Eduardo César Catanozi

Mito e História na Construção de Galves, Imperador do Acre de Márcio Souza

unesp

1910000738

Eduardo César Catanozi

Mito e História na construção de *Galvez, imperador do Acre* de Márcio Souza

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração em Literatura Brasileira, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista (UNESP), para a obtenção do Grau de Mestre em Letras.

Orientadora: Prof.ª Dr.ª Carmen Lúcia Zambon Firmino

Inst. de Biociências, Letras e Ciências Exatas - UNESP
BIBLIOTECA
S. J. Rio Preto
738/97

São José do Rio Preto

1996

Aos meus pais, Benedito e Disolina, sempre presentes, dedico.

AGRADECIMENTOS

— À Professora Doutora Carmen Lúcia Zambon Firmino, que soube orientar aliando seriedade e companheirismo;

— Aos meus irmãos Augusto e Elisangela, à Tânia e ao pequeno Vítor, que sempre me incentivaram na carreira acadêmica;

— À Cláudia Hidalgo, à Margarete e ao Gilberto, pela amizade constante;

— Às Professoras Doutoras Ana Maria Gottardi e Valderez Helena Gil Junqueira, pelos acréscimos e reparos sugeridos no Exame de Qualificação;

— Ao Claudio Cano, por não medir esforços e atenção;

— A todos os meus amigos de pós-graduação, em especial à Lilian Brandi, à Ana Maria Filipini, à Claudia Ceneviva, ao Poiate e à Márcia por acompanharem de perto a escrita deste trabalho;

— Aos amigos da graduação, os que ainda estão (em especial a Keca, Cris, Slowly, Paulo, Geléia, Capelli, Valéria e Josiani) e os que passaram por ela (dentre os muitos, Elaine, Mônica, Wilton, Paty, Dri, Luiza, Claudia, Fabiana, ...);

— Aos atores (nada amadores) de São José do Rio Preto e Fernandópolis, e aos primos Lique, Silvia e Ani, pela preocupação e torcida;

— Ao Núcleo de Estudos de Literatura e História do IBILCE, do qual faço parte, pelos longos debates e discussões;

— Às Professoras Sônia Helena Piteri e Maria Celeste Thomazello-Ramos, cujas indicações de leituras foram valiosas;

— Ao pessoal da Biblioteca do IBILCE, pela simpatia e presteza no atendimento e à Maria do Carmo Junqueira, pela minuciosa revisão bibliográfica;

— Ao "Seu" Silvio e à "Dona" Nair, pela ajuda nos momentos de sufoco;

— À CAPES, pela bolsa;

— Ao autor de *Galvez, imperador do Acre*, Márcio Souza, pela entrevista e atenção com que me recebeu e, sobretudo, por ter-me possibilitado, com sua obra, o mergulho na História, no mito e na ficção da fascinante região Norte;

e aos muitos que, embora não figurem nessa lista me acompanham, dentro de mim,

OBRIGADO!

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

"... para comprender algo humano, personal y colectivo, es preciso contar una historia. Este hombre, esta nación, hace tal cosa y es asi porque antes hizo tal otra y fué de tal otro modo."

José Ortega y Gasset

ÍNDICE

INTRODUÇÃO _____ 7

1 O DISCURSO HISTÓRICO E O FICCIONAL:

RELAÇÕES INTERTEXTUAIS _____ 14

1.1 A História e a história de Márcio Souza _____ 15

1.2 Índices do flutuante encontro da História com a literatura _____ 18

1.2.1 Advertências e epígrafes _____ 19

1.2.2 Gênero, estética e influências _____ 24

1.3 *Galvez, imperador do Acre*: a História recontada por Márcio Souza _ 26

1.3.1 Os equívocos históricos tornam-se os equívocos ficcionais ____ 26

1.3.2 A ficção vale-se do envolvimento histórico de Luiz Galvez com as mulheres _____ 32

1.3.3 O exagero e o elemento burlesco da ficção, às vezes, se comprovam na História _____ 37

1.3.4 Aproximação e distanciamento do fato ficcional _____ 46

2 A PRESENÇA MÍTICA EM *GALVEZ, IMPERADOR DO ACRE* _____ 53

2.1 Mito e História: presença do passado e presença do presente _____ 54

2.2 Sir Henry Lust: mito e luxúria _____ 57

2.2.1 O Teatro Amazonas e o mito de preconceito racial _____ 58

2.2.2 Sir Henry Lust e o mito de Jurupari _____ 62

2.3 Ritos cosmogônicos _____ 69

2.4 O herói e a busca mítica da auto-superação _____ 79

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

3 O JOGO HISTÓRIA X MITO X FICÇÃO NA NARRAÇÃO DO LIVRO __ 89

3.1 A narração flutuante de *Galvez, imperador do Acre* _____ 90

3.2 A criação de ilusões referenciais _____ 96

3.3 A presença do teatro inaugura uma narração teatral _____ 108

CONCLUSÃO _____ 119

BIBLIOGRAFIA _____ 128

INTRODUÇÃO

O real e a memória se unem. A palavra, círculo que entreliga os seres.

Carlos Nejar

Mesmo antes de escrever seu primeiro romance, quando ainda se ocupava da produção cinematográfica, Márcio Gonçalves Bentes de Souza (nascido em Manaus, em 1946) demonstra preocupação em veicular, com sua produção artística, a História e a cultura de sua região, filmando uma série de documentários sobre a Amazônia e uma versão do romance de Ferreira de Castro, *A selva*. Desde então, a temática regionalista se estende à sua eclética obra, que possui ensaios (*O mostrador de sombras*, *A expressão amazonense: do colonialismo ao neo-colonialismo*), peças de teatro (*As folias do látex*, *Jurupari, a guerra dos sexos*, etc.), livros sobre teatro (*Teatro indígena do Amazonas* e *A questão do teatro regional*), romances (*Mad Maria*, *A irresistível ascensão do boto Tucuxi*, etc.), contos (*A caligrafia de Deus*), e a obra historiográfica *Breve história da Amazônia*.

Em *Galvez, imperador do Acre*, seu primeiro romance (publicado em 1976) e nosso objeto de estudo, observa-se como tema um recorte histórico pouco enfocado nos relatos oficiais: a revolução acreana liderada por Luiz Galvez Rodrigues de Aria[1]. Desde um primeiro contato com a fortuna crítica do livro, percebemos que vários autores constatam o imbricamento da História com a ficção, bem como desta com o mito, embora não tenhamos localizado

---

[1]Note-se que alguns historiadores escrevem "Arias", com "s", mas preferimos optar pela forma como aparece no romance de Márcio Souza: "Aria".

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

nenhum estudo que se detivesse na correlação dessas duas esferas — a histórica e a mítica — com o literário, objeto de nossa dissertação.

Nesse triplo relacionamento, que é a base do presente estudo, não intencionamos unicamente identificar o que é mítico e o que é histórico no romance, nem tampouco explicar a literatura pela História, mas partir do diálogo que a ficção mantém com esses dois campos do conhecimento para verificar se a recriação artística é contaminada por eles. Por estarmos diante de uma obra burlesca, em que o equivocado e o hiperbólico cobrem grande parte das ações narradas, podemos estabelecer duas hipóteses: ou estes elementos crivados de jocosidade já existem nas fontes históricas do movimento de independência do Acre e nas narrativas míticas regionais (e universais), cabendo à ficção o papel de integrá-los e ampliá-los, ou a realização literária, usufruindo do seu descompromisso com a referencialidade, se autonomiza e se distancia dos textos não-ficcionais que lhe serviram de substrato.

Convém notar que o enlaçamento dessas áreas não é exclusivo da contemporaneidade, pois desde o teatro clássico e os poemas épicos medievais, ao estabelecer um mundo virtual e fantasioso, autores se valem de dados circunstanciais ou míticos, aplicação que não se restringe, em muitos casos, a citações de ocorrências históricas ou lendárias, correspondendo, antes, ao uso efetivo, na narrativa, de personagem ou intriga extraída da realidade (História) ou da crença popular (mito).

As causas de tal processo de aproveitamento parecem ligar-se, primeiramente, ao fato de que o texto mítico, ao apresentar modelos para a

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

conduta humana, quase sempre relata a façanha de entes sobrenaturais durante a origem do tempo e das coisas, em histórias repletas de aventura e material rico para o texto literário. Em igual diapasão, sabe-se que momentos históricos intensos e significativos geralmente implicam numa similar fecundidade literária. Acontecimentos como guerras, tragédias e mudanças políticas bruscas comumente são aproveitados pela literatura porque, além de resgatarem o passado de um povo, possuem em sua natureza o inusitado, a transformação. É o que nota a pesquisadora das relações entre literatura e História Maria Tereza de Freitas (1986, p.22), quando afirma que "esses períodos confusos parecem estimular a criação literária, que dispõe de um elemento capaz de, senão esclarecer, ao menos configurar tais mistérios: a *imaginação*".

Por levar em conta tanto a vasta matéria fornecida pelas experiências humanas à narração romanesca quanto o componente ficcional que acaba se intrometendo, mesmo que não intencionalmente, em depoimentos históricos, a Nova História empreende uma reformulação em seu campo de conhecimento, e, por isso, será a bússola a nortear nosso tratamento dado à História[2]. Ao propor um enfoque diferente, a nova disciplina questiona objetivos e métodos da historiografia, pois acredita que o sujeito e o acontecimento se distanciam da sua conversão em discurso.

Tendo em mente que a ação descrita já não é a mesma do momento real da ocorrência, interessará o fato concreto enquanto focalizado pelo historiador, pois é com esse texto que a ficção de Souza dialoga. Da mesma

---

[2]Não haverá preocupação em nomear, como preferem alguns, o subgênero que ata a História à literatura, tratando-o, por exemplo, de romance histórico ou novo romance histórico.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

forma, com relação ao mito, observaremos, na sua transposição discursiva para o romance, o grau de impregnação no contato com o tom sarcástico da narrativa, ou seja, estaremos atentos para perceber se há, em *Galvez, imperador do Acre*, uma subversão da verdade mítica.

Uma vez que o entrosamento dessas três instâncias — mito, História e ficção — é edificado através do discurso, faz-se necessário analisar a forma como elas se inserem na narração do livro, procurando verificar se a enunciação espelha o jogo de ficção e não-ficção presente no enunciado.

Por haver essa preocupação de estarmos sempre resgatando textos que a ficção de Márcio Souza absorve e transforma, nossos estudos se assentarão em relações intertextuais, cunhadas por Mikhail Bakhtin de dialogismo e, posteriormente, de intertextualidade por Julia Kristeva, conceitos aos quais Gérard Genette, em *Palimpsestes* (1982, p.7), chama de transtextualidade (aquilo que um texto coloca em relação, manifesta ou secreta, com outros) e ramifica em cinco tipos de vínculo: a intertextualidade, a paratextualidade, a metatextualidade, a arquitextualidade e a hipertextualidade.

As relações intertextuais de *Galvez, imperador do Acre* com a historiografia serão observadas especialmente no primeiro capítulo deste trabalho, quando serão verificados os elementos que o texto ficcional sorve do histórico e alguns momentos em que a ficção de Márcio Souza se afasta dos dados oficiais para contar a sua versão rocambolesca da trajetória de Luiz Galvez em terras acreanas.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

No segundo capítulo, dedicado à presença mítica no romance, buscamos entender de que forma alguns mitos regionais travam diálogo com a narrativa e são por ela aproveitados e como comportamentos míticos exemplares norteiam algumas ações do herói. Apesar de as leituras de Raphael Patai (1972) e Joseph Campbell (1992) terem auxiliado nessa abordagem, nossos estudos se fixarão no livro *Mito e realidade* (1972) de Mircea Eliade e nas elucidações de Eudoro de Souza (1981) que contrapõem História e mito.

Analisado o entrelaçamento de ficção, História e mito, no último capítulo enfocaremos o modo de narrar em *Galvez, imperador do Acre*, verificando o seu funcionamento na construção do romance e sua importância para o entendimento da alternância entre realidade e fantasia. Por ser este um trabalho que não se preocupa em testar ou discutir uma teoria, mas que dela se socorrerá quando necessário, para os conceitos sobre narrador e ponto-de-vista, adotaremos terminologia de Gérard Genette (narrador heterodiegético e autodiegético) e alguns recursos referentes à enunciação desenvolvidos por Maria Tereza de Freitas, uma das pioneiras, no Brasil, a se dedicar à comunhão da História com a literatura.

Já que se trata de romance que intersecciona componentes da realidade e elementos fantasiosos, nesse processo de desnudamento do ficcional e do não-ficcional que permeia o nosso trabalho, evitaremos reduzir o conceito de verdade a elementos factuais e, conseqüentemente, restringi-lo à História, pois a verdade pode surgir, internamente, da coerência de um texto[3].

---

[3] Na busca do entendimento do jogo realidade **x** fantasia imbricado no romance, deparamo-nos com a dificuldade de definição do conceito de verdade, que difere nos vários

Tomando de empréstimo a relação fiduciária estabelecida por Greimas (*s.d.*, p.184), cremos que a historiografia propõe um contrato dessa natureza ao seu destinatário, ou seja, não basta que o enunciador (no caso o historiador) esteja munido da certeza de que está veiculando uma informação correta, segura, que se aproxima o máximo possível do real, é necessário também que o receptor creia no enunciado. Assim, o que se imagina verdadeiro é uma questão de veridicção, de um discurso que produz um efeito de verdade, que persuade mediante a convicção de que o referente foi perfeitamente captado. Deve-se saber, ainda, que a palavra historiografia designa a História enquanto discurso, não devendo ser confundida, portanto, com o fato em si. Ainda com relação ao conceito de verdade, convém salientar que uma mesma visão não se aplicaria a toda a dissertação, pois, considerada a natureza específica de cada domínio, mito e História, apesar de ambos atingirem um resultado em comum, isto é, a crença, ambos partem de premissas distintas.

No cotejo de dados oficiais com a literatura, outro cuidado a ser tomado é o da distinção gráfica de História (com inicial maiúscula) significando o mundo histórico, ou seja, as marcas da presença do real concreto, e história (inicial minúscula) na acepção de fábula, para que se desfaça a homonímia, uma vez que, no Brasil, a diferenciação como "história" e "estória"

---

filósofos, uma vez que, por exemplo, para Aristóteles a medida da verdade está no ser ou na coisa (é verdadeiro o que é visto), para Santo Agostinho a verdade corresponde ao próprio intelecto ou Verbo de Deus e para São Tomás de Aquino é a adequação do intelecto e da coisa. Esses vários conceitos iluminam cinco diferenciações de verdade (Abbagnano, 1970, p.957-961): a verdade como correspondência (o mais antigo e divulgado, é baseado em Platão e Aristóteles), a verdade como revelação (pensamento de Santo Agostinho), a verdade como conformidade a uma regra (o objeto do conhecimento não é uma realidade externa, mas a regra intrínseca do próprio conhecimento), a verdade como coerência (o que é contraditório não pode ser real) e a verdade como utilidade (conceito primeiramente formulado por Nietzche para o qual o verdadeiro é o que mantém a conservação da humanidade).

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

(empréstimos do inglês "history" e "story" ou do alemão "Historie" e "Geschichte") atualmente não é muito aceita.

Na busca de entender o processo de prestidigitação realizado por Márcio Souza, estaremos penetrando os limites imprecisos de três áreas — História, mito e literatura — e constatando, apesar da tríplice incursão, sua fidelidade aos parâmetros da ficção. Embora com *Galvez, imperador do Acre* o autor amazonense mergulhe no passado, histórico e mítico, da sua região, cria uma obra histriônica, cuja tonalidade sarcástica e cujo tratamento burlesco do tema contaminam todos os níveis da narrativa: enunciação, personagens e espaço, instaurando-se, desse modo, uma obra descompromissada com qualquer comprovação na realidade, e que, independente da origem dos fatos narrados, não perde de vista "a delícia dos leitores" anunciada desde a abertura do livro.

1 O DISCURSO HISTÓRICO E O FICCIONAL: RELAÇÕES INTERTEXTUAIS

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.

Márcio Souza, *Galvez, imperador do Acre*

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

1.1 A História e a história de Márcio Souza

Márcio Souza em *Galvez, imperador do Acre*, ao veicular informações desconhecidas do grande público acerca de uma parte da História das fronteiras de nossa nação, traz à tona um passado que estava se perdendo nas páginas mofadas da historiografia. Focaliza uma região que, por não ser um gigante da economia nacional, fica como nota de rodapé na História da formação do país.

O recorte da conquista acreana enfocado por Souza — o movimento de independência organizado pelo aventureiro espanhol Luiz Galvez Rodrigues de Aria —, estava, antes da escrita do livro, ainda mais esquecido, obliterado pela figura de Plácido de Castro, caudilho que consumou a anexação do Acre ao Brasil. Aliás, é característica da História oficial preocupar-se com indivíduos que se tornam notáveis ou com acontecimentos relevantes, esquecendo-se de que a História se faz a cada dia e por pessoas que nem sempre possuem seus nomes citados nos anais. Vale lembrar que a Nova História propõe uma mudança em que à História dos grandes homens e das grandes sínteses substitui-se a História dos povos e das mentalidades, o que é reiterado pelo professor de filosofia Jacques Rancière (1994, p.9), segundo o qual "a revolução da ciência histórica quis justamente revogar o primado dos acontecimentos e dos nomes próprios em proveito das longas durações e da vida dos anônimos".

Coadunável a estes pressupostos da Nova História, *Galvez, imperador do Acre*, além de desviar a protagonização das ações no território acreano,

centralizando-as em Luiz Galvez, põe em cena o vulgo — artistas, prostitutas, bêbados, seringueiros, etc. —, evidenciando a idéia de que uma revolução não é feita por uma pessoa. A ficção rocambolesca de Márcio Souza desvenda o processo como um todo e preenche lacunas consideradas até então irrelevantes, caso da descrição minuciosa da viagem que Galvez e sua comitiva fazem para chegar até o Acre.

Dessa forma, o livro de Souza, que não se propõe a contar a História, mas a recriá-la, transita o tempo inteiro do real para o imaginário, jogando com os registros oficiais e a natureza inventiva da literatura, situando-se na intersecção dos dois domínios. Cabe lembrar que tal intersecção nem sempre é aceita ou compreendida pela crítica acostumada a entrar em contato com dados históricos em textos específicos e que, por isso, insiste na separação entre o fato e a ficção.

Ressalte-se, porém, que essa questão acerca do limite entre o verdadeiro e o irreal extrapola o literário, pois os fatos podem ser manipulados de acordo com os interesses dos grupos e o historiador, ao escrever, apesar de estar munido da intenção de transmiti-lo objetivamente, depara-se com vários conjuntos de possibilidades, que vão da engrenagem ideológica às normas da língua. É possível captar os juízos valorativos do autor e dos narradores, através de marcas da enunciação, ou seja, os vestígios do ato (de escrever) no produto (o texto). Consciente ou inconscientemente, a seleção dos fonemas, monemas e orações traz no seu bojo determinada significação e, com ela, alguns traços afetivos, axiológicos e modalizadores, através dos quais

e, conseqüentemente, do texto em geral, pode-se perceber as idéias vigentes na sociedade da época, normalmente veiculadas por uma classe dominante[4].

Catherine Kerbrat-Orecchioni (1986), ao discorrer sobre a verbalização de um objeto referencial, real ou imaginário, considera dois tipos de formulações: o discurso "objetivo", que se esforça por apagar toda marca da existência de um enunciador individual, e o discurso "subjetivo", no qual o enunciador se confessa explicitamente ou se reconhece implicitamente como a fonte valorativa da afirmação.

Atento a essa infiltração axiológica na produção textual, Jacques Rancière, ao pesquisar a especificidade do texto histórico e a individualidade da sua produção, propõe um estudo do discurso científico ao qual denomina *poética do saber*, a fim de que se descubra o conjunto dos procedimentos pelos quais "um discurso se subtrai à literatura, se dá um estatuto de ciência e o significa" (1994, p.15).

Menos preocupada com esse enxugamento do discurso, outra estudiosa dessa área, Maria Tereza de Freitas, prefere levar em conta as invasões do caráter científico da História (como quer Rancière) na literatura, denominando de "técnicas de autentificação do discurso" o cuidadoso registro de datas, documentos, preços, etc., as quais são, na maioria, "técnicas que

---

[4]De acordo com Marilena Chauí "a ideologia consiste precisamente na transformação das idéias da classe dominante em idéias dominantes para a sociedade como um todo, de modo que a classe que domina no plano material (econômico, social e político) também domina no plano espiritual (das idéias)" (1988, p.93-4). Numa ampliação desse domínio ideológico, Antonio Gramsci considera que a classe que detém a hegemonia política numa sociedade já a dominava do ponto de vista da cultura, havendo sempre uma imposição, por parte dos países imperialistas, de produtos culturais, de costumes e do modo de vida dos países desenvolvidos, o que caracteriza o imperialismo cultural.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

caracterizam o discurso histórico, e, quando utilizadas no discurso literário, têm como objetivo atribuir-lhe um cunho realista" (1986, p.15).

Próximos às linhas trilhadas por estes pesquisadores, outros, ao tentar estabelecer a distinção entre verdade e ficção ou entre História e romance, costumam afirmar que a forma do narrar histórico é respaldada com provas documentais e que essa preocupação com a verdade científica é completamente estranha ao romance, mas se esquecem de que autores/narradores têm o poder de criar o efeito de real, através da manipulação da linguagem.

Os autores que usam o jogo fato **x** ficção lançam mão desses mecanismos que simulam um correspondente no mundo real para cada ação narrada, por mais fantasiosa que seja, como *A desistória de Chapeuzinho Vermelho* (1987) de Lólio L. de Oliveira[5], repleta de provas de que a história infantil tenha acontecido realmente.

Cientes dessa dificuldade de se estabelecer a fronteira entre narrativa histórica e de ficção, uma vez que uma invade os domínios da outra, observaremos o diálogo que *Galvez, imperador do Acre* trava com textos historiográficos e os truques de que se vale para *dissimular* o real concreto.

1.2 Índices do flutuante encontro da História com a literatura

Antes de observarmos a infiltração da matéria histórica no romance de Souza, devemos nos deter em alguns sinais, emitidos mesmo antes do início

[5]Ao contrário de Márcio Souza que parte da História para criar ficção, Lólio L. de Oliveira coloca em xeque a verdade ficcional denominando o processo de "desistória", ou seja, a desmistificação da história infantil para que se estabeleça a História.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

da narrativa, anunciadores de que fato e ficção estão imbricados na fábula. Esses índices, constituídos pelas advertências e epígrafes e pela tentativa, nos primeiros capítulos, de definição do gênero, estética e influências, uma vez que tentam definir a natureza da própria obra, são metalingüísticos e, aplicando termo de Gérard Genette (1982), travam uma relação de paratextualidade com o texto, com o qual acessórios do tipo título, subtítulo, prefácio, epígrafe, ilustração, etc., mantêm um vínculo.

1.2.1 Advertências e epígrafes

Encontra-se em destaque, logo à primeira página do livro, advertência quanto à simbiose de História e ficção:

> Este é um livro de ficção onde figuras da história se entrelaçam numa síntese dos delírios da monocultura. Os eventos do passado estão arranjados numa nova atribuição de motivos e o autor procurou mostrar uma determinada fração do viver regional." (Souza, 1995, p.5)

Dessa forma, começa-se a duvidar dos fatos históricos que possam ser encontrados na obra, se bem que o próprio autor[6] avisa do novo "arranjo" que sofreram os "eventos do passado". Ao utilizar a palavra "evento" no lugar de História, nota-se a preocupação de distinguir os fatos que concretamente aconteceram daqueles que foram filtrados pela visão de um historiador.

---

[6]Note-se que, neste caso, estamos denominando a voz enunciadora de autor e não de narrador por se tratar de uma advertência do livro, portanto anterior à história, constituindo-se uma espécie de prólogo que faz alusão à circunstância da criação, no qual surge uma auto-referência: "o autor procurou mostrar determinada fração do viver regional" . Jacques Aumont, no seu livro *A estética do filme* (1995, p.111), ao se referir ao cinema, defronta-se com igual posição intermediária: "o lugar abstrato em que se elaboram as escolhas para a conduta da narrativa e da história, de onde trabalham ou são trabalhados os códigos e de onde se definem os parâmetros de produção da narrativa fílmica", à qual denomina instância narrativa.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Quanto à menção à "síntese dos delírios da monocultura", se entendermos "delírio" como desvario, inferimos que a própria História dá vazão ao ficcional, ou seja, ela é tão farsesca que podemos senti-la como irreal.

Por fim, o autor afirma que "procurou mostrar determinada fração do viver regional". Ora, se anteriormente disse que no livro há um entrelaçamento de ficção e História, agora há a constatação de que se preocupa em captar a essência do momento histórico (do "viver regional"). A presença da ficção acontece sem comprometer a historicidade, ou seja, no final da narrativa, tem-se noção acerca do modo de viver do brasileiro do Norte em fins do século passado.

Entre irônica e sábia, a locução "Nem tudo", comentário de Luiz Galvez, à página seguinte, estabelece um diálogo intertextual com o provérbio quinhentista português — "Além do Equador tudo é permitido" —, num esvaziamento do aforismo: a trajetória do herói desdiz o que fora consagrado como verdade. Temos a mistura de dois planos do saber, ou melhor, de uma fala que traz a carga ideológica de determinado povo e determinada época com uma fala de personagem ficcional, a qual, por sua vez, possui referente no mundo histórico.

Nessa epígrafe que abarca e antecede o livro inteiro e que, conseqüentemente, relaciona-se à história (diegese) e não mais à voz que se confunde com a do autor na advertência precedente, observam-se ainda que 1)a situação — "deposto" — indicada após o nome de Galvez antecipa o final: antes mesmo da narrativa ter início, sabe-se o que sucederá à personagem e que 2)a subversão de um provérbio, logo no início do romance, prepara para a

desconfiança de verdades convencionalizadas, ou seja, a narrativa deverá ser uma contestação do pré-estabelecido.

Na página seguinte, o parágrafo que expõe o assunto do qual o livro irá tratar,

> A vida e a prodigiosa aventura de Dom Luiz Galvez Rodrigues de Aria nas fabulosas capitais amazônicas e a burlesca conquista do Território Acreano contada com perfeito e justo equilíbrio de raciocínio para a delícia dos leitores. (Souza, 1995, p.6)

garante o distanciamento de um livro histórico-biográfico, pois alguns termos aí inseridos remetem à narrativa de ficção. Constata-se que na citada "prodigiosa aventura", consoante a significação de "prodígio" como algo maravilhoso, extraordinário e de "aventura" como um acometimento romanesco, há um veio assumido de *história contada* (fictícia) que permeia a *História vivida* (realidade registrada). Antecedendo a locução "capitais amazônicas", o qualificativo "fabulosas" tem duplo sentido: no primeiro há referência a admirável, grandioso, extraordinário e, no segundo, a mitológico, ou seja, relativo à fábula, que evoca a ficção. Na referência à conquista do território acreano, o adjetivo "burlesca" nivela ficção e História, ao justapor-lhe o elemento cômico e caricatural[7]. Se a "burlesca conquista do Território Acreano" será "contada com perfeito e justo equilíbrio de raciocínio para a delícia dos leitores", mais uma vez ficção e História entram em jogo, porquanto, por um lado, "raciocínio" compreende o sema da racionalidade e, assim, introduz uma maneira objetiva tanto quanto possível de absorver o real concreto, e, por outro, a dosagem

---

[7]Por falar em caricatura, as ilustrações de Paulo Caruso apreendem o estilo zombeteiro da narrativa anunciado desde o começo pelo próprio autor, estabelecendo-se, assim, relação paratextual, pois, de acordo com Genette (1982), ilustrações (e, como já dissemos, título, subtítulo, prefácio, epígrafe, etc.) são partes integrantes do texto.

unesp

equilibrada da realidade permitirá fluir a ficção, provocando a "delícia dos leitores" ao tornar agradável a narrativa histórica.

As datas que encabeçam cada uma das quatro divisões com a delimitação temporal do período a ser tratado, parecem conduzir a narrativa para a cronologia própria da História, cuja exigência para situar o leitor no tempo e no espaço é maior.

Entretanto, logo após as datas — novembro de 1897 a novembro de 1898 — que abrem a primeira parte, uma epígrafe extraída de *Novelas exemplares*[8] de Miguel de Cervantes, que comporta a subversão do sentido da expressão latina *Deu de Deo*[9], traduzida ironicamente por "Dê por onde der", prenuncia a tonalidade jocosa e os acontecimentos equivocados que se seguirão, ou seja, os incidentes e acidentes que envolvem a trajetória de Galvez-personagem.

A segunda parte do livro, anunciada à página 69, não explicita a data como as outras, uma vez que as ações narradas são continuação das anteriores, mas revela mudança espacial: "Em pleno rio Amazonas". A epígrafe que vem em seguida — "Dizei-me, o que pode ser o que à minha fantasia sucedeu, quando dormia, pois aqui me estou a ver? Mas, seja o que me aconteça, quem se mete a discutir?" — extraída de *A vida é sonho*, peça teatral barroca do espanhol Calderón de La Barca escrita em 1636, ilustra o jogo realidade **x** invenção de *Galvez, imperador do Acre*, pois na obra

---

[8]"Nestas matérias a língua não tropeça sem que a intenção caia primeiro. Mas se acaso por descuido ou por malícia mordiscar, responderei aos meus censores o que Mauléon, poeta bobo e acadêmico burlesco da Academia de Imitadores, respondeu a alguém que lhe perguntara o que queria dizer *Deu de Deo*. Ele traduziu: Dê por onde der."

[9]*Deu de Deo*: Deus advindo de Deus.

unesp

espanhola há questionamento acerca dos limites entre vida (História) e sonho (ficção). O trecho selecionado, fala da personagem Segismundo, evidencia a dúvida do que é ou não fantasia, mas conclui que esse questionamento não merece discussão, postura semelhante à da voz narradora que se interpõe à narração de Galvez quando pergunta: "E depois, bem, depois, pensando melhor, para que desviar o leitor da fantasia?" (Souza, 1995, p.176).

A terceira parte, localizada no tempo e no espaço — "Manaus, março/junho 1899" —, possui epígrafe ambígua — "Não sendo a liberdade um fruto de todos os climas, no Amazonas ela custa a medrar" (p.101) — pois, sendo assinada por Luiz Galvez, não se sabe ao certo se se refere à personagem histórica ou à ficcional. Se a frase for do Galvez da História, é claro que é uma referência à falta de liberdade política, mas sendo do herói da ficção, pode estar se referindo também à liberdade que intenta dar aos fatos que narra, desvinculando-os do compromisso com a História.

Na quarta parte, ocorrida n' "O império do Acre" de "julho - dezembro de 1899", encontra-se epígrafe do barroco espanhol Lope de Vega extraída da sua *Arte nova de fazer comédias neste tempo* — "E aqui se vê que a arte, por baixeza de estilo, resultou em desconsolo, e entra o Rei na comédia para o tolo" (p.155) —, obra em verso, que constitui um ensaio sobre a natureza e finalidade da comédia e que, simultaneamente, ataca as teorias vigentes e proclama o direito de inovar, mesclando o cômico ao dramático, propondo a mistura de elementos aparentemente incompatíveis, realização semelhante à de *Galvez, imperador do Acre*, quando se vêem imbricados fato e ficção.

unesp

1.2.2 Gênero, estética e influências

Não obstante o aviso contido na expressão que inicia a narrativa remeter ao universo ficcional — "Esta é uma história de aventuras..." (Souza, 1995, p.13) —, sabe-se o desfecho: "... o herói, no fim, morre na cama de velhice". Com base nesta inversão, o fim da História, ou melhor, do que seria pretensamente histórico, uma vez que não se tem notícias seguras a respeito do final da vida real de Luiz Galvez, é o começo da narrativa.

O primeiro capítulo, de natureza metalingüística tanto quanto as advertências e epígrafes, constitui uma espécie de "profissão de fé", uma vez que nega o estilo parnasiano e anuncia que o presente romance provoca, tardiamente, a chegada do Amazonas ao Modernismo: "E quanto ao estilo o leitor há de dizer que finalmente o Amazonas chegou em 1922" (p.13). A referência ao Parnasianismo como "latifoliado" e o título do capítulo "Floresta Latifoliada" põem em igual plano a floresta e o movimento literário: assim como este, a floresta, metonimizando a região Norte, deve ser revista. Considerando-se que logo abaixo há citação da presença de Euclides da Cunha na Amazônia[10], e o menosprezo pelo exotismo — "Agora estamos fartos de aventuras exóticas e mesmo de adjetivos clássicos" —, pode-se dizer que o narrador anuncia uma obra mais livre, aos moldes do Modernismo, sem haver o necessário compromisso com a verdade histórica, personificado na figura de Euclides da Cunha.

---

[10]Euclides da Cunha escreveu o livro *À margem da história*, fruto de sua estada no Amazonas.

Entretanto, valendo-se da intersecção movediça da História com a literatura, *Galvez, imperador do Acre* se traveste de um caráter de precisão temporal e geográfica, própria do texto não-ficcional, e delineia que em 1945, Galvez personagem da ficção, morando em Cádiz, na Espanha, escreve suas memórias, um ano antes da sua morte em 1946. A narração de suas aventuras, coligida por um narrador que confessa ter comprado os manuscritos num sebo de Paris por trezentos e cinqüenta francos, estaria compondo a obra em exame.

O cuidado em registrar a procedência do que se narra, indicando até o preço pago pelo manuscrito, ainda que se trate de uma instância de natureza fictícia, causa, mais uma vez, a impressão de veracidade histórica que expõe a obra de Márcio Souza e corresponde às mencionadas técnicas de autentificação do discurso de Maria Tereza de Freitas.

A alusão à *Guerra dos mascates* no capítulo intitulado "José de Alencar" (p.14), enquanto causa imediata de ter o narrador organizado e publicado os manuscritos que encontra na França, também se torna significativa porque, ao mencionar esta obra de Alencar, filia a narrativa, que ora escreve, na tradição do romance histórico e, como tal, constitui um prenúncio de que fatos da História se combinarão com criações literárias.

Mantendo a mesma ambigüidade sobre o que faz ou não parte da História, em *Galvez, imperador do* Acre a frase — "Como toda história de aventuras que se preza" (Souza, 1995, p.14) —, se por um lado pode ser entendida como marca de que tudo é ficção, pois somos conduzidos a imaginar que estamos defronte a uma obra romanesca como tantas outras, por

outro, pode conduzir à significação de que a História se desenvolve como em um texto ficcional.

1.3 *Galvez, imperador do Acre*: a História recontada por Márcio Souza

A instância organizadora da narrativa que, em determinado momento, elege um enunciado, a história de Galvez, parece ter preparado a instalação da obra no terreno modiço do texto ficcional com o texto histórico, ao sinalizar com essas advertências, epígrafes e outros índices analisados até então. A partir de agora discutir-se-ão as unidades ou estruturas desse enunciado em relação a personagens, ação e espaço, na tentativa de se observar, com os olhos da intertextualidade, a História de Luiz Galvez Rodrigues de Aria nas capitais amazônicas recontada ficcionalmente por Márcio Souza.

1.3.1 Os equívocos históricos tornam-se os equívocos ficcionais

Conforme exposto, as epígrafes apontam para enganos e subversões, como na contradição do provérbio quinhentista português e na tradução equivocada de Mauléon em *Novelas exemplares*. Entretanto, passagens que sublinham equívocos se estendem enunciado afora, tenham esses episódios natureza histórica ou não, e tornam-se nosso objeto de observação neste momento.

Após a exposição/justificação da procedência dos dados históricos que possui — memórias de próprio punho de Galvez —, o narrador-organizador dos manuscritos[11] cede vez à personagem e sua história se inicia, no capítulo

[11]Por haver na narrativa no mínimo duas vozes enunciadoras, faz-se necessário adotar uma nomenclatura para distingui-las, motivo pelo qual chamaremos ao narrador que

intitulado "Folha de Rosto", com uma apresentação resumida do palco dos acontecimentos: o Acre.

Depois de delimitar geograficamente o território acreano: "... triângulo de moléstias tropicais e rios tortuosos encravado entre a Bolívia, Peru e o Brasil", é narrada a origem do nome "Acre", assim batizado devido à má interpretação do Visconde de Santo Elias que, com problemas para decifrar a caligrafia de um cearense, teria entendido o nome do rio "Aquiri" como Acre[12], introduzindo o primeiro equívoco de uma terra que "viveria por muitos anos sob o signo dos equívocos".

Embora o insólito do fato conduza à crença de que se trata de ficção, quando se entra em contato com o texto histórico, nota-se que é na verdade um dado historiográfico, enxertado por Márcio Souza na sua obra. Segue transcrita a nota de rodapé que se encontra no "Prefácio à 3ª edição - Homem, Região e História" do livro de Leandro Tocantins:

> A ORIGEM DO NOME ACRE — Nas edições anteriores de *Formação Histórica do Acre*, em nota preliminar sob o título A ORIGEM DO NOME, transmitia-se a versão corrente, em vários documentos, de que ACRE teria surgido quase por adivinhação de quem procurava ler, na Casa Aviadora do Visconde de Santo Elias (Belém do Pará), carta que o cearense de Uruburetama, João Gabriel Carvalho e Mello (o primeiro a estabelecer-se na região do rio Acre) escrevera, solicitando mantimentos para assegurar a posse da terra e uma grande produção de borracha. João Gabriel era homem de poucas letras. Daí o nome AQUIRY (pronúncia proparoxítona, na língua dos índios Apurinas), muito mal escrito, ser traduzido para ACRE, popularizando a corruptela. Acontece, porém, que o autor deste livro recebeu (carta de Campinas, 11-9-1975) do Professor Luiz Antonio Pompeu de Camargo, Coordenador Associado do *Campus* Avançado de Cruzeiro do Sul,

---

encontra os manuscritos de Luiz Galvez, no sebo francês, de "narrador-organizador dos manuscritos" ou narrador heterodiegético (termo de Genette) e de "narrador-personagem" ou autodiegético ao Galvez que narra suas próprias ações.

[12]Repare-se que, se se considera a prosódia, nem é necessário um problema de entendimento de caligrafia, pois basta um português pronunciar Aquiri, caracterizada como proparoxítona, para que o vocábulo passe a ter o som de Acre.

unesp

> Acre, e do jurista de Rio Branco, Dr. Lourival Marques de Oliveira (correspondência de 1977), duas notícias semelhantes: *O Diário Oficial* do Império, de 31 de maio de 1873, ao transcrever notícias das *Folhas do Amazonas*, já citava o RIO ACRE. Cinco anos antes, portanto, do estabelecimento de João Gabriel nesse rio, em março de 1878. O Professor Pompeu de Camargo, que residiu 2 anos e 4 meses em Cruzeiro do Sul, desempenhando a função de Diretor do *Campus* Avançado (Projeto Rondon - Universidade de Campinas), também remeteu ao autor xerox de uma página de *O Juruá*, órgão da imprensa de Cruzeiro do Sul (nº153, de 31-1-1970), onde se comprova o nome ACRE já citado em 1872 pelo grande sertanista e desbravador do Purus Cel. Antonio Pereira Labre. Em homenagem à imprensa acreana, menciona-se, aqui, *O Juruá*, como veiculador da notícia que coloca definitivamente na História a versão exata dos fatos. Assinale-se que, antes, em *O Juruá*, de 1-5-1966, o Professor João Mariano já se pronunciara, à luz de documento, a favor da primazia do Cel. Pereira Labre em mencionar o nome ACRE aportuguesando, assim, o topônimo indígena AQUIRY. (1979, p. 17-8)

A informação acima transcrita de que a versão corrente acerca da origem do nome Acre estava errada, uma vez que cinco anos antes da carta endereçada ao Visconde de Santo Elias já havia documentos de que o topônimo indígena "Aquiry" fôra aportuguesado, faz crer que Márcio Souza utilizou como texto fonte (ou hipotexto, na teoria de Genette [1982]) uma dessas versões atualmente consideradas não-exatas. É claro que, na época da escrita de *Galvez, imperador do Acre*, tal dado era tido como verdadeiro pela História, o que levanta questionamento acerca do compromisso com o não-fictício almejado pela historiografia tradicional: uma vez relatado um fato, não se está mais perante o mesmo, mas diante de um discurso que tenta significá-lo. De acordo com Greimas (*s.d.*, p.485) "o 'verdadeiro' está situado no interior do discurso, pois ele é o fruto das operações de veridicção: isso exclui qualquer relação (ou qualquer homologação) com um referente externo", o que equivale a dizer que a História, como a ficção, é construída através do discurso, ou seja, o que aparentemente é o fato em si, na verdade é uma narrativa, e passa, assim, pelo filtro da linguagem. Frente a tais constatações,

reiteramos que nesta dissertação não pretendemos buscar a verdade dos acontecimentos, pois sabemos que ela é relativa, mas observar as relações que o texto ficcional guarda com textos históricos ou, em outras palavras, entender o diálogo que o livro de Souza estabelece com dados historiográficos.

Sendo assim, quando *Galvez, imperador do Acre* fizer menção a fatos históricos, tentaremos resgatá-los, para que se compreenda o contexto subjacente à narrativa. É o caso, ainda com relação ao capítulo "Folha de Rosto", da seguinte passagem na qual se observa alusão à ocupação do Acre pelos cearenses: "Mas um cearense, que não tinha trapos, saiu de sua terra e avançou pelas barrancas de um rio sinuoso, enfrentando os ipuriná" (p.15). Na História, até meados do século passado, nos mapas da Bolívia o Acre era assinalado como "Tierras no descubiertas" (dado que o capítulo também revela) e não interessava aos bolivianos explorá-las, uma vez que as moléstias lá existentes, como o impaludismo e o beribéri, assustavam os colonizadores. É aí que o brasileiro, especificamente o cearense, arremessa-se na conquista daquelas terras ainda não devidamente exploradas, que careciam de mãos fortes para extrair o que produziam[13].

No nível das ações enunciadas, um outro destes equívocos deve-se ao encontro de Luiz Galvez e Luiz Trucco quando o herói, ao fugir do marido de sua amante, cai em cima de três homens que assaltavam Trucco, salvando-o.

---

[13]Craveiro Costa, em *A conquista do deserto ocidental* (1940), descreve cearense e Acre como duas metades prontas a encontrar-se, numa perfeita combinação, pois, acostumado às mazelas de uma terra onde o clima não lhe era favorável, o homem do nordeste sobreviveria em qualquer lugar, e, para ele, aquele seria o eldorado, lugar onde faria dinheiro para poder voltar à sua terra natal quando esta já não se encontrasse assolada pela seca. Porém, desde o momento em que lá chegou, deparou-se com uma outra realidade, em que mal conseguia ganhar para pagar o fornecimento de utensílios, mantimentos, roupas, remédios e, principalmente, o custeio de sua viagem, desde o Ceará. Dessa forma, o que seria passageiro passou a ser perene e o nordestino teve de proclamar o Acre sua Pátria.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Após este episódio, Galvez personagem da ficção afirma que aquilo não passara de mais um equívoco em sua vida: "Eu respondi que ele não me devia agradecimentos e que tudo não passara de uma série de equívocos, aliás, o corolário da minha existência" (Souza, 1995, p.18). Mais um destes acontecimentos insólitos deveu-se à troca dos bolos de Dona Irene, esposa do prefeito e do coronel Teixeira Mendes, engano que fez sair do bolo da aniversariante uma corista semidespida, deixando-a a si e a seus convidados escandalizados — "A festa tinha acabado e saímos de lá sem saber se Dona Irene havia encomendado a 'surpresa' ou se havia um equívoco. Era um equívoco..." (Souza, 1995, p.36). A confirmação de que a troca dos bolos se tratou mesmo de um engano reside no título do capítulo seguinte: "Prova do Equívoco".

O título de outro capítulo, "Equívoco Lírico" (p.89), anuncia mais um desses acometimentos inusitados: a invasão inesperada do palco onde se apresenta a Companhia Francesa de Óperas e Operetas, orientada pelo maestro François Blangis, por soldados de polícia, acarretando uma briga entre civis e atores vestidos de soldados do exército de um faraó.

A afirmação do narrador que encontra os manuscritos na França de que "A borracha possui uma consistência *equívoca*[14] e as variações de temperatura afetam as propriedades de extensibilidade e maleabilidade" (Souza, 1995, p.37), anuncia que os equívocos semeados pela narrativa estão presentes, referencialmente, também na mola propulsora da economia regional da época: a borracha.

---

[14]O grifo é nosso.

Geograficamente, além de ser aquela uma "região de moléstias tropicais" "encravada" no Norte do país, indicações de uma terra inóspita, outra passagem descreve o rio Amazonas como uma "gafe geológica", ou seja, um equívoco natural, já que diferentemente de todos os grandes rios do mundo, não gerou uma rica civilização às suas margens:

> **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. (Souza, 1995, p.82)

O resumo de fatos registrados, que constitui o capítulo "Equívocos Acreanos" (p.28), e que ilustra outra intertextualidade com documentos oficiais, observa que os enganos, longe de pertencerem exclusivamente à ficção de Márcio Souza, reforçam alguns acontecimentos insólitos que permeiam a História da formação do Acre. Na História e no referido capítulo há menção ao Tratado de Ayacucho, assinado por Felipe Lopes Neto e D. Mariano Muñoz, o qual estabelecia que do rio Beni, na sua confluência com o Madeira, para o oeste, seguiria a fronteira por uma paralela tirada na sua margem esquerda, na latitude 10º20', até encontrar as nascentes do Javari. O equívoco histórico do Tratado, evocado na ficção de Souza, deve-se à ambigüidade sobre onde estaria a divisa dos países em litígio — Brasil e Bolívia —, pois ambos assinaram o acordo sem saber localizar as nascentes do rio Javari, e se por um lado o direito boliviano sobre as terras do Acre era reconhecido, por outro o Brasil possuía, segundo o mesmo tratado, o *uti possidetis*, ou seja, a posse produtiva das terras. Uma vez que na própria História observam-se estes acontecimentos equivocados, abre-se à narrativa

ficcional um veio farto para explorá-los, pois se eles acontecem factualmente, por que não destacá-los e ampliá-los na narrativa ficcional?

1.3.2 A ficção vale-se do envolvimento histórico de Luiz Galvez com as mulheres

Ocorrências similares às citadas anteriormente, em que o insólito histórico está presente na ficção, podem ser verificadas mais vezes em *Galvez, imperador do Acre*. Outro caso se observa quando, no livro de Márcio Souza, Galvez se envolve em várias peripécias com mulheres, como o romance com Cira Chermont, Dona Irene e a duquesa Theresse Von Zienssine. Apesar de se saber que estes casos específicos são frutos da invenção do autor do romance, a leitura de textos históricos revela que houve uma informação primeira para que, a partir dela, se estabelecesse a fantasia. Luiz Galvez, personagem da História relatada por Leandro Tocantins, também possui suas aventuras românticas:

> Essa amizade [com Alonso Martinez] abriu-lhe as portas das melhores famílias de Madri, e o acompanhou até nas aventuras amorosas, cuja fama correu a cidade, emprestando-lhe uma auréola de conquistador das mulheres mais formosas.
>
> Transferido para uma sucursal do Banco na província, lá não se adaptou e breve conseguiu remoção para San Sebastian, praia favorita da rainha de Espanha e ponto predileto da aristocracia. Aí, ocorreu um acidente que o obrigou a cruzar armas, em defesa de certa senhora a quem Galvez dedicava seus amores.
>
> Ferindo adversário de paternidade poderosa – tratava-se do filho de um Ministro de Estado – a direção do Banco achou prudente afastá-lo para Ávila, a despeito das provas de simpatia que lhe tributaram os habitantes de San Sebastian. (Tocantins, 1979, p.267, v. I)

Dados históricos dessa natureza inspiram o autor de ficção a criar, em sua narrativa, o perfil da personagem, e a narrar aventuras que, sem

necessitar de reproduzir a verdade referencial, garantem a verossimilhança da obra. Ilustrando a primazia de liberdade que o texto literário possui sobre o histórico, o capítulo "San Sebastian" (p.53) aborda o conteúdo da citação, acrescido de dados fictícios, nomes e detalhes que um texto historiográfico não forneceria, como os seguintes: "eu estava em San Sebastian tentando pegar nas mamas virgens de Paula Mudejar"; "... coisas que o marido sifilítico não podia dar".

Passagem equivalente, em que novamente a História é confirmada na ficção, apesar da recriação fantasiosa, ocorre no capítulo "Mocidade" (p.48-9), quando Galvez afirma: "passei a juventude com as mulheres, as feiras, as danças flamengas e os estudos, nesta exata ordem".

A personagem, em outro trecho, declara que se estabeleceu em Belém por estar cansada das fugas amorosas, o que dá continuidade ficcional à irreverente face do caráter do indivíduo histórico:

> Às cinco horas da tarde, Cira passaria pelo café da abolição. Agora eu estava certo de que ela não era o melhor caminho para um aventureiro se integrar na sociedade do látex. Se era isso o que eu desejava, deveria ter me livrado dela. Eu estava tão cansado de andar fugindo que decidira me estabelecer em Belém custasse o que custasse. (Souza, 1995, p.39)

Em "Tragédia Portenha" e "Duelo em Ezeiza" (p.97-8), Galvez narra outras confusões envolvendo mulheres, como a morte de Pablo, irmão da desonrada Maria Isabel y Fierro, em um duelo na Argentina, fato que resultou, segundo Galvez-personagem, na sua demissão do corpo diplomático espanhol e no convite para abandonar a Argentina em 48 horas.

Ainda enfatizando o lado "conquistador de mulheres" do Galvez da História, o Galvez de Márcio Souza se envolve na trama política descrita na narrativa devido a uma noite de amor com uma mulher casada, nos capítulos "Allegro Político e Conjugal I, II e III" (p.16-8), pois conhece o representante da Bolívia Luiz Trucco, quando o salva involuntariamente de um assalto, enquanto fugia, pela janela, de um marido raivoso. Os dois se encontram em um cabaré, o "Juno e Flora", rodeados de mulheres, e lá Galvez começa a se interessar pelos assuntos do Acre, confirmando o que lhe diz o outro: "Aqui a história se faz nos bordéis" (p.20).

Nos capítulos "Mensagem Cifrada I e II" (p. 128-9), valendo-se da conhecida influência feminina sobre os homens para conseguir seus objetivos, as mulheres do grupo seduzem os chefes bolivianos, a fim de obterem informações: "(Informações colhidas por Concetta na intimidade do vice-consul boliviano Loyasa)"; "(Informações colhidas por Amayo, entre juras de amor)"; "(Informação colhida por Marie em pesquisa realizada junto ao comerciante boliviano Caballar, de 70 anos, um metro e sessenta e sete, sessenta quilos)".

A explicação histórico-social para esses envolvimentos libertinos encontra-se no capítulo "Amazonas pitoresco":

> Não há muitas opções numa cidade de vinte mil almas onde um ovo de galinha custa quinze mil réis e assim mesmo há dinheiro para comprar ovos para os omeletes. E os ovos são importados. Numa cidade assim, é natural que o amor mercenário e a moral burguesa entrem em disputa, ambos saindo com arranhões maliciosos. Nenhum homem se contentava com a vida de família. (Souza, 1995, p.117).

ou ainda em "Ideologia da Monocultura I":

> Uma coleção de pernas femininas bem ensaiadas, em meias de rendas. Alguns números de can-can, boas bebidas, eram tão bom argumento ideológico quanto qualquer outro. (Souza, 1995, p.151),

Em ambos se observa que a necessidade dos relacionamentos extraconjugais brota do contexto da ação, momento em que o comércio de látex entra em alta, gerando dinheiro e viabilizando tais encontros amorosos, uma vez que para lá se dirigiam prostitutas interessadas no lucro da borracha. Numa terra onde o desenvolvimento tardava a chegar, cuja ligação política era incerta (pertencia ao Brasil ou à Bolívia?), regida, segundo o próprio romance, pelo "signo dos equívocos", os ardis femininos tornavam-se "bom argumento ideológico", capaz de convencer seringueiros e coronéis, já que estes não se adequavam aos costumes da moral burguesa.

O ficcionista que recria a História captura o sentido geral dos acontecimentos e traça um perfil das personagens reais sobre as quais escreverá. Dessa forma, Márcio Souza, conhecedor de toda a História da região Norte, resgata a sociedade amazonense fim-de-século e recria os ambientes prováveis onde as personagens poderiam ter estado, como por exemplo, o bordel em que Trucco e Galvez se encontram e cuja importância para a História local percebem:

> Trucco – Aqui a história se faz nos bordéis.
> Galvez – É história sagrada ...
> Trucco – De políticos e ricos de bosta.
> Galvez – O que há de mal nisso?
> Trucco – Vamos ser esquecidos. Eles também. Nem como devassos seremos lembrados. (Souza, 1995, p.20)

No diálogo transcrito, nota-se comentário acerca do desinteresse que a História oficial reserva às pessoas que não se tornam relevantes,

diferentemente da ficção, que ao narrar ações corriqueiras do herói, focaliza personagens que normalmente não se observam na historiografia tradicional, como as *cocottes*, a proprietária do cabaré, etc., tendo liberdade para enfocar o quotidiano da personagem, o que Souza realiza em capítulos como "Memórias Literárias" (p.29-30): "Agosto calorento de 1898. Eu andava perdido em minha rotina. Desculpe, mas há rotina mesmo numa história de aventuras e não posso fugir disso. Eu saía da redação do jornal e olhava o fim da tarde...". Por outro lado, o texto ficcional pode negar a narração detalhada de determinado acontecimento ainda que importante, visando a fruição do texto, como afirma o próprio Galvez-narrador: "Não vou enfadar os leitores com o assunto daquela reunião" (Souza, 1995, p.125). Em suma, ainda que o autor parta de textos historiográficos para construir sua narrativa, ele decide o que aproveitar e o que recriar, sendo este o "perfeito e justo equilíbrio de raciocínio para a delícia dos leitores" anunciado à página 9 do romance.

Uma vez que se trata de romance de cunho histórico, a opção por determinado cenário da ação na narrativa pode viabilizar a inserção de uma mostragem do contexto social da época. O encontro de Luiz Galvez e Luiz Trucco no bordel revela traços da ideologia vigente e delata a prostituição precoce da qual se aproveitam os "baluartes da sociedade", como se observa no capítulo "A Ética de Espinoza" (p.22), no qual "o senador Hipólito Moreira levantava a saia da sua priminha de quinze anos e púbis calvo" e "triunfava em seus dedos trêmulos que tocavam rápido o objeto de sua procura".

A denúncia da promiscuidade de menores é retomada no capítulo "Corretores" (p.110-1), em que "uma menina de no máximo doze anos" seduz

Galvez. E o narrador ataca: "Naquela terra a puberdade era precoce. ... No Acre ninguém se preocupava com puberdades precoces naquele momento" (p.111). A hipocrisia da sociedade é desvendada de maneira irônica, uma vez que a menina citada acima encontra-se na casa do Major Freire durante uma sessão espírita, que na verdade não passa de um subterfúgio para uma noite de orgia, em uma burlesca mistura de "Alan Kardec com o Kama Sutra".

Observe-se, através destas considerações, que a ficção de Márcio Souza estabelece diálogo com a historiografia não apenas com fatos determinados, mas também com suas linhas gerais, recuperando um pouco do momento histórico-social, anunciado à página 05: "o autor procurou mostrar uma determinada fração do viver regional". O texto ficcional, como se viu, se aproveita de algumas passagens de relatos mais compromissados com a referencialidade do envolvimento de Luiz Galvez com as mulheres e os absorve, parodiando-os ou utilizando-os como referência na recriação do contexto histórico-social do romance.

1.3.3 O exagero e o elemento burlesco da ficção, às vezes, se comprovam na História

Do que se pôde constatar até o presente momento, observa-se que o adjetivo "burlesco", utilizado em uma das advertências do início do livro para se referir à conquista do Território Acreano, contém a idéia-chave que norteia a narrativa. Essa infiltração do escarnecedor ocorre quando os equívocos da própria História ganham colorido especial na ficção, sendo as ações insólitas da personagem referencial aproveitadas, em alguns momentos, na construção da personagem romanesca, ou ainda quando, dada a própria natureza

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

inventiva do texto literário, fatos satíricos são adicionados aos dados historiográficos (como a posse de Galvez, que no romance descreve uma cerimônia de coroação cuja coroa se destinava, originariamente, à Virgem padroeira da cidade). Dessa forma, a afirmação da crítica de que *Galvez, imperador do Acre* é uma obra irônica é verdadeira, mas a observação intertextual com a História revela que o sarcasmo pode ser proveniente do texto-fonte historiográfico.

Ao descrever a cerimônia de coroação de Luiz Galvez, o autor de ficção parece valer-se da natureza inventiva desta para criar uma festa dionisíaca, culminando com a bebedeira do imperador e de seus súditos, conforme se confere:

> Continuemos com a coroação. Os desertores do Exército da Salvação, se bem que péssimos cristãos, formavam uma animada orquestra. A comida era farta e a bebida de primeira. Os primeiros momentos de luxo e euforia de meu Império. Do meu trono podia observar a festa que pouco a pouco degenerava em orgia. ...Meus súditos embebedados procuravam agarrar as poucas mulheres e esfacelavam com suor a cenografia de papel. (Souza, 1995, p.172)

> Quem olhasse atentamente o salão notaria o ar de matadouro nos corpos amontoados entre vômitos e suor. Cabelos e frangalhos de *papier-mâchê* palpitavam. François Blangis nem ao menos podia lamentar o estrago, estava irritado logo atrás da orquestra num profundo sono. Do lado de fora, outra orquestra bem regional não dava sossego. O povo que nunca havia experimentado as delícias de uma coroação, liberava-se em volta de grandes fogueiras. (Souza, 1995, p.172-3)

> Eu sabia, na minha lucidez de bêbedo, ... (Souza, 1995, p.173)

> O primeiro trabalho do Ministro da Saúde foi curar o Imperador de uma terrível ressaca. (Souza, p.175)

Entretanto, a busca de documentos históricos por Leandro Tocantins no Instituto Arqueológico de Pernambuco[15] revela que houve uma festa de gastos consideráveis, na cerimônia de posse do Galvez da História, reafirmando que a obra de Souza dialoga com documentos não literários. Eis a nota de rodapé de *Formação histórica do Acre*, na qual se encontram os dados da cerimônia:

> Luiz Galvez ofereceu a recepção de praxe nas cerimônias de posse governamental. No Instituto Arqueológico de Pernambuco há um documento da Contabilidade do Estado Independente do Acre no qual se tem uma idéia do que foram os festejos:
>
> | | |
> |---|---|
> | *Lunch* para os membros da Junta Revolucionária ..... | 860$000 |
> | Cerveja Americana, 1 cx. ..... | 180$000 |
> | Champagne *Veuve Clicquot*, 1 cx. ..... | 480$000 |
> | Charutos *Doneman*, 200 ..... | 200$000 |
>
> Aos populares:
>
> | | |
> |---|---|
> | Feijão, arroz, carne-seca, bananas e goiabas para 107 pessoas..... | 535$000 |
> | Vinho Collares ..... | 600$000 |
> | 4 garrafões de cachaça..... | 480$000 |
> | Charutos Villar, 500 ..... | 200$000 |
> | Cerveja *Guiness*, 3 cxs ..... | 600$000 |
> | Balas de rifle, 500 ..... | 400$000 |
> | *Lunch* para os membros da Junta que seguiram viagem | 475$000 |
> | Jantar, durante 3 dias a 11 pessoas, incluindo o vinho, charuto e licores..... | 900$000 |
> | Serviço e material perdido..... | 500$000 |
>
> O total das despesas da recepção oficial foi de 6:550$000.
> Houve, também, "fornecimento de bebidas aos diversos cidadãos que vieram cumprimentar o Presidente do Estado":

---

[15] O historiador encontrou nesse instituto o arquivo pessoal do espanhol Luiz Galvez Rodrigues de Aria, documentos nunca antes compulsados, e que trouxeram a lume fatos e episódios inéditos, relacionados à vida e à administração do Primeiro Presidente do Estado Independente do Acre.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Vermouth, 14 garrafas.....	440$000
Vinho do Porto, idem.....	260$000
Genebra, 6 garrafas	48$000
Cachaça, 4 garrafões.....	440$000
Vinho quina, 19 garrafas	190$000
Pílulas Elpídio, 50 cs.	250$000

(Tocantins, 1979, p.280, v.I)

A ficção de Márcio Souza escolhe como palco da festa o "que se chamaria, com uma profunda condescendência, de Palácio Imperial" (p.168), que era, na verdade, um barracão expropriado pertencente ao Coronel Pedro Paixão e que servia de depósito de borracha, transformado por Blangis, ao utilizar seus dons de cenógrafo de ópera, em um suntuoso cenário de *papier-machê*, que empolgaria os súditos:

> Blangis, mestre na improvisação de cenários em *papier-machê*, elaborou um deslumbrante salão de audiência com todos os detalhes rococós de um antigo cenário para a ópera Dom Giovani. Os dourados, os falsos mármores, as pinturas românticas de cores vagas, os cortinados, impressionaram os convidados, velhos batalhadores que haviam enriquecido na selva, quase analfabetos e que agora se intimidavam com a magia daquele francês milagroso, capaz de transformar em poucos dias um depósito infecto de borracha num palácio de sonho. (Souza, 1995, p.169)

> O salão comprido e iluminado ao máximo pelos candeeiros, zumbia com sua decoração. Os convidados se desinibiam. As duas paredes maiores, sem janelas, estavam revestidas de painéis ao gosto de Luiz Felipe, com pinturas do Arco do Triunfo, do Sena e de mulheres de 1880. No extremo oposto do meu trono, a porta principal abria entre dois nichos onde cupidos de estuque retesavam os arcos dourados. Numa elevação de ripas e contrastando com o fausto oitocentista, estava a orquestra em costumes da Ópera Semíramis de Traetta, esforçando-se para ultrapassar o vozerio. (Souza,1995, p.172)

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Embora os exageros da descrição do palácio pareçam fruto apenas da imaginação do narrador-personagem, numa réplica carnavalizada[16] do seu governo, para espanto de todo aquele que compulsa documentos historiográficos, observa-se, na História, citação equivalente, na tentativa de embelezamento do edifício. A denominação de "palácio" ao barracão antigo soa qual ironia criada pelo discurso literário, impressão que se dissolve quando se observam as relações intertextuais guardadas com textos da historiografia:

> O que se designava, com muito exagero, de Palácio do Governo era um modesto edifício que talvez nem se pudesse classificar de barracão. As especificações do contrato de construção proporcionam uma imagem de sua rusticidade, não obstante a fraseologia lisonjeira do arquiteto: "Nas fachadas usar-se-ão pinhos-de-riga e paxiúbas colocados estética e artisticamente. As divisões do interior serão da mesma paxiúba e marcos de pinhos-de-riga forrados de estopa. O frontispício levará lambrequis e na base uma escada monumental."
> ...
> À entrada distinguia-se "monumental escada de 6 degraus, artística, simples e elegante". No salão de honra "as paredes são pintadas a óleo pelos pintores Rabasa e Robles", vendo-se em lugar de destaque o "alegórico emblema da República", ladeado pelas bandeiras do Brasil e do Acre, e o dístico "Pátria e Liberdade", em gravação numa pedra de mármore. ...
> Interessante é o registro pessoal de J. Aguirre Achá, membro da Delegação chefiada por D. Andrés Muñoz, que meses depois viria, por terra, da Bolívia ao Acre: "O chamado Palácio de Galvez era uma reduzida barraca, um metro e pouco acima do solo. Paredes de paxiúba. Uma escada dava acesso ao salão que, forrado com um tapete ordinário, ostentava, rusticamente, na sua parede ocidental, o escudo d'armas da revolução, com a seguinte inscrição: *Pátria e Liberdade* ... (Tocantins, 1979, p.282, v.I)

---

[16]Entendemos este termo como Mikhail Bakhtin, para o qual a vida carnavalizada desvia-se da sua ordem habitual, constituindo-se um "mundo invertido". Para ele, o carnaval "é o *locus* privilegiado da inversão, onde os marginalizados apropriam-se do centro simbólico, numa espécie de explosão de alteridade" (Stam, 1992, p.14). Apesar de termos nos referido anteriormente à cerimônia de coroação de Galvez como "dionisíaca", note-se que esta denominação não se confunde com a carnavalização. Conquanto ambas tenham em comum a natureza de rito coletivo com efeito catártico, a noção nietzschiana do dionisíaco valoriza "a transcendência do ego individualizador para um Todo filosófico mais amplo", enquanto a carnavalização de Bakhtin segue as vias da "derrubada simbólica das hierarquias sociais no âmbito de uma espécie de igualitarismo orgiástico" (Ibidem, p.45-6). Um estudo específico da carnavalização em *Galvez, imperador do Acre* pode ser encontrado na dissertação de mestrado de Henriqueta do Coutto Prado Valladares, "Galvez, 17.520 horas de carnaval no Brasil" (1988), indicada em nossa bibliografia.

unesp

Nestes registros históricos verifica-se referência à escada do Palácio de Galvez que, aproveitada pela ficção, ganha especial relevância, tornando-se, conforme Galvez-narrador da história, metáfora do seu Império:

> A escada de mármore, pré-montada no Liceu de Artes e Ofícios de Lisboa pelo preço de 700 libras, formava um conjunto bizarro com o barracão imperial. O mármore raiado de rosa contrastava com a madeira escura do Palácio Imperial e em nada correspondia com as proporções do pardieiro de zinco enferrujado. Os lances de degraus majestosos não levavam a lugar nenhum, numa metáfora ao meu Império. (Souza, 1995, p.191)

Essa mesma escada suntuosa que não condizia com o restante do palácio, ironicamente serve de cenário, na ficção, para a morte de Joana, personagem símbolo do governo de Galvez, numa demonstração de que a escada e a luta dos rebeldes não conduzem a lugar algum:

> Soube que Joana foi abatida na tentativa de salvar o meu Império. Lamento e glorifico o seu gesto inútil. Caiu morta na escadaria de mármore e diversos fios de sangue escapavam pelos oito buracos de bala. (Souza, 1995, p.194)

Os exageros que se observam quando da posse e instalação do governo de Luiz Galvez, conforme apontamos, são recorrentes nos dois discursos: ficcional e histórico. Da mesma maneira, em outras passagens do romance de Souza, algumas situações burlescas provenientes do insólito dos fatos podem ser observadas também na historiografia, provando que a História é o hipotexto de *Galvez, imperador do Acre* e revelando um grau mínimo de distanciamento, em que até a tonalidade é sorvida. Assim, quando no texto literário o governador amazonense freta um gaiola no qual viajam juntos ao

Acre os revolucionários, acobertados pelo "Commediens Tropicales", e a comitiva boliviana de Luiz Trucco, acontecimento que parece ser um chiste do autor, na busca de armar situações narrativas intrigantes acerca do confronto direto dos dois grupos, a verificação intertextual descortina que o paradoxo de duas comitivas com objetivos opostos viajarem juntas é relatado também no texto histórico:

> O Gaiola cidade do Pará largou as amarras, no porto de Manaus, a 4 de junho de 1899, levando Luiz Galvez e seus seringueiros, e, também, as novas autoridades nomeadas pelo Governo do Amazonas, em substituição às que, no município de Floriano Peixoto, agiram contra os Bolivianos.
>
> ...
>
> Não deixava de ser um paradoxo a situação dos dois grupos em viagem no Cidade do Pará. De um lado, cidadãos nomeados pelo governador do Amazonas, substituindo outros envolvidos na deposição dos bolivianos, medida *pro forma* para agradar ao Governo Federal. De outro, cidadãos empreitados pelo próprio governador amazonense, com o objetivo de reincidir no ato que motivara a punição oficial ... (Tocantins, 1979, p.271)

Como já se disse, a História, ao ser aproveitada nas histórias dos ficcionistas, introduz uma nova visão dos fatos. Ao ser recriada artisticamente, não mais apresenta a busca da imparcialidade almejada pelo historiador, mas a visão descompromissada com o referente, que mescla realidade e possibilidade. Dessa forma, a História contada pela arte não é autoritária, pois não se propõe acabada: o autor tem liberdade para mostrar outra visão sobre determinado assunto, criando sua versão para o que antes era dado comprovado pela História oficial. É a natureza inventiva da ficção que permite, no caso citado da viagem no gaiola da comitiva dos revolucionários e dos bolivianos, que Galvez vá disfarçado de seringalista acreano morto, causando algumas engraçadas situações, como o susto de Michael Kennedy ao ver que

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

"Justine, nua, estava sentada sobre o corpo do defunto numa irrefutável prova de que os franceses exageram a licenciosidade" (p.114). Segundo a História, "Luiz Galvez teve a precaução de dizer a todos que, por falta de navios para o Juruá, acabara se decidindo a trabalhar naquela zona" (Tocantins, 1979, p.270, v.I). Também difere o nome do gaiola que os levava ao Acre, o qual, historicamente, numa direção oposta à relatada por Márcio Souza, teria sido o barco em que se encontrava Galvez no dia da sua deposição:

> Ao amanhecer o primeiro dia do século de 1900, Luiz Galvez, a bordo do *Liberdade*, foi surpreendido com as balas dos revoltosos, guiadas pela luz do holofote do Rio Tapajós. (Tocantins, 1979, p.328, v.I)

Essa mudança estabelecida na ficção não é gratuita, pois "Liberdade" pode estar 1) prenunciando a libertação, ainda que temporária, do Acre, 2) frisando a coincidência de data da independência acreana, 14 de julho, com a da queda da Bastilha na França e, ainda, 3) adiantando o governo liberal de Luiz Galvez.

No capítulo "Os Giros da História" (p.147), o narrador recria uma França tupiniquim em uma praça no Acre que, como a francesa, chama-se Versalhes. Na versão literária, a praça seria um "matagal cortado de caminhos e rodeados de choças cambaleantes", na qual Galvez anuncia que tomarão Puerto Alonso no dia 14 de julho. O que se imagina fantasia, pela coincidência de data com outra famosa revolução é, na verdade, encontrado em textos historiográficos, novamente valendo-se a literatura da ironia observada na própria História:

unesp

> O dia deve ter sido escolha pessoal de Luiz Galvez. A grande data dos franceses inspirava-lhe a idéia de libertação do solo acreano, e, por certo, quis que a sua República marcasse a queda da Bastilha boliviana ... (Tocantins, 1979, p.272, v.I)

Outros exemplos de que a leitura de textos historiográficos pode revelar inspiração para o literário, ainda que não sejam imediatamente identificados, estão nos capítulos "Diálogos do 3º Mundo I e II" (p.180-1), nos quais uma mulher do povo é levada a Galvez-imperador por haver "cortado o saco do marido todinho" e o herói decide soltá-la para que ela cuide dos onze filhos, e em "A decadência do Ocidente" (p.181-2), no qual Galvez afirma: "Minhas audiências com gente do povo eram sempre fracassadas. Eram pessoas que eu nunca tinha tido contato e logo descobri que os miseráveis movem-se num mundo anexo e com regras próprias". Tais passagens, apesar do tom de gracejo, curiosidade e malícia característico de um discurso ficcional, têm como texto-fonte trechos da historiografia como o seguinte:

> A balança da justiça de Galvez não pendia para nenhum dos lados. No tribunal ele intimidava os cidadãos, concedia liberdade a presos, ordenava prisão e encaminhava autos de processo-crime para o júri popular (Tocantins, 1979, p.321, v.I)

Passagens como esta, e todas as que anteriormente se apontaram, confirmam o comentário de Galvez personagem da ficção no capítulo "Phileas Fogg" (p.80) — "sabia que as situações mirabolantes também eram dados do real" —, no qual verificamos que, homologamente, ocorrências insólitas da ficção podem ter como inspiração fatos registrados pela historiografia.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

1.3.4 Aproximação e distanciamento do fato ficcional

Utilizando substrato histórico como referência na construção de sua fábula, o romancista pode se aproximar ou se distanciar em maior ou menor grau do fato concreto sem a necessidade de seguir, quanto a isso, qualquer critério, uma vez que a literatura não se sente presa à comprovação de realidade que normalmente se espera de um texto historiográfico. Ao contrário, como já se disse, ela joga com um outro tipo de realidade, a ficcional, que imprime ao discurso inventado foro de referencialidade, ou, por outro lado, pode ainda levar à suposição de que um fato pertencente à historiografia é engodo da ficção. Devido à existência dessas miragens no texto literário, é momento de observarmos, no livro de Souza, o compromisso ou subversão dos dados ficcionais frente aos acontecimentos documentados.

Na narrativa, logo após o grito de independência do Acre — "Galvez – Pátria e Liberdade! Viva o Acre livre! Viva a Revolução!" (Souza, 1995, p. 164) —, que parodia o grito histórico de D. Pedro I às margens do Ipiranga, Luiz Galvez, no capítulo intitulado "O Segundo Dia de Uma Revolução", institui como primeiro decreto a oficialização do Império do Acre, com a demarcação dos seus limites precisos, na esteira do texto historiográfico: "No dia seguinte, o chefe do Governo [Luiz Galvez] assinou decreto, oficializando a proclamação da República, e estabelecendo os seguintes limites: ao norte..." (Tocantins, 1979, p.277, v.I).

O segundo decreto histórico, que "mandava adotar uma bandeira para a nova República: dois triângulos retângulos ligados pela hipotenusa, o superior de cor verde e o inferior de cor amarela, tendo no vértice superior uma

estrela vermelha, solitária" (Tocantins, 1979, p.277, v.I), contrariamente, não se reproduz na narrativa literária, conforme se constata no capítulo "Nossa Bandeira Idolatrada" (p.153-4), no qual Justine L'Amour e Joana confeccionam a bandeira do novo governo, desenhada por Blangis:

> "És um retângulo como todas as dignas e indignas bandeiras dos povos. Uma faixa azul, que se toma a metade, suaviza os rigores desta natureza suntuosa, para mostrar os ânimos de poeta e trabalhador de teu povo. A outra metade é o branco puro: esse lírio das cores reunidas e brilhando numa só. O branco: é a cordura mais uma vez de humilde povo. Em meio a estas duas manifestações heráldicas da paz e da concórdia, fulgura uma estrela solitária, fúlgida, como é a nossa esperança. É o farol de nossa caminhada rumo ao futuro. Finalmente, essas três palavras sagradas, surgidas no mundo, das bênçãos da criação do povo nas ruas: LIBERDADE, IGUALDADE E FRATERNIDADE"

Se, por um lado, a recriação da bandeira na narrativa ficcional distancia cores e formas do referente, por outro acentua as coincidências de data e filosofia da revolução acreana, na História e na ficção, com a francesa, uma vez que a sentença criada por Blangis — "liberdade, igualdade e fraternidade" — é a mesma que norteou o Iluminismo francês.

A ficção, nos capítulos "Decreto" (p.165), "Fala do Trono" (p.166), "Ventoso de 1899" (p.166), "Uma Revolução É Uma Revolução" (p.167), "Sobe o Ministério" (p.174) e "Nomes Ilustres" (p.174), arrola alguns decretos e resoluções do imperador do Acre após a revolução, em cuja maior parte se observa referente histórico, tais como a vigência do Código Penal e da Constituição Brasileira no Acre até que se convocasse uma Assembléia Constituinte e a criação de um Orçamento Nacional. Na História, Tocantins aponta que Galvez sancionou vinte e sete decretos "durante a sua efêmera República de oito meses" (1979, p.283, v.I), constatação que poderia justificar

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

o acréscimo, na narrativa ficcional, de tantos capítulos sobre as resoluções do novo governo, uma vez que, mesmo reconhecida a independência da literatura, vimos constatando que alguns dados verídicos se infiltram no texto artístico, podendo estes serem derivados de uma contaminação inconsciente sofrida pelo autor de ficção que conhece a historiografia.

Autoproclamado imperador, no capítulo "Ventoso de 1899" (p.166) Luiz Galvez distribui patentes militares a seus amigos Thaumaturgo Vaez (General-de-Brigada), Joana Ferreira e François Blangis (Coronéis), e a pessoas influentes, como Pedro Paixão (General-de-Exército e Presidente do Comitê de Salvação Nacional). Conquanto historicamente essas pessoas não existam, a distribuição de patentes a gente de sua consideração realmente aconteceu, de acordo com a historiografia:

> Os distritos militares foram confiados ao comando de pessoas *prestigiosas*[17], na qualidade de proprietários ou gerentes de seringais, ou ainda para comerciantes. Para o distrito da Cidade do Acre, Galvez escolheu o Coronel Martins Calvere, seguindo-se os outros: ... (Tocantins, 1979, p.284, v.I)

> Nomeou representante-geral do Estado, com plenos e ilimitados poderes, a Alberto Moreira Junior, seu *colega*[18] de imprensa em Manaus, ... (Tocantins, 1979, p.285, v.I)

No capítulo "Uma Revolução É Uma Revolução" (p.167), o revide do dono do imóvel expropriado por decreto do imperador Galvez, a fim de que se estabelecesse a sede do governo, se dá numa linguagem carnavalizadora:

---

[17]O grifo é nosso.
[18]O grifo é nosso.

> Sr. Galvez.
> Olhe aqui, o senhor anda muito entusiasmado com essa estória de decretos. Pois fique sabendo que não gostei nada de terem me tomado o depósito de mercadorias da Praça 15 de Novembro.
> Do amigo,
> Pedro Paixão. (Souza, 1995, p.167)

pois o coronel Pedro Paixão, embora se utilize da redação formal e técnica para encabeçar e encerrar o bilhete, escreve em tom coloquial e quase vulgar sua mensagem, mesclando os dois registros e reproduzindo, em outra instância, a mistura de discursos que se consagra no livro: ficção e História.

O historiador, frente a uma História cheia de lacunas, por vezes até com informações incompatíveis, instala-se em becos dos quais não encontra saída, o que não acontece com o autor de ficção, que pode unir os hiatos históricos inferindo sobre acontecimentos não documentados, narrando, assim, uma *possibilidade histórica*. Dessa forma, ao construir uma personagem o romancista detém o poder sobre sua criação, guiando-a como um títere no decorrer de sua trama. No caso de obras ficcionais que guardam relação com dados da História, o autor, como não poderia deixar de ser, tem total liberdade para escolher os rumos que sua personagem seguirá, mas como existe um hipotexto (texto-origem) norteando-o, conscientemente ou não, o diálogo entre as obras pode explicar determinada atitude ou dúvida da personagem na narrativa, havendo, assim, um distanciamento mínimo do fato ficcional em relação ao histórico. É o caso das antecipações do Galvez da ficção sobre o fim de seu império, nas quais o herói que vive a história narrada antevê sua deposição, conforme se nota em pequenos comentários do tipo: "O século XIX

se esgota para a minha tristeza" (Souza, 1995, p.145), ou nos seguintes excertos:

> Eu sabia, na minha lucidez de bêbedo, que aquela festa, como a palidez daquele velho, eram nuvens que começavam a cobrir o céu para uma tempestade. (Souza, 1995, p.173)

> Subindo ao vapor, Trucco voltou-se para mim numa gargalhada terrível, que todos pensaram já estivesse atacado pelo mesmo mal do pobre americano. ... Eu bem que entendia o significado daquela gargalhada, menos fruto da demência que sinal da secreta vitória. (Souza, 1995, p.183)

O que aparenta ser unicamente marca da onisciência que o narrador autobiográfico possui, na verdade constitui outra intertextualidade com a historiografia, na qual há registros de que Luiz Galvez e o Governador Ramalho Junior tinham consciência da efemeridade do novo Estado que estavam criando e da importância do golpe político para que o Brasil e o mundo voltassem seus olhos para aquela região. Confira-se:

> Não importava, contudo, que se levantasse essa onda de publicidade a favor ou contra a República do Acre. Dois homens, Ramalho Junior e Luiz Galvez Rodrigues de Arias, sabiam, intimamente, que o efêmero e solitário Estado não sobreviveria além de um prazo que as próprias circunstâncias estavam encarregadas de prescrever. O golpe de 14 de julho destinara-se a excitar a opinião pública, a fazer o Governo federal seguir novos rumos, menos tradicionais. O Estado livre do Acre nada mais era do que uma terapêutica violenta do Governador Ramalho, que aplicara o método do tumor de fixação... (Tocantins, 1979, p.316, v.I)

Tanto na História quanto na obra ficcional, só é possível afirmar que Galvez imaginava o desfecho de sua revolução porque há registros de próprio punho do herói sobre sua atuação no Acre, que são, no romance, os manuscritos encontrados em um sebo na França e, na História, segundo Leandro Tocantins, são os manuscritos deixados por Luiz Galvez, os quais

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

revelam alguns objetivos importantes para que se entenda o processo histórico: "E graças a um simples manuscrito em que se anotam algumas providências do governo, sem preocupações de impressionar exteriormente, é possível conhecer os verdadeiros objetivos de sua ação pessoal no Acre" (1979, p.316, v.I). Ora, se se percebe este dado em comum nas duas áreas, texto literário e texto histórico, mais uma vez se confirma o processo intertextual sobre o qual se assenta *Galvez, imperador do Acre*.

Na História, o herói envolve-se nos acontecimentos, ao fazer uma reportagem sobre a canhoneira Wilmington na Amazônia[19], momento ideal, segundo Tocantins, para o seu aparecimento:

> O espanhol arribara a Belém no momento justo, quando as circunstâncias criavam um clima de excitação e controvérsias, propício à aventura, ao mistério e ao *suspense*, do agrado de seu temperamento inquieto. Ele seria, daí por diante, o personagem central de uma passagem que veio despertar as atenções do Brasil e do mundo para o caso do Território do Acre. (Tocantins, 1979, p.253, v.I)

A ficção de Márcio Souza, ao absorver as circunstâncias controvertidas mencionadas na historiografia, narra o envolvimento de Galvez na trama, de uma maneira caricata, quando o protagonista, ao fugir de um marido enraivecido, conhece o representante da Bolívia. Como se nota, ainda que acontecimentos ficcionais dessa natureza pareçam distanciar-se em maior grau dos fatos descritos pela historiografia, a ficção dela apreende algumas peculiaridades para narrar a trajetória do herói acreano, cujas próprias

---

[19]A Canhoneira Wilmington, que dizia possuir o único objetivo de estreitar os laços de amizade entre a União norte-americana e o Brasil, saíra sem licença do Governador Ramalho Junior a subir o Amazonas, à noite, com os faróis de navegação apagados, fato que abalou as relações entre os dois países.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

palavras no romance desvendam os atos incomuns: "Minha vida nunca daria uma história séria, era o tema de um folhetim" (Souza, 1995, p.53).

No presente capítulo verificamos que a ficção, quando se aproveita de fatos citados na historiografia como matéria da sua construção artística, pode estar menos ou mais compromissada com a realidade não-literária, uma vez que o ficcionista permite-se criar livremente, podendo, inclusive, apelar para o inverossímil. Não obstante a recriação artística tenha a liberdade de se afastar do referente histórico, no caso de *Galvez, imperador do Acre*, textos historiográficos guiam as linhas e entrelinhas do ficcional, o que não desmerece de maneira alguma a obra de Márcio Souza, a qual atinge a autonomia e as qualidades estéticas próprias da arte literária.

As observações intertextuais demonstram que a narrativa parodia a História, reforçando elementos hiperbólicos e burlescos que já se notavam nos textos-fonte, o que estabelece a jocosidade que percorre o romance.

unesp

2 A PRESENÇA MÍTICA EM *GALVEZ, IMPERADOR DO ACRE*

Um jovem índio mehinaku disse certa vez que um mito é como um sonho sonhado por muitos e contado por bastante gente. E, como os sonhos são sublimações de acontecimentos reais, não é de se estranhar, portanto, que o olhar de um índio sobre a floresta seja diverso do olhar de um estrangeiro, tal como a percepção que eles têm de seu passado e do uso de conhecimentos acumulados em milênios de experiência empírica seja algo muito mais que um conjunto de práticas primitivas e bárbaras.
Márcio Souza — *Breve história da Amazônia*

unesp

2.1 Mito e História: presença do passado e presença do presente

Ao utilizar-se dos textos historiográficos como substrato da ficção, o romancista, além de ir de encontro às raízes de um povo, deles se vale devido à riqueza de incidentes e emoções do fato oficialmente registrado, ou ainda porque, segundo o professor e autor de romance de fundamentação histórica Isaías Pessoti, esse tipo de obra excita "o prazer lúdico do pensamento delirante, na revivência afetiva do passado, imune à insegurança ansiógena do absurdo e com a sensação de pleno gozo de sua razão" (*Folha de S. Paulo*, 11/set/1994). O romance de cunho histórico procura ligar o homem às suas origens, vê-lo como resultado de processos desencadeados desde seu começo no mundo, presentificando os fatos relatados e preenchendo uma necessidade de conhecimento do passado, tarefa bem realizada em *Galvez, imperador do Acre*, uma vez que nele há uma releitura de um trecho histórico da formação acreana confinado ao esquecimento nacional.

Conforme exposto no capítulo anterior, sua ficção presta importante serviço ao avivar a memória sobre os acontecimentos locais sem, contudo, limitar-se ao compromisso com o real concreto almejado pela historiografia, mesclando realidade e possibilidade e assumindo uma maneira mais livre de contar a História. Além disso, no livro de Márcio Souza, o mergulho em outro tipo de verdade, desta vez não mais o fato histórico ou o ficcional, mas aquela que se localiza no íntimo das pessoas que habitam a região Norte, conduz a narrativa ao universo dos mitos, modelo primeiro de toda ideologia que

constitui um outro meio de o homem entender a sua realidade e ligar-se ao cosmos, numa tentativa de aceitar sua própria natureza.

O mito explica o inexplicável, atualiza tudo o que está na natureza e sensibilidade humanas e anestesia um certo saber doloroso com o bálsamo de uma alternativa ilusória, ou seja, quando a observação pura e simples do mundo que está a nossa volta torna-se insuficiente, instala-se a visão mítica impregnada no ser, como um mecanismo mais ou menos inconsciente de compensação. Portanto, por mais que a História tente negar o mito, tratando-o como lenda ou invencionice, ele se infiltra no indivíduo e completa o conhecimento que todos almejam do seu próprio passado.

Eudoro de Souza (1981), pesquisador das relações entre mito e História, afirma que o histórico não cuida do passado como se costuma afirmar, mas da "presença do presente", pois, ainda que se estude o antigo em relação ao atual, a mensuração do tempo cronológico em passado-presente-futuro só pode ser efetuada se pensarmos no momento imediato em relação à presença do MIM, ou seja, MINHA relação com o mundo concreto que ME cerca. Tal pensamento é compartilhado por José Ortega y Gassett em *A rebelião das massas* (1959, p.49), quando afirma que "o presente é só a presença do passado e do porvir, o lugar onde pretérito e futuro efetivamente existem"[20]. Se a História não cuida efetivamente do passado, esta seria uma

[20] Ortega y Gassett, mostrando estudo de Kohler e outros, afirma que o homem se diferencia do animal não porque um tem menos inteligência que o outro, mas porque o homem tem mais memória, ou seja, mantém registradas suas experiências pregressas:

tarefa do mito que, ao resgatar um mundo natural e sensível, adentra o que pode ser chamado, então, de "presença do passado". Essa diferenciação é bastante pertinente, uma vez que é sempre difícil distinguir mito e História, pois um começa quando se atingem os extremos do outro, apesar de ambos carregarem verdades acerca da origem de um povo: um trabalhando com vestígios, documentos e relatos, e o outro se firmando em um saber que, embora não comprovado, é cultivado pelos indivíduos com fé inabalável. Vale lembrar uma vez mais, já que falamos em verdade, que porquanto a História possua muito de convencionalidade, ocupando-se de fatos do mundo concreto, estes viraram discurso e, como tal, apresentam a visão de um enunciador, e que existem outros que também aconteceram mas não entraram para as páginas da historiografia. Assim, enquanto construções discursivas, História e mito não deixam de ser uma convenção assumida pela sociedade, apesar de que, ressaltamos, apenas nesse sentido, já que o caminho seguido pelas duas instâncias não se confunde: enquanto a História se ocupa do tempo cronológico, percorrendo dias, meses, anos, décadas, milênios, mas sempre correlacionando-o ao presente, o mito mergulha no homem, atingindo o seu

---

> O homem ... mercê a seu poder de recordar, acumula seu próprio passado, o possui e o aproveita. O homem não é nunca um primeiro homem: começa desde logo a existir sôbre certa altitude de pretérito amontoado. Este é o tesouro único do homem, seu privilégio e sua marca. E a riqueza menor dêsse tesouro consiste no que dêle pareça acertado e digno de conservar-se: o importante é a memória dos erros, que nos permite não cometer os mesmos sempre. O verdadeiro tesouro do homem é o tesouro dos seus erros, a larga experiência vital decantada gota a gota em milênios. (P.47-48)

Ora, se a memória dos erros é obtida através de fatos ocorridos na História, também a narrativa mítica representa um outro tipo de memória, na medida em que o mito se torna uma verdade para o indivíduo (estabelece o contrato fiduciário definido por Greimas) e constitui um modelo de conduta, quando narra as origens de algo e mostra o comportamento dos primeiros homens frente aos problemas do mundo.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

não-tempo, ou seja, as verdades que não foram adquiridas conscientemente, mas assimiladas por fazerem parte de sua natureza, como uma característica atávica da qual não se pode fugir.

A necessidade humana de conhecer-se, em todas as épocas e lugares, move a busca de respostas que expliquem a presença do indivíduo no cosmos, quer seja sobre a genealogia da qual descende, a História, quer sobre a origem da humanidade e das coisas, o mito. Dessa maneira, quando Márcio Souza lança-se na construção de uma obra ficcional que resgate o passado adormecido da região Norte, depara-se com duas esferas do conhecimento a serem trabalhadas, a presença do presente e a presença do passado, que, longe de serem pólos excludentes, se completam e ajudam o ser a compreender o mundo atual como resultante de processos ocorridos desde seu princípio. Quando se fixa na presença do presente, a narrativa de *Galvez, imperador do Acre* transforma o inusitado histórico no inusitado literário, de onde provém o substrato da ironia apontada pela crítica, e, uma vez que se está numa terra que "viveria por muitos anos sob o signo dos equívocos" (Souza, 1995, p.15), não é de se estranhar que também a "presença do passado" exsurja na narrativa, de maneira burlesca, temperada ao sabor da ficção, a qual não se deixa aprisionar por nenhuma das duas verdades convencionalizadas: a mítica e a histórica.

2.2 Sir Henry Lust: mito e luxúria

O surgimento na narrativa do cientista inglês Sir Henry Lust, visitante do vale amazônico a convite do governo do Brasil, além de constituir crítica

aos brasilianistas pesquisadores, introduz uma visão mítica que, aos moldes do flutuante encontro da História com a ficção, ao ser aproveitada pela literatura, sofre alguns floreios imaginativos, justificados desde o nome próprio Lust, que, como se sabe, em inglês significa "luxúria". A visão mítica será observada, então, paralelamente a essa personagem que, apesar de estrangeira, estuda os mitos regionais e por eles se deixa contaminar.

2.2.1 O Teatro Amazonas e o mito de preconceito racial

Sob a pele da pesquisa e do cientificismo, Sir Henry descortina sua teoria de que o Teatro Amazonas, imponente construção artística de Manaus, só poderia ser obra de extraterrestres e não "obra de obscuro governador", como acredita a "ignorância dos nativos": "Sir Henry não concebia que o Teatro Amazonas fosse obra de seres humanos. Muito menos dos semicivilizados nativos, notórios por sua inferioridade racial e total falta de capacidade para o raciocínio lógico" (Souza, 1995, p. 87).

Na maioria desses casos em que se costuma atribuir a seres extraterrenos uma obra grandiosa, observa-se um mito de preconceito racial, que diminui a capacidade de um povo ao considerá-lo inferior. *Galvez, imperador do Acre* ironiza este mito, sobretudo porque quem defende tal tese é uma personagem que possui, desde seu nome, a indicação de luxúria e que vai, no decorrer da narrativa, assumindo comportamento um tanto quanto exótico e absurdo. Prova ainda de que a tese de Sir Henry é um escárnio aos que questionam a competência dos amazonenses de erigir um monumento grandioso é o capítulo "Erudição Colonial" (p.88), que, disparatadamente, narra a morte de um nativo ao tentar compreender a Suma de Tomás de Aquino:

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

> Segundo o carmelita Montsserrat, em sua "Maravilhosa Narrativa pelo rio das Amazonas na Guerra Justa do Marañon", escrita em 1665, um nativo que se havia alfabetizado, morrera de convulsões cerebrais ao tentar ler a "SUMA" de Tomás Aquino. (Souza, 1995)

Na defesa de que o Teatro Amazonas é realmente uma obra extraterrestre, o pesquisador inglês recusa "sistematicamente a ciência tradicional que teme a imaginação" e diz querer "uma ciência livre dos entraves do racionalismo judaico-cristão", afirmações que reiteram a supremacia da imaginação (ficção) sobre a razão (ciência, História). Nos capítulos "Primeira Conferência" e "Segunda Conferência", Sir Henry Lust enumera, para provar sua tese, uma série de argumentos, alguns constantes do conhecimento humano de teor místico, outros de experimentos científicos:

> Encontramos rastros de descrições do Teatro Amazonas na epopéia de Gilgamesh, no Livro dos Mortos do Egito e nas Centúrias de Nostradamus. No Popol-Vul, livro sagrado dos Maias, o Deus da mediocridade, Tarzenclar, desce num artefato alado denominado THEANTLOKK AMARGZANOACAL, cuja cúpula de evoluções sulfurosas é brilhante como o ouro. O carro alado que levou o Profeta Ezequiel, também nos lembrou o teatro Amazonas. (Souza, 1995, p.95)

> O fato de afirmarem que o Teatro Amazonas data de época recente é uma grosseira simplificação de ignorantes. Fizemos testes com resíduos no Instituto de Metafísica Nuclear de Adis-Abeba, que nos revelaram um período de pelo menos um milhão de anos, o que coloca o surgimento do monumento na era glacial. (Souza, 1995, p.93)

Tais argumentos constituem um chiste calcado em afirmações inverossímeis, caso do "Instituto de Metafísica Nuclear" em Adis-Abeba (capital da Etiópia), em que se confundem os conceitos de "física" com "metafísica". Ora, se nos lembrarmos ainda que as conferências de Sir Henry Lust foram proferidas, de acordo com o tempo da narrativa, no final do século passado, os

testes nucleares com resíduos do Teatro Amazonas ficam ainda mais improváveis, uma vez que a noção de "núcleo" nos estudos radioatômicos não existia, a não ser enquanto suposição. Entretanto, se alguém insistir em encontrar hipóteses de veracidade, estas são racionalmente negadas quando se tem o resultado absurdo da pesquisa, que revela o surgimento do monumento na era Glacial, em um período de pelo menos um milhão de anos.

Outro trecho que ilustra o aspecto de chiste das afirmações de Sir Henry é o da coloração do Teatro:

> Quanto ao problema da coloração externa do monumento, temos observado uma gradual mudança através dos séculos. No princípio teria sido metálico e brilhante, conforme as crônicas dos viajantes espanhóis do século XVI. Frei Hernando de Linhares teria sido ofuscado pelo brilho do monumento. Mas com o passar do tempo a nave foi se resfriando e tornando-se rósea. Prevejo que esfriará finalmente para cinza burocrático. (Souza, 1995, p.95)

que se transforma misteriosamente de metálico-brilhante para róseo (sua cor atual), devendo mudar novamente no futuro para cinza burocrático, em uma crítica explícita à burocracia que envolve o uso do Teatro Amazonas. Não menos absurda e cômica é a possibilidade de existência de "um túnel que ligaria o monumento ao mosteiro do Dalai Lama, no Tibet" (Souza, 1995, p.96) que, caso existisse, uniria dois extremos do mundo.

Partindo da importância que o Teatro Amazonas tem para os habitantes locais, Márcio Souza, como se pode perceber através das conferências de Sir Henry Lust comentadas acima, recria alguns mitemas, que estariam configurando o mito maior, que é o próprio Teatro enquanto construção física, e o faz, utilizando-se de argumentos inverossíveis, que rompem o contrato fiduciário e estabelecem uma relação de caráter jocoso,

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

mostrando que, seja em qual esfera se situe, mítica ou histórica, o ficcionista pode introduzir a subversão parodística.

Reafirmando a presença mitológica do Teatro Municipal no romance e a importância social que justifica a existência de vários mitos e lendas envolvendo-o, no capítulo Felicidade (Souza, 1995, p.98), é o próprio Galvez quem lembra que, "para os amazonenses, o Teatro Amazonas estaria sempre de pé, como um símbolo".

Além da sua suposta ligação com seres extraterrestres, podemos apontar uma outra polêmica, a da crença local de que Enrico Caruso, Sarah Bernhardt e Anna Pavlova passaram pelo seu palco, o que é negado por historiadores[21]. A ficção de Souza, ainda que não registre a apresentação desses artistas, esvazia as possibilidades de suas vindas à região Norte e, conseqüentemente, o próprio mito, devido ao custo dos cachês e ao perigo das celebridades contraírem alguma doença tropical, justificativas que demovem o Ministro da Cultura Blangis de seu plano de trazê-los:

> **Insônias de um Ministro**
>
> Blangis sabia que a passagem do século era um desses acontecimentos raros. Era necessário marcá-lo com um grande acontecimento artístico, algo de real gabarito internacional. Desistiu quando viu que não haveria verba suficiente. Quanto custaria o cachê de Sarah Bernhardt para levar em Puerto Alonso um monólogo de Shakespeare? E Caruso, quanto pediria para cantar não mais que algumas árias? E ainda havia o problema de proteger esses nomes famosos de alguma doença tropical. Michael Kennedy e sua própria Companhia lhe serviam de advertência. Como permitir que La Bernhardt acabasse seus dias num manicômio? Afastou a idéia como se prestasse um grande serviço à humanidade. E conteve-se de comunicar a idéia ao impulsivo Vaez, que não pensaria duas vezes em arriscar a integridade das famosas figuras. (Souza, 1995, p.186)

[21] Os historiadores garantem que a apresentação desses artistas nunca aconteceu, a não ser na imaginação de pessoas como o cineasta alemão Werner Herzog, que mostra Caruso se apresentando no teatro em seu filme *Fitzcarraldo*.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Note-se que, ao lado do Teatro Amazonas, outros casos que veiculam o mito de preconceito racial são citados na narrativa, como as pirâmides do Egito e as megalópolis de Tiahuanaco, apontados como obras de seres não-humanos. A matéria dessas conferências de Sir Henry Lust pode ser atribuída à onda esotérica dos anos 70 (contexto de escrita do romance de Márcio Souza), a qual despertou o interesse para assuntos como o Triângulo das Bermudas, as profecias de Nostradamus, etc.[22], o que se confirma desde a relação com o título do capítulo "Seriam os Amazonas extraterrestres" (p.86) com o livro *Eram os deuses astronautas?* de Erich von Däniken[23].

2.2.2 Sir Henry Lust e o mito de Jurupari

Na primeira de suas burlescas conferências, Sir Henry Lust afirma que o enigma do Teatro Amazonas "tem sua chave nas lendas orais dos nativos, que falam sobre o poderoso 'mestre' Jurupari, dominador das mulheres e que teria vindo do espaço, mais precisamente, da Constelação da Plêiade" (Souza, 1995, p.93). Segundo a crença indígena, este ser mítico habitava as aldeias abandonadas, sendo, possivelmente, uma personificação do pesadelo e teria

---

[22]Segundo informação do autor (entrevista pessoal), na esteira dessa onda esotérica ele teria publicado uma página inteira do jornal amazonense onde trabalhava — *A Crítica* — matéria não assinada, que defendia a insólita tese de que o Teatro Amazonas era fruto de uma inteligência superior, publicação que teria gerado polêmicas na época e que foi aproveitada em *Galvez, imperador do Acre*, constituindo as duas conferências de Sir Henry. Entramos em contato com o jornal mas, apesar de exaustivas buscas, não conseguimos localizar a matéria por não possuirmos referência da data de publicação. Caso se comprovasse sua existência, estaríamos diante de uma autotextualidade, que, de acordo com Gerard Genette (1982), é o diálogo da obra de um determinado autor com ela mesma.

[23] DÄNIKEN, Erich von. *Eram os deuses astronautas?*. Trad.E.G.Kalmus. São Paulo:Círculo do Livro, 1968.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

retirado o poder das mãos das mulheres dando-o aos homens, instituindo leis, usos e preceitos novos, inclusive proibindo a poliandria e a poligamia. O Jurupari introduziu festas das quais só os homens participavam e contou segredos que eram proibidos às mulheres, constituindo-se, assim, em um mito de origem, que conta como a sociedade passou a ser patriarcal e monogâmica.

Ao penetrar na presença do passado, a narrativa de Márcio Souza resgata este mito indígena e o insere nos mitos e lendas que envolvem o Teatro Amazonas, afirmando ser "o *art nouveau* uma lição de civilização legada por Jurupari, o viajante das Plêiades, que um dia surgiu numa cúpula flamejante e emprenhou as mulheres nativas" (Souza, 1995, p.93-4), atribuindo a um estilo de arte, o *art nouveau*, a influência de um ser superior, estabelecendo, novamente, o mito de preconceito racial. Ao recriar a figura do Jurupari, Márcio Souza realiza o mesmo processo utilizado com a historiografia, apreendendo suas linhas gerais para transformá-las em ficção, ou seja, elegendo uma das várias versões do mito para ser aproveitada na literária: a base mítica é a mesma, o que muda é o discurso.

No capítulo "Conclusão Racional" (p.96), se por um lado o narrador-personagem assume a inverossimilhança do relato de Sir Henry Lust, que afirma ser o Teatro Amazonas uma nave extraterrestre, por outro contempla o mito indígena, o qual, ainda que apresente uma fábula inacreditável para nossa cultura, possui uma louvável beleza de expressão:

> Se não cremos numa nave pousada na selva, e nem nas narrativas dos selvagens, sempre inclinados a lendas, não se pode deixar de admirar o herói Jurupari e seu carro de fogo, seduzindo virgens indígenas com uma técnica sexual misteriosa. (Souza, 1995, p.96)

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Se pensarmos como Mircea Eliade (1972), para o qual o mito "vivo" "fornece os modelos para a conduta humana, conferindo, por isso mesmo, significação e valor à existência" (p.8), veremos que a força dos mitos, às vezes, é maior do que o desejo de racionalidade, uma vez que a verdade mítica impregnada no ser está presente em situações inimagináveis. Dessa forma, Sir Henry Lust, ao entrar em contato com o mito indígena, vai assumindo certa identidade com Jurupari, fato constatado por Galvez-narrador quando o cientista inglês se envolve com Justine L'Amour:

> Sir Henry havia coletado uma lenda que descrevia o órgão sexual de Jurupari como uma espécie de flauta mágica. Creio que o segredo erótico de Jurupari era do conhecimento de Sir Henry. Não se tira uma prima-dona da apatia sem um bom respaldo técnico. (Souza, 1995, p.96)

Se, como observamos, em *Galvez, imperador do Acre* a História é recriada na ficção acentuando-se o burlesco e o equívoco dos fatos, vale ressaltar que não menos satírico é o aproveitamento literário dos mitos, cujo contato de um ente representante de sociedade falocrática (Jurupari) com um pesquisador luxurioso (Sir Henry Lust) resulta em uma obsessão sexual. Como Jurupari é um ser mítico e, portanto, pertencente a um plano sensível, Sir Henry encontra o gozo carnal nos sonhos, pois é aí que se depara com o mito:

> **Mais Provas**
>
> Sir Henry passou a noite sonhando com os desenhos de Itacoatiara. No sonho uma figura de homem completamente despido e feições nobres, deixava-se acariciar por lindas mulheres da selva. A aparição lhe dizia numa voz de ejaculação que as inscrições nas pedras contavam profecias. Não me consta que Sir Henry tenha conseguido traduzir algum dia aqueles desenhos, mas me disse que tinha experimentado uma emissão noturna. (Souza, 1995, p.97)

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Sir Henry Progress

> Meu nobre cientista britânico retornou do alto do rio Negro entusiasmado. As cerimônias de Jurupari eram orgias desenfreadas que duravam dias. Henry me disse que Manaus também estava tomada por esse espírito dionisíaco e que possuía a maior parafernália erótica da América do Sul. Seus sonhos estavam também bastante conturbados e agora a figura permitia-se a práticas orais com seu séquito. Sir Henry estava dormindo cerca de doze horas por dia. Foi o único caso de adepto da polução noturna que eu encontrei na vida. (Souza, 1995, p.113)

Como se nota, o mito toma conta da vida do pesquisador inglês que começa a dimensionar com exagero a sexualidade, inclusive na suposta nave de Jurupari, que não seria mais o Teatro Amazonas, mas "um imenso fálus ejaculando" (p.117). A inclinação de Sir Henry por pênis indígenas de tal forma aumenta que passa a colecioná-los, conforme informação do capítulo "Em Nome da Ciência": "...o meu caro cientista guardava, em vidros de formol, cerca de vinte amostras de genitálias masculinas extraídas de índios do rio Vaupés" (Souza, 1995, p.122).

O interesse do cientista pelas genitálias ocorre quando ele abate, despropositadamente, dois índios que possuíam as "partes pudendas tão desenvolvidas que humilhavam qualquer mortal" (p.122), as quais foram amputadas e guardadas em frascos. Novamente, o que aparenta ser fato único da ficção apresenta relação intertextual com relato de cunho científico, no livro *Moronguêtá - um decameron indígena* (1967) do antropólogo e pesquisador de índios da amazônia Nunes Pereira, que transcreve em nota de rodapé em inglês e português (tradução de Armando Araguari de Lemos) um artigo de "Medical Record" de 6 de junho de 1934, p. 617:

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

> O Sr. Cirilo Kiernan (que em outra ocasião me acompanhou numa viagem através da América do Sul) relata também sua experiência pessoal com esta tribo selvagem dos Parintintim e a crueza dos seus costumes. Êle relata um ataque audacioso feito por eles aos habitantes de uma colônia de que, então, fazia parte, quando dois dos selvagens foram abatidos a tiro. Isso me traz ao assunto de minha história.
>
> No dia 5 de março do corrente ano exibi no *Practioner's Club*, de Newark, New Jersey, um caso estranho de hipospádia, artificialmente produzido, o espécime tendo sido retirado pelo Sr. Kiernan de um desses índios no combate antes mencionado.
>
> Ao examinar os corpos de ambos os índios, a atenção do Sr. Kiernan voltou-se para a conformação esquisita do pênis. Viu que o órgão estava prêso ao ventre por uma cinta composta de um cipó fino e resistente, enrolado muitas vêzes no corpo, de modo a fazer uma faixa com três ou quatro polegadas de largura. O órgão, pròpriamente, estava envolto numa capa protetora formada por muitas dobras de uma fôlha larga e resistente, ao que parece de uma Helicônia. Um cordão forte estava enrolado na extremidade do órgão a fim de prendê-lo à cinta abdominal. A finalidade dêsse dispositivo pensa-se ter sido a de proteger o órgão contra espinhos, garranchos, bordas externas afiadas de certas fôlhas, insetos e animais aquáticos. O órgão, originàriamente, de dez ou onze polegadas de comprimento, encolhera um tanto após a imersão em álcool e, depois, em formaldeído; no entanto, *ainda é de dimensões anormais quanto ao comprimento e grossura*[24]. A parte da base, com cêrca de cinco polegadas de extensão, contém o corpo do pênis. O restante do órgão, — excetuada a polegada da ponta que é um todo sólido de consistência cartilaginosa — compõe-se de tegumentos que formam uma capa. ... (Pereira, 1967, p.666)

Márcio Souza, depois de entrar em contato com o texto transcrito (informação confirmada na entrevista pessoal que com ele realizamos), brilhantemente incorpora-o à sua narrativa ficcional, unindo três planos do saber, ou seja, a ficção é resultado da soma de um relato de base científica com outro de cunho mítico. Enquanto no romance a explicação para o desenvolvimento anormal do pênis de determinada tribo é buscada nas lendas de Jurupari e constituem uma prova da "origem libidinosa da intervenção extraterrestre" (p.123), o relato científico aponta uma outra justificativa:

---

[24] O grifo é nosso.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

> Como explicação para esse tipo de membro, disseram-me que em determinada época da meninice a pele da superfície é reunida numa grande massa rijamente atada por um cordão, pelo qual se pode suspender o pênis. (Pereira, 1967, p.667)

Apontadas as fontes míticas e históricas (científicas) da "curiosa coleção de peças" de Sir Henry Lust, resta observar o papel da ficção na releitura dos dois discursos, criando um terceiro, de limites movediços nas três áreas. Uma vez mais o adjetivo "burlesco" (ou seus sinônimos) serve para qualificar um trecho de *Galvez, imperador do Acre*, pois, interessado nos avantajados pênis indígenas, o pesquisador britânico oferece "um prêmio de trinta libras por exemplar em perfeito estado" (Souza, 1995, p.123) e, depois de conseguir todos os que precisava, afirma não se queixar "da compreensão que aquela gente rude parece devotar à ciência" (p.123), desconsiderando que só conseguiu os pênis porque estava pagando por eles e não se preocupa em saber se os seus verdadeiros donos estavam mortos ou vivos... Também demonstra tom satírico a recusa da alfândega amazonense de liberar as peças, entendendo a coleção como uma usurpação dos brios nacionais, impedimento que revela a importância do falo em uma sociedade patriarcal, e a conseqüente liberação, na mesma semana, do Ministério da Fazenda "como objetos de uso pessoal" (p.123), desmascarando a ineficácia das leis brasileiras. A gradativa identificação de Sir Henry com Jurupari é um outro escárnio da ficção, já que o pesquisador inglês se metamorfoseia numa espécie de projeção do mito, inclusive no que diz respeito a dotes físicos — "Segundo testemunhas, Sir Henry podia competir em pé de igualdade com a sua coleção de genitálias indígenas" (Souza, 1995, p.127) — e, em sua

loucura, quando abandona o Brasil, assume o lugar do próprio ente mítico, ao acordar exausto de sonhos com as orgias de Jurupari:

> Sir Henry deixou o Amazonas pelo vapor "Liverpool". Os sonhos com Jurupari eram agora diários e altamente eróticos. Orgias cósmicas num cenário de eletricidade e primitivismo. Em certo sonho a figura mítica desvirginou duzentas virgens e Sir Henry despertou exausto. (Souza, 1995, p.128)

A inserção na narrativa ficcional do caricato Sir Henry Lust, que tem adicionados ao seu nome a nobreza inglesa (Henry, como os grandes reis da Inglaterra) e a devassidão de sua personalidade (Lust — "luxúria"), confirma que a ficção pode transitar livremente pelas diversas áreas sem perder as características que a definem, podendo percorrer, dessa maneira, os campos da História e do mito (e vários outros, como no caso da ciência, resultando em ficção científica), aproveitando-se do que cada área tem de melhor. A recriação artística, livre para alçar seus vôos, ao sobrepor Jurupari a Sir Lust cria uma espécie de identificação e subversão do mito, pois o cientista inglês, querendo provar a existência do ser mitológico, começa a colecionar falos indígenas e, se no capítulo anterior desta dissertação demonstramos que a História se imbrica na literatura, pode-se afirmar que também o mito possui um flutuante encontro com a ficção. A observação intertextual revela que, nessa confluência de instâncias aparentemente díspares, o mito de Jurupari serve de pretexto para que relatos de pesquisas sejam incorporados ao romance, caso da existência no mundo real de uma tribo indígena que apresenta anomalia no desenvolvimento do pênis (como o mito indígena, cujo poder vinha do falo avantajado), provando, assim, que, quando se trata de obra de limites

movediços, a busca dos textos-fonte ilumina o processo de construção da obra literária.

2.3 Ritos cosmogônicos

Em busca de conhecimento, o ser humano se lança ao passado para entender seu momento atual e, como se sabe, toda vez que não se satisfaz com a História, adentra o universo mítico e procura as origens do mundo e das coisas. A cada necessidade de se religar ao cosmos, o indivíduo invoca o não-tempo mítico, "transfigurado pela presença ativa e criadora dos Entes Sobrenaturais" (Eliade, 1972, p.21), donde a instauração de vários mitos cosmogônicos, ou seja, que reportam ao começo do universo. É na cosmogonia que o caos, vazio hiante e desordenado, se organiza e tudo passa a existir, e, ao reviver a origem, "trata-se sempre de abolir o Tempo decorrido, de 'voltar atrás' e de recomeçar a existência com todas as suas virtualidades intactas" (Eliade, 1972, p.79).

Galvez, imperador do Acre, ao penetrar no mundo sensível da presença do passado, resgata alguns mitos cosmogônicos celebrados ritualisticamente, não limitados à região Norte, mas relativos a todo homem. Desse modo, a cerimônia de coroação de Luiz Galvez pode ser entendida como uma prolongação da origem cósmica, pois, de acordo com Eliade, "quando da ascensão de um soberano, a cosmogonia era simbolicamente repetida"(1972, p.41). A entronização do rei ou soberano representa, para os súditos, o começo de uma nova era, e o ato da coroação, quando a coroa é erguida e colocada na cabeça do escolhido, simboliza a religação do céu

unesp

(plano divino) com a terra (plano terreno), e Galvez, com todo exagero que lhe é peculiar, coroa a si próprio com um gesto napoleônico, sentindo-se senhor do cosmos:

> Entre as estrofes da delicada romanza do Barbeiro de Sevilha, "Ecco ridente in cielo...", esqueci os conselhos de Sir Henry e assumi o Império com um gesto napoleônico. Coloquei sobre minha própria cabeça a palma de folha de seringueira lavrada em prata. (Souza, 1995, p.169)

Nota-se que o protagonista se delicia com o poder que lhe confere a coroa que, se por um lado viabiliza a revivescência da origem cosmogônica, por outro o insere na História, uma vez que "a renovação universal se torna solidária não mais com os ritmos cósmicos, mas com as pessoas e os eventos históricos" (Eliade, 1972, p.43). No capítulo "Demagogia" (p.170), o novo imperador do Acre, ao pronunciar seu discurso, se inflama e promete "muita justiça para o povo", assumindo, posteriormente, ser a promessa um "evidente exagero", o que desvela a impossibilidade de justiça no Acre — que "viveria por muitos anos sob o signo dos equívocos" (Souza, 1995, p.15) — e a natural influência demagógica decorrente da entronização, ou seja, o rei, quando coroado, tende a experimentar um poder absoluto que o faz sentir-se capaz de mudar tudo o que o cerca.

Não obstante Galvez experimentar o sabor da coroa comparando-se a Napoleão Bonaparte (adotando um gesto napoleônico), observa, no capítulo "Premonição", que sua ostentação não combinava com a simplicidade dos seus súditos, para os quais o ato representava apenas motivo de festa:

unesp

> A maneira com que meus súditos recebiam a aguardente e a avidez com que se atiravam aos pratos de comida permitiram que eu tivesse uma idéia da base ideológica do Império que se instalava. (Souza, 1995, p.170)

> O povo que nunca havia experimentado as delícias de uma coroação, liberava-se em volta de grandes fogueiras. (Souza, 1995, p.173)

Um outro ritual que revive a cosmogonia na narrativa de Souza é a virada do século, porquanto toda passagem de ano possui uma força revitalizadora, ao deixar no ano que se finda os acontecimentos ruins e trazer, com o próximo, idéias de um recomeço, de uma nova vida, uma nova origem. Para Mircea Eliade, o novo começo não pode ter início se "os restos e as ruínas do velho ciclo" (1972, p.51) não forem completamente destruídos, o que equivale a dizer que toda escatologia (destruição total) é o anúncio de um novo começo, ou seja, uma cosmogonia futura que se instalará sem os erros do passado, podendo-se, assim, chamar o ano velho de "escatológico" e o novo de "cosmogônico".

Sabendo da promessa de renovação que o novo século traria, Blangis se preocupa em marcar a passagem com suntuosa comemoração, própria do governo "napoleônico", ou melhor, de poder abusivo e gastos exagerados de Luiz Galvez:

> Blangis sabia que a passagem do século era um desses acontecimentos raros. Era necessário marcá-lo com um grande acontecimento artístico, algo de real gabarito internacional. (Souza, 1995, p.186)

O projeto para a realização da festa comemorativa da passagem, idealizado pelo ministro da cultura, incluía, além da compra de boas bebidas, um desfile

alegórico que contaria aos súditos "os grandes momentos da história universal":

> Blangis me procurou para contar o seu plano com veemência de Ministro. O projeto vinha sanar algumas irregularidades acreanas, como, por exemplo, o racionamento de boas bebidas. Blangis pedia um grande carregamento de vinhos e champanha e a organização, no dia 31 de dezembro, de um grande desfile alegórico contando aos meus súditos os grandes momentos da história universal. Carros e figurantes fantasiados viveriam os tempos da Grécia, as maravilhas de Luiz XV, a revolução industrial, a queda da Bastilha e o Grito do Ipiranga. O desfile teria início exatamente às 10 horas da manhã quando Júpiter, numa quadriga de ouro, apontasse na avenida embandeirada com sua caravana de deuses libidinosos. (Souza, 1995, p.187)

É curioso observar que, no momento de recuperar a presença do passado com a celebração do rito cosmogônico da virada do século, a personagem Blangis propõe uma rememoração da presença do presente, ou seja, revisitar a História da humanidade percorrendo alguns marcos, sendo que dentre os citados, a queda da Bastilha e o Grito do Ipiranga podem constituir, além da referência clara ao Iluminismo francês e à Independência do Brasil, alusão ao movimento acreano de Luiz Galvez, dada a intertextualidade conferida com o romance de Souza[25]. Outra curiosidade do desfile idealizado por Blangis é o abre-alas: Júpiter em uma quadriga de ouro com uma caravana de deuses libidinosos, que une personagens míticas e históricas no mesmo cortejo, comunhão que simboliza a própria narrativa de *Galvez, imperador do Acre*. Observe-se ainda que os "deuses libidinosos" se relacionam à luxúria de Jurupari e de Sir Henry Lust, que ilustram o grau de permissividade sexual na

---

[25]Referimo-nos à coincidência de data — 14 de julho — da Revolução Francesa com a acreana e à semelhança do grito histórico de D. Pedro I com o de Luiz Galvez, no capítulo "O Grito do Acre": "Galvez — Pátria e Liberdade! Viva o Acre Livre! Viva a Revolução!" (Souza, 1995, p.164)

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

sociedade da época, presente também em outros momentos, como no bordel, na prostituição de menores e no envolvimento de Galvez com mulheres. Ao contrário de outros delirantes projetos de Blangis, caso do Palácio Imperial, oitava maravilha do mundo que teria trezentas alcovas, uma sala de audiência que lembraria o Alhambra e uma ala do Parlamento que acomodaria vinte mil pessoas, o desfile se concretiza e intersecciona mito e História, numa "visão operística" e carnavalizada da humanidade, já que coloca nas ruas, em pé de igualdade, vultos históricos, entes míticos e populares, e, no meio da massa, um grupo de seringueiros carregando o imperador francês em triunfo, numa aproximação imagística das duas personagens, Napoleão e Galvez, unidas por sua ostentação e desejo de poder:

> Era a visão operística da história da humanidade. Meus súditos não tiveram olhos para acreditar e assistiram petrificados. O homem de Neandertal em *palletes*, assírios e babilônios, Vênus e Apolo num Olimpo de papel, Calígula, Nero, Vercingétorix, Júlio César, Napoleão, berberes, ninfas em *voile* sobre a pele nua e tritões vogando em ondas de cetim azul. Quando o último carro alegórico atravessou a avenida, o povo explodiu numa alegria desenfreada. Dançavam, casais se beijavam e os velhos e as crianças choravam. Ninfas, faunos e figuras históricas confraternizavam com a massa. Vi um grupo de seringueiros carregar Napoleão em triunfo (Souza, 1995, p.191-2).

Embora no capítulo "Meu Século Suave" (p.176) Galvez-narrador realize uma retrospectiva do ano de 1899 — "... os historiadores do futuro muito teriam que falar daquele ano. Dias de galhardia, miséria e pompa ..." — e anuncie as mudanças do novo século — "... os homens preparavam o novo século com grandes mudanças e, talvez por isso, os novecentos que se aproximavam seriam conhecidos imprecisamente como os tempos modernos" —, no romance de Souza a entrada do novo ano traz sua deposição, fixando seu

unesp

governo e sua História no século passado, e o que era para ser, para o herói, um rito cosmogônico, passa a ser escatológico, com a ruína do seu império. Os tiros disparados durante o golpe de Estado simbolizam a ambigüidade do momento, pois o que aparentava ser fogos de artifício, anunciando a chegada do ano novo (a cosmogonia), na verdade era a queda do governo (a escatologia):

> Os Inconfidente [*sic*] abriram fogo e muitos homens de Burlamaqui tombaram mortos. Houve um início de pânico e quase uma debandada, não fosse a irritação de Burlamaqui que começou a gritar e a reunir os homens nas imediações do trapiche. *Dentro do Palácio alguns pensaram que era o novo século que chegava na salva de foguetes e gritavam saudações absurdas*[26]. (Souza, 1995, p.193)

O narrador Galvez, temporalmente distanciado dos fatos que está narrando, tece comentário acerca da surpresa que lhe trouxe o ano novo, com a escatologia total do seu império: "A meia noite se aproximava e deveria ser coroada pelo espetáculo pirotécnico. Havia um ruído infernal e aquele baile hoje bem me parece uma agonia" (Souza, 1995, p.192) e, em outro trecho, outorga à virada do século a causa da queda do seu governo — "Eu fui derrotado pelo século XX. Sou um personagem dos oitocentos sem profilaxia..." (Souza, 1995,p.195).

A relação intertextual com a História revela uma vez mais que a ficção de *Galvez, imperador do Acre* possui como hipotexto dados concretos, que passam por um processo de prestidigitação, o qual indefine os limites precisos da realidade e da fantasia. No romance, a deposição do imperador Galvez na virada do século não é apenas uma criação artística, mas uma recriação, no

---

[26]O grifo é nosso.

sentido de que se apodera do fato registrado e acentua-lhe a força mítica, pois a deposição histórica do presidente Luiz Galvez se inicia no dia 28 de dezembro:

> No Rio Afuá, enquanto subiam de Cidade do Acre à Boca do Riozinho, os conspiradores maquinaram os planos golpistas, e, com plena aquiescência de Souza Braga, resolveram substituir Galvez no Governo do Acre. No dia 28 de dezembro, às 11 horas da manhã, os conjurados reuniram-se a bordo do Rio Afuá e aclamaram Antônio de Sousa Braga Presidente da República, conjugando-se os interesses de meia dúzia de comandantes, envolvidos nas operações de ciganagem, aos do comércio regular, para desferir o golpe de Estado. (Tocantins, 1979, p.326, v.I)

e culmina no amanhecer do primeiro dia do século, quando é definitivamente preso: "Ao amanhecer o primeiro dia do século de 1900, Luiz Galvez, a bordo do *Liberdade*, foi surpreendido com as balas dos revoltosos, guiadas pela luz do holofote do Rio Tapajós" (Tocantins, 1979, p.328, v.I). É a natureza da ficção que transforma o que historicamente foi uma deposição tranqüila, resultando na rendição e prisão de Galvez e apenas "constando a morte de um de seus fanatizados e um ferimento de um seu empregado" (Tocantins, 1979, p.329, v.I), em uma luta armada, na qual, liderando a defesa do herói, estava Joana: "A resistência de Joana foi liquidada em pouco mais de uma hora e meia. De seus trinta homens, apenas nove escaparam com vida. Alguns estavam seriamente feridos" (Souza, 1995, p.193-4).

O escatológico final do século, que traz a deposição de Galvez, tem como antecipação o capítulo "Dezembro" (p.185), no qual se revive, numa escala menor, o dilúvio bíblico, cuja imersão da terra nas águas simboliza a regressão mítica ao caos (momento em que os elementos cósmicos estavam desordenados), constituindo a prefiguração de uma nova cosmogonia. No

romance de Souza o novo começo é negado, e o minidilúvio, ao invés de trazer um tempo renovado para o império, situa-o definitivamente na escatologia, e, ironicamente, ao invés de uma enchente, a profusão de chuva chafurda a cidade na lama, numa imagem metafórica do que era o governo de Galvez:

> Positivamente o inverno não é a melhor estação para um Império nos trópicos. Um compacto aguaceiro cai há duas semanas, transformando Puerto Alonso numa *papa de lama*[27]. Meus súditos são vermes encolhidos nas casas ensopadas. Estávamos acossados pelas chuvas e dedicados aos jogos de salão. O Ministério discutia a próxima passagem do século. (Souza, 1995, p.185)

Observe-se que o ministério aproveita a forçada reclusão para discutir a passagem do século, como que almejando a vindoura cosmogonia, ou, sob outra perspectiva, no trecho aponta-se o gérmen do fracasso do império que estava se formando, voltado apenas para festas e comemorações, leitura que não possui, no entanto, correspondente na historiografia, a qual aponta um governo bastante competente e sério.

É curioso notar que a chuva, na ficção, assusta Galvez, que revela ter "uma desconfiança ancestral em relação às tempestades", prenunciando sua queda e reforçando a comparação com o dilúvio bíblico. Note-se, ainda, que a palavra "ancestral" evoca o universo mítico das origens, pois compara o atual à uma presença longínqua:

> Mandei cancelar minha visita às províncias; não estava disposto a enfrentar viagens naquele tempo instável em contato com a selva. Eu sabia que na estação das chuvas, a selva começa a apodrecer e, como bom espanhol do litoral Atlântico, essa vulnerabilidade que a pele molhada oferece me causava horror. Eu sempre tive, como filho de

---

[27]Grifo nosso.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

> almirante, uma desconfiança ancestral em relação às tempestades. (Souza, 1995, p.185)

São exatamente a chuva e o inverno que trazem os primeiros sintomas caóticos da crise do governo, uma vez que afetam a economia local, abaixando o preço da borracha e fazendo a castanha mofar nos depósitos. Além disso, o governo atraía para si a atenção de todos, que, preocupados com as festas e as francesas, deixavam de lado o trabalho pesado:

> Eu bem que poderia ter pressentido os sintomas da crise quando a cotação da borracha caiu nas primeiras semanas de dezembro. O inverno forçara uma baixa repentina e a castanha também mofava nos depósitos, imprestável para a venda. Os proprietários queixavam-se e me culpavam. Eu era o responsável pela queda e pelo sistemático abandono dos principais centros de extração do látex. (Souza, 1995, p.187-8)

Outra explicação do futuro fracasso do governo de Galvez está no título de dois capítulos consecutivos, "Pior Cego É O Que ..." (p.187) e "... Quer a Utopia" (p.188), que, sendo um continuação do outro, subvertem o provérbio "o pior cego é o que não quer ver", delegando à megalomania do imperador a causa de sua ruína, já que, para a entrada do século, fez desembarcar em Puerto Alonso "duzentas meninas de todos os matizes e para todos os gostos", transformando a cidade numa espécie de Sodoma e Gomorra (as duas cidades bíblicas que foram destruídas por Deus devido à sua devassidão), onde igualmente reinavam a bebida e a orgia. Note-se que, reafirmando a imagem caótica daí oriunda, o ápice da desordem acontece durante a noite, reatualizando as trevas imemoriais em que tudo estava desorganizado:

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

> Quando a noite chegou, já ninguém se entendia e o álcool havia abolido todas as hierarquias. O interior do Palácio Imperial era um ponto sensitivo onde corpos exultavam mudos e ocupados e as almas perdiam-se em êxtases e torrentes de calor. Para uma orgia daquelas, só apelando para o parnasianismo. (Souza, 1995, p.192)

Como se pôde notar, a força mítica dos rituais cosmogônicos como modelo canonizado de determinados comportamentos acaba se mesclando à narrativa rocambolesca de *Galvez, imperador do Acre* que, partindo da matéria ritualística contida na própria História, aproveita na ficção a vitalidade dos mitos, conferindo ao Galvez coroado a mesma sensação de poder do criador do cosmos, e situando seu império, no momento renovador das celebrações de virada de século, no caos escatológico do ano que finda, o qual é anunciado na narrativa com a chegada das chuvas de dezembro, em uma réplica miniaturizada do dilúvio bíblico.

Abandonando-se o enunciado e pensando-se na operação do enredo, identifica-se metalingüisticamente uma espécie de cosmogonia literária, uma vez que se depara com uma narrativa que "explica" a origem de algo: o livro. A trajetória da personagem histórica Luiz Galvez pode ser comparada ao modelo mítico da existência, no qual tudo teve um início e se encaminha a um fim, para que um novo começo tenha lugar, pois pode-se pensar o surgimento do herói no cenário acreano como uma cosmogonia, o seu fracasso e o de seu império como uma situação escatológica e o romance uma nova origem, ou seja, o reaparecimento de Galvez em forma de ficção: se por um lado a luta do herói em terras acreanas não conseguiu o êxito desejado, por outro suas aventuras se consubstanciam em literatura, "tão subsidiária e tão preenchedora do mundo":

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

> Os leitores que me perdoem, mas furtei o passado da alacridade das memórias e da seriedade das autobiografias. Devolvo minhas aventuras como elas sempre foram: um pastiche da literatura em série, tão subsidiária e tão preenchedora do mundo. Reparti minhas sensações nestes capítulos e entrego meus passos ao rodapé imaginário de um jornal. (Souza, 1995, p.195)

Em síntese, além dos mitos de origem que revivem ritualisticamente a criação da realidade total, pode-se sentir, em *Galvez, imperador do Acre*, uma cosmogonia literária, na qual o romancista rouba do limbo do esquecimento a presença do herói no microcosmo amazonense e cria uma realidade artística, uma nova existência eternizada para Dom Luiz Galvez Rodrigues de Aria.

2.4 O herói e a busca mítica da auto-superação

De acordo com o pensador espanhol Ortega y Gasset (1957), os heróis são seres que despontam por não repetirem o comportamento comum, e que, descontentes com a realidade, se negam aa reproduzir gestos característicos do costume ou tradição, "porque ser héroe consiste en ser uno, uno mismo" [28] (p.186).

Feijó (1984) afirma que "o herói nasceu do mito. Da separação do mito e da alienação da realidade nasceu o herói na história", pensamento que não diverge de Ortega y Gasset, pois o herói mítico normalmente é aquele que supera a condição de mortal e é colocado numa posição de deus ou semi-deus, realizando feitos que, ao distingui-lo das outras pessoas, define sua individualidade. O herói histórico, ao receber quase todos os poderes confiados ao herói mítico, sob uma determinada ótica vence as barreiras que

---

[28] Tradução: porque ser herói consiste em ser uma pessoa ela mesma.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

lhe são impostas e se projeta justamente por possuir traços que o distinguem do senso comum, tornando-se, por isso, protagonista de determinado(s) acontecimento(s). Destaque na História, o herói pode ser elevado à categoria de mito, e isso acontece quando, mesmo depois de decorridas várias gerações, continua a ser lembrado e cultuado[29] por várias pessoas, e não apenas por historiadores e estudiosos. Apesar de saber-se que o texto historiográfico é uma impressão registrada do fato, apresentando, por isso, versões que nem sempre possuem referente no mundo concreto, depois da mitificação a trajetória do herói ganha novos contornos, acrescentados graças à natureza do mito, que não se ocupa apenas de fatos comprováveis, conforme se observa no seguinte comentário do mitógrafo Raphael Patai (1972):

> Os sucessos míticos, ou antes, os sucessos históricos transformados em mitos, conservam um significado, uma pertinência, uma realidade até por cem gerações, precisamente por ser essa a natureza do mito. Quando um evento histórico se converte em mito perde muito em precisão e minúcias, aformoseando-se no correr do processo pela adição de traços fantásticos, que podem tornar incrível todo mito para o estranho crítico. Ao mesmo tempo, no entanto, ganha incomensuravelmente em longevidade, em eficácia contínua e em potência cultural. (p.72)

Pode-se dizer que o herói histórico, quando da passagem à categoria de mito, é uma presença do presente que atinge a presença do passado, merecendo, com essa mudança, uma duração maior na memória das pessoas.

Estas considerações acerca dos heróis histórico e mítico são importantes para que se compreenda a busca da auto-superação do herói no

---

[29]Dizer "cultuado" não constitui nenhum exagero, pois, como todo mito que perdura, é celebrado ritualisticamente em datas específicas, chegando algumas a virarem feriado nacional, caso do 7 de setembro, que comemora o Grito do Ipiranga de D. Pedro I, e do 21 de abril, aniversário da morte de Tiradentes, ambos heróis-mitos nacionais.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

romance de Márcio Souza, no qual a personagem real é ficcionalizada, o que faz com que desdobremos a figura de Galvez em duas, a histórica e a romanesca, sendo que uma representa a outra, sem necessariamente manter-se-lhe fiel.

Em *Galvez, imperador do Acre* se por um lado não se observa um herói que se "eleva" a mito, por outro vê-se que a versão ficcional do aventureiro espanhol Luiz Galvez, quando demonstra uma personalidade contaminada pelo exagero, apresenta o que Eliade (1972) chama de "comportamentos míticos" que "poderiam ser reconhecidos na obsessão do 'sucesso' ", traduzindo "o desejo obscuro de transcender os limites da condição humana" (p.160). Na literatura, um bom exemplo deste tipo é o Dom Quixote criado por Miguel de Cervantes, que resolve sair pelo mundo combatendo imaginários gigantes e defendendo donzelas indefesas, característica que permite sua aproximação com Galvez, outro ibero de nascença que não despreza uma aventura:

> Necessitavam apenas de um líder que organizasse o movimento e arcasse com a responsabilidade de envolver-se num caso internacional sério. Joana conhecia as minhas atribulações pelo Acre em Belém, me considerava na indefinida profissão de aventureiro, um homem, portanto, capaz de esquecer os perigos e aglutinar em torno de sua personalidade as aspirações dos comerciantes do látex. (Souza, 1995, 121-2)

e que inclusive possui semelhança física com o cavaleiro da triste figura: "Eu de pederneiras e fuzil Brown Besse, magra figura, chapéu colonial inglês, caminhando na selva com índios despidos" (Souza, 1995, p.43). A comparação permite, ainda, estabelecer semelhanças narrativas, já que ambas, *Dom Quixote de La Mancha* e *Galvez, imperador do Acre*, apresentam como fio

condutor as aventuras e desventuras de uma personagem central que, depois de sair em busca de ação, uma é sagrada cavaleiro por um vendeiro, confundida com um nobre, e a outra é convocada pelo Governador do Amazonas para tornar o Acre independente da Bolívia, sendo que nas duas obras observa-se com freqüência o humor, resultado do equívoco dos fatos. Entretanto, dentre as diferenças, um dos traços distintivos das duas personagens é a ilusão, pois enquanto D. Quixote delira imaginando que moinhos de vento são gigantes, em meio aos "delírios da monocultura" anunciados desde o aviso que antecede a narrativa à p.5, Galvez ora se entrega aos desvarios que pairam sobre a região, quando, por exemplo, descreve uma cena de canibalismo no Amazonas em pleno final do século XIX, ora finca os pés na razão, distanciando-se do desatino predominante das pessoas que o cercavam, como se percebe no trecho seguinte: "Para mim aquela paz aparente, a facilidade com que o Império se instalava, parecia bem pior que uma guerra prolongada e atolada pelos charcos que formavam aquele território tão cobiçado" (Souza, 1995, p.181-182).

A aproximação das duas trajetórias acontece já no texto historiográfico:

> Afinal, a missão que sempre ele sonhara empreender estava a caminho de concretizar-se. E não poderia ser de maior agrado para o seu temperamento. D. Quixote, armado cavaleiro, marchava a serviço de sua República, para aumentar os títulos e a honra. (Tocantins, 1979, p.270, v.I)

> Os acreanos apreciavam o quixotismo de seu chefe, que lhes infundia ânimo para a resistência. (Tocantins, 1979, p.290, v.I)

demonstrando que se a ficção pode apoderar-se de dados de textos históricos, nestes podem encontrar-se trechos com carga considerável de emoção e

poeticidade. Tocantins, ao selecionar as epígrafes que abrirão as divisões de seu livro, elege alguns textos literários e, na 6ª parte (p.249), a opção por um excerto do *Dom Quixote de La Mancha* de Miguel de Cervantes reforça a comparação do herói histórico (Galvez) com o ficcional (D. Quixote):

> En efecto, rematado ya su juicio, vino a dar en el más estraño pensamiento que jamás dió loco en el mundo, y fué que le pareció convenible y necesario, asi para el aumento de su honra como para el servicio de su república, hacerse caballero andante, y irse por todo el mundo, con sus armas y caballo a buscar las aventuras y a ejercitarse en todo aquello que el habia leido que los caballeros andantes se ejercitaban, deshaciendo todo género de agrávios y poniéndose en ocasiones y peligros donde, acabándolos cobrarse eterno nombre y fama.
>
> CERVANTES
> *Don Quijote de La Mancha*

O quixotismo de Galvez, anunciado pelo historiador, desencadeia e acentua na ficção a megalomania do herói, que chega a imaginar ser Napoleão Bonaparte, processo que revela a busca mítica da auto-superação, tanto no caso do herói histórico quanto no do ficcional. Esse desejo desenfreado de projetar-se no cenário amazonense, tem possibilitado o enfoque de Galvez por alguns críticos sob o prisma do herói pícaro em leituras bastante pertinentes, já que a característica essencial da literatura picaresca é a existência de uma autobiografia que denomina a si própria verídica, e cuja ausência de um outro narrador disposto a contá-la incita o próprio pícaro a fazê-lo. No caso de *Galvez, imperador do Acre*, o herói do texto autobiográfico possui referente concreto, o que torna necessário um trabalho como o nosso, que trata da contaminação do texto ficcional por dados históricos e relatos míticos, para que se possa entender, a partir de então, a natureza picaresca da narrativa de Souza.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Como em todo aventureiro, a obsessão pela glória instiga o Galvez do romance a tornar-se um "consumado mentiroso", o qual, na busca mítica de superar seus limites, inventa fatos que não teriam acontecido realmente, reforçando, através desses ataques de imaginação, características próprias do megalômano, que cria ilusões a respeito de si próprio e do papel que lhe cabe desempenhar na vida:

> O velho [Galvez] gostava de viajar e para os raros amigos era um consumado mentiroso. Mas na Espanha a mentira tinha um sabor especial. No Amazonas, também. (Souza, 1995, p.14)
>
> Perdão, leitores! Neste momento sou obrigado a intervir, coisa que farei a cada momento em que o nosso herói faltar com a verdade dos fatos. (Souza, 1995, p.49)
>
> Nosso herói, evidentemente, procurou dar um melhor colorido para os dias medíocres que passou em Santarém, onde na verdade foi desembarcado com Joana, a freira sem vocação religiosa. (Souza, 1995, p.82)

Repare-se que não é apenas o narrador-organizador dos manuscritos (ou heterodiegético) que mostra a realidade dos fatos encoberta pela mentira, mas também o próprio herói, em alguns momentos, desqualifica sua fala, quando, por exemplo, ao se referir a uma de suas ex-amantes, diz que ela "Era uma mulher admirável, como todas as mulheres do passado de qualquer homem" (Souza, 1995, p.84), revelando que a imaginação é um ingrediente usual nas memórias.

Enquanto a ficção, embora demonstre essa tendência de Galvez à mentira, apresenta o herói como uma figura bastante simpática, que olhava seus súditos com condolência e que perdoa a mãe de onze filhos mesmo tendo ela castrado o marido, os textos historiográficos divergem entre si ao

descrevê-lo, pois entendem a busca de destaque do aventureiro espanhol de modos distintos, o que sublinha a idéia de que não existe um discurso puramente referencialista. Comparem-se as maneiras de dois historiadores diferentes de narrar o aparecimento de Galvez no cenário político local:

> Foi, então, que nesse burburinho surgiu a figura singular de um repórter do *Comércio do Amazonas*, espanhol de nascimento, cosmopolita por vocação, aventureiro por atavismo. Seu nome: Luiz Galvez Rodrigues de Arias, ao qual antepunha um *Don* que não cabia mal à sua personalidade de homem inteligente, com um verniz de educação e de certa cultura, alto, físico um tanto seco e anguloso, longos bigodes e aparência bem cuidada. Lembrava a figura de um nobre espanhol, com aqueles rasgos do espírito galego. (Tocantins, 1979, p.253 v. I)

> No meio da desordem que ali imperava, qualquer indivíduo que aparecesse para assumir a direção do movimento que se iniciara, seria bem acolhido e encontraria prestante apoio dos habitantes. (Costa, 1940, p. 137)

Conforme se constata, Leandro Tocantins, ao descrever Galvez, demonstra-lhe certa simpatia, destacando características como inteligência e educação, e apresenta a aventura como um traço atávico, próprio da cultura espanhola da qual descendia, reforçando, ainda, traços de nobreza que salientam seus dotes providenciais. Contrariamente, Galvez desmerece a afeição de Craveiro Costa, segundo o qual, o momento histórico proporcionaria a qualquer pessoa que surgisse naquele contexto ser bem aceita, subtraindo-lhe características positivas de popularidade e avivando o descontentamento do vulgo ao descrever o término do governo de Galvez, fato neutralizado por Tocantins:

unesp

> Galvez, entretanto, tornara-se um elemento de antipatias, visto com suspeita pela opinião nacional. O governo federal, satisfazendo sempre as pretensões da Bolívia, interveio no Acre para arredar Galvez do cenário acreano, pondo termo a ocupação do aventureiro espanhol. Uma força do exército foi mandada ao Acre e o *ex-repórter* da PROVÍNCIA DO PARÁ, preso sem resistência, foi conduzido a Manaus, donde sua figura enigmática se eclipsou. (Costa, 1940, p.140-1)

Repare-se que Craveiro Costa se refere a Galvez como "figura enigmática", podendo ser, por essa ausência de objetivos, personagem nociva à sociedade, movendo-se apenas de acordo com seus interesses. Aliás, tanto é certo que Costa enxerga Galvez com muito desprezo que a ele são dedicadas poucas páginas em seu livro *A conquista do deserto ocidental*, ao contrário das muitas que gasta para discorrer sobre os feitos de Plácido de Castro.

Leandro Tocantins, que dedica igual atenção a esses dois vultos da *Formação histórica do Acre*, ao fazer menção à figura misteriosa de Luiz Galvez, traça-lhe perfil positivo:

> Desde que Luiz Galvez Rodrigues de Arias é um personagem cuja atuação positiva na História do Acre ninguém deve pôr em dúvida, ainda que sua condição de estrangeiro e as acusações que sofreu de alguns homens de sua época concorram para diminuir o papel relevante que desempenhou, é oportuno, nesta ocasião, descerrar-se, um pouco, o véu que encobre o [*sic*] sua existência. Aliás, a crítica e os ataques, *a priori*, dos quais ele foi alvo, não são, todos eles, compatíveis com a justiça da História.
>
> É certo, ninguém lhe conhece bem os antecedentes. Como todo homem de aventura, Galvez ostenta um passado romântico, no qual é difícil separar a verdade da fantasia. Retalhos de vida unidos a floreios imaginativos incorporaram-se à sua saga, dando motivo à divulgação de histórias rocambolescas. O seu perfil cosmopolita, já em si marcado pela herança do quixotismo, sobressai com um toque singular de mistério. (Tocantins, 1979, p.265)

Para Tocantins, o passado enigmático de Luiz Galvez permite vazão ao elemento ficcional, pois os hiatos históricos devem ligar-se para constituir

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

uma unidade coesa, e essa junção é realizada justamente através de dados imaginados, isto é, estabelece-se a ficção.

Da comparação dos dois historiadores fica claro que a busca mítica de auto-superação do herói não é entendida da mesma maneira por todos, pois enquanto uns aproximam Luiz Galvez a D. Quixote, cujo maior objetivo não é lutar contra os gigantes/moinhos de vento, mas simplesmente lutar, construindo uma personagem simpática, outros o acusam de defender interesses particulares, aproximando-o do aproveitador que deseja crescer às custas da ignorância de outrem.

Em *Galvez, imperador do Acre* a intertextualidade acontece com os escritos que demonstram positivamente o protagonista, mostrando um herói que, apesar de eclipsado na memória nacional, possui sua importância enquanto presença do presente, pois, voluntariamente ou não, destacou-se naquela terra regida pelos equívocos, "uma vida que somente tinha sido relevante porque vivida numa terra irrelevante" (Souza, 1995, p.14). Ainda que Galvez não tenha conseguido lugar de destaque na História do país (pelo menos no que se refere à popularidade em todo o território nacional), nem tenha atingido a mitificação, transforma-se em personagem lendária, segundo palavras do romance: "Eu vivi a aventura e depois me transformei numa lenda", classificação que se aplica também ao herói histórico, uma vez que a realidade é minimizada por um véu diáfano, dando lugar à instalação do imaginário.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

No primeiro capítulo de nossa dissertação notamos que *Galvez, imperador do Acre*, ao dialogar com textos históricos, acrescenta-lhes o elemento burlesco e o hiperbólico, numa narrativa de tom satírico. Ao final deste segundo capítulo, podemos concluir que o discurso escarnecedor também ocorre, quando Márcio Souza resgata a presença mítica da região Norte, reforçando seus aspectos esdrúxulos, como o poder sexual de Jurupari e a megalomania do herói, na sua busca de auto-superação.

É interessante observar que, para compor a luxúria de Sir Lust, o autor se vale do lendário Jurupari (mito de origem da sociedade falocrática e patriarcal) e de relatos científicos sobre índios de pênis avantajados, exemplo claro do entrelaçamento de mito e História na construção do romance, ambos turvados por um componente entre cômico e irônico.

O exagero é um outro traço que invade o discurso mítico, na mesma proporção da relação intertextual com a historiografia, originando, por exemplo, a napoleônica entronização, que revive a cosmogonia e a escatológica virada do século, que emoldura a deposição do "imperador do Acre".

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

3 O JOGO HISTÓRIA X MITO X FICÇÃO NA NARRAÇÃO DO LIVRO

A literatura brasileira é rica de muitas formas de expressão. Tais formas, embora de grande importância histórica e política, nunca foram devidamente consideradas.

Márcio Souza — *A ordem do dia*

3.1 A narração flutuante de *Galvez, imperador do Acre*

Constatados nos capítulos anteriores o aproveitamento de textos historiográficos e a presença mítica em *Galvez, imperador do Acre*, ambos condimentados ao gosto da recriação literária, em que o escarnecedor e o irônico parodisticamente são realçados, nota-se que a forma de enunciação eleita se relaciona estreitamente com o enunciado, ou seja, já o ato de contar discursivamente a fábula evoca o conteúdo do que se narra, ficando as duas esferas no âmbito do burlesco e do equivocado.

No romance de Souza, dois narradores são facilmente identificados, sendo um o organizador dos manuscritos de Galvez encontrados num sebo na França e o outro o próprio Galvez, que, em sua velhice, narra as aventuras vividas na Amazônia, segundo ele, o período mais relevante de sua vida:

> O homem que vos escreve, gentil leitor, é um homem que viveu apenas 17.520 horas. Foram essas poucas horas intensas que dominaram a minha vida como um sinal de fogo na pele de um condenado. Sei que isso pode parecer piegas, mas a verdade é que tirando os dois anos que passei na Amazônia, minha existência não passou de uma decorrência cansativa dos momentos de aventura. (Souza, 1995, p.158-9)

Resgatando o que já foi dito pela crítica a respeito da narração no livro, percebe-se que essas duas vozes, a do narrador autodiegético (termo de Genette para o herói que narra suas próprias aventuras) e a do heterodiegético (o organizador que comenta a obra), são sempre apontadas, como nas dissertações de mestrado de Henriqueta do Couto Prado Valladares (1988) e Rubia Prates Goldoni (1989), e na *Literatura comentada* da Editora Abril

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

organizada por Antonio Dimas (1982, p.29) sobre Márcio Souza. Divergindo dessas pesquisas, Neide Gondim de Freitas (1982, p.105) distingue três estruturas narrativas justapostas: 1) a do narrador autobiográfico, "que narra a vida do aventureiro Luiz Galvez", 2) a do narrador comentarista, "que funciona também como um leitor que estivesse a par da história da Amazônia" e 3) a do narrador crítico, "que encontra o manuscrito de Galvez em um sebo de Paris, organiza-o, informa os dados históricos, intitula os capítulos e acompanha a narrativa até o fim". Essa identificação de três enunciadores (que não recebe uma análise mais demorada da autora) é, segundo nosso ponto de vista, fragilizada, já que as funções delegadas aos narradores "comentarista" e "crítico" se confundem, além de não ficar clara, como afirma, a autoria do título dos capítulos e das informações históricas. Tampouco a verificação de apenas duas vozes abarca todas as ocorrências de *Galvez, imperador do Acre*, uma vez que esta constitui uma maneira simplista de analisar a enunciação.

A partir de então, cremos que, da mesma forma que há um flutuante encontro da História e do mito com o universo das possibilidades literárias, há uma flutuação de narração no romance de Márcio Souza, cuja multiplicidade e dissonância de vozes caracteriza uma polifonia, conceito estabelecido pela primeira vez por Mikhail Bakhtin. De antemão, verifica-se que os dois narradores, o organizador dos manuscritos e o herói protagonista (respectivamente hetero e autodiegético), podem se transformar em três, pois existe um distanciamento temporal do herói que narra para o que vive as ações narradas, sendo que autobiograficamente ora os fatos são descritos sob a ótica do Galvez mais novo e ora do mais velho. Aliás, cabe ressaltar que



essa forma de narrar apresenta significativa peculiaridade para que se entenda o jogo ficção **x** História, principalmente se se trata de personagem que possui correspondente no mundo concreto, pois este tipo de narrativa, apesar de parecer retrato fiel da vida da pessoa, tende à ficção, conforme comprova Massaud Moisés (*s.d.*, p.50) quando alude a esse tipo de narrador:

> Decerto, ninguém mais indicado que o próprio indivíduo para relatar sua existência pregressa. Na verdade, porém, a expectativa é desmentida pelos fatos: via de regra, as autobiografias não inspiram a confiança desejada, uma vez que o escritor acaba distorcendo a imagem do seu passado, seja por esquecimento, involuntário ou deliberado, seja por censura, seja por amplificar ou minimizar alguns aspectos em detrimento de outros, seja porque, afinal de contas, se instila grande dose de narcisismo na reconstituição que uma existência faz de si própria.

Tal narcisismo pode interligar-se ao que chamamos, na parte referente ao mito, de busca da auto-superação, desta vez não mais no gesto napoleônico do momento da ação, mas na necessidade de, apesar de se tratar de uma aventura de final frustrante, incrementar o texto com toques de fantasia para que o "eu" se engrandeça durante o ato de narrar o seu percurso.

Como na maior parte dos romances de cunho memorialista[30], o narrador cronologicamente mais velho, no caso o que em 1945 escreve suas memórias, analisa o mais novo, que vive as aventuras na Amazônia, com a experiência que lhe impõe a idade, emitindo juízos de valor com relação a seus

---

[30]Como constatamos em entrevista pessoal, o próprio autor filia seu romance ao subgênero memorialista ao compará-lo a obras dessa espécie: "O *Galvez* é aparentemente um livro que atende aos apelos de fragmentação dos anos 70, mas só aparentemente, porque na verdade ele é um livro profundamente tradicional, mergulhado na melhor tradição que eu acho, e que eu espero também que seja, da Literatura Brasileira. Ele é aparentado, ele quer ser parente do *Memórias póstumas*, do *Serafim Ponte Grande*, do *João Miramar*, do Lima Barreto no *Policarpo Quaresma*".

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

atos passados — "Ora, vejam como eu era civilizado! Eu estava abandonado na selva e pensava em problemas literários" (Souza, 1995, p.78). Há apenas uma marca no romance inteiro de que a passagem de tempo, opostamente a esse domínio atingido com a idade, confere certa vacilação ao relato dos acontecimentos: "Acho que era o quinto dia, ou o sexto, não me lembro mais" (p.83).

Sublinhando a referida flutuação de narração na obra e identificadas as três vozes enunciadoras: a do organizador dos manuscritos e a do Galvez narrador que se bifurca (o "eu" que narra simultaneamente aos acontecimentos e o "eu" que os narra posteriormente), constata-se que nem sempre é tarefa fácil distingui-las, pois se imbrica no texto um discurso impessoal, que objetiva acrescentar informações de natureza enciclopédica, científica, histórica, etc., o qual, apesar de não dizer respeito diretamente às ações, ilustra e descreve o contexto sócio-político-cultural da época. Há capítulos em que, apesar de se acrescentarem tais dados, o foco narrativo é passível de ser identificado, como neste caso, em que o pronome possessivo em primeira pessoa aponta Galvez como o narrador da descrição científica da *hevea-brasiliensis* (seringueira):

> A *hevea-brasiliensis* é uma espécie vegetal da família das euforbiáceas e aparcerá sempre em <u>minha</u> história como os bastidores do palco estão para a cena de uma comédia. Ela é a fonte principal da extração do látex. No estado adulto tem cerca de 30 metros de altura e um tronco de 3 metros de circunferência. É uma bela árvore, não há dúvida, e quando pude reconhecer um desses espécimes no meio da selva não deixei de render as <u>minhas</u> homenagens. As folhas são de verde-escuro e de suave contato. Dentro do tronco corre uma seiva branca, o látex. O látex solidificado se transforma em borracha. Os botânicos não sabiam a função exata do látex no metabolismo da árvore. Mas isso não tinha nenhuma importância, já que os comerciantes haviam descoberto uma função menos botânica para o látex. O interessante é que a *hevea-brasiliensis* é uma planta hermafrodita.[31] (Souza, 1995, p. 26)

[31]Os sublinhados são nossos.

unesp

Neste outro, a referência em terceira pessoa, "o nosso herói", demonstra ser um aparte do narrador-organizador dos manuscritos, o qual informa a distância de Belém a Manaus e comenta a grande quantidade de mosquitos da região:

> Nesta segunda parte da história o nosso herói, subindo o rio Amazonas, percorre as quase novecentas milhas que separam Belém de Manaus. Existem na região 218 espécies de mosquitos classificadas pelos cientistas. (Souza, 1995, p.71)

Todavia, em capítulos como o que se segue, a neutralização de marcas do enunciador e o teor referencialista do discurso aproximam-no de um texto histórico:

> O direito boliviano sobre as terras do Acre já estava reconhecido desde 1867, pelo Tratado de Ayacucho. Mas o art. 2 do tratado também estabelecia aos brasileiros o *uti possidetis*. A fronteira não estava ainda determinada e somente em 1895 os dois governos iniciaram negociação neste sentido. O Acre já estava praticamente ocupado por cearenses desde 1877 (Souza, 1995, p. 28-9).

A infiltração desse discurso de caráter impessoal na narrativa reforça o confronto fato **x** ficção, pois como se não bastasse a inserção no romance de dados comprováveis (mesmo que recriados), a enunciação, ao lado de um relato fantasioso, insere um modo de narrar próprio da História. Émile Benveniste (1991), ao diferençar relatos literários e historiográficos, expulsa as formas verbais em primeira pessoa do texto histórico, no qual "Ninguém fala aqui; os acontecimentos parecem narrar-se a si mesmos" (p.267):

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

> Definiremos a narrativa histórica como o modo de enunciação que exclui toda forma lingüística "autobiográfica". O historiador não dirá jamais *eu* nem *tu* nem *aqui* nem *agora*, porque não tomará jamais o aparelho formal do discurso que consiste em primeiro lugar na relação de pessoa *eu:tu*. Assim, na narrativa histórica estritamente desenvolvida, só se verificarão formas de "terceira pessoa" (Benveniste, 1991, p.262)

Temos afirmado, nesta dissertação, que o livro de Márcio Souza aproveita-se de fatos registrados na historiografia. Recriando o substrato histórico, a enunciação elege uma forma de narrar memorialista, contada pelo próprio herói e comentada por um organizador, situando-se, portanto, no que Benveniste chama de não-histórica. Contudo, no que diz respeito aos capítulos que contêm informações gerais (quase aleatórias) e narrador incerto (porque neutralizado), a narração se assemelha ao discurso oficial, pois, aí se observa uma diluição no texto das marcas do ato de narrar. Como ilustração, compare-se a semelhança no tratamento do fato, quando Souza se propõe a ser ficcionista (em um trecho da narração impessoal de *Galvez, imperador do Acre*) e quando faz historiografia (*Breve história da Amazônia*):

> O primeiro cientista a estudar a *hevea-brasiliensis*, o francês Charles Marie de La Condamine, observando um jogo de bola entre os índios Campeba, pensou que a borracha desafiava a lei da gravidade da terra.[32] (Souza, 1995, p.36)

> Os índios já conheciam suas propriedades. O próprio Cristóvão Colombo dá a notícia de sua existência, em uma segunda viagem à América, observando os habitantes do Haití utilizarem o látex na fabricação de bolas miraculosas. Os cientistas ficaram intrigados com essas bolas, que supostamente desafiavam a lei da gravidade da terra. Mas, em 1736, por uma deferência da Coroa Portuguesa, o sábio francês Charles Marie de La Condamine, visitando a América do Sul, remete um comunicado à Academia de Ciências de Paris, descrevendo rudimentarmente o processo de coleta e preparação de tais bolas e de

---

[32]Repare-se que no trecho não há marcas de enunciação, o que dificulta saber se quem está narrando é o organizador dos manuscritos ou o protagonista.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

> outros objetos já correntemente usados pelos colonos portugueses, como bombas, seringas, garrafas e botas. (Souza, 1994, p.127)

Conclui-se, a partir de então, que a flutuante narração de vozes que se alternam indistintamente caracteriza de maneira definitiva *Galvez, imperador do Acre* como romance de fundamentação histórica, pois injetam-se no discurso despreocupadamente ficcional do herói a voz do organizador dos manuscritos, que aponta a inverdade dos fatos narrados, e o discurso impessoal (pelo menos aparentemente), que acrescenta informações historiográficas[33], numa prova clara de que a interdisciplinaridade literatura e História pode produzir bons frutos.

3.2 A criação de ilusões referenciais

Às vezes, quando os acontecimentos relatados não possuem referente concreto, alguns procedimentos narrativos tentam imprimir ao romance caráter não-fictício, fator que acentua a imprecisão sobre os limites entre o histórico e o inventado, caso das técnicas de autentificação do discurso[34] de que se vale a narração para fazer acreditar que os fatos têm símile não-literário, criando ilusões de referencialidade. Afora a minuciosa delimitação temporal, espacial, etc., no livro de Souza outras técnicas se encetam, vistas, grosso modo,

---

[33]Para que não se imagine que são poucos os capítulos que apresentam essa voz impessoal introdutora de dados históricos e estatísticos, verifiquem-se os capítulos "Equívocos Acreanos" (p.28), "Constatação" (p.36), "Ciência" (p.37), "Ação Paralela" (p.40), "História Social" (p.48), "Contrabando" (p.51), "A Clareza de um Documento" (p.54), "Geografia" (p.82), "Progresso" (p.107), "As Cruzadas" (p.111) e "A Metafísica de Aristóteles" (p.154).

[34]Terminologia encontrada em Maria Teresa de Freitas (1986) e utilizada no primeiro capítulo desta dissertação.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

enquanto "maneiras de narrar", caso de capítulos equivalentes a recortes de jornal, telegramas, documentos, ordens de serviços, atas, decretos e resoluções, e que colaboram na construção da narrativa histórico-literária, pois utilizam-se de uma forma própria da linguagem não ficcional para criar ficção. Observe-se:

> Dezesseis de setembro de 1898. Vem aí a Companhia Francesa de Óperas e Operetas, orientada pelo maestro François Blangis:
> "Segundo afirmam jornais franceses é essa troupe composta de artistas de verdadeiro mérito; entre eles contam-se Justine L'Amour, Henri Munié, bastante conhecidos do público amante da cena lírica. (Souza, 1995, p.36-7)

> **Telegrama**
>
> divulgar documento
> pt vaez (Souza, 1995, p.57)

> **Agenda**
>
> Organizar um comitê revolucionário para preparar as etapas do movimento.
> Organizar um serviço de informações para coletar dados sobre a presença boliviana no Acre. (Souza, 1995, p.127)

> **Ordem do dia**
>
> Do: General Vaez.
> Para: Marechal Galvez.
> Senhor: Encontram-se em Versalhes setenta seringueiros recrutados e descidos dos centros. As manobras e treinamentos prosseguem normalmente. Versalhes é uma praça de guerra.
> Viva a Revolução.
> Viva o Acre Independente.
> Thaumaturgo Vaez, General-de-Brigada. (Souza, 1995, p.152)

Embora a introdução de ordens do dia, agendas, etc., enformem enunciados que parecem fugir do ficcional, a introdução do elemento burlesco no conteúdo de tais capítulos caracteriza e confirma o aspecto fantasioso,

restando à ilusão referencial apenas a forma de documento, como no capítulo "Preito de gratidão" (Souza, 1995, p.138), no qual Galvez se dirige a seus seguidores como "camaradas", lhes dobra o soldo e dá três dias de licença, mantendo o exagero realçado em todo o seu percurso:

> **Preito de gratidão**
>
> Ordem do Dia.
> Meus camaradas: Vossa atitude me sensibilizou profundamente e mostrou-me o quando de ideal existe em nossa luta sublime. Vossa súplica é uma ordem, fiéis camaradas. É uma prova da bravura que todos saberão demonstrar na hora da luta. Em reconhecimento pela homenagem que tão injustamente me dispensaram, como Comandante-em-chefe, Líder e Marechal-de-Campo, achei por bem dobrar o soldo de todos os camaradas e dar três dias de licença.
> Viva a Revolução.
> Viva o Acre Independente.
> Luiz Galvez Rodrigues de Aria.
> Marechal-de-Campo.

Outra técnica de autentificação do discurso encontrada em *Galvez, imperador do Acre* é a constante comparação dos fatos narrados ao romance de folhetim, pois, toda vez que a narrativa mergulha no absurdo, ela se socorre da própria ficção, numa tentativa de fazer acreditar que o insólito dos fatos, apesar da aparência inverossímil, pertence ao real concreto:

> Fui desabar bem em cima dos quatro homens, como num bom romance folhetim. (Souza, 1995, p.17)

> Era um sábio local para um encontro clandestino de romance de folhetim. (Souza, 1995, p.42)

> Minha vida nunca daria uma história séria, era o tema de um folhetim. E a vida de Belém não passava de uma blague cínica de folhetim. (Souza, 1995, p.53)

> ... escapei pela porta dos fundos, como num folhetim. (Souza, 1995, p.66)

unesp

Talvez na busca de definir o gênero do livro que percorre vários caminhos, História, ficção, romance histórico, memorialista, picaresco, etc., há indicação, logo na primeira página, abaixo do título do romance, de que se trata de um folhetim, o que até certo ponto é verdadeiro, dadas as características que despontam no romance, tais como a marcada participação do autor na matéria narrada (quando das intervenções do organizador dos manuscritos, que assume a postura de editor), a predominância do factual sobre o descritivo (conforme afirmação do herói, é um romance de aventuras), os cortes da ação narrativa (prova-o a abundância de capítulos) e a retomada do gênero picaresco. Entretanto, a afirmação de que o livro constitui exclusivamente um folhetim não se sustenta, pois não há participação do público na elaboração da narrativa, a qual foi editada de uma só vez, sem ser publicada aos poucos no jornal[35].

Constituem outro procedimento de autentificação as três intervenções no discurso de Galvez pelo organizador dos manuscritos, pois ele se vale da sua posição de editor que conhece a História para corrigir as inverdades pronunciadas pelo herói, o que nem sempre acontece, já que a verificação de documentos oficiais revela que ao lado de fatos verídicos, o narrador-organizador, valendo-se da sua posição de "dono da verdade", veicula

---

[35]O próprio Márcio Souza, em entrevista pessoal, confessou-nos que trabalhou o folhetim mais em *Mad Maria* que em *Galvez, imperador do Acre* "porque o folhetim é físico e possui o humor das coisas inesperadas e ausência da linguagem telegráfica (a qual se observa no *Galvez*). O folhetim eu coloquei para ressaltar um aspecto banal da vida na fronteira, da fronteira econômica do país que era a Amazônia da época, não do ponto de vista estilístico do enfoque".

informações tão fantasiosas quanto as fornecidas pelo protagonista, ora posto em xeque.

A fim de entender o jogo de realidade e fantasia imbricado no confronto dos dois narradores (do hetero e do autodiegético), faz-se necessário retomar a intertextualidade com a *Formação histórica do Acre*, desta feita revelando-lhes semelhanças de estrutura. No livro de Leandro Tocantins observa-se a transcrição de uma declaração em primeira pessoa de Galvez e, depois, a negação de alguns de seus dados pelo historiador, segundo o qual os documentos redigidos pelo aventureiro espanhol falseiam a verdade, com o objetivo óbvio de encobrir o apoio que o governador do Amazonas estava oferecendo aos revolucionários:

> Precisamente nesta passagem as notas deixadas por ele começam a falsear a verdade: diz que na capital do Amazonas tratou de constituir, no maior sigilo, uma expedição armada para ocupar o Acre, sob o pretexto de exploração de seringal no Juruá, coisa, aliás, bastante comum naquele tempo. ...
>
> Tudo é exato o que diz Luiz Galvez, exceto a parte da expedição exclusivamente organizada por ele, e os seus receios de ser descoberto pelos agentes do Governo amazonense. São as mentiras convencionais, ou melhor foi a conveniência de ocultar a realidade dos fatos, porque neles estava comprometido o chefe do executivo que, por sua vez, sempre negou qualquer participação nas ocorrências do Acre.
>
> ...
>
> O que exatamente ocorreu foi o seguinte: Galvez, ao chegar a Manaus, ... (Tocantins, 1979, p. 268, v.I)

Da mesma maneira, como que sorvendo essa peculiaridade do texto historiográfico, em *Galvez, imperador do Acre* o herói narra suas aventuras e, quando se distancia da "realidade", um outro narrador, o que encontra os manuscritos na França, o corrige imediatamente, conforme exemplos nos capítulos "Correção" (p.49), "Perdão, leitores!" (p. 82) e "Perdão, leitores!" (p.176).

Inst. de Biociências, Letras e Ciências Exatas - UNESP
BIBLIOTECA
S. J. Rio Preto

A primeira das intervenções deve-se ao desvio da veracidade historiográfica: "Perdão, leitores! Neste momento sou obrigado a intervir, coisa que farei a cada momento em que o nosso herói faltar com a verdade dos fatos" (p.49), pois, de acordo com Galvez da ficção, ele teria conseguido os documentos bolivianos de que precisava, invadindo a casa de Luiz Trucco à meia-noite e ameaçando-o com uma arma, versão desmentida pelo narrador-organizador dos manuscritos, para o qual o herói recebera o documento das próprias mãos de Trucco para que o traduzisse. A versão em primeira pessoa de Galvez quase confere com a do organizador dos manuscritos, com a diferença de que não fora roubado, como afirma a personagem de ficção, nem conseguido sem o menor esforço, de acordo com o narrador interferente, mas traduzido pelo aventureiro espanhol:

> Percebendo a importância daquela revelação, usou Galvez de um artifício, confessado por ele mesmo: "De posse daquele documento, fiz observar ao Sr. Uhthoff a falta de redação e harmonia que se notava nas bases escritas daquele *bordereau*, e Uhthoff, concordando, pediu-me para redigi-las em castelhano e português, em duas vias, para entregá-las ao Sr. Ministro Paravicini". (Tocantins, 1979, p.257-8, v.I)

A segunda intervenção do organizador dos manuscritos, à página 82 da obra de Márcio Souza, deve-se ao fato de o herói ficcional estar desviando a narrativa do compromisso com a realidade não-literária, ao narrar uma cena de canibalismo nas margens do baixo Amazonas em pleno século XIX. Estes floreios imaginativos do Galvez-narrador ressaltam-lhe, na ficção, a característica de "aventureiro" com que a historiografia o qualifica. Note-se, contudo, que o narrador-organizador, ao repreender a narração inverossímil do protagonista, introduz uma outra visão dos acontecimentos que, segundo ele,

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

seria a historicamente verdadeira: "Em Santarém ele encontrou uma missão científica inglesa e logo se tornou amigo do organizador da caravana, o Dr. Henry Lust, grande naturalista e gastrônomo" (Souza, 1995, p.82). Uma vez que um narrador desmente o outro, preocupado em introduzir na narrativa dados "reais", supõe-se que seu relato seja oficial, o que, entretanto, não procede, pois a introdução da personagem Sir Henry Lust, o "luxurioso" pesquisador inglês, não passa de outro artifício ardiloso para fingir que a versão do interventor é a histórica.

Na terceira e última intervenção à p.176, o narrador que organiza os manuscritos avisa que a narração de Galvez-personagem está eivada de invenção, ou seja, frisa que se trata de narrativa ficcional: "Interrompo para advertir que o nosso herói vem abusando sistematicamente da imaginação, desde que chegou em Manaus. E como sabe nos envolver!". Enquanto o Galvez do romance descreve uma cerimônia de coroação que o proclama imperador do Acre, e o interferente avisa que "no Acre ele tentou organizar uma república liberal" (Ibidem, p.176), sabe-se que o Galvez da História foi eleito presidente logo após a revolução. O narrador-organizador rende-se à narrativa do herói ("provocadora de delícias", conforme anunciado na epígrafe da p.9 do livro) e opta pela ficção, preocupado com a fruição do seu leitor: "E depois, bem, depois, pensando melhor, para que desviar o leitor da fantasia?" (Ibidem, p.176).

Em síntese, as três intromissões construídas para questionar a veracidade da narração de Galvez, ao indefinir o que é ou não historicamente verdadeiro, uma vez que ora os dados são relativamente fiéis à historiografia e

ora a subvertem, estampam no relato do narrador-organizador dos manuscritos aparência de não-ficcionalidade, estabelecendo, assim, a técnica de autentificação do discurso.

Outro truque que mascara a ficção na tentativa de fazer acreditar que a fábula contada aconteceu tal e qual no mundo concreto é o diálogo que o narrador autodiegético (Galvez) estabelece com o seu leitor, recurso metalingüístico através do qual o protagonista assume que, por se tratar de uma narrativa, cabe a ele fazer os recortes do que contar e em que momento fazê-lo, como se estivesse poupando o leitor de detalhes enfadonhos, comuns a textos não ficcionais (como seria o seu): "Não vou enfadar os leitores com o assunto daquela reunião" (Souza, 1995, p.125)[36], ou ainda fornecendo algumas informações importantes a seus receptores para o entendimento do jogo político: "Os meus leitores ainda não ouviram falar no Bel. Felismino a quem leguei tão importante função no Ministério" (Souza, 1995, p.175), ou simplesmente para acrescentar dados de bastidores:

> Revelo aos leitores o segredo do Dr. Nobre:
> Guaraná em pó ..... 5 a 20 gramas.
> Piramido ..... 10 a 40 gramas.
> Para uma cápsula.
> Importante: o pó do guaraná deve ser obtido ralado na língua do pirarucu.
>
> (Souza, 1995, p.175)

Em um desses diálogos com o leitor, o narrador em primeira pessoa confessa a dificuldade de ser um aventureiro e afirma querer ser Phileas Fogg, personagem de Jules Verne:

---

[36]Este recurso constitui-se uma paralipse ou preterição, pois trata de um assunto (a reunião enfadonha) ao mesmo tempo que se afirma que ele será evitado.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

> Eu estava com os fundilhos molhados de água e vi que a condição de aventureiro é quase sempre desconfortável. O aventureiro vive como se estivesse em fim de carreira. Não existe marasmo e os contratempos estão sempre escamoteados das histórias de aventura. Pois digo aos leitores que ninguém passa mais baixo que o aventureiro. Quem me dera fosse eu um Phileas Fogg na calha do rio Amazonas fazendo a volta ao mundo em oitenta seringueiras. (Souza, 1995, p.79-80)

Apesar de apresentar traços que acarretam aproximação com o fantasioso, caso da aventura, ao comparar-se a um herói literário, Galvez, nas entrelinhas da ficção, posiciona-se enquanto figura histórica, como se todo seu relato correspondesse à realidade concreta. Devido ao fingimento de algo que não procede, deparamo-nos com novo procedimento de autentificação do discurso.

No capítulo "Documento Para o Futuro" (p.164), a inexistência de fotógrafo ou pintor hábil, para registrar a revolução, traz Blangis procurando "reproduzir o feito sem sucesso, numa tela de pano e com tintas de um estojo incompleto, inaugurando uma nova escola de pintura que bem poderia receber o nome de 'escola acreana' " [37], tela que acaba sendo queimada por ordem de Hitler:

> O quadro mal sucedido, sem as cores vermelha e verde, tendendo para o azul, seria apreendido durante a minha deposição. Constaria dos autos do processo e seria arrematado por um turista alemão, no Rio de Janeiro, num leilão de trastes velhos realizado ainda na década de 20. Mais tarde, em 1942, o quadro surgiria numa praça de Dusseldorf, junto com outras obras consideradas decadentes para serem queimadas por ordem de Hitler. (Souza, 1995, p.165)

---

[37]Note-se que a insuficiência de tintas poderia desencadear um movimento artístico que, segundo o narrador, seria a "escola acreana", fruto de mais um equívoco daquela terra que "viveria por muitos anos sob o signo dos equívocos".

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Como se percebe no excerto, o herói narrador se preocupa em justificar o destino do quadro, valendo-se dos recursos da localização espacial e da datação, embora mais curioso seja a menção a Hitler, cuja lembrança na narrativa constitui outro procedimento que instala a imprecisão de fronteiras entre a fantasia e a realidade, uma vez que outorga ao ditador da História decidir sobre o destino de um objeto existente apenas na ficção (o quadro).

Se, por um lado, com essa necessidade de autenticar e convencer, o romance parece aproximar-se da sua fonte histórica, se se pensar, por outro lado, em termos da amplitude da onisciência do narrador, alguns relatos podem se tornar quase inverossímeis, como no caso da tela pintada por Blangis, quando se instaura a questão da maneira pela qual Galvez-narrador ficaria sabendo que o registro da revolução acreana fora arrematado por um turista alemão ainda na década de 20 e visto na Alemanha em 1942.

Cabe observar que o herói, narrador autodiegético, às vezes descreve minudentemente cenas das quais não fez parte, revelando total conhecimento de atitudes e pensamentos do interior de outras personagens, característica da focalização heterodiegética, como no capítulo transcrito:

> O bispo estava em seu desarrumado camarote preparando-se para a verdadeira novena das cinco horas da tarde. Estava um pouco cansado e a cabeça doia o suficiente para tirar-lhe o rarefeito humor (seus sermões sobre o inferno eram famosos no Pará, e dizem que conhecia mais de trintra sinônimos para a palavra demônio). As traças tinham começado a dar cabo de uma alva e haviam roído uma preciosa renda da ilha da Madeira que guarnecia os punhos do paramento. Arrumou a mitra e fez uma expressão de dor no espelho. Notou algumas espinhas no rosto e concluiu que elas deviam estar ligadas ao tempero do cozinheiro de bordo. Esmagou uma a uma as espinhas e teve a impressão que a dor de cabeça começava a melhorar. Ouviu, então, as freiras gritando lá fora e sentiu novamente a irritação começar. Pensou que as freiras tivessem organizado algum passatempo, quando a porta do camarote se abriu. Duas religiosas entraram de maneira intempestiva. (Souza, 1995, p.76-7)

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Outro caso é o da cena de voyeurismo de Michael Kennedy, quando espia Justine l'Amour mantendo relação com Galvez, o qual imaginava defunto (o herói estava, como se sabe, disfarçado de seringalista acreano morto). A narração, ao detalhar a reação do cônsul americano, intromete no discurso uma focalização que não poderia ser nem do Galvez nem do narrador-organizador dos manuscritos, mas de uma outra voz, de onisciência mais ampla:

> Viu um quadro espantoso: Justine, nua, estava sentada sobre o corpo do defunto numa irrefutável prova de que os franceses exageravam a licenciosidade. Um mal muito latino, na verdade. Ele bem que andara lendo nos jornais de Belém sonetos que evocavam intercursos com cadáveres e que falavam em êxtases de além-túmulo. Afastou-se estarrecido com a visão do esplêndido corpo de Justine desfrutando de um defunto em lascivo rigor mortis. Daí em diante, Kennedy passaria dias terríveis, acreditando-se vítima de um delírio, de algum sintoma pouco difundido de alguma moléstia tropical. (Souza, 1995, p.144)

Observa-se que há um desejo do Galvez que narra de não deixar escapar nenhum dado considerado por ele relevante, mesmo que não participasse da ação (o que teoricamente restringiria a descrição rica de detalhes), inaugurando um outro tipo de flutuação, que chamaremos de "flutuação de onisciência", na qual existe uma alternância no posicionamento do narrador, que tanto afirma sobre cenas que não teria visto, assumindo postura de narrador heterodiegético, quanto apenas infere sobre elas. Bom exemplo é o capítulo "Ainda Giuseppe" (p.62), em que, apesar de Luiz Galvez (o herói-narrador) não estar presente, começa descrevendo, sem suposições, os atos de Cira:

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

> Cira recompunha o vestido, maneirosa. Com dois dedos segurava o binóculo pousado contra os olhos, varria a platéia, procurava um aventureiro retardatário.

para, em certo momento, demonstrar incerteza, própria de quem, embora ausente, supõe os acontecimentos, delatada pelo significado contido no verbo e pela imprecisão do pretérito imperfeito do indicativo:

> A boca petulante dela *devia*[38] estar tremendo, me imaginando já nas garras da polícia, num interrogatório. Entre hálito fétido, perdigotos e uma palmatória de couro de peixe-boi.

Essa alternância de posicionamento do narrador, ressalte-se, não descaracteriza a natureza autobiográfica do romance, ao contrário, recheia a narrativa com dados gerais, que não seriam conhecidos se a onisciência restritiva fosse mantida o tempo todo. No que diz respeito à veracidade do relato, a flutuação da onisciência coloca em dúvida a crença do receptor, que passa a questionar o saber do narrador, ou seja, a maneira pela qual entrou em contato com determinadas informações.

Em síntese, as técnicas de autentificação diluídas em todo o livro evocam o elemento histórico e tentam subtrair a ficcionalidade da própria ficção, criando ilusões referenciais, quando, ao relatar a mais deslavada invenção, 1) se apropriam de maneiras de narrar do texto não-literário, como atas, decretos, menus, recortes de jornal, etc.; 2) tentam provar, num recurso metalingüístico, que o que seria supostamente real assemelha-se ao folhetinesco; 3) introduzem a voz de um narrador (o organizador dos manuscritos) responsável pela fidelidade à "verdade dos fatos", que às vezes

---

[38] O grifo é nosso.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

mostra-se tão "mentiroso" quanto o outro e 4) colocam os enunciadores em diálogo com os leitores, poupando-os de detalhes enfadonhos do que afirmam ser parte da História.

Enquanto tais recursos tentam mascarar a ficção no sentido de persuadir que a fábula tem fundamentação histórica, opostamente, dados de real comprovação se revestem de traços engenhosamente romanceados, interpenetração que perpassa em todos os níveis *Galvez, imperador do Acre*.

3.3 A presença do teatro inaugura uma narração teatral

Pôde-se perceber, na análise que se vem desenvolvendo, que atitudes burlescas e equívocadas traduzem grande parte da fábula do romance e se estendem ao plano de enunciação. Entranhadas na discordância entre narradores (um "corrige" o discurso do outro) e na flutuação de vozes, já que nem sempre a posse do foco narrativo é facilmente identificável, tais maneiras de abordagem possibilitam a verificação de uma terceira voz, impessoal, que se infiltra nas outras duas.

Cientes de que o exagero é marca determinante nas ações (movendo do napoleônico imperador Galvez aos dionisíacos súditos), e observando que os acontecimentos se descrevem como se fossem cenas de um espetáculo, pois as personagens representam para um público como se houvesse um diretor regendo, optamos por considerar esse conjunto em *Galvez, imperador do Acre* enquanto verdadeira narração teatral, que nasce da contaminação do discurso literário por algumas presenças do teatro.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

No meio de sua aventura na região amazônica, o protagonista envolve-se com uma companhia de artistas que o acompanhará em todo o seu percurso e o ajudará na revolução. Denominada "Companhia Francesa de Óperas e Operetas" até o incidente com a polícia durante uma apresentação da ópera *Aída*, é rebatizada de "Les Commediens Tropicales" pelos artistas que restaram. É curiosa essa troca de nomes pois, no primeiro momento, é escrito em português mas com alusão à França — "Companhia Francesa" — e, no segundo, escrito em francês mas com referência ao Brasil, ou melhor, aos Trópicos — "Commediens Tropicales". Assim, a companhia vai se abrasileirando mas sem perder sua ligação com a Europa, o que se reflete na arquitetura faraônica que o Ministro da Cultura (e cenógrafo) François Blangis, aos moldes das montagens francesas de ópera, pretendia para o palácio de Galvez[39]:

> O próprio Blangis, acudido pelas extasiadas secretárias que providenciaram tintas e papel, pincelou uma perspectiva arquitetônica que deixou o poeta Vaez definitivamente apaixonado pelo brilho criativo do Ministro da Cultura. Para os que conheciam Blangis, aquela visão babilônica em pinceladas de guache não era novidade. O modelo vinha de uma caríssima cenografia para a Ópera "As Bodas de Fígaro" de Mozart, de forte sabor setecentista e recusada anos antes na Europa por ultrapassar o orçamento da Companhia. (Souza, 1995, p.180)

As personagens, de maneira geral, na mesma busca mítica da auto-superação identificada no herói, sem importar-se com exageros, agem como

---

[39]Observe-se que há, no romance, ironia à cultura imperialista européia (e em alguns momentos norte-americana) exercida sobre o Brasil, notada quando as personagens se esquecem de que estão nos Trópicos e tomam a França como modelo, realizando obras que não se adaptam à realidade local.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

atores encenando para uma platéia, o que contamina a pomposa e desmedida narração de Galvez, ao relatar o movimento por ele liderado:

> Justine L'Amour estava tomada por um arrebatamento bufo. Vi quando surgiu na praça empurrando o povo, segurando o busto semidespido, comandando suas amigas como se entrasse num *imenso palco vegetal* e sua *deixa* tivesse sido dada no meio do *espetáculo*. Ela levantou os braços e puxava em coro vivas ao Imperador. Salvas de palmas romperam e meus soldados estimulavam os apáticos acreanos.[40] (Souza, 1995, p.163)

Repare-se, no discurso do narrador autodiegético, que a entrada de Justine L'Amour ganha ares apoteóticos, transformando-se a praça "num imenso palco vegetal" e a cena pretensamente histórica num grande espetáculo de teatro, no qual as personagens têm suas ações pontuadas por deixas, ou seja, o que seria a vida real dentro da ficção se desenvolve como encenação. Essa narração teatral do protagonista é assumida por ele mesmo como "grandiloqüente", embora peça desculpas pelo estilo, que acredita ser espelho do real:

> A cerimônia de minha coroação, já no Palácio delirantemente decorado com uma pompa até então ignorada naquela latitude, transcorreu com intensa comoção de grandeza. Os leitores que me perdoem o estilo grandiloqüente, mas toda coroação é assim. (Souza, 1995, p.169)

Conforme dito acima, as personagens se movem como se fossem atores encenando e, dado o teor burlesco de grande parte das ações, se poderia dizer que se desenvolve um espetáculo satírico. Todavia, a única personagem que parece estar representando um outro gênero teatral é Joana,

---

[40]Todos os (nossos) grifos desta citação são por conta de destacar os vocábulos concernentes à linguagem do teatro.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

que, "alheia aos delírios do Ministério" (Souza, 1995, p.184), revive uma tragédia, cujo clímax é atingido com sua morte:

Heroína do Século XIX

> Soube que Joana foi abatida na tentativa de salvar o meu Império. Lamento e glorifico o seu gesto inútil. Caiu morta na escadaria de mármore e diversos fios de sangue escapavam pelos oito buracos de bala. Segurava uma winchester ainda quente. O rosto estava sujo de sangue e de terra. A saia levantada permitia a visão de suas pernas morenas que pareciam pulsar iluminadas pelos fogos de artifício que explodiam no céu. (Souza, 1995, p.194-5)

O seu nome e a sua trajetória na narrativa permitem aproximação com Joana D'Arc, outra personagem de final trágico que, curiosamente, figura ao mesmo tempo como mítica e histórica, as duas instâncias que servem de base ao romance. Como a santa que foi queimada na fogueira por incitar a revolução, a Joana do livro de Souza revela tendência para a luta armada desde cedo, quando descobre que não tinha vocação, ao ver "um desfile na Semana da Pátria, com todos aqueles soldados" (Souza, 1995, p.75). O espírito zombeteiro que perpassa o romance se faz presente na retomada da figura de Joana D'Arc, que, conhecida historicamente como "virgem de Orleans", ganha novos contornos na versão de Souza, pois, apesar de freira, "vivia num outro mundo, mas não era uma virgem... havia perdido a virgindade numa brincadeira com um primo" (Souza, 1995, p.76).

Incorporando na narração toda a mitologia que cerca o Teatro Amazonas, o qual desponta como um templo sagrado perdido no meio da selva (obra de extraterrestres, para alguns, que poderia ter servido de palco para mitos como Caruso, Anna Pavlova, Sarah Bernhardt, etc.), a presença do

teatral se dissemina por todo o livro [41], tanto que a coroação de Galvez se assemelha a uma exibição cênica, com coadjuvantes vestindo figurinos a caráter e com cenários de papel machê:

> Durante a coroação, as francesas, em vestidos de grande gala para a ópera Carmen, formaram um *coral de efeito*, apresentando *números* selecionados do *repertório* da antiga companhia desfeita na *tragédia*.[42] (Souza, 1995, p.169)

> Blangis, mestre na *improvisação de cenários* em *papier-mâche*, elaborou um deslumbrante salão de audiência com todos os detalhes rococós de um *antigo cenário* para a ópera Dom Giovani. Os dourados, os falsos mármores, as pinturas românticas de cores vagas, os cortinados, impressionaram os convidados, velhos batalhadores que haviam enriquecido na selva, quase analfabetos e que agora se intimidavam com a magia daquele francês milagroso, capaz de transformar em poucos dias um depósito infecto de borracha num palácio de sonho.[43] (Souza, 1995, p.169)

Essa ambientação artística, fantasiosa, é imagem, na ficção, da fragilidade do novo governo que se instalava, e só podia terminar, antecipando a deposição de Galvez, da maneira como terminou, esfacelado na primeira noite de festa:

> Meus súditos embebedados procuravam agarrar as poucas mulheres e esfacelavam com suor a *cenografia* de papel.[44] (Souza, 1995, p.172)

> Quem olhasse atentamente o salão notaria o ar de matadouro nos corpos amontoados entre vômitos e suor. Cabelos e frangalhos de *papier-mâche* palpitavam. (Souza, 1995, p.172)

---

[41]Consultem-se, a respeito, as seguintes páginas: 129, 134, 139, 149, 150, 151, 159, 160, 162, 163, 169 e 180.

[42]Uma vez mais nossos grifos destacam a terminologia própria do teatro.

[43]Os grifos, com exceção de *papier-mâche*, são nossos.

[44]Grifo nosso.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

O herói-narrador, em certo momento, ao referir-se às ações que vinham se desenvolvendo, alude à situação em que se encontrava e da qual não havia mais retorno, em termos de palco — "Eu nem podia me lamentar, estava já no meio do palco" (Souza, 1995, p.159) — e em outro, em idêntico diapasão, afirma esperar que sua revolução fosse "uma pantomima de performance impecável" (Souza, 1995, p.129). Além desses acontecimentos, outro elemento da fábula, a *hevea-brasiliensis*, se cerca da linguagem do teatro conforme o relato de Galvez: "A *hevea-brasiliensis* é uma espécie vegetal da família das euforbiáceas e aparecerá sempre em minha história como os bastidores do palco estão para a cena de uma comédia" (Souza, 1995, p.25).

Às explicitações dos acontecimentos como parte de uma peça teatral, à presença forte do Teatro Amazonas e à companhia de óperas que acompanha Galvez em sua aventura, acrescentam-se especificidades do texto dramatúrgico que se infiltram no romance, com indicações de falas e rubricas, abolindo a forma tradicional do discurso direto (introduzido normalmente por verbos *dicendi*)[45]:

---

[45]Os capítulos que mantêm esse formato são: "Diálogos no Juno e Flora" (p.20), "Cabo de Guarda-Chuva" (p.23), "Diálogos Democráticos" (p.58), "Medicina Tropical" (p.91), "Escola Berlitz" (p.109), "Lição de Ideologia" (p.111), "Psicologia Feminina" (p.112), "Oficial General" (p.130), "O Grito do Acre" (p.164), "Diálogos do 3° Mundo I" (p.180), "Diálogos do 3° Mundo II" (p.181) e "Leito Conjugal" (p.189).

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

> 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?
> Galvez — (gritando) Querem beber?
> Uma *cocotte* — Oui, mon copain ..
> Outra *cocotte* — Champanha, sim ...
>
> (Souza, 1995, p.20)

O narrador, compondo a cena como no texto de teatro, insiste em que o leitor "ouça a cena", ou melhor, convida-o a imaginar uma sonoplastia própria (a "*Tritsch-tratsch* polca de Strauss") para que se componha a ambientação do diálogo.

Ainda que todas essas citações e ligações com o teatro pareçam ser criações características do texto ficcional, a verificação de relatos historiográficos comprova novamente que dados registrados são a fonte de *Galvez, imperador do Acre*, uma vez que, como no romance (no qual uma companhia de artistas segue o protagonista e o ajuda a fazer a revolução), Galvez se encontra, na História, com uma companhia de zarzuelas, que o segue até o Acre:

> Encontrava-se em Manaus, nesse tempo, uma companhia de zarzuelas, atuando no Éden Teatro. Seus artistas espanhóis foram persuadidos pelo compatriota a tentar sorte nova no Acre, juntamente com alguns nordestinos, todos sequiosos de ganhar dinheiro no corte da seringa. (Tocantins, 1979, p.270, v.I)

A historiografia reserva a este encontro do aventureiro com a trupe apenas uma menção, o que é suficiente para inspirar a fantasia a delegar ao fato grande destaque.



No tocante à aproximação dos acontecimentos à cena teatral, também há correlação entre os dois tipos de textos, pois em ambos os historiadores que consultamos há comparação da trajetória de Luiz Galvez à ação dramática encenada:

> O destino tem a veleidade de armar certas cenas da vida com os mesmos detalhes e surpresas de uma peça teatral. Parece escolher a dedo o agente psicologicamente apto para a representação do drama que a criatura, sem aperceber, já vinha tecendo com o fuso invisível dos contatos e reações sociais, empurra-o para a arena dos acontecimentos, confiando-lhe o papel que há de desempenhar. E então ele se torna um joguete de forças desconhecidas.
>
> Afigura-se que tudo obedece a uma seqüência inteligentemente proposta. Personagens, cenário, ação, oportunidade, acaso conjugam-se tão bem nesse lance, que, algumas vezes, chegam a envolver grupos de pessoas, um Estado, uma Nação.
>
> A história começou em Belém do Pará no ano de 1899. Certamente ninguém previu que uma notícia publicada em destaque, na primeira página da *Província do Pará*, na manhã de 11 de março, daria início a uma intriga internacional cujos verdadeiros fundamentos até hoje se ignoram, desautorizando conclusões positivas ou negativas do fato, permanecendo, assim, mescla inextrincável de verdade e fantasia. (Tocantins, 1979, p.250,v.I)

> Luiz Galvez não as tinha talvez [a capacidade de comando e as táticas dos generais]. Mas, sagaz, aventureiro por temperamento, com as costas cobertas pela cumplicidade do governo do Amazonas e sem inimigos no teatro dos acontecimentos que ia protagonisar [*sic*], aparecendo de improviso no Acre, recomendado fortemente aos próceres acreanos, apreendeu a situação e reuniu elementos que lhe deram o necessário apoio moral. (Costa, 1940, p.138)

Leandro Tocantins e Craveiro Costa, de acordo com o que se nota, sentem as ações que circundam Galvez de uma maneira bastante insólita, como se a História se desenvolvesse em forma de ficção, ou melhor, atribuem características teatrais à vida real, apondo realidade e fantasia, como se vida e arte estivessem indissociáveis e os fatos concretos fossem dirigidos por um olhar exterior, no caso, a veleidade do destino. Tocantins, que demonstra



consciência de que a visão oficial não deve imaginar-se única e inquestionável, no final do trecho transcrito afirma que o desconhecimento dos fatos verdadeiros dá vazão ao universo fantasioso, posto que os historiadores, não possuindo todas as informações necessárias, realizam um processo de alinhavar os dados que possuem, chegando a inferir algumas informações, e fazendo da História uma mescla inextrincável de verdade e fantasia.

Assim, o que chamamos de narração teatral no romance de Souza, que parte de algumas presenças do teatro (como a dos artistas que acompanham Galvez em sua aventura) e contamina o discurso, tem correspondentes historiográficos, os quais, provavelmente, inspiraram a ficção. Tal contaminação fica bastante clara no final na primeira parte do livro, em que trechos da Ópera *Aída* se intercalam à narrativa de Galvez, criando um "Dueto Bufo" (título de um capítulo à p. 65), no qual falas das personagens do romance se mesclam às das personagens da ópera:

> **Dueto Bufo**
>
> Dona Irene — Ele me atacou. Tentou me violar, uma mulher casada.
>
> Radamés — *O terra, addio; addio valle de pianti*
> *...sogno de gaudio che in dolor svani...*
>
> Corri para o camarote de minhas amigas, elas estavam aterrorizadas, mas ignoravam o que se passava. Ouvi o Prefeito gritar alguma coisa e minhas amigas começaram a chorar. Radamés tentava erguer a laje de papelão sem nenhum sucesso.
>
> Dona Irene — É ele, é o espanhol anarquista...
>
> Aída e Radamés — *A noi si schiude il ciel e*
> *l'alme erranti volano al raggio dell'eterno dí.*
>
> (Souza, 1995, p.65)

Depois de uma grande desordem, em que policiais estão perseguindo Galvez, as personagens invadem a cena teatral e, hilariamente, soldados civis

se engalfinham com os atores-soldados do faraó, em uma "confusão faraônica, se o leitor me permitir a licença poética" (Souza, 1995, p.66), confronto ironizado pelo herói-narrador, que aproveita a deixa para criticar os serviços da polícia local — "Briosa polícia paraense, única na América do Sul: venceu o exército de um faraó" (Souza, 1995, p.66). É curioso observar que esse choque, na ficção, das personagens do romance com figuras pertencentes a uma outra instância artística, atores representando a ópera *Aída*, é a síntese imagética da construção do romance de Márcio Souza, que justapõe, no mesmo palco, nomes da História a outros inventados.

No último capítulo do romance, "A Dialética da Natureza" (p.195), o narrador (que pode ser o organizador dos manuscritos ou até mesmo, já que existe uma flutuação marcada pela polifonia, o próprio autor que vem finalizar a obra) tenta provar a existência histórica de Luiz Galvez e chama o ciclo da borracha de "vaudeville político":

> O nosso herói existiu realmente e pelo norte do Brasil exercitou sua fidalguia. Comandou uma das revoluções acreanas, e quem duvidar que procure um livro sério que confirme nossa afirmação. Os lances picarescos de Luiz Galvez formam um todo com o vaudeville político do ciclo da borracha. (Souza, 1995, p.195)

O termo "vaudeville" tem servido a grande parte da crítica e até mesmo ao próprio Márcio Souza para definir o livro, e nos parece bastante apropriado, pois resume o burlesco, o cômico e o teatral, na acepção que passou a ter a partir do século XIX: "comédias alegres [teatrais], em que o enredo e as frases espirituosas representavam grande papel" (Moisés, *s.d.*, p.507).

A narração teatral e as referências ao teatro em *Galvez, imperador do Acre* articulam um conjunto compacto em que os derramamentos dramáticos

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

vão de encontro à megalomania do herói que está narrando e salientam os exageros dos fatos, adornados com uma narração grandiloqüente. Nesse imenso espetáculo, Galvez, burlesco imperador cercado de bufões, constrói seu reinado de papel machê, equívoco que duraria até as primeiras festas ou a escatológica virada do milênio, quando armas bélicas misturadas a fogos de artifício fecham as cortinas do frágil governo que se havia instalado ...

Através do estudo da narração em *Galvez, imperador do Acre* pudemos notar que o jogo entre mito **x** História **x** ficção se embrenha na enunciação, gerando uma flutuação de vozes que se alternam, ora mais, ora menos compromissadas com a veracidade.

Por situar-se no limite movediço das três instâncias, a ficção, através de técnicas de autentificação do discurso, cria ilusões de referencialidade, as quais estampam em fatos inventados um verniz de realidade concreta. Entretanto, sentimos que, apesar de comparecerem recursos dessa natureza, frutos do realce dos elementos burlescos e hiperbólicos sorvidos do hipotexto, a crença na veracidade dos fatos narrados é abalada, rompendo-se, a partir de então, o contrato fiduciário.

Outro componente que põe em dúvida o compromisso da narração com a verdade não-ficcional é a grandiloqüência do relato do herói-narrador, que, juntamente com a contaminação do discurso por algumas presenças do teatro, estabelece o conjunto que chamamos de narração teatral.

CONCLUSÃO

Não há mais fronteiras entre os gêneros.
Moramos na linguagem.

Carlos Nejar

Na reconstrução artística de um trecho do passado acreano (a trajetória de Dom Luiz Galvez Rodrigues de Aria na região amazônica), *Galvez, imperador do Acre* mergulha em duas esferas do conhecimento humano, a História e o mito, que, apesar de parecerem contraditórias, se complementam, já que a segunda surge para suprir certa incapacidade da primeira de tudo abarcar e compreender.

Partindo da premissa de Julia Kristeva (1974, p.64) de que "todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto", recuperamos, com a presente dissertação, o diálogo que o romance de Márcio Souza mantém com as fontes históricas e míticas. Como se pôde perceber, essa relação não serve apenas de substrato para guiar as ações gerais da obra, ou seja, o autor não se limita à presença de uma figura histórica (Luiz Galvez) de determinada região (o Acre) para criar uma fábula, mas absorve algumas personagens da realidade e da crença mítica, suas características e ações, para, imbricando referencialidade e inventividade, recriar um momento histórico e cultural. Nessa transmutação, verificamos que alguns elementos burlescos da ficção, repletos de passagens que salientam o equivocado e o hiperbólico, antes de ser a tônica do romance, preexistiam nas fontes historiográficas, sendo recortados e ampliados pelo ficcionista.

Apesar de ser irrefutável a inserção do dado referencial em toda criação estética, devido à própria natureza da literatura, o recorte e a

unesp

intensificação do jocoso e do desmedido realizados em *Galvez, imperador do Acre* conferem nova roupagem aos fatos, conduzindo o romance a construir um pastiche da revolução acreana, cujos tropeços postos em relevo já pela historiografia[46], a aproximavam de uma paródia de outros movimentos de conquista. Podemos dizer, então, que Márcio Souza faz sua sátira partindo do elemento satírico do hipotexto, uma vez que a ficção está ancorada na História e ambas no traço escarnecedor. Tal absorção (e conseqüente ampliação) dos equívocos históricos é explicitada mesmo antes do início da fábula, nas advertências e epígrafes que abrem o livro e que apontam para enganos e subversões, nos quais "figuras da história se entrelaçam numa síntese do delírio da monocultura" (Souza, 1995, p.5).

Como exemplo de que esses delírios históricos invadem a fábula e se estendem enunciado afora, lembramos o envolvimento de Luiz Galvez (da História e da ficção) com as mulheres, cuja reiteração é significativa no romance, ou, ainda, alguns exageros que, apesar de parecerem exclusivos da recriação literária, são descritos por historiadores, caso da desmedida cerimônia de coroação de Galvez e da importância dada ao embelezamento do Palácio do Governo.

Convém deixar claro que se a historiografia é um dos hipotextos do livro de Souza, do qual apreende a natureza equívoca das ações, resultando numa narrativa burlesca, notam-se diferentes graus de distanciamento do fato oficial, pois o romancista ora se aproxima do real concreto, ora o subverte, ou,

---

[46] A título de ilustração, lembre-se que Leandro Tocantins, em vários momentos de sua *Formação histórica do Acre* (1979), compara Dom Luiz Galvez a Dom Quixote, personagem da literatura espanhola que sintetiza o equívoco e o delírio.

unesp

ainda, narra episódios que, apesar de não registrados, preenchem as lacunas deixadas pela historiografia.

Se considerarmos a noção de que a História é repleta de hiatos, trechos obscuros sobre os quais se podem estabelecer meras deduções, e de que, enquanto discurso, é a visão de um enunciador, sentimos que o tratamento que *Galvez, imperador do Acre* confere aos dados oficiais se harmoniza aos ideais da Nova História, para a qual a interpenetração das duas áreas não deve ser desconsiderada. Alguns pesquisadores, imbuídos dessa nova visão histórica, chegam a afirmar que História e ficção são instâncias indistintas e acreditam que, muitas vezes, o romance ficcional é mais importante para o conhecimento de uma época do que o próprio documento oficial.

Márcio Souza, ao captar o momento histórico da conquista acreana, adentra também o universo cultural da região, embrenhando-se nas suas verdades míticas. Essa sondagem da sensibilidade e essência humanas, da mesma maneira que o aproveitamento intertextual da História sublinha e recria os elementos jocosos da narração oficial, passa pelo crivo de uma narração burlesca, às vezes subvertendo o mito, às vezes reforçando o que ele tem de escarnecedor.

Dessa forma, mantendo o tom sarcástico e parodístico que predomina no livro, o lendário Jurupari, ser que institui o patriarcalismo na sociedade indígena, quando incorporado ao romance, é caricaturizado na figura de Sir Henry Lust, cuja libidinosidade é desvelada já no seu nome Lust, luxúria em inglês, e se estende comicamente aos seus sonhos, contaminando a

personagem de pensamentos e ações eróticas, na medida em que ela entra em contato com o ser mítico. Obcecado por Jurupari, cuja crença indígena afirma ter um pênis semelhante a uma flauta mágica, Sir Henry Lust, no romance, ao descobrir uma tribo de falo avantajado, começa freneticamente a colecionar as "peças" descomunais. Conquanto tal ocorrência pudesse simplesmente ser compreendida como uma subversão do mito indígena, nossas incursões por textos históricos e científicos revelaram uma relação intertextual com *Moronguetá, um decameron indígena* de Nunes Pereira, que registra a existência concreta de um pesquisador dedicado a uma tribo, cujos pênis eram exageradamente desenvolvidos. Essa passagem sintetiza a tríplice sobreposição que envolve o romance, ao enlear o mito na História (Jurupari e a tribo indígena) e recriá-los caricaturalmente (quando postos em contato com Sir Henry Lust).

Ao incorporar na narrativa os mitos regionais que tratam o Teatro Amazonas como uma espécie de templo perdido no meio da selva, palco de outros mitos, como Sarah Bernhardt e Caruso, uma vez mais vemos comprovar-se a adição do elemento burlesco no tratamento que o autor dá à matéria não-ficcional. A versão de Souza ridiculariza o sentido conferido ao Teatro, apresentando as satíricas conferências de Sir Henry, as quais, numa paródia do discurso científico, tentam provar que a construção é obra de alienígenas. Sob essas constatações, observa-se crítica mordaz a mitos de preconceito racial, que atribuem a seres superiores a realização de um monumento grandioso, desmerecendo a capacidade humana de erigi-lo.

Também alguns modelos exemplares do comportamento humano, quando aproveitados pela narrativa, passam pelo filtro de uma narração jocosa, como no caso do napoleônico sentimento de poder experimentado por Galvez quando da sua entronização, numa postura de renovador do cosmos, ou no episódio da virada do século, cuja revivescência de mitos escatológicos e cosmogônicos traz a queda do império acreano, literariamente prenunciada através da repetição do dilúvio bíblico em menor escala. Após a destruição total advinda com o século XX, o que renasce "dos restos e ruínas do velho templo" é o próprio livro, resgatando a passagem de Galvez pela região Norte, numa espécie de cosmogonia literária.

O exagero também ilumina a busca do herói aventureiro de despontar no cenário político local, numa necessidade de auto-superação dos limites humanos, de destacar-se das outras pessoas, inspirando os seus gestos napoleônicos de Luiz Galvez e sua aproximação com o pícaro. A História, ao mostrar o desejo mítico do herói que, à procura de aventura, se lança numa empreita que lhe aumentará "os títulos da honra" (Tocantins, 1979, p. 270, v.I), estabelece a comparação do homem histórico com uma personagem ficcional, D. Quixote, demonstrando, uma vez mais, a interpenetração dos discursos (histórico, mítico e ficcional).

A mescla de História, mito e fantasia, sem fixar-se nos fatos narrados, alarga-se e alcança a enunciação do romance, uma vez que, em nome do comprometimento com o relato oficial, um narrador, no caso o organizador que encontra os manuscritos de Luiz Galvez, intromete-se na narrativa do herói, a fim de contar as inverdades contidas no texto memorialista. Essas

unesp

intervenções, quando estabelecem dúvidas acerca da posse do foco narrativo, geram determinada flutuação de narração, marcada, nessa discordância dos dois narradores, pela infiltração de uma terceira voz de caráter impessoal, cuja neutralização imprime ao discurso teor científico, aproximando os trechos em que incide a textos da historiografia. Não se deve deixar de lembrar, ainda, que o narrador autodiegético se divide em dois, o herói que de 1897 a dezembro de 1899 vive a aventura na Amazônia, e o que em 1945 resolve escrever suas memórias. Essa alternância de vozes conflitantes, própria da polifonia, paradoxalmente, tanto põe em dúvida quanto reforça a veracidade do relato, sem explicitar se a natureza do episódio é histórica ou fictícia.

A imprecisão dos limites entre o histórico e o inventado acirra-se quando a narrativa se vale de técnicas de autentificação do discurso que, dissimuladamente, dão colorido de fato concreto a uma criação fictícia. Ora, se existe essa oscilação na veridicção, a crença no texto como um todo tende a ser abalada, pois o contrato fiduciário é rompido e se instala a impressão de que o romance aproveita da historiografia apenas algumas personagens reais ou as ações fundamentais da narrativa: a chegada de Luiz Galvez ao Acre e sua tentativa de tornar o território independente da Bolívia.

O componente hiperbólico, marca característica de grande parte das ações descritas, muitas vezes proveniente, como se mostrou, da própria História, e a inserção do grupo de artistas que acompanham Galvez, trupe que também possui referente concreto, contagiam o narrador-personagem, que passa a descrever os acontecimentos de maneira grandiloqüente, comparando-os ao teatro e inaugurando, assim, o que chamamos de narração

unesp

teatral. Deve-se notar que, além da presença do espalhafatoso, da nomenclatura própria da encenação, e do cortejo de artistas que segue o herói, características específicas da dramaturgia se inserem no livro, reproduzindo o texto de um espetáculo, com falas em discurso direto pontuadas por rubricas que indicam a ação e a música adequadas para cada cena. Além disso, as personagens, fazendo valer sua experiência com o palco, uma vez que antes faziam parte da "Companhia Francesa de Óperas e Operetas", imaginam-se participando, durante a revolução, de uma grande peça, e usam figurinos de antigas montagens, além de idealizarem cenários para a realidade (ficcional), que são a réplica de ambientações de óperas famosas.

A contaminação da narrativa pela presença do teatro chega ao paroxismo de personagens do romance contracenarem com personagens da ópera *Aída*, numa espécie de "dueto bufo", simbiose ilustradora do processo de construção do romance, que amalgama nomes da História com outros inventados, de maneira bufa, ou melhor, burlesca.

A intertextualidade com a historiografia acontece também no nível da enunciação do romance, pois a ocorrência de termos característicos da linguagem teatral pode ser igualmente observada na *Formação histórica do Acre*. Além disso, a intervenção no relato do herói pelo narrador-organizador dos manuscritos guarda relações com a obra de Leandro Tocantins, que, como no romance de Souza, em alguns momentos transcreve textos em primeira pessoa de Luiz Galvez e, posteriormente, aponta o que chama de "inverdades"

no discurso do aventureiro espanhol, o que confirma instalar-se a oposição realidade **x** fantasia, para além da ficção, nos próprios textos oficiais.

Levando em conta que, em nossa análise, temos constantemente nos deparado com componentes de natureza burlesca, condimentados pelo equívoco e pelo exagero e, considerando-se a inserção na narrativa dos elementos teatrais, é curioso observar que o vocábulo "burlesco" pode designar obras teatrais que visam ao cômico, por meio do ridículo, e que o termo escolhido pelo narrador para definir o livro, "vaudeville", também se refere ao teatro (comédias alegres em que o enredo e as frases espirituosas representavam grande papel), reafirmando-se, assim, a relação de *Galvez, imperador do Acre* com esse gênero artístico (o teatro que privilegia o cômico através do escárnio).

Na infiltração (e às vezes ampliação) da jocosidade no processo de Márcio Souza recortar e recontar a História e o mito, podemos sentir que a ficção, ao recuperar outras visões, é marcada ideologicamente. Em busca de algumas dessas marcas, podemos notar a cosmovisão do autor, que, sob a pele histriônica da narrativa, satiriza o cientificismo (através das conferências de Sir Henry), critica a função de algumas reuniões religiosas (caso da sessão espiritista na mansão do Major Freire, pretexto para a prevaricação), aponta o abuso de poder, a futilidade dos novos ricos, a alienação do povo, mostra a ausência de uma única versão dos fatos, ridiculariza o imperialismo norte-americano (na figura de Michael Kennedy) e também demonstra sua admiração à grandiosidade da selva amazônica.

unesp

Considerada a primazia da ficção sobre outros relatos com os quais *Galvez, imperador do Acre* dialoga — a História (presença do presente) e o mito (presença do passado) —, percebe-se que a intersecção dos três domínios é de tal maneira relevante, que deve ser a base de qualquer análise que se faça do livro. Em qualquer outro aspecto estudado, como a ironia, o picaresco, a carnavalização, etc., a relação com a História e com o mito, força motriz de todos eles, deve ser observada, uma vez que o autor amazonense, como bom conhecedor da região[47], absorve peculiaridades burlescas e equivocadas de relatos oficiais e culturais, estabelecendo, assim, uma flutuação de encontro da História e do mito com a ficção.

Se a História de Dom Luiz Galvez Rodrigues de Aria em terras acreanas e os mitos regionais estavam relegados ao esquecimento nacional, são resgatados pelo livro de maneira fluida, pois, como afirma o herói romanesco, o passado é furtado da alacridade das memórias e da seriedade das autobiografias. Contudo, deve-se notar que, ao recuperar esse passado, com *Galvez, imperador do Acre* Márcio Souza desvela o próprio presente, mostrando que não é a História que se repete, mas atitudes humanas diante da obtenção de poder.

---

[47]Comprovado através de obras (suas) como *A expressão amazonense, do colonialismo ao neo-colonialismo* (1978) e do recente *Breve história da Amazônia* (1994).

BIBLIOGRAFIA

1. Obras do autor

SOUZA, Márcio. *A expressão amazonense:* do colonialismo ao neocolonialismo. São Paulo: Alfa-Ômega, 1978.

___. *A maravilhosa estória do sapo Tarô-Bequê*. (texto teatral não-editado).

___. *As folias do látex & Tem piranha no pirarucu*. Rio de Janeiro: Codecri, 1978.

___. *A ordem do dia*. 3.ed. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983.

___. *Breve história do Amazonas*. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1994.

___. *Galvez, imperador do Acre*. 17.ed. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1995.

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

2. Consultas sobre o autor

ARNT, Ricardo. Seta do ressentimento arranha Chico Mendes. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 19 maio. 1990. Letras, p.3.

AZEVEDO, Carlos Alberto. Imagem da Bolívia na literatura brasileira contemporânea. *Petrópolis*, n.3, p.75-83, maio/jun. 1987.

BOLLINGER, Rosemarie. Tres escritores brasileños. *Cuadernos Hispanoamericanos*. n.439, p.85-97, jan. 1987.

DIMAS, Antonio (Org.). *Márcio Souza*. São Paulo: Abril, 1982. (Literatura Comentada)

GOLDONI, Rubia Prates. *Galvez, o pícaro nos trópicos*. São Paulo: USP, 1989. 159p. Dissertação (Mestrado em Letras) — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

GONTIJO, Angelita. Um celacanto na Amazônia. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 16 mar. 1991. Cultura, p.11.

LINDOSO, Felipe J. Prossegue discussão sobre livro de Souza. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 16 mar. 1991. Cultura, p.11.

LUCAS, Fábio. A narrativa em questão: *Galvez, imperador do Acre*. *Boletim Bibliográfico*, v.40, p.79-81, 1979.

PINTO, Neide Gondim de Freitas. *A representação da conquista em* Simá, Beiradão e Galvez, imperador do Acre. Porto Alegre: PUC, 1982. 135p. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) — Instituto de Letras e Artes, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

VALLADARES, Henriqueta do Coutto Prado. *Galvez:* 17520 horas de carnaval no Brasil. Rio de Janeiro: UFRJ, 1988. 164p. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) — Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

VIEIRA, Yara Frateschi. A lucidez de D. Galvez- Quixote. In: ARRIGUCCI JR., Davi et al. *Ficção em debate e outros temas*. São Paulo: Duas Cidades, 1979. p.105-112.

3. Obras de História e mito

CAMPBELL, Joseph, MOYERS, Bill. *O poder do mito*. Trad.Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Athena, 1992.

COSTA, Craveiro. *A conquista do deserto ocidental*. São Paulo: Nacional, 1940.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. Trad.Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 1972.

FERREIRA REIS, Arthur Cezar. *História do Amazonas.* Manaus: Instituto Geográfico e Histórico do Amazonas, 1931.

___. *Limites e demarcações na Amazônia brasileira:* a fronteira com as colônias espanholas. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1948.

PATAI, Raphael. *O mito e o homem moderno.* Trad.Otavio Mendes Cajado. São Paulo: Perspectiva, 1972.

TOCANTINS, Leandro. *Euclides da Cunha e o paraíso perdido.* 3.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

___. *Formação histórica do Acre.* 3.ed.rev.aum. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979. 2v.

4. Obras Gerais

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia.* Trad.Alfredo Bosi. São Paulo: Mestre Jou, 1970.

AGOSTINHO, Santo. "¡Verdad, verdad!", y la verdad no estaba en ellos. In: ___. *Confesiones.* Trad.Lorezo Riber. Madrid: Aguilar, 1952. P.187-191.

A INVENÇÃO da história: entrevista de Peter Burke à Folha de S.Paulo. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 11 set. 1994. Mais!, p.4.

AMADO, Janaína. O grande mentiroso: tradição, veracidade e imaginação em história oral. *História,* São Paulo, v.14, p.125-136, 1995.

AQUINO, Santo Tomás de. *Suma teológica.* Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1959. v.7, p. 462-478.

ARISTÓTELES. *Ética a Nicômacos.* Trad.Mário da Gama Kury. Brasília: UnB, 1985. p.115-117.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

AUMONT, Jacques et al. *A estética do filme*. Trad.Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1995.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad.Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.

BARRASS, Robert. *Os cientistas precisam escrever:* guia de redação para cientistas, engenheiros e estudantes. Trad.Leila Novaes e Leônidas Hegenberg. 3.ed. São Paulo: T.A.Queiroz, 1991.

BELLEI, Sérgio Luis Prado. A fundação racial da nacionalidade em Cooper e Alencar. In:___. *Nacionalidade e literatura:* Os caminhos da alteridade. Florianópolis: UFSC, 1992.

BENEDITO Nunes ensina caminho de volta: Entrevista de Benedito Nunes a José Castello. *O Estado de S.Paulo*, São Paulo, 27 jan. 1996. Caderno 2, p.8.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: ___. *Magia e técnica, arte e política*. Trad.Sergio Paulo Rouanet. 2.ed. São Paulo: Brasiliense, 1986. p.222-232.

BENVENISTE, Émile. As relações de tempo no verbo francês. In: ___. *Problemas de lingüística geral I*. Trad.Maria da Glória Novak e Maria Luiza Neri. Revisão: Isaac Nicolau Salum. Campinas: Pontes, UNICAMP, 1991.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 3.ed. São Paulo: Cultrix, 1988.

BOOTH, Wayne C. *A retórica da ficção*. Lisboa: Arcádia, 1980.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *La vida es sueño*. 4.ed. Barcelona: Juventud, 1982.

CAMARGO, Jeferson Luiz. *Ficção e história em Virginia Woolf*. Araraquara: UNESP, 1994. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) — Faculdade de Ciências e Letras — Universidade Estadual Paulista.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1964. v.2.

CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura comparada*. 2.ed.rev.ampl. São Paulo: Ática, 1992. (Princípios)

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *Don Quijote de La Mancha*. 11.ed. Barcelona: Juventud, 1983.

CHAUÍ, Marilena. *O que é ideologia*. 26.ed. São Paulo: Brasiliense, 1988. (Primeiros Passos)

CINTRA, Ismael Ângelo. As teorias representativas sobre o foco narrativo: uma questão de ponto de vista. *Stylos*, São José do Rio Preto, n.52, p.1-42, 1981.

DÄLLENBACH, Lucien. Intertexto e autotexto. In: JENNY, Laurent et al. *Intertextualidades*. Coimbra: Almedina, 1979. p.51-76. Tradução portuguesa da *Poétique* n.27.

ECO, Umberto. *Como se faz uma tese*. Trad.Gilson Cesar Cardoso de Souza. 9.ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

FEIJÓ, Martin Cesar. *O que é herói.*. São Paulo: Brasiliense, 1984. (Primeiros Passos)

FREITAS, Maria Tereza de. *Literatura e história*: o romance revolucionário de André Malraux. São Paulo: Atual, 1986.

___. Das relações entre literatura e história. In: SIMPÓSIO DE LITERATURA COMPARADA, 1-2, Belo Horizonte. Anais... Belo Horizonte: UFMG, v.2, p.395-604.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa:* ensaio de método. Trad.Fernando Cabral Martins, Lisboa: Arcádia, 1979.

___. *Palimpsestes:* la littérature au second degré. Paris: Seuil, 1982.

GIL, Antonio Carlos. *Como elaborar projetos de pesquisa*. São Paulo: Atlas, 1989.

GREIMAS, Algirdas Julien, COURTÉS, Joseph. *Dicionário de semiótica*. Trad.Alceu Dias Lima, Diana Luz Pessoa de Barros, et.al. São Paulo: Cultrix, *s.d.*

JENNY, Laurent. A estratégia da forma. In: ___ et.al. *Intertextualidades*. Coimbra: Almedina, 1979. p.5-49. Tradução portuguesa da *Poétique* n.27

JUNQUEIRA, Valderez Helena Gil. A intertextualidade em processo. *Revista de Letras*, São Paulo, v.31, p.11-16, 1991.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine. *La enunciación*: de la subjetividad en el lenguaje. *s.l.*: Hachette, 1986.

KHOTE, Flávio R. *O herói*. 2.ed. São Paulo: Ática, 1987. (Princípios)

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. Trad.Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974. (Debates)

LE GOFF, Jacques et al. *A nova história*. Lisboa: Edições 70, 1991.

MACIEL, Sheila Dias. *Literatura e história em* As cidades invisíveis. São José do Rio Preto: UNESP, 1995. 108p. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) — Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista.

MAGALHÃES, Theresa Calvet de. Tempo e narração: a proposta de Ricoeur. In: SIMPÓSIO DE LITERATURA COMPARADA, 1-2, Belo Horizonte. Anais... Belo Horizonte: UFMG, v.2, p.395-604.

MENDILOW, Adam Abraham. *O tempo e o romance*. Trad.Flávio Wolf. Porto Alegre: Globo, 1972.

MIGNOLO, Walter. Lógica das diferenças e política das semelhanças da literatura que parece história ou antropologia, e vice-versa. In: CHIAPPINI, Ligia, WOLF DE AGUIAR, Flávio (Org.). *Literatura e história na América Latina*. São Paulo: Edusp, 1993. P.115-161.

MOCHCOVITCH, Luna Galano. *Gramsci e a escola*. São Paulo: Ática, 1988. (Princípios)

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, *s.d.*

NORMAS para publicações da UNESP. São Paulo: EDUNESP, 1994. 4v.

NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

ORTEGA Y GASSET, José de. *Meditaciones del Quijote*. Madrid: Universidad de Puerto Rico, 1957.

___. *A rebelião das massas*. Trad.Herrera Filho. Rio de Janeiro: Livro Ibero-Americano, 1959.

PARA White, a história recalcou a poesia: entrevista de Hayden White a Bernardo Carvalho. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 11 set. 1994. Mais! p.5

PEREIRA, Nunes. *Moronguêtá*: Um decameron indígena. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967. 2v.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Literatura comparada, intertexto e antropofagia. In: ___. *Flores da escrivaninha:* ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p.91-99.

PESSOTI, Isaías. Vantagens do turismo temporal. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 11 set. 1994. Mais!, p.6.

PRADO JR., Bento. O tempo em suspenso. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 11, set., 1994. Mais!, p.6.

RANCIÈRE, Jacques. À cata de bodes expiatórios. Trad.José Marcos Macedo. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 30, jun., 1996. Mais!, p.9.

___. *Os nomes da história*: Um ensaio de poética do saber. Trad.Eduardo Guimarães e Eni Puccinelli Orlandi. São Paulo: EDUC/Pontes, 1994.

REIS, Carlos, LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

RIBEIRO, Renato Janine. Stendhal faz jornalismo do século 19 em sua ficção. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 11 set. 1994. Mais!, p.7.

SALOMON, Délcio Vieira. *Como fazer uma monografia*. 2.ed.rev.atual. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

SHAW, Harry. *Dicionário de termos literários*. Trad.Cardigos dos Reis. 2.ed. Lisboa: D. Quixote, 1982.

STAM, Robert. *Bakhtin*: da teoria literária à cultura de massa. Trad.Heloísa Jahn. São Paulo: Ática, 1992. (Temas, 20)

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, paráfrase & Cia*. 4.ed. São Paulo: Ática, 1991. (Princípios)

SOUZA, Eudoro de. *História e mito*. Brasília: UNB, 1981.

THOMAZELLO-RAMOS, Maria Celeste. *Intertextualidade à maneira de Bandeira*. São José do Rio Preto: UNESP, 1994. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) — Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista.

VEGA CARPIO, Lope Félix de. *Arte nuevo de hacer comedias* y *La discreta enamorada*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1948.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

VENTURA, Roberto. Mito e tragédia em Euclides. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 11 set. 1994. Mais!, p.6.

CATANOZI, Eduardo César. *Mito e História na construção de* Galvez, imperador do Acre *de Márcio Souza.* São José do Rio Preto, 1996. 138p. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) — Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Câmpus de São José do Rio Preto. 1996. Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho".

RESUMO

A dissertação trata das relações intertextuais de *Galvez, imperador do Acre*, primeiro romance de Márcio Souza, com a historiografia e com a verdade mítica da região Norte, buscando perceber alguns elementos que a ficção adiciona a essas duas instâncias. Na reconstrução da trajetória de Dom Luiz Galvez Rodrigues de Aria em terras acreanas, a narrativa aproveita e amplia os elementos burlescos, equivocados e hiperbólicos dos textos que lhe serviram de fonte, ora subvertendo, ora reafirmando, ou ainda recriando relatos históricos e míticos. Uma vez que o imbricamento das três áreas — mito, História e ficção — é edificado através do discurso, o trabalho analisa também a forma como esse tríplice relacionamento se insere na narração do livro, procurando verificar como a enunciação espelha o jogo de ficção e não-ficção presente no enunciado.

Palavras-chave: mito; História; intertextualidade; Márcio Souza

CATANOZI, Eduardo César. *Myth and History in the construction of* Galvez, imperador do Acre *of Márcio Souza*. São José do Rio Preto, 1996. 138p. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) — Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Câmpus de São José do Rio Preto. 1996. Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho".

ABSTRACT

This dissertation deals with the intertextual relations of *Galvez, imperador do Acre*, Márcio Souza's first novel, with historiography and the mythical truth of North region, seeking to perceive some elements that are added by the fiction to these two instances. In the trajectory reconstruction of Dom Luiz Galvez Rodrigues de Aria in the territory of Acre, the narration takes advantage of and amplifies the burlesque elements, mistaken and hyperbolic of the texts that served them as a source, sometimes subverting, sometimes reaffirming, or even re-creating historical and mythical reports. Since the overlapping of the three areas — myth, History and fiction — is edified through the discourse, the work also analyses the way how this triplo relationship introduces itself in the narration of the book, trying to verify how the enunciation reflects the fiction and non-fiction game, presented in the enunciation.

Keywords: mith; History; intertextuality; Márcio Souza.



