

Yara Frateschi Vieira

A lucidez de D. Galvez — Quixote

A matriz do herói: D. Quixote beyond Equator

Leandro Tocantins abre a 6ª parte da sua *Formação Histórica do Acre* (1961) — “A República da Estrela Solitária”, em que trata do episódio Galvez — com uma epígrafe tirada do *D. Quixote*; o capítulo XXVI intitula-se “A Missão do Cavaleiro Andante”; falando de Galvez, freqüentemente compara-o a D. Quixote (“à semelhança da personagem de Cervantes”, “D. Quixote, armado cavaleiro”). Galvez-Quixote é uma associação fácil: afinal, não foi à-toa que o homem desfilou na Amazônia do fim do século a sua herança ibérica, a “figura de um nobre espanhol”: “alto, físico um tanto seco e anguloso, longos bigodes e aparência bem-cuidada”¹, nem podia passar

1. Leandro Tocantins, *Formação Histórica do Acre*. Vol. 1. Rio de Janeiro, Conquista, 1973, p. 218. Tocantins não é o único a associar Galvez a Quixote; parece ter sido uma constante da imprensa da época e dos estudos contemporâneos ou posteriores considerar Galvez um “pícaro” e a sua empresa uma “loucura”. Uma boa cobertura do episódio e das reações que provocou, é dada por Charles E. Stokes, Jr., *The Acre Revolutions, 1899-1903: A Study in Brazilian Expansionism*. Ph. D. Dissertation, Tulane University, 1974.

despercebido o seu feito entre épico e utópico (tragicômico?); em outras épocas e condições, este teria sido elevado da categoria de aventureiro à de heróico, como ele mesmo o percebeu: “Foi uma aventura, está acabada; mas se tivesse terminado bem, teria sido uma brilhante realização. Com aventuras como essa, as que tiveram êxito, escreveram-se as histórias de Espanha, Portugal e de todos os povos”².

“A cidade de Manaus sempre viveu de ilusões”³.

O “folhetim” de Márcio Souza — *Galvez, Imperador do Acre* (1976) — não se furta totalmente a esse lugar-comum acerca da personalidade de Galvez (embora não o assuma explicitamente). O que ele traz de novo, entretanto, é a inversão dos papéis: o seu Quixote vê moinhos de vento onde todos enxergam gigantes.

No palco da história

“O destino tem a veleidade de armar certas cenas da vida com os mesmos detalhes e surpresas de uma peça teatral”⁴.

O fim do século XIX na Amazônia: o “ciclo da borracha” com o seu esplendor *belle-époque*, a miragem da riqueza fácil numa terra perdida do resto do mundo civilizado, a transformação duma aldeia de beira-rio em metrópole à européia, o jogo dos interesses internacionais sobre um pequeno território selvagem, a tentativa de estabelecer nos trópicos uma república liberal — excelente material hiperbólico para compor um relato épico-ufanista ou uma narrativa (tragi)cômica. Márcio Souza optou pelo segundo caminho. A hipérbole é uma figura perigosa:

2. Entrevista de Galvez no Rio, publicada na *Folha do Norte* de 21/10/1901. Cito *apud* Stokes, *op. cit.*, p. 192. Como Stokes não dá as palavras textuais de Galvez, mas apenas uma tradução para o inglês, preferi refazer a versão portuguesa, embora possa não corresponder *ipsis verbis* à fala de Galvez.

3. Márcio Souza, *A Expressão Amazonense*. Do Colonialismo ao Neocolonialismo. São Paulo, Editora Alfa-Omega, 1978, p. 161.

4. Leandro Tocantins, *op. cit.*, p. 215.

afastando os objetos e seres das suas proporções normais, exige maior dispêndio de energia mental para a percepção; se de alguma forma, entretanto, nos damos conta de que a expectativa era exagerada, a economia de energia mental manifesta-se prazerosamente sob a forma de riso, ensina-nos Freud⁵.

A flauta mágica de Jurupari

“À nossa decisão de igualdade, com o propósito de eliminar diferenças no encontro da raça cósmica que terá, sem dúvida, seu lugar na Amazônia”⁶.

O *vaudeville* de Márcio Souza vale-se de recursos mais que tradicionais do gênero: desde o cômico de situação até o cômico obtido através dos jogos de palavra, não há sutilezas nesse humor impudente. Ele quer ser reconhecido e rotulado como tal, ele mesmo enrolado sobre si, num emaranhado de ações rocambolescas que interseccionam cenários de ópera, de atores de opereta que pulam para dentro da ação histórico-novelasca. O discurso narrativo entretece as personagens e ações a um discurso outro, que é a explicitação do gênero.

Duplo processo de redução e engrandecimento: tudo que entra no âmbito da narrativa, reduz-se necessariamente às dimensões do mundo de *vaudeville*; por outro lado, a limitação do domínio força à compensação pela hipérbole: falos gigantescos na origem dos nativos (a “flauta mágica” de Jurupari), o teatro Amazonas transformado em “artefato alado” de seres extraterrestres pelo discurso de um cientista inglês, ele mesmo uma hipérbole fálica (“A sociedade do látex tornar-se-ia uma sociedade falocrata que daria à mulher uma utilização tão aberrante quanto a forma de explorar a força de trabalho do

5. S. Freud, *Jokes and their Relation to the Unconscious*. The Standard Edition of the Complete Psychological Works of... Volume VIII (1905). London, The Hogarth Press and the Institute of Psycho-Analysis, 1960.

6. Brinde do Pres. José Lopez Portillo ao Pres. Ernesto Geisel, durante a visita deste último ao México, em janeiro de 78.

seringueiro.”)⁷. A reação a esse falo cósmico, a esse discurso fálico cósmico não pode ser senão o riso, a descontração de quem percebe que se tratava afinal de um falo posticho e impostor.

A distribuição das rendas

Nessa sociedade, as mulheres distribuem-se de maneira desigual e nada arbitrária: na festa dos seringueiros, onde só há homens, a violência da morte substitui a violência erótica. Na cidade, os senhores da borracha detêm o monopólio das mulheres casadoiras e outras. A mulher é simultaneamente a grande ausência e a “eterna presença” nesse mundo; na história de Galvez à Márcio Souza, a revolução faz-se por dois tipos de mulheres: as francesas de vida fácil e a professora politizada. Esta última é sintomaticamente sacrificada no final. Por outro lado, a contra-revolução é feita pelas legítimas esposas dos coronéis da borracha, novas lisístratas provincianas, que se recusam a conceder os seus favores conjugais até que as francesas tenham partido. Num mundo que lhe nega o papel de co-protagonista, a mulher acaba por usurpá-lo; e nisso ela ganha do outro grande ausente do romance, o seringueiro. A excessiva importância das personagens femininas nos acontecimentos histórico-novelescos serve de *pendant* à falocracia; não há nada que sirva de *pendant* à situação do seringueiro — a não ser uma pequena voz sibilina que, na página 46, relata o roubo das sementes de seringueira por Sir Henry Wickham. Tanto um como outro, entretanto, são fictícios: o fim do “ciclo da borracha” derruba os coronéis sem propiciar melhores condições aos seringueiros; a importância adquirida pelas mulheres funda-se afinal no exercício de uma função valorizada pela escassez do material, e não no reconhecimento dos seus direitos “à luz do dia”. Por isso Joana, a nova amazona, não tem lugar nesse mundo.

O comediante tropical

Até aqui nada de extraordinário: Márcio Souza tinha um bom material em mãos, já com as tintas um pouco carregadas pelo

7. Márcio Souza, *A Expressão Amazonense*, p. 99.

próprio inusitado do seu feito; a biografia conhecida de Galvez dava motivo “à divulgação de histórias rocambolescas”, com “um passado romântico, no qual é difícil separar a verdade da fantasia”, adverte Leandro Tocantins⁸. Tudo que Márcio Souza tinha a fazer era carregar um pouco mais as cores, levar a empresa fantástica ao seu ponto máximo (transformar, por exemplo, uma república liberal no Império do Acre, e um prosaico Presidente da República em napoleônico Imperador; não só sugerir que as personagens do episódio histórico pareciam atores de *vaudeville*, mas efetivamente fazer deles componentes de uma companhia de óperas e operetas, e assim por diante). Por outro lado, o “ciclo da borracha” oferecia o *décor* adequado a essa comédia (pseudo-)vitoriana: em vez da floresta e do rio hiperbólicos, a cidade e suas hipérboles vivas. *Décor* tão impressionante, tão vivo, aliás, que rouba o primeiro plano à peça, tornando-se o principal protagonista e o maior interesse da representação. De personagem, Galvez passa a câmara: ele faz aparecerem, apreendidos nos seus movimentos mais escusos, os interesses e os valores que comandavam a sociedade do látex.

et... circenses.

Discurso rotulado, personagens etiquetadas: a vida imita o teatro. Há em tudo uma dupla perspectiva: a realidade incorpora os elementos da encenação. Para os artistas que o dinheiro do látex contratava, a maior comédia era a própria vida tropical.

Há, entretanto, um número circense não dublado no romance. E a ele pertence o papel central da peça.

A voz do dono

Estranho discurso o desse espanhol do fim do século XIX, entremeado de citações de Cervantes, Calderón de la Barca, de referências eruditas a uma cultura europeia, mas também paródico de outros textos cuja atualidade é do século XX: o discurso “science-fiction” do inglês Henry Lust é apenas um

8. *Op. cit.*, p. 229.

dentre os diversos que se encontram espalhados pela narração. Os vários discursos entrecem-se nessa narrativa em que há aparentemente dois narradores: Galvez, o narrador/protagonista, que escreve na década de 40 as suas aventuras “relevantes”, porque vividas numa “terra irrelevante”, nos últimos anos da última década do século XIX; e o narrador/autor, aquele que, tendo encontrado em 1973 o manuscrito de Galvez num sebo de Paris, como convém a uma “história de aventuras que se preza”⁹, organizou-o e publicou-o. O narrador/autor interfere algumas vezes diretamente na narração, nos “à parte” dirigidos aos leitores em que chama a atenção para os excessos de imaginação de Galvez escritor. Entretanto, não há duas vozes na narração, a não ser que se leve muito ao pé da letra a autonomia do narrador/protagonista. Desnudando o procedimento de tão largo uso no romance tradicional — o romance que não se assume como ficção mas procura obter o *status* de relato verídico — o narrador/autor pisca o olho para o leitor, finge que morre e corre a esconder-se atrás do cenário; mas o que não se sabe é que ele é ventríloquo, e é a sua voz que ouvimos na boca do protagonista. Este fala com as entoações e os valores daquele. O narrador/autor dirige os comentários, nomeia os episódios e as partes (são dele os subtítulos dos capítulos), qualifica as ações e as personagens, desenvolve as ironias, controla a “não-literariedade” da linguagem narrativa, explicita o gênero — tudo isso através da voz de Galvez protagonista e escritor. Nessa fusão curiosa, a voz dos narradores acaba por ser “equivoca” — para usar um dos adjetivos preferidos do romance — e o epíteto que se aporia à personagem e aos seus atos acaba servindo também ao narrador/autor, que escreve, por extensão, “coisas relevantes” porque escritas numa “terra irrelevante”.

Que rei sou eu?

Sancho Pança na Ilha da Baratária, Rei Momo num carnaval *belle-époque*, D. Quixote de fancaria, Napoleão Bonaparte de

9. A paródia do recurso parece gozar dos favores mais recentes; ver, por exemplo, Walnice N. Galvão, “O fichário de Belchior”, in *Almanaque 2*.

hospício: as fronteiras que delimitam e enclausuram o reinado desse narrador/autor/herói que se autocoroa e autodepõe, estão ao mesmo tempo “acima” e “abaixo” do Equador: de um lado, a Europa e os Estados Unidos, a pressão da cultura e do poder; do outro, a consciência do abandono e do atraso em relação ao Sul (“finalmente o Amazonas chegou em 1922”).

O reinado de Galvez, a sua corte de vagabundos, aventureiros e prostitutas só pode constituir-se a partir de um distanciamento do narrador/autor em relação aos acontecimentos reais que lhe servem de “material” bruto para a elaboração da história. Não é à-toa que o narrador/autor chama a atenção para a discrepância entre o suposto manuscrito de Galvez e os fatos históricos relatados por documentos mais “sérios”. Essa distância dá ao leitor a dimensão do real vivido, dentro da sua significação hoje. O sonho de uma república liberal, o esplendor do ciclo da borracha às portas do episódio Wickham, em meio às *démarches* imperialistas dos “três jacarés”¹⁰ para abocanhar o Acre — tudo isso assume o aspecto de um reinado carnavalesco às beiras da desentronização. O Rei Momo desse carnaval é, contudo, um D. Quixote às avessas e lúcido. A sua perspectiva parece, por assim dizer, uma perspectiva póstuma: é aquela que vive de antemão a significação da derrota.

A linguagem complementar

“... la risa aclaraba la conciencia del hombre y le revelaba un nuevo mundo”¹¹.

A lucidez de Galvez — a voz do dono — é de um tipo especial. Como personagem, ele segue o seu destino com a resignação dos predestinados. A sua história está traçada. Mas, diante dos próprios atos, das pessoas e dos castelos erguidos pela ideologia, o recurso oposto por Galvez é o cinismo (“Fiz um ligeiro discurso prometendo trazer a civilização para as barrancas

10. John Bull, Bolívia e Tio Sam, cf. charge no *Jornal do Brasil* de 17/4/1902. *Apud* Charles E. Stokes Jr., *op. cit.*, p. 473.

11. Bajtin, Mijail, *La Cultura Popular en la Edad Media y Renacimiento*. El Contexto de François Rabelais. Madrid, Barral Editores, 1974, p. 86.

do Acre e muita justiça para o povo. A última parte do discurso, que se referia à justiça para o povo, eu deixei escapar num momento de entusiasmo e tratava-se de evidente exagero.” p. 152) O seu cinismo permite desmascarar os mitos (“eu vivi a aventura e depois me transformei numa lenda”), mas ao mesmo tempo mantém uma certa coerência com o ambiente carnavalesco e com a personalidade de Galvez personagem e lenda. Uma lucidez de outro tipo — que, contudo, também percorre subterraneamente o livro — cabe a um outro tipo de discurso que, muito confortavelmente para nós, Márcio Souza oferece no seu recente livro de ensaio, *A Expressão Amazonense* (1978). Aqui o leitor reconhece a voz de Galvez/Márcio Souza num outro registro, o do “ensaísta, historiador e crítico de cultura”¹²; ela funciona, em relação a *Galvez, Imperador do Acre*, como de fato a voz do dono: sem o cinismo de Galvez, mas com “santa ira” e lúcida consciência, analisa a “desenfreada entrega do Amazonas à alienação” (ver especialmente os capítulos “O Período do Imperialismo”, “A Vida como um *Vaudeville*” e “Na Vanguarda da Retaguarda”; neles se desenvolve, de maneira sistemática e explícita, a visão que sustenta o mundo fictício criado em *Galvez*). Assim, Márcio Souza oferece, em linguagens complementares, uma visão da história e da cultura amazonense que nos atinge duplamente e com força redobrada: com *Galvez*, rimos (o riso ressentido da sátira), e com *A Expressão Amazonense* indignamo-nos e aderimos à sua santa ira. Em ambos os casos, reações fortes que acompanham a sensação de que algo novo está sendo desvendado. Os moinhos de vento se desmascaram através da obra desse Quixote tropical que sai, “armado cavaleiro”, a fim de “reelaborar a linguagem do homem, registrar criticamente seu universo peculiar e requerer estatuto de maturidade cultural”¹³.

Campinas, 22 de março de 1978

12. Carlos Guilherme Mota, “Pátria do Mito”. Revista *Veja*, 8/3/78, p. 110.

13. Márcio Souza, *op. cit.*, p. 184.