

# **As mobilidades da sátira na metaficção historiográfica: uma leitura de *Galvez, imperador do Acre***

Rejane Cristina Rocha  
Tânia Maria Pantoja

*O tempo nacional torna-se concreto e visível  
no cronotopo do local, do particular,  
do gráfico, do princípio ao fim.*  
Homi Bhabha

Ao título deste artigo subjaz um questionamento que vale a pena explicitar: de que forma o discurso satírico, comumente considerado utópico e, conseqüentemente, normatizador é absorvido como um dos principais elementos constituintes da metaficção historiográfica, um tipo de ficção que expressa muitas das problematizações colocadas pela pós-modernidade, entre elas a desconfiança em relação aos discursos totalizadores, aos grandes relatos, como os denominou Jean François Lyotard<sup>1</sup>.

Para responder a esse questionamento é necessário, antes, desdobrá-lo em algumas considerações prévias a respeito da metaficção historiográfica e de como ela se relaciona com o paradoxo fundamental da pós-modernidade, que é inserir o que será subvertido, normalmente um discurso totalizador e/ou autoritário ou que se aproxime de tais características, para questionar o alvo da crítica de perto, de dentro. Além disso, é fundamental observar como se estabelece o discurso satírico, a fim de compreender como é possível essa insólita união entre o que, de um lado, prega valores e normas das quais não se pode desviar, sob pena de ser alvo do mais ácido dos risos e, de outro, afirma o caráter provisório de todas as normas e valores.

A suspeita que desenvolveremos e, quiçá, confirmaremos neste artigo é a de que, apesar da sua compleição histórica de crítica, cuja finalidade é corrigir, por meio do riso ácido, os vícios e loucuras da humanidade, o

---

<sup>1</sup> Lyotard, *O pós-moderno*, passim.

discurso satírico, quando atravessa os gêneros de ficção que mais têm se destacado na pós-modernidade, abdica de um padrão indiscutível de Autoridade e Verdade; o faz, porém, sem anular a perspectiva crítica, algo que, no caso da narrativa aqui analisada, não prescinde de colocar uma ideologia totalizadora sob a análise desmascaradora da derrisão, a partir de estratégias comuns à sátira. Ainda que, para tanto, essas mesmas estratégias assumam uma feição móvel que faz oscilar, a todo instante, a matéria histórica que lhe serve de conteúdo, as técnicas, os alvos e a até mesmo sua função enquanto gênero, assumindo uma posição auto-reflexiva sem precedentes.

A pós-modernidade e sua expressão em narrativas ficcionais

Antes de continuar, uma pausa torna-se necessária para sublinharmos que o conceito de pós-modernidade com o qual trabalhamos aqui não se relaciona com a idéia de um período literário que substitui o modernismo, sequer a um estilo artístico que o sucede. Entendemos o conceito como um amplo movimento de questionamento dos principais preceitos da modernidade, relacionados com o tempo, a representação, a originalidade<sup>2</sup>.

Além disso, devemos ressaltar o fato de que muitos aspectos desse complexo fenômeno, que toca tão diferentes áreas do conhecimento, como a filosofia, a literatura, a música, o cinema, as artes plásticas, etc<sup>3</sup>, não serão contemplados aqui, uma vez que o nosso interesse na pós-modernidade, nos limites deste artigo, relaciona-se ao fato de ela ter produzido questionamentos que freqüentemente são expressos pelo tipo de ficção que aqui investigamos: a metaficção historiográfica.

Tais questionamentos que acima mencionamos, no que se refere à literatura ficcional, são enfeixados por Linda Hutcheon<sup>4</sup> sob a formulação de um binômio essencial que é, ao mesmo tempo, uma aporia: o pós-moderno *insere* ao mesmo tempo que *subverte*. Para a autora, que se fundamenta em Foucault e Derrida, as contradições inerentes a essa paradoxal forma de atuação desalojam as totalidades.

Tal assertiva pode ser colocada em termos mais esclarecedores se pensarmos que ela decorre de uma anti-dialética, em que os opostos

<sup>2</sup> Cf. Fernandes, *Narciso na sala de espelhos*:

<sup>3</sup> Ver, a esse respeito, Jameson, *Pós-modernidade e sociedade de consumo*, e Connor, *Cultura pós-moderna*.

<sup>4</sup> Hutcheon, *Poética do pós-modernismo*, p.11.

coexistem sem se anular, o apontamento de soluções e a resolução de contradições tornam-se impossíveis e cujo resultado é a contestação daquilo que Lyotard chama de grandes relatos ou narrativas mestras totalizadoras que compõem a cultura moderna ocidental e sistematizam, homogeneizam e tornam menos visíveis as contradições que jazem latentes no sistema cultural.

Os questionamentos acerca dos grandes relatos estendem-se às utopias, às ideologias e a qualquer discurso que, apoiado em binarismos hierarquizantes (o Bom ou o Mal, a Vida ou a Morte, A Verdade ou a Mentira, o Belo ou o Grotesco, o Homem ou a Mulher, o Anjo ou o Demônio etc.), condiciona-se a gerar *uma* Verdade.

Boa parte dos estudiosos que se dedicaram a compreender os grandes relatos e seus registros nas inúmeras esferas discursivas salientam o fato de que eles não são ocorrências naturais, mas resultam de formulações humanas e travam relações inexpugnáveis com a construção do conhecimento. A postura crítica em relação à própria construção do conhecimento é o que possibilita às teorizações da pós-modernidade colocar em xeque as grandes narrativas, delas retirando o caráter naturalizante e nelas sublinhando o caráter de construto humano, portanto social, cultural e temporal.

Na ficção pós-moderna, um dos aspectos do discurso da destotalização faz-se a partir da problematização de certos binarismos e tem se realizado, fundamentalmente, nos termos de um confronto entre história e ficção. Nesse caso, a tendência a ficcionalizar referenciais históricos, assim como a valorização da precariedade do sujeito e da memória – algumas das características mais agudas dessa ficção – tem concorrido para colocar sob relevo crítico categorias que mantêm vínculo ontológico com os estatutos conceituais que fundamentam essas duas formas de conhecimento: verdade e mentira; acontecido e inventado; objetividade e criatividade etc.

Complementando, a problematização clara e voluntária sobre a legitimidade das posições assumidas pelo sujeito, sobre a referência histórica e a noção de verdade, sobre a acessibilidade textualizada e intertextual do passado, são os principais pontos a compor o rol de especulações levantadas pelas metaficções historiográficas.

Para compreender de que maneira esse tipo de narrativa pode ser vista como tipicamente pós-moderna<sup>5</sup>, já que realoca ficcionalmente uma questão ontológica da pós-modernidade – o inserir e subverter, no lugar do inserir *ou* subverter – talvez fosse lícito desdobrar o conceito de ficção pós-moderna.

A ficção que opta por “investigar o próprio processo de significação ou produção de sentido”<sup>6</sup> está incorporando a auto-reflexividade, e é denominada por alguns teóricos como metaficção.

No modernismo, a auto-reflexividade estava relacionada com o desejo de uma arte pura, de elevado padrão estético e livre da “contaminação de elementos exteriores ou de manifestações artísticas consideradas inferiores”<sup>7</sup>. No pós-modernismo, a auto-reflexividade assume função diametralmente oposta, desta feita, incorporada, com o objetivo de expor os mecanismos pelos quais os significados se constroem na obra e fora dela.

Nesse caso, a função teleológica da auto-reflexividade ficcional é colocar em cena dois aspectos, a saber, a quebra da homogeneidade sintática e a narrativa como resultado de uma *operação*. O primeiro aspecto parece estar comprometido com o embaralhamento de formas, épocas e estilos, tão ao sabor da arte pós-moderna, enquanto o segundo coloca em pauta a existência da narrativa ficcional em si mesma: sua constituição como texto, a abrangência do *lugar enunciativo* de seu(s) narrador(es), o horizonte de expectativas do leitor.

Apostando, portanto, em uma postura diferenciada quanto aos objetivos do uso da auto-reflexividade, a ficção pós-moderna – denominação que inclui, além da metaficção historiográfica, “formas novas” de variações do romance, como o romance histórico, o romance policial, o romance político etc – procura questionar os binômios a que acima nos referimos. E de maneira ainda mais uniforme e recorrente, problematiza as fronteiras entre o que é e o que não é ficcional, uma vez que o real, no pós-modernismo, também é visto como uma forma de ficção:

---

<sup>5</sup> Id..

<sup>6</sup> Fernandes, op.cit., p.198.

<sup>7</sup> Id..

Apropriando-se de fragmentos recortados do mundo exterior, diversos escritores pós-modernos desmontam as simulações do real, feitas a partir dos diferentes códigos de linguagem. Como nas montagens da pop art, os pedaços do real, reagrupados em outro contexto, obedecendo a um esquema de organização diferente da lógica racional dos discursos hegemônicos, que dão sentido a seu contexto original, desnudam a ficcionalidade desse real<sup>8</sup>.

Nesse sentido, a ficção pós-moderna, ao mesmo tempo em que investiga e expõe os seus próprios procedimentos internos de construção de sentido, denuncia a produção de sentido de outros discursos, não literários e pretensamente objetivos.

Dessa forma, além da sua função “desmascaradora”, no pós-modernismo a auto-reflexibilidade assume, ainda, outras características que a diferenciam daquela praticada pela arte modernista, como, por exemplo, a incorporação, pela ficção, de formas não literárias de discurso, como o religioso, o filosófico, o histórico.

Em termos de economia narrativa há uma série de operações que apontam para a flexibilidade e que podem incluir desde a presença de personagens históricos e o hibridismo de gêneros até o uso de técnicas de composição ainda hoje considerados experimentais como a pluralização de narradores e os desdobramentos da focalização.

São operações que podem constar discretamente da narrativa de estrutura mais tradicional ou surgir, em outras, sob contornos radicais pela sobreposição de vários desses procedimentos. De todo jeito, o efeito fragmentário que essa gama de recursos pode forjar não é mero ornamento. A auto-reflexibilidade tenta, assim, encaixar-reproduzir uma espécie de auto-ontologização por parte da narrativa. Nesse sentido, as escolhas quanto aos procedimentos formais procuram adaptar-se às questões que a narrativa se esforça a dar legibilidade. É o que acontece com *Galvez, imperador do Acre*.

## **A mobilidade da sátira na pós-modernidade**

O primeiro passo para apreendermos o que aqui denominamos *mobilidade* da sátira na pós-modernidade é observarmos quais são os traço

---

<sup>8</sup> Id., pp.110-1

característico desse gênero tão multiforme<sup>9</sup>. Para tanto, podemos recorrer ao seguinte enunciado: “A sátira, espaço da destruição e da morte, é também o nascedouro da utopia, do olhar esperançoso para o “vir a ser”<sup>10</sup>. Tal assertiva parece, à primeira vista, paradoxal, já que confere à sátira duas possibilidades contraditórias: a construção/reconstrução e a destruição do projeto utópico, a morte e a revitalização por meio da esperança. Para entendermos de que forma é possível conciliar essas duas possibilidades, é necessário que nos remetamos ao cerne do veio satírico, às principais características do que hoje denominamos sátira.

Apesar da referida multiformidade, é possível encontrarmos características que perduraram nas variadas produções satíricas através das mais diferentes épocas literárias. Talvez a principal delas seja a crítica oculta sob a máscara do divertimento. Na sátira, a face moral deve estar “integrada à face estética; e de tal modo que o aspecto moral se reflita na forma estética, e a forma se reflita no conteúdo moral da obra”<sup>11</sup>. A crítica ao que é desviante, vicioso, ignomioso é constituinte fundamental da sátira, mas sozinha não constitui um discurso satírico. É necessário algo mais, que diferencia a sátira do simples vitupério e que, segundo Hodgart<sup>12</sup> é a essência da sátira literária: o engenho.

É pelo engenho, ou seja, pelo uso instigante de recursos ridicularizadores que o satirista, ao mesmo tempo que desvaloriza o alvo de sua crítica, constrói uma “visão de mundo transformado”<sup>13</sup>. A sátira dismantela seu alvo e tudo o que com ele se relaciona; mas faz algo mais: oferece a quem adere ao seu ataque, pelo riso, não só diversão, mas também a possibilidade de vislumbrar o “Melhor”.

A norma vincula-se à utopia quando aquela é colocada como única forma possível de alcançar o “Melhor”, seja ele representado por uma época, um lugar, uma ideologia, um modo de ser e de agir. Seduzindo pela

<sup>9</sup> O significado etimológico da palavra “sátira”, que remete ao termo latino “satura lanx”, empregado para “denominar um prato cheio de grãos e vegetais dos cultos agrários de Ceres” (Hansen, *Anatomia da sátira*, p. 3), pode já apontar para a idéia de mistura, ressaltando a característica híbrida dessa produção artística.

<sup>10</sup> Leite, *Faces do narrador*, p.44.

<sup>11</sup> Schiller apud Soethe, Sobre a sátira, p. 11

<sup>12</sup> Hodgart, *La sátira*, p. 13.

<sup>13</sup> Id..

diversão, o satirista impõe a sua norma como única; rindo, o interlocutor adere não somente à crítica da sátira, mas também à norma que a ela está implícita e à visão de mundo que a ela subjaz.

Aqui podemos retomar a citação de Leite<sup>14</sup> e observar que, atrelada à idéia de destruição da sátira está, mesmo, a idéia de utopia. Isso porque nas idéias de crítica e de ataque está implícita a norma. Ora, ao criticar um comportamento vil, uma crença tola, um discurso desprovido de sentido, tem-se em vista um modelo, um padrão em comparação com o qual o alvo de crítica é desqualificado. Quem, por meio do riso, lança farpas a determinado alvo, acredita na legitimidade da crítica por crer, também, na legitimidade da norma. Mirar de modo reprovador um determinado comportamento ou caráter humano, é afirmar, implicitamente, que há outra possibilidade, mais correta, de ser e de agir. O satirista parece construir a sua crítica pautado em determinadas convenções que, acredita ele, devem ser observadas. A quem infringe essas normas, é reservada a ridicularização pública, tarefa da sátira.

Alfredo Bosi<sup>15</sup> coloca que a sátira é “imprecação contra o aqui-agora”. A sátira escarnece de seu próprio tempo e lugar em nome da crença em um tempo-lugar melhores, quem sabe utópicos. Aliada à morte, a vida; sobre escombros, edificações:

A sátira supõe uma consciência alerta, ora saudosista, ora revolucionária, e que não se compadece com as mazelas do presente. Mas como o seu ímpeto vem da agressividade, que é instinto de morte, o teor positivo, “tético”, dessa consciência, é, em geral, um termo de comparação difícil de precisar, porque implícito, remoto, embora ativo. Na sátira acham-se ocultos, às vezes ao próprio poeta, o sentido construtivo, a aliança com as forças vitais, em suma, a boa positividade, que nela se confunde com a negatividade.<sup>15</sup>

Na mesma obra de onde foi retirado o fragmento acima, Alfredo Bosi coloca uma assertiva que pode nos servir de ponto de partida para começarmos a refletir acerca da questão da *mobilidade* da sátira na pós-modernidade – *mobilidade* esta que vai além da multiformidade estilística, atingindo, como anteriormente mencionamos, as técnicas, os alvos, os recursos desse tipo de discurso:

---

<sup>14</sup> Leite, op. cit.

<sup>15</sup> Bosi, “A poesia resistência”, p. 160.

A sátira moderna, que tem crescido junto com as vicissitudes da arte romântica, é infinitamente mais demolidora. O seu humor beira o nada. O ácido corrói o vaso que o contém, vaso de carne e osso. A lenda celta da espada incontrolável que, vendo-se fora da bainha, salta para perseguir não só o inimigo, mas o cavaleiro que a empunhou, é o emblema da poesia que se castiga até o puro niilismo<sup>16</sup>.

Parece patente, nessa reflexão do crítico, o vislumbre de uma mudança na tonalidade satírica, senão em sua própria essência. A constatação da existência de uma sátira cujo poder demolidor, maior, não tem contrapartida na esperança utópica do “vir a ser” encontra eco em algumas percepções difusas, quase intuitivas, de alguns estudiosos que se debruçaram, quer sobre a sátira, quer sobre seus principais recursos, a paródia e a ironia. Linda Hutcheon<sup>17</sup>, em dois momentos distintos, toca nessa questão, em seu estudo sobre a paródia e, posteriormente, em seu estudo sobre a ironia:

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

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

Connor<sup>18</sup> esboça, ao tratar da ironia, o cenário em que a sátira contemporânea parece se mover:

A ironia disjuntiva do modernismo cede lugar à ironia suspensiva. Este último tipo de ironia marca uma intensificação da consciência da incoerência, chegan-

---

<sup>16</sup> Id., p. 164.

<sup>17</sup> *Poética do pós-modernismo*, p. 101; *Teoria e política da ironia*, p. 84.

<sup>18</sup> *Cultura pós-moderna*, p. 97.



do ao ponto em que esta parece não mais poder ser controlada e contida mesmo nas estruturas ordenadoras do estético, ao lado disso, há um declínio da necessidade de ordem, reduzindo-se, em consequência, a intensidade organizacional. A ironia suspensiva pós-moderna é, portanto, a marca de uma arte nascida dos acessos de fúria modernista, que combina um conhecimento realista do pior da incoerência, da alienação, com uma tolerância benignamente bem ajustada com elas; como diz Wilde, “uma indecisão quanto aos significados ou relações das coisas é compensada por uma propensão a viver na incerteza, a tolerar, e, em alguns casos, a dar as boas vindas a um mundo visto como aleatório e múltiplo, e até, por vezes, absurdo.

Vocábulos como “niilismo”, “desorientação”, “ceticismo”, “alienação”, retirados dos fragmentos acima transcritos, podem-nos ajudar a entender por que motivo Connor<sup>19</sup> acredita que no pós-modernismo “um mundo que precisa de conserto é substituído por um mundo além do reparo”. Parece que nesse novo panorama pós-moderno, perdeu-se a confiança na própria possibilidade de reparo, ou, como afirma Linda Hutcheon<sup>20</sup>:

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

Se aceitarmos o pressuposto de que “a sátira quase sempre brota do confronto entre o real adverso e o ideal desejado ou perdido” e o fato de que é prerrogativa para o seu florescimento “a confiança por parte dos escritores em que podem influir realmente na direção dos assuntos”<sup>21</sup>, como compreender a produção satírica de uma época em que os valores se perderam, em que a confiança no “Melhor” se diluiu?

O fato é que a pulverização das normas, fenômeno contemporâneo que se origina nas percepções pluralizadas da realidade, nas inúmeras visões de mundo, das inúmeras minorias, começa a incomodar

---

<sup>19</sup> Ibid.

<sup>20</sup> *Poética do pós-modernismo*, p. 103.

<sup>21</sup> Leite, *Chapéus de palha, panamás, plumas, cartolas, “rigalegios”*, p. 44.

os estudiosos cuja concepção acerca da sátira reside na crença de que o escritor deve ter uma perspectiva firme, um lugar resguardado de onde possa criticar e corrigir os vícios e loucuras da humanidade; e mais, que tal perspectiva deve ser compartilhada com o seu leitor e por ele comungada. O problema é que essa tal “perspectiva firme” pressupõe ideais de Autoridade e Verdade incompatíveis com o novo cenário que se esboça na contemporaneidade. Nele, a própria busca de Autoridade e Verdade começa a ser vista como loucura e vício.

Se a firmeza de valores e perspectivas passou a ser questionada na pós-modernidade, é lícito afirmar que os discursos que se apoiavam em tal terreno sólido passaram a ser identificados com aqueles grandes relatos de que fala Lyotard<sup>22</sup> e, como tais, também passaram a ser problematizados. Ao que parece, a sátira tem passado por esse processo e isso tem influenciado na sua constituição enquanto elemento presente das ficções contemporâneas.

É curioso notar que muitos dos críticos que caracterizam a metaficção historiográfica como a modulação ficcional dos questionamentos ontológicos da pós-modernidade, colocam a paródia, a ironia, a carnavalização, ou seja, o veio satírico como elemento constituinte desse tipo de ficção<sup>23</sup>.

O impasse disso resultante e já colocado em outro momento deste artigo leva-nos, então, a observar, nas ficções contemporâneas, a ocorrência de uma sátira que não se mostrou alheia aos questionamentos e problematizações acerca das grandes narrativas, acerca da validade das crenças e valores constituintes da modernidade e que assumiu mesmo a feição da espada celta de que falou Alfredo Bosi<sup>24</sup>.

Se o solo firme em que se plantava a sátira sofre deslocamentos e oscilações, ela acompanhará os movimentos e, como aditivo da agressividade crítica, caracterizar-se-á, também, pela *mobilidade*.

Sintoma de que a sátira na literatura contemporânea, mais especificamente na metaficção historiográfica, compartilha o paradoxo pós-

---

<sup>22</sup> Ver O pós-moderno.

<sup>23</sup> Ver, a esse respeito, Hutcheon (*Poética do pós-modernismo*), Esteves (*O novo romance histórico brasileiro*), Gobbi (*De fato, ficção*).

<sup>24</sup> Bosi, “O tempo e os tempos”, *passim*.

moderno “inserir e subverter” é a larga utilização da ironia e da paródia. Ambos os recursos, historicamente aliados da sátira na construção da derrisão, parecem assumir, na contemporaneidade, a função de instaurar significados que seriam simplesmente rejeitados pela sátira. Tanto a ironia quanto a paródia recusam pela repetição: a paródia coloca em circulação, por meio da retomada de discursos, os significados que vai, depois, subverter; a ironia, com seu caráter transideológico, coloca em pauta diferentes significados que, quando confrontados, resultam em outros significados, já carregados de intento avaliador.

Pressupomos que tanto um, quanto outro recurso assumem feições e objetivos diversos na produção satírica da contemporaneidade. A paródia parece não mais objetivar essencialmente a ridicularização de discursos considerados anormais porque desviantes de uma determinada norma lingüística aceita. E isso porque na pós-modernidade a confiança na existência de uma norma lingüística única (como a da “alta literatura”, por exemplo) arrefeceu.

Segundo Fredric Jameson<sup>25</sup>, as obras literárias contemporâneas de traços pós-modernos movem-se num “mundo em que a inovação estilística não é mais possível” e a elas restou “imitar estilos mortos, falar através de máscaras e com as vozes dos estilos do museu imaginário”. O crítico define desse modo não a paródia, mas o pastiche, que é resultado daquela falta de confiança em uma norma lingüística, da qual falamos acima; e este distancia-se daquela por não apresentar, de modo tão evidente, um intento avaliador e ridicularizante.

Acreditamos que a paródia, recurso da sátira contemporânea, aproxima-se do pastiche quando não mais apresenta um traço reprovador em relação ao discurso que toma por base. É dele distancia-se, por trazer um *ethos* agressivo, agora em relação ao que esse discurso representa, seja uma instituição, uma identidade cultural, um modo de ver o mundo.

Quanto à ironia, parece-nos que esse recurso tem cada vez mais lançado seus petardos contra quem o aciona. Surge, então, uma espécie de auto-ironia que freqüentemente dilui as diferenças entre o objeto ironizado e o próprio ironista. Além disso, é por meio da ironia que o escritor contemporâneo coloca em pauta a falibilidade da linguagem,

---

<sup>25</sup> Jameson, *Pós-modernidade e sociedade de consumo*, p. 19.

ao mesmo tempo em que reconhece a sua “inautenticidade”, já que irremediavelmente atada a outros objetos lingüísticos e cada vez menos relacionada à existência empírica<sup>26</sup>. Surge, então, a metalinguagem irônica, cujo alvo é a mesma linguagem da qual a arma se constitui.

Por meio do concurso da paródia e da ironia, a sátira parece diminuir a distância que há entre quem critica e quem é criticado, entre quem ridiculariza e quem é ridicularizado, entre a norma e o seu desvio. Se não há um lugar seguro de onde o satirista pode pregar a norma, ao descer de seu púlpito, ele acaba por se incluir entre seus alvos. Na literatura contemporânea, o satirista parece já ter experimentado os respingos de seu veneno e, uma vez que não se calou, parece disso não ter se ressentido.

A sátira contemporânea não deixou de lado seus questionamentos nem, tampouco, seu expediente de ridicularizar para reformar. Entretanto, a assunção de valores e de normas já não é levada a cabo de forma tão tranqüila e esse desconforto aparece no texto satírico quando ele se aproxima de seu alvo, quando ele incorpora o desvio, por meio da paródia e da ironia, quando o satirista se inclui entre os que são criticados.

Nossa perspectiva, neste artigo, parte da idéia, defendida por Paulo A. Soethe<sup>27</sup> de que “a sátira é uma forma literária sempre realizável, por corresponder a necessidades e possibilidades humanas permanentes, decorrentes do convívio social e das dinâmicas de relações que ele estabelece”. Em acréscimo à assertiva do crítico, é necessário dizer que a sempre possível realização da sátira deve-se, em grande parte, às características movediças do gênero, à sua multiformidade. Nesse sentido, acreditamos ser relevante um estudo que contemple “obras satíricas específicas, nas quais se apontem características próprias a cada período histórico, sem generalizações apressadas que desconsiderem a produção literária de períodos anteriores”<sup>28</sup>. É o que procuraremos fazer na leitura que propomos da obra *Galvez, imperador do Acre*.

<sup>26</sup> Nestrovski, *Ironias da modernidade*, passim.

<sup>27</sup> Gaier apud Soethe, *Sobre a sátira*, p. 10.

<sup>28</sup> Id., p. 23.

## Operações de cabotagem

Cabotagem é o termo que nomeia o fragmento que encabeça o início da segunda parte da obra *Galvez, imperador do Acre*. A parte em que, de fato, se inicia a viagem de Luiz Galvez. Escondido no porão de um navio que, mais tarde se saberá, conduz um grupo de religiosos, Galvez vai ter por destino a cidade de Manaus, de onde partirá para o futuro golpe de estado que terá lugar numa cidadezinha do Acre.

O *topos* da viagem é tão antigo e universal quanto a própria arte de narrar. É que assim como os gêneros, os *topoi* também parecem ter a sua mobilidade, surgindo e ressurgindo, sob novas feições, constantemente. Esse *topos*, além da idéia de uma jornada em busca de uma meta distante, abriga também a idéia de uma busca pelo que motivou a viagem, a sua realização e o seu regresso<sup>29</sup>.

No caso da narrativa de Márcio Souza, o personagem homônimo é um aventureiro viajante. Contudo, diferentemente dos clássicos viajantes da literatura universal, ele não está em busca de um nobre objetivo que, quando alcançado, lhe trará, além de todo o reconhecimento, o crescimento espiritual e o auto conhecimento, resultado da superação de seus limites. As viagens de Galvez não são motivadas por objetivos elevados: ele salta de país em país sempre fugindo de maridos e amantes enganados e, já no Brasil, escapa de Belém em meio a uma ópera de Verdi transformada em comédia bufa, para depois trocar Manaus pelo Acre por dinheiro:

Monocultura estrutural

[...] Eles me olhavam curiosos onde mesmo um silêncio transparecia dos argumentos. Eles estavam ávidos, arrebatados pelos dotes de aventureiro e me observavam como se eu fosse capaz de atitudes mágicas. Eu, de minha parte, estava aborrecido. E via Joana com uma certa piedade. Mas o apoio do governador era decisivo: cinqüenta mil libras esterlinas<sup>30</sup>.

Já que estamos falando de uma viagem, antes de entrar propriamente na análise, nos permitimos uma rápida digressão, tendo em vista a

<sup>29</sup> Scholes & Kellog, *A natureza da narrativa*, p. 160.

<sup>30</sup> Souza, *Galvez, imperador do Acre*, p. 11-2.

palavra *cabotagem* na sua forma mais larvária, a de dicionário. Lá, *cabotagem* se registra como navegação costeira, a que é feita entre cabos ou portos da mesma região. Significado diferente, contudo, apresenta uma outra palavra muito parecida, *cabotinagem*, vida e costumes de cabotino, palavra da qual destacamos as seguintes acepções: cômico ambulante; mau comediante; charlatão, impostor; pessoa que fala de si mesmo; literato que se elogia a si próprio<sup>31</sup>. Nesta acepção, o termo de certa forma presume a dissimulação e o chiste, além de manter elo com a idéia de indivíduo em movimento.

Nesse sentido, não podemos fugir à tentação de sobrepor as acepções das duas palavras. A *cabotinagem* seria, assim, um nome metafórico para a pilhéria que, nessa narrativa, mostra uma face móvel, adequando-se tanto às circunstâncias temáticas quanto às condições auto-reflexivas da ficção. No primeiro caso, expressaria o traço da malandragem errante, presente no personagem Galvez, bem como nos contratempos e resultados desastrosos da expedição que ele enseja; no segundo caso, apontaria para a ludicidade de uma narrativa que coloca as fronteiras entre ficção e história minando-se mutuamente.

Quanto às condições auto-reflexivas, a arqueologia da *cabotinagem* se faz presente já nas técnicas de composição que estruturam a narrativa de *Galvez, imperador do Acre*. Nesse sentido, um dos aspectos que merece destaque é o desdobramento do narrador.

A narrativa ficcional em questão é emoldurada por uma outra ficção: a que dá contas ao leitor do descobrimento de um manuscrito – este, um diário escrito por Luiz Galvez contando as suas aventuras nas terras brasileiras, sobretudo a conquista do território acreano. O conhecido artifício do manuscrito encontrado e reaproveitado, comumente usado para ampliar o efeito de verossimilhança da narrativa, na obra em questão funciona já como ponto de partida da ironia. Ressalte-se, por exemplo, o fato de que, já na apresentação do manuscrito ao leitor, o narrador rechaça a confiabilidade dos papéis e do testemunho ali contido:

Em 1945 um velho decidiu escrever as suas memórias. O velho morava em Cádiz e estava aposentado e brocha há um bocado de tempo. O velho gostava de viajar e para

<sup>31</sup> Houaiss & Villar, *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*, p. 545

os seus raros amigos era um consumado mentiroso. Mas na Espanha a mentira tinha um sabor especial. No Amazonas também. O velho deixou um pacote de manuscritos contando uma série de sandices<sup>32</sup>.

Mas aqui esse não é o único atributo de tal artifício. Ele tem o objetivo estrutural de justificar a presença dos dois narradores da narrativa. Isso porque o narrador que encontra, compra e encaminha os manuscritos para a publicação, além de apresentar, emoldurar a ficção, nela interfere com apartes cujo objetivo é censurar o outro narrador, Luiz Galvez, quando julga que ele está inventando “demais”:

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, pelo menos por via oral, havia sido comido no século XIX. Nosso herói, evidentemente, procurou dar um melhor colorido para os dias medíocres que passou em Santarém, onde na verdade foi desembarcado com Joana, a freira sem vocação religiosa. Em Santarém ele encontrou uma missão científica inglesa e logo se tornou amigo do organizador da caravana, o Dr. Henry Lust, grande naturalista e gastrônomo. O nosso herói ainda vai falar desse curioso personagem<sup>33</sup>.

Desse narrador, misto de editor e censor, o leitor conhece aquilo que ele próprio diz de si, que era brasileiro, turista e que estava na França em 1973, quando comprou os tais manuscritos:

*O turista brasileiro era eu* e acabei impressionado com as sandices desse espanhol do século XIX. Dessa papelada descoberta de modo estúrdio, como disse José de Alencar, alinharei este livro que agora se atira à estampa. E ainda como o mestre de Mecejana, digo aos leitores que se “avenham com o mundo, que é o titereiro-mor de tais bonecos”. Espero pelo menos reaver os trezentos e cinqüenta francos que gastei nos manuscritos, enforcando entre outras coisas uma viagem de ônibus a Nice e um jantar no Les Balcan<sup>34</sup>.

---

<sup>32</sup> Souza, op. cit., p. 16.

<sup>33</sup> Id., p. 74, grifo nosso.

<sup>34</sup> Id., p. 16, grifo nosso.

Afinal, quem é esse *eu*, que se coloca como o descobridor do manuscrito, com o qual pretende ganhar, com a sua publicação, mais do que gastou para adquiri-lo? A figura, que anteriormente colocamos como um misto de editor-censor, pode, ainda, ser caracterizada de outra forma. Ao fazer referência ao fato de José de Alencar servir-se do expediente dos manuscritos encontrados para compor o seu *A guerra dos mascates*, esse narrador não parece estar comprando a lorota implícita nesse artifício literário – bem como toda a crítica literária jamais acreditou no fato de que o texto de Alencar não fosse uma ficção inventada e escrita por ele – mas sim, sublinhando a ficcionalidade existente nesse artifício: o que ele faz é uma paródia. Expondo a ficcionalidade do artifício usado por Alencar, esse narrador expõe duplamente a ficcionalidade do artifício que ele reaproveita; ele desmascara o artifício e, com isso, desmascara-se também.

O desmascaramento faz ver, por detrás da figura de um editor-censor, um narrador que se configura como uma projeção do autor empírico e que assume, deste, a perspectiva.

Embora seja um procedimento de destaque na agenda da ficção pós-moderna, o recurso de um narrador que se expressa como intrusão autoral é, na verdade, uma revisitação da figura do *histor*. Remanescente das formas remotas da narrativa histórica, a figura do *histor* migrou para a narrativa ficcional quando a história mergulhou no paradigma do positivismo, tornando-se mais rígida quanto ao papel da objetividade<sup>35</sup>.

Estruturalmente, o *histor* fica na fronteira entre o personagem e o autor, funcionando como uma persona das virtudes empíricas desse último. Presente em obras que envolvem formas de realismo complexo o *histor* funciona como um inquiridor, aquele que pesquisa, interroga e organiza a narrativa e que orienta o leitor – nas ficções pós-modernas, diríamos que *provoca* o leitor –, inscrevendo sua presença através do “comentário intrusivo” que, além de se manifestar como intrusão mesmo, assumida por um eu que se sobrepõe à perspectiva narrativa em processo, também pode emergir disfarçado em adendos, epígrafes e notas de pé-de-página. A respeito disso, atente-se para uma das epígrafes de *Galvez, imperador do Acre*:

<sup>35</sup> Scholles & Kellog, op. cit., p. 187.



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*” (Cervantes, *Novelas exemplares*)<sup>36</sup>.

Se pensarmos nas epígrafes como chaves ou pistas oferecidas ao leitor, pela voz autoral “mascarada”, para que ele possa apreender, mesmo antes de ler a obra, qual é o tom pretendido, podemos observar que a epígrafe em questão é uma reflexão sobre o fazer ficcional que o autor pretende levar a cabo na obra que constrói: a palavra escrita cumprirá uma intenção desmistificadora e burlesca<sup>37</sup>. Mais desmistificadora ainda se torna a epígrafe de Galvez, imperador do Acre, quando comparada a uma outra, presente na conhecida obra historiográfica *Formação histórica do Acre*, de Leandro Tocantins (1979), em capítulo que ele descreve a personalidade histórica Luis Galvez: *En efecto, rematado já su juicio, vino a dar en el más extraño pensamiento que jamás dió loco en mundo, y fué que le pareció conveniente y necesario, así para el aumento de su honra como para el servicio de su república, hacerse caballero andante, y irse por todo el mundo, com sus armas y caballo a buscar las aventuras y a ejercitarse em todo aquello que el habia leído que los caballeros andantes se ejecitaban, deshaciendo todo género de agrávios y poniéndose en ocasiones y peligros donde, acabándolos cobrarse eterno nombre e fama*” (Cervantes, *Don Quijote de La Mancha*).

---

<sup>36</sup> Souza, op. cit., p. 14.

<sup>37</sup> Mais desmistificadora ainda se torna a epígrafe de Galvez, imperador do Acre, quando comparada a uma outra, presente na conhecida obra historiográfica *Formação histórica do Acre*, de Leandro Tocantins (1979), em capítulo que ele descreve a personalidade histórica Luis Galvez: *“En efecto, rematado já su juicio, vino a dar en el más extraño pensamiento que jamás dió loco en mundo, y fué que le pareció conveniente y necesario, así para el aumento de su honra como para el servicio de su república, hacerse caballero andante, y irse por todo el mundo, com sus armas y caballo a buscar las aventuras y a ejercitarse em todo aquello que el habia leído que los caballeros andantes se ejecitaban, deshaciendo todo género de agrávios y poniéndose en ocasiones y peligros donde, acabándolos cobrarse eterno nombre e fama”* (Cervantes, *Don Quijote de La Mancha*). A leitura de tal epígrafe leva-nos a compartilhar da desconfiança, colocada pela pós-modernidade, em relação à objetividade do discurso historiográfico, uma vez que a mistificação e heroização da personalidade histórica Luiz Galvez é patente nesse caso.

A leitura de tal epígrafe leva-nos a compartilhar da desconfiança, colocada pela pós-modernidade, em relação à objetividade do discurso historiográfico, uma vez que a mistificação e heroicização da personalidade histórica Luiz Galvez é patente nesse caso.

Há que se sublinhar o fato de que, se o *histor* tradicional, contemplado pelos críticos Scholles e Kellog, dirigia o leitor, encaminhando a sua interpretação para uma versão acabada, original e originária dos fatos narrados, em *Galvez, imperador do Acre* o que se pretende com a inserção da voz desse *histor* é contemplar outras versões, até mesmo contraditórias, sobre o mesmo fato que foi narrado, o que podemos apreender como uma das formas de discursivizar, ficcionalmente, a desconfiança pós-moderna em relação à Verdade. Assim, o narrador-autor de *Galvez, imperador do Acre*, espalha suas marcas pelo texto de diferentes maneiras e, talvez a mais explícita, seja a própria estrutura fragmentada da narrativa: uma simulação de manuscritos aos pedaços, entremeados por suas interferências/inferências.

Por outro lado, não é difícil de entendermos porque essa forma de narrador está muito presente em narrativas com um caráter satírico mais aguçado. Como já mencionamos quando tratamos das configurações genéticas da sátira, em outro momento deste artigo, a crítica ácida, por vezes violenta, contida nesse tipo de manifestação risível, requer uma norma de onde possa lançar seus petardos. Ou ainda, aquele que critica e, por isso, ridiculariza, o faz movido por uma segurança que lhe é dada por saber distinguir precisamente o que é certo (e, portanto, defendido pelo satirista) e o que é errado (e, portanto, atacado pelo satirista). O *histor*, nesse sentido, é aquele que orienta o leitor para que ele comungue da posição do satirista, rindo do que é errado, defendendo o que é certo.

Contudo, o que temos em *Galvez, imperador do Acre* é uma sátira que se configura como metaficção historiográfica e que, por isso, carrega todas as questões ontológicas da pós-modernidade, também mencionadas em outro momento deste artigo. Como ignorar o fato de que a obra em questão é colocada sob um rótulo tingido com as cores do ceticismo, da incerteza, da mobilidade das crenças e valores? Pior que isso, como olhar para uma obra satírica sem ter em mente o imperativo da norma, traço característico do gênero?

Não há como escapar de qualquer dos dois rótulos e é necessário enfrentar ambos para ler adequadamente *Galvez, imperador do Acre*.

Além da palavra da crítica contemporânea, que assegura ser a obra em questão um excelente exemplo de metaficção historiográfica<sup>38</sup>, outros elementos confirmam essa caracterização, uma vez que parece ser possível nela reconhecer não só os aspectos ontológicos de tal manifestação literária – tais como a desconfiança em relação ao discurso homogeneizador da História e à possibilidade de conhecer o passado objetivamente, fora de seu invólucro discursivo – mas também uma elaboração estrutural que, de certa maneira, dá forma às questões ontológicas.

É certo que, como acima já foi mencionado, a metaficção historiográfica pode ser reconhecida não só pela consciência explícita – uma vez que exposta no interior do discurso – em relação ao seu próprio fazer ficcional, mas também pelo questionamento imperativo a respeito de como os significados são construídos fora da ficção. A esse respeito, o fragmento a seguir é sugestivo:

#### Floresta latifoliada

Esta é uma história de aventuras onde o herói, no fim, morre na cama de velhice. E quanto ao estilo o leitor há de dizer que finalmente o Amazonas chegou a 1922. Não importa, não se faz mais história de aventuras como antigamente. Em 1922 do gregoriano calendário o Amazonas ainda sublimava o latifoliado parnasianismo que deu dores de cabeça a uma palmeira de Euclides da Cunha. Agora estamos fartos de aventuras exóticas e mesmo de adjetivos clássicos e é possível dizer que este foi o último aventureiro exótico da planície. Um aventureiro que assistiu às notas de mil réis acenderem os charutos e confirmou de cabeça o que a lenda requeitou. Depois dele: o turismo multinacional<sup>39</sup>.

O excerto transcrito abre a ficção e vem logo depois da epígrafe que acima mereceu algumas considerações. É possível nele apreender elementos que refletem acerca do fazer ficcional – embora de forma jocosa,

---

<sup>38</sup> Ver, a esse respeito: Lima (1996) e Esteves (1998) que, embora prefira o termo “Novo romance histórico”, apresenta teorizações muito próximas às sugeridas por Hutcheon (1991), ao tratar da metaficção historiográfica.

<sup>39</sup> Souza, op. cit., p. 15.

como bem cabe a toda sátira. Observe-se, por exemplo, que a história de aventura pretendida pelo autor é caracterizada por um elemento estranho a esse tipo de narrativa: a prosaica morte do herói, na cama, de velhice. Tal circunstância, embaraçosa para um bom herói aventureiro, poderia ter sido ocultada e o seria se a obra em questão se tratasse *mesmo* de uma história de aventuras. Como o que faz Márcio Souza é uma paródia de história de aventuras, a situação prosaica é revelada ao leitor antes mesmo que se inicie o enredo propriamente dito.

Não podemos negar que haja aventuras em *Galvez, imperador do Acre*. Mas é preciso sublinhar que o elemento picaresco é mais presente do que o aventureiro. Além disso, o gênero “história de aventuras” é a todo momento subvertido, minado. Estão lá, inseridas, circunstâncias históricas, referências intertextuais eruditas, literárias, musicais e até documentais que não podem ser vistas como traços desse gênero.

A História é recolocada na obra e as deliberadas alterações e recontextualizações a que a ficção incorre não só revelam o tipo de postura que a metaficção historiográfica tem em relação à verdade histórica, à concretude dos referentes e à objetividade do texto historiográfico, mas também acentuam o caráter *móbil* da sátira contemporânea.

São nessas alterações e recontextualizações que o olhar satírico infiltra-se, desmistificando figuras, fatos, símbolos que “a lenda requentou”. Aten-te-se para o penúltimo fragmento da obra:

Grand finale ou petit apothéose

Os leitores que me perdoem, mas furtei o passado da alacridade das memórias e da seriedade das autobiografias. Devolvo minhas aventuras como elas sempre foram: um pastiche da literatura em série, tão subsidiária e tão preenchedora do mundo. Reparti minhas sensações nestes capítulos e entrego meus passos ao rodapé imaginário de um jornal<sup>40</sup>.

Nesse fragmento que, pelo conteúdo, assemelha-se a um posfácio, o narrador confessa a sua intenção de abolir a “distância épica”<sup>41</sup> e colocar o passado ao alcance do leitor, onde ele esteja livre das

<sup>40</sup> Id., p. 172.

<sup>41</sup> Bakhtin, *Questões de literatura e estética*.

mistificações que só o passar do tempo e a cristalização da memória podem promover. A sátira seria, assim, instrumento de “presentificação” desse passado. Uma vez que só rimos daquilo que ainda nos incomoda, podemos observar que a memória histórica é trazida para dentro da ficção não só para dar testemunho de um passado findo, acabado, mas para falar do que, nesse passado, ainda nos incomoda porque perdura até hoje.

Contudo, não podemos esquecer que *Galvez, imperador do Acre* é, por sua sistematização temática, uma narrativa pós-ditatorial<sup>42</sup>: oferece uma espécie de caricatura do ditador e dos mecanismos de apropriação escusa do poder de estado (Luís Galvez e seu império), além da inevitável derrota da resistência (representada por Joana). Nesse caso, as datas, afirma Alfredo Bosi<sup>43</sup>, são “como pontas de *icebergs*”, narram a “relação inextricável entre o acontecimento, que elas fixam com a sua simplicidade aritmética, e a polifonia do tempo social, do tempo cultural, do tempo corporal, que pulsa sob a linha de superfície dos eventos”. Nesse caso é bastante indiciária a marca temporal – 1973, um ano ainda sob os auspícios do AI-5 – estampada na abertura da obra, no mesmo lugar em que o nosso *histor* faz suas apresentações.

Estruturalmente, ela enquadra a “presentificação” da narrativa, determinando o tempo da narração levada a termo pelo Narrador<sup>44</sup>. Mas é também potencialmente remissiva à história recente do país. Parece estar ali para lembrar o leitor de um período de golpes, exílios e utopias, não muito diferente, portanto, do tempo em que se localizam as peripécias dispostas na narrativa, o século XIX.

---

<sup>42</sup> Em um trabalho exaustivo sobre narrativas pós-ditatoriais do Cone Sul, Ideber Avelar (p. 27) afirma que a narrativa pós-ditatorial comporta, de modo recorrente, a seguinte feição: são narrativas ficcionais que, posteriores a uma ditadura, comportam uma genealogia da opressão, mantendo com aquela um elo temático – no caso da América Latina esse elo relaciona-se a incorporação reflexiva da derrota histórica, principalmente, no que se relaciona às práticas de resistência intelectual frente aos regimes de exceção.

<sup>43</sup> “O tempo e os tempos”, p.19.

<sup>44</sup> Adotamos, aqui, a nomenclatura proposta por Bastos (p. 153) que também observa a existência, em romances históricos pós-modernos – ou “metaficcões historiográficas”, como sugere Hutcheon –, de uma entidade que não se confunde com o narrador, sequer com o autor, já que se encontra em posição intermediária, entre o universo ficcional e o universo extra-ficcional.

O ano de 1973 torna-se, assim, o aspecto provocador do olhar satírico, que retroage no tempo e que vê, nas intermediações entre eventos e temas, uma espécie de painel de hipóteses que explicaria certas dimensões da relação entre indivíduo e poder. O olhar satírico, nesse caso, mira o século XIX, mas mira, também, um período específico do século XX; e o faz pela crença no poder do riso:

O riso tem o extraordinário poder de aproximar o objeto, ele o coloca na zona de contato direto, onde se pode apalpá-lo sem cerimônia por todos os lados, revirá-lo, virá-lo do avesso, examiná-lo de alto a baixo, quebrar o seu envoltório externo, penetrar nas suas entranhas, duvidar dele, estendê-lo, desmembrá-lo, desmascará-lo, desnudá-lo, examiná-lo e experimentá-lo à vontade. O riso destrói o temor e a veneração para com o objeto e com o mundo, coloca-o em contato familiar e, com isto, prepara-o para uma investigação absolutamente livre<sup>45</sup>.

A História, seus fatos e suas personalidades são o alvo talvez mais visível da sátira nesta obra: um imperador que é um aventureiro, no mau sentido da palavra; um exército que foi uma companhia de ópera, mas se tornou uma trupe de saltimbancos; um governo que é uma monarquia carnalizada, um palácio que é um barracão coberto por folhas de zinco, súditos famintos e desdentados...

A respeito das diferentes feições da sátira, recorramos mais uma a Alfredo Bosi<sup>46</sup>:

Há um denominador comum que sustenta o imaginário profético e o apocalíptico: é o eixo presente-futuro com a sua vigorosa antinomia, pela qual o presente é o cenário da maldição, objeto de escarmento, e o futuro é antecipado pelo sentimento como o reino da justiça e da liberdade. [...] Só o contexto dirá se a sátira é o ataque ao presente feito em nome do bom tempo já passado (sátira conservadora, de tipo romano) ou em nome daquilo que há de vir, do “ainda não” (sátira revolucionária).

Subjaz à assertiva do crítico a idéia de sátira como discurso utópico, uma vez que, quer seja conservadora, quer seja revolucionária, esse tipo de expressão artística colocaria sempre em um outro lugar – no caso em um outro tempo – a norma que, se cumprindo, levaria ao Melhor.

<sup>45</sup> Bakhtin, op. cit., p. 413.

<sup>46</sup> Bosi, “A poesia e a resistência”, p. 161.

Contudo, a sátira presente em *Galvez, imperador do Acre*, não rechaça o presente com saudade de um passado melhor, uma vez que a crítica ao presente se dá por meio da crítica a um passado que, por não se ter realizado a contento, estende os seus malefícios até o *agora* (ocorre, assim, a presentificação do passado que acima mencionamos). Além disso, o futuro não é mirado, na obra, como o tempo em que se cumprirão as profecias do Melhor. Prova disso é o fato de Joana, a personagem que, de certa forma, encarna a idéia de revolução e de esperança, acabar morta sem, contudo, merecer do narrador qualquer lamento, qualquer palavra que, por um instante apenas, a aproximasse da heroína medieval, sua homônima (o título do fragmento coloca, isso sim, uma distância entre ambas, ao marcar temporalmente a não-heroína):

#### 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<sup>47</sup>.

Não-conservadora e não-revolucionária: anti-utópica? É para compreender essa aparente aporia – já que uma sátira assim configurada estaria negando as suas próprias configurações genéticas – que a idéia de sátira *móbil* se faz proveitosa. A resposta ao questionamento feito acima não se pode limitar a um único elemento. É certo que a História é um dos alvos da sátira em *Galvez, imperador do Acre*, mas há inúmeros outros que faz com a imagem a que recorreu Alfredo Bosi<sup>48</sup> – a espada celta – seja perfeita para o caso em questão. Enumeremos alguns desses alvos:

---

<sup>47</sup> Souza, op.cit., p. 172.

<sup>48</sup> Bosi, op. cit.

o atraso cultural/literário amazônico;  
 as esperanças utópicas de Joana;  
 os seringalistas, na figura de Pedro Paixão;  
 os burocratas, na figura de Trucco;  
 a sociedade amazonense e seus novos ricos;  
 o comportamento “maleável” dessa mesma sociedade: casta em público; libidinosa na intimidade;

Gostaríamos de sublinhar que o personagem-narrador Luis Galvez, que organiza e direciona essas críticas por meio dos discursos irônico e paródico, e que poderia ser, portanto, quem doma a espada celta, é, também, alvo de crítica, em função de suas “mentiras” exageradas e isso só se torna possível por causa da figura do *histor* renovado de que acima falamos, e que pode ser considerado, aqui, um dos indicadores de como a mobilidade satírica se operacionaliza.

Apesar do caráter provisório com que estamos tratando a questão da mobilidade da sátira, parece-nos bastante plausível ser essa mobilidade a responsável em manter a atualidade do gênero. Pelo menos em *Galvez, imperador do Acre* é essa mobilidade que coloca em funcionamento as operações de cabotagem que fazem da história de Galvez uma metonímia da História da nação, porém, vista como narrativa pelo avesso. Galvez, nesse sentido, como personagem e como narrador, condensa a reflexibilidade crítica quanto à ambigüidade por trás dos discursos legitimadores que operam no interior de uma determinada cultura. A mesma mobilidade garante, por outro lado, que o vácuo deixado pelo rasuramento do autoritarismo e da utopia, que poderia substituí-lo, seja coberto por uma visão vicária de compreensão do mundo.

## **Bibliografia**

AVELAR, I. *Alegorias da derrota: a ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina*. Trad. de S. Gouveia. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.

BAKHTIN, M. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. 4. ed. São Paulo: Editora da UNESP, 1998.

BASTOS, A. Ali e outrora, aqui e agora: romance histórico e romance político, limites, em LOBO, L. (org.). *Fronteiras da literatura*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.



- BHABHA, H. K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.
- BOSI, A. “A poesia resistência”, em \_\_\_\_\_. *O ser e o tempo da poesia*. 4. ed. São Paulo: Cultrix, 1993, pp. 141-92.
- \_\_\_\_\_. O tempo e os tempos, em NOVAES, Adauto (org.). *Tempo e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, pp. 19-32.
- CEIA, C. *Textualidade: uma introdução*. Lisboa: Presença, 1995.
- CONNOR, S. *Cultura pós-moderna: introdução às teorias do contemporâneo*. 2. ed. São Paulo: Loyola, 1993.
- ESTEVES, A. R. O novo romance histórico brasileiro, em \_\_\_\_\_.  
ANTUNES, L. (org.). *Estudos de literatura e lingüística*. São Paulo: Arte e Ciência, 1998.
- FERNANDES, M. L. O. *Narciso na sala de espelhos: Roberto Drummond e as perspectivas pós-modernas na ficção*. Tese de Doutorado em Letras. Rio de Janeiro: PUC-RJ, 1994.
- \_\_\_\_\_. O tecedor do vento: o narrador em Roberto Drummond, em MARCHEZAN, L. G. & LEITE, S. H. T. de A. *Faces do narrador*. Araraquara: Laboratório Editorial/FCL/UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2003, pp. 109-24.
- GOBBI, M. V. Z. *De fato, ficção: um exame da ironia como mediadora das relações entre História e literatura em romances de José Saramago e Almeida Faria*. Tese de Doutorado em estudos comparados de literaturas de Língua Portuguesa. São Paulo: USP, 1997.
- HANSEN, A. Anatomia da sátira. Conferência apresentada na Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, 1991, 17 p. (no prelo).
- HODGART, M. *La satira*. Madrid: Guadarrama, 1969.
- HOUAISS, Antônio & VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- HUTCHEON, L. *Poética do pós-modernismo: História, teoria e ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- \_\_\_\_\_. *Teoria e política da ironia*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*. Lisboa: Edições 70, 1985.

- JAMESON, F. Pós-modernidade e sociedade de consumo. *Novos Estudos CEBRAP*. São Paulo, n.º 12, pp. 16-26, jun. 1985.
- LEITE, S. H. T. de A. *Chapéus de palha, panamás, plumas, cartolas, "rigalegios"*: a caricatura na literatura paulista (1900-1920). Tese de doutorado em Literatura Brasileira. São Paulo: USP, 1992.
- LIMA, S. de S. *Márcio Souza: a sátira como instrumento de encenação ficcional em Galvez, imperador do Acre*. Dissertação em Estudos Literários. Araraquara: UNESP, 1996.
- LYOTARD, J. F. *O pós-moderno*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.
- NESTROVSKI, A. *Ironias da modernidade*. São Paulo: Ática, 1996.
- SOETHE, P. A. Sobre a sátira: contribuições da teoria literária alemã na década de 60. *Fragmentos: revista de língua e literaturas estrangeiras*, Florianópolis, v. 7, n.º 2, pp. 7-27, jan.-jun., 1998.
- SCHOLES, R. & KELLOG, R. *A natureza da narrativa*. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1977.
- SOUZA, M. *Galvez, imperador do Acre*. 6. ed. Rio de Janeiro: Brasília/Rio, 1978.
- TOCANTINS, L. *Formação histórica do Acre*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

Recebido em março de 2004.

Aprovado em agosto de 2004.