

UM DIÁLOGO EXPLOSIVO: SÁTIRA, PARÓDIA E HISTÓRIA

José Alonso Tôrres FREIRE¹

- RESUMO: Este artigo discute as relações que se estabelecem entre a sátira que, em geral, aborda o passado, mas está estreitamente ligada ao presente, e sua utilização da paródia como um de seus instrumentos mais eficazes para reinserir o passado narrado pela história oficial como objeto de discussão. Recuperada a história, trata o satirista de problematizar inclusive a possibilidade de sua representação e reconstrução. Especificamente, será analisada essa relação no romance *A resistível ascensão do Boto Tucuxi* (1982), de Márcio Souza.
- PALAVRAS-CHAVE: Literatura brasileira; sátira; paródia; história; Márcio Souza; caricatura.

Antecedentes

O recorte para análise de uma obra satírica como *A resistível ascensão do Boto Tucuxi* (1982), de Márcio Souza, suscita várias indagações iniciais, a partir de um exame prévio, mesmo que superficial, da narrativa. Nós, leitores, somos informados já no frontispício do livro, que se trata de um “**folhetim burlesco**” (SOUZA, 1982, p.7), o que o situa de imediato, não só no reino do riso satírico, mas também do cômico. A partir dessa informação inicial e antes de começarmos uma leitura analítica, podemos formular várias questões acerca da natureza e especificidades desse procedimento que atravessa (com suas táticas de subversão) os gêneros estabelecidos para chegar aos seus objetivos (FANTINATI, 1994, p. 206): o que é a sátira – e um de seus instrumentos mais freqüentes, a paródia? Como e por que um escritor escolhe esse recurso que atravessa e subverte todo e qualquer gênero literário para focalizar seu olhar sobre o real, representado por um momento histórico, uma cidade determinada, um tipo especial de personagem – o político em ascensão? Como se articulam e dialogam, no texto, ficção e história? É possível escapar da armadilha preparada para aquele que aborda o real dessa maneira – uma revisão tão aguda da história que implique a total negação desse mesmo real, oscilando na perigosa dicotomia constituída pela amargura de uma nostalgia conservadora e uma visão utópica do futuro? Como são construídos os efeitos cômicos na sátira, em geral, e nesse romance em particular? Por suas especificidades, estará a sátira circunscrita a determinado tempo, espaço e público ou pode atingir épocas e leitores diversos? São muitas perguntas, mas a sátira, pela sua verve múltipla e multiforme, escorrega em nossas

¹ Doutorando em Literatura Brasileira – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – USP – 04677.020 – São Paulo – SP – jatfreire@yahoo.com.br

tentativas de apreensão de seus sentidos, causa esse efeito de perplexidade, desafia-nos a buscar respostas para as perguntas que um autor satírico nos impõe.

Não é possível ler passivamente uma sátira, pois ela sempre pressupõe uma leitura crítica, e também não é possível continuar com o mesmo olhar ingênuo sobre a realidade depois dessa leitura, pois o olhar do satirista cumpre as funções daquele curinga de que fala Jostein Gaarder, em *O dia do Curinga*: ele nos incomoda com sua palavra implacável, sua metralhadora giratória, suas perguntas, em geral, inconvenientes e irrespondíveis. Não terá sido por mero acaso que esse Curinga, após ter desafiado seu criador e provocado a morte deste, é atacado pelas próprias criaturas que desejava despertar (GAARDER, 1996, p. 290-300).

Um dos objetivos do satirista é a crítica de vícios sociais, eventualmente pela provocação do riso, e, quando provocado, esse riso será sempre incômodo, pois é intrínseco a ele o caráter de punição: estaremos rindo também de nossas piores características como seres humanos, nossos tabus morais e psicológicos. Como afirmou Kothe (1981, p. 91), “o riso não é inocente nem é apenas uma brincadeira”. E uma consequência é mais do que óbvia: sempre sobrar alguma culpa para o leitor desavisado, se não for por aquela mesma situação satirizada será pela omissão que levou a sociedade a ela. Assim, nessa revisão da trajetória do Boto, não sairá ilesa a sociedade que o gerou, nem mesmo o narrador (ou o autor do livro), pois ele se identifica com essa sociedade e, com isso, também é alvo da sátira (a respeito dos alvos da sátira, ver BERGSON, 1983, p. 99-100).

A sátira tem uma identificação estrutural com o presente – com o efêmero, portanto – ainda que, na superfície se apresente como uma abordagem do passado, e está ligada diretamente à ação política (BOSI, 1977, p. 172). Aliás, o jogo tenso entre aparência *versus* essência é um dos elementos fulcrais de toda sátira e um de seus objetivos é, claramente, explicitar os termos em que o segundo discurso (uma essência marcada pelo descaso e violação de normas) se dispersa e é recoberto pelo primeiro (uma aparência enganosa, freqüentemente de um indivíduo cumpridor de leis e normas). Ela está completamente inserida num contexto de urgência de crítica, onde a palavra será um instrumento, no caso específico da sátira literária, de desmistificação e rebaixamento dos indivíduos que apresentam desvios de caráter (pois que ela pressupõe uma norma, necessariamente), o que a aproxima perigosamente do texto conservador ou nostálgico de um passado melhor. Sendo assim, ela se torna ostensivamente política, no sentido de haver uma vontade subjacente em todo texto satírico de que aquela situação narrada leve o leitor a olhar sua história com olhos menos inocentes, e ria daquela situação com o riso constrangido de quem agora sabe mais sobre si mesmo e seu mundo do que antes da leitura, o que torna esse riso um gesto social (BERGSON, 1983).

Toda sátira e, em especial, a empreendida no romance *A resistível ascensão do Boto Tucuxi* (1982), objeto específico da análise a ser realizada aqui, busca sempre a

desconstrução de uma situação ou de uma figura, em geral do passado recente (HUTCHEON, 1985; HANSEN, 1990; FANTINATI, 1994, entre outros). Não é à toa que o elemento mais evidente de todas as sátiras é a iconoclastia, a tentativa de derrubar falsos ídolos, por meio da recuperação e reconstrução de suas trajetórias, o rebaixamento de instituições, indivíduos, sociedades – e, por que não, do próprio leitor, enquanto ativo participante da comédia da vida humana.

Um outro termo possível, e menos problemático do que desconstrução, para designar o objetivo do autor que olha a história com o olhar cruel do satirista seria a **desautorização** dessa história, que pretende expressar o real, esquecendo a ambivalente natureza discursiva e a não-transparência da linguagem, postuladas pela Análise do Discurso (ORLANDI, 1990, p. 26), que transforma o passado em **texto** inteligível, coerente, embora cheguem até nós apenas seus vestígios. Mas só desautorização não expressa a força de ação política de que se reveste a sátira ou a intenção de solapar a base suspeitosamente sólida sobre a qual a história se apóia ou, ainda, perceber a sedimentação estanque dos fatos promovida pelo discurso histórico, sua **rigidez mecânica**, da qual deriva a possibilidade de abordá-lo comicamente (BERGSON, 1983, p. 15). Só o contexto, segundo Bosi (1977, p. 161), pode explicitar se a sátira é de viés conservador/nostálgico ou se é um sonho do que ainda pode acontecer e, nesse último caso, tornar-se revolucionária.

O satirista tem por objetivo (re)colocar a versão histórica como **uma** das versões possíveis – no caso do *Boto*, sem nostalgia de um passado superior, nem ansioso em conservar o que já nasceu velho e, no fundo, com uma certa oscilação entre a esperança de provocar reflexão e mudanças e uma certa descrença que parece acompanhar o pós-modernismo. Assim procedendo, o satirista trabalha a favor da própria história e também do leitor a quem se dirige, pelo viés da sátira, pois é uma voz dissonante num coro de vozes concordantes ou omissas às quais quer incomodar, ou aquela voz, característica da sátira, que prefere o ataque à defesa (BOSI, 1977, p. 160).

No percurso dessa abordagem satírica do passado recente serão utilizados pelo narrador diversos recursos expressivos, que servirão para ilustrar a trajetória cômico-patética e, afinal, trágica (em seus efeitos nefastos) do Boto Tucuxi. Assim, veremos que, em *A resistível ascensão do Boto Tucuxi*, serão de especial importância para a realização da narrativa a utilização da paródia, as diversas máscaras que assumirá a *persona* satírica, a aproximação e o rebaixamento cômico do personagem, a auto-reflexividade empreendida no romance e a expressa inserção da narrativa na tradição cômica, entre vários recursos.

A sátira como ação política e a paródia como recuperação da história

Antes de começar a analisar os recursos do nível de expressão desse romance satírico, é necessário que se faça uma distinção entre a sátira, ligada a um momento

específico da história, não sem uma latente vontade de mudança, e a paródia, que recupera uma referência (um texto, um estilo), mas, ao fazê-lo, coloca-a entre aspas e marca sua diferença numa leitura crítica (HUTCHEON, 1985, p. 130).

Como esse olhar para o passado, estabelecendo um diálogo entre a ficção e a história através da metaficção historiográfica (HUTCHEON, 1991), está sempre marcado pela ironia, a recorrência à sátira e à paródia nesse tipo de romance será uma consequência natural. Se o novo romance histórico (ESTEVES, 1998) aproxima o passado para dessacralizá-lo, a sátira eleva o jogo à enésima potência, apelando aos extremos do grotesco e da obscenidade nessa busca (HANSEN, 1990), enquanto a paródia busca vincular a figura caricaturada a uma tradição histórica, a uma linhagem de políticos populistas brasileiros, no caso do personagem Boto, ou recolocar em circulação textos históricos ainda importantes por meio de versões com sentidos desvirtuados (HUTCHEON, 1985, p. 82-3).

A paródia não é somente o que o leitor descobre no texto e não é o leitor que inventa as pistas paródicas ali disseminadas (HUTCHEON, 1985, p. 50), já que o processo de leitura desse tipo de narrativa revela-nos caminhos familiares, referências a outros textos que encontram eco em nossa memória literária ou histórica. É claro que, por trás de uma forma recuperada, um “estilo” reconhecido, uma estrutura semelhante, que remetem a textos anteriores, há uma carga de intencionalidade que será ou não captada pelo leitor, co-autor do texto ao atribuir-lhe sentidos. Ressalte-se o fato de que a possibilidade de que esse destinatário pressuposto não capte o efeito desejado não está relacionada a uma questão de competência, mas de não compartilhamento de referências ou participação nas mesmas comunidades discursivas (ver HUTCHEON, 2000, p. 133-6, a respeito do acontecimento da ironia). Não será uma intenção expressa claramente de compartilhar da tradição literária ou de apenas se inserir nessa tradição ou, ainda, de se insurgir contra ela; há uma vontade subjacente, que o autor deseja ver recuperada pelo leitor, de que essas pistas, mesmo não sendo óbvias, sejam redescobertas e seguidas. Não se dirigem a qualquer leitor, pois elas exigem conhecimento específico e, nesse sentido, as referências paródicas não deixam de incorrer, em muitas obras, no erro apontado por Kothe em relação à literatura engajada (categoria a que a paródia e a sátira estão comumente ligadas): “a arte dita engajada tende a não se realizar como arte nem como engajamento. Ainda que possa ser considerada moralmente correta e bem intencionada, a sua eficácia política é quase nula; o público que procura a arte engajada já é um público engajado” (KOTHE, 1981, p. 54).

Apesar desse risco derivado da sofisticação das pistas paródicas para o leitor desavisado, críticos da paródia avaliam que ela prospera em períodos de efervescência cultural - daí os parodistas confiarem na competência do leitor (HUTCHEON, 1985, p. 31, 34). Como resolução tangencial do problema, Macdonald (apud HUTCHEON, 1985, p. 39-40) afirma que a eficácia de toda paródia está em dois fatores: “combinação peculiar de sofisticação e provincianismo”. A sofisticação providenciaria o

reconhecimento das pistas deixadas pelo autor, ou seja, a capacidade de reconhecer referências a outros textos, e o provincianismo garantiria a necessária homogeneidade e concordância do público para o entendimento do texto.

Ainda é Kothe (1981, p. 25) que vai explicar de maneira precisa a relação do leitor com o texto paródico, uma relação sempre tensa entre o que foi dito, o veículo utilizado para isso e o destinatário final: “Todo leitor é um detetive em busca do local acenado pelo texto. Só que quando ele chega ao local, o crime já ocorreu, o autor já fugiu e o que ele encontra é um cadáver que ele tenta ressuscitar com o próprio sangue e hálito”.

A paródia pressupõe uma memória do receptor, como já se disse, que será recuperada e, simultaneamente, questionada no ato da leitura e reconhecimento. Nesse sentido o texto paródico concorre, ou tenta concorrer, em pé de igualdade com a popularidade do texto parodiado, aproveitando-se de sua ampla circulação para seus fins metadiscursivos. Linda Hutcheon (1985, p. 17) afirma que o texto paródico se utiliza da semelhança para mostrar sua diferença, que é o que acontece explicitamente no episódio do romance analisado em que há a apropriação crítica da carta de Getúlio Vargas (inclusive quanto à própria forma, como veremos), que tem seus sentidos completamente subvertidos e trabalhados em um novo contexto, numa típica apropriação paródica empreendida no texto satírico.

A escolha do texto a ser parodiado também o distingue, paradoxalmente, dentre outros, destaca-o de uma série de outros textos, transforma-o em objeto simultaneamente sacralizado (pelo próprio fato de ter sido lembrado) e objeto de dessacralização (pelas radicais transformações operadas e pelo novo contexto cômico em que ele foi inserido), num gesto de recuperação da história marcado pela tensão (KOTHE, 1981, p. 136 e HUTCHEON, 1985, p. 78). A resignificação do texto histórico recuperado reside, então, por um lado no reconhecimento, por parte do leitor, do texto que está sendo alvo de inversão e, por outro lado, na subversão dos sentidos “sérios” do primeiro texto pela comicidade do segundo.

Freqüentemente o texto satírico utiliza-se da paródia, pois esta possibilita a inserção da tradição (literária ou do discurso histórico) na narrativa, devidamente distanciada de um aspecto de conclusão ou fechamento, além de, acessoriamente, como em *A resistível ascensão do Boto Tucuxi*, ajudar a compor o efeito de comicidade pretendido. Não é à toa que a paródia e a sátira são comumente associadas ao cômico (KOTHE, 1981, p. 138), apesar de esse não ser seu traço essencial e elas muitas vezes não buscarem esse viés (HUTCHEON, 1985, p. 38).

É importante que não se confundam, portanto, sátira e paródia. Apesar de elas compartilharem afinidades, como a ironia, por exemplo (HUTCHEON, 1985, p. 132), a sátira está ligada ao momento presente, em sua crítica contra pessoas e situações determinadas, ou seja, ela é social e visa ridicularizar os vícios e loucuras dos homens

(HUTCHEON, 1985, p. 61 e HERNANDEZ, 1993, p. 17), ou proporciona a oportunidade ao ataque dirigido à desordem estabelecida (BOSI, 1977). Por outro lado, a paródia é uma forma crítica de recuperar e marcar a diferença em relação a um texto, ou um código qualquer (ainda importante para o presente), mas sempre há um código em relação ao qual ela se torna um **texto** paralelo (HUTCHEON, 1985, p. 61), derivando de um incessante diálogo entre as duas instâncias, em boa parte, os sentidos que se estabelecem no texto parodiador. Há ainda que se notar que a sátira não tem a **integridade** dos gêneros literários (se ainda se pode falar assim em uma época de intensa troca entre os vários gêneros e de flagrante intertextualidade) (HANSEN, 1990, p. 8), resultado da utilização pelo satirista de vários artifícios em seu texto, incluindo-se aí, freqüentemente, a recorrência à paródia, até mesmo com a apropriação da própria forma do texto parodiado, o que transforma radicalmente o gênero utilizado. Os efeitos dessa invasão são tão drásticos para o gênero utilizado como instrumento que é possível tornar-se a sátira, ela própria, um gênero em virtude da completa apropriação que pratica, subvertendo e alterando o potencial de seu anfitrião, além de redirecionar as energias deste para outros fins (GRIFFIN, 1994, p. 3).

Para os fins da análise das características da sátira política na obra *A resistível ascensão do Boto Tucuxi*, é preciso esclarecer que, pelas características já exploradas antes, a narrativa se configura como uma sátira e esta se utilizará eventualmente da paródia como forma de compor o quadro histórico a ser criticado, simultaneamente recuperando e subvertendo documentos reais.

O Boto e suas raízes históricas: familiaridade e desvelamento

Tendo por tema a trajetória de um habitante do submundo, o Boto Tucuxi, traficante de “leite em pó”, rumo ao governo do Estado do Amazonas, *A resistível ascensão do Boto Tucuxi*, é narrada sob a forma tradicional do folhetim, configurando-se como uma farsa que é também a crítica a uma sociedade que “arrota princípios públicos e cultiva vícios privados”, “acostumada à dissimulação” (SOUZA, 1982, p. 65), restando ao leitor rir e reconhecer-se também como personagem e cúmplice no universo carnavalesco do romance.

De acordo com Bakhtin, na epopéia, o passado estava fechado à discussão, era um passado concluído, acabado, não sujeito à revisão pelo presente. Narrado em tom de lenda, esse passado mitificado não deixava margens para que a trajetória do herói fosse questionada. Para destruir essa distância silenciadora, além de mitificadora, será necessário lançar mão do recurso da aproximação pelo riso para que esse mesmo passado seja recuperado de forma crítica na narrativa: “É justamente o riso que destrói a distância épica [...]. Um objeto não pode ser cômico numa imagem distante; é imprescindível aproximá-lo, para que se torne cômico; todo cômico é próximo” (BAKHTIN, 1998, p. 413).

A partir dessa aproximação a uma distância suficiente para que o objeto se torne passível de crítica, é que será empreendida a recuperação da história do Boto, herói mítico a ser desvelado pela narrativa: “Este folhetim procurará reproduzir no melhor e mais depurado estilo extrativista, as peripécias de um herói mítico chamado pelo povo de Boto Tucuxi” (SOUZA, 1982, p. 14). A aproximação é necessária pois o que se quer recuperar nesse folhetim é a trajetória, ou a **resistível ascensão**, de um personagem que será um “legítimo” representante de todos os políticos corruptos, que apagam seu passado a partir de uma bem sucedida carreira pública. Só se recupera o passado na metaficção historiográfica quando ele ainda é importante para o presente, ou cuja influência ainda se faz sentir nos dias atuais.

É a caricaturação do personagem principal, aliada às peripécias de sua trajetória, além de uma variada gama de estratégias narrativas, que vai exercer aquele riso punitivo que a sociedade reserva para os que transgrediram as regras, exercendo o satirista o direito que a comunidade lhe delegou para ridicularizar os monstros a que ela própria deu ensejo.

Não custa lembrar que o romance *A resistível ascensão do Boto Tucuxi* foi lançado em forma de folhetim entre o final de 1981 e início de 1982 num grande jornal do país, a *Folha de S. Paulo*, como informa a nota de rodapé à p. 5, do romance (SOUZA, 1982). Foi, portanto, em uma época em que se dava a campanha para a primeira eleição direta para governador, com o advento da abertura política. Sua publicação, aliada à intensa polêmica que suscitou na época, demonstrou que ele era um deliberado e calculado gesto político, além de também atacar em outro flanco, o teatro, numa adaptação e encenação da história no Teatro Amazonas (ver a respeito o depoimento de Márcio Souza na obra *O palco verde*, 1984).

A repetição que marca a diferença: a paródia como instrumento da sátira

Na trajetória resistível do Boto, a sátira utiliza-se da paródia no sentido de recuperar o intertexto histórico, não por acaso a célebre carta-testamento de Getúlio Vargas, ligando o Boto ao populismo do ex-presidente, além da menção a um conhecido (no Amazonas) artigo do político amazonense Álvaro Maia. Para que o reconhecimento do texto parodiado aconteça, o narrador do romance espalha, didaticamente, várias pistas pela narrativa, além de localizar o tempo da ação narrada com um momento histórico específico, os anos cinqüenta: “Antes de morrer, o desgraçado deixara uma carta-testamento. [...] E esse negócio de carta-testamento, nos idos de cinqüenta, mais do que um estilo literário, era o diabo de um problema epistolar” (SOUZA, 1982, p. 103).

A recuperação desse importante texto se por um lado reaviva a memória histórica do leitor e reativa o questionamento dos fatos que envolveram a morte de Getúlio (cujo teor criou um perigoso vácuo político e registrou acusações agravadas por não

poderem mais ser devidamente respondidas em virtude da morte do autor), por outro, subverte completamente os sentidos do texto com o qual a narrativa dialoga, procedendo a uma completa inversão carnavalesca bakhtiniana: “Quando o discurso se constrói de dois textos que se apresentam na forma de uma disjunção total, de tal modo que um deles surge como a inversão paródica do outro, [...] Bakhtin batiza de carnavalização” (LOPES, 1993, p. 99).

A disjunção carnavalesca entre esses dois textos vai se dar em vários aspectos, não deixando margem para dúvidas quanto às intenções críticas do narrador. Um dos mais importantes aspectos dessa inversão carnavalesca é a própria linguagem utilizada no texto do emissário, em que a carta histórica adquire uma face escatológica e cômica quase a cada frase.

A inversão da seriedade do texto parodiado inicia-se desde o vocativo, prosseguindo nos termos em que o ataque das “forças contra o povo” é executado, o que desautoriza o tom sombrio de testamento para a história presente na carta de Getúlio Vargas. As afirmações graves a respeito do contexto político dos anos cinquenta do texto histórico são atravessadas pelas comparações com as disfunções fisiológicas do enviado de Goulart, o que faz com que o satirista consiga o efeito grotesco na cena tornando-a, simultaneamente, cômica, pelo golpe literalmente baixo das “forças” que atuam contra os interesses do povo. A ênfase no baixo corporal, o calão utilizado e o ridículo da situação concorrem, assim, para o objetivo de rebaixar o conteúdo e o autor da carta parodiada:

Infames sacripantas. Mais uma vez as forças e os interesses contra o povo coordenaram-se para desencadear um assalto ao que tenho de mais sagrado. Não me acusam: purgam-me. [...] Sufocam a minha voz com poderosas convulsões nos meus intestinos, para que eu não possa defender, como sempre, o direito dos trabalhadores humildes. Mas a infâmia que atinge a fauna do meu cólon não impedirá a minha ação. [...] Eu vos dei a minha vida e agora vos dou a minha última borrada. Nada receio, serenamente dou o primeiro passo para dentro do sanitário e saio da cama para entrar no banheiro. (SOUZA, 1982, p. 104).

A própria impressão do texto parodiador na mesma forma de carta do texto parodiado, ou seja, com margens diferentes do restante do capítulo, contribui também para a decodificação da ironia por parte do leitor. Conforme Hutcheon (1985, p. 56), se nada mais funciona para remeter ao texto-alvo, essa apropriação gráfica facilita a tarefa do leitor. Assim, se depois de todas as pistas espalhadas na narrativa antes do aparecimento da carta do emissário ainda restar alguma dúvida quanto ao texto que se quer recuperar, a própria forma gráfica da carta é incorporada ao texto.

Recuperado o texto histórico e invertidos seus sentidos, a paródia inserida no texto satírico vai proporcionar tanto a inserção na história quanto a problematização dos sentidos já cristalizados no passado tornado opaco pelas brumas do tempo.

A escolha da Carta de Getúlio Vargas como texto a ser parodiado também não foi feita aleatoriamente. Tanto a figura de Getúlio como sua carta-testamento até hoje são reverenciados e eventualmente retomados pelo presente, mostrando, assim, que ainda são importantes e recorrentes na história do Brasil, o que também amplia a margem de discussão do passado que essa sátira procura recolocar em pauta. Conforme afirma Hutcheon (1985, p. 78), “as obras são parodiadas na proporção de sua popularidade”, ressaltando a importância de se observar a escolha da obra que foi objeto de paródia.

O romance possui uma intrínseca ligação com o presente (BAKHTIN, 1998, p. 417) - em especial, paradoxalmente, o novo romance histórico (ESTEVES, 1998) ou a chamada metaficção historiográfica (HUTCHEON, 1991). Nesse tipo de romance, se o narrador fala sobre o passado, não perderá o presente de vista em nenhum momento, pois o passado que ele busca é sempre, de algum modo, significativo para o presente. Além disso, a auto-referencialidade será uma recorrência constante nesses romances, condizente com a proposta de problematizar a possibilidade de conhecer efetivamente o passado.

A metaficção historiográfica, para usar aqui o conceito de Linda Hutcheon (1991), possui essa ligação inextricável com o presente, mas seu olhar se coloca dentro de uma perspectiva histórica. Sua matéria é a história, mas seu projeto é principalmente a narração dessacralizadora dessa história que se coloca como verdade, ou fazer falar aquelas vozes que foram silenciadas no processo de institucionalização da história.

Por que esse olhar para o passado, já marcado pelo discurso histórico e, por isso mesmo, de conhecimento público (FREITAS, 1989, p. 116)? Basicamente, por trás desse olhar dessacralizador, aproximativo, está a tentativa de colocar em cheque “a” versão que a história, e o estatuto de poder de quem a estabeleceu, determinou como sendo a verdade. A escolha do momento histórico em que será ambientada a narrativa também não é aleatória ou gratuita – é sempre o foco deliberado num momento histórico importante e determinante para a configuração do presente. Questionando-se a versão única do fato, sempre discursivamente construído, expõem-se outras possibilidades. Aqui merece menção o comentário de Foucault (1990, p.12), segundo o qual

Cada sociedade tem seu regime de verdade, sua ‘política geral de verdade’: isto é, os tipos de discurso que ela acolhe e faz funcionar como verdadeiros; os mecanismos e as instâncias que permitem distinguir os enunciados verdadeiros dos falsos, a maneira como se sanciona uns e outros: as técnicas e os procedimentos que são valorizados para a obtenção da verdade; o estatuto daqueles que têm o encargo de dizer o que funciona como verdadeiro.

Será, então, a partir de determinadas instituições, no caso a historiografia oficial amazonense (cuja interpretação, segundo o autor, realiza exorcismos, supressões e acréscimos aos vestígios do passado), que a trajetória histórica dos políticos se

estabelecerá. É exatamente contra essa mitificação que investe o narrador do *Boto* ao afirmar que “[...] se um povo é feliz por não necessitar de heróis, duplamente feliz será por não precisar de mitos” (SOUZA, 1982, p. 14).

Um dos autores a abordar a obsessão da ficção contemporânea em seu olhar crítico para o passado é Antonio Roberto Esteves, em artigo no qual analisa o novo romance histórico no Brasil, segundo o qual a literatura e a história sempre andaram juntas, em produtivo diálogo, sem fronteiras tão bem definidas como gostariam alguns teóricos atuais. Para Esteves (1998, p.143), o novo romance histórico, como o autor chama, seguindo os teóricos citados por ele, a ficção que se volta criticamente para o passado, caracterizar-se-ia por “distorções conscientes da história”, “anacronismos e exageros”, “ruptura com o tempo cronológico”, “utilização em larga escala dos conceitos bakhtinianos de carnavalização, paródia e dialogia”. Aliados a todas essas características que remetem tanto a uma discussão no modo de apreender a realidade como à capacidade de interpretação (conhecimento) do passado, o novo romance histórico apresentaria como traços essenciais a incursão pela metaficcionalidade e pela intertextualidade (ESTEVES, 1998, p.145), características que se apresentam com bastante frequência no romance objeto deste artigo.

Na sátira política de Márcio Souza, a escolha de um assunto como a trajetória de um político corrupto, situada em uma cidade determinada, num tempo também determinado, será tanto uma oportunidade para que o narrador faça uma crítica implacável ao provincianismo conformista e sua história tendenciosa, como ensinará a recuperação de uma tradição literária. As referências a essa tradição serão selecionadas pelo narrador de maneira a inserir a narrativa em um percurso cômico marcado por personagens que buscam a ascensão pelos pequenos golpes, dos quais um grande exemplo é o personagem picaresco Lazarillo de Tormes, este último com alusão expressa no Fascículo I, do folhetim, que é, segundo o narrador, um prólogo aos leitores (SOUZA, 1982, p.13), ainda que os personagens Boto Tucuxi e Lazarillo tenham diferenças fundamentais em seus percursos progressivos. Esse fascículo trata de uma rápida exposição do momento histórico dos fatos narrados e de uma apresentação sumária de duas das *personae* satíricas, o professor Ediney Azancoth, encarregado de psicografar o folhetim (em 1977), e do poeta parnasiano Epaminondas Antony, falecido em 1946, verdadeiro autor do folhetim, como explica o narrador (1982, p.14).

Ao leitor da sátira da trajetória do “casanova dos igarapés”, perfeito exemplo da transformação do marginal de origem humilde em político corrupto, cabe reconhecer as pistas e decifrar as inúmeras referências à realidade, o que o transforma em co-autor e cúmplice do riso e da punição. Análogo ao processo de leitura da paródia, a leitura da sátira buscará seduzir o leitor para um ponto de vista particular, de recuperação crítica da história recente, simultaneamente sacralizando a figura pela própria lembrança e rebaixando-a pelos recursos utilizados nessa retomada.

Num constante movimento, o romance se volta tanto para o passado, recuperando fatos recentes e já silenciados da cidade de Manaus, tendo sempre como mediador um olhar implacável e marcado pela ironia, com vários indícios desse recurso espalhados ao longo do texto, como para a reflexão sobre o próprio suporte - o texto literário - e sua inserção na tradição cômica. Além de não perder de vista o presente em momento algum.

A construção dos efeitos cômicos no *Boto*

Se a metaficção historiográfica tem por elemento fundamental a ironia, a narrativa satírica, como disse antes, vai aproximar e familiarizar as figuras históricas, ridicularizando-as, tornando-as objeto do riso desmistificador, atualizando-as de modo a que possam ser vistas como seres humanos vivos e ridículos, utilizando-se para isso, inclusive, da paródia.

Para a consecução de seus fins, todo texto satírico possui certas especificidades que o tornam o que ele é e fazem com que ele questione as formas tradicionais de narrativa, subvertendo-as de acordo com seus propósitos. No caso do *Boto*, a obra configura-se como um folhetim, claramente remetendo à tradição cômica brasileira, especialmente pelos paralelismos existentes com o romance *Memórias de um sargento de milícias* tanto na forma como a obra foi lançada (primeiramente como folhetim em jornal e, posteriormente, em livro) como na trajetória arrivista do *Boto*, o que o vincula aos personagens aventureiros dos folhetins, como o Leonardo dessa obra de Manuel Antonio de Almeida.

A vinculação ao personagem picaresco por excelência, extraído de *Lazarillo de Tormes*², poderia ser facilmente aventada, já que o próprio narrador menciona esse texto à p. 13 do romance. Porém, algumas diferenças entre o *Boto* e o *Lazarillo* saltam à vista, impedindo o leitor de ignorá-las. Uma das características do pícaro, que não seria necessariamente um contraventor, é a sua ingenuidade, que vai se modificando e se transformando em esperteza diante das dificuldades e obstáculos enfrentados e suas reações, como o personagem *Lazarillo*, por exemplo, configuram-se mais como atos de resistência aos seus vários patrões mesquinhos. O personagem *Boto*, como sua trajetória mostra desde o início da narrativa, não tem nada de ingênuo, suas ações são deliberadas e ele se mostra à altura da tarefa que ele se coloca de legitimar o dinheiro ganho por sua venda de “leite em pó” por meio da ascensão política. O *Boto* só pensa nele mesmo, diferenciando-o também daquele arrivista que protagoniza o que Gonzalez (1994) chamou de **neopicaresca**, e não se propõe a ser porta-voz de ninguém e, ainda que mais tarde, em sua trajetória política vá assumir

² *Lazarillo de Tormes* (1554), de autor anônimo, um dos três textos clássicos da narrativa picaresca, juntamente com *Guzmán de Alfarache*, de Mateo Alemán e *Historia de la vida del Buscón*, de Francisco de Quevedo, ambos do séc. XVII espanhol (MILTON, 1998, p. 161).

um discurso populista, isso será apenas uma estratégia escolhida para ascender e manter-se no poder. Nesse percurso, que se revelará vitorioso, ao contrário dos malandros e dos pícaros e apesar da sua interrupção pelo advento do golpe militar, o que ele faz é capitalizar as demandas populares, distribuindo dinheiro aos funcionários públicos com salários atrasados, como é o caso do personagem Pedro Funcionário (CANDIDO, 1970, p. 88), ou distribuindo *kits* escolares para os filhos de seus eleitores. Sua trajetória é a do anti-herói solitário, sem nenhum valor moral, hábil o suficiente para aproveitar-se das circunstâncias favoráveis e dar início à sua escalada política.

Tendo o devido cuidado de não enquadrá-lo nos seus antecessores pícaros, malandros ou neopícaros, é importante que se notem as especificidades do *Boto*: classificá-lo seria também reduzir as possibilidades de abertura desse personagem a um só tempo caricatural e representante de uma extensa galeria de políticos reais brasileiros, efetivamente mais esquemáticos que o próprio personagem da ficção.

Se no texto picaresco é de praxe que a narrativa seja conduzida, em primeira pessoa, pelo próprio pícaro³, no *Boto* a história é narrada (na verdade, psicografada) pela *persona* satírica, encarnada em um professor primário, Ediney Azancoth (amparado pelo psicanalista Dr. Galvão – “proctologista da mente”), que por sua vez é apenas mediador do narrador propriamente dito, o espírito Epaminondas Anthony, secundados todos pelo narrador do folhetim. No texto satírico, como na estrutura romanesca em geral (BARTHES, 1984), é comum a utilização, por parte do narrador, de máscaras que sustentem a ficcionalidade dos fatos narrados, ou mesmo seu necessário disfarce, garantindo a dispersão do eu na narrativa. Essa máscara providencial é denominada de “*persona* satírica” e pode assumir muitas formas em cada texto. É convenção da sátira que o satirista situe sua *persona* - essa voz oblíqua, dissimulada (FANTINATI, 1994, p. 207) - como um estranho ao ambiente da narrativa propriamente dita, o que dá a ela a necessária distância crítica para perceber fatos, costumes ou situações que se tornaram automatizadas para os habitantes do lugar, ou, como no caso do romance estudado, foram devidamente amenizadas pela história, muitas vezes valendo-se de perguntas ingênuas ou comentários lançados ao acaso. Essa *persona* satírica muitas vezes aparece sob a forma de um estranho ou estrangeiro, cujo deslocamento, no tempo e/ou no espaço, e o não partilhamento das convenções locais, o tornam um membro incômodo para aquele grupo social. O narrador do texto satírico se disfarçará, então, sob uma máscara (ou várias, como no caso do *Boto*), que representará na narrativa a voz do satirista e comandará o ataque contra uma situação a ser desmascarada ou a recuperação de fatos que as figuras-alvo da sátira desejariam ardentemente que continuassem enterradas sob o peso do passado. No caso do *Boto*, a *persona* se desdobra em quatro personagens e estes situam-se em tempos diferentes dos fatos narrados em flagrante anacronia em relação ao presente do *Boto*. Essa

³ Sobre as características listadas aqui sobre o pícaro, ver Goldoni (1989), Milton (1998), Gonzalez (1994), Lopes (1993).

interessante mescla de personagens nos quais a *persona* se metamorfoseia enriquece o relato satírico da trajetória do *Boto* e faz com que a narrativa seja permeada de comentários jocosos, num intenso e constante diálogo carnavalesco entre os quatro. A configuração da *persona* dessa maneira, desdobrada em quatro figuras que interagem constantemente, todas deslocadas do tempo da ação em que o *Boto* se move, possibilita ao narrador mostrar o personagem satirizado de diversos ângulos, todos depreciadores de seu perfil criminoso.

A construção do personagem como uma caricatura

A caricatura, que tem algo de diabólico, ressalta o demônio que venceu o anjo.

Henri Bergson

Uma das características marcantes da sátira é a redução do personagem a ser satirizado em uma caricatura, num processo de reificação ou animalização, apresentando-o aos leitores por meio de comparações a objetos e animais, sempre transformando-o numa figura cômica, muitas vezes desajeitada ou, ainda, grotesca e digna de horror, característica indispensável para ilustrar o desvio da norma. É utilizando-se desses artifícios degradantes que o satirista busca o apoio do leitor para a crítica que pretende empreender no intuito de rebaixar a figura histórica, alvo da narrativa.

A caricatura, segundo Leite, é comumente associada ao cômico e ao traço depreciativo, embora estas não sejam suas características essenciais, pois é possível que o caricaturista tenha algum tipo de simpatia com o alvo de sua crítica, e assim os traços sejam amenizados e o riso provocado seja mais de acolhida que de exclusão ou punição pelo ridículo. A caricatura literária, ao contrário da visual, se utilizará da descrição depreciativa, compondo o personagem com base em exageros de traços de caráter, que se manifestam desagradavelmente (e comicamente) na fisionomia do caricaturado, visando seu rebaixamento e degradação (LEITE, 1996, p. 31-2), sem excluir, é claro, a possibilidade de haver narrativas em que a caricatura verbal sugira alguma simpatia. Na narrativa do percurso político do *Boto*, caricaturas tanto visuais como verbais vão caminhar juntas, em intenso diálogo, cujos sentidos serão sempre estabelecidos pela troca reflexiva entre o texto expressivo e o traço delineador.

O processo de caricaturação do personagem já começa no próprio nome atribuído a ele, *Boto Tucuxi*, que alude a um dos animais mais mitificados entre os amazonenses. São muito comuns as lendas a respeito do envolvimento dos botos com os seres humanos, tanto num sentido positivo, com histórias de salvamento de naufragos, quanto em relação à sua má fama de transformarem-se em homens bem vestidos que entram sorrateiramente em festas e **engravidam** moças descuidadas, prestando-se,

desse modo, facilmente à sua caracterização desse modo satírico. No processo de animalização do personagem, seu nascimento acontece num contexto próprio dos animais execrados pela sociedade, mostrando o satirista, desde a origem, o caráter distorcido do Boto, “a lenda viva”, “o casanova dos igarapés”, “Al Capone do bairro de Aparecida” (SOUZA, 1982, p. 80). Assim, já em sua primeira aparição, o personagem é apresentado como o vômito de um animal, o Boto, antecipando a metáfora que será utilizada de várias formas ao longo do romance para caracterizá-lo. Asqueroso desde a origem, o Boto se revelará de diversas maneiras caricaturescas ao leitor, sempre tendo seu lado grotesco exagerado em muitas comparações, o que será útil para a recuperação satírica do passado: “O Boto Tucuxi era a leseira personificada, e estava prestes a participar de uma lição exemplar em forma de folhetim.” (p.28). Se o Boto era a “leseira personificada”, sua própria trajetória no folhetim vai mostrar que ele saberá superar suas limitações e convencer a elite manauara de sua capacidade de salvar a cidade da estagnação econômica.

Para a construção dessa figura marginal e criminosa, concorrerão também as caricaturas visuais presentes no romance, de autoria de Paulo Caruso, uma delas retratando o Boto como os contraventores são fichados na polícia, num retrato falado psicografado por Ediney Azancoth, uma das *personae* satíricas (SOUZA, 1982, p. 27). É importante ressaltar que as caricaturas de Paulo Caruso atuam para reforçar o texto verbal, contribuindo para que o leitor não tenha dúvidas sobre a identidade do personagem satirizado, vítima principal do ataque perpetrado nessa sátira. É na confluência entre o discurso crítico das *personae* satíricas, as quais têm a devida distância temporal ou espacial para empreendê-lo, e as ilustrações dispostas ao longo do romance, que os sentidos vão sendo desvendados, o personagem-alvo sendo constantemente rebaixado e a comicidade estabelecida. Esse cruzamento de ilustração e texto é um procedimento bastante semelhante ao utilizado pelas histórias em quadrinhos e em obras de literatura infanto-juvenil (LÔBO, 1999), o qual dinamiza o ritmo da narrativa, proporcionando um interessante diálogo entre os dois meios de expressão e posiciona a narrativa definitivamente na esfera do cômico. Texto e imagens, nos sentidos jocosos que se estabelecem na obra, não são narrativas paralelas e concorrentes, pois formam um todo indissociável (a respeito dessa relação entre imagem e texto ver artigo de Danilo Lôbo, 1999). Essa configuração do personagem principal como uma caricatura presta-se ao objetivo maior do satirista, ou seja, recuperar a trajetória de um político provinciano, corrupto e populista, de modo a mostrar o personagem pelo que ele tem de pior, buscando com isso a culpabilidade do leitor nessa trajetória crítica.

Não se pode ser sério com o passado

A metaficção historiográfica de Márcio Souza, assumidamente satírica n’A *Resistível Ascensão do Boto Tucuxi*, aceita o desafio de dessacralizar o passado,

questionando os mitos criados historicamente e colocando em dúvida o discurso autoritário da história, sem poupar nenhum dos segmentos da sociedade amazonense em sua sátira implacável. Sem a ironia, que permite o distanciamento crítico e é a mediadora da reavaliação das versões estabelecidas, além do resgate de outras versões da história que não a oficial, como aquelas mantidas pela oralidade, não há sentido em voltar-se para o passado.

Não se satiriza o que está definitivamente morto e encerrado na história ou o que não tem importância para o presente, daí a ligação do texto satírico com o efêmero, com uma situação política particular. Só é digno de ser satirizado o que ainda incomoda ou tem influência no presente ou as situações e figuras que ainda circulam. A sátira nasce, assim, de uma intensa ligação com o momento político do narrador (e do autor), ainda que pareça estar falando do passado, como no caso de *A resistível ascensão do Boto Tucuxi* e, nesse sentido, assume a força de uma ação política concreta. No caso específico desse romance, concorreram para isso a sua publicação em forma de folhetim numa época crucial da política brasileira, como vimos antes, num gesto claro de utilização ideológica da sátira e seus recursos recorrentes, como a paródia, o rebaixamento e a caricatura verbal e visual.

O riso provocado pela sátira implacável empreendida na recuperação da trajetória do Boto não chega a ser exclusivamente negativo, já que o autor da burla também se inclui no objeto de riso, buscando com isso a aproximação crítica do passado e a renovação social. Só se satiriza aquela situação ou aquelas figuras que também **nos** incomodam, ou que gostaríamos de ver punidas por seus desmandos, como no caso específico do Boto.

A literatura, para ultrapassar os estreitos limites do engajamento, ou da configuração específica do panfleto (que também tem seu valor, mas em outras circunstâncias e com outros fins), e transformar-se em artefato artístico de alcance maior, deve transcender as exigências ideológicas de sua época. A metaficção historiográfica, como essa empreendida por Márcio Souza, não pode ser um simples documento de seu tempo ou do passado recente, com a secreta pretensão de substituir a história oficial, mas pode atacar seu caráter monológico e excludente. A narração da trajetória do Boto ultrapassa os limites da sátira destrutiva e/ou conservadora justamente quando constatamos que o riso provocado pela obra é um riso incômodo: estamos rindo também de nossas piores características como seres humanos, nossos tabus morais e psicológicos, estamos diante de um personagem que encarna muitos dos nossos políticos contemporâneos, com todas as suas idiosincrasias e tentativas de galgar a qualquer custo o poder, inclusive apagando seu passado pregresso, cuja recuperação é a proposta da sátira que é *A resistível ascensão do Boto Tucuxi* (1982).

FREIRE, J. A. T. An explosive dialogue: satire, parody and history. **Itinerários**, Araraquara, n. 22, p. 187-203, 2004.

- *ABSTRACT: This article discusses the relations that are established between satire, which in general deals with the past but is narrowly tied to present, and its utilization of parody as one of its most effective instruments to reinsert the past narrated by the official history as an object of discussion. History being recovered, the satirist discusses the possibility of its representation and reconstruction. Specifically, this relationship will be analyzed in the novel "A resistível ascensão do Boto Tucuxi" (1982), by Márcio Souza.*
- *KEYWORDS: Brazilian literature; satire; parody; history; Márcio Souza; caricature.*

Referências

- BAKHTIN, M. **Questões de literatura e de estética**: a teoria do romance. 4.ed. São Paulo: Ed. UNESP, 1998.
- BARTHES, R. **O grau zero da escrita**. 4.ed. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini et al. Lisboa: Edições 70, 1984.
- BERGSON, H. **O riso**. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.
- BOSI, A. Poesia resistência. In: _____. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix, 1977. p.141-92.
- CANDIDO, A. Dialética da malandragem: caracterização das Memórias de um Sargento de Milícias. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo**, São Paulo, n.8, p.67-89, 1970.
- ESTEVEVES, A. R. O novo romance histórico brasileiro. In: ANTUNES, L. Z. (Org.). **Estudos de literatura e lingüística**. São Paulo: Arte & Ciência, 1998. p.123-57.
- FANTINATI, C. E. Contribuição à teoria e ao ensino da sátira. In: SEMINÁRIO DE ESTUDOS LITERÁRIOS, 2., 1994, Assis. **Anais...** Assis: Faculdade de Ciências e Letras, 1994. p.205-10.
- FOUCAULT, M. **Microfísica do poder**. 9.ed. Tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1990.
- FREITAS, M. T. de. Romance e história. **Revista Uniletras**, Ponta Grossa, n.11, p.109-18, 1989.
- GAARDER, J. **O dia do curinga**. Tradução de João Azenha Junior. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

GOLDONI, R. P. **Galvez, um pícaro nos trópicos**. 1989. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara.

GONZALEZ, M. M. **A saga do anti-herói**. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.

GRIFFIN, D. **Satire**: a critical reintroduction. Lexington: Kentucky, 1994

HANSEN, J. A. **Anatomia da sátira**. Faculdade de Ciências e Letras, UNESP, Araraquara, 1990. Conferência. Mimeografado.

HERNANDEZ, G. E. **La sátira chicana**. México,DF: Siglo Veintiuno, 1993.

HUTCHEON, L. **Uma teoria da paródia**. Lisboa: Edições 70, 1985.

HUTCHEON, L. **Poética do pós-modernismo**: história, teoria, ficção. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

HUTCHEON, L. **Teoria e política da ironia**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000.

KOTHE, F. R. **Literatura e sistemas intersemióticos**. São Paulo: Cortez, 1981.

LEITE, S. H. T. de A. **Chapéus de palha, panamás, plumas, cartolas**: a caricatura na literatura paulista (1900-1920). São Paulo: Ed. UNESP, 1996.

LÔBO, D. O inter-relacionamento entre textos e ilustrações nos livros de literatura infanto-juvenil. **Itinerários**, Araraquara, n.14, p.81-90, 1999.

LOPES, E. **A palavra e os dias**. São Paulo: Ed. UNESP, 1993.

MILTON, H. C. Romance picaresco e consagração do espaço anti-herói. In: ANTUNES, L. Z. (Org.). **Estudos de literatura e lingüística**. São Paulo: Arte 7 Ciência, 1998.

ORLANDI, E. P. **Terra à vista**. Campinas: Ed. UNICAMP, 1990.

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

SOUZA, M. **O palco verde**. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1984.

VARGAS, G. Carta-testamento. In: CARONE, E. **A Quarta República (1945-1964)**. São Paulo: DIFEL, 1980. p.58-9.

■ ■ ■