

Relações intersemióticas entre literatura, cinema, artes plásticas e desenho em dois romances de Márcio Souza

Luís Heleno Montoril del Castilo¹

Francisco Ewerton Almeida dos Santos²

***Galvez imperador do Acre* e as experiências dadaístas, surrealistas e concretistas**

Para fazermos a relação entre a escrita e a técnica da colagem, cabe partirmos de uma afirmação de Compagnon (2007, p. 11): “Recorte e colagem são as experiências fundamentais com o papel, das quais a leitura e a escrita não são senão formas derivadas, transitórias, efêmeras”. Ela aponta para uma concepção de leitura e escrita que dialoga com Jaques Derrida, no que tange à compreensão dessas práticas enquanto *bricolage*, utilizando-se do conceito proposto por Lévi-Strauss (1970), em seu texto “A ciência do concreto”.

Derrida define toda escrita como *bricolage*, todo escritor como *bricoleur*: “Se denominarmos bricolagem a necessidade de ir buscar os seus conceitos ao texto de uma herança mais ou menos coerente ou arruinada, deve-se dizer que todo o discurso é *bricoleur*” (Derrida, 1995, p. 239). No mesmo sentido, Compagnon (2007, p. 39) afirma: “toda escrita é colagem e glosa, é citação, é comentário”.

Desagregar o texto, destacá-lo de seu contexto, e reagregá-lo em um novo. Para Derrida e Compagnon esse é o princípio da escrita, todo autor o faz, consciente ou inconscientemente, cada um a seu modo. Em dois romances do escritor amazonense Márcio Souza, *Galvez imperador do Acre* ([1977] 1983) e *A resistível ascensão do Boto Tucuxi* (1982), esse processo é um princípio estético estruturante não somente da forma da narrativa como do campo de significação e teor da crítica investida de sátira, humor e, em algumas partes dessas obras, ironia.

Começemos por *Galvez imperador do Acre*. A primeira epígrafe do romance figura bem esse princípio:

¹ Doutor em Estudos Literários e atualmente pós-doutorando da Capes na Sorbonne Nouvelle – Paris 3, sob orientação de Jacqueline Penjon. Professor adjunto da Universidade Federal do Pará (UFPA), Belém, Pará, Brasil. E-mail: montoril@ufpa.br

² Mestre em Estudos Literários e professor da Escola de Aplicação da UFPA, Belém, Pará, Brasil. E-mail: f.ewertonsantos@gmail.com

Nestas matérias a língua não tropeça sem que a intenção caia primeiro. Mas se acaso por descuido ou por malícia mordiscar, responderei aos meus censores o que Mauléon, poeta bobo e acadêmico burlesco da Academia de Imitadores, respondeu a alguém que lhe perguntara o que queria dizer *Deu de Deo*. Ele traduziu: Dê por onde der. Miguel de Cervantes, *Novelas exemplares* (Souza, 1983, p. 11).

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

Assim, citar, dar o discurso ao outro, como fazem Márcio Souza, Cervantes e, indiretamente, Mauleón – ladrão de discursos – é a melhor estratégia de esquivar-se, retirar sua responsabilidade sobre o dito. Se tocar em alguma ferida exposta da sociedade, que ofender a algum censor (e, no caso do romance *Galvez imperador do Acre*, cuja primeira edição é de 1976, ainda estamos em tempos de ditadura militar): “não foi minha intenção” ou “não foi o que eu quis dizer”.

“Dê por onde der”, assim é o discurso. Mas como isso se processa? Como o trecho extirpado de um sistema e integrado em outro adquire e produz sentido dentro desse novo sistema? E como isso é levado a cabo em *Galvez imperador do Acre*?

A citação é um trabalho, um processo, o sentido surge como um acréscimo, um suplemento, do trabalho. Portanto, a citação não tem sentido em si, pois é o trabalho que a desloca e a produz, como diz Compagnon (2007, p.47): “O sentido da citação depende do campo das forças atuantes: ele é essencialmente variável”.

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

Ao falarmos em “colagem”, ou em “romance-colagem”, referindo-nos a *Galvez imperador do Acre*, faz-se necessária uma aproximação dessa obra com as propostas daqueles que foram os precursores ou, pelo menos, os que sistematizaram e trouxeram à baila essa denominação para o campo das artes, isto é, os dadaístas e surrealistas. Sabemos que a colagem para ambos os movimentos de vanguarda era um recurso sobremaneira plástico, o que significa que, ao chamarmos de colagem o procedimento textual levado a cabo por Márcio Souza em seu romance de estreia, estamos, necessariamente, movendo-nos no campo da “tradução intersemiótica”, termo este definido por Roman Jakobson (2008, p. 64) como a “interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais” e vice-versa.

Para Márcia Arbex, termos como descontinuidade, heterogeneidade, mosaico, citação e bricolagem apontam para a interface entre literatura e artes plásticas, entrevedo, assim, a poeticidade da colagem pictórica, bem como a possibilidade de extensão de termos referentes a práticas de produção textual, como intertextualidade, para o campo visual. É o que ela defende em seu texto “Onirismo, subversão e ludismo no romance-colagem” (Arbex, 2002), no qual trata dos romances-colagens de Max Ernst, tomados aqui como parâmetro comparativo.

Interessa-nos, particularmente, as técnicas de colagem dadaísta e surrealista empregadas por Max Ernst em suas obras para melhor descortinarmos aquelas empregadas por Márcio Souza.

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

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

Por sua vez, nos romances-colagens surrealistas, “Max Ernst procede de outra forma ao inserir sobre uma ilustração já existente [...] que atua como fundo ou suporte, elementos plásticos procedentes de outras ilustrações, que vêm modificar aquela” (Arbex, 2002, p. 219). A autora enfatiza o uso de ilustrações retiradas de jornais, revistas ilustradas e, principalmente, folhetins, todos do século XIX.



Figura 1- *Une semaine de bonté*, de Max Ernst, colagem surrealista.

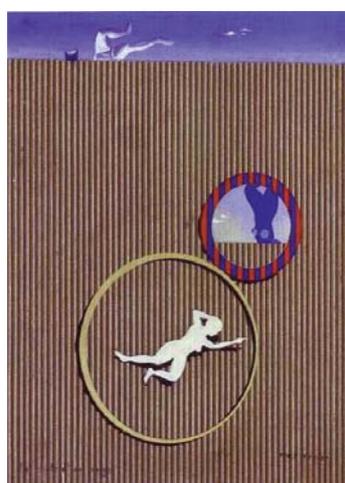


Figura 2- *The fall of an angel*, de Max Ernst, colagem dadaísta.

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

- 1) Música: a música é constantemente evocada no romance, interferindo na leitura e dialogando com o resto do texto, criando um análogo literário ao que seria uma “trilha sonora” na linguagem teatral ou audiovisual. Vejamos alguns exemplos: “*Allegro Político e Conjugal I*” (Souza, 1983, p. 16, grifo nosso), “*Noturno Conspiatório*” (Souza, 1983, p. 42, grifo nosso).

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

Cabo de Guarda-Chuva

Trucco – Isto parece Lisboa. Você já esteve em Lisboa?

Galvez – Conheço Lisboa, uma bela cidade.

Trucco – Até o fedor de Belém é português.

Galvez – La Paz deve feder como Madrid.

Trucco – Não gosto de vulgaridade.

Galvez – As meninas tão nos seguindo.

Trucco – Manda embora, dê esse dinheiro para elas.

Galvez – O senhor é quem manda

(Souza, 1983, p. 23).

Há também alguns outros gêneros encontrados: enciclopédia, matéria de jornal, ata de reunião, máximas, relato etnográfico, conferência científica, ordens de serviço, despachos, decretos, entre outros.

Por meio desse inventário, podemos perceber a aproximação entre a concepção estética de *Galvez imperador do Acre* e os “papéis colados” dadaístas. Esses gêneros e linguagens, quando transpostos de contextos não literários para o espaço da arte, se ressignificam, passam a assumir outra função no sistema semiótico em que se integram. Como nas colagens dadaístas, esse trabalho consiste em uma interpretação e contestação da realidade por meio de um processo tradutor. Em *Galvez imperador do Acre*, a linguagem literária interpreta seu referente por meio do análogo, ela reconstrói os componentes estruturais de vários gêneros e discursos que circulam no mundo. Dessa forma, o que ocorre é, em termos peirceanos, uma representação icônica feita pelo signo (literário) sobre seu objeto (gênero retirado de outros contextos), pois o faz “por traços de semelhança e analogia, e de tal modo que novos aspectos, verdades ou propriedades relativos ao objeto podem ser descobertos ou revelados” (Pignatari, 1979, p. 29). Como podemos observar na citação de Décio Pignatari, ao ligar-se ao referente como ícone, o signo desvela outras propriedades do objeto não evidentes, ou seja, o interpreta, dando-lhe um novo sentido, muitas vezes novo e inusitado. Assim, nem o gênero transposto para a linguagem literária, e nem esta própria saem incólumes do processo de colagem – que é tradução intersemiótica: ambos se transformam e ressignificam na tensão e hibridismo entre textos e linguagens. Esse procedimento semiótico se desdobra na estratégia crítica da pós-modernidade, tal qual nos apresenta Linda Hutcheon (1991, p. 11), que é inserir ao mesmo tempo em que subverte.

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

Como já vimos, na técnica dos romances-colagens surrealistas há presença de um pano de fundo, ou suporte, geralmente uma ilustração já existente, que é modificado pela colagem. Em geral são ilustrações de folhetins do século XIX. O pano de fundo que identificamos em *Galvez*, como correspondente à técnica pictórica, é a própria forma textual do folhetim. Sintetizando e tentando esclarecer: enquanto nos seus romances-colagens Max Ernt utilizava ilustrações de folhetins do século XIX como pano de fundo para suas colagens, também Márcio Souza utilizou-se de um pano de fundo para as suas, que é a própria forma textual chamada romance-folhetim. Contudo, assim como nas colagens de Ernst, esse suporte é transformado pela colagem, numa relação paródica. Para melhor visualizarmos a forma como Márcio Souza se apropria e transforma o folhetim em seu romance, parafrasearemos de forma resumida algumas características do gênero enumeradas por Bella Jozef (2006).

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

- 1) O narrador diz tudo, ordenando e julgando, e estabelecendo, ao final, a harmonia das instituições sociais.
- 2) Como característica formal, há repetições, coincidências ou simetrias, estruturas recorrentes, reduplicadoras de modelos já conhecido.
- 3) Baseiam-se em formas esquemáticas, em uma estrutura binária de fortes oposições maniqueístas: pobres bondosos e malvados aristocratas.
- 4) Os incidentes são resolvidos de modo feliz, reforçando os valores que regem a sociedade.
- 5) Predominam tom sentimental, filosofia vulgar e grandiloquente, conceitos moralistas de profundidade duvidosa.
- 6) Há frases feitas, de clichês, retórica pobre, sufocada pela intriga, dialética tensão/desenlace.
- 7) Os personagens são tipos, feitos de uma só peça, e não mudam. Há a oposição herói x vilão, sem a presença de personagens complexas.
- 8) A intriga é complexa, com acúmulo de acidentes, encontros inesperados, aventuras escabrosas, multiplicação do lugar e tempo da ação. Entrecruzam personagens e episódios numa trama cerrada. Os dois elementos da estrutura interna do folhetim se fazem presentes: corte regular na narração e cada corte corresponde a um clímax de *suspense*.

9) Ocorrem lances teatrais portadores de informação com o objetivo de sensibilizar o leitor. Prolongamento excessivo da cena.

10) Ocorre a reiteração da ideologia vigente: ao final, tudo continua imutável.

Percebemos que muitas dessas características são apropriadas de forma irônica e subvertidas por Márcio Souza em *Galvez imperador do Acre*. A primeira que podemos notar é o corte regular, que fragmenta a narrativa em breves episódios. Contudo, diferente do que propõe o folhetim, não há o suspense no fim de cada um, deixando o mote para o próximo. Pelo contrário, o suspense é quebrado logo no início da narrativa, quando o narrador nos informa que estamos diante de uma “história de aventuras onde o herói, no fim, morre na cama de velhice” (Souza, 1983, p. 13). Notamos, pois, que certos episódios consistem em simulacros de gêneros textuais diversos, como já pudemos visualizar acima, quebrando com a forma tradicional de narrar fatos e informações que dão prosseguimento à intriga e deixam o suspense com a intenção de levar o leitor a comprar o jornal na manhã seguinte (porque, inclusive, não há registro de que *Galvez imperador do Acre* tenha sido publicado periodicamente em forma de folhetim).

Outra característica apropriada de forma irônica no romance é o acúmulo de situações, reveses, incidentes e aventuras que multiplicam o tempo e lugar da ação. *Galvez imperador do Acre* é uma narrativa dividida em quatro partes: a primeira se passa entre novembro de 1897 e novembro de 1898, em Belém; a segunda, não datada, é intitulada “Em pleno rio Amazonas” (Souza, 1983, p. 69), fazendo referência ao espaço em que se passa esse momento da narrativa; a terceira é ambientada em Manaus, e vai de março a junho de 1989; a quarta e última é localizada no “Império do Acre” e datada em dezembro de 1899. Além desses vários espaços, há também as analepses referentes às memórias de Galvez de suas andanças pelo mundo como diplomata. Assim, a narrativa se enreda ainda pela Espanha, Itália, França e Argentina, regada a amores intempestivos com mulheres da aristocracia e com direito até a um duelo em Buenos Aires, no qual Galvez assassina o irmão de sua amante Maria Izabel y Fierro, Pablo, que tencionava vingar-se do aventureiro espanhol por ter deflorado sua irmã. Há também diversos momentos recheados de peripécias absurdas e cômicas, nas quais o próprio narrador em primeira pessoa, ironicamente, referencia o tom folhetinesco de suas aventuras, como nas passagens abaixo:

Trucco defendia-se habilmente, não há dúvidas, mas não resistiria por muito tempo se o diabo do marido da caboca que eu estava

trepando naquela hora, não tivesse entrado no quarto com um terçado afiado e eu não tivesse levantado e, quase num só pulo, saltado pela janela, segurando algumas peças de roupa. Fui desabar bem em cima dos quatro homens, *como num romance de folhetim* (Souza, 1983, p. 17, grifo nosso).

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

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

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

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

Roubo

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

Correção

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

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

A imutabilidade das estruturas sociais presentes no fim do romance, que, no folhetim do século XIX, é índice de reiteração da ideologia vigente, segundo Bella Jozef, também volta em *Galvez imperador do Acre*, contudo, mais como uma consciência distópica da derrota dos ideais revolucionários ao longo da história (seja no presente representado na obra ou no presente de sua produção). A única personagem que encarna um projeto revolucionário de cunho político social é Joana, ex-freira que se tornou amante de Galvez durante a viagem Belém-Manaus. Enxergando na revolução do Acre, que não passa de uma estratégia política arquitetada pelos poderosos da borracha, uma oportunidade de melhorar a vida dos seringueiros, começa por um projeto de alfabetização que se desdobra na organização de um exército guerrilheiro formado por esses seringueiros. Contudo, enquanto Joana crê nessa revolução como um projeto sério, Galvez e seus ministros Blangis e Thaumaturgo Vaez estão afundados em orgias e deslumbrados com projetos megalomaniacos e inúteis, como a construção de um Palácio Imperial feito com material e mão de obra europeia e estipulado em 650.000 libras (cf. Souza, 1983, p. 184). As discordâncias ideológicas entre a forma como o Império do Acre é dirigido e o espírito sério de reforma social encarnado por Joana fica evidente neste trecho:

Minha Dissidente Querida

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

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

Heroína do século XIX

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

Como bem apontam Tânia Pantoja e Rejane Rocha (2005), percebe-se nesse trecho que o narrador não confere a Joana qualquer lamento ou palavra que a idealize como heroína, aproximando-a da heroína medieval sua homônima. Os ideais revolucionários, então encarnados por Joana, são sufocados sob o hedonismo, a ganância, a corrupção e os interesses econômicos. Não há, no entanto, uma reiteração passiva da ideologia vigente, como sugere Bella Jozef com relação ao folhetim do século XIX. Aqui, a crítica a essa ideologia é evidente; há, no entanto, uma descrença no futuro como lugar de melhorias decorrente de uma consciência, sobretudo histórica, da derrocada dos ideais utópicos, como afirma Rejane Rocha:

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

Toda essa discussão nos conduz a outra característica do folhetim: a repetição de estruturas recorrentes e reduplicadoras de modelos conhecidos.

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

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

Essa aproximação já foi acenada no trabalho de Janete Gaspar Machado. Ao fazer uma breve relação entre as vanguardas poéticas das décadas de 1950 e 1960 e o romance da década de 1970, a autora aponta as seguintes características como cerne comparativo: “uma linguagem dinamizada pela fragmentação estruturadora de significados, a crítica à repressão ideológica, a participação do leitor como produtor de significados, como criador, o desaparecimento progressivo do caráter sagrado e segregador da arte” (Machado, 1981, p. 37).

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

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

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

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

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

Por sua vez, a terceira possibilidade é a proposta pelo cineasta soviético Sergei Eisenstein, segundo o qual,

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

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

Para identificarmos o método ideográfico em *Galvez imperador do Acre*, precisamos partir da parataxe observada na disposição gráfica dos fragmentos na página do romance. Este, por se tratar de um (pseudo) folhetim, é todo constituído de pequenos episódios, os próprios “recortes” que são “colados” no espaço do texto. A página assume assim um aspecto visualmente fragmentário, constituída em blocos. A confrontação visual desses blocos desdobra-se na confrontação conceitual. Dessa forma, é pela justaposição dos fragmentos emparelhados no espaço da página que a narrativa se desenvolve e os sentidos são produzidos. Já vimos também que muitos desses capítulos são “colagens” de variados gêneros textuais reproduzidos nos romances. Dessa forma, em vários momentos há a obliteração do narrador, aquele que, tradicionalmente, conduziria a narrativa e explicaria os fatos segundo sua visão, produtora essa de uma voz discursiva que serviria como fio ideológico norteador da concatenação dos fatos

e de outras vozes dentro do romance, fazendo com que em sua constituição prevaleçam as relações subordinativas, que supõem uma hierarquia entre discursos e fatos, os quais se desenvolvem linearmente, alinhando-se ao caráter lógico discursivo predominante na linguagem ocidental.

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

Uma Revolução É Uma Revolução

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

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

Cumpra-se e publique-se.

Luiz Galvez Rodrigues de Aria.

Imperador do Acre.

Bilhete

Sr. Galvez.

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

Do amigo,

Pedro Paixão.

Resposta

Meu caro Pedro Paixão.

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

Cordiais Saudações.

Luiz (Souza, 1983, p. 167).

Notamos aqui a presença do método ideográfico tal qual o concebia Pound, isto é, como intersecção de significados. Os blocos significacionais

– um decreto e dois bilhetes – são justapostos, e da confrontação de seus significados individuais o sentido do conjunto é produzido.

Essa não é, porém, a única ocorrência de fragmentação e montagem que podemos identificar nos trechos acima. Podemos perceber outra justaposição que por vezes ocorre de forma sutil e outras de maneira mais clara: a intromissão narrativa, a presença de várias vozes que se inserem no texto de forma direta, disputando espaço com o que poderíamos chamar de o narrador “predominante”, que, como sabemos, é o narrador autodiegético, o próprio Galvez. Além daquela outra voz narrativa com a qual já nos familiarizamos neste trabalho, a do “editor” que interfere na fala do narrador em 1ª pessoa para corrigi-lo ou desmenti-lo, há a dos produtores dos discursos reproduzidos para o romance, como é o caso do coronel Pedro Paixão, cuja voz “ouvimos” diretamente por meio do “bilhete” transposto acima. Há várias dessas ocorrências ao longo do texto, presentes, por exemplo, quando o narrador é suprimido diante de um diálogo aos moldes do gênero dramático (cujo exemplo já foi visto neste artigo), ou em favor da reprodução direta das atas de reunião dos revolucionários que ainda em Belém planejavam a revolução do Acre.

Ao fim de dois capítulos em que a reunião é descrita detalhadamente, lemos: “E a reunião foi encerrada tendo sido redigida esta Ata, por mim, 1º secretário Reinaldo Lemos Nogueira Filho, e, lida e aprovada pelos presentes, foi assinada” (Souza, 1983, p. 46). Percebemos então que o processo de colagem rompe com a unidade não só genérica do texto, mas também discursiva. Como não poderia ser diferente, a hibridização e fragmentação da composição do romance estilham o discurso monológico do narrador, explodindo-o numa constelação de vozes que crescem em proporção direta com a proliferação de gêneros aduzidos ao longo do romance de Márcio Souza.

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

vista temporal, que é também o do leitor). Isso fica patente no episódio em que Galvez descreve um ritual antropofágico, no qual os selvagens capturam e devoram o grupo de religiosos em cujo barco viajava clandestinamente rumo a Manaus e do qual fora expulso por ser flagrado mantendo relações com a freira Joana (que posteriormente larga o hábito). Nesse momento, o narrador em terceira pessoa interfere:

Perdão, Leitores!

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

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

Cigana Misteriosa

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

Ação Paralela

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

Aparentemente, os episódios acima transcritos não apresentam nenhuma relação entre si. Contudo, a relação será construída no decorrer da narrativa, quando perceberemos que há na verdade uma intersecção de

significados por meio da justaposição temporal: no passado a cigana prevê que Galvez será aclamado rei, no presente uma ação aleatória ocorre no Acre, e, no futuro, a previsão da cigana se consumará, quando Galvez realmente for aclamado rei naquele território que, até então, pouco havia se insinuado na narrativa. Pelo método ideogrâmico poundiano, o passado da recordação é interceptado pelo presente do discurso narrativo, produzindo a sugestão de uma prolepse.

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

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

Da mesma forma, os episódios de *Galvez imperador do Acre* (que seriam equivalentes aqui aos “planos” cinematográficos de que fala Eisenstein) confrontam-se e causam efeitos de ruptura. Cabe ao leitor, portanto, preencher os interstícios presentes entre esses fragmentos, fazer as relações, atribuir-lhes sentido conjunto. Isso está em conformidade com outro ponto levantado por Janete Gaspar Machado, quando relaciona o romance de 1970 com a poesia visual de 1950 e 1960, que é a inserção ativa do leitor na construção da obra de arte. Assim, o leitor deixa de ser um componente passivo, puro receptor de significados narrativos, e passa a ser um cocriador. É ele quem costura os fragmentos, constrói os elos entre eles, preenche as lacunas deixadas pela justaposição de gêneros, vozes e tempos narrativos.

A resistível ascensão do Boto Tucuxi: relações com o Modernismo brasileiro e a “banda desenhada”

Na primeira parte, partimos de um ponto crítico-analítico fundamentado, sobretudo, numa teoria da colagem e montagem relacionada à literatura e arte moderna, Surrealismo e Dadaísmo, com ultrapassagens em

direção ao que alguns estudiosos de literatura chamam de poéticas pós-modernas, como é o caso das referências citadas ao longo da primeira leitura. Conquanto essa abordagem seja pertinente à crítica de literatura brasileira contemporânea e de Márcio Souza, temos que anotar a via modernista, aberta pelas experimentações de Mário de Andrade e Oswald de Andrade, no que diz respeito às suas relações com as vanguardas artísticas europeias, bem como o papel precursor do Modernismo na vanguarda concretista, e ainda a referência expressa em *Galvez Imperador do Acre* e *A resistível ascensão do Boto Tucuxi* à necessidade de colocar a literatura da Amazônia no caminho da moderna literatura – por “moderna”, leia-se modernista, não passadista, não parnasiana, antiacadêmica, não palavrosa, antirretórica e não eloquente, desviada do olhar exótico de um Euclides da Cunha ou Alberto Rangel. É o que podemos depreender dos trechos:

E quanto ao estilo o leitor há de dizer que finalmente o Amazonas chegou em 1922. Não importa, não se faz mais histórias de aventuras como antigamente. Em 1922 do gregoriano calendário do Amazonas ainda sublimava o latifoliado parnasianismo que deu dores de cabeça a uma palmeira de Euclides da Cunha (Souza, 1983, p. 13).

Mas por que um Boto? Talvez o mito, longe de ser indígena mas mercantilista como um episódio de Bocaccio, mais forte que a lógica cartesiana, rompesse com os baluartes de sua fortaleza parnasiana. Modernista? Claro! É isto, professor. Ninguém pode ficar passadista depois da Constituinte de 46! (Souza, 1982, p. 33).

Tal alusão ao Modernismo permite traçar essa filiação estética em que retomar textos fundadores é sempre válido e necessário para dar lastro crítico à leitura oferecida a apreciação dos estudiosos de literatura. Dois desses textos são os prefácios, escritos por Haroldo de Campos, às edições de *Memórias sentimentais de João Miramar* e *Serafim Ponte Grande* (Oswald de Andrade), ambas de 1972. Tais prefácios dialogam com o que apresentamos na primeira parte do presente artigo para ratificar a colagem e a montagem, de derivação também modernista, como princípios estéticos constantes da literatura de Márcio Souza.

Na primeira parte, aproximamos a técnica de montagem-colagem de *Galvez* do Dadaísmo e Surrealismo a partir da leitura da Márcia Arbex (2002). Contudo, tal aproximação restaria incompleta sem a perspectiva trazida por Haroldo de Campos nos prefácios referidos. Em “Miramar

na mira” (Campos, 1972a), ele traça e delinea bem o percurso das artes e literatura modernas na Europa, bem como de suas vanguardas, em conjugação com aquilo que Oswald de Andrade absorveu para sua literatura a fim de realizar a reviravolta modernista. Haroldo de Campos escreve com o propósito principal de relacionar a narrativa de *Miramar* e *Serafim*, de Oswald de Andrade, à de James Joyce, e o faz dando-nos a trajetória de Oswald a partir de suas viagens à Europa, sua importância como motivador a mais do que vai se realizar em *Macunaíma*, de Mário de Andrade. Ressalta ainda a *paródia estilística*, a *sátira dentro da sátira*, o contato com o futurismo, a paródia como elemento estético do novo romance, já presente em autores como James Joyce e Thomas Mann. Ainda observa que a paródia de Folengo, Rabelais e Cervantes fora aproveitada por Mário de Andrade e Oswald de Andrade como recurso estilístico da sátira social.

Em torno dessa aura modernista sobre a literatura de Márcio Souza, pelo prefácio de Haroldo de Campos, é importante chamar atenção para o fato de o Modernismo brasileiro, pelos passos de Oswald de Andrade, ter trilhado os caminhos estéticos de um Futurismo que movimentou a literatura moderna em direção à palavra liberta dos academicismos e liberada para o mundo da técnica, do acontecimento, do movimento, da violência. Pelo Futurismo tem-se a complementaridade como princípio ordenador da forma, principalmente uma desmaterialização dos corpos e desnaturalização da arte. Tudo isso realizado simultaneamente, sem fios que formassem cadeias constritoras dentro das quais a lógica de uma coerência acadêmico-clássica estivesse em funcionamento.

Ainda, nesse mesmo “*Miramar em mira*”, a parte denominada “Espírito moderno” é apresentada pela conjugação cubofuturista de Apollinaire, principalmente a quase profética sentença de que os poetas conquistariam outros espaços de impressão – dizemos “quase” porque Apollinaire só foi capaz de antever até o cinema (hoje, vídeos e computadores vão participar desses novos meios de impressão artística juntamente com o cinema). Mas sua visão é suficiente para ratificar o que já foi apresentado na primeira parte do presente texto sobre a técnica de composição de Márcio Souza estar em concordância às tendências modernas da montagem-colaagem também e, principalmente, desenvolvidas pelo cinema.

Haroldo de Campos observa bem, na parte denominada “Prosa cinematográfica”, que Oswald de Andrade fora o introdutor da técnica cinematográfica no romance, na literatura brasileira, ao lembrar também que Mário de Andrade a teorizou no célebre *A escrava que não é Isaura*. Faz tal observação ao referir-se ao estudo de Antonio Candido, em *Brigada ligeira*

(1945), em que este defende essa tese ao escrever sobre *Os condenados*, de Oswald de Andrade.

Essa técnica cinematográfica diz respeito à montagem de fragmentos: Uma vez que a ideia de uma técnica cinematográfica envolve necessariamente a de montagem de fragmentos, a prosa experimental do Oswald dos anos 20, com a sua sistemática ruptura do discursivo, com a sua estrutura fraseológica sincopada e facetada em planos díspares, que se cortam e se confrontam, se interpenetram e se desdobram, não numa sequência linear, mas como partes móveis de um grande ideograma crítico-satírico do estado social e mental de São Paulo nas primeiras décadas do século, esta prosa participa intimamente da sintaxe analógica do cinema, pelo menos de um cinema entendido à maneira eisensteiniana. (Campos, 1972a, p. XLI).

Tem-se que ressaltar, ainda, do prefácio “Miramar na mira”, o tópico intitulado “Estética do fragmentário”, em que a decupagem empreendida por Oswald de Andrade fora derivada de uma prosa fragmentária já existente em *Divagations*, de Mallarmé. Sobre essa estética, Haroldo de Campos assinala a “destruição da frase em fragmentos”, a “descontinuidade em lugar da ligação”, a “justaposição em lugar da sintaxe de construção habitual”, e finalmente a “linguagem nas fronteiras do impossível”. Tais postulados pertencem à estética moderna, de acordo com Hugo Friedrich (1956), autor referido por Haroldo de Campos no prefácio em destaque.

A contribuição de “Miramar na mira” para nos ajudar a construir os liames de certa literatura de Márcio Souza com a estética moderna, de viés modernista-brasileiro, pode ser encerrada com o tópico do prefácio intitulado “Influência das artes plásticas”. Nele, Haroldo de Campos indica os caminhos que o olhar de Oswald de Andrade percorreria quando de suas viagens à Europa. O “impressionismo científico”, o pontilhismo de Seurat, o “futurismo e seus planos dinâmicos”, o “cubismo e seus planos estáticos”, o “orfismo e seus círculos contrastantes” farão parte de um etos artístico-cultural da Paris visitada por Oswald de Andrade.

Mas é a referência feita ao *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*, de 1924, que dá consistência aos elos entre Modernismo brasileiro e estética moderna, bem como fortalece o elo pressuposto nas duas citações feitas anteriormente, das obras *Galvez imperador do Acre* e *A resistível ascensão do Boto Tucuxi*, de Márcio Souza. Escreve Oswald no manifesto:

Duas fases: 1ª, a deformação através do impressionismo, a fragmentação, o caos voluntário. De Cézanne e Mallarmé, Rodin e Debussy até agora; 2ª, o lirismo, a apresentação no templo, os materiais, a

inocência construtiva... O trabalho contra o detalhe naturalista – pela *síntese*; contra a morbidez romântica – pelo *equilíbrio* geométrico e pelo *acabamento* técnico; contra a cópia, pela *invenção* e pela *surpresa* [...] Substituir a perspectiva visual e naturalista por uma perspectiva de outra ordem: sentimental, intelectual, irônica, ingênua [...] Nossa época anuncia a volta ao *sentido puro*. Um quadro são linhas e cores. A estatuária são volumes sob a luz [...] Nenhuma fórmula para a contemporânea expressão do mundo. *Ver com olhos livres* (Andrade, 1976).

Sobre a citação, vale a pena chamar atenção para a autoconsciência histórica de Oswald de Andrade em relação ao processo formativo da cultura brasileira e a defesa, por parte dele, de uma liberação do olhar infantil e ingênuo capaz de desconcertar e desvirtuar o estado inalterado dos seres e das coisas, liberar esse olhar dos entraves impeditivos que teriam transformado a literatura e as artes no Brasil instituições legitimadoras de uma cultura unicamente letrada, controlada pela lei colonialista dos “copistas”.

O prefácio de Haroldo de Campos e as referências ao Modernismo das obras citadas de Márcio Souza dariam por si só legitimidade à filiação apresentada até aqui. No entanto, acrescentamos que, em entrevista concedida ao programa *Roda Viva*, da TV Cultura, em 4 de junho de 1990, Márcio Souza, em resposta ao editor da Marco Zero, Felipe Lindoso, sobre sua trajetória de escritor e seu trânsito entre ficção e ensaio declara: “Então sou um escritor meio anfíbio, digamos assim, trabalho muito com o jogo da criação, o jogo poético, o lance de dados na poesia, como diria o Haroldo de Campos [poeta concretista, tradutor e ensaísta]”. Eis aí um rastreamento pertinente do caminho trilhado pela literatura de Márcio Souza nas obras em análise, *Galvez, imperador do Acre* (1983) e *A resistível ascensão do Boto Tucuxi* (1982).

No prefácio “Serafim: um grande não-livro” (Campos, 1972b), Haroldo de Campos retoma muitos pontos já apresentados em “Miramar na mira”. Mas é sua leitura sobre a estrutura romanesca de *Miramar* e *Serafim*, comparativamente, que permitirá precisar a transformação ou ultrapassagem de uma técnica de composição cubista mais metonímica, no nível da frase, para um Cubismo macroestrutural, no nível do texto-fragmento, como bloco de montagem.

Esse mesmo prefácio vai nos ajudar a retomar um ponto traçado na primeira parte do presente artigo, aquele que diz respeito à colagem nas artes plásticas e à montagem cinematográfica. Essas que seriam as técnicas de uma nova estrutura romanesca são destacadas por Haroldo de

Campos como processos característicos do Cubismo. São ainda as referências teóricas anotadas em rodapé que permitirão traçar o campo da crítica que parte do formalismo ao estruturalismo e à desconstrução legitimadora do título do mesmo prefácio “um grande não livro”. Haroldo de Campos denomina *Serafim* dessa forma após ter mencionado o estudo de Antonio Candido, em “Estouro e libertação” (1945), no qual aquele crítico denomina *Serafim Ponte Grande* de “fragmento de grande livro”. Tal ultrapassagem crítica é sustentada por referências à “intertextualidade” de Júlia Kristeva, com base nas teorias de Mikhail Bakhtin sobre o “romance polifônico” em oposição ao “romance monológico”, quanto à estrutura carnavalesca de certas composições. Tais aportes críticos ajudaram Haroldo de Campos em sua análise estrutural de *Serafim Ponte Grande*, em seu prefácio referido. Na atualidade, podem dar clareza ao pesquisador de literatura brasileira do percurso crítico que abriu mais uma via para os estudos literários, essa da perspectiva intersemiótica.

É assim que podemos dizer que *A resistível ascensão do Boto Tucuxi* é um “romance folhetim de banda desenhada”. Sua trajetória começa como peça de teatro em 1980, depois é reapresentado como folhetim no suplemento dominical do jornal *Folha de S. Paulo*, entre maio de 1981 e março de 1982, e finalmente publicado como livro pela editora Marco Zero, em 1982.

A “banda desenhada” é feita aqui como forma, ou melhor, licença de leitura sobre a composição justaposta dos desenhos de Paulo Caruso e a escritura de Márcio Souza. Essa obra traz a alucinada escrita, fruto de uma alucinação contingente à história política, porque ilógica em relação a todos os tratados de direito político moderno, fruto também de não menos elucubradas peripécias amazônicas e brasileiras, de parte da histórica republicana, com direito à emocionante passagem pelo período ditatorial.

O “romance folhetim de banda desenhada” cruza as delirantes e reais ações do político Gilberto Mestrinho, sob o codinome Boto Tucuxi, com o mito amazônico do boto, delfim que se transforma em gente, que em sua epifania masculina aparece como gênero da espécie de Casanova, contido amazônico, mas “mais nosso”, diria Oswald de Andrade.

O Boto Tucuxi irrompe de um aquário no momento de delírio do professor Ediney Azancoth, nascido na decaída Manaus dos anos 1940, pós-áurea, depois de ter sido batido a porretes pelos militares que reprimiam manifestação de ecologistas contra o plano do governo federal de suposta venda da floresta aos estrangeiros. O trauma dessa experiência abre uma fenda no inconsciente ou hemisfério adormecido, e em transe mediúnicos ou automatismo surrealista, o professor psicografa o relato do já falecido jornalista e poeta parnasiano Epaminondas Anthony, sobre o Boto

Tucuxi. Relato e delírio analisado pelo psiquiatra dr. Galvão que, ao final do folhetim, troca de lugar com seu paciente.

O desenho seria relativamente suficiente para narrar em figuras a história do Boto Tucuxi porque tem uma base sequencial que acompanha todo o texto escrito desde seu início até o fim. Ele funcionaria como a tira folhetinesca de um jornal em dimensão avantajada porque em livro e mais volumosa porque romance. Tal experimentação coloca-nos diante dessas correspondências interartísticas que são reunidas para produzir um efeito de realidade, desdobrado e adicionado de mais uma técnica para fazer ver, ou mesmo diferenciar para colocar em evidência, algo como a via mais irrealista ser a mais realista porque produz esse “efeito de real”, como se o desenho de Caruso fosse aquele enchimento aparentemente supérfluo de que fala Roland Barthes ao se referir aos pormenores na descrição de Flaubert ou Michelet. (Barthes, 1988). Mas é justamente como apêndice ao texto que as linhas e sombreados funcionarão como suplemento a acrescentar outra forma do riso, da ironia e da paródia – o desenho de Caruso é a gargalhada.

Selecionamos uma sequência:

Folhetim burlesco cripto-baré,
psicografado em 1977
pela imaginação destemida e ferina
do professor Azancoth,
abstrator de quintessências amazonenses,
tendo sido ilustrado par excellence
pelo mestre Paulo Caruso,
cartunista em robe de parade,
e plagiado por Márcio Souza em 1981.
“Honni soit qui mal y pense”
(pronuncia-se : oni sua qui mal i panç’) (Souza, 1982, p. 10).



Fonte: Souza (1982, capa e p. 12, 16, 23, 27, 29, 33, 44, 47, 76, 93, 94, 102, 108, 134, 148, 181, 192, 202).

O desenho de Paulo Caruso é significativo do riso irônico sobre uma realidade amazônica caricatural, o desenho é justamente essa caricatura a servir de sátira ilustrativa do ridículo. O desenho é a tradução em forma de linhas e sombreados a dar os contornos visuais da história risível e real (por mais absurdo que possa parecer) da vida política, ainda recente, do Amazonas (Nassif, 2011).

Contornos esses com tom de riso-dramático aparecem nos olhos aterrorizados de Karl Marx (quadrinho 7) ao ver a cena surreal das palavras d’*O Capital* metamorfoseadas em índios em pleno ritual primitivo de invocação dos espíritos, e mais ainda na figuração de Marx como o gigante

porque de dimensões bem maiores que o mundo d'*O capital* e do mundo indígena por ele atravessado – pelo capitalismo, diga-se bem claramente. Estamos diante de um processo metonímico de substituições intensivas de que o desenho participa. A ilustração de Marx é exemplo dessa tradução semiótica do texto escrito em texto imagético em que a função da linguagem é multirreferencial – referentes que estão fora do texto significante, em expansão, alargamento, extravasamento, e que o desenho de Caruso é capaz de alcançar a ponto mesmo de realizá-lo na expressão de terror de Karl Max.

Aí estão funções da caricatura, certamente: exagerar os desvios, satirizar circunstâncias, fatos e personagens da sociedade e da vida política, captar o traço mais característico para dar mais contundência ao grotesco, ao ridículo, ao absurdo, e isso pela síntese dos elementos. Mais ainda, nesse romance, Márcio Souza acrescenta a caricatura ao romance colagem como folhetim, realizado em *Galvez imperador do Acre*, como observado na primeira parte do presente artigo. Ao fazê-lo, converte os diversos planos, do macro ao micro, sucedidos pela ordem do sintagma verbal folhetim-romanesco, em um quadro.

No já destacado quadro de Karl Marx, abertura do segundo capítulo, “1953/1958 Dos negócios do extrativismo, ou Da arte de tratar com pau”, núcleo da história da ascensão do Boto Tucuxi, temos o pano de fundo estético-ideológico do Surrealismo antropofágico subvertendo a lógica marxista-capitalista, pano sobre o qual Márcio Souza faz as colagens de outros planos: Capitalismo-Mundo / Brasil-processo nacional de desenvolvimento / Amazônia-Manaus-Cabaré La Chunga-retomada do extrativismo com a juta e a trajetória política rabelaisiana do Boto Tucuxi.

Ainda é pertinente chamar atenção para o tom dramático dessa ilustração de *A resistível ascensão do Boto Tucuxi*, de um forte expressionismo das sombras, dos gigantismos derivados dos exageros caricaturais e das deformações provenientes dos estados de delírio de Azanooth, e da atmosfera de mistério e suspense de última categoria. Estamos diante dos “gritos” rebaixados da série de quadros de Edward Munch. Não obstante, essas caricaturas falam muito seriamente com muito riso.

Certamente *A resistível ascensão do Boto Tucuxi* é um ponto de ultrapassagem das experimentações com o folhetim na trajetória literária de Márcio Souza. Talvez mais pertinente ainda seja observar o efeito de real que experimentações como essas são capazes de produzir. Não somente a realização técnica da combinatória dos elementos a dar mostra de certa evolução das formas de expressão, mas nova focalização, novo olhar para

recolocar em evidência o realizado, o já dito, já conhecido, algo como a inquieta razão de viver do artista. Ou seria a razão inquieta do artista?

Referências

- ANDRADE, Oswald de ([1924] 1976). Manifesto Pau-Brasil. In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. 3. ed. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL.
- ARBEX, Márcia (2002). Onirismo, subversão e ludismo no romance-colagem. In: ARBEX, Márcia; RAVETTI, Graciela (orgs.). *Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. Belo Horizonte: UFMG.
- BARTHES, Roland (1988). *O rumor da língua*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense.
- CAMPOS, Haroldo de (1972a). Miramar na mira. In: ANDRADE, Oswald de. *Obras Completas II. Memórias sentimentais de João Miramar*. Serafim Ponte Grande. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- _____ (1972b). Serafim: um grande não-livro. In: ANDRADE, Oswald de. *Obras Completas II. Memórias sentimentais de João Miramar*. Serafim Ponte Grande. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- _____ (1975). Aspectos da poesia concreta. In: CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos: 1950/1960*. São Paulo: Duas Cidades.
- CANDIDO, Antonio (1945). Estouro e libertação. In: _____. *Brigada ligeira*. São Paulo: Martins.
- COMPAGNON, Antoine (2007). *O trabalho da citação*. Tradução de Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- DERRIDA, Jaques (1995). *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva.
- FRIEDRICH, Hugo (1956). *Die struktur der modernen lyrik*. Hamburgo: Rowohlt.
- HUTCHEON, Linda (1991). *Poética do Pós-Modernismo. História, teoria e ficção*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago.
- JAKOBSON, Roman (2008). *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix.
- JOZEF, Bella (2006). *A máscara e o enigma*. Rio de Janeiro: Francisco Alves.
- LEVI-STRAUSS, Claude (1970). *O pensamento selvagem*. São Paulo: Edusp.
- MACHADO, Janete Gaspar (1981). *Os romances brasileiros nos anos 70*. Florianópolis: Editora UFSC.
- MENEZES, Philadelpho (1991). *Poética e visualidade: uma trajetória da poesia brasileira contemporânea*. Campinas: Editora da UNICAMP.
- NASSIF, Luiz (2011). O insigne jornalista Luiz Nassif enuncia as eflorescências da primavera de Manaus ou melhor: Amazonas. *Afinsophia*. Disponível em: <[http://afinsophia.com/2011/11/12/o-insigne-jornalista-luiz-nassif-enuncia-as-eflorescencias-da-primavera-de-manaus-ou-melhor-amazonas-3./](http://afinsophia.com/2011/11/12/o-insigne-jornalista-luiz-nassif-enuncia-as-eflorescencias-da-primavera-de-manaus-ou-melhor-amazonas-3/)>. Acesso em: 15 ago 2012.
- PANTOJA, Tânia Maria; ROCHA, Rejane Cristina (2005). A mobilidade da sátira na metaficção historiográfica: uma leitura de Galvez, imperador do Acre. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 25, p. 121-146.

Luís H. M. del Castillo e Francisco E. A. dos Santos _____

PIGNATARI, Décio (1979). *Semiótica e literatura: icônico e verbal*, Ocidente e Oriente. São Paulo: Cortez & Moraes.

PLAZA, Julio (1987). *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva.

ROCHA, Rejane Cristina (2006). *Da utopia ao ceticismo: a sátira na literatura brasileira contemporânea*. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Araraquara.

SOUZA, Márcio (1982). *A resistível ascensão do Boto Tucuxi*. Rio de Janeiro: Marco Zero.

_____ ([1977] 1983). *Galvez imperador do Acre*. São Paulo: Marco Zero.

_____ (1990). *Roda viva*, São Paulo: TV Cultura, 4 jun. Programa de TV. Disponível em: <www.rodaviva.fapesp.br/materia/457/entrevistados/marcio_souza_1990.htm>. Acesso em: 7 fev. 2013.

LÉVI-STRAUSS, Claude (1970). A ciência do concreto. In: *O pensamento selvagem*. São Paulo: Nacional; USP. p. 19-55.

Recebido em dezembro de 2012.

Aprovado em janeiro de 2013.

resumo/abstract

Relações intersemióticas entre literatura, cinema, artes plásticas e desenho em dois romances de Márcio Souza

Luís Heleno Montoril del Castillo

Francisco Ewerton Almeida dos Santos

Este trabalho tem por objetivo explorar as relações entre diferentes linguagens artísticas – literatura, cinema, artes plásticas e desenho –, investigando o funcionamento das técnicas de colagem (termo originário das artes plásticas) e montagem (técnica cinematográfica) e de que forma foram transpostas para a literatura. Para tal, tomaremos como objeto de análise os romances *Galvez imperador do Acre* ([1977] 1983) e *A resistível ascensão do Boto Tucuxi* (1982), do escritor amazonense Márcio Souza.

Palavras-chave: colagem, montagem, literatura, Márcio Souza.

Intersemiotic relations between literature, cinema, visual arts and design in two romances by Márcio Souza

Luís Heleno Montoril del Castillo

Francisco Ewerton Almeida dos Santos

This paper aims to explore the relationships between different artistic forms – literature, cinema, plastic arts and design – investigating the operation of the bonding techniques (originating end of the plastic arts) and assembly (film technique) and how they were implemented in literature. To this end, we as an object of analysis the novels of the writer amazon Márcio Souza *Galvez imperador do Acre* (1983) and *A resistível ascensão do Boto Tucuxi* ([1977] 1982).

Keywords: collage, montage, literatura, Márcio Souza.