

MÁRCIO SOUZA: ICONOCLASTIA NAS METÁFORAS DA OSTENTAÇÃO

Iná Isabel de Almeida Rafael Silva (UFAM)

RESUMO:

O presente artigo tem como objetivo primordial desenvolver uma análise da escrita de Márcio Souza sobre o chamado período áureo da borracha na Amazônia, em dois textos exemplares do escritor: a) o livro de ensaios *A expressão amazonense*, publicado pela primeira vez no ano de 1977, especificamente os capítulos “O período do imperialismo”, “A vida como em Vaudeville” e “Documentaristas da ostentação”; b) o drama *As folhas do látex*, edições de 1976 e 2010. Na primeira obra, o autor, como ensaísta, utiliza a metáfora do teatro para desmitificar a história do fausto na Amazônia; na segunda, como dramaturgo, vale-se do teatro como estratégia para veicular suas desconcertantes metáforas sobre esse mesmo fausto, mostrando o seu caráter fugaz e ilusório. Neste estudo, focalizo as principais metáforas criadas pelo escritor para representar esse período, mostrando como Márcio Souza reescreve a história de um tempo de ostentação, delírio e completa alienação que foi o período da economia gomífera na região, com os ingredientes do humor, da paródia e da iconoclastia, em diferentes gêneros textuais. Em termos teóricos, adoto a abordagem da metáfora conceptual, de Lakoff e Johnson, e a teoria da carnavalização, proposta por Mikhail Bakhtin.

Palavras-chave: Márcio Souza, metáfora conceptual, teatro, carnavalização.

ABSTRACT:

This article analyzes Márcio Souza's writing about the rubber boom in Amazonas in two of his works: a) his book of compositions *The amazonense expression*, first published in 1977. From this book, we will analyze the chapters “The imperialism period”, “Life like in Vaudeville” and “Ostentation documentarians”; b) the play *Latex leaves*, 1976 and 2010 issues. On the first one, since the author is an essayist, he uses theatrical metaphors in order to demystify the history of wealth in Amazonas. On the second one, taking advantages of his abilities as a playwright, he makes use of the theater to display his disconcerting metaphors about the forementioned wealth and he shows how swift and illusory it is. This study shows how Márcio Souza rewrites the history of the gum economy period with all its ostentation, delirium and total alienation by way of humor, parody and iconoclasm in different text genres. We will focus on the main metaphors created by the author to represent this period. The theoretical basis of this article is Lakoff and Johnson's conceptual metaphors and Mikhail Bakhtin's theory of carnivalization.

Keywords: Márcio Souza; conceptual metaphors; theater; carnivalization.

1 A teoria da metáfora conceptual

Foram os norte-americanos Lakoff e Johnson (2002) que estabeleceram a teoria da metáfora conceptual. De acordo com essa teoria, a metáfora é vista como algo que está

contido em nosso pensamento, por estar enraizado em nossa cultura. E para se comunicar, compreender, ser compreendido e entender o mundo, o indivíduo precisa dominar essas metáforas, compartilhar tal conhecimento, caso contrário a comunicação é afetada de forma negativa, prejudicando decisivamente a interação social.

O conceito que essa abordagem postula está expresso na compreensão do próprio nome da teoria – conceptual –, que traduz a noção de “concepção” porque conceitualiza alguma coisa (SARDINHA, 2007). Nesse sentido, a metáfora sempre conceitualiza algo. É interessante observar que a metáfora, segundo essa visão, deixa de ser algo individualizado, característico de um gênio criador, para possuir uma generalização mais abrangente e presente nos usuários da língua. Sendo assim, distancia-se da concepção retórica da metáfora, iniciada com Aristóteles, cujo *locus* é a linguagem. Para a teoria conceptual, o *locus* da metáfora deixa de ser a linguagem e passa a ser o pensamento. E, para externar esse conceito contido no pensamento, o falante se vale de expressões metafóricas, que têm a função de verbalizar tais conceitos.

Os autores dessa teoria explicam que a metáfora não é somente uma questão de linguagem, de palavras, mas é também – e principalmente – uma questão de pensamento e de ação, pois, nessa concepção, não se usa a metáfora apenas como uma forma de ornamentação linguística, como querem os estudiosos da concepção retórica (tradicional) da metáfora.

A metáfora sempre relaciona dois domínios diferentes da realidade: o domínio-fonte e o domínio-alvo. O termo “domínio” é utilizado para definir as diferentes áreas do conhecimento ou experiência humana. Assim, a metáfora conceptual pode ser sempre representada pela estrutura DOMÍNIO-ALVO É DOMÍNIO FONTE. Com base nessa teoria, podemos mapear uma metáfora como A AMAZÔNIA É UM TEATRO¹, que inclusive foi muito utilizada por Euclides da Cunha e Márcio Souza, nos termos que seguem:

a) O *domínio-fonte* é aquele a partir do qual conceitualizamos alguma coisa metaforicamente. No caso da metáfora exemplificada acima, a arte teatral é o domínio-fonte;

b) O *domínio-alvo* é aquele que desejamos conceitualizar. Esse é o domínio mais abstrato. No exemplo que estamos analisando, o domínio-alvo é a Amazônia.

c) E, por fim, as *expressões metafóricas*, que são as expressões linguísticas através das quais a metáfora conceptual se concretiza na língua. Por exemplo: em “na Amazônia há um ator agonizante, o homem” e em “a região é um palco onde se passam todas as cenas de um dos maiores dramas da impiedade humana”, temos expressões linguísticas que atualizam a metáfora da Amazônia como um teatro.

Para efeito de um estudo mais acurado, Lakoff e Johnson (2002) e Sardinha (2007) especificam os seguintes tipos de metáforas:

a) *Metáforas estruturais*: São aquelas que resultam de mapeamentos complexos, que marcam a relação entre domínio-fonte e domínio-alvo. Essas metáforas estruturam o pensamento e condicionam a ação do falante. Por exemplo, quando o Mestre de cerimônia de *As folias do látex* afirma que a guerra da borracha (...) “foi uma página magnífica de patriotismo”, o que ele faz, na verdade, é trazer à tona a metáfora de base A HISTÓRIA É UM LIVRO, o que demonstra que é assim mesmo que se pensa a História, como sendo um livro que está continuamente sendo escrito.

As metáforas estruturais, como se vê, são conceituais, pois mapeiam um conceito que já está estabelecido culturalmente.

b) *Orientacionais*: são as que envolvem uma direção e que são gerais, tendo como base a corporeidade. Por exemplo: FELIZ É PARA CIMA, TRISTE É PARA BAIXO; ou BOM É PARA CIMA, RUIM É PARA BAIXO; etc. Segundo Lakoff e Johnson (2002, p. 60), essas orientações ocorrem devido aos corpos que temos e a forma como ocorrem esses movimentos. Os autores afirmam que “tais orientações metafóricas não são arbitrárias. Elas têm uma base na nossa experiência física e cultural. Embora as experiências com as posições binárias para cima – para baixo, dentro – fora etc. sejam físicas em sua natureza, as metáforas orientacionais baseadas nelas podem variar de uma cultura para outra. Um exemplo desse tipo de metáfora ocorre quando Márcio Souza adverte que a história da Amazônia é “um teatro arrastado para os *temas baixos* e para a irreverência consentida” (grifo meu). A expressão “temas baixos” atualiza a metáfora orientacional BOM É PARA CIMA, RUIM É PARA BAIXO.

c) *Ontológicas*: são as metáforas que não estabelecem os mapeamentos, apenas concretizam algo abstrato. E essa concretização é expressa em termos de ‘entidade’, que pode ser contada, ou medida, etc. um dos casos mais evidentes de metáfora ontológica é a personificação, sendo que a entidade identificada é uma pessoa. Em “a bela infanta que embala todos os corações”, referindo-se à Amazônia, a metáfora que subjaz à expressão metafórica é A AMAZÔNIA É UMA MULHER.

Na teoria da metáfora conceptual, a metáfora é compreendida como um fenômeno cognitivo. O conceito metafórico é visto como primordial e está contido na mente do falante, por meio do pensamento. A partir desse pensamento, deriva-se a expressão linguística através da fala ou da escrita. É importante compreender que, nessa visão, a expressão linguística é

subordinada à representação mental, além de ela ser também corporificada, pois, de acordo com essa teoria, o corpo humano é a base ou a fonte de muitas metáforas cognitivas. Logo, tanto o conceito metafórico, contido na mente, quanto o corpo humano que é a base ou a fonte das metáforas, são primordiais para o estudo das metáforas.

É com base nesse escopo teórico que analiso, de forma mais acurada, as metáforas de Márcio Souza nos livros *A expressão amazonense* e *As folias do látex*. Na primeira obra, em sua segunda parte, selecionei primordialmente as metáforas que têm o teatro como domínio-fonte e a Amazônia como domínio-alvo; na segunda obra, examinei diversas metáforas que recriam, cada uma delas, algum aspecto da Amazônia.

2 A Expressão amazonense: a metáfora do teatro

No segunda parte do livro de ensaios *A Expressão amazonense*, publicado pela primeira vez no ano de (1977), Márcio Souza dedica quatro capítulos ao tema do ciclo da borracha na Amazônia, principalmente “O período do imperialismo” e “A vida como em Vaudeville”. Ao falar sobre esse período da história da região, ele se mostra extremamente crítico. Chega a dizer que esse foi o período de maior alienação e perda da identidade de toda a história do Amazonas, o período da mais avassaladora erosão cultural, porque

Se ainda era possível reconhecer uma identidade na velha ordem mercantilista, o chamado *boom* da borracha jogou-a por terra. Frente ao enriquecimento rápido e às facilidades orçamentárias, as lideranças amazonenses perderam todas as perspectivas, sobretudo as da própria região. De acordo com a cotação da hévea, a região devia ser sempre mitificada e esquecida” (SOUZA, 2003, p. 97).

Razão disso foi que “o europeísmo da *belle époque* nos legou um horror pelo passado, esse espírito deformante que traça uma linha entre a sua presença redentora e um passado que é considerado bárbaro e não histórico”. A farta circulação de dinheiro gerado pelo extrativismo do látex ocasionou aproximadamente trinta anos de dissipação e sonhos. Dos sonhos para os delírio foi um salto, mas aquela circulação de dinheiro era extremamente ilusória porque não fincava raízes na terra, e, portanto, os modos de vida que ela inspirava era também um castelo de ilusões, apartado da história da região:

No fim do século XIX, centenas de aventureiros chegavam como deportados e a mão-de-obra do nordestino começava a ser desviada para os seringais. Pelos salões, nos restaurantes, nos jornais, era possível ver a face que a alienação queria impor. Por essa desenfreada entrega do Amazonas à alienação, numa fictícia circulação de rendas, o Estado naufragaria definitivamente no delírio (SOUZA, 2003, p. 98).

Esse castelo de ilusões era sustentado, na base, pela maior de todas as ilusões do período: a ilusão de eternidade do látex. O que alimentava essa crença na eternidade do enriquecimento fácil era a constatação de que a árvore da seringueira tinha um elevadíssimo poder de regeneração. Sangrava-se a árvore para a extração do látex, e ela rapidamente se regenerava, tornando-se, em pouco tempo, pronta para novas sangrias. Nesse sentido, Souza compara a extração do látex com a extração de ouro, no que elas têm de diferente, numa alusão à famosa “Corrida do Ouro”, ocorrida em 1896 e 1897, no Rio Klondyke, no Canadá, próxima à fronteira com o Alasca:

há um grotesco sentido de eternidade na ideologia da borracha, que a torna diferente, por exemplo, da corrida do ouro em Klondyke. Os caçadores de ouro acreditavam no instante, na prospecção, até que o filão exaurisse a última pepita. Então, abandonavam o garimpo para viverem a fortuna ou sofrerem a derrota. O coronel da borracha, também arrivista e ambicioso, acreditava na exclusividade. O ouro pode surgir em qualquer terreno, não é privilégio de nenhuma área da terra, enquanto a borracha, esta vem de um organismo vivo, que nasce e cresce, identificável entre as plantas da floresta espalhada por Deus no território amazônico. A seringueira, ao contrário do filão do ouro, mostrava-se inesgotável. Uma árvore se regenera, multiplica-se aos milhões. Já o filão do ouro, metal ardiloso e cruel, desaparece tão inesperadamente como surge (SOUZA, 2003, p. 99).

Dessa forma, criou-se em torno da seringueira uma verdadeira atmosfera mística, mitológica: tratava-se de uma árvore dadivosa, que doava o seu leite para o enriquecimento dos homens. Comparada com o ouro, aquela árvore adquiria ares de divindade, enquanto o “metal frio e ardiloso” tinha um lado infernal por gerar um dinheiro maldito. “Esta ganância unguida pelo mito vai produzir a alegria dominante que regeu os pacatos extrativistas. Quando a opulência se instala, aquela sociedade cinzenta colore-se, cria músculos e vitalidade. Estava fadada a ser eterna pela graça da providência que havia lhe dado a exclusividade e a possibilidade de um filão que se regenerava” (SOUZA, 2003, p. 100). Embalados por essa

doce ilusão, os seringalistas levaram a efeito uma atividade extrativista altamente predatória e, por essa e outras razões, a “eternidade” não durou muito.

Evidentemente que o foco maior do fausto, quase exclusivo, não era a selva amazônica, onde a árvore milagrosa se encontrava, nascida sob a bênção da ecologia da região. O foco eram as cidades de Manaus e Belém, que foram transformadas em cidades cenográficas para a apresentação do espetáculo em torno do leite que emanava daquelas árvores. Não havia nenhum interesse, por parte das elites regionais, em trazer à tona o submundo dos seringais, onde a estupidez humana se perpetrava na forma hedionda da escravidão velada. Em torno dessa questão havia um silêncio cuidadosamente construído para que se pudesse propagandear o lado luminoso e festivo do ciclo: as cidades-prodígio encravadas na selva: “Manaus e Belém se transformaram em pequenas reproduções da Europa, sonhos da boa ganância materialista, de quixotes e sanchos-panças, da boa comida, do banquete eterno, das iguarias finas e vinhos, picardia e liberações orgiásticas nos inúmeros bordéis altamente especializados” (SOUZA, 2003, p. 100).

Márcio Souza utiliza uma metáfora conceptual (LAKOFF e JOHNSON, 2002) para descrever o período: “A atmosfera de Vaudeville que se abateu por trinta anos sobre a região foi condicionada pelo nível de importância que a matéria-prima da borracha adquiriu em relação ao imperialismo” (SOUZA, 2003, p. 99). Ou seja, a metáfora estrutural, em que:

- a) o teatro é o domínio-fonte;
- b) o ciclo da borracha é o domínio-alvo;
- c) “Vaudeville” é a expressão metafórica.

O que vem a ser o “Vaudeville” referenciado nessa metáfora de Márcio Souza? Trata-se de uma forma teatral de entretenimento contemporânea do próprio ciclo da borracha – de 1880 a 1930, aproximadamente – que predominou no Canadá e nos Estados Unidos, e pode ser identificada pelas expressões, também metafóricas, de “circo dos horrores” e “teatro dos horrores”. O Vaudeville, de uma forma geral, conjugava os seguintes “atrativos” ao gosto do grande público: era um espetáculo noturno de variedades, com dezenas de artistas, executando músicas populares, literatura grotesca, exposições apelativas e sensacionalistas, muitas vezes de mau gosto, com temas grosseiros e apelos obscenos. Os números apresentados, variados e sem ligação lógica entre eles, reuniam ilusionistas, dançarinos, ciganos, comediantes, animais, acrobatas, atletas e músicos populares. Os espetáculos aconteciam em bares, casas de espetáculos e cabarés, e eram consumidos por audiências masculinas.

Falando especificamente sobre Manaus como o teatro de Vaudeville, Márcio Souza credita ao jovem coronel-engenheiro Eduardo Ribeiro, governador do Amazonas na primeira república, o início de tudo. O “Pensador” alimentou o sonho de transformar a capital numa espécie de “Paris dos Trópicos”. O fabuloso erário público à sua disposição permitia-lhe urbanizar, sanear e dilatar a cidade, bem ao gosto do capital estrangeiro injetado no mercado gomífero. Segundo ele,

Manaus foi a única cidade brasileira a mergulhar de corpo e alma na franca camaradagem dispendiosa da *belle époque*. Os coronéis, de seus palacetes, com um pé na cidade e outro no distante barracão central, pareciam dispostos a recriar todas as delícias, mesmo a peso de ouro. A boa vida estava escudada por uma inconveniente hipocrisia vitoriana, que era de bom-tom, moderna e muito propícia a quem fora educado na rígida sociedade patriarcal portuguesa. De um certo ângulo, pareciam perder a definição nacional e aspiravam ao estatuto de cidadãos do mundo. O internacionalismo do lucro burguês e da ganância imperialista seduzia os broncos extrativistas (SOUZA, 2003, p. 109).

Manaus passou a ser objeto de uma ativa política de embelezamento, no sentido de equiparar-se a algumas das invejáveis cidades europeias. Cidade saneada, urbanizada, europeizada nas suas aparências, o cenário estava pronto, e o palco disponível para o espetáculo de Vaudeville. No dizer de Márcio Souza (2003, p. 116),

Manaus foi a primeira construção kitsch brasileira, uma cidade do sonho e do delírio, microcosmo das doenças do espírito burguês com toques de selvageria e grossura. Cenário para um vaudeville, seus habitantes souberam fazer desse gesto espetaculoso da democratização reificada da arte, a exorcização da visão abnegada dos costumes coloniais (...) uma cidade que não é verdadeiramente cidade, mas decoração, cenografia, palco ideal para a reificação colonialista. Copiando diretamente a arquitetura, a pompa, os costumes, os coronéis de barranco não eram propensos, no entanto, ao liberalismo, ou ao bom humor burguês que levantava indústrias e feiras industriais como monumentos à vitória do progresso.

Escalado para ser o grande astro desse teatro de mau gosto, o seringalista – conhecido como coronel de barranco – capricha no desempenho do seu papel burlesco. Tendo passado da indigência à opulência de um salto, ele encarna à perfeição aquele mundo de faz-de-conta, que Márcio Souza põe a nu de forma contundente:

Olhando as fotografias da época, eles nos parecem altissonantes e respeitáveis. Puro engano, essas fotografias nos mostram apenas o lado lusitano e enfadonho. Agrupados, penteados, sérios, em roupas de festa, cercados pelas esposas e filhos, estão empacotados por um cerimonial falso, que o primeiro

jornal da época logo desmente. Por pura conveniência é esta a imagem que temos daqueles anos nada livres das doenças venéreas. Conveniência tanto mais grave quando se pensa que esta imagem de bons costumes foi usada pelos que vieram nos anos de depressão e quiseram conservar o passado (SOUZA, 2003, p. 117)

Caso típico de personalidade dúbia, o coronel de barranco

era o patrão, o dono e senhor absoluto de seus domínios, um misto de Senhor de Engenho e aventureiro vitoriano. Havia, por isso, discrepâncias na sua atitude: era o cavaleiro cidadão em Manaus e o patriarca feudal no seringal. Mas esta contradição nunca preocupou ninguém. A face oficial do látex era a paisagem urbana, a capital coruscante de luz elétrica, a fortuna de Manaus e Belém, onde imensas somas de dinheiro corriam livremente. O outro lado, o lado terrível, as estradas secretas, estavam bem protegidas, escondidas no infinito emaranhado de rios, longe das capitais. O lado festivo, urbano, civilizado, que procurou soterrar as grandes monstruosidades cometidas nos domínios perdidos, poucas vezes foi perturbado durante a sua vigência no poder” (2003, p. 111).

Após demonstrar que o silêncio em torno das monstruosidades perenizadas nos distantes recônditos da selva “poucas vezes” foi perturbado, Márcio Souza exalta dois produtores de cultura (artistas) que operaram na contramão do espetáculo da ostentação e contribuíram para quebrar a tradição daquele silêncio estúpido. São eles:

a) O escritor Euclides da Cunha, como ensaísta: foi um dos primeiros escritores a denunciar a situação de escravidão em que se encontravam os nordestinos no submundo dos seringais. Sobre os flagrantíssimos que ele observou no interior da selva, escreveu uma série de artigos, que foram reunidos postumamente no livro *À margem da história*. Na referência a Euclides, Márcio Souza atualiza a metáfora do seringueiro como o “Sísifo amazônico” no interior da selva, uma imagem utilizada também por Alberto Rangel no livro *Inferno verde*. Sísifo era uma personagem da mitologia grega, considerado o mais astuto dos mortais, capaz de enganar até mesmo a morte e ofender os deuses. Por causa de seus crimes, foi condenado a empurrar montanha acima uma pedra de tamanho descomunal, até o dia do juízo, sabendo que, ao chegar próximo ao topo da montanha, a pedra haveria sempre de rolar montanha abaixo, e ele haveria de fazer tudo novamenteⁱⁱ. O “trabalho de Sísifo”, portanto, diz respeito a uma atividade repetitiva, inútil e sem esperança alguma. E era essa a sina do seringueiro, como sublinhou Euclides da Cunha. Só que, conforme Guedelha (2013, p. 61), o sacrifício do “Sísifo amazônico” “nada tem a ver com rochedo ou montanha, mas com seringueiras e látex, que materializavam a perpetuação de sua vida de escravidão e penúria”;

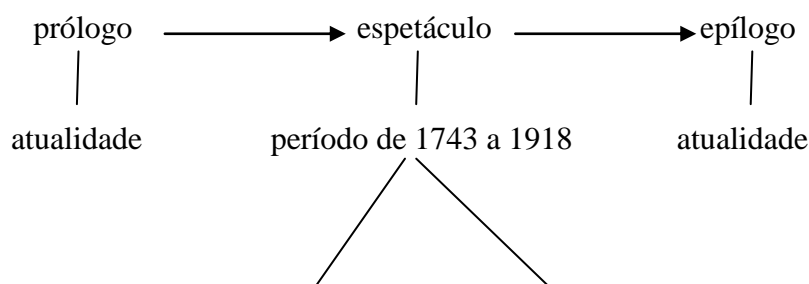
b) O romancista português Ferreira de Castro, como ficcionista: autor do romance *A selva*, publicado em 1930, que retrata o dia-a-dia do “Seringal Paraíso”, no rio Madeira, dando ênfase à vida de sofrimentos e privações alarmantes dos seringueiros naquele ambiente ignoto. Dele, Márcio Souza atualiza a metáfora da selva como uma “prisão sem muros” na qual o seringueiro é irreversivelmente aprisionado. Essa é uma imagem recorrente em *A selva*. Uma prisão a céu aberto, em que os desmarcados das distâncias e a própria selva como um eterno “feitor vigilante” associam-se aos desmandos do coronel arrivista para encarcerar o seringueiro-escravo.

Os dois são apresentados por Márcio Souza como exemplos raros de vida inteligente em meio àquela cultura de verniz, importada, transplantada de chofre para uma terra sacrificada. Inúmeros poetas se deleitavam com a “necrofilia literária” e dramalhões eram levados à cena enquanto centenas de retirantes atravessavam o cais em direção aos seringais. Os dois abstiveram-se de subir no palco da Vaudeville tropical, preferindo a impopularidade de contrapor ao alarido de Manaus o pesado silêncio de um mundo hediondo.

3 *As folias do látex: o teatro da metáfora*

3.1 O vaudeville amazônico

Após se servir da metáfora do teatro (Vaudeville) para representar a Amazônia em *A expressão amazonense*, Márcio Souza cria o seu próprio Vaudeville, a que dá o nome de *As folias do látex*, agora por meio do gênero dramático. Trazido a público pela primeira vez no ano de 1976, *As folias do látex* constitui-se de prólogo, dois atos e epílogo. Nesse intervalo, números diversos e variados vão se sucedendo em ritmo acelerado. Apesar da impressão de não haver nexos entre esses números, há um fio condutor a articulá-los, que é justamente o contexto do chamado período áureo da borracha. Na estrutura do drama, temos a seguinte configuração:



mudanças da cidade no futuro; depois é a vez do vice-governador Ramos Ferreira, que aparece dizendo que vai mandar aterrar os muitos igarapés que cortam a cidade e “derrubar o matagal” que a circunda, a fim de construir uma “cidade realmente civilizada”. Na sua ideologia, a defesa dos igarapés e dos matos é um discurso muito poético de quem não sofre com os cupins, os carapanãs, os mucuins e os candirus.

Cena 4 – Continuam as disputas pela Amazônia. Em pouco mais de dez anos, a cidade de Manaus explode. É o delírio. Surgem as “emissárias da cultura francesa”, que são as cocotes, com a sua “pedagogia sexual”. Silvino Santos, o pioneiro do cinema na Amazônia, aparece registrando as cenas ao seu redor. Entra em cena o governador Eduardo Ribeiro, que passa a enumerar os seus grandes feitos mas é contestado pelos seringueiros, que lhe dirigem impropérios. Vê-se uma cidade europeia (Manaus) brotar no meio da selva, constrói-se e inaugura-se o Teatro Amazonas.

Há um entreato que promove a passagem do primeiro para o segundo ato. O entreato constitui-se de “uma triste notícia” trazida a público pelo Mestre-de-cerimônias: a morte de Eduardo Ribeiro em sua chácara na Estrada de Flores, com o laudo médico atestando suicídio. Notícia-se também que o Congresso Estadual, para perpetuar a memória do grande estadista, batizou com o nome de Eduardo Ribeiro o único hospício da cidade de Manaus.

O segundo ato conta com três cenas, como segue:

a) Cena 1 – O escritor Euclides da Cunha é entrevistado por dois repórteres do Jornal do Commercio após retornar de viagem pelo rio Purus, e denuncia a situação de escravidão dos seringueiros no interior da selva. As cocotes organizam uma sessão espírita com o Americano e o Coronel de Barranco, que espera receber um espírito francês. Mas quem aparece é um nordestino (arigó) lamentando a sua penúria com a seca. Em seguida, apresenta-se um número de mágica circense, daqueles em que se serra uma mulher ao meio: o Americano convida a Amazônia a entrar na caixa do Bolivian Syndicate e pega um enorme serrote para cortá-la ao meio. Plácido de Castro, que está observando a cena, censura o Americano, que quer cortar a Amazônia para poder apossar-se de uma das partes.

b) Cena 2 – Trava-se a guerra de trincheiras entre bolivianos e brasileiros, estes sob o comando de Plácido de Castro. Encena-se a compra do Acre pelo Brasil, no Tratado de Petrópolis. Os seringueiros, o Americano, o Britânico e as cocotes continuam a permear a cena em diálogos constantes sobre o contexto do ciclo da borracha. Anuncia-se o baile de carnaval no Ideal Clube. As personagens organizam um bloco chamado “Madeira-mamoré”, cada um fantasiado de vagão. A Amazônia escolhe ser a locomotiva, a Mad Maria.

c) Cena 3 – Surge o Stradelli, o conde italiano, o nobre das cachoeiras do Alto Rio Negro. Ele se encontra morfético (leproso), tendo contraído a doença em suas viagens pelo interior da Amazônia. Ele faz um discurso extremamente crítico sobre o fato de se contentar em ser uma caricatura da cultura europeia, abrindo mão de sua própria identidade cultural. No fim da cena, reproduz-se um baile de carnaval no Ideal Clube, no ano de 1918. No meio do baile, a locomotiva Madeira-Mamoré começa a descarrilhar com os seringueiros, o Britânico, o Americano, a Amazônia, as cocotes, etc. todos vão ao chão, numa alegoria da decadência do ciclo.

Tanto no prólogo quanto no epílogo, a pianista Ernestina Rio Negro, juntamente com o Mestre-de-cerimônias e uma atriz, situa-se no presente e, exercendo um olhar para o passado, refletem sobre os anos do ciclo da borracha. Dessa forma, abrem e fecham o drama vaudevilliano de Márcio Souza.

3.2 As metáforas mais expressivas

A partir da teoria da metáfora conceptual de Lakoff e Johnson (2002), destaquei as seguintes metáforas e expressões metafóricas presentes no drama de Márcio Souza, entre as muitas ali presentes:

a) Metáfora ontológica A AMAZÔNIA É UMA MULHER.

EXPRESSÃO LINGUÍSTICA QUE VERBALIZA A METÁFORA	PERSONAGEM QUE PROFERE
“Aí vem a bela infanta que embala todos os corações”	Mestre-de-cerimônias
“A doce Amazônia com seu padrao Lusitano”	Mestre-de-cerimônias
“O resoluto mancebo britânico e o viril americano, que chegam para disputar o seu corpo de donzela”	Mestre-de-cerimônias
“Minha querida menina, não se deixe enganar por esses boatos terríveis”	Lusitano
“Meu leite é de ouro... um leitinho de nada”	Amazônia
Leite “que todo mundo quer mamar”	Seringueiro
“A bela Amazônia foi surpreendida pela riqueza”	Mestre-de-cerimônias
“Ela não foi uma pobre ingênuo. Teve seus entreveros de amor com o guapo Orellana”	Mestre-de-cerimônias

“Perdeu-se de amor pelo determinado Pedro Teixeira”	Mestre-de-cerimônias
“Sua casa está valorizada, embora mereça um pouco mais de conforto”	Mestre-de-cerimônias
“Amazônia é agarrada por um dos seringueiros, que a sodomiza”	Diretor
O Americano “convida a Amazônia a se deitar na caixa, e ela aceita porque é moça curiosa”	Diretor
<p>Comentário: Temos aqui uma especialização da metáfora ontológica, que é a personificação. De forma recorrente, a Amazônia é representada conceitualmente como uma mulher desejável, cobiçada por muitos por causa de sua beleza virginal e, principalmente, por causa de sua riqueza.</p>	

b) Metáforas ontológicas O OURO/A SERINGUEIRA É UMA PESSOA.

“O ouro é um metal diabólico, ardiloso e cruel com os espíritos fracos”	Coronel de barranco
“Nossa riqueza vem de uma árvore dadivosa, de um vegetal generoso”	Coronel de barranco
<p>Comentário: O contraponto entre essas duas metáforas ontológicas elaboram uma antítese entre a natureza do ouro e a da seringueira, por meio dos adjetivos aplicados a cada um desses substantivos. Enquanto a seringueira é dadivosa e generosa, o ouro é diabólico, ardiloso e cruel. Sintomaticamente, as duas metáforas são proferidas pela mesma personagem, o Coronel de barranco, que é uma personagem-tipo. O alto poder de regeneração da seringueira fez nascer na mente dos seringalistas a ilusão de eternidade daquela atividade extrativista. A árvore não se cansava de dar, para ajudar os homens. O ouro, por sua vez, não tinha essa deferência. Visto pela ótica negativa de ser sempre um filão reduzido, finito, que apenas alimentava a ganância e o ódio, esse cobiçado metal não tinha condições de competir com a hévea na apreciação dos coronéis de barranco. Entre o garimpo e o seringal, era este que recebia a avaliação positiva. Evidentemente que essa visão tosca, acrítica, deu vazão a um extrativismo predatório que logo desencadearia a decadência do ciclo da borracha.</p>	

c) Metáfora estrutural A HISTÓRIA É UM LVRO.

Uma época que foi “uma página solene da história”	Mestre-de-cerimônias
“não há piada mais terrivelmente engraçada do que o extrativismo”	Mestre-de-cerimônias
A guerra da borracha “foi uma página magnífica de patriotismo, uma lição que os acreanos deram ao Brasil”	Mestre-de-cerimônias
O ciclo foi “como uma primavera de folhetim”	Ernestina Rio Negro

Comentário:

A metáfora da História como um livro pressupõe que ela está sendo escrita, que partes já escritas podem ser lidas e interpretadas, que cada lance da história corresponde a uma página. Nesse sentido, o Mestre-de-cerimônia parece se contradizer ao caracterizar o ciclo da borracha como “uma página solene da história” e logo depois definir o extrativismo como uma “piada terrivelmente engraçada”, até porque o advérbio “terrivelmente” ligado ao sentido de “piada” traduz um paradoxo desconcertante: o extrativismo foi uma piada de mau gosto. E em piadas de mau gosto não há espaço para solenidades. Quanto à “página de patriotismo”, o que temos é a idealização da ação dos brasileiros que invadiram o território boliviano e se apossaram da terra alheia pela força. Muito mais crítico parece ser o proferimento de Ernestina Rio Negro. Segundo ela, o ciclo foi “como uma primavera de folhetim”, ou seja, uma história idealizada como aquelas dos folhetins românticos, de escritores que fechavam os olhos para a realidade circundante e lavravam histórias de grande heroísmo, de eterna primavera, romanceando o mundo de forma desmesurada.

d) Metáfora estrutural PROSTITUIÇÃO É CULTURA.

“Este homem está pedindo cultura”	Cocote 1
“Somos emissárias da cultura”	Cocote 1
“Uma noite comigo e você sairá culto”	Cocote 2
“A pedagogia sexual”	Cocote 1
“Você já experimentou um beijo parnasiano, chéri?”	Cocote 2
“Estou na casa das minhas amiguinhas francesas, lendo Baudelaire”	Coronel de barranco
<p>Comentário:</p> <p>Essa metáfora aponta para um dos principais flagrantes do ciclo da borracha: a prostituição. De forma irônica, Márcio Souza relaciona a cultura do período com a prostituição, numa sociedade altamente falocêntrica. Dizendo-se emissárias da cultura francesa, as cocotes desempenhavam o papel de fornecer aos “respeitáveis cidadãos” do látex os desfrutes ansiados. E sobre essa atividade considerada espúria passavam o verniz da cultura, para lhe dar uma ar de respeitabilidade.</p>	

e) Expressões metafóricas para Manaus

“Com o fim de embelezar a cidade, declarei de utilidade pública vários terrenos particulares”	Eduardo Ribeiro
“Em pouco mais de dez anos, a cidade	

explode, é o delírio”	Mestre-de-cerimônias
“O crescimento abrupto levantou-se de chofre”	Euclides da Cunha
“Uma joia encravada no meio da selva”	Seringueiro
“A opulenta capital dos seringueiros é o fruto das audácias do Pensador”	Euclides da Cunha
“Enfim, o sorriso da civilização em plena selva”	Seringueiro
<p>Comentário: Eduardo Ribeiro, o Pensador, sonhou em transformar Manaus em uma miniatura de Paris, a paris dos Trópicos. E para pôr em prática o seu sonho, deu início a uma série de políticas de embelezamento da cidade. Desapropriou um sem-número de propriedades particulares, decretou ações de saneamento e assepsia, importou construções e costumes. De suas audácias, como diz Euclides da Cunha, surgiu a “opulenta capital dos seringueiros”, num crescimento “abrupto”, que “levantou-se de chofre” (metáfora orientacional DESENVOLVIMENTO É PARA CIMA). “Em pouco mais de dez anos, a cidade explode, é o delírio”, como diz o Mestre-de-cerimônias. E para o seringueiro, em sua visão acrítica, a cidade europeizada era uma joia encravada no meio da selva. Era também o sorriso da civilização em plena selva. São metáforas que realçam o lado luminoso, festivo do fausto: a cidade-cenário em que Manaus foi transformada para o espetáculo do capital estrangeiro.</p>	

f) Expressões metafóricas para seringais e seringueiros.

O seringueiro “é o homem que trabalha para escravizar-se”	Euclides da Cunha
“Logo vê-se renascer um feudalismo acalanhado e bronco”	Euclides da Cunha
A dívida torna o seringueiro “eterno hóspede dentro de sua própria casa”	Euclides da Cunha
“Veja esta conta de venda de um homem”	Euclides da Cunha
O sertanejo segue “numa gaiola qualquer de Belém, ou Manaus, ao barracão do seringal ao qual se destina”	Euclides da Cunha
“Aqui, como lá, dois palcos onde se passam todas as cenas de um dos maiores dramas da impiedade humana”	Euclides da Cunha
“Vocês não passam de vultos na floresta, de fantasmas impessoais, que nem sequer pisaram em Manaus”	Mestre-de-cerimônias
<p>Comentário: O foco das metáforas agora desloca-se do lado luminoso de Manaus para o lado sombrio dos seringais. Aqui, o grande gerador de metáforas é Euclides da Cunha, que foi pioneiro na denúncia da exploração dos seringueiros pelos patões arrivistas. As expressões metafóricas utilizadas por Euclides, de uma</p>	

forma geral, atualizam a metáfora conceptual SERINGUEIRO É ESCRAVO. Em sua visão, os seringais amazônicos de alguma forma reeditavam o feudalismo, sistema medieval de exploração do pobre. É nesse contexto que o seringueiro, em evidentes paradoxos, “trabalha para escravizar-se” e é “eterno hóspede dentro de sua própria casa”. Vendido como uma mercadoria completamente desvalorizada, aprisionado pela dívida e por uma cadeia de circunstâncias na selva, o sertanejo é uma vítima irreversível de um sistema cruel e desumano que o expolia e escraviza.

Essas metáforas e expressões metafóricas que destaquei encontram-se mescladas com inúmeras outras no corpo da tragicomédia de Márcio Souza. O que temos aqui é apenas uma amostra, uma vez que se tornaria exaustivo enumerá-las todas, considerando a natureza deste estudo. Essa abundância de metáforas contribui para que o texto seja extremamente rico no plano imagístico, além de externar as múltiplas formas de se pensar conceitualmente a Amazônia do período gomífero por meio de metáforas. Usando uma metáfora para falar das metáforas, afirmo que elas desfilam de forma altissonante no texto de Márcio Souza.

4 *Folias do látex*: iconoclastia carnavalesca

Nesta seção proponho uma leitura do drama *Folias do látex* à luz da teoria da carnavalização literária, elaborada pelo teórico russo Mikhail Bakhtin. A base teórica das considerações que faço aqui é o livro *Problemas da poética de Dostoiévski*, no qual Bakhtin conceitua carnavalização literária como uma variedade do gênero sério-cômico em que se dá a “transposição do carnaval para a linguagem da literatura” (BAKHTIN, 2013, p. 140). E o que vem a ser o carnaval? Segundo ele, trata-se de um

Espectáculo sem ribalta e sem divisão entre atores e espectadores. No carnaval todos são participantes ativos, todos participam da ação carnavalesca. Não se contempla e, em termos rigorosos, não se representa o carnaval, mas *vive-se* nele, e vive-se conforme as suas leis enquanto vigoram, ou seja, *vive-se uma vida carnavalesca*. Esta é uma vida desviada da sua ordem habitual, em certo sentido uma ‘vida às avessas’, um ‘mundo invertido’ (BAKHTIN, 2003, p. 140).

Uma vida às avessas, vivida num mundo invertido em que são revogadas as leis e proibições do mundo extracarnavalesco, ou seja, do mundo ordinário. Essa inversão do mundo se processa por meio de algumas categorias que são próprias do mundo carnavalesco:

a) A primeira categoria é o “livre contato familiar entre os homens”, instaurado pela eliminação da distância hierárquica entre eles: “os homens, separados na vida por

intransponíveis barreiras hierárquicas, entram em livre contato familiar na praça pública carnavalesca” (BAKHTIN, 2013, p. 140). Em *As folias do látex* isso pode ser observado, por exemplo, nos impensáveis diálogos intimistas entre o seringueiro e o Coronel de barranco, inclusive com o uso da segunda pessoa do singular pelo seringueiro: “Patrão! Patrão! Eras! Tiraste o bigode?” (SOUZA, 1997, p. 74).

b) A libertação em relação ao poder de qualquer tipo de relação hierárquica torna os gestos, palavras e relações dos indivíduos completamente excêntricos do ponto de vista da vida extracarnavalesca, aí se tem a segunda categoria, que é a excentricidade: “a excentricidade é uma categoria específica da cosmovisão carnavalesca, organicamente relacionada com a categoria do contato familiar; ela permite que se revelem e se expressem – em forma concreto-sensorial – os aspectos ocultos da natureza humana” (BAKHTIN, 2013, p. 140). Isso pode ser exemplificado através da figura das cocotes, “emissárias da cultura francesa”, com a sua “pedagogia sexual” e seus “beijos parnasianos” oferecidos ao Coronel de barranco (SOUZA, 1997, p. 74).

c) A terceira categoria da cosmovisão carnavalesca são as *mésalliances* carnavalescas. Elementos separados, isolados, fechados no mundo ordinário entram nos contatos e combinações inimagináveis que a cosmovisão carnavalesca põe em relação familiar. “O carnaval aproxima, reúne, celebra os esponsais e combina o sagrado com o profano, o elevado com o baixo, o grande com o insignificante, o sábio com o tolo, etc.” (BAKHTIN, 2013, p. 141). É o que ocorre quando um repórter do Jornal do Comércio faz o seguinte comentário sobre Euclides da Cunha, enquanto este respondia uma pergunta feita pelo colega do mesmo jornal: “esse cara é meio leso, dizem que vê fantasmas” (SOUZA, 1997, p. 97), uma observação jocosa sobre um detalhe da biografia do ilustre escritor nacional.

d) A quarta categoria é a profanação, “formada pelos sacrilégios carnavalescos, por todo um sistema de descidas e aterrissagens carnavalescas, pelas indecências carnavalescas, relacionadas com a força produtora da terra e do corpo, e pelas paródias carnavalescas dos textos sagrados e sentenças bíblicas, etc.” (BAKHTIN, 2013, p. 141). No texto de Márcio Souza há uma passagem em que a cadeia de exploração no ciclo da borracha é recontada por meio da alusão parodística à cidade bíblica de Sodoma, que fora destruída por causa da elevada onda de imoralidade de seus habitantes: “A Amazônia é agarrada por um dos seringueiros, que a sodomiza. No mesmo instante o outro seringueiro repete o ato com seu companheiro e é sodomizado pelo Coronel de Barranco, que logo é atacado pelo americano. No final o britânico encerra a cena traçando o americano” (SOUZA, 1997, p. 97). Aqui, o

verbo “sodomizar” foi utilizado com o mesmo sentido de “traçar” que aparece no final da frase. Dessa forma, o autor atualiza a metáfora EXPLORAR É COPULAR.

Outro elemento caracterizador da carnavalização, além dessas quatro categorias já explanadas, é a celebração do riso, da comicidade, que é obtida por meio das situações inusitadas, da ironia e da paródia. A paródia, de maneira muito especial, está a serviço da carnavalização, porque tem a prerrogativa de subverter a ordem das coisas, romper com o mundo e inserir o deboche nos recantos mais sérios da vida. Ela tem, portanto, uma natureza iconoclasta por meio da qual dessacraliza o sagrado e desloca o que está tradicionalmente posto. Em *As folias do látex*, tudo isso é perceptível:

- O autor adota o riso como estratégia de crítica, como na cena de guerra entrincheirada entre o Brasil e a Bolívia. Um soldado boliviano pede ao soldado brasileiro (seringueiro) que toque uma música bem alegre em sua flauta: “una bien engrazada! Para que olvidemos la guerra, los muertos y La hambre”. O seringueiro então responde: “tá bem. Lá vai uma bem baruienta”, e começa a atirar em direção ao boliviano (SOUZA, 1997, p. 106-107).

- Uma situação inusitada acontece no número em que ocorre uma sessão espírita da qual participam a Amazônia, as cocotes, o lusitano, o coronel de barranco, o americano e o britânico. As cocotes chamam à sessão de “exercício de positivismo místico”, enquanto o seringueiro a chama de “macumba de rico”. Quando o espírito baixa, o coronel pensa ser um Lamartine, mas quem se apresenta é o espírito de “Severino, do Brejo do Fiodumaégua”, que surge reclamando da inclemente cerca no sertão. Isso deixa os gringos frustrados e irados (SOUZA, 1997, p. 100-101).

- Há diversas paródias no texto: a Canção do exílio, de Gonçalves Dias; textos de Euclides da Cunha, do livro *À margem da história*; passagens da história da Amazônia; textos de Ermano Stradelli, La Condamine, Eduardo Ribeiro, Louis e Elisabete Agassiz, etc. Todas essas paródias cercadas de humor e ironia.

Na literatura carnalizada, como preceitua Bakhtin, as personagens são alegóricas, representam tipos específicos, quase sempre encarnam uma classe ou uma situação. Enfim, a carnavalização promove metamorfoses, travestimentos, quebra de tabus, liberação de instintos e desejos que são interditados no mundo extracarnavalesco. Daí o sentido do apelo à transgressão e à profanação, deslocando a vida do seu curso habitual. Pelas páginas de *As folias do látex* desfilam personagens-tipo que são verdadeiras metonímias – a parte que simboliza o todo ou o singular que simboliza o plural – como o americano (simbolizando os americanos), o britânico (simbolizando os britânicos), o lusitano (simbolizando os

portugueses) e o coronel de barranco (simbolizando os coronéis de barranco de uma forma geral). Em seu Vaudeville, Márcio Souza recria o mundo amazônico do ciclo da borracha, pondo aquele mundo de ponta-cabeça e injetando na história os fortíssimos temperos do humor e da paródia, numa postura evidentemente iconoclasta, dessacralizando ídolos e ideologias bem assentados na tradição. Ao optar pelo gênero sério-cômico de vaudeville para representar a história do ciclo da borracha como uma espécie de tragicomédia, o que ele faz, na verdade, é produzir um belo exemplar de literatura carnalizada.

Considerações finais

As considerações desenvolvidas nesta pesquisa permitem concluir o que segue, a respeito do escritor Márcio Souza, seja como ensaísta seja como dramaturgo, no que tange à representação do ciclo da borracha na Amazônia:

a) ele pôs abaixo uma série de mitos que a tradição construiu em torno do período, entre eles a falácia da boa vida manauara na *belle époque*. Nesse sentido, sua escrita tem caráter desmitificador e iconoclasta;

b) ele foi um grande metaforista, considerando metaforista aquele que cria metáforas ou delas se serve para divulgar suas ideias. O estudo procura comprovar que as metáforas habitam seus textos e se revelam ostensivamente a cada página;

c) os textos analisados mostram um autor que se valeu, em grande medida, da carnalização literária como estratégia de produção artística. Por meio dessa estratégia, mostrou uma face da Amazônia ignorada pela crônica oficial, revelando o lado avesso do que se sabia sobre a região e instaurando uma nova forma de olhar a história, sem os véus da idealização mas instrumentalizado pelo humor e pela paródia em direção a uma reescrita crítica dessa história.

Com base nessas conclusões, postulo que o livro *A expressão amazonense* e o drama *As Folias do látex* devem ser lidos de forma vertical, sendo que a leitura de um conduz à leitura do outro, pelo fato de eles se complementarem e estabelecerem entre si diálogos constitutivos. De qualquer forma, tanto a leitura de um quanto a leitura de outro (ou a leitura dos dois em conjunto, o que é preferível) contribui decisivamente para se pensar de forma crítica a região amazônica, em geral, e a cidade de Manaus, em particular.

ⁱ Todas as metáforas listadas aqui foram extraídas de *As folias do látex*, de Márcio Souza.

ⁱⁱ Conforme o dicionário: www.dicionarioinformal.com.br

Referências

BAKHTIN, Mikhail M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 5. ed. tradução: Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

CUNHA, Euclides da. *Amazônia – um paraíso perdido*. Manaus: Valer; Governo do Estado do Amazonas; EDUA, 2003.

GUEDELHA, Carlos Antônio Magalhães. *A metaforização da Amazônia em textos de Euclides da Cunha*. Florianópolis/SC: UFSC, 2013 (Tese de Doutorado).

LAKOFF, George & JOHNSON, Mark. *Metáforas da vida cotidiana* [Coordenação de tradução Mara Sophia Zanotto]. Campinas, SP: Mercado das Letras; São Paulo: WDUC, 2002 (Coleção As Faces da Linguística Aplicada).

RANGEL, Alberto. *Inferno verde*. 5 ed. revista. Manaus: Valer, 2001 – Resgate II

SARDINHA, Tony Berber. *Metáfora*. São Paulo: Parábola, 2007. (Lingua[gem], 24).

SOUZA, Márcio. *A folias do látex*. Manaus: Edição da Prefeitura Municipal de Manaus, 1976.

_____. *Teatro II*. São Paulo: Marco Zero, 1997.

_____. *A expressão amazonense – do colonialismo ao neocolonialismo*. 2. ed. Manaus: Valer, 2003.