo*, lançada como romance (livro) em 1982 pela editora Marco Zero e encenada no mesmo ano, em Manaus, pelo Teatro Saltimbanco de Combate – TESC¹⁷.

FONTES DE PESQUISA

¹⁶ No Colégio Dom Bosco, instituição de ensino pertencente a mesma congregação denunciada no Tribunal, Márcio Souza iniciou seus estudos secundários.

¹⁷ O teatrino do Sesc, sede do grupo, localizado no interior do prédio da instituição na rua Henrique Martins no Centro de Manaus, teve suas portas lacradas e os integrantes proibidos de entrar durante a temporada da peça *O elogio da preguiça*. Após o imbróglio, e não podendo mais utilizar o nome Sesc representada na sigla, *A resistível ascensão do Boto Tucuxi* é encenada pelo mesmo grupo com um novo nome: Teatro Saltimbanco de Combate – TESC (Cf. AZANCOTH; COSTA, 2009, p. 282-288).

Estas informações sumárias relativas à biografia de Márcio Souza¹⁸ até o ano de lançamento do romance que nos serve de análise visa demonstrar a ascensão de Márcio Souza no cenário intelectual da “república das letras”. A importância do autor neste campo pode ser demonstrada por meio da edição de nº 19 dos Cadernos de Literatura Brasileira, editado e lançado pelo Instituto Moreira Salles – IMS em 2005. Aqui há um extenso catálogo contendo a indicação de matérias, artigos, críticas e pesquisas de/sobre Márcio Souza, além dos títulos de seus romances e publicações em língua estrangeira que servem ao pesquisador como guia.

Sabe-se, contudo, que a lista de intérpretes de Márcio Souza e sua obra é bastante extensa, o que abrange inclusive publicações internacionais, o que demandaria um tempo maior para pesquisa, sem contar uma certa soma de recursos financeiros que pudessem possibilitar o estudo mais acurado. Por conta de tais questões e dos prazos estabelecidos pelos órgãos de regulação dos cursos de pós-graduação no Brasil, o referido catálogo do IMS é o pressuposto material para o levantamento do acervo a ser analisado.

No tópico “3” do referido material, intitulado “artigos em jornais”, somam-se 74 produções, incluindo matérias e críticas em jornais. No tópico “4”, “Em revistas diversas e periódicos acadêmicos”, tem-se mais 16 produtos e, por fim, no tópico “5”, “Entrevistas”, mais 18. Sem contar o levantamento das primeiras edições dos romances desde *Galvez, imperador do Acre* até o mencionado ano de 2005, com indicação da editora, ano e local de publicação, com levantamento dos títulos traduzidos em diversas línguas, levantamento da produção teatral, ensaística, enfim, parte substancial da obra do autor.

Para se chegar aos objetivos desta investigação, além da publicação acima mencionada, o pesquisador teve acesso também ao “Acervo Márcio Souza” que se encontra sob a guarda do Museu Amazônico, em Manaus. O acervo é composto de fotografias de

¹⁸ Cf. DIMAS, Antônio. *Literatura Comentada: Márcio Souza*. São Paulo: Abril Educação, 1982.

peças teatrais, recortes de jornais contendo críticas e/ou matérias sobre espetáculos teatrais, romances, entre outros, doado pelo próprio autor para futuros trabalhos científicos. Sob a guarda do referido museu, o pesquisador também teve acesso ao “Acervo Edney Azancóth”, doado pela família do ator e diretor do Teatro Experimental do Sesc – TESC, no qual encontram-se os originais de “Arriba La Chunga”, texto teatral, não montado pelo TESC “por defeito de estrutura” (Cf. SOUZA, 1984) e que serviu de base para a elaboração do romance objeto desta dissertação, *A resistível ascensão do Boto Tucuxi*. O original, pelo tempo de pesquisa e as condições para seu acesso, impossibilitaram a apreciação, que em outra oportunidade será equacionada.

A partir das indicações do catálogo do Instituto Moreira Salles fomos em busca dos originais para leitura e fichamento. Algumas críticas e/ou matérias foram extraídas da hemeroteca digital da Biblioteca Nacional no Rio de Janeiro, sobretudo o levantamento feito do material localizado no impresso “Jornal do Brasil” e “Folha de São Paulo”, além das pesquisas no acervo digital do jornal “O Globo” e acervo digital da revista “Veja”. Estudos outros já lidos e outros a serem levantados, lidos e devidamente fichados, serão efetivados posteriormente, incluindo os estudos acadêmicos sobre a obra do autor. A edição do romance *A resistível ascensão do Boto Tucuxi* que se toma por referência é a primeira, já com o selo da editora Marco Zero.

Esta pesquisa é possibilitada a despeito das limitações para se executá-la, tanto no nível financeiro, quanto espacial e temporário. Estas limitações não nos permitiram ter acesso às críticas literárias de outros veículos como O Estado de São Paulo, Jornal A Crítica, Correio de Brasília, O Pasquim, revista Vogue, Movimento, Le monde e The Washington Post. Devemos justificar, ainda, o porquê de não utilizarmos o recurso da entrevista na feitura deste trabalho. Nos interessa neste trabalho a configuração do campo cultural, e a luta dos agentes no interior do próprio campo quanto ao local, às instâncias de consagração e à forma em que os agentes se utilizam para marcar suas posições e se legitimar. Ou seja, nos interessa

o caráter público de tais ações e não as remissões do autor com o fito de validar algum argumento do trabalho ou mesmo rebater possíveis declarações consideradas polêmicas à época do contexto do romance.

FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA E METODOLÓGICA

O leitor verá no decorrer do trabalho a referência quase que exclusiva ao sociólogo francês Pierre Bourdieu na fatura do objeto final em questão. Em termos teóricos, é com o sociólogo francês que esta pesquisa busca dialogar. Certamente com a intenção de fugir das muitas “evidências” que a análise de um produto literário pode suscitar é que o pesquisador parte de uma primeira e fundamental noção. Em “Introdução a uma sociologia reflexiva”, capítulo inicial de *O poder simbólico*, o principal argumento de Bourdieu (2010) reside na ruptura com os objetos pré-construídos. O pré-construído é um objeto de aparências a quem o sociólogo deve sempre se manter alerta. Como forma de combater este tipo de raciocínio, e que se utiliza de noções já consagradas e habitadas no senso comum, Bourdieu (2010) propõe que se faça a história social da construção do objeto pré-construído, a história social dos problemas postos, dos objetos e dos instrumentos de construção da realidade social.

Ao mesmo tempo em que é transmitido ao sociólogo todo um conjunto de “[...] instrumentos de construção da realidade, problemáticas, conceitos, técnicas, métodos e uma formidável atitude crítica [...]” deve-se “[...] por em causa esses instrumentos” (p.45). Ou seja, deve-se remontar a história social de cada elemento do “corpus” científico e pô-lo em “socioanálise”, evitando, com isto, as “pré-construções vulgares”, ou o que ele chama de “antinomia da pesquisa”.

Bourdieu (2010) sugere que se faça uma “[...] ruptura epistemológica por meio de uma conversão do olhar”, que o ensino da pesquisa em sociologia busque “dar novos olhos” ao sociólogo, “uma metanoia”, “uma revolução mental”, em suma, uma mudança de toda a visão do mundo social. De modo similar, Lima (2015) propõe que tanto a ciência quanto a

universidade devem ser espaços para a “contemplação”, um espaço que vai de encontro ao “utilitarismo contemporâneo”, da “aceleração”.

Estas duas referências nos induzem a repensar as formas de classificação atribuídas a Márcio Souza. Não no sentido de que estão certas ou erradas, mas de pensá-las “relacionalmente” (BOURDIEU, 2010), de pô-las em estado de “contemplação” (LIMA, op. cit., passim). Perfazer a história social dos objetos pré-construídos permite ao pesquisador sair do lugar comum das ideias feitas, pré-concebidas. Portanto, e em suma, os autores acima citados permitem a atenção e a acuidade extrema quanto ao objeto da investigação.

E como manter-se sob vigília epistemológica evitando cair no senso comum das coisas pré-concebidas? Por trás das classificações vigentes orquestradas pelos intérpretes de Márcio Souza e pelo próprio interpretado, um conjunto de interesses, lutas e afirmações entre agentes e agências se fazem presentes. E o instrumento que melhor nos permite averiguar tal questão é a noção de “campo” de Bourdieu (2003). Entre a análise interna de uma obra a partir de seu texto e a análise externa onde muitos pesquisadores se contentam em relacionar os aspectos sociais à produção do texto, existe um outro “universo intermediário” a que Bourdieu (2003) chama de “campo”, e que não pode ficar à margem da análise de qualquer produto cultural (científico, artístico, etc.). O que se pôde perceber da leitura do texto *Os usos sociais da ciência* é que Bourdieu (2003), de modo algum, condena uma ou outra prática (as análises internas e as outras externas), mas estas, por si só, não são suficientes para explicar o produto cultural.

Como dito aqui de modo ostensivo, todo campo “[...] é um campo de forças e um campo de lutas para conservar ou transformar esse campo de forças” (p. 22-23). O campo literário é um mundo social como qualquer outro. Logo, este mundo faz pressões, solicitações e imposições, guardada a autonomia relativa que todo campo mantém, o que, segundo Bourdieu (2003) deve-se levar em consideração justamente saber qual a “natureza” das pressões externas (macrocosmos), sob quais formas ela se exerce (“créditos, ordens,

instruções, contratos”) e quais as formas de resistência a essas pressões (microcosmos). Quanto maior a resistência, maior a autonomia do campo. Em suma, o campo é o universo (vasto universo) dos agentes e instituições que difundem a produção cultural, seja lá qual for.

Num primeiro momento, diz Bourdieu (2003), deve-se descrever um espaço religioso ou espaço científico (e, como pressuposto, o espaço literário) como um mundo físico, comportando as relações de força, as relações de dominação (p. 23). Em seguida, identificar o que comanda os “pontos de vistas”: os lugares de publicação, os agentes hierárquicos na escala científica, os temas escolhidos, em suma, a “estrutura dos agentes objetivos” que Bourdieu (2003) vai denominar de “os princípios do campo”.

É a estrutura das relações objetivas entre os agentes que determina o que eles podem ou não fazer. Ou mais precisamente, é a posição que eles ocupam nessa estrutura que determina ou orienta, pelo menos negativamente, suas tomadas de posição” [...] Isso significa que só compreendemos, verdadeiramente, um agente engajado num campo (um economista, um escritor, um artista, etc.) se estamos em condições de nos referirmos à posição que ele ocupa nesse campo, se sabemos ‘de onde ele fala’. [...] (p. 23-24)

Bourdieu (2003) afirma ainda que é melhor (mais correto, cientificamente adequado, enfim) situarmos o agente no interior da estrutura do campo do que na estrutura global, identificando-o ou colocando-o numa posição de classe. Afirma, ainda, que o capital científico é uma espécie particular de capital simbólico sempre fundado em atos de “conhecimento e reconhecimento”. O reconhecimento se dá pelo número de citações numa revista, por exemplo. O local de publicação determina a força do produtor cultural e sua capacidade de “deformar” o espaço em que se situa o campo.

Percebam que a partir da análise do campo científico, Bourdieu (2003) nos impele a pensarmos qualquer campo, inclusive o campo que nos interessa: o campo literário. Descrever, portanto, a realidade objetiva do campo literário e a posição que o autor ocupa

neste campo, desde a posição pretérita até a sua inserção no mesmo. Quais os agentes e instâncias que permitiram esta inserção?

Ademais, no bojo de produtos científicos em ciências humanas que concorrem para fundamentar e nos orientar metodologicamente nesta pesquisa, um conjunto de ensaios e artigos somam-se a outros já mencionados na configuração desta particular área de investigação sociológica: a sociologia da criação artística e intelectual. Buscar nestes autores as ferramentas referenciais não apenas nos permitirão uma análise mais aplicada, como também permitirão deslindar os aspectos referentes à trajetória intelectual de Márcio Souza até o “tempo” em que passa a existir o *Boto Tucuxi* enquanto romance.

Norbert Elias (1995) propôs uma nova leitura quanto à trajetória artística de Mozart, nos fazendo compreender as insatisfações e desânimos do músico ao tentar produzir, em meados do século XVIII, uma música autoral num ambiente ainda marcado pelo padrão de “gosto” da nobreza dentro da sociedade de corte. A maior parte dos músicos que seguia uma carreira musical era de origem não-nobre, ou, em nossa terminologia, burguesa. Se quisessem ter êxito na sociedade de corte, e encontrar oportunidades para desenvolver seus talentos como músicos ou compositores, eram obrigados, por sua posição inferior, a adotar os padrões cortesãos de comportamento e sentimento, não apenas no gosto musical, mas de vestuário e em toda a sua caracterização enquanto pessoas. (ELIAS, 1995, p. 20)

Por mais que fizesse esforços para se parecer um nobre, e suas formas de comportamento tentarem reproduzir os gostos e sentimentos da corte, Mozart era visto sempre como um “outsider” naquela sociedade. De alguma forma deixava transparecer seus hábitos “burgueses”, o que era percebido pela nobreza de corte. A sociedade vienense o enxergava como um pedinte a quem os cortesãos eram obrigados a dar assistência. Depois de um rompimento (efêmero, vale lembrar) com a corte vienense, Mozart fez algumas tentativas de se lançar como músico independente, pondo suas obras em um mercado livre. No entanto,

[...] na esfera da música, esse desenvolvimento encontrava-se relativamente atrasado. [...] A organização de concertos para um público pagante, e as atividades editoriais de vendas de músicas de compositores conhecidos, mediante adiantamentos, se encontravam, na melhor das hipóteses, em seus estágios iniciais. (ELIAS, 1995, p.32-33).

Sua frustração em não conseguir se manter como artista autônomo, seu retorno à subordinação da corte e, assim, perceber que sua mulher amava mais sua música do que a ele próprio (id. Ibid.) fez com que Mozart desvalorizasse a sua própria vida. Em coma por apenas duas horas, um dos mais afamados e reverenciados músicos de nosso tempo faleceu em 1791, aos 35 anos, e foi “enterrado numa vala comum a 6 de dezembro”.

O que pretendíamos sugerir com essas rápidas observações sobre os ensaios de Norbert Elias e Pierre Bourdieu são, de modo geral, indicações teóricas pontuais que certamente corroboraram à investigação aqui proposta. Márcio Souza, como todo e qualquer produtor de bens simbólicos, não consegue se desprender das amarras do jogo social em que está inserido porque isto é imanente a qualquer sociedade. Sua formação escolar, seu capital social, suas escolhas ideológicas e políticas, seu ambiente familiar, em suma, toda a gênese de sua formação está intimamente ligada à sua trajetória intelectual. Portanto, esta pesquisa se inscreve nesta categoria da sociologia comumente chamada de sociologia da arte, da literatura, dos intelectuais e dos artistas, enfeixada na grande área denominada sociologia da cultura.

Em Miceli (2001) foi possível identificar os processos de formação da *intelligentsia* brasileira. O primeiro capítulo de seu *Intelectuais à brasileira* intitulado “Poder, sexo e letras na República Velha (estudo clínico dos anatólios)” nos apresenta de forma precisa os trunfos responsáveis pela reconversão à carreira de escritor de alguns intelectuais oriundos das oligarquias decadentes e antes ligados a profissões “masculinizadas”, tais como as atividades advocatícias e a carreira política. Em outros casos, a ausência do pai, o fato de ser filho primogênito, a decadência econômica familiar e o acometimento de doenças como a

tuberculose, constituem-se em fatores determinantes para esta reconversão, cujo trunfo principal, nesses casos, advém do único capital disponível: o capital das relações sociais.

Retornando ao sociólogo francês, agora a partir de outro texto, é forçoso frisar o uso do conceito de “trajetória”. Faz-se mister a observação uma vez que serão utilizados pelo pesquisador tanto a produção dos intérpretes contemporâneos ao lançamento do romance quanto a produção ulterior. Ora, a trajetória, como dito nesta introdução, não é linear; segundo Bourdieu (1998), a trajetória seria uma “[...] série de ‘posições’ sucessivamente ocupadas por um mesmo agente (ou um mesmo grupo) num espaço que é ele próprio um devir, estando sujeito a incessantes transformações” (p.189).

Parodiando Ziff, podemos dizer que um romance é como um “[...] ponto fixo num mundo que se move” (ZIFF apud BOURDIEU, 1998, p.186). O “tempo” do lançamento e as condições para sua análise que, como vimos, é variável, permitem diferentes colocações, afirmações e afirmações no campo literário, mesmo uma “queda” na hierarquia do campo ou uma ascensão. Um romance pode adquirir críticas negativas em um determinado momento e em outro pode ser laureado, tudo pode ser dado pelas condições de leitura impostas por um conjunto de fatores sociais que implicam numa relação.

[...] não podemos compreender uma trajetória (isto é, o ‘envelhecimento social’ que embora o acompanhe de forma inevitável, é independente do envelhecimento biológico) sem que tenhamos previamente construído os estados sucessivos do campo no qual ela se desenrolou e, logo, o conjunto das relações objetivas que uniram o agente considerado [no caso, Márcio Souza] – pelo menos certo número de estados pertinentes – ao conjunto de outros agentes envolvidos no mesmo campo e confrontado com o mesmo espaço dos possíveis. (BOURDIEU, 1998, p. 189-190)

Investigar o campo literário com precisão e acuro científicos adequados exige do investigador certa habilidade em articular os fundamentos teóricos e metodológicos do campo aludido, transformando a sua pesquisa numa “atividade racional”, pensada, objetiva,

e não em uma “espécie de busca mística” a garantir a confiança do pesquisador-místico (Cf. BOURDIEU, 2010).

O campo literário enquanto produtor de símbolos constitui-se (assim como qualquer obra de arte) em um “sistema simbólico” cujas variantes não apenas determinam, mas são determinantes para explicar o fenômeno literário em sua concretude. Para Bourdieu (2010):

Os símbolos são os instrumentos por excelência da “integração social”: enquanto instrumentos de conhecimento e de comunicação [...], eles tornam possível o *consensus* acerca do sentido do mundo social que contribui fundamentalmente para a reprodução da ordem social: a integração “lógica” é a condição da integração “moral”. (BOURDIEU, 2010, p.10).

Logo, em “Flaubert analista de Flaubert: uma leitura de A educação sentimental”, Bourdieu (1996) se apropria do conjunto de aspectos simbólicos que se interrelacionam entre si, criando um universo particular a reproduzir de forma exata o mundo social em que Flaubert vivia. Estas estruturas formam o que ele chama de “ordem gnosiológica”, uma concepção “homogênea do tempo, do espaço, do número, da causa, que torna possível a concordância entre as inteligências” (Cf. BOURDIEU, 2010). Portanto, a obra literária pode explicar o mundo social em que foi produzida, guardada as relativas autonomias do campo de produção simbólica. Para isto, lançaremos mão de conceitos como “campo”, como já dito, como métodos de apreensão de uma dada realidade expressa na obra.

O autor francês converte-se em referência capital em análises do tipo, e não deixaremos de mencioná-lo e classificá-lo como nosso principal fundamento metodológico. Vimos a necessidade de enquadrar o autor amazonense em grupos secundários da ordem de escritores. Situar o leitor, mostrando os processos de formação e escolhas vocacionais do escritor Márcio Souza, identificando, ainda, o campo de poder em que o mesmo estava inserido de modo a intencionar a sua tomada de posição, torna-se fulcral e menos arriscado do que uma análise direta e sem fundamentos precisos.

Esta “taxinomia” nos será auxiliada pelas análises de Miceli (2001), quando selecionou um punhado de escritores do período da República Velha a fim de buscar identificar as relações de dependência entre estes e as classes dirigentes, assim como o comportamento relativamente autônomo destes mesmos escritores ao contestar as normas impostas pela “classe” onde muitas vezes estes se mantêm inseridos.

Com Candido (2000, p.06) buscaremos interpretar a obra ao fundir “texto e contexto”, tendo em mente que “o externo importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura [da obra]”. Por fim, devemos informar que as regras de formatação utilizadas neste trabalho foram extraídas das “Orientações para elaboração de trabalhos acadêmicos” da Escola Normal Superior da Universidade do Estado do Amazonas – UEA, conforme orientação da Coordenação do PPGICH/UEA¹⁹.

¹⁹ Cf. BARBOSA, Ierecê; LIZARDI, Patrícia Sánchez et al. Orientações para elaboração de trabalhos acadêmicos. (Orgs). Manaus: UEA/Escola Normal Superior/PPGEECA, 2012.

CAPÍTULO 1 - UMA DEFINIÇÃO SOCIAL DE MÁRCIO SOUZA

1.1 ROMANCE DE ESTREIA: *GALVEZ* E A GENEALOGIA DO ESCRITOR

Antes da publicação de *Galvez, imperador do Acre* (1976), Márcio Souza já havia estabelecido uma trajetória intelectual consistente devotada ao cinema, ao jornalismo, às ciências sociais (como estudante), ao teatro e à militância política. Certamente que tais fatores e experiências transparecem, de um modo ou de outro, na sua literatura. Mas ao tempo da publicação do romance, não se “conhecia” o escritor, justamente porque este, enquanto escritor, ainda não existia. Márcio Souza não havia lançado nenhum livro de ficção, somente *O mostrador de sombras*, uma compilação de suas críticas para o cinema²⁰.

Ao afirmar “[...] Eu, que nem sonhei ver este ‘Imperador’ [*Galvez*] fora do Amazonas, e agora ele está ganhando o mundo” (NOLASCO-FERREIRA, 1980), Márcio Souza deixa encoberto as próprias tentativas de projeção do romance levadas a cabo por ele mesmo para se consolidar no campo literário, diante do qual nosso trabalho tem por pretensão deslindar. Não se trata de fazer aqui revirete ao que outrora as ciências sociais foram acusadas, ou seja, de reduzir a experiência literária a pesquisas de opinião (Cf. BOURDIEU, 1996, p.11). Mas não podemos nos furtar em desmotivar as tentativas de apartar a literatura do seu contexto de produção e enquadrá-la no ramerrão da arte autônoma que, um ou outro, busca reivindicar.

A “existência” do escritor Márcio Souza e o esforço em recobrar a sua genealogia refere-se a sua existência social, ou seja, para ser escritor precisava-se ter uma obra e ser avaliada por ela. O autor passa então a ter uma identidade social que é possível a partir do modo como ela é vista e interpretada pelos classificadores literários, quer sejam críticos,

²⁰ Há capítulos em livros e a publicação da peça *As folias do látex* no mesmo ano que *Galvez*.

revistas especializadas, matérias, prêmios e todo um cânone de emblemas que dão corpo e alma ao criador.

Nas remissões ao modo como Márcio Souza passou a existir socialmente enquanto escritor encontramos em dois agentes do campo intelectual, a saber, Antônio Torres²¹ e Inácio de Loyola Brandão²², os elementos interpretativos que permitem destacar suas unidades de nomeação. Nossa intenção é ordenar estas interpretações para que o leitor compreenda com mais acuro as formas de acesso de Márcio Souza ao campo literário.

Os critérios de julgamento e mesmo a análise de suas próprias estratégias de produção literária não corriam riscos diante do campo editorial (vendas e críticas, por exemplo) permitindo que a edição de *Galvez* fosse livre de tais intentos e passível de interpretações de todo o tipo. Um dos dispositivos acionados pela memória dos nossos dois agentes é a diferenciação que fazem entre o livro e o romance, o produto físico e o conteúdo, pois, como veremos, o acesso ao segundo decorreu diretamente da superação dos problemas do primeiro.

Na ausência de um “nome” de escritor, e de uma “obra anterior”, e na tentativa de Márcio Souza em se fazer conhecer enquanto tal, o autor acabou, de início, refém de interpretações relativas aos “gostos” ligados à consagração do livro enquanto unidade física.

²¹ Antônio Torres é ocupante da cadeira de nº 23 da Academia Brasileira de Letras. Nasceu em Sátiro Dias, Bahia, a 13 de setembro de 1940. Foi condecorado pelo governo francês, em 1998, como “Chevalier des Arts et des Lettres” pelos romances *Essa terra* e *Um táxi para Viena d'áustria*. Em 2000, ganhou o Prêmio Machado de Assis, da Academia Brasileira de Letras, pelo conjunto da sua obra. Em 2001 foi o vencedor (junto com Salim Miguel por Nur na escuridão) do Prêmio Zaffari & Bourbon, da 9a. Jornada Nacional de Literatura de Passo Fundo, RS, por seu romance *Meu querido canibal*. Em 8 de dezembro de 2016 foi eleito o vencedor do Grande Prêmio Cidade do Rio de Janeiro, pelo conjunto da sua obra. Para maiores informações acerca do autor, ver <http://www.antoniotorres.com.br/>.

Sua importância à época do lançamento de *Galvez, imperador do Acre* de Márcio Souza será demonstrada no avançar das linhas.

²² Nascido em Araraquara, São Paulo, a 31 de julho de 1936, Inácio de Loyola Brandão é ganhador do Prêmio Jabuti na categoria Contos e Crônicas pelo livro *O Homem que odiava a segunda-feira*. Antes, escrevera romances como *Zero* (1975) e *Não verás país nenhum* (1981). Assim como Antônio Torres, sua importância para a genealogia do escritor Márcio Souza à época de *Galvez* será demonstrada ao longo do subcapítulo. Para maiores informações sobre Inácio de Loyola Brandão, ver <http://ignaciodeloyolabrandao.com.br/sobre-o-autor/>.

Por sê-lo “feito” e “mal-acabado”, o livro *Galvez* foi lido, posteriormente, como atividade de “desfastio” após o almoço ou “para pegar o sono”.

O livrinho ficou lá, demorei três dias para, num momento de desfastio depois do almoço, apanhá-lo e dar uma olhada (BRANDÃO, 2005, p.16)

Na volta ao hotel, comecei a ler o *Galvez*, para chamar o sono. (TORRES, 2005, p.19)

Ao mesmo tempo em que sua plasticidade passava a obter um certo rebaixamento por conta do aspecto “feito” que o encorpava:

“Um dos pacotinhos, com carimbo de Manaus, continha um *livrinho* de bolso [...]. Edição artesanal que não me entusiasmou [...] devia ser outro jovem querendo publicidade do *livrinho* ‘provinciano’”. (BRANDÃO, 2005, p.16, grifo nosso)

“[...] *livrinho* feio [...]” (Idem, p.17, grifo nosso).

“[...] *volumezinho* que cabia no bolso, em papel-jornal e cheio de erros tipográficos”. (TORRES, 2005, p. 19, grifo nosso)

“[...] *ediçãozinha* tão mal acabada [...]” (id., ibid., grifo nosso)

“[...] *ediçãozinha* um tanto artesanal”. (id., ibid., grifo nosso)

Os sufixos “inho” e “inha” funcionam como elementos de adjetivação da unidade “livro”, e de certo cumpre a função tanto de determinar o tamanho do livro como classificar a sua estética: “feito”. O “inho” na perspectiva de Sérgio Buarque de Holanda é uma forma afetiva que denota aproximação, ao mesmo tempo que carrega certa ironia²³. Ao posicioná-lo como “livrinho provinciano”, o escritor Antônio Torres nos faz crer que existe o contrário, uma espécie de “livrão não provinciano”, ou seja, ele nos remete ao tipo de produção livresca com padrões de gostos diferentes daqueles produzidos nos “grandes centros” do país. O escritor baiano cria uma hierarquia na categoria “livro” classificando aqueles da “província”

²³ Cf. HOLANDA, 1995.

e os da “não província”, onde o segundo não contém os códigos de validação que permitem a inserção do autor e sua obra no plano da consagração literária. E o que seria um livro provinciano? As lembranças de Antônio Torres não nos permitem enveredar por uma classificação mais precisa.

Mas vale a sugestão de se investigar o número de editoras no Brasil nos anos de 1970 em termos de localização geográfica e “qualidade”, e compará-lo ao cenário do primeiro quartel do século XX²⁴. Quais as formas de acesso a publicação e julgamento de produtos literários no Brasil na segunda metade da década de 1970? Antônio Torres nos dá uma dica: “[...] escritores de tudo quanto é canto do Brasil adentravam as portas do *Sul maravilha* dentro de um envelope” (TORRES, 2005, p. 19, grifo nosso).

É válida também a análise dos próprios elementos estéticos que capeiam a obra, funcionando como elemento mediador para o público. Podemos verificar tanto em Márcio Souza quanto em seus consulentes a preocupação em informar ao leitor acerca da edição em “capa dura” como forma de agregar valor ao produto e interessar, numa primeira olhada, o livro e depois seu conteúdo.

E tem nas mãos [o agente literário, Thomas Colchie], o contrato da editora Harper and Row para lançar o segundo romance de Márcio Souza, ‘Operação Harper’, *em capa dura*. (NOLASCO-FERREIRA, 1980)

Logo depois da segunda edição vamos ter uma *em capa dura*. (Id., Ibid.)

Vencida a etapa do “livrinho feio”, as primeiras impressões sobre *Galvez* foram lançadas. Nos depoimentos de ambos os autores é evidente que, à primeira vista, dada o aspecto físico do livro, imediatamente ganha o estatuto de impressão secundária dando vez à classificação final:

[...] Naquele dia [o da leitura de *Galvez*] o expediente terminou para mim. Cancelei uma reunião de pauta, disse à recepcionista que não atenderia ninguém; Paula, a minha

²⁴ Cf. MICELI, 2001.

secretária desviou todos os telefonemas. [...] Reconhecemos, Zezé [primo de Inácio Loyola e que trabalhava com ele], e eu, que estávamos diante de uma coisa nova na literatura brasileira, excitante, envolvente. Única”. (BRANDÃO, 2005, p.16)

E o perdi [o sono] de vez (TORRES, 2005, p.19).

Há uma espécie de rito de passagem entre o “jovem provinciano” e o “escritor”, o “livrinho” e o seu conteúdo, o físico e o simbólico. Na posição de agentes legítimos do senso público da época, nas duas situações invocadas pelos escritores, Márcio Souza estava diretamente envolvido, por certo, com o fito de promover o seu romance: Inácio de Loyola Brandão trabalhava na revista *Planeta*; Antônio Torres foi indicado por Márcio Souza para uma feira de livros em Manaus promovido pela Fundação Cultural do Amazonas, lugar em que o autor de *Galvez* trabalhava; Inácio de Loyola Brandão recebeu um “pacotinho” contendo o livro; já Antônio Torres, ao chegar a Manaus, fora levado ao escritor Márcio Souza por Socorro Santiago, esposa do maestro Nivaldo Santiago, e que à época, segundo o próprio Torres (2005), trabalhava no Departamento de Cultura da Secretaria Municipal de Educação. Em suma, com ambos, o romance de Márcio Souza circulou em um pequeno número de letrados da região sul e sudeste do país sendo falado, discutido. O nome de Márcio Souza começara a ter projeção.

Na manhã seguinte, ao encarar uma câmera de TV no saguão do hotel [em Manaus], declarei: ‘Não é a mim que vocês devem entrevistar’. E mostrei o *Galvez*, anunciando publicamente o que tinha a dizer ao Márcio Souza em particular, e que aqui pode ser resumido numa palavra: bravo! (TORRES, 2005, p.19)

Embora restrito à cidade de Manaus, a declaração dita por Antônio Torres a uma rede de TV local sobre Márcio Souza já aponta o aceite consagrador de um dos detentores do senso público literário.

Inácio de Loyola Brandão foi mais além ao solicitar de Márcio Souza mais exemplares do romance para serem distribuídos entre agentes do campo literário, responsáveis por instâncias de legitimação de escritores:

Galvez não podia ficar escondido. Um foi para Wladyr Nader, que mantinha a revista *Escrita*; outro para Geraldo Galvão Ferraz, que escrevia para O Estado de São Paulo. Ricardo Ramos, um verdadeiro *promoter cultural* – além de belo escritor – recebeu o dele. *Galvez* seguiu para Porto Alegre, para Moacyr Scliar, com o pedido: “Esparrame”. Levei ao Pedro Herz, da livraria Cultura e perguntei: “Acha que dá para vender aqui?”.

O local de publicação das remissões evocadas por Inácio de Loyola Brandão e Antônio Torres, qual seja, o “Cadernos de Literatura Brasileira”, que lançou uma edição em especial ao Márcio Souza no ano de 2005, de certo que influenciou a composição de seus depoimentos. A função da publicação é laudatória, o que não permitiria evidentemente atos que desabonassem a trajetória intelectual do autor. A escolha dos escritores por parte do Instituto Moreira Sales, editor da publicação, e não outros, também cumpriu a função de narrar a gênese de Márcio Souza enquanto escritor, talvez por terem cumprido o papel central de difusores do romance junto ao contexto nacional. Os escritores foram sugeridos pelo próprio autor? Eis a questão.

A passagem do livro para o romance, do aspecto físico para o conteúdo, contém um dualismo de nascença, segundo as remissões: há aí a passagem do negativo (“livrinho feio”) para o positivo (“bravo!”, “fascinante”) e que no conjunto servem para erigir o livro e o seu autor ao estatuto da excelência literária.

1.2 POSIÇÕES NO CAMPO LITERÁRIO

O campo literário reivindica para si uma autonomia relativa que permite ao escritor um certo trânsito no âmbito dessa autonomia, optando por determinados estilos, temas e linguagens em detrimento de outros. Essas escolhas, por sua vez, são reguladas por um jogo

de relações sociais que incidem sobre o autor, implicando diretamente na fatura da obra, ou seja, tais escolhas são tributárias do contexto em que são produzidas. A autonomia do campo se dá justamente na composição literária, na agregação ou segregação do estilo e no virtuosismo dispendido pelo autor em deslindar a trama no entrecho de seu romance. A essas escolhas chamamos de “tomadas de posição”, lidas aqui enquanto estratégias do autor em se legitimar perante o campo cultural. No entanto, tal legitimação só acontece quando os intentos do autor recebem a aprovação de seus consulentes.

Durante as décadas de 20 e 30 do século XX, um punhado de escritores amazonenses estiveram envoltos na luta por uma autoridade que os legitimassem enquanto porta-vozes de temas ligados à Amazônia, o que passava, certamente, por um estilo literário que lhes propiciasse alguma guarida. Veremos adiante que o retorno ao estilo picaresco em *A resistível ascensão do Boto Tucuxi* representa uma volta ao mesmo estilo que consagrou o autor, a despeito da própria natureza do romance e do herói que, conforme será observado no Capítulo 3, não se segura diante da estrutura armada por Antonio Candido quanto às características basilares do pícaro, recaindo as investidas do autor na retomada de um sucesso e prestígio ligados à sátira, ao humor, às críticas da aristocracia extrativista e a burguesia regional, aos estilos literários passadistas e a todo um conjunto de elementos complementares a estes experimentados em seu primeiro romance.

As tomadas de posição levadas a cabo por Márcio Souza no romance *A resistível ascensão do Boto Tucuxi* são determinadas pelas posições ocupadas pelo autor na estrutura do campo literário em distintos momentos até o lançamento do romance. Como o autor é julgado por críticos e pares letrados, e recebido perante o público, constitui-se no objetivo deste capítulo. A partir dos elementos dispostos por Márcio Souza alçados ao estatuto de “estratégias literárias” verificaremos como tais estratégias foram recebidas por seus consulentes e pares letrados. Segundo Almeida (1979, p.163, grifo nosso),

A interpretação dos críticos literários, [...] porquanto uma análise que dispensa à literatura um tratamento sistemático e particular, está autorizada a cumprir, sem reservas, uma função *eminente classificatória*. Distribui as rubricas indispensáveis, que organizam o espólio literário de uma sociedade, catalogando distintas correntes e escolas literárias, e procede à elaboração de um corpo de critérios básicos utilizável para o julgamento e a avaliação da produção literária em curso.

A par do próprio livro em si, ou seja, da verificação dos elementos utilizados pelo autor situados no plano do simbólico, os críticos buscam ainda posicionar o livro no interior da historiografia literária, renegando-o ou consagrando-o. A posição ocupada varia de acordo com a sua trajetória: em distintos momentos, tal livro pode sair da consagração para o rebaixamento, e vice-versa, uma vez que os instrumentos de classificação também podem variar e afetar diretamente a posição do produto literário.

Assim, e seguindo neste subcapítulo as orientações de Bourdieu (1968), a relação que um criador mantém com a sua obra,

[...] e, por isso mesmo, a própria obra são afetadas pelo sistema de relações sociais nas quais se realiza a criação como ato de comunicação ou, mais precisamente, pela posição do criador na estrutura do campo intelectual (ela própria função, ao menos por um lado, *de sua obra anterior e da aceitação obtida por ela*). (BOURDIEU, 1968, p.105, grifo nosso).

Mas, antes, é imprescindível que façamos uma distinção entre “obra” e “livro” a despeito do uso terminológico utilizado por outros pesquisadores. Ainda que restrita ao objeto da pesquisa sobre a trajetória intelectual de Jorge Amado, Almeida (1979) abre uma discussão acerca do que é “o livro”. Na relação estabelecida por ele, o livro “[...] compreende uma unidade física, que se estende da capa até a contracapa [...] devem ser levadas em conta todas as seções que o constituem: capa, orelha, folhas de rosto, contracapa e ainda: introdução, epígrafe, apresentação, prefácio, capítulos, epílogo e posfácio” (p.194). A obra seria o conjunto dos livros lançados, do primeiro até o hodierno. Neste sentido, o pesquisador poderá chamar de “início” da trajetória literária de Márcio Souza um conjunto de livros que

perfazem uma “obra” a caracterizar a gênese da criação literária do autor, qual seja, de 1976 (*Galvez*) até 1982 (*Boto Tucuxi*), somando quatro livros.

O que importa ao pesquisador não são conjecturas e “chutes”, mas sim reconhecer “as vozes” dos agentes do próprio campo literário e saber quais os fatores aí embutidos que implicam na “nominção” de Márcio Souza no interior do campo. Somente desta forma, ou seja, a partir da posição ocupada por Márcio Souza na estrutura do campo literário é que será possível identificar as escolhas e pressões sociais que definiram seu quarto romance e o grau de autonomia relativa reclamada pelo próprio campo, afinal,

[...] o artista tem que enfrentar a definição social de sua obra, isto é, concretamente, os sucessos e os reveses conhecidos por ela, as interpretações que lhe foram dadas, a representação social, quase sempre estereotipada e simplificadora, que o público de amadores possui a seu respeito. (BOURDIEU, 1968, p.114).

Retomando o objetivo do subcapítulo, um dos instrumentos classificatórios que concorre para instituir a posição privilegiada de Márcio Souza logo em sua estreia como produtor literário, diz respeito ao número de publicações vendidas, tanto no Brasil quanto no exterior, bem como a sua participação no mercado internacional por meio do número de traduções e edições. *Galvez, imperador do Acre*, até 2005, segundo o Cadernos de Literatura Brasileira, obteve sete traduções e lançamentos para outros idiomas²⁵. Com base nas informações dispostas no referido Cadernos de Literatura Brasileira, a leitura das críticas e resenhas já nos aponta a ascensão do autor no campo literário:

A carreira de ‘Galvez’ não para aí. Lançado em 1980 nos EUA, com *uma edição de 45 mil exemplares*, seguida de outra, mais recente, *de 175 mil*, já foi publicado na *Itália, Portugal, Espanha, Alemanha, Holanda, Inglaterra*, está com as *traduções francesa, sueca e japonesa em andamento*. Parece que também vai transformar-se em filme, sob a direção de Hector Babenco (ANGÉLICA, 30/07/1982, grifo nosso).

²⁵ Cf. Cadernos de Literatura Brasileira, nº 19, 2005.

[...] os *mil exemplares* [de Galvez] da primeira edição esgotaram-se em menos de três meses [...] (AMÂNCIO, 22/03/1977, grifo nosso).

[...] Galvez, imperador do Acre, [...] hoje em *quinta edição*,” (FREITAS, 15/04/1978, grifo nosso).

[...] Galvez, Imperador do Acre em inglês, com o título *The Emperor of the Amazon* [...] com tiragem inicial de *70 mil cópias* [...] (ZAGO, 5/07/1980, grifo nosso).

As tiragens do romance de estreia do autor em quantidade a que supomos consideráveis, haja vista serem mencionadas pelos intérpretes, concorrem para legitimar Márcio Souza no campo literário. Aqui os críticos, resenhistas ou comentadores do romance atribuem como referência o consumo do produto literário realizado pelo público indiferenciado para etiquetar o romance com alcunhas do tipo “best-seller” e “sucesso”, concedendo, portanto, ao público consumidor o “poder” de consagração do escritor.

Além do número expressivo de vendas de *Galvez* atestarem o ingresso do autor no campo literário, o prefácio escrito na edição francesa por um dos pares letrados, “padrinho” literário de Márcio Souza e escritor renomado, Jorge Amado, sete anos depois do lançamento, acresce títulos à repercussão já bastante positiva ao criador Márcio Souza e sua criatura. Neste²⁶, Jorge Amado acentua a particular visão do autor em projetar uma Amazônia enquanto “L’immense territoire, l’univers des eaux, les Indiens et les animaux [...]”²⁷, mas também que “[...] s’y révèle dans la fureur et le danger” (SOUZA, 1983, p. 9)²⁸. Para Jorge Amado, a história sempre fora contada na perspectiva “[...] de ceux qui détiennent le pouvoir [...]”²⁹, e Márcio Souza, agora fazendo parte do grupo dos romancistas, cumpre a função de contar a história por outro ângulo, não oficial, “[...] tel est l’unique engagement des romanciers à l’égard de l’histoire” (id., *ibid.*, p. 11)³⁰.

²⁶ Cf. AMADO, Jorge. Préface. In: SOUZA, Galvez. *L’Empereur d’Amazonie*. Paris: JCLattès, 1983, p.9-11.

²⁷ “Imenso território, universo das águas, dos índios e dos animais [...]” (tradução nossa).

²⁸ “[...] se revela em fúria e perigo” (tradução nossa).

²⁹ “[...] desses que detêm o poder [...]” (tradução nossa).

³⁰ “[...] este é o compromisso único dos romancistas com a história” (tradução nossa).

A partir de *Galvez*, Márcio Souza intensificou seu sucesso junto ao público indiferenciado, expropriando a linguagem de escritores “imperialistas” como Irwing Wallace e Harold Robbins como meio de “descobrir a linguagem de massa do romance brasileiro do século XX” (Cf. SOUZA *apud* DIMAS, 1982, p.105). Segundo Dimas (1982), a escolha por estes escritores se deu pelo fato de serem os estrangeiros “[...] que mais vendem hoje em dia [...]” (idem, p.105), o que nos leva a crer na preocupação de Márcio Souza em manter a estabilização de sua carreira.

O romance *Galvez, imperador do Acre* (1976) trata da anexação do território acreano ao Império do Brasil, à época, sob tutela da Bolívia. O aventureiro Luiz Galvez Rodrigues de Ária – personagem que de fato existira – conduziu um exército de artistas e boêmios culminando na criação de um Estado independente. O universo temático tratado sob uma perspectiva inovadora erigiu Márcio Souza ao estatuto de “novo monumento da literatura brasileira” (Cf. LUÍZ, 1979). Para Jorge Amado, trata-se de um “Roman qui marque une réelle avancée dans la littérature brésilienne, grand et beau roman destiné à rejoindre les classiques et à courir le monde, comme il le fait déjà³¹” (SOUZA, 1983, p. 10).

Evidente, como falamos, que nem sempre um livro aclamado por um público indiferenciado acompanha, por extensão, sua consagração junto aos críticos. Vejamos o caso de *Mad Maria*.

Martins (1980) divide bem “o tema” da “forma de apreensão do tema”, no caso, os imbróglis envolvendo a construção da ferrovia Madeira-Mamoré, encontrando nas ditas formas de apreensão do tema – “excelente”, segundo o próprio Martins (1980) – problemas estruturais que desestabilizam as intenções do autor. Na sua crítica intitulada “As artimanhas do vilão”, o autor de *História da Inteligência Brasileira*, ao se debruçar sobre o terceiro

³¹ “Romance que marca um verdadeiro avanço na literatura brasileira, grande e belo romance que pretende unir os clássicos e comandar o mundo, como já acontece” (tradução nossa).

romance de Márcio Souza, afirma que o problema do livro não está em conter “[...] ‘muito de verdadeiro’ e outro tanto de esquerdismo infantil” [...]” e sim na

[...] fragilidade técnica e na improvisação descuidada, na visão ingênua da realidade histórica e na simplificação psicológica, no *desconhecimento da História do Brasil* e num texto deplorável em que os solecismos atropelam a linguagem claudicante e o *vocabulário incorreto se acrescenta a mais completa falta de familiaridade com a regência verbal da língua portuguesa*. (Jornal do Brasil, 1/11/1980, grifo nosso).

A crítica pouco se manifesta quanto aos aspectos formalistas do romance, ou mesmo de seu conteúdo. Se detém naquilo que considera uma “contaminação linguística”, onde “[...] quase todos os verbos são intransitivos, o que ele compensa tratando como transitivos [...]”. Nos trechos em que finalmente e sumariamente incursiona pela trama do romance, Martins (1980) aponta a inverossimilhança dos diálogos e, por sua vez, a própria inverossimilhança das relações sociais dispostas no romance:

Todos os diálogos são inacreditáveis e inverossímeis, denunciando por parte do autor um *desconhecimento total da realidade social brasileira à época da ação ou em qualquer época*: não é crível que um ministro de Estado converse com seu capanga, um presidente da República com seu ministro ou um negociista internacional com um homem público famoso e consagrado *nos termos chulos e vulgares* que lhes empresta [...]. (id., *ibid.*, grifo nosso).

Pela “violência” dispendida na mencionada crítica, e reconhecendo a literatura como um “sistema” em que estão envolvidos agentes e agências numa luta pela legitimação no interior do próprio campo, seria recomendado analisar os próprios interesses levados a cabo por um punhado de críticos detentores dos sinais distintivos de avaliação de obras literárias e seus respectivos canais de propagação das críticas com o fito de identificar os interesses em jogo neste plano da recepção. Esta sociologia da crítica literária poderia entrever inclusive o controle do discurso literário imbricado na própria ideia de região explicitada na disputa Sul

versus Norte³² e na proteção de suas respectivas “sociedades de admiração mútua” (Cf. BOURDIEU, 1968, p.112), uma espécie de cartéis cabotinos entregues ao autoelogio entre seus agentes.

O mesmo Wilson Martins, em crítica escrita vinte anos depois, no mesmo jornal de outrora, classificou Márcio Souza como “imitador” de Jorge Amado. O romancista baiano, autor de *Cacau*, era tido por Márcio Souza como “padrinho literário”, conforme falamos antes, a quem ele e outros escritores como Ignácio de Loyola Brandão, Antônio Torres e João Ubaldo Ribeiro – este último também considerado um “imitador” por parte do mesmo Martins (2000) em mesma crítica – eram constantemente aconselhados toda vez que estavam as peias com um contrato³³.

O próprio Jorge Amado já fora considerado por Wilson Martins, em 26 de agosto de 1961, no Suplemento Literário de “O Estado de São Paulo”, um autor para quem a ortodoxia partidária suplantava a dogmática literária (Cf. ALMEIDA, 1979, p.248) ao fazer referência à militância de Amado junto ao comunismo, militância esta objetivada de forma explícita não apenas no entrecho e personagens de alguns de seus romances, como também nas suas dedicatórias e epígrafes. Em suma, e exagerando na hipótese: há aí uma suposta polarização “norte-sul”³⁴, a ser equacionada mediante estudos posteriores, na enquadra de uma sociologia crítica ou mesmo de uma história da crítica literária sociologicamente orientada que, por certo, poderá nos trazer a discussão à baila.

Esse desleixo em relação à “História do Brasil”, segundo o crítico, assim como a “visão ingênua da realidade histórica”, dialoga com outros intérpretes de Márcio Souza, agora, nos tempos hodiernos. Lúcio Flávio Pinto, em seu artigo sobre o romance *Desordem*

³² Veja que aqui é uma “suposição” que demandaria uma análise acurada para estabelecer o “campo” da crítica no Brasil.

³³ Cf. Cadernos de Literatura Brasileira, 2005.

³⁴ Teria que se levantar todas as críticas referentes a *Mad Maria* e compará-las à outras destacadas pelos mesmos críticos e destinadas aos pares letrados contemporâneos de Márcio Souza naturais de regiões ditas “periféricas” na “República Nacional das Letras”.

- o segundo da tetralogia “Crônicas do Grão-Pará e Rio Negro” acerca da revolta da Cabanagem, iniciada por Márcio Souza em 1997 com *Lealdade* - afirma que este “[...] é um pálido reflexo literário dos acontecimentos e da gente do Grão-Pará na decisiva primeira metade do século XIX” (2016, p.2). Pinto (2016) diz ainda que *Desordem* “[...] nem é um bom romance [...] enquanto obra literária, com construção de personagens, descrição de paisagens, tessitura de trama. Nem como um guia para penetrar numa época tão rica como a da transição entre o país português e o país brasileiro” (idem, p. 3).

Benedito Nunes, outro intérprete que, assim como Lúcio Flávio Pinto, é nativo da mesma região que Márcio Souza, também se mostra indiferente não a um livro em específico, mas a toda a produção literária de Márcio Souza.

Dos outros romances (além de *Galvez*) de Márcio Souza, na verdade eu não gosto tanto. Penso que, embora aqui e ali ele encontra certa perspicácia, no geral, ele perde por completo a mão na linguagem. Há quem relacione essa degeneração com sua mudança para o Sul, mas penso que é mais um fato interno da obra. A verdade é que, depois do *Galvez*, ele nunca mais foi o mesmo escritor. (NUNES, 1996).

Vejam que Martins (1980), Nunes (1996) e Pinto (2016), em três décadas diferentes, assumem o mesmo comportamento, qual seja, de rebaixar a classificação do autor tirando sua autoridade em versar sobre a história brasileira. Ato incontinenti, tal crítica se estende aos atributos do próprio romance, neste caso, *Desordem* “nem é um bom romance [...] enquanto obra literária, com construção de personagens, descrição de paisagens, tessitura de trama” ou, de modo estendido, à obra completa, em que o autor erra a “mão na linguagem”.

De qualquer modo, estas observações “trans-históricas” (Cf. BOURDIEU, 1968, p.113) nada mais nos interessam senão mostrar que, num espaço de trinta anos, Márcio Souza ainda se submete a interpretações que exigem dele uma verossimilhança narrativa alinhada com a “verdade dos fatos”, e mesmo com uma tessitura virtuosa objetivada na linguagem, na escrita propriamente dita, no estilo e em tudo o mais que poderia ligar-se a

chamada autonomia do campo. Em épocas distintas, o agente com máxima autorização a tratar sobre temas regionais (vide *Galvez*) passa a sofrer as consequências de suas próprias escolhas quanto a forma de apreensão desses temas envoltos em uma linguagem que, para estes críticos, não comunicam como deveriam comunicar. Ao mesmo tempo, Márcio Souza e seus intérpretes juntam-se a todo um punhado de agentes daqui e de outrora no já conhecido embate entre quem pode falar com propriedade sobre a região, e o que está em jogo nesse conflito classificatório.

Mas, voltando a 1980: embora o peso do crítico e da crítica de Wilson Martins perante uma instância de consagração legítima como o jornal *O Globo* significasse, de um modo ou de outro, um certo rebaixamento do autor, por outro lado, e como dito acima, os “leitores sem rosto” nem sempre acompanham a mediação proposta pelo público diferenciado. *Mad Maria* transformou-se em “grande sucesso editorial” (Cf. ZAGO, 1981), de “público e crítica” (Cf. ANGÉLICA, 1982), além de ser recebido pela imprensa espanhola como sendo um “[...] escritor voltado para o tema da Amazônia, porque seus outros romances – “Galvez, imperador do Acre” e “Operação Silêncio”³⁵ – se relacionam com esse contexto geográfico, embora a problemática de cada um deles seja diferente” (Cf. ZAGO, 1981).

Operação Silêncio, segundo romance do autor, traz consigo o “problema” de vir a reboque do livro de estreia. A difícil tarefa de confirmar as veleidades literárias consagradas em *Galvez* não encontraram eco neste romance. É o único romance não traduzido do autor. Embora tenha recebido a pecha de “genial romance autobiográfico” (Cf. ZAGO, 1980) e ter um estilo “consagrado” (MARKUN, 1982), o romance é considerado “pouco comentado” (Cf. JOHNSON, 2005) e “mal avaliado” (Cf. DIMAS, 1982). Segundo Dimas (1982),

³⁵ *Operação silêncio*, na verdade, é passado inteiramente em São Paulo. O ambiente retratado no roteiro do filme da personagem Paulo Conti intitulado “Rio de Sangue” é que se passa na Amazônia peruana.

Operação Silêncio “[...] dividiu os leitores, que queriam um narrador *só alegre* e obrigatoriamente *circunscrito aos temas amazônicos*” (p.104, grifo nosso).

As formas de representar a “Amazônia”, “Amazonas” e “Manaus” por meio da escolha do gênero (romance, conto, ensaio, dramaturgia, artigo), temas (Ferrovia Madeira-Mamoré, anexação do território acreano ao Brasil) e estilos procuraram dialogar com os consulentos literários e o público maior e indiferenciado, aliando a voz autorizada a falar de temas regionais (Márcio Souza) à forma de composição do produto literário. O rompimento com certa interpretação paisagística da Amazônia que impunha aos personagens um aprisionamento no “inferno verde”, capeadas por um estilo literário considerado passadista, tiveram a anuência dos críticos, comentadores e resenhistas literários, por isso o “sucesso” pelo tema:

[...] tema excelente [em relação a *Mad Maria*] [...] (MARTINS, 01/11/1980).

Acontece que pela primeira vez, a ‘fase de ouro’ do Amazonas foi explorada por um ficcionista. A época da borracha, com seus ‘coronéis de barranco’, foi duramente criticada no romance de Márcio Souza. (Folha de São Paulo, 23/03/1977, grifo nosso).

Essa aliança (temas + formas de apreensão dos temas e problemas) perpassa toda a trajetória intelectual de Márcio Souza com desempenho considerável, haja a vista o “sucesso” alcançado pelo autor e sua consagração nacional e internacional³⁶. Mesmo as leituras de críticos renomados como o já mencionado Wilson Martins - que classificou o romance *Mad Maria* como um “mau romance” (MARTINS, 1980) - devem ser consideradas relevantes para posicionar Márcio Souza no panteão da literatura nacional, dada a posição

³⁶ No mencionado “Cadernos de Literatura Brasileira” – que também o legitima enquanto escritor – vê-se o extenso número de traduções estrangeiras de suas obras, sem contar que seus classificadores, volta e meia, o identificam como sendo um dos raros escritores brasileiros que vivem de direitos autorais (Cf. Programa Roda Viva. Disponível em: < http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/457/entrevistados/marcio_souza_1990.htm>).

do crítico enquanto constituinte do “senso público” da época, acentuada ainda mais pelo veículo comunicacional a que pertencia.

Uma vez reconhecido o autor como agente “legal” a tratar de temas “regionais” é possível verificar como esses temas foram se articulando junto à diversidade de estilos e gêneros literários ao longo da carreira do autor como forma de demonstrar sua versatilidade e ser consagrado diante dos públicos específicos que compõem cada área. Pelo disposto no “Cadernos de Literatura Brasileira” lançado em 2005 foram 11 romances publicados, além de contos, ensaios, peças teatrais e artigos.

Vê-se, portanto, que o “tema” lançado como artifício de legitimação encontra respaldo junto aos intérpretes, dando valia a continuação do projeto criador de Márcio Souza. Uma vez posicionado o autor na hierarquia do campo literário, a partir da análise receptiva de seus livros anteriores, fica mais fácil entrever as pressões sociais sob seu quarto romance.

CAPÍTULO 2 – TOMADAS DE POSIÇÃO NO ENSAIO A EXPRESSÃO AMAZONENSE: DO COLONIALISMO AO NEOCOLONIALISMO

2.1 GEOGRAFIA SOUZIANA

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 se 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.

Tais espaços “do real” adstritos ao entrecho dos romances são representações criadas pelo autor a partir do próprio plano de realidade em que vive. Esse senso de realidade é projetado no plano da ficção de modo que o leitor possa criar junto ao autor um elo de comunicação³⁷. Restritas a Amazônia, “lugar de origem” e tema central de sua produção cultural, o autor evoca a sua musa e seus respectivos “territórios” ou “unidades federativas” nela abarcados a fim de se apropriar dos vários elementos já consagrados - inclusive e sobretudo os fatos históricos - para servir de tema aos seus romances e ensaios: *Acre* (*Galvez*, na ficção e *O empate contra Chico Mendes*, no ensaio), *Rondônia* (*Mad Maria*) e *Manaus* (*Boto Tucuxi, O fim do terceiro mundo*). A tetralogia *Crônicas do Grão-Pará e Rio Negro* formada pelos romances *Lealdade*, *Desordem*, *Revolta*, lançados em fins dos anos de 1990 até 2005 são ambientados no Estado do Pará, com a pretensão de se lançar o último volume, *Derrota*, com os fatos ambientados no Amazonas.

³⁷ Para que se estabeleça uma comunicação entre o escritor e seu público, deve haver na obra um senso de realidade em que se fala do mundo social “[...] como se não falasse dele” (BOURDIEU, 1996, p.17).

A representação de região orquestrada por Márcio Souza parte de todo um conjunto de emblemas a caracterizar o que se chama de “regional”. Tal empresa parte da divisão política de região já reconhecida no mundo extraliterário, o qual o autor a mimetiza e aplica no mundo literário. O fulcro de sua escolha são os fatos históricos passados nesta unidade geográfica e que concorrem para aquilo que comumente se chama de “história do Brasil”. Uma vez que o autor se utiliza destes fatos já consagrados perante a população de classificadores da história, ele manipula os dados e reorganiza o mundo, forjando uma reinterpretação da história a produzir efeitos literários.

Assim, se em *Galvez* o processo de anexação do território acreano ao Brasil lhe serviu de “inspiração”, *Mad Maria* (1980) abarca os conflitos entre agentes e agências envolvidos com a construção da ferrovia Madeira-Mamoré. Em *A resistível ascensão do Boto Tucuxi* (1982), Márcio Souza aborda “[...] a história de um político populista, que vem de baixo e acaba com as velhas oligarquias decadentes do Amazonas” (SOUZA, 2013), ambientada, como dito, em sua terra natal. Os três volumes das *Crônicas* tratam do movimento da Cabanagem, um importante “motim” orquestrado pelos cabanos, com ajuda de líderes religiosos (Cônego Batista Campos) e intelectuais (Filipe Patrono), em que estes tomam temporariamente o poder estendendo sua revolução até o Amazonas.

Em suma, os temas abordados nos romances mencionados são expressivos do ponto de vista da historiografia regional e se constituem em matéria prima atrativa para a confecção de um produto cultural qualquer, como um romance, por exemplo. Nesse diapasão, há muito o que dizer quando Márcio Souza afirma que ele próprio e não o romance *Galvez* tenha tirado o Acre do mapa³⁸. Na construção de seu projeto criador talvez possamos afirmar que os

³⁸ Cf. Amâncio (2014). Pela afirmação, Márcio Souza nos faz crer que nem *Formação histórica do Acre* de Leandro Tocantins (do qual inclusive se baseou para a confecção do romance) e muito menos o romance *Deserdados* (1920) de Carlos Vasconcelos, ou ainda *A conquista do deserto ocidental* (1940) de Craveiro Costa e *A questão do Acre* (1957) de Arthur César Ferreira Reis, foram capazes de dar “notoriedade” ao Estado. Se nos pautarmos apenas na produção ficcional sobre o Estado do Acre, para aferir a notação do autor teríamos que enveredar pela análise de todas as produções ficcionais que tiveram o Acre (sua história, cultura, etc.) como tema, assim como a produção crítica sobre elas, o número de exemplares vendidos de tais livros e a

romances *Mad Maria* e *Boto Tucuxi* tenham enveredado pelo mesmo objetivo, qual seja, tirar Rondônia e Amazonas do mesmo “mapa”. Esta definição de mapa por Márcio Souza foi expressa em um jornal de grande circulação nacional, logo, uma instância autorizada de classificação de intelectuais, ao serem ditas:

[...] à vista de todos e em nome de todos, publicamente e oficialmente, ele subtrai-as ao arbitrário, sanciona-as, santifica-as, consagra-as, fazendo-as existir como dignas de existir, como conformes à natureza das coisas, ‘naturais’. (BOURDIEU, 1996, p. 114).

Mad Maria é classificado como romance histórico, como também o é *Galvez. Operação Silêncio* é histórico no sentido de se referir a um período importante da historiografia brasileira - a ditadura civil-militar iniciada em 1964 -, e que, em 1979, ano de seu lançamento, estava em sua fase mais “frouxa”, por isso permitiu que seu autor o lançasse sem as muitas censuras já sofridas por ele e outros artistas neste período³⁹.

Tais unidades federativas possuem um conjunto de fatores diversos (econômicos, culturais, ambientais) que poderiam ter servido de tema ao escritor. No entanto, nesse “espaço dos possíveis”, as escolhas temáticas do autor e que lhe serviram de base para a construção de seu projeto literário foram aquelas capazes de engendrar “um bom romance”, seja pela importância dos fatos à historiografia regional e nacional, seja pela abrangência dos personagens envolvidos ou mesmo pela emergência temática do momento, cujo debate estaria em voga entre os agentes do campo cultural e pelo público mais amplo, o que poderia gerar tanto o interesse comercial, visando as vendas, como também o interesse da crítica em reconhecer o autor como um agente “afinado” com temas contemporâneos, como aquele

comparação com o mercado editorial do período naquilo que considera “sucesso” de vendas, ou seus níveis intermediários: “boa” venda, “razoável” venda, “desastre” comercial etc.

³⁹ Cf. Ridenti, 2014.

relacionado à internacionalização da Amazônia que tanto *Galvez* quanto *Mad Maria e Boto Tucuxi* suscitam⁴⁰.

A literatura, como sabemos, é uma forma de arte em que o autor reorganiza o mundo criando uma moral própria, fatos próprios, onde se invertem os valores ou os acentuam. Márcio Souza, a partir dos fatos históricos passados nos mencionados territórios, recriou-os vertendo-os em ficção, reorganizando o mundo conforme suas intenções. Ainda assim, críticos ou resenhistas como Lúcio Flávio Pinto e Wilson Martins estranharam a “inverossimilhança” dos fatos históricos depositados nos romances do autor, como se um escritor ou artista devesse ter compromisso com a verdade dos fatos e não com a verossimilhança narrativa.

O primeiro, em duas críticas aos romances *Desordem e Revolta* ataca o autor de modo incisivo. Para ele, *Desordem* “[...] é um pálido reflexo literário dos acontecimentos e da gente do Grão-Pará na decisiva primeira metade do século XIX” (PINTO, 2016). Em outra passagem, o crítico estranha a personagem Cônego Batista Campos. Por ser um nativo, Batista Campos não se equivocaria quanto ao movimento cíclico das águas:

O que impressiona é vê-lo colocar na boca de Batista Campos, um ‘filho da floresta’, ciente de que ‘a selva tudo dá’, a observação: ‘Em outubro as águas iam baixando rapidamente e os rios começavam a secar nas suas cabeceiras’.

Em Belém, Barcarena ou no Acará, por onde o cônego transitava, Batista Campos jamais poderia ver esse fenômeno em outubro, quando as águas, após o auge da vazante, já estão começando movimento exatamente inverso, do início da cheia, que irá durar um semestre (Id., Ibid.).

⁴⁰ Para compreender o interesse estrangeiro pela Amazônia, Cf. REIS, 1982. Sobre o populismo brasileiro (representado na figura da personagem “Boto Tucuxi”) e sua relação com o capital externo, Cf. IANNI, 1994.

Em relação ao romance *Revolta*, Lúcio Flávio Pinto aponta o que considera “[...] erros de construção da história que resultam da desatenção do autor [...]” (PINTO, 2014)⁴¹. Assevera, ainda, “impropriedades intelectuais” em que o autor antecipa a criação do município de Ananindeua:

Márcio se refere a um ‘engenho de Ananindeua’, onde o anti-herói Maurício encontra sua amada Joanhina, quase um século antes de Ananindeua começar a existir como distrito, formalizado em 1920, e município, em 1943. Em 1835 Ananindeua era, simplesmente, Belém. Só em 1916, com o interessante Curtume Maguari, de Saunders & Davis, começou a ter perfil próprio. O Cacoalinho também não era bairro em Belém. (PINTO, 2014)

De igual modo, Wilson Martins considera os diálogos em *Mad Maria* (1980) “inverossímeis” ou “inacreditáveis” em que o autor, segundo ele, desconhece a “realidade social brasileira à época ou em qualquer época”. Reproduzindo a citação já antes mencionada, diz o crítico:

Não é crível que um ministro de Estado converse com seu capanga, um presidente da República com seu ministro ou um negociista internacional com um homem público famoso e consagrado nos termos chulos e vulgares que lhe empresta [...]. (MARTINS, 1980).

Para Martins (1980), a experiência com os termos “chulos” e “vulgares” advém da tentativa do autor em desmistificar os personagens “reais” da história, no entanto, segundo o crítico, “[...] Márcio Souza destrói a credibilidade de seu próprio livro e neutraliza o valor documentário que, como romance histórico, seria desejável que tivesse” (id.ibid).

Como vimos, as escolhas de Márcio Souza em ambientar seus romances nas unidades federativas que compõem a região amazônica acabou por gerar uma luta por posições entre o autor e seus consulentes pela classificação da “história regional” e “brasileira”. Ao abordar uma história singular e consagrada no âmbito “regional”, por exemplo, o caso da

⁴¹ Originalmente publicado em 2005. Cf. <https://cabanagem180.wordpress.com/2016/01/25/desordem-amazonica/>

Cabanagem, o que mais causou estranheza ao jornalista Lúcio Flávio Pinto foi o fato de o autor deixar claro o “lugar” em que estes romances foram escritos, como se tal distância, segundo Pinto (2016), provocasse uma cisão entre Márcio Souza e a Amazônia.

[...] Márcio Souza começou a escrever *Desordem* em Manaus, no dia 2 de fevereiro de 1998, e o concluiu “no Delmonico Hotel, New York, no dia 26 de março de 2000”. (PINTO, 2016).

[...] Márcio Souza *parvenu* carioca-novaiorquino (a escrever livros em hotel da Big Apple) [...] (Id., *Ibid.*).

[...] encerrou o romance em julho de 2003, no bairro carioca do Leme, no Rio de Janeiro, e só o publicou mais de um ano depois. (PINTO, 2014).

Estes exemplos determinam a definição de “território” por parte do crítico. A unidade física pressupõe, segundo ele, compromisso com os fatos, logo, uma vez que os romances foram escritos em lugares “fora” do espaço de origem do autor, ou seja, da “região amazônica”, perde-se, segundo quer nos fazer crer o crítico paraense, o elo afetivo com a realidade regional.

Essa geografia souziana se estende para mais além: o romance *Operação Silêncio* (1979) tem a cidade de São Paulo como cenário, na qual a personagem Paulo Conti transita e se vê diante de conflitos oriundos de um regime político de exceção. O segundo capítulo do romance, “Rio de Sangue”, faz referência ao roteiro escrito por Paulo Conti – e, segundo biografia, também por Márcio Souza - em que abarca de modo central a luta dos povos indígenas na Amazônia peruana contra os colonizadores.

Embora as cenas de *Galvez* retratem um aspecto mais urbano da vida amazônica, sobretudo em Belém, é interessante notar a passagem desta geografia do Norte para uma outra do Sul. *Operação Silêncio* é narrado inteiramente na Praça da República em São Paulo. Enquanto caminha pela supracitada praça durante as obras de construção do metrô em direção ao apartamento da Embaixatriz Melusine, Paulo Conti reflete sobre as condições do cinema brasileiro e sua função diante do momento político de então. A partir daí, de suas

lembranças e reflexões, outros ambientes e lugares vão surgindo de modo a conferir a dinâmica do enredo.

Tanto *Galvez*, quanto *Mad Maria* e *Boto Tucuxi*, em suma, três dos quatro primeiros romances de Márcio Souza, buscaram mostrar como decisões forjadas nos grandes centros políticos do país definiram os rumos da Amazônia, medidas estas verticalizadas e a dar origem a tragédias de todo o tipo. *Operação silêncio*, que discute o cinema na conjuntura da ditadura civil-militar brasileira, faz par com *Boto Tucuxi*, uma vez que o “quase” fim do primeiro (ditadura) possibilitou o retorno do segundo (populismo), ou mesmo o contrário, o fim do populismo enquanto período histórico e não enquanto estilo de governança, deu espaço ao regime ditatorial.

Em *Operação Silêncio* a realidade brasileira é discutida tanto pelo cinema de Paulo Conti como, através do cinema de Paulo Conti, as posições do opressor e do oprimido na luta pelo território Inca. O cinema enquanto estratégia de luta contra a ditadura civil-militar exige dos seus realizadores posturas críticas diante da realidade contemporânea, mesma exigência de Márcio Souza aos escritores amazonenses no ensaio *A expressão amazonense*, como veremos adiante.

Logo, a classificação de Amazônia por parte de Márcio Souza não está centrada em critérios naturais, mas sim nas condições de vida de seus nativos, no contexto das relações sociais e políticas e nas estruturas de classe vicejadas na região⁴². Tal monta é extensivo a dramaturgia do autor, fato que confirma seu projeto criador: *A Paixão de Ajuricaba* (1974) (ditadura civil-militar iniciada em 1964), *As folhas do Látex* (1976) (economia da borracha), *O pequeno teatro da felicidade* (ditadura civil-militar, a segunda) (1977), *Tem piranha no pirarucu* (1978) (Zona Franca de Manaus) e *A resistível ascensão do Boto Tucuxi* (1982) (populismo no Brasil a partir do populismo no Amazonas). As peças em questão confirmam

⁴² Contra as visões biologistas e essencialistas da Amazônia, ver Almeida, 2008.

o que já havíamos proposto enquanto análise: estas visam demonstrar forte preocupação do autor em empreender uma espécie de compêndio crítico acerca do processo histórico e político nacional e regional.

2.2 LITERATURA AMAZONENSE: UMA AUTODEFINIÇÃO DO AUTOR

O ensaio *A expressão amazonense: do colonialismo ao neocolonialismo* (1978), do escritor Márcio Souza, nos dá a chave para compreender a ideia de Amazônia posta em prática diante de seu projeto literário, as estratégias estampadas nos produtos simbólicos então produzidos, bem como a recepção que tais induções tiveram diante de seus classificadores. Tomando por base o fato de o material do livro ter sido levantado ao longo de algum tempo e colocado em discussão num seminário sobre a cultura regional em 1973 (FREITAS, 1978), e cuja elaboração tenha iniciado no início dos anos de 1960 (LANDO, 1984), podemos concluir que Márcio Souza, bem antes, portanto, do lançamento de *Galvez*, tenha tido um conhecimento substancial acerca da produção literária do Amazonas, uma vez que o mencionado ensaio toma a história literária amazonense como objeto, o que nos faz compreender as tomadas de posição expressas tanto na linguagem, no tema, nas personagens e no enredo quanto no próprio entrecho das obras produzidas até então.

Segundo Carvalho (2005),

[...] muitas coisas levantadas fervorosamente em *A expressão amazonense* **seriam desenvolvidas ao longo dos anos, mas sempre partindo de um mesmo ponto de discussão. A Amazônia iria se tornar o grande palco para os mais diversos confrontos**, para este que se tornou o grande nome da literatura local nas últimas três décadas [referente a Márcio Souza]. (p. 207-208, grifo nosso, em negrito).

Por conhecer a história regional, vê-se que as assertivas do autor sobre a região são projetadas nos romances muitas vezes de forma direta ou por meio de personagens que caricaturam uma situação em seu jogo de relações com outros. Márcio Souza escreve e

publica *A expressão amazonense* durante a ditadura civil-militar posta em prática desde 1964, cuja situação não deixará de estabelecer os fulcrais na literatura e trajetória intelectual do autor. No entanto, seria equivocada classificar toda a literatura de Márcio Souza como sendo refém dos acontecimentos políticos de então, sem contar que uma análise disposta neste sentido se filiaria erroneamente a todo um punhado de análises que condicionam a obra a ocorrências de fatores externos como único veio para explicá-la.

Não queremos dizer, contudo, que a situação política vivida no Brasil durante o regime político de exceção não tenha interferido de algum modo na produção simbólica do autor. Ao contrário, estes elementos serão destacados e evidenciados ao leitor ao longo deste trabalho, levando-se em conta que deve ser “relativizado” os fatores políticos que ensejaram a fatura do livro e, principalmente, estabelecer as “relações” entre agentes e agências em torno do ambiente criador que possibilitou a sua feitura.

Márcio Souza, n’*A expressão amazonense*, analisa os escritos de diferentes autores amazonenses – “do” e/ou “no” Amazonas (nativos, radicalizados, incluídos os naturalistas e viajantes) – em consonância com as contradições vividas em seus respectivos espaços temporais, tentando encontrar no próprio entrecho das obras as tomadas de posição dos autores frente aos contextos vividos por eles. Numa observação mecânica, destas empreendidas por desavisados, o fato de o autor ter participado de maneira ativa na luta contra o regime ditatorial explicaria a classificação de artistas que Márcio Souza imprime ao longo do livro como sendo aquele em permanente observação perante o contexto de seu tempo, exigindo dele um produto literário afinado e capaz de expressar de modo crítico e ativo essas mesmas contradições por meio de linguagens literárias de vanguarda.

No entanto, como nos faz crer a análise do próprio entrecho do ensaio, é mais correto afirmar que o autor tem a pretensão de “apontar” quais escritores e livros estabeleceram um diálogo crítico com a contemporaneidade, nos seus distintos momentos, e aqueles outros que se perderam diante do olhar estigmatizado e exótico para com a região, como as “aberrações

de um João Lêda”, “as bobagens de Rodrigo Costa” ou mesmo “as escarpas de Alberto Rangel” (Cf. SOUZA, 1978, p.18). Alguns poucos escritores, a seu ver, foram capazes de estabelecer uma relação crítica com a contemporaneidade de seu tempo (como Raimundo Monteiro, Tenreiro Aranha, Jorge Tufic, Elson Farias, Luiz Bacellar e Aldísio Filgueiras, estes últimos, já na fase “atual”, além de contemporâneos do autor).

O ensaio, a nosso ver, é o principal veículo de referência e ponto de contato entre a perspectiva analítica do autor e sua obra ficcional neste “início” de trajetória intelectual de Márcio Souza, quando o autor fala diretamente ao público, sobretudo aqueles mais diferenciados formados pelos consulentes e pares letrados. Já dissemos na introdução deste trabalho que, a despeito de pesquisas que buscam contextualizar um determinado momento, seja econômico, social, político e/ou cultural, o que nos interessa é estabelecer a relação entre o autor, a sua obra e seu público, privilegiando as “vozes” dos agentes e agências envolvidos na tríade, pois, além de não cairmos nos riscos da generalização histórica como veio explicativo, ainda que parcial do livro do autor, nos parece mais acertado, uma vez que, de um modo ou de outro, este contexto se objetiva tanto no próprio livro ou obra, quanto nas relações entre os agentes e instituições. Nesta toada, e reconhecendo o autor como aquele que trabalha com o tema da Amazônia e seu esforço em ser reconhecido como autoridade no assunto, somos levados a perguntar: que Amazônia é essa caracterizada por Márcio Souza? Como ela transparece na sua produção simbólica?

O escritor Márcio Souza, quando da estreia de seu primeiro romance, *Galvez, imperador do Acre*, já existia socialmente no campo intelectual, mas não enquanto “escritor”, e sim como dramaturgo, diretor teatral, crítico de cinema, cineasta e tantas outras posições ocupadas na estrutura deste campo intelectual, como ressaltado anteriormente. Esse conjunto de posições ocupadas constitui-se num repertório de características que vão por certo definir as tomadas de posição objetivadas em romances ao longo da trajetória literária do autor.

A origem social da família, o capital cultural e econômico, o lugar de nascimento, moldaram, em suma, a fisionomia social do autor, suas idiossincrasias, visão de mundo e escolhas. As tomadas de posição no ensaio *A expressão amazonense* se estendem ao interior do próprio campo literário e, deste, aos subcampos (poesia, romance, literatura dramática) em que o autor exige uma posição dos autores afinada às linguagens literárias consoantes às vanguardas de seus tempos:

O lago acorda. E a lua se insinua
Entre o palmar de alfajôres desata
Há um silêncio de cisma na alva lua...
Cisnes...são gôndolas de prata (ANTONY *apud* SOUZA,
1978, p.147).

Na análise do autor, as imagens justapostas no trecho acima são “Cacoetes do romantismo defunto de João Cabral de Melo Neto”, além de conter “[...] *imagens* de 1890 nos tempos de Stalingrado e Hiroshima” (SOUZA, 1978, p.147, grifo nosso). Nessa tentativa de ler a Amazônia e na crença de uma autoridade de quem é nativo dela e que insinua conhecer as contradições de sua terra, Márcio Souza se impõe, no “início” de sua “trajetória” literária, como aquele que vai inserir o Amazonas no ano de 1922⁴³, como temos reiteradamente dito aqui. Estilos literários como o romantismo e o parnasianismo são atacados pelo autor por não reproduzirem conceitual e esteticamente as contradições do presente em que estão inseridos.

Diante desta constatação, o autor “[...] resolveu enfrentar o desafio de situar-se historicamente, reconhecendo as contradições de sua terra” (SOUZA, 1978, p.18). Sua terra aqui, por vezes, é identificada como “Amazonas” e, em outras, “Manaus”. Para cada uma destas unidades geográficas há um componente de assimilação que atua como esquema interpretativo a determinar as fronteiras dos territórios:

⁴³ Referência ao trecho inicial de *Galvez, imperador do Acre* em que o “narrador-alinhavador” do romance o posiciona no interior do movimento modernista cujo marco zero fora a Semana de Arte Moderna de 1922, em São Paulo. Para compreender melhor esta ligação, Cf. PAIVA, 2010.

MANAUS	AMAZONAS
“[...] pingente da civilização ocidental” (p.25).	“[...] padece de uma completa ausência de investigação científica e está assolada pelo recenseamento ou pelo beletismo” (p.17)
[...] cidade isolada [...] cidade dos arrivistas [...]” (p. 25).	“A história do Amazonas é a mais oficial, a mais deformada, encravada na mais retrógrada e superficial tradição oficializante da historiografia brasileira” (p.17)
“Cercada pela selva [...]” (p.25).	“[...] alienado [...]” (p. 87).
“[...] província isolada e dependente [...]” (p.26)	“O Amazonas é ainda um enigma literário” (p.170).
“[...] anarquia [...]” (p.162).	
“A capital, Manaus, viveu sempre no isolamento” (p.162).	
“Manaus é hoje uma cidade devassada” (p.167).	

As classificações para um e outro, Manaus e Amazonas, forjadas pelo autor, guardam uma semelhança de abordagem: há sempre um julgamento depreciativo de ambos os territórios onde, por vezes, o autor aparece como um *deus ex machina* a resolver a trama:

Para percorrer esse deserto, é necessário renunciar às interferências, interiorizações, evitar a armadilha da vivência e olhar esse mundo como um mapa medieval ou uma enciclopédia. Para enfrentar a afável estrutura provinciana, somente a isenção que se toma perante um mundo fechado, perguntando sempre sobre essa impossibilidade de meditação sincrônica que se esconde nas significações isoladas de momentos e homens. (SOUZA, 1978, p.26).

Um terceiro bloco, “Amazônia”, se situa numa posição mais genérica como meio de forjar uma identidade para toda a região, para quem “A Amazônia é ainda uma das pátrias do mito, onde ainda existe uma unidade entre o pensamento e a vida numa constante interação de estímulos e afirmação” (idem, p.39). E conclui:

A Amazônia estará livre quando reconhecermos definitivamente que esta natureza é a nossa cultura, onde uma árvore derrubada é como uma palavra censurada e um rio poluído é como uma página rasurada. A luta pela preservação da Amazônia está no processo geral de libertação dos povos oprimidos. (id., ibid.).

Márcio Souza fala da miséria em que se encontra o artista do Amazonas (p.19), uma terra que “[...] em matéria de contribuição cultural para o Brasil, está na dianteira do silêncio e da mediocridade” (idem). Situa Manaus como “cidade isolada” (p.25), numa das regiões “mais fantásticas do planeta”, “cercada pela selva”, “uma terra de ninguém”, “província isolada e dependente”. O registro classificatório do autor parte, de um lado, por uma definição fronteiriça, puramente física, dada nos termos “cidade isolada”, “cercada pela selva” e “província isolada e dependente”. De outro, uma definição de “isolamento cultural”, para quem “em matéria de contribuição cultural para o Brasil, está [o Amazonas] na dianteira do silêncio e da mediocridade”.

Esse determinismo geográfico fez com a cidade merecesse o “[...] desprezo da República [...]” (SOUZA, 1978, p.25), transformando “nossa elite em funcionários subalternos e acomodados” (id., ibid). Por vezes, a cidade é identificada como “província” que, somando-se ao “isolamento”, constituem-se nos argumentos mais centrais do autor em caracterizar a sua terra natal. Esse isolamento constrange a cidade como se minasse suas forças e a impedisse de ter qualquer visão crítica sobre seu passado e de compreender as contradições vividas no presente. Portanto, o ensaio *A expressão amazonense* cobra dos artistas amazonenses uma postura crítica em relação ao processo histórico de seu tempo, uma forma de romper com a “letargia” e com a história forjada por “[...] inescrupulosos que se julgam

proprietários do passado” (idem, p.17). Neste exercício, Márcio Souza classifica os artistas analisados entre os que se insurgiram contra a condição de isolamento da “província” e os que reduziram a arte a “[...] uma convenção e a informação em crônica social inflacionada” (idem, p.25).

A primeira parte do livro *A expressão amazonense* é dedicada a analisar as incursões da empresa portuguesa no período colonial e como a Amazônia era interpretada ou descrita por meio de seus intérpretes durante o período. O argumento de Márcio Souza é mostrar que neste período se plasmaram os primeiros indícios de submissão da Amazônia à decisão dos grandes centros nacionais e internacionais. Uma Amazônia que servia a El Rei como matéria prima a atender os fluxos externos da mercantilização.

Esse conjunto característico logrou, séculos depois, interpretações díspares onde a Amazônia “dos índios e caboclos” seria a autêntica e harmoniosa, enquanto a outra Amazônia, “dos palacetes” modernos, queria ser uma filial da cultura europeia, mas não passava de uma caricatura (SOUZA, 1978, p.44).

Do mesmo modo, o processo de submissão do índio à empresa portuguesa e, depois, ao capital estrangeiro já no período das grandes altas da borracha, entre fins do século XIX e início do XX, provocou o que ele chamou de “vergonha castradora que nos mantém sujeitos a uma sociedade de caricatura” (p.46), restando ao índio essa condição de subordinado, com uma cultura, senão acossada por completo, pelo menos híbrida e disforme. O índio passa a ser reduzido, aos olhos da classe dirigente, ao folclore, sem nenhuma expressão que imprimisse uma visão crítica sobre o processo de “aculturação” ou “distribalização” dos povos retratados nesta “ciência dos policiais” que é o citado folclore. Esse acossamento da cultura dos “povos originários” acabou por gerar um estigma sobre a ascendência indígena, que passou a ser sinônimo de escravização e de origem social baixa (p. 46). Importante mencionar que Márcio Souza se inclui nas definições, utilizando pronomes como “nossa” ou expressões do tipo “nos mantém sujeitos [...]”, como forma de pertencimento à região em

que nasceu e de compreensão dos ditames que anos de intransigência e exploração legaram os nativos da região, como ele.

“Como os relatores organizaram a figura da região?”, pergunta Márcio Souza. Sobre a fase colonial, que compõe a primeira parte do livro, essa Amazônia é vista pelos lusitanos como matéria prima a atender os intentos do Rei de Portugal, gerando também um tipo de descrição emitido por cronistas e viajantes por meio dos “relatos” que se harmonizava por completo com os próprios objetivos levados a cabo pela empresa portuguesa. A paisagem amazônica é descrita como exótica e cheia de animais fantásticos, sua gente também exótica e aquém da civilização. Cristóval de Acuña e Frei Gaspar de Carvajal, dois destes autores do exótico, abriam caminho para o surgimento da horda missionária a livrar e conduzir os nativos à redenção salvacionista do cristianismo: “É através desse jogo que a louvação da natureza exuberante tem início, mas a região continuará a ser o que sempre foi, capitulando virgem aos portugueses” (p. 59).

Desta “unidade” escapa Antônio Vieira, mas sem com isto livrar-se do salvacionismo cristão onde todos, brancos, índios e negros, deveriam se unir em Cristo. Padre Vieira mostrou-se indignado com a “vigarice de certos comerciantes” que só visavam seus interesses particulares. Nessa condição, Henrique João Wilkens, um soldado português, em *A Muhraida ou A Conversão e Reconciliação do Gentio Muhra*, cria o que o autor chama de primeira tentativa poética da região. Nesta, os versos sublimam a superioridade militar portuguesa em relação aos índios Mura, produzindo um canto genocida e implacável: “Incursão terrível que se fez contra os Muhra, na qual sofreram, a verdade, que bem merecida pena de talião” (WILKENS *apud* SOUZA, p. 66).

Mesmo destacado no poema a supremacia lusitana, os Muhra, derrotados, assim como os Manaú por volta de um século antes, resistiram bravamente não apenas às investidas militares, mas também aos pendores da evangelização: “Mas ainda os Carmelitas e os Mercedários intentaram, por vezes, explicando-lhes as verdades da Religião, reduzi-los, e

convocá-los ao grêmio da igreja, buscando-os já nos bosques, em rios, mas sempre sem efeito” (idem, p. 65). Além do “hino genocida” expressar a submissão Mura em relação ao português, o próprio estilo é identificado pelo autor como decadente, e a obra, em síntese, medíocre. O futuro da região não permitia a inclusão do nativo.

Em outro ensaio, *O palco verde* (1984), adjetivos depreciativos relacionados a Manaus se somam aos já citados “isolamento” e “província” vistos n^o *A expressão amazonense*:

[...] numa das mais isoladas cidades do Brasil [...] (p.10).

[...] a pacata e letárgica capital amazonense [...] (p.11).

A pequena Manaus [...] (idem)

[...] imensa favela (idem).

O ensaio narra a “trajetória” do Grupo de Teatro Experimental do Sesc (TESC) em que Márcio Souza participou na condição de diretor e dramaturgo, com passagens isoladas pelo figurino. Em quatorze anos de existência, o grupo teatral “liderado” pelo autor alcançou projeção e crédito perante a crítica nacional e um grande sucesso de público⁴⁴. Aqui há também a ironia e as investidas implacáveis do autor contra uma cidade “sem nenhuma tradição cultural” (p.10).

O tom empregado no ensaio, além de ratificar as mesmas caracterizações de Manaus já identificadas na *Expressão amazonense*, substanciadas por adjetivos já conhecidos como “província” e “cidade isolada”, apresenta outros mais como “hostil” e “letárgica”. No entanto, o principal argumento do livro é fazer par com todo um conjunto de produtos literários do autor, posicionados no “início” de sua trajetória literária, que concorrem para o rompimento entre os esquemas interpretativos de Amazônia levados a cabo até o surgimento

⁴⁴ Nos Cadernos de Literatura Brasileira lançado em 2005 sobre a produção crítica de Márcio Souza, diversos críticos teatrais e menções em publicações em veículos importantes da imprensa nacional e internacional, estudos acadêmicos e outros relacionados ao, dentre outros, teatro de Márcio Souza, posicionam o autor e seu grupo de teatro no panteão consagrado dos grupos teatrais brasileiros.

do grupo TESC e uma revolta adornada de “vingança” contra a classe teatral que se reunira na “única pizzaria de Manaus” para comemorar o fechamento da sede do grupo, em setembro de 1980⁴⁵.

Logo, tanto os produtos romanescos do autor quanto a dramaturgia e encenação de suas peças teatrais estavam devotados à criação de grupos contrários: paisagem/parnasiano *versus* humano/modernismo, Euclides da Cunha *versus* Oswald de Andrade, passado *versus* presente *versus* futuro⁴⁶. Embora possa parecer repetitivo, temos buscado na própria definição do intérprete as injunções sobre “sua terra”, ora Manaus, ora Amazonas, ora Amazônia buscando perceber o sentido e as intenções pelas quais o autor se projeta no campo cultural com o objetivo de se legitimar e se consagrar. Poderia nos interessar a realização de um passeio por toda a história da literatura regional, identificando estes mesmos intérpretes que o autor citou, entre outros. Não é a ideia de região dos “outros” que nos interessam, e sim a de Márcio Souza. Nosso diálogo é com os pontos de vista do autor, e, a partir deles, definir os agentes e agências que compõem o fulcro das relações sociais que possibilitam a sua formação enquanto produtor de bens simbólicos.

De volta ao ensaio, a região é multifacetada em três (Manaus, Amazonas e Amazônia), onde o autor sequer esclarece quais os critérios definidores para o uso do termo entre um e outro ou mesmo qual a classificação utilizada para se fazer a passagem entre eles, ou seja, em que momento cada uma dessas unidades representativas deve ser acionada visando tais e quais objetivos.

Além das unidades físicas em que o autor fixa suas impressões sobre a cidade, outros veículos como os jornais configuram-se numa instância de mediação entre a obra e o público,

⁴⁵ Para conferir os objetivos do grupo teatral, ver SOUZA, 1984 e *O palco verde* (1975) filme de Maurício Pollari sobre a trajetória do grupo.

⁴⁶ Aqui se faz uma referência ao texto *Duas vezes: A passagem do dois ao três* de Antônio Candido. A “obsessão” estruturalista pelo número 2 esconde, segundo o autor, “[...] outros ritmos e outras implicações numéricas como as que privilegiam o número 3” (Cf. CANDIDO, 2002, p.51-51).

e que são utilizados para estender as intenções do autor. Márcio Souza cria uma atmosfera de abandono, uma cidade sem perspectivas:

Depois da quebra da borracha na segunda década do século, Manaus ficou uma caca. Não havia luz elétrica até o fim dos anos 60. Intelectuais chegaram a vender suas bibliotecas a peso para poder comer. (AMÂNCIO, 1977).

O Amazonas sempre foi mantido no *isolamento*, castrado. (id., *ibid.*, grifo nosso).

Ele [Márcio Souza] compara a história da região à do rico que ficou pobre e acabou louco. (id., *ibid.*).

Ao mesmo tempo que considera que “sua terra” estivesse vivendo um “marasmo cultural”, o autor nunca deixa de mencionar o fato de se manter em “sucesso”, cujas peças teatrais, desde 1973, tem tido a capacidade de “[...] atraírem público e permanecerem em cartaz durante semanas” (Cf. FREITAS, 1978). Sendo assim, pode-se concluir que o autor, neste “início” de sua trajetória literária enquanto romancista, identificou os aspectos negativos da cidade e da região como um todo passando a convertê-los em aspectos positivos no momento da fatura de seus romances. Logo, o negativo (cidade isolada, província, isolamento cultural, parnasianismo, exotismo, Euclides da Cunha) se transforma em positivo (modernismo, humano em detrimento da paisagem, visão crítica do processo histórico regional, Oswald de Andrade, sucesso), instituindo uma “fórmula” a perpassar os distintos momentos da trajetória intelectual de Márcio Souza.

Essa caracterização regional configurada nos ensaios do autor e estendidas às entrevistas e matérias de jornal são projetadas nos romances criando, assim, a atmosfera ideal para a articulação de seus entrecos. Tanto *Galvez* quanto *Boto Tucuxi* são ambientados numa sociedade arrivista (negativa), como assim também o é o espaço social em que seu autor está vivendo, o que permite a ascensão de aventureiros que não têm compromisso com a região, sempre dispostos a tirar proveito de tudo que lhes interessa. Em *Galvez*, o aventureiro é um espanhol; no *Boto Tucuxi*, é um nativo. Logo, a Amazônia – Acre em *Galvez* e Manaus no

Boto Tucuxi –, para os daqui e os de lá, não passa de um cenário para as ascensões sociais, embora tais acessos orquestrados pelos seus respectivos heróis se imantem a objetivos distintos.

Não custa lembrar e replicar que estamos diante dos anos iniciais da carreira literária do autor como romancista e, para evitarmos reflexões generalizantes, é necessário asseverar de que modo as intenções postas em evidência *n’A expressão amazonense* agem sob um produto cultural específico, neste caso, no romance que nos serve de análise, *A resistível ascensão do Boto Tucuxi* (o que veremos no capítulo seguinte) para que possamos tomar algumas conclusões importantes, afinal,

Só uma análise da própria estrutura das obras permitiria demonstrar se a conversão do projeto criador, que aparece no discurso do criador sobre sua obra, se manifesta também em suas obras mais recentes que, neste caso, deveriam – como a simples leitura o intui – apresentar a expressão mais *completa* e mais *sistematizada* da intenção criadora. (BOURDIEU, 1968, p.120).

Um ponto de partida que, para muitos, evidencia-se como motivo suficiente para conferir autoridade ao autor, seria o fato deste ser nativo de Manaus. No entanto, o local de nascimento de um escritor não lhe garante legitimidade para versar sobre o seu “bairro”, uma vez que tal autoridade só se torna legítima quando passada pelo crivo analítico dos consulentos, o que veremos no último capítulo. Neste intento, vemos que em distintos momentos um punhado de escritores regionais se empenhou nesta luta por posições na busca de um reconhecimento e autorização para falar sobre a Amazônia⁴⁷.

Márcio Souza, na composição de seu projeto literário, classificou o já mencionado *Galvez, imperador do Acre* e *A resistível ascensão do Boto Tucuxi* como marcos de uma cisão entre uma visão pitoresca e exótica da região e outra mais humanista, onde o homem

⁴⁷ Cf. PAIVA, 2016 quanto ao caso de Raimundo de Moraes que se contrapôs à visão de Amazônia empreendida por Euclides da Cunha e pelo “infernista” Alberto Rangel. No mencionado livro, outros como Gastão Cruls, Alfredo Ladislau, Carlos Vasconcelos, Abgvar Bastos, Francisco Galvão participam desta mesma configuração (id.ibid).

deixa de ser um agente secundário diante da natureza e passa a ser protagonista da ação. Assim, tenta romper com todo um tipo de explicação e representação dadas acerca da Amazônia até então (e segundo seu julgo) e enseja convencer o público diferenciado sobre suas impressões⁴⁸.

Nesta fuga da convenção⁴⁹ e pretendendo se lançar como um produtor simbólico que quer não apenas dialogar com toda uma história da cultura e literatura regional, mas romper com esquemas interpretativos acerca da Amazônia posicionados no “passado” e sem percepção crítica, Márcio Souza intensifica seu discurso sobre a região ao plasmar em uma forma nova ou diferente de abordagem temática acompanhada de um estilo literário avesso aos já mencionados modelos passadistas, emergindo, a seu ver, uma literatura contemporânea e inovadora:

Em geral, os romancistas de vanguarda preferem avançar em direção a paisagem e esquecem a posição da criatura humana na região, não querem admitir que ele (sic) existe e nem veem o que significa ser uma criatura humana dentro das estruturas de classe de uma região. (O Globo, 7/7/1981).

Neste embate classificatório pela dianteira estética da literatura amazonense, ou seja, entre os seguidores do estilo de Euclides da Cunha⁵⁰ e aqueles mais ligados ao modernismo, Márcio Souza se filia ao segundo grupo. No entanto, sua intenção criadora é pretensiosa e vai além: apesar da filiação, o autor renega os escritores do passado, sejam estes

⁴⁸ Conferir a contracapa da primeira edição de *Galvez, imperador do Acre* já citada aqui no “caput” da Introdução desta pesquisa, cuja asserção fora avençada em entrevista do autor ao jornal “O Globo” de 7 de julho de 1981. O trecho das obras, como se verá tanto no mencionado *Galvez*, quanto em *Mad Maria e Boto Tucuxi* qualificam as impressões do autor e o põem na roda da discussão aludida.

⁴⁹ Para o autor, a condição provinciana reduz “[...] a arte a uma convenção e a informação em crônica social inflacionada” (SOUZA, 1978, p.25).

⁵⁰ Inglês de Souza, Alberto Rangel, Eustásio Rivera, Álvaro Maia. Cf. CARVALHO, 2005, p.214. Críticos como Péricles de Moraes e Benjamin Lima também mostraram a sua aversão ao modernismo. Para ter acesso as posições de Moraes, ver MORAIS, Péricles. “Legendas e águas-fortes”. Manaus: Clássica, 1935 e LIMA, Benjamin. “Esse Jorge de Lima!...: ensaio breve sobre o conjunto da sua personalidade e da sua obra”. Rio de Janeiro: Adersen Editores, 1933.

“euclidianos” ou modernistas, instituindo a fundação do próprio modernismo no Amazonas com a chegada de *Galvez*⁵¹.

Seria preciso enveredar pela análise das próprias obras publicadas no primeiro quartel do século 20 de modo a validarmos as assertivas do autor sobre *Galvez* enquanto produto literário fundante de um novo estilo. Mais do que isso, seria preciso analisar as obras e demais produtos literários, contemporâneos e/ou anteriores a ele, como forma de pôr em suspenso a afirmação do autor. Embora não caiba nos objetivos desta pesquisa, nos parece que a estrutura de *Malária e outras canções malignas* do poeta Aldísio Filgueiras, lançado no mesmo ano e na mesma coleção que *Galvez*, e ainda sob os auspícios da administração do governador “biônico”⁵² Arthur César Ferreira Reis, cumpre bem esse pioneirismo, associado inclusive e sobretudo ao modernismo (Cf. SOUZA, 2017, p.60), objetivado na inovadora forma de abordagem temática e estética. O narrador, atingido pela febre alta da malária, delira a cidade porque a cidade o delira, esculpindo versos deslocados, sem um sentido formal, provocando uma visão tensa e contraditória de Manaus (Cf. FILGUEIRAS, 1996). Filgueiras, neste sentido, rompe com toda a forma de produção poética no Amazonas, caudatários do romantismo e do parnasianismo. Mesmo reconhecendo obras de grande vulto poético e consagradas como tais por classificadores literários, como o premiado *Frauta de Barro* de Luiz Bacellar⁵³ que, por si só, já vale uma análise, *Malária* quebra com todo e qualquer formalismo, libertando o verso das estruturas clássicas como o soneto ou a balada, impondo, portanto, uma nova estrutura, seja na sintaxe, seja no tema ou mesmo nas imagens, adepto, segundo Souza (2017), do mesmo modernismo invocado por Márcio Souza, coincidentemente, e, como dito, em mesmo local e espaço de publicação de *Galvez*.

⁵¹ “[...] E quanto ao estilo, o leitor há de dizer que finalmente o Amazonas chegou finalmente em 1922” (SOUZA, 1976, p. 13).

⁵² Cf. AMARAL, 2015, p. 154; 272).

⁵³ Ganador do Prêmio Olavo Bilac da Prefeitura do Rio de Janeiro em 1959.

Um exercício analítico de *Malária* certamente redefinirá os próprios contornos do que se apresenta enquanto literatura modernista no Amazonas, quiçá no Brasil, confrontando a própria produção poética de autores classificados como tal, a despeito de Astrid Cabral e Francisco Pereira da Silva⁵⁴, por exemplo, com a dos autores de *Mad Maria* e *Estado de Sítio*. Logo, se o “[...] Amazonas finalmente chegou em 1922 [...]”, parece que *Galvez* não chegou sozinho.

A luta pelas classificações literárias passa pela própria ideia de região que permeia a obra dos escritores. A forma em que a Amazônia é retratada parece ligar-se inextricavelmente à linguagem que a capeia formando os já citados pares de opostos onde, de um lado, existem os euclidianos/paisagem e, de outro, os modernistas/humano, muito embora, no caso dos últimos, houvesse somente a “defesa” do estilo, não chegando a interferir diretamente no interior das próprias obras. Neste sentido, o próprio *Operação Silêncio* explicitamente se amarra em posicionamentos políticos, mas sem cambiar para uma ficção de cunho panfletário.

Se *Galvez* rompeu com a estrutura narrativa, estilo e temática até então engendradas pelos romancistas amazonenses, *Operação Silêncio* leva ao extremo o experimentalismo da linguagem. Paulo Conti é um cineasta interessado em levar à tela seu próximo filme, “Rio de Sangue”. Enquanto caminhava em direção ao apartamento da Embaixatriz Melusine, empresária do “ramo” cinematográfico, “[...] velha fascista, casou com um burocrata integralista do Itamarati, amigo pessoal de Franco [...]” (SOUZA, 1985, p.23), com o intuito de angariar patrocínio para a sua execução, Conti divagava sobre a condição do cinema brasileiro passando a conferir um diagnóstico da realidade nacional de então.

⁵⁴ O próprio Márcio Souza filia Astrid Cabral ao “panorama da moderna poesia brasileira” (Cf. SOUZA, 2008, p.22), e AMARAL (2015) cita um punhado de classificadores literários na tentativa de posicionar este ou aquele autor como o “pioneiro” do modernismo no Amazonas. Neste grupo de escritores é citado Francisco Pereira da Silva com o livro *Poemas Amazônicos* (1927), Octávio Sarmiento com o poema *A Uiara* publicado no Diário Oficial do Amazonas em 1922 e Paula Guimarães, em 1917, no jornal “O Tempo”, de 23 de Julho, “calcado nos caligramas de Apollinaire” (TUFIC *apud* AMARAL, 2015, p.74).

Somos instados a conhecer o que passa em sua cabeça, onde o cinema deveria ser o veículo para a “revolução proletária”. Uma profusão de ideias, máximas, medos, decepções, alegrias, recordações e perspectivas visitam a cabeça do cineasta. Trata-se de um personagem consciente das contradições vividas em sua época, cuja memória não se entregara a divagações vis. Aqui, Márcio Souza projeta um tipo de “artista ideal”, o reverso daqueles que tanto criticou em *A expressão amazonense* dois anos antes.

E o que seria este ideal? Primeiro, um artista que compreendesse os conflitos vividos ao seu redor, cuja arte não se mantivesse alheia a essa discussão.

Era preciso construir em definitivo um cinema no qual existissem condições de unir-se a mais profunda subversão formal ao desenvolvimento das novas formas de luta política em um país em guerra. (idem, p.65).

O romance é dividido em duas partes: “O sobrevivente Paulo Conti” e “Rio de Sangue”. O primeiro capítulo é narrado por meio de pequenos trechos, parecidos com o de *Galvez*, cujos títulos foram inspirados no *Livro Vermelho* de Mao Tsé Tung⁵⁵. Já o segundo, é iniciado com longos parágrafos, sem vírgulas ou pontos seguidos, em que são intercalados ora a leitura do roteiro “Rio de Sangue” num restaurante no Peru, ora as cenas de teatro pastelão no apartamento de Melusine, ora o envolvimento com a luta armada e o assassinato de Lúcia. Num jogo intrigante de linguagem, não fica difícil perceber que Márcio Souza buscou enredar seu romance ao criar cenas como se fossem “takes” cinematográficos. A conversa entre, de um lado, o General Braylly e a Embaixatriz Melusine, e de outro, Patrícia, Tomaz de Aquino e Paulo Conti, nos esclarece as pretensões estéticas elaboradas por Márcio Souza: o efeito do “corte” cinematográfico transposto ao romance, como uma espécie de “panorama” comparativo entre os temas debatidos dentro de uma classe média de direita e outra de esquerda.

⁵⁵Cf. HARDMAN, 2015, p. 110.

Evidente que o autor, além de utilizar o mecanismo cinematográfico no romance⁵⁶, “ecos de Oswald de Andrade” sentidos através da “[...] estrutura fragmentária e paródica que lembra *Memórias Sentimentais de João Miramar* (1924) e *Serafim Ponte Grande* (1933)” (HARDMAN, 2015, p.111), em suma, ao transpor o ritmo frenético do cinema e das imagens sobrepostas ao texto em prosa busca notadamente reproduzir este efeito no próprio ritmo do texto e no ritmo das imagens. Não se compreende de imediato o jogo definido pelo autor, somente aos poucos vamos nos inserindo nesta intrincada equação.

Uma outra demonstração da produção imagética cinematográfica utilizada por Márcio Souza a produzir efeitos no romance é a cena de Maria, afilhada de Melusine, com o aspirador de pó: “Maria, [...] levanta-se, liga o aspirador de pó e começa a limpar a sala. Realiza este trabalho maquinalmente enquanto o ruído do aspirador de pó se confunde com o ruído da Avenida São Luiz” (idem, p. 87). Para efeitos comparativos, se houvéssemos tempo para uma iniciativa de tal envergadura, poderíamos contrapor *Operação Silêncio* a outros romances considerados “passadistas”, como *O circo sem teto na Amazônia*, de Ramayana de Chevallier, de modo que o leitor pudesse compreender exatamente os pontos de cisão entre um tipo de literatura ainda desajeitada e tematicamente presa ao discurso narrativo da floresta com outra em que se sobressaem temas urbanos, “modernos”, onde a máquina assume um papel central no eixo narrativo⁵⁷.

Voltando: o próprio cinema é uma arte industrial, uma vez que prescinde da câmera e de todo um aparato técnico (filtros, lentes, refletores, rebatedores, etc.) para existir. O aspirador de pó, assim como as obras na Praça da República, o helicóptero que traz o General Braylly ao apartamento da Embaixatriz Melusine e o próprio cinema são elementos característicos

⁵⁶ Cf. JOHNSON, 2015, p.126.

⁵⁷ Para compreender a inserção da máquina como atributo do moderno em contraponto a floresta e ao rural, ver Paiva, 2010. Aqui, o papagaio e o fonógrafo pertencentes ao romance *Terra de Icamíabas* de Abguar Bastos mostra não apenas os conflitos entre civilizações como também entre escolas literárias em luta por posições no cenário intelectual.

da modernidade que ganham relevo e importância na estética modernista. Segundo Candido e Castello (1996), os modernistas:

“[...] *dedicaram carinho especial a tudo que indicasse a presença da civilização industrial: a máquina, a metrópole mecanizada, o cinema*, a vida excitante de uma sociedade que liquidava os seus resquícios patriarcais e adotava rapidamente os novos ritmos da vida contemporânea”. (p.13, grifo nosso)

Fica clara a influência exercida por Oswald de Andrade tanto em *Galvez* quanto em *Operação Silêncio*⁵⁸. Essa evocação filial a um dos principais vetores do modernismo paulista se contrapõe a filiação de outros escritores amazonenses a Euclides da Cunha, Coelho Neto e Anatole France⁵⁹.

⁵⁸ Para uma maior compreensão acerca da influência de Oswald de Andrade em *Operação silêncio*, Cf. ZUCOLO, 2013.

⁵⁹ Genesino Braga em *Fastígio e sensibilidade do Amazonas de ontem* nos revela os arroubos de uma caudalosa recepção ao escritor Coelho Neto a Manaus, meio século antes de lançados os romances souzianos. Benjamin Lima fala da gafe envolvendo os membros da Academia Brasileira de Letras quando da visita de Anatole France ao Rio de Janeiro (Cf. BITTENCOURT, Fernanda Araújo Lima. *Jornalismo de Benjamin Lima*. Rio de Janeiro: Copy e Arte, 1985). A influência de Anatole France entre os intelectuais brasileiros fez com que Miceli (2000) cunhasse o termo “anatolianos” àqueles escritores “copiadores” da forma e estilo do escritor francês.

CAPÍTULO 3 - “DE VOLTA AO PICARESCO”: LITERATURA DE CRISE OU EM CRISE?

3.1 A RESISTÍVEL ASCENSÃO DO BOTO TUCUXI: UM ROMANCE PICARESCO?

Em *A resistível ascensão do Boto Tucuxi* (1982), Márcio Souza nos revela a trama de uma “história amazonense” que se inicia na “avenida Eduardo Ribeiro” durante “a primeira manifestação de rua que acontecia em Manaus após 1968”. O professor “primário” Edney Azancoth, ao perceber o ato, desvia-se da manifestação, chocando-se com “gentis soldados da Polícia Militar” que lhe aplicaram “os recentes métodos de diálogo democrático”. Com dificuldades para dormir desde então, e com “dois calombos doloridos na cabeça”, ao sentir “o entorpecimento do sono separador” percebe a presença de um “cavalheiro vestido em roupas anacrônicas”, “a mesma figura que há dias lhe perseguia”. Tratava-se do espírito do “jornalista e poeta parnasiano” Epaminondas Anthony, que após “diversas tentativas para conseguir um receptor que psicografasse seu folhetim”, finalmente encontrara em Edney Azancoth o “canal” apropriado.

No mencionado folhetim, “psicografado” por Edney Azancoth, mas de autoria do jornalista Epaminondas Anthony, é deslindada a trama em que se dá a ascensão do professor Boto Tucuxi ao cargo de Governador do Estado do Amazonas. As personagens que compõem esta segunda parte, a do folhetim psicografado propriamente dito, logo após o “prólogo”, e situados numa “terra tão mofina, movida pela simonia e reboquismo”, “cidade réptil”, de um “calor ‘senegalês’” que “convida a deselegância e à falta de pudor”, encontram neste ambiente o cenário adequado para o travamento de uma luta por posições onde, imbuídos de pretensões notadamente políticas, lançam mão de um punhado de estratégias no intuito de legitimar seus interesses que, ao fim e ao cabo, estão relacionados ao poder, seja por meio da obtenção de cargos no Executivo, prebendas e promessas políticas ou mesmo de melhorias dos negócios no ramo do comércio.

O autor se utiliza de uma série de adjetivos de composição figurativa com o fito de criar um quadro negativo da cidade de Manaus. Esse cenário trágico é quem introduz o leitor na ambiência do romance e o prepara para as aventuras do herói picaresco. Portanto, o espaço social em que transcorre a “aventura” do “cínico, demagogo, grosso, mítico, bandido, cafajeste, traficante, corrupto, subversivo, populista, amoral, carismático, moderno”, “destruidor do Complexo de Édipo [...] flagelo da honestidade burguesa e ídolo das repartições públicas”, em suma, do “lendário” Boto Tucuxi (Cf. SOUZA, 1982), sob os auspícios de uma cidade decadente vivendo sob forte crise econômica “que se arrastava há vinte anos”, assolada por uma grande enchente que já “atingia treze municípios amazonenses”, sem contar o calor de rachar, a falta de energia elétrica e “o dinheiro que andava sumido” (id., ibid.), apresenta diante desta pesquisa todos os elementos necessários para a sua análise sociológica, permitindo, com isto, “o seu próprio deciframento” (Cf. BOURDIEU, 1968).

Essa Manaus degradada descrita por Márcio Souza permite e justifica, como dito, a emersão do herói (ou anti-herói) picaresco⁶⁰, segundo os dizeres do narrador-organizador do romance, que já havia sido testado em *Galvez, imperador do Acre*. Embora se estabeleçam, na perspectiva de Márcio Souza, as condições necessárias para credenciar a personagem Boto Tucuxi, bem como todo o conjunto do romance, ao gênero picaresco, tal estratégia, no entanto, não se segura à primeira visada comparativa com as próprias características do que seria o pícaro, apontadas por um legítimo classificador do campo literário autorizado a incidir sobre tais asserções.

Seguindo as definições de Candido (2010) acerca do romance picaresco, o próprio pícaro “[...] narra as suas aventuras, o que fecha a visão de realidade em seu ângulo descrito” (p.19). Na perspectiva do autor de *O discurso e a cidade*, essa narração em primeira pessoa

⁶⁰ “Estamos de volta ao picaresco, literatura de crise” (SOUZA, 1982, p.13).

cria certa intimidade com o leitor, buscando transmitir “[...] uma falsa candura [...]”. No romance de Márcio Souza, o recurso da metalinguagem é acionado, ou seja, há um romance dentro do romance, cujo verdadeiro autor da narrativa, como se verá, é a personagem do jornalista e poeta parnasiano Epaminondas Anthony. Não é o “herói” (ou “anti-herói”) do romance, no caso, o Boto Tucuxi, quem descreve as suas próprias aventuras. Quem as narra é o espírito do poeta parnasiano por intermédio de Edney Azancoth, um “mediador” (Cf. FREIRE, s/d) com vistas a materialização do enredo. Embora a personagem Edney Azancoth seja o portador do lápis e do papel, ou como o mediador da história narrada por Epaminondas Anthony, há uma recusa do próprio professor primário em escrever certa passagem ditada pelo poeta justamente por não querer “[...] compartilhar de semelhante remissão passadista” (SOUZA, 1982, p.105), uma referência direta à escola literária do bardo que conflitava com os “gostos” literários do professor Azancoth. Esta recusa, portanto, não torna a personagem do professor primário um agente passivo na configuração do romance, ao contrário, sua intervenção na escrita psicografada faz dele um segundo narrador, ainda que restrito a um trecho específico, mas que o permitiu se posicionar e implicar suas decisões na fatura narrativa.

Há ainda um terceiro narrador, uma espécie de “narrador-organizador⁶¹”, quem comenta, organiza e estrutura o romance. Tanto este quanto os demais narradores não se reportam em primeira pessoa, mas em terceira. A personagem Dr. Galvão nos parece mais um analista e decifrador dos elementos psicografados e objetivados na escrita de Edney Azancoth do que um narrador. Ainda que pudéssemos ver nele uma participação como narrador, e que não é o caso, ainda assim este se uniria aos demais na certeza da terceira pessoa e não da primeira, como nos sugere Antonio Candido na conhecida análise acerca do romance *Memórias de um sargento de milícias* (Cf. CANDIDO, 2010).

⁶¹ Cf. CARVALHO (2005, p.293). O autor ainda o classifica como sendo o “quarto elemento”.

Tais elementos não tiram, ainda, a filiação do *Boto Tucuxi* ao romance picaresco, uma vez que, como o próprio Candido (2010) afirma, trata-se de “linhas gerais” de caracterização. Mas devemos ir adiante, confrontando os argumentos do crítico literário com a estrutura do próprio romance em questão. Uma segunda característica apontada pelo autor de *Formação da literatura brasileira* refere-se à “origem humilde e, como alguns deles, irregular” do herói picaresco. O romance de Márcio Souza, neste caso, apresenta poucos elementos relacionados à origem da personagem Boto Tucuxi que nos permitam encontrá-lo com os argumentos de Antonio Candido. Sabe-se apenas que o professor Boto: “Aparecera simplesmente, aos poucos dominando os setores da contravenção. Era o maior banqueiro de jogo do bicho da cidade, dono de diversos cassinos clandestinos, atravessador de bananas do Solimões” (p.48).

A ascensão do Boto Tucuxi ao cargo de Governador do Amazonas não se caracteriza, a nosso ver, num caso de “ascensão social” do modo como é entendido nos romances picarescos, uma vez que, como professor – um cargo classificado como pequeno burguês –, o Boto Tucuxi já se apresenta como figura influente, temida e de respeito na Manaus retratada no romance, usufruindo de bens materiais representativos de uma classe elevada, como o “Citroën negro” (p.111) privando-se ainda da companhia de capangas subordinados às suas ordens. O “atravessador de bananas do Solimões”, na forma citada no texto, está acompanhado de uma série de outras identificações (“maior banqueiro de bicho da cidade” etc.) que, de maneira mais acertada, seria relacioná-lo a uma metáfora negativa a identificar o Boto Tucuxi do que sua gênese social.

A ascensão social condizente com as características do pícaro, conforme os ditames de Candido (2010), refere-se à imanência do herói a uma classe originalmente mais baixa, da qual, após condições de constrangimentos engendrados pela própria vida – como veremos a seguir –, o faz um pícaro. Esta origem humilde, segundo Candido (2010), é que faz ligação com o que ele considera “um traço básico do pícaro”: “o choque áspero com a realidade que

leva à mentira, à dissimulação, ao roubo e constitui a maior desculpa das ‘picardias’” (p. 20). A realidade dura sabota a vida ingênua, tornando-o um sujeito sem escrúpulos; uma personagem açoitada pelas agruras da vida, do qual não teve escolhas senão aceitar as condições impostas por ela. Tal situação acaba por gerar uma certa simpatia do leitor ao pícaro, que o vê como um pobre coitado e sem culpa pela sorte que a vida lhes impôs.

Essa simpatia, ao analisarmos as entrelinhas do romance de Márcio Souza, é utilizada mais como estratégia de ascensão ao poder (Cf. FREIRE, s/d) e meio de se caracterizar o tipo populista da personagem Boto Tucuxi, do que relacioná-lo a “Lazarillo de Tormes”, personagem precursor do herói picaresco, e referenciado pelo narrador-organizador na primeira página do romance⁶². Ora, se Márcio Souza não apresentou elementos que nos permitissem entrever a origem social do Boto Tucuxi, a validação seguinte proposta por Candido (2010) também não se aplica. Se o Boto Tucuxi já se apresenta como detentor de prestígio e condições econômicas no mínimo razoáveis, logo o choque de realidade mencionado por Antonio Candido é, por assim dizer, inverossímil. Ao contrário, a realidade da cidade, tão bem conhecida pela personagem, com seus muitos problemas estruturais, são trunfos utilizados pelo Boto Tucuxi para se legitimar perante o povo da cidade e se lançar como aquele capaz de solucioná-los.

De volta à classificação operada por Candido (2010), o pícaro é “amável e risonho, espontâneo nos atos e estreitamente aderente aos fatos, que vão arrolando pela vida” (p. 20). E ainda: “Como os pícaros, ele vive um pouco ao sabor da sorte, sem plano ou reflexão; [...]” (idem, p.21). De fato, nosso “herói” ou “anti-herói” do tipo “picaresco”, como bem quer nos fazer crer Márcio Souza, reitera sua simpatia em diversos trechos do romance (SOUZA, 1982, p. 16). O carisma da personagem Boto Tucuxi objetiva-se nos discursos políticos proferidos em palanques e está relacionado mais às estratégias populistas com o intuito de

⁶² “Não é por nada que o Lazarillo de Tormes nunca tirou diploma de economia em Chicago” (Cf. SOUZA, 1982, p.13).

convencer o “povo” de suas “boas intenções”, bem como legitimar-se como político querido e adorado pelo populacho, do eu com os elementos da picardia, conforme as premissas canonizadas por Antonio Candido.

Essa dominação carismática exige do portador do carisma provas permanentes que o permitem validá-lo como agente capaz de gerar confiança entre ele e seus simpatizantes (Cf. WEBER, 2004). Em suma, não se pode fazer nenhum uso dessa simpatia ou carisma frente ao conjunto de caracterizações destinadas a forjar o herói picaresco no romance *Boto Tucuxi*. Ao mesmo tempo, não se vê nada de “espontâneo” nas atitudes do Boto Tucuxi ou mesmo que sua vida não tenha sido planejada ou entregue à própria sorte. O pícaro intencionado por Márcio Souza, tudo planeja, pois joga com o poder objetivando ser Governador do Estado do Amazonas. Nada é espontâneo ou natural, cada ato ou investida de seus asseclas está focado na destituição do Governador Cabeleira de modo a abrir espaço para a atuação de seu grupo político. Mesmo a trajetória do Boto Tucuxi, prevista pelas três feiticeiras shakespearianas, foram vaticinadas e prescritas. Em suma, o confronto entre a classificação de Candido (2010) e o próprio trecho do romance descredencia *A resistível ascensão do Boto Tucuxi* à categoria de romance picaresco⁶³.

3.2 DE VOLTA AO “CLARO RISO DOS MODERNOS”⁶⁴

Uma vez descartada a hipótese de o *Boto Tucuxi* conter elementos da literatura picaresca, resta-nos agora buscar compreender as razões impetradas por Márcio Souza nesta tentativa de filiação. Para não cairmos em determinismos deslocados como se um produto literário fosse fruto de condições exclusivamente externas, poderíamos operar conjecturas no âmbito da autonomia relativa do escritor como, por exemplo, observar se na própria feitura do romance houve certo deslize na configuração das personagens e no engajar da

⁶³ A mesma conclusão foi dada por Freire (s/d).

⁶⁴ Alusão a frase cunhada pelo poeta modernista Ronald de Carvalho (Cf. FACCHIN, 2012, p.50).

trama que, embora Márcio Souza soubesse bem como fazer (pelo exemplo que temos de *Galvez*) pode ser que tenha “errado a mão” ou mesmo que tenha pretendido criar uma outra classificação de pícaro, dado que o próprio Antonio Candido, como dissemos, tratou de enumerar as características principais de um romance picaresco, e não impor um cânone inflexível a marcar o estilo. Em *Galvez* já havia uma polifonia de narradores, ora classificados como “malandro” (narrador secundário) ora como pícaro (Luiz Galvez) (Cf. PAIVA, 2007, p. 35), mas sempre identificado como romance picaresco⁶⁵.

No entanto, e nos parece mais acertado afirmar, essa volta ao picaresco bradada pelo autor não pode ser considerada como uma simples incursão despreziosa ou mesmo reduzida aos parâmetros puramente estéticos, como se o autor quisesse “apenas” reencontrar um estilo alinhado com suas pretensões de “gosto”⁶⁶.

Camuflado, portanto, pelos entremeios da narrativa do tipo picaresco (isto, convém citar, segundo o autor) encontram-se as estratégias forjadas por Márcio Souza como meio de se estabelecer definitivamente perante o campo literário, agora investido de empresário do ramo editorial e arriscando-se a lançar um primeiro romance como dono de sua própria editora⁶⁷. Nesta situação de ambiguidade entre a arte e o dinheiro, Márcio Souza parece não querer correr muitos riscos, por isso essa volta ao picaresco constitui-se numa tentativa de invocar *Galvez* como chamariz para um público diferenciado formado por consulentes e outros mais indiferenciados, os chamados “leitores sem rosto”, identificados como potenciais compradores de livros capazes de assegurar sua independência econômica e intelectual (BOURDIEU, 1968, p. 122).

Essa busca por uma estratégia acertada ou mesmo pela aplicação de uma “fórmula” de sucesso exige do autor uma compreensão de sua própria trajetória esmiuçada até aqui.

⁶⁵ Cf. Carvalho (2005), Paiva (2010), Silverman (1995).

⁶⁶ Para compreender as relações sociais em torno do julgamento de gosto, Cf. BOURDIEU, 2007.

⁶⁷ A editora “Marco Zero” possuía, além do autor de *Galvez*, o antropólogo Felipe Lindoso e a escritora Maria José Silveira como sócios. Cf. <https://www.publishnews.com.br/materias/2011/09/06/65011-a-massa-ainda-comera-o-biscoito-fino-que-fabrico>.

Não mais o experimentalismo de *Operação Silêncio*, o segundo e mais complexo romance do autor (Cf. DIMAS, 1982, p.104), um romance em que “[...] apesar do talento e das boas intenções do autor, *era um romance que traía a sua legítima vocação para o humor*, para o picaresco, para a história trepidante, em que a crítica social vem no bojo da aventura e da ação” (ZAGO, 1980, grifo nosso), não alcançando, com isto, o mesmo êxito que *Galvez*; nem mesmo o “convencional” *Mad Maria* (Cf. ZAGO, 1980) serviria aos propósitos do nosso autor/empresário. Era preciso retornar à “literatura de crise” que o consagrou perante a crítica e o público; retornar ao folhetim, cuja escrita é devotada a um público sem exigência (Cf. BOURDIEU, 1996, p.77) facilitando o poder de compra e dando a sanção econômica esperada por ele. Era preciso retornar ao desenho de uma “visão desairosa do Estado” (AMÂNCIO, 1977) que em *Galvez* provocou a demissão de Márcio Souza da Fundação Cultural do Amazonas, seguido de pressões e protestos na Assembleia Legislativa (id., ibid.), o que, de algum modo, lhe garantiram a pecha de “autor maldito”, transformando o aspecto negativo da demissão em positivo no campo literário; e, por fim, um retorno à tomada de posição voltada às críticas a uma literatura classificada como passadista, notadamente parnasiana e romântica, presas a descrição da paisagem amazônica e sem espaço para os conflitos humanos (Cf. NOLASCO-FERREIRA, 1980).

Galvez, imperador do Acre e *A resistível ascensão do Boto Tucuxi* são os dois romances de Márcio Souza mais celebrados pela crítica (CARVALHO, 2005, p.305), o que nos impele a conjecturar acerca da eficiência estratégica desse retorno. Autores de sucesso, como Márcio Souza, uma vez passado o “livro de estreia”, experimentam o máximo de autonomia, pois

[...] são, sem dúvida, os objetos mais facilmente acessíveis aos métodos tradicionais da Sociologia, já que se pode supor que as pressões sociais (*vontade de se manter fiel a um estilo que tenha tido êxito, medo (sic) de não ter sucesso dominam* em seu projeto intelectual a necessidade intrínseca da obra. (BOURDIEU, 1968, p.115, grifo nosso).

Assim, em termos comparativos, podemos dizer que o *Boto Tucuxi* enquanto projeto criador se assemelha à obra de Jorge Amado no que diz respeito à ausência de uma reordenação no fulcro desse mesmo projeto criador, preso às regulamentações criadas pelo próprio autor ao reproduzir um arcabouço técnico que lhes permitiram granjear a fama. Para Almeida (1978, p. 268), o escritor baiano

[...] tende a se manter fiel a técnicas já cristalizadas, que lhe granjearam êxito e fama. Visto sob este prisma, não transforma seu projeto criador e cumpre, de maneira imperceptível para si próprio as regras convencionais que regem tácita e informalmente, sem que combinem entre si, o trabalho literário dos acadêmicos. [...] o autor tenta compensar com a ‘excessiva obesidade dos derradeiros trabalhos’, que invariavelmente ultrapassam as quatrocentas páginas. Esforço que, antes de inovar, o leva a uma repetição frequente, não só de capítulo para capítulo, mas também de livro para livro.

Os escritores “best-sellers” são os que mais sofrem os constrangimentos sociais impelidos pelo público, seja ele diferenciado ou indiferenciado, o que dificulta o reclame da autonomia artística a permitir experiências de linguagem e temática, vetores a garantir a sua liberdade criadora. Márcio Souza já havia desenvolvido a “tese” de que o isolamento geográfico não seria o óbice da difusão dos artistas do “establishment” (escritores, poesia, etc.) localizados aquém dos “grandes centros” de produção cultural. Para ele, o problema desses artistas a que ele chama de “mediócras”, produtores de “subliteratura”, era a vinculação de suas produções ao que ele chamou de “tráfico de influências”, onde o artista com receio de “falar mal” poderia não conseguir a vaga de desembargador, por exemplo (Cf. LANDO, 1984).

Acabou que, “falando mal” do seu Estado, que ele afirma restringir-se à classe dirigente do Estado, ficou “desempregado” (Cf. AMÂNCIO, 1977), o que, de certo, por já estar numa posição destacada no panteão dos escritores na “República das Letras”, por já se considerar um escritor profissional, que vive de seus livros e, agora, dono de sua própria editora, o sentido do “falar mal” – dos “filhos do parnaso”, de sua terra natal, dos políticos,

do populismo, da ditadura militar - ascende ao aspecto positivo, sendo este mesmo sentido bem recepcionado pelo público de compradores de livros e de avaliadores do capital simbólico da sobras literárias.

No *Boto Tucuxi*, Márcio Souza se posiciona de forma mais contundente em relação a história literária de seu Estado. Se em *Galvez* o autor deixou claro as suas intenções em diagnosticar e dialogar com toda a história da literatura amazonense, classificando seu romance como adepto do estilo modernista, consagrado por Oswald de Andrade e Mário de Andrade, no *Boto Tucuxi* vemos, portanto, a “volta ao picaresco” agindo de modo a não restar dúvidas quanto a tentativa de Márcio Souza de retomar o diálogo e o diagnóstico em torno da história literária de sua terra natal.

Desta vez, Márcio Souza não apenas verbaliza a sintaxe parnasiana por meio de expressões e orações, mas a personifica na figura do jornalista e poeta Epaminondas Anthony, falecido em 1946, e encarnado em Edney Azancoth, responsável por psicografar o romance. Anthony, a nosso ver, é o principal narrador das aventuras do Boto Tucuxi, organizado e alinhavado pelo narrador-organizador. O curioso ao observarmos o desenrolar da trama, tal como deslindada por Epaminondas Anthony, é que, ao mesmo tempo em que o jornalista sentencia uma série de vultos devotados ao próprio parnasianismo⁶⁸, há uma espécie de passagem a um modelo literário mais arrojado, bem ao gosto do outro narrador, o organizador do romance.

Em outras palavras, se de um lado a trama de Anthony se filia a sátira e ao modernismo⁶⁹, por outro, possui sinais relacionados ao mantra parnasiano que, vez ou outra, aparece no texto em tom de paródia (Cf. BASTOS, JESUS et al., s/d). Esse bate e volta entre o modernismo e o parnasianismo no texto souziano é mais uma forma de o autor revelar as

⁶⁸ “Ele fala como epilético baile de ébrios, um tristíssimo timbre de órfão do destino, um tormento verbal como um clamor uterino de clavicórdios, hóspede que é dos remorsos indigitados de Lúcifer” (SOUZA, 1982, p.132) ou mesmo “Não adiantam esses arremessos com ar de catilinária parva” (Id., ibid.,p.163).

⁶⁹ Cf. FREIRE, 2004 sobre a composição satírica do romance.

próprias posições em jogo, envolvendo um punhado de escritores regionais na luta pelas classificações e posições no campo literário.

Isto se dá pelo fato de as formas modernistas já encontrarem-se aparelhadas no ambiente literário, garantindo certa confiança do escritor a ponto de lançá-las em um ambiente passadista sem correr o risco de se tornar “um igual” a repetir o estilo daqueles que busca rejeitar. Por isso, ao capear o conteúdo com trajes passadistas, a sátira se impõe com força e o riso torna-se iminente. Essa dicotomia entre o beletrismo parnasiano e o coloquialismo dos “modernos” engendrado por Márcio Souza atua como crítica às formas literárias do passado e que o autor não deixa de sublinhar.

Exagerando o dito, se a sintaxe por vezes revela um autor “passadista”, a sátira e a paródia já mostram uma ascensão do próprio narrador em experimentar uma literatura mais crítica, empenhada em revelar as contradições do seu tempo, como quer o narrador-organizador do romance, Márcio Souza, e já demonstradas no seu ensaio *A expressão amazonense*. Segundo Freire (2004, p.188),

Um dos objetivos do satirista é a crítica de vícios sociais, eventualmente pela provocação do riso, e, quando provocado, este riso será sempre incômodo, pois é intrínseco a ele o caráter de punição: estaremos rindo também de nossas piores características como seres humanos, nossos tabus morais e psicológicos.

Se “[...] as atribuições de ser escritor brasileiro prosseguem mesmo no além-túmulo” (SOUZA, 1982, p.37), bem provável que o conflito “euclidianos *versus* modernistas” continuasse mostrando um narrador em permanente conflito entre a paisagem e as contradições humanas, a linguagem rebuscada e a outra mais coloquial.

“Mas por que o Boto?”, pergunta o narrador-organizador. Justamente pela sua capacidade de romper com os “[...] baluartes de sua [Epaminondas Anthony] fortaleza parnasiana”. Mas Anthony sentencia: “Modernista? Claro! É isto, professor. Ninguém pode continuar passadista depois da Constituinte de 46! Você conhece algum soneto sobre a

Coluna Prestes?” (*idem*, p.33). Portanto, fica claro a tentativa do próprio narrador em transpor as peças de uma literatura rebuscada e cheia de artifícios a uma outra em que a produção literária é levada a cabo pela sátira e pela paródia, buscando rever criticamente a condição política de sua terra impingida pelo ornamento e pelo belezismo.

“Toda sátira”, segundo Freire (2004, p.188-189) ao comentar *A resistível ascensão do Boto Tucuxi*,

busca sempre a desconstrução de uma situação ou de uma figura, em geral do passado recente. [...] Não é à toa que o elemento mais evidente de todas as sátiras é a iconoclastia, a tentativa de derrubar falsos ídolos, por meio da recuperação e reconstrução de suas trajetórias, o rebaixamento de instituições, indivíduo, sociedades – e, porque não, do próprio leitor, enquanto ativo participante da comédia da vida humana.

O “mito” do Boto contém muitos significados: é não apenas representado na figura do garboso rapaz que surge das águas e encanta mocinhas em festas e as deixam desamparadas e grávidas, mas também é uma forma de organizar a vida social nas comunidades ribeirinhas, onde estas mesmas mulheres, para fugir dos constrangimentos sociais de uma gravidez fora do casamento, afirmam ter sido emprenhadas pelo Boto. Mas, ao que nos interessa aqui, são os duplos afirmados pelos narradores do romance: o boto faz a passagem de uma literatura do passado para uma outra mais moderna, de uma cidade de perspectiva rural para uma outra mais urbana, de uma visão pitoresca e exótica da região para uma outra mais humana, do extrativismo para a indústria, em suma, a ascensão do populismo enquanto modalidade política é objetivada na personagem Boto que se transfigura nas muitas possibilidades.

Esse conjunto característico ganha relevo na própria capa e contracapa do livro, assim como as ilustrações de autoria do cartunista Paulo Caruso. Traços firmes e cheios de ironia, Caruso não polpa tintas para resumir em poucos elementos o que o leitor encontrará no folhear das páginas. Na capa, vemos o Teatro Amazonas ao fundo emoldurado por uma

espécie de floresta. Na contracapa, três botos emergem das águas emoldurados também por uma floresta. De cara vê-se, no primeiro plano, a personagem Boto Tucuxi trajando um paletó azul, com um único botão, onde, por dentro, vê-se outra camisa na cor vermelha, com leve abertura em “V” e um pulso em amarelo com calça azul, de mesma cor que o paletó. O Boto Tucuxi aparece sorrindo, com bigode, cabelos penteados e mão nos bolsos. A semelhança com o então candidato ao governo em 1982, Gilberto Mestrinho, é evidente e essa comunicação o próprio desenhista quis deixar claro.

À direita, uma mulher loira, branca, cabelos curtos ante a nuca e sorridente. Traja uma espécie de maiô, sobre o qual transpassa uma faixa com a escrita “Miss Amazonas”, acompanhada dos adereços de praxe de alguns concursos do tipo: cetro, capa, coroa e salto alto. À esquerda do Boto vemos outra mulher, morena, de braços cruzados, salto alto, colar de pérolas, brincos, cabelos até a nuca, trajando um vestido curto e com expressão levemente embrutecida. Vê-se ao fundo o já falado Teatro Amazonas e, ainda, um avião decolando, uma fachada escrita “La Chunga”, quepes militares ao ar a indicar alguma comemoração (sabemos depois tratar-se do golpe militar de 1964), um chão xadrez em lilás claro em igual tonalidade, o laranja. No canto superior, à direita do Boto, vê-se o que no transcorrer das linhas se saberá ser o poeta e jornalista Epaminondas Anthony, sentado em uma cadeira, de binóculos, observando algo. Tudo encoberto, ao fundo, por árvores que, subtende-se ser a floresta.

Aqui, como dito, não apenas as personagens, mas o cenário, o ambiente, o clima e as inúmeras situações partem do universo “real” do escritor para o plano da ficção, como também a própria estratégia dos editores (Márcio Souza, inclusive) por meio das ilustrações de Caruso buscam criar uma conexão imediata com o leitor, uma espécie de “encantamento”. Os quepes voando fazem a referência à vitória dos militares de 1964 ao derrotar o candidato populista, aqui, o próprio Boto, que retorna anos depois, em 1982, já envolto e adaptado aos novos tempos e com uma nova política extrativista: o seringal eletrônico da Zona Franca de

Manaus. Maria Pequenina, com olhar ensimesmado, observa com atenção a personagem Terezinha Graviola, que chegou chorando na porta do Cabaré, transformando-se em amante do Boto. O Epaminondas Anthony cumpre o papel mais literário da capa, ao observar do alto os vultos de sua criação.

3.3 O ESPAÇO SOCIAL D'A *RESISTÍVEL ASCENSÃO DO BOTO TUCUXI*

O espaço social d'A *resistível ascensão do Boto Tucuxi* é mapeado pelo trilhar das personagens em territórios já definidos enquanto “bairro”, como o Aparecida, enquanto “instituição”, como o Palácio Rio Negro e o Ideal Clube, como também é definido enquanto “ruas”, como a Costa Azevedo, Rua do Barroso e a Eduardo Ribeiro. Identificar a correlação destes espaços no ambiente da ficção com aqueles inspirados no “real” é tarefa de rotina e, do ponto de vista analítico, tal observação não contribui para o “desvendar” da trama pelo pesquisador. Na ficção, estes espaços podem ou não corresponder àqueles tracejados no “real”. Acontece que *A resistível ascensão do Boto Tucuxi* é uma sátira⁷⁰ e, como sátira, parte justamente da memória e acontecimentos – e por extensão, dos espaços – já situados no íntimo do leitor de modo a promover no âmbito da assimilação uma inversão da lógica e das posições destes elementos.

Este efeito subversivo sugere para alguns classificadores do romance uma carnavalização⁷¹, por isso a importância da assimilação por parte do leitor. Para um outro leitor não familiarizado com a história amazonense, os “tipos” construídos já se apresentam de modo bastante claro, incluindo aí as posições destas personagens nos grupos definidos (grupo político de oposição e grupo político de situação, Cabaré, Associação Comercial, Igreja, etc.), assim como as funções sempre ajuntadas ao nome como “governador” Cabeleira, “governador” Pata Choca, Pedro “Funcionário”, “Cônego” Malta, “Professor”

⁷⁰ Sobre a classificação do romance como sátira, ver FREIRE, 2004.

⁷¹ Sobre a carnavalização em *A resistível ascensão do Boto Tucuxi*, Cf. MINUZZI, 2015 e SILVERMAN, 1995, p. 253.

Azancoth, “Doutor” Galvão, etc. Identificando os grupos se identifica as personagens e a função na trama.

Não há uma modificação das funções sociais das personagens no interior do espaço geográfico como ocorre com a Paris de *A educação sentimental*, de Gustave Flaubert, conforme nos evidencia a análise de Pierre Bourdieu. A própria personagem Boto Tucuxi, à medida que vai subindo os degraus de representação política, passando a prefeito e depois a governador, não encontra nisto nenhuma mudança significativa que altere o curso da trama. Queremos dizer que o professor Boto não deixa uma humilde residência para se abrigar no Palácio Rio Negro, sem com isso se verem alteradas a dinâmica das personagens e, simultaneamente, a trama do romance. Nem mesmo ocorre a reestrutura de seu círculo de amigos. O Cabaré La Chunga continua sendo um espaço em que o populismo do romance se encontra, onde os pequenos burgueses (artistas e professores) convivem e dialogam com as bases políticas de viés aristocrático.

Os espaços no *Boto Tucuxi* são fixos; são instituições que legitimam sua função (lazer, poder, comércio) onde o fato de frequentar ou não tais ambientes não aparece como fator determinante do romance: o Palácio Rio Negro é a sede do governo, ou seja, o símbolo da posse do poder estatal: em 1953, com o governador Cabeleira; em 1954, com o governador Pata Choca e, por fim, com o professor Boto Tucuxi. Outrora, o referido Palácio fora a residência de um “[...] misterioso comerciante alemão chamado Scholz [...]” (SOUZA, 1982, p. 131) que cegou a esposa com “punhal em brasa” por esta amancebar-se com “soldados da guarda oficial”. O Ideal Clube era o “reduto da elite extrativista” (*idem*, p. 66), assim como o Teatro Amazonas identificado como decadente.

Dr. Peruca era diretor do Ginásio Amazonense Pedro II; o Roadway de Manaus alagara com a cheia do Rio Negro em 1953, chegando a enferrujar inclusive o Relógio Municipal (*idem*, p. 40). O Mercado Municipal tinha ares de “Bangkok” e o Grupo Euclides da Cunha, local de votação da neta do Conde de Tarauacá, igual função exercida pela

Matinha (bairro), onde “[...] uma senhora deu à luz na cabine indevassável [...]” cuja criança, segundo os “boateiros do Café do Pina”, “trazia na mão uma cédula do PTB” (idem, p. 114). O Educandos recebeu a alcunha de “bairro proletário”, onde a vitória petebista grassava ali.

Em suma, a identificação destes espaços por meio de uma espécie de cartografia de Manaus feita por um poeta parnasiano e pelas mãos de um professor secundarista objetivam tão somente criar um ambiente de cidade por onde transitam as personagens do romance, uma cidade decadente, avessa a todos os símbolos da modernidade⁷².

Essa degradação poderia mesmo ser a simbologia de um espaço de desordem onde qualquer tentativa de ordenamento seria rechaçada pelo próprio desânimo dos habitantes⁷³, uma vez passado o período de maior cotação da borracha na segunda metade da década de 1910⁷⁴ e que proporcionou à elite amazonense o usufruto de uma série de produtos típicos “de quem tem dinheiro”.

Nesta identificação dos espaços, o Cabaré La Chunga constitui-se numa espécie de espaço central por onde todas as ações do romance convergem e se projetam. Segundo o sociólogo Octavio Ianni, ao comentar no programa da peça teatral homônima,

O Cabaré La Chunga é bem uma metáfora da vida política amazonense. Tanto no cotidiano do Cabaré como nos seus grandes momentos, entram as paixões e a política, a moleza e a vazante, a ideologia e o erotismo. [...] O Cabaré La Chunga é um pouco uma miniatura da vida política nacional. Muitos são os temas patrióticos que ressoam ali. (AZANCOTH; COSTA, 2009, p. 296).

⁷² “A cidade de Manaus esteve por 24 horas em pleno século vinte. Dizemos Manaus, pois o resto do Estado jamais conseguiu escapar do século XVIII” (SOUZA, 1982, p.118). Trata-se, aqui, do lançamento de um satélite artificial chamado “Sputnik”, noticiado pelo “O jornal”, segundo o romance.

⁷³ Deve ser relativizada qualquer tentativa de generalização do termo “habitantes” no sentido empregado neste trecho da dissertação. O “desânimo” refere-se a uma categoria deste grupo de habitantes, a elite amazonense ou manauara, já que para barbadianos, seringueiros entre outros, o “fim” das grandes receitas e, de repente, do modo de produção da borracha que perpassava pela espoliação dos nordestinos no seringal, pode mesmo ser uma “libertação”. Ou mesmo, não: de repente a própria condição de vassalagem para uma família, grupo ou indivíduo específico, em troca de alimento, moradia e proteção, sobretudo aos trabalhadores da “Casa Grande”, ligava-se a uma condição de afetividade que, de algum modo, pode revelar outras vertentes desta mesma perspectiva. Por isso o risco da generalização e a emergência da relativização, da passagem do termo “desânimo” para o conceito “desânimo” a ser trabalhado a partir de um caso concreto.

⁷⁴ Não trabalhamos com a noção de “ciclo”. Para uma crítica acerca dos processos históricos construídos pelo viés econômico e cíclico, CF. OLIVEIRA (1979).

Se as instituições apenas asseguram a legitimação dos espaços e das funções, os conflitos e as ações centrais das personagens se dão nos auspícios do mencionado Cabaré La Chunga. Ou seja, às instâncias, apenas fica assegurado a posição física no “mapa” de Manaus; as relações sociais, no Cabaré La Chunga. Funciona como rota centrífuga onde as personagens se encontram, tomam decisões; as putas fazem greve e exigem reformas de base como o 13º michê; lá é o espaço onde são forjados os assassinatos, a venda de “leite em pó”, a morte do emissário de Goulart, o local de aterrisagem das bruxas e a visita de seu chefe, o próprio diabo. O Cabaré La Chunga substitui o Teatro Amazonas e faz contraponto a ele: o Teatro como símbolo da “época de ouro” da elite amazonense durante a “ilusão do fausto”⁷⁵ da borracha e o Cabaré a sua decadência. Por isso a ascensão do Boto Tucuxi não poderia se dá em melhor condição: no espaço da desordem, sem lei, sem regras: a não ser a regra do próprio campo político, dos arrivistas e do crime.

3.4 O “DISTANCIAMENTO” E A “QUEBRA DA QUARTA PAREDE” NAS RESISTÍVEIS ASCENSÕES DE *ARTURO UI* E *BOTO TUCUXI*

Segundo Thiérion (2010),

Les années 70 sont des années de grande diffusion du théâtre brechtien, un théâtre politique qui, pour diffuser son message, s’inscrit en rupture avec la forme classique. Il cherche à remettre en question le principe de l’illusion théâtrale. Il la substitue par une mise à distance: la «distanciation» brechtienne destinée à aiguïser le regard critique du spectateur. (334-335)⁷⁶

O chamado “distanciamento” é um dos mais caros conceitos utilizados pelo poeta, dramaturgo e filósofo alemão, Bertold Brecht, no âmbito de seu grupo teatral, o Berliner Ensemble. Segundo Brecht, “[...] distanciar um acontecimento ou um caráter significa antes

⁷⁵ Título do livro de Ednea Mascarenhas Dias. Cf. DIAS, 2007.

⁷⁶ “Os anos 70 são anos de grande difusão do teatro brechtiano, um teatro político que, para difundir sua mensagem, propõe uma ruptura com a forma clássica. Ele procura questionar o princípio da ilusão teatral. Ele a substitui colocando-a à distância: o “distanciamento” brechtiano destinado a aguçar o olhar crítico do espectador” (tradução do pesquisador).

de tudo retirar do acontecimento ou do caráter aquilo que parece óbvio, o conhecido, o natural, e lançar sobre eles o espanto e a curiosidade” (*apud* BORNHEIM, 1992, 243). O romance *A resistível ascensão do Boto Tucuxii* faz referência direta a uma peça do nosso dramaturgo alemão chamada *A resistível ascensão de Arturo Ui* escrita em 1941. Nesta, Brecht parodia Hitler e seus asseclas, a tomada do poder pelo nazismo e a anexação da Áustria. Como pano de fundo, o dramaturgo alemão ambientou a trama na cidade de Chicago, considerada ideal para a ascensão de Arturo Ui ao poder, com Al Capone (Hitler) e a guerra entre gângsters (representando os fascistas) acompanhado de seus auxiliares, como Goebbels, Göring e Röhm identificáveis na peça com pseudônimos como Givola, Giri e Roma, respectivamente.

A sátira e a paródia são utilizadas pelo autor como meio de distanciar o espectador de tudo que o ilude, provocando “o espanto” frente à realidade contemporânea e fazendo-o refletir sobre sua própria condição de subordinação perante a classe dirigente e ao que ela impõe. Se a paródia, segundo Freire (s/d), refere-se sempre a um documento, como a carta testamento de Getúlio Vargas parodiada por Márcio Souza no romance, a sátira se utiliza dos fatos e da memória do “público” como base para a sua construção. Se Brecht buscou satirizar a ascensão do nazismo ao relacioná-lo aos “gangsters” de Chicago, Márcio Souza, segundo seus intérpretes⁷⁷, partiu do populismo endossado pelo ex-Governador do Amazonas Gilberto Mestrinho projetando-o no Boto Tucuxi, onde, além deste, outros nomes da política amazonense são satirizados como o ex-governador Álvaro Maia (Cf. THIÉRION, 2010, p. 339). A sátira empresta seu discurso para outros nomes pertencentes ao universo do autor como Joaquim Marinho, Renan Freitas Pinto e o próprio Edney Azancoth, ator do grupo de teatro de Márcio Souza, convertido em psicógrafo do mencionado romance.

⁷⁷ Cf. SILVERMAN, 1995, p.254; Cf. SILVA et alli, 2018.

Mas, retornando a Brecht, o distanciamento não é uma negação do drama, ao contrário. O drama existe, mas não a ponto de comover a plateia. No instante da comoção, a “quarta parede”⁷⁸ é quebrada, onde o ator se despe da personagem e passa ele mesmo a comunicar-se com o público, incitando-o a refletir sobre a situação posta em cena. O distanciamento não se refere apenas ao trabalho do ator, mas constitui-se naquilo que Bornheim (1992) chama de “sistema do distanciamento”, ou seja, este é composto de “[...] diversas partes que se encadeiam com suas práticas em um todo unitário” (p. 148). No caso da dramaturgia, o distanciamento é estabelecido por meio de um texto não-aristotélico, onde Brecht quebra com a imposição da regra das três unidades proposto, claro, por Aristóteles: tempo, lugar e ação (Cf. Bornheim, 1992). O autor de *Os fuzis da senhora Carrar* propõe ainda o uso de “songs” como instrumento de distanciamento⁷⁹.

Márcio Souza, na peça teatral *A paixão de ajuricaba* (1974), já havia testado as proposições do Teatro Épico⁸⁰ de Brecht ao propor, inclusive, o distanciamento como técnica. Enquanto a personagem “Inhambú” se assemelha aos aspectos “dionisíacos” da peça, a personagem central “Ajuricaba” faz seu contraponto subsistindo às características apolíneas, racionais e menos emotivas. Os solilóquios de “Ajuricaba” na estrutura da peça buscam não somente impor à plateia uma reflexão sobre a própria condição de espoliação

⁷⁸ A “quarta parede” faz parte do jargão teatral. É aquele espaço imaginário entre o palco e a plateia (uma parede imaginária) onde se descamba para o lado do palco um mundo imaginário à parte do tempo “real” localizado do outro lado da parede, onde se situa o espectador. Brecht propõe a quebra dessa parede fazendo o público participar da cena e do que está sendo debatido. A ilusão é lida aqui como elemento de “alienação”, termo caro ao marxismo e a todo um conjunto de seguidores, dentre eles o próprio Márcio Souza que participou durante o regime civil-militar da Ala Vermelha do Partido Comunista (Cf. RIDENTI, 2014). Todo um movimento político levado à cabo pelos artistas também se utilizaram da arte como instrumento de luta (Cf. ORTIZ, 1994) e arma contra a alienação (id.ibid).

⁷⁹ Segundo Fellows (2015), “Os *songs* são os números musicais frequentemente empregados pelo teatro de Brecht, como forma de interromper a continuidade da ação dramática e oferecer um comentário sobre esta. Como se pode deduzir, o recurso aos números musicais provém da influência que o teatro de cabaré teve sobre a formação artística de Brecht” (p.85). Para exemplificar a questão, ver *Senhor Puntila e seu criado Matti*, peça teatral de Brecht e adaptado para o cinema em 1955 pelo brasileiro radicalizado na Áustria, Alberto Cavalcanti. Sobre a influência de Brecht na obra de Alberto Cavalcanti, Cf. MEDEIROS, Gutemberg. Do teatro ao cinema: Alberto Cavalcanti e Bertolt Brecht em Herr Puntila und sein Knecht Matti. São Paulo, Revista Usp, número 106, p.107-116, jul.ag.set. 2015.

⁸⁰ Para uma melhor compreensão acerca do Teatro Épico, Cf. BRECHT, Bertolt. Estudos sobre Teatro. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

vivida pelo povo Manaú no plano ficcional, mas a todos aqueles povos subjugados pelas forças opressoras no plano histórico⁸¹.

De todo modo, no conceito de “distanciamento” de Bertold Brecht, já sugerido por Thiérion (2010) em sua tese de doutorado, Márcio Souza buscou as referências para a feitura de sua trilogia do Boto Tucuxi (peça, folhetim e romance) dentro do próprio campo de produção simbólica, reclamando com isto a autonomia do campo, agora, sem as pressões sociais que orientam a obra de fora. Assim, podemos passar da teoria à prática ao demonstrar como este trabalho supera as interpretações internalistas e externalistas da obra ao oferecer ao leitor uma composição mais completa do livro em curso.

Não cabe aqui nesta pesquisa nos estendermos no assunto acerca do Teatro Épico em Brecht bastando apenas compreender que a armação do romance centrada na identificação do público com os personagens (os “tipos”) se opera pelo viés crítico, sem *illusio* (Cf. Bourdieu, 1996), afinal, apara a conversão ao teatro épico ou aos seus preceitos: “É necessário renunciar a tudo o que represente uma tentativa de hipnose, que provoque êxtases condenáveis, que produza efeito de obnubilação” (Cf. BRECHT, 2005).

E não é a hipnose, a fantasia, a “alienação” que busca nosso romancista. Rompendo a “quarta parede” e chegando a mensagem junto ao público, Márcio Souza se utiliza de todos os recursos disponíveis para estabelecer uma comunicação crítica, dialética, sem perder, com isso, a diversão e o riso dos modernos. Na edição de autoria do Teatro De La Plaza *d’A resistível ascensão de Arturo Ui* podemos mesmo dizer que os objetivos deste servem àqueles:

La obra trata de hacer reconocibles esos intereses (que en el lenguaje político obtuvieron los más diversos nombres éticos, económicos, etc.) como intereses, y hacer presentes también los métodos mediante los cuales fueron impuestos y defendidos. [...] Creemos seguir la intención de Brecht, cuando nos planteamos como meta el cuestionar, mediante

⁸¹ Cf. SOUZA, Márcio. Manaus: Valer, 2005. Pinto (2013) afirma quem em *A paixão de Ajuricaba*, “[...] a influência brechtiana não se disfarça [...]” (p. 36). Para melhor compreender a influência de Brecht na referida peça, Cf. PINTO, 2013.

una parábola realista (que es el medio genuino del teatro) si el presente puede ser comprendido —y superado. (TEATRO DE LA PLAZA: Omegalfa, 2013)⁸²

3.5 RECEPÇÃO E VALIDAÇÃO

O lançamento de *A resistível ascensão do Boto Tucuxi* marca também a inserção de Márcio Souza no mercado editorial ao abrir sociedade com outros dois sócios, o antropólogo Felipe Lindoso e a escritora Maria José Silveira, originando a editora “Marco Zero”. Para diminuir os riscos do investimento e evitar os prejuízos que de quando em vez as livrarias e editoras são cometidas, era preciso assegurar ao produto literário estratégias de “venda” instituídas por meio de diversos sinais reconhecíveis perante o grande público e por aqueles que detêm o poder de julgamento e consagração de uma obra. *A resistível ascensão do Boto Tucuxi* cumpre o protocolo na medida em que traz em seu contexto os elementos indispensáveis para o sucesso econômico da editora numa primeira investida, além dos distintivos de consagração do ponto de vista simbólico.

De acordo com Bourdieu (1996),

O capital “econômico” só pode assegurar os lucros específicos oferecidos pelo campo – e ao mesmo tempo os lucros “econômicos” que eles trarão muitas vezes a prazo – se se reverter em capital simbólico. A única acumulação legítima, para o autor como para o crítico [...] consiste em fazer um nome, um nome conhecido e reconhecido, capital de consagração que implica um poder de consagrar objetos (é o efeito de *griffe* ou de assinatura) ou pessoas (pela publicação, a exposição etc.), portanto de conferir valor, e de tirar os lucros dessa operação (p.170).

Assim, as próprias condições de fatura da obra alçadas enquanto estratégias com vistas ao aceno de consagração, e discriminadas por meio do autor afamado, do estilo

⁸² “A obra trata de reconhecer esses interesses (que na linguagem política obteve os mais diversos nomes éticos, econômicos, etc), como interesses e se fazer presentes também os métodos mediante os quais foram impostos e defendidos. [...] Cremos seguir a intenção de Brecht, quando pusemos como meta a questionar, mediante uma parábola realista (que é o meio genuíno do teatro) se o presente pode ser compreendido – e superado” (tradução nossa).

consagrado, do humor causticante, das causas regionais que abraça, das polêmicas de abordagem temática e da tomada de posição literária em contraponto aos estilos passadistas, constitui-se na “fórmula” experimentada por Márcio Souza que possibilita a reconversão do “sucesso” simbólico ao plano do material, ou seja, a aferição de valor dada ao autor pelos resenhistas e críticos abre possibilidades para a obtenção de lucros para a editora.

Evidente, como já demonstramos aqui neste trabalho, que nem sempre um sucesso em uma ou outra perspectiva é fruto de um resultado mecânico entre elas. Mas medir a recepção do livro e desvendar as relações sociais que o impinge pode explicar muitos dos aspectos garantidores de seu prestígio no campo literário.

Num primeiro momento, os intérpretes conjugam informações no sentido de filiar a personagem “Boto Tucuxi” a outros personagens concernentes à literatura brasileira, como Pedro Malasartes e Macunaíma. Paulo Markun, no jornal “O Globo” de 25 de julho de 1982, compara a personagem Boto Tucuxi ao Macunaíma de Mário de Andrade, acrescido da tipificação regionalista “amazonense”:

As aventuras de um Macunaíma Amazonense. (MARKUN, 1982).

O Boto Tucuxi retratado por este folhetim é um anti-herói, sem nenhum caráter, como Macunaíma. (id., *ibid.*).

A nomeação dada por Miguel de Almeida no jornal “Folha de São Paulo”, seção Folha Ilustrada, de 1 de agosto de 1982, para quem, além da homologia com o herói de Mário de Andrade, há também a analogia com outro herói brasileiro: Pedro Malasartes.

Malasarte da comédia é Macunaíma do descaráter. (ALMEIDA, 1982).

A ausência de caráter na personagem Boto Tucuxi, homônima ao Macunaíma de Mário de Andrade, se enquadra bem diante do “isolamento” e do caos vividos na Manaus

retratada no romance. Para a ascensão do Boto Tucuxi ao cargo de Governador do Estado, de professor à mandatário máximo do executivo estadual, nada melhor do que um espaço de desordem social alheia a todas as tentativas de regulações, afinal, diz o narrador-organizador do romance: “[...] esta é uma história amazonense e por isto mesmo nenhuma moral pode encerrar [...]” (SOUZA, 1982, p.14).

O esforço de Márcio Souza em se fazer pertencer à corrente modernista⁸³ passa a ser reconhecido pelos consulentes. De Oswald de Andrade retira um “tópico” no qual classifica-o como “pilhéria” ambientada no romance na carta-testamento de Getúlio Vargas parodiada por Márcio Souza:

Foi esse tópico do Oswald que me mostrou onde estaria a ideia de pilhéria, por onde eu deveria enveredar. (id., *ibid.*).

Há ainda a referência a Don Juan, dada por Vivien Wylér, no “Jornal do Brasil” de 16 de abril de 1983, onde o Boto Tucuxi se assemelha ao sedutor personagem espanhol:

[...] a donjuanesca personagem central de *A irresistível* (sic) ascensão do Boto Tucuxi [...]. (WYLER, 1983).

Estes “batismos” da personagem Boto Tucuxi o colocam, como já dito aqui, lado a lado aos grandes personagens da literatura brasileira. Mas não apenas: o Boto Tucuxi é encarado como um epígono dessa corrente de humor, onde a sátira, a paródia, o deboche e a esperteza dessas personagens “clássicas” brasileiras, em seus graus variados de situações, participam da constituição do “nome próprio” do romance e de seu criador, em suma, seus “exemplos” são constituintes de seu “caráter”. Paralelo às nomeações, adjetivos como “bombástico” e “irreverente” constituem-se em denominações não a personagem Boto, mas ao romance em si.

⁸³ O próprio nome da editora, Marco Zero, faz referência a um romance de Oswald de Andrade que, por sua vez, se divide em dois volumes: *Marco Zero I – A revolução melancólica* e *Marco Zero II – Chão*.

3.5.1 A ASCENSÃO DO *BOTO TUCUXI*: CONSAGRAÇÃO PERANTE O PÚBLICO DE LEITORES “SEM ROSTO”

Márcio Souza, em 1982, já era um nome consagrado perante o campo literário, e o fato de ser um autor de “best-sellers” como *Galvez* e *Mad Maria* acabou por constituir-se num primeiro trunfo na expectativa de firmar a editora Marco Zero. Uma vez lançado o livro *A resistível ascensão do Boto Tucuxi*, resta-nos agora identificar e analisar a sua recepção perante o público de compradores, ato que concorre a consagração de seu autor e da editora que o inscreve.

No dia 30 de julho de 1982, às 20h, foi lançado o *Boto Tucuxi* na Livraria Dazibao no Rio de Janeiro (Cf. ANGÉLICA, 1982), e no dia 04 de agosto de 1982 fora lançado em São Paulo em dois lugares: à tarde na Bienal Nestlé de Literatura e à noite, a partir das 20 horas, na Livraria Cultura (Conjunto Nacional) (Cf. ALMEIDA, 1982). O romance, ao que nos faz crer a matéria de Joana Angélica do jornal “O Globo”, já encontrava-se em circulação no mercado, haja vista que no mesmo dia ele passou a figurar entre “Os mais vendidos da semana” na categoria ficção, assumindo a quarta posição⁸⁴.

Em apenas um mês após o lançamento, ou mais precisamente em cinco semanas, o *Boto Tucuxi* continuava a compor a lista dos mais vendidos, segundo o mesmo jornal “O Globo” do dia 27 de agosto de 1982, ficando atrás apenas de *As filhas do segundo sexo*, de Paulo Francis, e *Sem perdido*, de Frederik Forsyth.

Em 7 de novembro de 1982, a Folha de São Paulo, por meio da seção Folha Ilustrada, subseção Livros, em pesquisa realizada pelo jornal “Leia Livros” em nove capitais, publicou a lista dos mais vendidos daquela semana. Aqui, o *Boto Tucuxi* aparece na nona colocação. Na semana anterior, o romance figurava na décima colocação e estava a doze semanas

⁸⁴ Na matéria aludida, o romance fora mencionado como *A visível (sic) ascensão do Boto Tucuxi*.

compondo a lista dos mais vendidos, mais ou menos três meses. Ou seja, desde o lançamento, o livro jamais deixou de integrar a lista dos mais vendidos.

<i>Os Mais Vendidos da Semana</i>	
FONTE: "LEIA LIVROS"	
FICÇÃO	NÃO-FICÇÃO
1. OUTRAS DO ANALISTA DE BAGE L.F. Veríssimo. LEPM (1-5)	1. TEORIA Z W. Ouchi. EFEB (1-3)
2. O ANALISTA DE BAGE L.F. Veríssimo. LEPM (2-51)	2. EU, CHRISTIANE F. K. Hermann/H. Rieck. Difel (2-28)
3. O MOSAICO DE PARSIFAL R. Ludlum. N. Fronteira (4-2)	3. BATISMO DE SANGUE Frei Betto. Civilização (3-23)
4. CASA NOBRE J. Clavell. Record (5-6)	4. A NOVA DEPENDÊNCIA C. Furtado. Paz e Terra (4-2)
5. SINAIS DE VIDA NO PLANETA MINAS F. Gabeira. N. Fronteira (3-3)	5. A TERCEIRA ONDA A. Toffler. Record (6-51)
6. SUCUPIRA Dias Gomes. Civilização (7-26)	6. RELATÓRIO HITE MASCULINO S. Hite. Difel (7-15)
7. FILHAS DO SEGUNDO SEXO P. Francis. Civilização (6-10)	7. A QUEDA PARA O ALTO Herzer. Vozes (0-0)
8. SEM PERDÃO F. Forsyth. Record (8-20)	8. O ROMANCE DA CIÊNCIA C. Sagan. F. Alves (5-3)
9. BOTO TUCUXI Márcio Souza. Marco Zero (10-12)	9. PARTIDOS E POLÍTICOS Ed. Jornal do Brasil (9-5)
10. DENÁRIO DO SONHO M. Yourcenar. N. Fronteira (0-0)	10. A CERIMONIA DO ADEUS S. Beauvoir. N. Fronteira (8-11)

<p>Panorama Nacional – Pesquisa realizada semanalmente pelo jornal "Leia Livros" nas seguintes capitais: Belo Horizonte (Livraria Eldorado Universitária), Brasília (Sodler, Distribuidora), Curitiba (Livraria Ghignone), Manaus (Livraria Malra), Porto Alegre (Livraria Lima), Recife (Livraria Nordeste), Rio de Janeiro (Livrarias Eldorado/Nórdica), Eldorado/Tijuca e Unilivros Cultural: Ipanema e Leblon), Salvador (Livraria Civilização) e São</p>	<p>Paulo (Livrarias Brasiliense, Cultura, T.A. Queiroz e Siciliano; Brigadeiro, Itaim e Pinheiros).</p> <p>A numeração entre parêntesis significa: 1) a posição do livro nas vendas da semana anterior; 2) há quantas semanas o livro apareceu na relação.</p> <p>Não são computados livros vendidos em bancas.</p>
--	---

Figura 1 – “Os mais vendidos da semana”. Folha de São Paulo, seção Folha Ilustrada, subseção Livros, 7 de novembro de 1982.

No último dia do ano de 1982, o jornal “Folha de São Paulo” compilou os “gostos” pessoais de alguns importantes editores brasileiros. A partir de duas perguntas: “a) Qual o livro que mais gostaram de ler no período? e b) Qual o livro ou obra que mais gostariam de ter publicado e não o fizeram?” (Cf. Folha de São Paulo, 31 dez., 1982). Das oito editoras, apenas a Editora Moderna, vocalizada pelo seu editor, Ricardo Feltre, mencionou *o Boto Tucuxi*. Na ordem de disposições dada pelo editor, duas na verdade, o *Boto Tucuxi* ficou com a segunda posição, atrás de *Morangos Mofados* de Caio Fernando Abreu.

Os editores e suas preferências

Os editores, responsáveis pela escolha das obras a serem lançadas, desta vez falam de seus gostos pessoais. Por ordem alfabética dos nomes de suas empresas, eles repondem a duas perguntas: 1) Qual o livro que mais gostaram de ler no período? 2) Qual o livro ou obra que gostariam de ter publicado e não o fizeram?

Editora Ática: Wander Soares

1) "Drinkologia dos Estrangeiros" — Maurício Nabuco

2) "Como Ficar Livre do FMI" — um livro que não existe mas, segundo ele, todos gostariam de ter feito.

Editora Brasiliense: Luiz Schwarcz

1) "O Jogo de Amarelinha" — Julio Cortázar

2) "The Beatles" — Geoffrey Stokes (texto), Bea Felter (programação visual)

Editora Francisco Alves: Rosemary Alves

1) "O Vale dos Demônios" — Czeslaw Milosz

2) "Morte a Crédito" — Louis Ferdinand Céline

Editora L & PM: Ivan Pinheiro Machado

1) "Sobra de Guerra", de José Onofre, e "O Brasileiro", de José Antônio Pinheiro Machado (juntos, "porque se completam")

2) "Reunião de Família" — Lya Luft

Editora Moderna: Ricardo Feltré

1) "Morangos Mofados" — Caio Fernando Abreu

2) "A irresistível Ascensão do Boto Tucuxi" — Márcio Souza

Editora Nova Fronteira: Pedro Paulo de Sena Madureira

1) "A Morte de Virgílio" — Herman Boch — "Morte a Crédito" — L.F. Céline

2) "Morangos Mofados" — Caio Fernando Abreu

Editora Record: Alfredo Machado

1) "O Menino do Espelho" — Fernando Sabino

2) "A Bíblia" — ("Eu gostaria de ter publicado a primeira edição", diz Machado.)

T.A. Quelroz Editor: Thomaz de Aquino Quelroz

"Muitos me agradaram mas nenhum me marcou", disse Thomaz de Aquino, que gostaria de ter publicado a obra de Gilberto Freyre. Para isso, tentou entendimentos em 82 mas não chegou a concluí-los.

Figura 2 – "Os editores e suas preferências". Folha de São Paulo, 31 dez. 1982.

A posição entre os mais vendidos e a compor a listagem das preferências dos principais editores do Brasil garante a validação do projeto criador do autor perante os "leitores sem rosto". As estratégias de venda relacionadas à transposição do folhetim jornalístico para a compilação em livro, a retomada do humor satírico e do estilo picaresco, reativaram nos leitores o interesse por um Márcio Souza irônico e debochado, ao mesmo tempo em que se confirma as veleidades literárias do autor em se aproximar da grande massa de leitores através, dentre outras características que veremos a seguir, da permanência no formato livro e do estilo "folhetim", destinado às classes sociais mais baixas⁸⁵.

Essa relação entre a arte pura e o mercado pode ser mensurada nos próprios dados acima. Ora, Márcio Souza poderia ter escolhido outra linguagem para o formato em livro e não apenas repetir a forma fragmentária já praticada no jornal, e mais: o gênero folhetim e todos os recursos simbólicos já demonstrados neste capítulo, alcunhados pelo epíteto "De

⁸⁵ Sobre a história do folhetim no Brasil e na França, Cf. GARCIA, Débora Cristina Ferreira. Breve história do folhetim na França e no Brasil. In: Folhetins do século XIX: uma prática de leitura apaixonada. Tese (Doutorado). Araraquara: Universidade Estadual Paulista, Departamento de Linguística e Língua Portuguesa, 2010, p. 79-91.

volta ao picaresco”, sentem a pressão do mundo editorial em compreender a demanda dos compradores. Márcio Souza já havia nos dado o método em que passou a conferir a sua literatura características que aproximassem mais a obra do leitor:

[...] a partir do *Mad Maria* eu passei a me preocupar com o caráter popular do romance, a me perguntar se não seria possível atingir, a partir de uma literatura mais ágil, um maior número de pessoas que pouco lê. Em comecei a investigar coisas que nunca tinha lido – os romances que vendem a granel os Harold Hobbins da vida”. (LANDO, 1984).

O autor se define como um dos autores que “mais atinge o público” (id. Ibid.), e tal aceite por parte dele possui certa independência perante a validação dos consulentes. Já vimos que, ao passo que críticos como Wilson Martins e, em tempos outros, Lúcio Flávio Pinto, rebaixaram *Mad Maria* ao estatuto de romance ruim, por outro, na Espanha, este mesmo romance fora considerado um sucesso.

CONCLUSÃO

Compreender a forma em que a dinâmica sociocultural age sobre um produto literário específico é libertar o próprio produto das amarras internalistas que insistem no mantra da obra artística autônoma e onipotente. Aqui nós vimos a nomeação de Márcio Souza enquanto escritor feita por um punhado de intérpretes detentores dos recursos de julgamento literário. Estes classificadores de escritores acabaram por certo determinando a posição de Márcio Souza na estrutura do campo literário, ou seja, é no âmbito da recepção da obra por consulentos que as apostas, os riscos, em suma, as estratégias de consagração lançadas por Márcio Souza em sua obra ganham relevo e estatuto.

No espaço de sete anos, tempo em que *Galvez* foi lançado até *A resistível ascensão do Boto Tucuxi*, Márcio Souza foi se firmando no campo literário. Uma voz autorizada a falar sobre a Amazônia por meio da literatura e dos seus comentários em jornais, palestras, ensaios e outros similares.

Para Sônia Nolasco-Ferreira,

“‘The emperor of the Amazon’ (título do livro aqui [nos Estados Unidos]) é a entrada triunfal de um brasileiro (nenhum outro, nem Jorge Amado, conhecido, obteve tamanha aceitação) no mercado americano. Recebeu a aprovação que centenas de novos e antigos escritores daqui dariam um dedo para obter”. (O Globo, 29/10/1980).

Esse “passado” intelectual, essa legitimação no campo literário acaba por agir sobre Márcio Souza de forma definitiva: o ambiente sociocultural da época é capturado pelo autor que projetou em sua obra os elementos canônicos que o validaram. Mesmo a quebra deste “sistema” ou desta “lógica”, ou seja, com o autor reclamando o máximo de autonomia frente ao meio em que a obra foi produzida, ainda assim, se tal tentativa de cisão com o próprio modelo de confecção de obra se firmasse, não poderíamos deixar de entender a ação como uma reação ao paradigma literário de então e de como atingiu fama e prestígio.

Queremos dizer com isto que *A resistível ascensão do Boto Tucuxi* é resultado das relações sociais responsáveis por estabelecer as condições de fatura do romance. Márcio Souza, ao bradar por meio do narrador-organizador “Estamos de volta ao picaresco” busca resgatar os sinais diacríticos que o consagraram (humor, ascensão social, “história de aventuras”, folhetim), ou seja, retoma não apenas um público inicial acostumado com o humor corrosivo do autor – perdidos nos dois romances posteriores ao daquele de estreia, *Operação silêncio* e *Mad Maria*⁸⁶ -, mas a consagração perante o público diferenciado formado por críticos e os pares letrados do autor, sem contar determinadas tomadas de posição que de algum modo foram invocadas pelo autor como sinais diacríticos a diferenciá-lo da tradição literária de seu Estado, ainda presos a ecos de um parnasianismo sem compromisso com a contemporaneidade⁸⁷.

Manter-se no topo da fama e do prestígio exige do escritor certo manejo da condução de sua trajetória. Entre o livro de estreia e o concurso dos demais romances, Márcio Souza lançou uma espécie de autodefinição de seu pensamento literário convertido numa perspectiva simbólica ao longo de sua produção literária. O ensaio *A expressão amazonense* (1977) trata da ideia de “região” forjada por Márcio Souza, uma vez que este analisa os escritos de diferentes autores amazonenses (nativos ou aqui radicalizados) em consonância com as contradições vividas em seus respectivos espaços temporais, a saber, do período colonial até o que o autor chama de “neocolonialismo”.

No *Boto Tucuxi* a posição que o autor quer ocupar perante os classificadores de Amazônia é aquele possuidor de um olhar crítico que conhece a história da região e que busca compreender as suas contradições. Neste diapasão, tanto a geografia regional em que tais histórias acontecerem quanto o tipo de abordagem (crítica) e linguagem transformam-se

⁸⁶ Embora Zago (1980) afirme que *Mad Maria*, em contraponto *Operação Silêncio* marque um “retorno às fontes”.

⁸⁷ “Vou dar uma idéia (sic) para você, Finnegan. Descubra uma nova doença e batize ela com o nome de um poeta. Alguma coisa assim como: síndrome de Bilac ou peste de Olavo” (Cf. SOUZA, 1980, p.336).

em trunfos que o autor não deixa de utilizar para ocupar um espaço no interior do campo dos intérpretes regionais e, principalmente, no campo literário.

O folhetim *A resistível ascensão do Boto Tucuxi* é baseado na peça teatral “Arriba La Chunga”, de autoria do ator e dramaturgo manauara Edney Azancoth, mas que não chegou a ser encenada pelo Teatro Experimental do Sesc do Amazonas – TESC por “defeito de estrutura” (Cf. SOUZA, 1984)⁸⁸. A versão teatral do Boto Tucuxi encenada em 1982 teve um primeiro tratamento dado por Márcio Souza e entregue “[...] durante uma festa do grupo na casa do Stanley [Whibbe] [...]” (AZANCOTH; COSTA, 2009, p. 290). No entanto, “[...] padecia do excesso literário da obra do folhetim [...]”, ficando a cabo do próprio Stanley Whibbe e Edney Azancoth a tarefa de desbastar os excessos, “[...] reduzindo-o ao essencial sem prejudicar a linha narrativa da trama” (id., ibid).

Ora, se havia um defeito de estrutura na versão de Edney Azancoth, conforme nos diz Márcio Souza, por outro lado, o próprio Azancoth rebate dizendo ser a versão de Souza a deficiente. Logo, se a inserção da personagem Edney Azancoth no romance não seria uma tentativa de revelar um jogo de “criação literária” em que Edney Azancoth aparece como um dos narradores da história do Boto Tucuxi, mas não como um “criador”, e sim como instrumento de escrita, que em algum momento no romance se recusa a transcrever um trecho considerado passadista.

O desenho do romance imbricado pelo escritor Márcio Souza mostra toda uma dinâmica de relações que se desdobram e revelam as suas intenções. O que fecha de modo conclusivo esta análise é a continuação de um projeto criador devotado a estabelecer os sinais representativos de uma postura modernista da literatura amazonense em contraponto à passadista, ao mesmo tempo em que se utiliza de temas relacionados à Amazônia e das

⁸⁸ A versão teatral do *Boto Tucuxi* encenada em 1982 teve um primeiro tratamento dado por Márcio Souza e entregue “[...] durante uma festa do grupo na casa do Stanley [Whibbe] [...]” (AZANCOTH; COSTA, 2009, p. 290). No entanto, “[...] padecia do excesso literário da obra do folhetim [...]” ficando a cabo do próprio Stanley Whibbe e Edney Azancoth a tarefa de podagem dos excessos “[...] reduzindo-o ao essencial sem prejudicar a linha narrativa da trama” (id., ibid).

formas de “leitura” destes temas como a chance de se lançar ao grupo dos classificadores de Amazônia e ser reconhecido por eles. A luta entre grupos pela definição de uma literatura regional e pela ideia de Amazônia foram mostradas neste trabalho.

REFERÊNCIAS

1) Obras e textos citados e consultados

ALMEIDA, Alfredo Wagner Berno de. Jorge Amado: política e literatura. Rio de Janeiro: Campus, 1979.

_____. Antropologia dos Archivos da Amazônia. Rio de Janeiro: Casa 8; FUA, 2008.

AMADO, Jorge. Préface. In: SOUZA, Márcio. Galvez, L'Empereur d'Amazonie. Paris: JCLattès, 1983, p.9-11.

AMARAL, Vinícius Alves do. "Ou a revolta ou à obediência estúpida": Aldísio Filgueiras frente à Ditadura Civil-Militar (1964-1985). Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em História, UFAM, 2015.

ARAÚJO, Ricardo Benzaquen de; CASTRO, E.B. Viveiros de. Romeu e Julieta e a Origem do Estado. In: Arte e Sociedade: ensaios de sociologia da arte. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1977, p. 130-169.

BASTOS, Maria Jardenia de O. Silva; JESUS, Jôse Alves de et al. A paródia como recurso satírico em dois romances de Márcio Souza. [Montes Belos?: s/d].

BORNHEIM, Gerd. A estética do teatro. Rio de Janeiro: Graal, 1992.

BOURDIEU, Pierre. Flaubert analista de Flaubert: uma leitura de A educação sentimental. In: As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário. Trad. de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p.17-59.

_____. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, M de M; AMADO, J. In: Usos & abusos da história oral. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas, 1998, p.183 -191.

_____. A distinção: crítica social do julgamento. Tradução Daniela Kern e Guilherme Teixeira. São Paulo: Edusp, 2007.

_____. A economia das trocas simbólicas. São Paulo: Perspectiva, 2011.

_____. Compreender. In: Bourdieu, Pierre. et al. Miséria do mundo. 7. ed. Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 2008, p. 693-713.

_____. Os usos sociais da ciência. São Paulo: Ed. UNESP, 2003.

_____. A identidade e a representação: elementos para uma reflexão crítica sobre a ideia de região. In: O poder simbólico. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 2010, p.107-132.

- BRAGA, Débora Renata de Freitas. Ferreira de Castro, personagem. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes, UEA, 2014.
- BRECHT, Bertolt. Estudos sobre Teatro. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- CANDIDO, Antonio. Literatura e sociedade. São Paulo: T. A Queiroz Editor, 8. ed., 2000.
- _____. Duas vezes: a passagem do dois ao três. In: DANTAS, Vinícius. (Seleção, apresentações e notas). Textos de Intervenção. São Paulo: Duas Cidades, 2002, p.51-76).
- CANDIDO, Antonio; CASTELLO, J. A. A presença da literatura brasileira. 12 ed. Vol. 2. Modernismo. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1996.
- CARVALHO, João Carlos de. Amazônia revisitada: de Carvajal a Márcio Souza. Rio Branco: EDUFAC, 2005.
- DIAS, Ednea Mascarenhas. A ilusão do fausto: Manaus 1890-1920. Manaus: Valer, 2007.
- DIMAS, Antônio. Literatura Comentada: Márcio Souza. São Paulo: Abril Educação, 1982.
- ELIAS, Norbert. Mozart: sociologia de um gênio. Trad. Sérgio Góes de Paula. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995.
- FACCHIN, Michelle Aranda. Mário de Andrade e o modernismo: percursos de um nacionalismo consciente. Revista de Literatura História e Memória, Dossiê 90 anos de arte moderna no Brasil, vol. 8, nº 11, 2012, p. 50.
- FOUCAULT, Michel. Microfísica do poder. 28. ed. Rio de Janeiro; São Paulo: Editora Paz e Terra, 2014.
- GARCIA, Débora Cristina Ferreira. Breve história do folhetim na França e no Brasil. In: Folhetins do século XIX: uma prática de leitura apaixonada. Tese (Doutorado). Departamento de Linguística e Língua Portuguesa, UEP, 2010, p. 79-91.
- GONDIM, Neide. A invenção da Amazônia. São Paulo: Editora Marco Zero, 1994.
- GRYNSZPAN, Mário. Ciência política e trajetórias sociais: uma sociologia histórica da teoria das elites. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas, 1999.
- HARDMAN, Francisco Foot. Revolta: na planície do esquecimento: a grande falha amazônica. In: Cadernos de Literatura Brasileira, nº 19, Instituto Moreira Salles, 2005.
- _____. Adeus, Macunaíma. Sibila, Revista de Poesia e Crítica Literária, ano 18, 6 mar. 2016. Disponível em:< <http://sibila.com.br/cultura/adeus-macunaima/12394>>. Acesso em: 07/09/2018.

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

IANNI, Octávio. O colapso do populismo no Brasil. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.

_____. A formação do estado populista na América Latina. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira S. A, 1991.

KOFES, Suely; MANICA, Daniela. (org.). Vidas e grafias: narrativas antropológicas entre biografia e etnografia. Rio de Janeiro: Lamparina Editora, 2015.

MICELI, Sérgio. Intelectuais à brasileira. São Paulo: Companhia da Letras, 2001.

LIMA, Isabel Pires de. O tempo dos 'inutensílios': o lugar das humanidades na contemporaneidade. Col. Orações de Sapiência. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2015.

OLIVEIRA, João Pacheco de. O 'caboclo' e o 'brabo': notas sobre duas modalidades de incorporação da força de trabalho na expansão da borracha no vale amazônico no século XIX. Encontros com a Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, v.11, p.101-140, 1979.

PAIVA, Marco Aurélio Coelho de. "O papagaio e o fonógrafo: os prosadores de ficção na Amazônia". Manaus: EDUA, 2010.

_____. "Na garganta da selva: as memórias de Galvez e a representação literária da Amazônia". In: O mostrador da derrota: estudos sobre o teatro e a ficção de Márcio Souza. Allison Leão; Marcos Frederico Krueger (orgs). Manaus: UEA Edições, 2013.

PINTO, Zemaria. Deuses, heróis, bufões: uma dramaturgia amazônica. In: O mostrador da derrota: estudos sobre o teatro e a ficção de Márcio Souza. Allison Leão; Marcos Frederico Krueger (orgs). Manaus: UEA Edições, 2013, p. 23-47.

RIDENTI, Marcelo. Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da tv. 2ª ed. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

REIS, Arthur César Ferreira. A Amazônia e a cobiça internacional. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Manaus: Superintendência da Zona Franca de Manaus, 1982.

SILVERMAN, Malcolm. Protesto e o novo romance brasileiro. Trad. Carlos Araújo. Porto Alegre; São Paulo: Ed. Universidade/UFRS/Ed. Universidade de São Carlos, 1995.

SOUZA, Márcio. A expressão amazonense: do colonialismo ao neocolonialismo. São Paulo: Ed. Alfa-Omega, 1978.

_____. A resistível ascensão do Boto Tucuxi. São Paulo: Ed. Marco Zero, 1982.

_____. Galvez, imperador do Acre. Amazonas: Fundação Cultural do Amazonas, 1976.

_____. L'Empereur d'Amazonie. Paris: JCLattès, 1983.

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

_____. O palco verde. São Paulo: Ed. Marco Zero, 1984.

THIÉRION, Brigitte. Olhares sobre a Amazônia: ficção, história e identidade na obra de Márcio Souza. Tese (Doutorado). Université Rennes 2, 2010. Tradução de: Regards sur L'Amazonie: fiction, histoire, identité dans l'oeuvre de Márcio Souza.

ZUCOLO, Nícia Petreceli. Operação: silêncio. In: O mostrador da derrota: estudos sobre o teatro e a ficção de Márcio Souza. Allison Leão; Marcos Frederico Krueger (orgs). Manaus: UEA Edições, 2013, p. 113-131.

2) Entrevistas, críticas e matérias em jornais, revistas e suplementos literários

ALMEIDA, Miguel de. Contra o populismo, a pilhéria. São Paulo, Folha de São Paulo, Ilustrada, 4 ag. 1982.

AMÂNCIO, Brenna. Eu coloquei o Acre no mapa. Acre, A Gazeta do Acre, 2014. Disponível em: < <https://agazetadoacre.com/eu-coloquei-o-acre-no-mapa-afirma-escritor-marcio-souza/>>. Acesso em: 10/04/2018.

AMÂNCIO, Moacir. Maldito. Um livro causa grande confusão em Manaus. São Paulo, Folha de São Paulo, Ilustrada, 22 mar.1977.

ANGELICA, Joana. Usando a caricatura, Márcio Souza lança o irreverente Boto Tucuxi. Rio de Janeiro, O Globo, 30 jul. 1982.

AUTORES E LIVROS. Suplemento Literário de "A Manhã". Dir. Múcio Leão. 07/12/1941. Disponível em: < http://memoria.bn.br/pdf/066559/per066559_1941_00017.pdf>. Acesso em: 12/08/2018.

CASTRO, Nelson Sandro de. Algo novo vem de Manaus (Não é borracha). Rio de Janeiro: O Globo, 30/01/1977.

COSTA, Flávio Moreira da. A incrível história de Galvez que (des)governou o Acre. Rio de Janeiro, O Globo, 30 abr. 1977.

FREITAS, João Batista de. Márcio Souza: em termos de cultura, a Amazônia continua no limbo. Rio de Janeiro, Jornal do Brasil, 15 abr. 1978.

- HATOUM, Milton. Apocalipse amazonense. São Paulo, Folha de São Paulo, 21 jan. 1979.
- KAHNS, Cláudio. Folias do Látex, um espetáculo amazônico. São Paulo, Folha de São Paulo, 10 jan. 1978.
- LANDO, Vivien. Imperador do Acre responde por que fugiu do Amazonas. Folha de São Paulo, Ilustrada, Domingo, 8 jul. 1984.
- LIMA, Maria. O Boto Tucuxi que pode decidir o futuro de Jader. Rio de Janeiro, O Globo, 01 jul. 2001.
- LUIS, Mackzen. Ator bufão de uma Amazônia teatral. Rio de Janeiro, Jornal do Brasil, 26 fev. 1978
- _____. O fim do exílio amazônico. Rio de Janeiro, Jornal do Brasil, 15 abr. 1978
- _____. Mágica Amazônica. Rio de Janeiro, Jornal do Brasil, 29 set. 1979
- _____. Amazônia, mitos e folias. Rio de Janeiro, Jornal do Brasil, 16 abr. 1983
- MÁRCIO SOUZA faz sucesso na Espanha com ‘Mad Maria’. Rio de Janeiro, O Globo, 07 jul. 1981.
- MARTINS, Wilson. As artimanhas do vilão. Rio de Janeiro, Jornal do Brasil, 01 nov. 1980.
- MARKUN, Paulo. As aventuras de um Macunaíma amazonense. Rio de Janeiro, O Globo, Domingo, 25 jul. 1982.
- MOTA, Carlos Guilherme. Pátria do Mito. Veja, 08 març. 1978.
- NOLASCO-FERREIRA, Sonia. O romance brasileiro entra em triunfo nos EUA. Rio de Janeiro, O Globo, 29 out. 1980.
- PESSOA, Isa. Sabino e Márcio: ‘Não’ à carreira de escritor. O Globo, Segundo Caderno, segunda feira, 22 jul. 1985.
- VICENZA, Ida. Márcio Souza troca o Acre por São Paulo. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil, 04 ag. 1979.
- WYLER, Vivian. Márcio Souza. Um amazonense de sucesso troca Manaus pelo Rio. Rio de Janeiro, Jornal do Brasil, 16 abr. 1983.
- ZAGO, Antonio. Ferrovia do Diabo. Rio de Janeiro, Jornal do Brasil, 5 jul. 1980.

3) Bibliografia para formatação da Dissertação

BARBOSA, Ierecê; LIZARDI, Patrícia Sánchez et al. Orientações para elaboração de trabalhos acadêmicos. (Orgs). Manaus: UEA/Escola Normal Superior/PPGEECA, 2012.