



O cine-folhetim em **Galvez, imperador do Acre**, de Márcio Souza

The feuilleton cinematographic in Marcio Souza's novel Galvez, imperador do Acre

Luiz Guilherme Fernandes da Costa Sakai¹

Geruza Zelnys de Almeida²

Resumo: Este artigo objetiva analisar o romance **Galvez, imperador do Acre**, de Márcio Souza no que tange ao seu caráter fragmentário à Oswald de Andrade, entendido, aqui, como procedimento paródico cujo alvo são as narrativas folhetinescas e regionalistas do século XIX. Para isso, estabelecemos relações entre o cinema hollywoodiano do começo do século XX e o de Eisenstein, ao qual a linguagem da obra pode ser considerada análoga. Trabalharemos com o conceito de paródia sob o enfoque de Linda Hutcheon, que consiste na “repetição com distância crítica, que marca as diferenças ao invés das semelhanças”.

Palavras-chave: Márcio Souza; paródia; regionalismo; romance-folhetim; linguagem cinematográfica.

Abstract: This article analyzes the Marcio Souza's novel, **Galvez, imperador do Acre**, in terms of its fragmentary character like Oswald de Andrade, seen here as parodic procedure that goes in the opposite direction to the regionalist narratives of the nineteenth century . For this, we established relationships between the Hollywood cinema of the early twentieth century and the Eisenstein's cinema, to which the language of work can be considered analogous. We will work with the concept of parody under the focus of Linda Hutcheon, that consists of "repetition with critical distance, which marks the differences instead of similarities."

Keywords: Márcio Souza; parody; regionalism; feuilleton; cinematographic language.

Publicado pela primeira vez em 1976, o romance de estreia de Márcio Souza, **Galvez, imperador do Acre**, é considerado pela crítica uma obra que inaugura um novo momento no que tange à narrativa brasileira. Herdeira da estética oswaldiana fragmentária, em que as cenas são descontínuas tendo em vista a simultaneidade das ações, a obra em questão é dotada de “uma linguagem telegráfica calcada em pequenos quadros que remetem a cenas e tomadas de um filme” (VIEIRA, 2008, 02).

¹ Especialista em Literatura pela PUC/COGEAE.

² Doutoranda em Teoria Literária e Literatura Comparada (USP); professora no curso de Especialização da PUC/COGEAE.

Além desse resgate formal, de acordo com Carlos Alexandre Baumgarten (2000, p. 171), Márcio Souza, ao publicar **Galvez, imperador do Acre**, faz com que o romance histórico nacional redefina as suas fronteiras, pois

valendo-se do episódio de anexação do território do Acre pelo Brasil, o autor constrói uma narrativa então inovadora, uma vez que afinada com o que de mais recente podia ser encontrado no âmbito do romance histórico latino-americano.

Nascido em 1946 em Manaus, o escritor “buscou sempre assinalar sua qualidade de voz expressiva e representativa, na cena artística, literária ou genericamente intelectual daquela região” (HARDMAN, 2005: p. 97). Apesar de ser mais conhecido por sua obra ficcional, cujo maior destaque é o romance **Galvez, imperador do Acre**, Márcio Souza é também autor atuante em outros planos de produção cultural, diversificando-se nos “domínios do ensaio e da dramaturgia, sem falar da importante atividade como cineasta no primeiro decênio de carreira” (Idem, p. 96):

Realmente, o meu projeto original era ser diretor de cinema [...] sempre fui fã de cinema [...]. Para situar melhor o que digo, precisamos entender como era Manaus na minha adolescência. Era uma cidade pequena [...]. O grande contato com o restante do mundo se dava por meio do cinema. (SOUZA, 2005, p. 24)

Para ele, seria imprescindível aliar o cinema à formação acadêmica que escolhera a fim de “romper o silêncio que havia entre o Brasil e o Amazônia”, pois “o cinema, afinal, era comunicação em massa. Eis aí a razão, digamos, política, do meu interesse pelo cinema”. (idem, p. 27).

Como se vê, a arte cinematográfica seria a responsável pela introdução do autor nos meios literários. **Galvez, imperador do Acre** começa a ser escrito em 1966 e, inicialmente, não seria um romance, pois fora estruturado como roteiro cinematográfico, apesar de jamais conseguir produtor para a sua realização. O cinema, portanto, exerceu sobre o ficcionista uma função imprescindível e deu à sua produção literária um rumo peculiar. Com base na

leitura da obra e de sua fortuna crítica, acreditamos que a utilização de uma linguagem cinematográfica associa-se à patente paródia³ do romance, ambas compondo um recurso que revigora a modalidade regionalista desse gênero literário, a partir do deslizamento da focalização do exótico para o óptico, bem como, simultaneamente, estabelece uma espécie de diálogo com a tradição folhetinesca consagrada no país em meados do século XIX.

Regionalismo: do exótico ao óptico

Antes de mencionarmos a relação entre a obra de Márcio Souza e o cinema, consideramos importante trazer concisamente alguns aspectos relevantes sobre a arte cinematográfica no começo do século XX.

O período em que ganhou força o cinema narrativo hollywoodiano, a partir de 1914, foi caracterizado por uma espécie de montagem invisível, que consistia em cenas contínuas, neutralizando, conseqüentemente, o corte. De acordo com André Vieira (2008, p. 02), esse tipo de narrativa cinematográfica foi

o ápice da intenção ilusionista, herança da narrativa tradicional realista sobre a qual o cinema dos primeiros tempos se apoia [...] o espectador tende a ser absorvido pelo sistema formal que procura apagar os traços que o denunciam como discurso trabalhado: uma espécie de “cinema-janela” que busca uma autenticidade objetiva do real. Nesse sentido, a imagem é vista como vida, e o cinema como janela aberta para o mundo.

Contudo, já no final da década de 1920, Sergei Eisenstein, com o intuito de fazer da montagem um elemento visível, passa a conceber um diferente trabalho com a linguagem do cinema, caracterizada, sob esse inovador enfoque, por uma série de cortes, tendo em vista a descontinuidade das cenas, “o que vem a relativizar o caráter ilusionista da narrativa cinematográfica. Para o teórico e cineasta russo, o cinema é montagem.” (VIEIRA, idem, ibidem). Conseqüentemente, as propostas de Sergei Eisenstein exerceriam crucialmente influências sobre as vanguardas artísticas do começo do século

³ Aqui entendida sob o enfoque de Linda Hutcheon (1985, p. 17), segundo a qual consiste na “repetição com distância crítica, que marca as diferenças ao invés das semelhanças”.

XX: “a montagem caracterizou-se como forma de articular signos, sentenças e seqüências na fragmentação e na simultaneidade, justapondo e relacionando elementos heterogêneos sem ligação direta entre eles”. (VIEIRA, idem, ibidem).

Oswald de Andrade, um dos precursores da linguagem telegráfica, ao acentuar as técnicas de corte, evidencia a importância que as pausas ou truncamentos possuem para a construção de sentido no texto, assumindo função de substituir os elementos que conferiam linearidade às narrativas oriundas dos períodos anteriores:

o uso das técnicas de montagem normalmente esteve ligado à desmontagem e à fragmentação, ao jogo propiciado pela dispersão dos elementos no intuito de se romper com a ordem linear do discurso, avatar da narrativa real-naturalista do século XIX. (VIEIRA, 2008, p. 02).

Márcio Souza, assim, pode ser considerado um herdeiro da estética oswaldiana, pois em **Galvez, imperador do Acre** é evidente a influência que Oswald exercera sobre o escritor amazonense para a produção do que se poderia chamar um cine-folhetim. Isso porque uma das convenções que a narrativa paródica do escritor manauara tem como alvo é aquela que se consagrou em meados do século XIX: o romance-folhetim, que era

adaptado às novas condições de corte, suspense, com as necessárias redundâncias para reativar memórias ou esclarecer o leitor que pegou o bonde andando [...]. Brotou assim, de puras necessidades jornalísticas, uma nova forma de ficção, um gênero novo de romance, o indigitado, nefando, perigoso, muito amado, indispensável folhetim-folhetinesco de Eugene Sue, Alexandre Dumas (pai) [...]. (MEYER, 2005, p. 60).

Entre o folhetim inaugural e esse novo há uma diferença marcante: logo no início do romance, o narrador, que à medida que a narrativa se desenvolve também funciona como espécie de editor, faz questão de romper com o suspense característico do folhetim, ao revelar qual será desfecho do protagonista: “Esta é uma história de aventuras onde o herói, no fim, morre na cama de velhice” (SOUZA, 1998, p. 13). Percebe-se, então, que o discurso parodístico se instaura logo no começo do romance. Dessa forma, muito além

de romper com o suspense, o narrador, ao apresentar de chofre o fim de Dom Luiz Galvez, também destitui o caráter linear patente nas narrativas do passado. Ainda no início do romance, antes de começar o relato propriamente dito de Galvez, o mesmo narrador faz alusão a uma obra folhetinesca de José de Alencar, *Guerra dos Mascates*:

O brasileiro leu o manuscrito em dois dias e pensando em José de Alencar, que havia feito o mesmo no livro 'GUERRA DOS MASCATES', decidiu organizá-lo e publicar. O turista brasileiro era eu e acabei impressionado com as sandices desse espanhol do século XIX. (SOUZA, idem, p. 14).

Inicia-se assim o romance de Márcio Souza, que “decide se utilizar da forma folhetinesca de modo a redefinir sua forma e sua temática” (SOUZA, 2003, p. 152), por meio de “um discurso através do qual parodia-se procedimento composicional que, utilizado insistentemente no curso da narrativa brasileira do século XIX, tornou-se verdadeiro clichê” (BAUMGARTEN, 2000, p. 172-173). Daí vem a importância da linguagem cinematográfica fragmentária a fim de que a ruptura com a tradição literária nacional seja efetiva.

Se no folhetim do século XIX havia ênfase ao acontecimento, ao acaso ou à fatalidade, à criação de situações misteriosas que, ao final, são resolvidas, às maquinações - tudo isso, como menciona Candido (s/d, p. 178), utilizado de modo a suprir a interpretação da “concatenação da vida humana” –, no novo folhetim de Márcio Souza essas características, embora de certa forma presentes, são encaradas de modo diferente: as soluções aos suspenses são de antemão reveladas e os acontecimentos são cômicos. Além disso, as maquinações giram em torno de questões políticas, as quais, quase sempre, se revelam orgiásticas. Enfim, o autor compõe seu folhetim utilizando às avessas as características que pontuam o folhetim original, com o intuito de estabelecer reflexão acerca desse gênero.

Também cabe afirmar que a narrativa telegráfica **Galvez, imperador do Acre**, como ocorria no folhetim original, é constituída de diversos capítulos que, no entanto, não possuem necessariamente um fio condutor que lhes configure

linearidade. Por conseguinte, os cortes súbitos da linguagem auxiliam a produção do efeito paródico, cuja função é destituir a concatenação lógica da narrativa romântica e real-naturalista. Vejamos um exemplo em que a voz do narrador/editor dá início à narrativa de Galvez, que, entrecortada, refere-se a personagens diversos e ainda instaura processo de reflexão sobre as narrativas do passado:

Zarzuella

Não é ainda um fato bem sabido o quanto deva, mas de vera consistência o delírio amazonense no apogeu da borracha. E se hoje ainda relegado se encontra ao folhetim e aos sonhos dos poetas, um dia sairá para as páginas da História brasileira e queira Deus não seja pelos dólares de um *brazilianist* que aqui mesmo temos homens capazes da verdade, se assim for permitido.

Offenbach

Linha rósea de gordas carnes que me fazem sentir os quarenta anos que tenho. Brilham as meias de rendas negras de Justine L'Amour [...].

Cultura

Eu estou encostado na porta que leva aos camarins, bem no fundo do salão. Estou sorrindo e aderi aos aplausos. Era outra noite de lucro inesperado em nossa segunda semana de sucesso. O “Boato teatral”, hebdomadário do *show-business* amazonense, classificara o nosso espetáculo como “superbe”. A orquestra sob a regência do intrépido maestro Chiquinho Gonzaga, o Chico Pinga-Pinga, pela incurável doença venérea, era no mínimo infernal com seus quinze figurantes.

Box-Office

Sir Henry seguiu viagem para São Gabriel da Cachoeira, ia assistir a uma cerimônia de Jurupari entre os Tukano, e assim prosseguia suas pesquisas no Amazonas. A zarzuella estava faturando duzentos contos de réis por semana.

Problema social

Estávamos há duas semanas em Manaus. O leitor já deve ter notado que esta é uma história linear [...]. (SOUZA, 1998, p. 103, 104).

Os capítulos mencionados referem-se a momentos que antecedem a encenação e execução de uma ópera. O narrador editor, em “Zarzuella”, gênero lírico espanhol, dá início a essa sequência de episódios decorrentes da construção de um teatro no Amazonas. Galvez, no capítulo “Box-Office”, cuja tradução é bilheteria, deixa de falar do espetáculo para abordar a viagem que a personagem Henry realiza. O elemento que liga esse acontecimento aos episódios no teatro é o título do capítulo, sugerindo que a viagem por ele realizada foi financiada pelo lucro que obtiveram por conta das apresentações. No entanto, embora haja elemento que ligue esse capítulo aos demais, a narrativa, ao contrário do que Galvez alega, não é necessariamente linear, embora haja uma concatenação, uma lógica interna que cabe ao leitor – e Galvez explicitamente o convida para essa função – averiguar por meio desses elementos.

Sendo assim, narrativa do romance tem como alvo os textos lineares ao criar uma espécie de espaço vazio para que o leitor processe uma série de mensagens bivocais, que marcam certa repetição com distanciamento crítico. Exemplo disso, portanto, é “a história linear” a que Galvez se refere.

Como se vê, esse recurso pode ser considerado um contraponto às obras folhetinescas do século XIX, uma vez que, conforme Antonio Candido (s/d, p. 128), nessas manifestações literárias,

o acontecimento é totalmente esgotado, sem deixar qualquer margem para a imaginação; e todos os mistérios, rigorosamente esclarecidos. Esta elucidação meticulosa representa, ao mesmo tempo, uso e desrespeito do mistério, pois o autor estabelece uma espécie de contabilidade das complicações, que se desfazem na hora certa.

Com base nisso, é por meio desses cortes súbitos que o romance não esgota o acontecimento e revigora o folhetinesco, destituindo o caráter linear tradicional, ao mesmo tempo em que instaura reflexão sobre o passado literário, uma vez que o protagonista da narrativa convoca o leitor para verificar a linearidade da narrativa, conferindo-lhe certa liberdade.

Por isso, em **Galvez, imperador do Acre** há diversas referências ou deboches direcionados ao romance-folhetim, como se vê num capítulo narrado com muito bom humor e ironia pelo protagonista:

Allegro Político e Conjugal II

Enquanto beijo o peitinho duro cheirando a priprioca, vai lá embaixo, pela rua, Luiz Trucco manejando a sua bengala de cedro e cabo de prata [...] Parece esquecido e tanto assim se sentia que não notou os três homens que o seguiam, furtivamente e encapuzados como manda o figurino [...] Cercaram o velho rapidamente, e o vulto de Trucco defendia-se habilmente, não há dúvida, mas não resistiria por muito tempo se o diabo do marido da caboca que eu estava trepando naquela hora, não tivesse entrado no quarto com um terçado afiado e eu não tivesse me levantado e, quase num pulo só, saltado pela janela, segurando algumas peças de roupa. **Fui desabar bem em cima dos quatro homens, como num bom romance de folhetim.** (SOUZA, 1998, p. 17; grifos nossos)

Não obstante, a narrativa, descompromissada com o gênero folhetinesco do passado, recompõe essa modalidade por meio do processo de metaficcional. Isso significa que os cortes súbitos que sofre o romance permitem que o relato de Galvez seja interferido por outro narrador, que pode ser considerado um dos meios pelos quais se instaura o processo de reflexão sobre a tradição literária brasileira. Essa segunda voz que frequentemente aparece durante a narrativa visa pôr em xeque o discurso de Galvez:

Etnografia I

As vítimas foram amarradas em troncos, por uma corda longa que permitia o movimento. Os religiosos aproveitaram essa folga para ajoelharem-se. Depois, os selvagens ofereceram tacapes para que pudessem se defender. Não aceitaram, e foi com indignação que fizeram saltar os santos miolos em golpes de mestre. Os corpos foram imediatamente despídos e desmembrados. Sem nenhum tempero visível, foram colocados para assar.

Perdão, Leitores!

Mais uma vez sou obrigado a intervir na narrativa. Em 1898 já não havia índios nas margens do baixo Amazonas. E desde o século XVIII não se tinha notícia de cenas de antropofagia na região. Nenhum branco, pelo menos por via oral, havia sido comido no século XIX. Nosso herói, evidentemente, procurou dar um melhor colorido para os dias medíocres que passou [...] (SOUZA, 1998, p. 81, 82).

Como se vê nessa atuação do narrador/editor, o relato de Galvez visava ilustrar, mesmo com um episódio que beira o cômico, uma região ainda povoada por índios antropófagos. O editor, pelo menos nesse caso, intervém no relato, sugerindo que, àquela época, a cultura original da região já começara a sucumbir. Esse exemplo também explicita o papel imprescindível que o corte súbito possui, pois, além de permitir a inserção de outra voz, introduz, por meio da correção da palavra do outro, o elemento de negação daquilo que é puramente ufanista e exótico, característica do século XIX sobre a qual o romance regionalista nacional se calca, sobretudo no Romantismo, para cujos autores

a ideia de *pátria* vinculava-se estritamente à de *natureza* e em parte extraía a sua justificativa. Ambas conduziam a uma literatura que compensava o atraso material e a debilidade das instituições por meio da supervalorização dos aspectos regionais, fazendo do exotismo razão de otimismo social (CANDIDO, 1989, p. 144).

Além disso, a técnica cinematográfica desarticula o folhetinesco ao introduzir outros gêneros de discurso de diversas ordens, tais como o teatral:

Diálogos de Juno e Flora

Ouçam uma orquestra de quinze músicos cansados a executarem numa madrugada de domingo a *Tritsch-tratsch*, polca de Strauss.

Galvez – Uma casa seleta.

Trucco – Um caralho de conselho municipal.

Galvez – Me parece o paraíso.

Trucco – será que as meninas não querem beber?

Uma *cocotte* – Oui, mon copain...

Outra *cocotte* – Champanha, sim...

[...]

Galvez – Madre de Dios!

Trucco – Aqui a história se faz nos bordéis.

Galvez – É história sagrada...

Trucco – De políticos e ricos de bosta. (SOUZA, 1998, p. 20).

Nesse capítulo é patente o cruzamento de diversos estratos de linguagem, que vai desde o palavrão à fala formal. Também se concentram nele as pronúncias em francês das prostitutas do cabaré, além de expressões estrangeiras do próprio Galvez. Dessa forma, o capítulo em questão sintetiza diversos tipos de linguagem que compõem a obra, que vai do formal ou até mesmo erudito ao baixo calão. O próprio nome do cabaré, Juno e Flora, põe em choque elementos da cultura clássica, ou seja, as divindades da mitologia romana são trazidas ao submundo dos bordéis, onde, numa crítica evidente no diálogo, se faz a história “de políticos e ricos de bosta”.

Entre um episódio e outro, as aventuras do espanhol são interrompidas por capítulos soltos, que no mais das vezes, diferentemente dos românticos, não extraem dos elementos locais matéria que estimule o sentimento ufanista. Pelo contrário, essas interrupções denunciam as condições da região amazônica àquele tempo, final do século XIX:

Geografia

O rio Amazonas, como rio de planície, possui uma correnteza vagarosa e cria sinuosas trajetórias. É a maior bacia hidrográfica do mundo e a única que não legou nenhuma civilização importante para a história da humanidade. Dizem que o Amazonas não é um rio, é uma gafe geológica.

A Metafísica de Aristóteles

Morriam no Acre, anualmente, oito crianças entre vinte, nos primeiros dias de vida. 20% da população ativa sofria de tuberculose. 15% de lepra. 60% estava infectada de doenças típicas de carência alimentar. 80% da população não era alfabetizada. Não havia médicos no Acre. Um quilo de café custava 0\$20. 40% da borracha fina do Amazonas vinha do território acreano. (SOUZA, 1998, p. 82, 154).

Esse excerto corrobora o modo diferente que a narrativa confere à região de onde provém. O primeiro capítulo, estruturado como um pequeno

texto didático, informativo, realiza uma árdua crítica no que tange ao esquecimento da população ribeirinha, uma vez que, podendo ser considerado uma “gafe geológica”, o rio Amazonas “não legou nenhuma civilização importante”, aos olhos do europeu conquistador, para a humanidade. Entretanto, à voz do europeu cola-se outra que, ao representá-la, coloca-a sob julgamento do leitor que se vê refletido nessas águas. Já o segundo pode ser interpretado como similar ao primeiro, uma vez que demonstra, por meio de estatísticas, as condições da região amazônica no fim do século XIX, época paradoxal de altíssimos percentuais de riqueza e pobreza. Assim, a narrativa, que age ora por desmontagem, ora por fragmentação, traz à tona o outro lado da história da região, dessa vez focalizado na miséria ou naqueles que ficam à margem do plano oficial.

Mais do que isso, o folhetim, na medida em que é uma herança europeia, na modalidade regionalista brasileira intencionava reafirmar a euforia pela pátria e suas riquezas naturais. O romance de Márcio Souza, no entanto, é desprovido dessas características, pois busca realizar certa inversão dos elementos exóticos daquela região por meio do contraste com os referenciais literários europeus:

Jules Verne

Eu estava com os fundilhos molhados de água e vi que a condição de aventureiro é quase sempre desconfortável [...] não existe marasmo e os contratempos estão sempre escamoteados das histórias de aventura [...]. Quem me dera fosse eu um Phileas Fogg na calha do rio Amazonas fazendo a volta ao mundo em oitenta seringueiras.

Phileas Fogg

Eu não tinha medo de feras e sabia que as situações mirabolantes também eram dados do real. Robinson Crusóé, a brevidade da vida era pior do que os ataques de piratas. (SOUZA, 1998, p. 79, 80).

É lícito mencionar que leitura acerca do romance realizada por Sousa (2003) revela-se muito interessante, pois estudiosa associa o escritor manauara ao elenco de escritores transculturadores, e, citando Angel Rama, afirma que uma das características principais desses artistas é a apropriação

de elementos de vanguarda, que vêm a somar com os elementos locais, isto é, os escritores latino-americanos devem se apropriar de elementos estrangeiros a fim de que a cultura local se torne robusta.

Com base nesses trechos aqui apresentados, o cine-folhetim de Márcio Souza, assim denominado pelo flerte com as características cinematográficas, pelo menos na perspectiva eisensteniana, ao mostrar “uma determinada fração do viver regional” (1998, s/p), pode ser considerado uma obra que renova a tradição regionalista brasileira. Os cortes presentes em todo o romance permitem a inserção de textos diversos, de diferentes imagens de linguagens, a fim de que se instaure um processo de reflexão acerca da nossa tradição literária; permite, também, que elementos europeus sejam encarados de modo oposto ao que era no passado, isto é, ao invés de servir de modelo, a tradição literária europeia é, nesse caso, apenas um referencial que vem a somar com a cultura regional.

Por fim, através da liberdade que o texto proporciona ao leitor, acreditamos que Márcio Souza destitui o discurso oficial, isto é, o cine-folhetim parodístico do escritor manauara, para além de restabelecer o plano estético do folhetim romântico, bem como a narrativa regionalista tradicional, implica, também, em apresentar ao leitor uma leitura de um episódio histórico nacional. O leitor, portanto, ao estabelecer relações entre esses espaços em branco deixados pelos cortes na narrativa, também remonta a História, o plano oficial, mesmo que este já tenha sido recomposto, anteriormente, pelo próprio autor do romance, por meio de um relato paródico, caracterizado por um riso “recheado de niilismo político e social”. (SOUSA, 2003, p. 151).

Bibliografia

BAUMGARTEN, Carlos. O novo romance histórico brasileiro. **Revista via atlântica**. São Paulo, n. 4. Disponível em:

<http://www.fflch.usp.br/dlcv/posgraduacao/ecl/pdf/via04/via04_15.pdf>

CANDIDO, Antonio. Literatura e subdesenvolvimento In: _____. **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1988.

_____. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos**. Vol. 2. São Paulo: Martins, s/d.

HARDMAN, Francisco Foot. Revolta na planície do esquecimento: a grande falha amazônica. In: **Cadernos de literatura brasileira**. Rio de Janeiro, n. 19, 2005.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia. Ensinaamentos das formas de artes do século XX**. Trad. Teresa Louro Pérez. Rio de Janeiro: Edições 70, 1985.

MEYER, Marlyse. **Folhetim: uma história**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SOUSA, Maria Nazaré Cavalcanti de. **Dom Luiz Galvez na comarca da Amazônia**. (Mestrado em Literatura Brasileira), Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2003.

SOUZA, Márcio. **Galvez, imperador do Acre**. Rio de Janeiro: Record, 1998.

_____. Ofício de escritor. [13 de maio, 2005]. Rio de Janeiro: **Cadernos de literatura brasileira: Márcio Souza**. Entrevista concedida a Antonio Fernando de Franceschi e Rinaldo Gama.

VIEIRA, André Soares. (Des)montagem e hibridação genérica em Operação Silêncio, de Márcio Souza. **Revista brasileira de literatura comparada**. São Paulo, n. 13, 2008. Disponível em:

<www.abralic.org/revista/2008/13/51/download>