

**FUNDAÇÃO UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
MESTRADO EM HISTÓRIA DA LITERATURA**

***GALVEZ IMPERADOR DO ACRE: O DISCURSO DO  
ROMANCE E A FICCIONALIZAÇÃO DA HISTÓRIA***

Dissertação apresentada como  
requisito parcial para a obtenção do  
grau de Mestre em Letras, na área  
de História da Literatura.

**Renato Otero da Silva Júnior**

Prof. Dr. Carlos Alexandre Baumgarten  
Orientador

Data da defesa: 10 de Outubro de 2006

Instituição depositária:  
NID – Núcleo de Informação e Documentação da  
Fundação Universidade Federal do Rio Grande

Rio Grande, setembro de 2006

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço sinceramente a realização desta dissertação:

ao professor orientador e amigo Carlos Alexandre Baumgarten, pelos frutíferos anos de convivência acadêmica e apoio incondicional que me ofereceu durante o processo de desenvolvimento deste trabalho;

à minha mãe, Dinorá, pelo assíduo acompanhamento a tudo que venho realizando e também pelas palavras de conforto diante de momentos adversos.

à minha companheira, Lílian, por suportar e compreender os momentos em que estive ausente de sua companhia, por reconhecer que o cumprimento das obrigações de minha vida acadêmica requeria tal sacrifício.

aos demais familiares e amigos de minha cidade, que muito me incentivaram e me auxiliaram durante o período de escrita deste trabalho.

ao corpo docente do programa de pós-graduação em História da Literatura e meus colegas de sala de aula, pelo contínuo aprendizado e pelas muitas jornadas de discussão intelectual vividas, que muito contribuíram para minha formação profissional como pessoal também.

à Capes, por oportunizar minha bolsa de estudos assim como de outros colegas.

## SUMÁRIO

<b>1 - CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....</b>	<b>6</b>
<b>2 - GALVEZ IMPERADOR DO ACRE SOB A ÓTICA DA TEORIA DO ROMANCE DE MIKHAIL BAKHTIN.....</b>	<b>11</b>
<b>2.1 - Dialogismo, plurilingüismo e polifonia.....</b>	<b>14</b>
<b>2.2 - Riso, paródia e carnavalização.....</b>	<b>26</b>
<b>3 - GALVEZ IMPERADOR DO ACRE E A REPRESENTAÇÃO DA HISTÓRIA.....</b>	<b>59</b>
<b>3.1 - Literatura e História: entrecruzamentos possíveis.....</b>	<b>59</b>
<b>3.2 - Galvez Imperador do Acre: o romance histórico e a ficcionalização da História.....</b>	<b>67</b>
<b>4 - CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>98</b>
<b>5 - REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>102</b>

## **RESUMO**

*Galvez imperador do Acre*, de Márcio Souza, transita por um duplo caminho: ao mesmo tempo em que revisita capítulo importante da história do Brasil, estabelece também um diálogo com a tradição literária do país. O romance, além disso, por sua própria natureza, apresenta uma série de elementos caracterizadores que o aproximam da forma romanesca tal como a concebeu Mikhail Bakhtin em seus estudos sobre o gênero. Nessa perspectiva, o presente trabalho promove o estudo do romance do autor amazonense, contemplando-o a partir de uma também dupla orientação: de um lado, é ele analisado em função das relações que estabelece entre os campos da ficção e da história; e de outro, é ele visto enquanto materialização do gênero romance, portador das características atribuídas a ele pelo teórico russo.

## **RESÚMEN**

*Galvez imperador do Acre*, de Márcio Souza, transita por un camino doble: al mismo tiempo en que revisita capítulo importante de la historia de Brasil, establece también un diálogo con la tradición literaria del país. La novela, más allá de esto, por su propia naturaleza, presenta una serie de elementos caracterizadores que la acercan a la forma romanesca tal como la ha concebido Mijail Bakhtín en sus estudios sobre el género. En esta perspectiva, el presente trabajo promueve el estudio de la novela del autor amazonense, contemplándola a partir también de una orientación doble: de un lado, es analizada en función de las relaciones que establece entre los campos de la ficción y de la historia; y de otro, es vista en cuanto materialización del género novela, portador de las características atribuidas a él por el teórico ruso.

## 1 – CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A idéia da realização do presente trabalho está vinculada a estudo sobre o romance histórico, realizado no último ano do curso de graduação, que resultou em monografia sobre romance de Moacyr Scliar.<sup>1</sup> Após, durante a realização do Mestrado em História da Literatura, a pesquisa inicial foi aprofundada, a partir da leitura da produção teórica de Mikhail Bakhtin no que tange ao discurso do romance. Assim, focalizar as principais idéias do teórico russo Mikhail Bakhtin a respeito da natureza da linguagem e discuti-las quanto a sua operacionalidade na conformação discursiva do gênero romanesco é o ponto de partida da presente dissertação.

Importa destacar do ideário bakhtiniano a concepção dialógica de sujeito que nos oferece, a perspectiva de que a existência de um sujeito individual – um “eu” – só adquire alguma significação na medida em que interage, dialoga com um outro sujeito individual, seu correspondente dialógico – um “outro” – no círculo de suas relações. A palavra, ou mais amplamente o discurso, elemento de intermediação comunicativa entre os diferentes sujeitos, reflete as tendências ideológicas em conflito da vida social, reproduz também as mais diversas manifestações culturais que interagem e compõem a cadeia de signos da realidade.

As idéias antes expostas, além de constituírem a base do pensamento de Bakhtin, participam posteriormente, também, das reflexões que o teórico russo desenvolve, ao promover estudos voltados para a problematização do romance como gênero. Tal problematização evidencia a afinidade que o discurso romanesco guarda com o discurso

---

<sup>1</sup> O trabalho realizado resultou na seguinte publicação: SILVA Jr., Renato Otero. História e ficção em *A estranha nação de Rafael Mendes*. *Cadernos Literários*, Programa de Pós-Graduação em Letras/Mestrado em História da Literatura, nº 9, Rio Grande: Editora da FURG, 2004. p. 73-83.

ordinário da vida cotidiana, por apresentar atributos como o dialogismo, a polifonia e uma configuração carnavalizada.

Com base nessas considerações, pretende-se analisar o romance *Galvez Imperador do Acre*, de autoria do escritor amazonense Márcio Souza<sup>2</sup>. A análise objetiva verificar em que medida a obra corresponde às premissas teóricas de Mikhail Bakhtin, e ainda, salientar a presença de determinadas marcas estilísticas, discursivas e de outras espécies que permitam apontar *Galvez* como narrativa potencialmente exemplar do gênero romance tal como o concebeu o teórico russo em seus estudos.

O exame de *Galvez Imperador do Acre* à luz das idéias elaboradas por Bakhtin levará em consideração as seguintes obras do teórico russo: *Marxismo e filosofia da linguagem*, pois é nesta obra que Bakhtin lança os fundamentos teóricos que estão na base de sua teoria sobre o discurso, em especial o questionamento à tradição saussureana que, ao privilegiar o estudo da *langue*, negligenciou a *parole*, que, por seu dinamismo e permanente atualização é, segundo Bakhtin, fundamental para a compreensão do discurso em todas as suas concretizações, inclusive a romanesca; *Questões de literatura e estética*, especialmente no que se refere ao capítulo “O discurso no romance”, no qual Bakhtin aprofunda seus estudos sobre o gênero, definindo sua natureza e apontando suas marcas essenciais; da mesma obra, interessam, ainda, os capítulos “Formas do tempo e de cronotopo no romance”, “Da pré-história do discurso romanescos” e “Epos e romance”, pela contribuição que trazem para uma metodologia do estudo do romance; *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, que, em sua longa introdução aborda, entre outros aspectos, o riso, o grotesco, o discurso carnavalizado, a

---

<sup>2</sup> A obra, de 1976, é a primeira investida do autor na prosa romanesca, e trata de assunto recorrente na sua produção intelectual, anterior e posterior à publicação do romance e presente também em outros gêneros nos quais atuou, como o cinema, o teatro e o ensaio: a região norte do Brasil, sua condição histórica, seus aspectos socioculturais peculiares, a sociedade urbana e rural amazônica, enfim, uma série de elementos temáticos relacionados ao norte brasileiro, tratados invariavelmente através de um posicionamento intensamente crítico, denunciador e inconformista, por vezes manifestado sob a forma de um humor descontraído embora não menos reflexivo, como é o caso explícito do romance *Galvez imperador do Acre*, por exemplo.

paródia e a ironia como elementos caracterizadores da narrativa romanesca; *Problema da poética de Dostoievski*, fundamentalmente em seu capítulo IV, “Particularidades do gênero, do enredo e da composição das obras de Dostoievski”, onde Bakhtin define o romance a partir da evolução/transformação de gêneros antigos do campo do cômico-sério, tais como os diálogos socráticos e a sátira menipéia.

Em um segundo momento, este trabalho direcionará sua abordagem à elucidação e à discussão da crise do conhecimento histórico, desencadeadas ainda no século XIX. Tal crise promoveu não só uma crescente descentralização da pesquisa e da escrita historiográfica, como retirou, gradualmente, do rígido e unilateral modelo cientificista/positivista de “fazer História”, o posto de paradigma metodológico supremo para a articulação do saber histórico.

Neste processo de flexibilização da inteligência histórica, participam várias áreas do conhecimento, que emprestam seus fundamentos teórico-metodológicos às produções historiográficas em desenvolvimento, o que faz ampliar ainda mais as perspectivas interpretativas sobre os fatos estudados por elas. Nesse sentido, destaca-se a Literatura, que tem participado ativamente das novas abordagens realizadas pelos historiadores, sendo cada vez mais evidente o interesse dos mesmos em utilizar recursos estilísticos e estratégias discursivas próprias das obras de ficção na montagem de seus relatos historiográficos. A proximidade entre as duas áreas não é recente, havendo momentos em que a afinidade entre ambas mostrou-se ora mais, ora menos amistosa. Neste último caso, tem-se como o fato de que a História, no século XIX, era concebida como uma ciência autônoma e, acima de tudo, objetiva.

Na Literatura, a apropriação de eventos históricos por parte das obras ficcionais, elevando-os a objeto temático central das tramas, ficou relegada aos chamados romances históricos. A produção deste tipo de escrita, oriunda do século XIX, mostra-se estritamente vinculada aos interesses da cultura oficial, apresentando um discurso conformista e legitimador da palavra historiográfica, hierarquicamente superior. Em contrapartida ao modelo clássico de ficção histórica,

surgiu com força, mais ou menos na metade do século seguinte, especialmente na cena literária latino-americana, uma nova modalidade de escrita romanesca, o novo romance histórico. Na sua estruturação atua, via de regra, contestando todos aqueles valores presentes no romance histórico tradicional, ao realizar abordagens diferenciadas sobre os mesmos fatos históricos tematizados outrora em obras historiográficas e romancesas vinculadas à cultura oficial e predominante.

Essas considerações de ordem teórica serão devidamente aprofundadas ao longo do presente estudo, e interessam na medida em que se associam diretamente a *Galvez Imperador do Acre*, porquanto o romance explora episódio histórico de importância para a História nacional e dele faz motivo preponderante de sua matéria ficcional. Buscar-se-á apontar, na seqüência deste estudo, sob que perspectiva a narrativa de Márcio Souza se orienta na (re)leitura que promove de acontecimentos antes explorados pelo discurso historiográfico.

A presente pesquisa, na abordagem que realiza sobre a crise do conhecimento histórico, a relação Literatura/História e o romance histórico, buscará respaldo em algumas obras de referência que tratam detidamente dessas temáticas. Sobre a natureza e especificidade do discurso da História, foram utilizadas como base teórica as idéias de Hayden White, que constituem, pode-se mesmo dizer, uma poética do discurso historiográfico. A respeito das muitas relações entre as áreas da Literatura e da História, recorre-se ao pensamento de autores como Roland Barthes, Paul Ricoeur, Walter Mignolo, Benedito Nunes, Pedro Brum Santos, entre outros. Para o estudo do romance histórico tradicional, Georg Lukacs e sua obra *La novela histórica*, em que discute o subgênero e seus elementos caracterizadores a partir da análise de exemplares produzidos nos séculos XVIII e XIX. O tratamento diferenciado dado à matéria histórica realizado pelos novos romances históricos é objeto de estudo de duas obras: *Poética do pós-modernismo*, de Linda Hutcheon, particularmente o capítulo “Metaficção Historiográfica “o passatempo do tempo passado”, e, de autoria de Seymour Menton, o livro *La nueva novela histórica de la América Latina*

1979-1992, em especial o capítulo “La nueva novela histórica: definiciones e orígenes”.

Em síntese, a dissertação observará a seguinte estruturação: o primeiro capítulo abordará *Galvez Imperador do Acre*, de Márcio Souza, a partir da teoria do romance de Mikhail Bakhtin; o segundo capítulo se encarregará da análise da narrativa do autor amazonense a partir de sua consideração no âmbito do romance histórico. Por fim, através das considerações finais, buscar-se-á reunir as principais conclusões alcançadas no decorrer da pesquisa.

## **2 - GALVEZ IMPERADOR DO ACRE SOB A ÓTICA DA TEORIA DO ROMANCE DE MIKHAIL BAKHTIN**

Para que se pense a respeito da teoria bakhtiniana do romance<sup>3</sup> é preciso antes relevar certas noções muito mais abrangentes do que a simples arquitetura teórica formulada por Mikhail Bakhtin, direcionada estritamente para o gênero romanesco.

Aliás, pela ótica do crítico russo, tal gênero vem a ser, ao fim e ao cabo, a projeção mais pertinente no discurso literário da construção discursiva existente na realidade concreto-sensorial, realidade de caráter prosaico, composta de sujeitos permeados intrinsecamente de manifestações discursivas as mais variadas possíveis. Sujeitos constituídos não só de sua própria e individual consciência, mas também sujeitos produto da convergência de múltiplas vozes, linguagens e outras consciências que a partir de uma interação social constroem um círculo de comunicação interpessoal.

Do que se assinalou anteriormente, depreende-se a noção de dialogismo – condição necessária da existência/concretude da linguagem – dialogismo como termo utilizado para designar a ocorrência do diálogo, interação comunicativa de um ser humano para com outro ser humano manifestando-se exteriormente. A linguagem, pois, em sua forma dialogizada, é logicamente praticada dentro do palco no qual está inserido o indivíduo e seus convivas. Assim, constitui-se no aparato da consciência que transcende o confinamento mental em cada indivíduo para realizar-se plenamente na interação com outras consciências, atuando ora como agente, ora como paciente comunicativo. Ali são disponibilizados os signos lingüísticos necessários para o

---

<sup>3</sup> Ver, a propósito: MACHADO, Irene. *O romance e a voz: a prosaica dialógica de Mikhail Bakhtin*. Rio de Janeiro: Imago; São Paulo: Fapesp, 1995. Em seu texto, Irene Machado desenvolve profundo estudo sobre a teoria do romance concebida por Mikhail Bakhtin. Tal estudo vem, ao final, acompanhado por um glossário sobre os principais termos teóricos cunhados por Bakhtin, ao desenvolver seu trabalho a respeito do gênero romanesco.

estabelecimento da comunicação, os quais as consciências individuais filtram para uso adequado dentro de seu sistema sócio-interativo. É no meio, no círculo social – seio dos diversos grupos de linguagens, consciências e ideologias – que as consciências individuais são formadas, até passarem a ser, também elas, partícipes e colaboradoras no processo de geração e disseminação de signos lingüísticos e ideológicos de um determinado sistema social. Para resumir a idéia da influência do meio social na formação da consciência individual, a sentença de Bakhtin: *A consciência individual é um fato sócio-ideológico*<sup>4</sup>.

O meio pelo qual se realiza a interação interconsciências, por onde a consciência de cada indivíduo se manifesta, é a palavra; não a palavra inteiramente original e autêntica que, proveniente do pensamento singular do indivíduo, configura-se como espécie de utopia apregoada por um pensamento idealista; mas a palavra revestida de carga semântica, ideológica, ocasionada por seu contínuo uso através dos anos por incontáveis sujeitos-consciência e a respectiva intenção destes quando na prática comunicativa da palavra no meio social. E por se prestar como instrumento, ou seja, meio de exteriorização da idéia do sujeito, *a palavra é o fenômeno ideológico por excelência*.<sup>5</sup> A palavra, o discurso e os enunciados invariavelmente se mostrarão multivocalizados, plurilingüísticos, multifacetados discursivamente, carregando em si a dinamicidade signica da linguagem.

No terreno da literatura, nenhum gênero se apresenta como mais apto para representar a heterogeneidade presente no nível profundo da linguagem dos sujeitos-consciência inseridos na realidade concreto-sensorial do que o gênero romanesco. Por conta disso, a afirmação de Bakhtin de que o *romance, tomado como um conjunto, caracteriza-se como um fenômeno pluriestilístico, plurilíngüe e plurívoco*<sup>6</sup>. Tais marcas são inerentes à própria realidade, da qual brotam diversos matizes lingüísticos e ideológicos, ora cruzando-se entre eles, ora

---

<sup>4</sup> BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo, HUCITEC, 1995. p. 35.

<sup>5</sup> Idem, p.36.

<sup>6</sup> BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética*. São Paulo: HUCITEC, 1990. p. 73.

apartando-se na arena social do discurso, mas, acima de tudo, convivendo simultaneamente no mesmo espaço interacional de comunicação.

Em *Galvez Imperador do Acre*, o fenômeno plurilingüístico é evidenciado, e isto muito claramente, já pela própria natureza da diegese, que, ao discorrer sobre evento fundamental da História brasileira e sul-americana, reveste-se de vários tons discursivos ao longo da narrativa. Aquilo que, a princípio, pelo objeto a que se refere o texto, poderia dar a entender que se teria no escrito o domínio absoluto da linguagem objetiva, séria, unívoca, típica das narrativas históricas tradicionais, logo se desvanece, pela coexistência de diversos referentes lingüísticos, mescla de linguagens inseridas na atuação discursiva dos narradores, dos personagens. Desse modo, revela a transposição, no transcorrer textual do romance, da estratificação lingüística característica e inerente da linguagem manifestada pelos agentes da realidade social, concreto-sensorial.

Nessa perspectiva, considerar a aplicação no romance da linguagem estratificada da realidade significa, por conseguinte, postular o quanto é relativizado o ponto de vista adotado pelo prosador-romancista em sua obra literária. Ao contemplar diversos horizontes ideológicos, a obra assim concebida diverge daquelas do autor-poeta, ou do compositor de algum outro gênero classificado convencionalmente como “elevado”. Estes são, tradicionalmente, porta-vozes de um discurso unilateral, monologado, acabado, voltados para um posicionamento autoritário, isolados mormente da penetração das demais vozes e posicionamentos ideológicos, os quais consciente ou inconscientemente participam da voz de qualquer enunciação praticada no âmbito social por entes partícipes da vida em sua realidade imanente.

A partir disso, então, advém a idéia de que o gênero romanesco deva ser estudado não só do ponto de vista estritamente estético, adotando-se metodologia de cunho mais formalista, como obra de arte que é, mas, sim, e relevantemente também, estudando-o do ponto de vista sociológico, como a mais acabada representação

microc3smica da vida que demonstra ser. Mais ainda: a id3ea de que aqueles pressupostos metodol3gicos de estudo aplicados aos outros g3neros, aqueles considerados “elevados” como a trag3dia, a epop3ia e a poesia, n3o dar3o conta plenamente do romance quando a ele direcionado. E isso ocorre n3o s3o porque o g3nero romanesco difere destes outros g3neros no tocante 3a forma, natureza, proced3ncia, mas, sim, e tamb3m pelo pr3prio car3ter discursivo inerente ao romance.

Essa impropriedade se deve 3a d3spar condi33o ling3üística do romance em rela33o aos outros g3neros. Enquanto o primeiro trabalha com as v3rias linguagens que se entrecruzam na realidade, independentemente da hierarquia assumida pelos grupos ling3üísticos existentes no desenvolvimento discursivo da realidade, os 3ltimos trabalham com a linguagem ornamentada e sacralizada do alto escal3o da sociedade em que se desenvolvem. Nessa perspectiva, privam-se o m3ximo poss3vel da contamina33o ling3üística proveniente das zonas mais “impuras” e “baixas” da civiliza33o, onde a mescla e a livre prolifera33o das mais diversas esferas discursivas n3o conhecem a normatiza33o e a pomposidade da linguagem, t3pica dos discursos dos g3neros “elevados”.

## **2.1 - Dialogismo, pluriling3ismo e polifonia**

A defesa da univocidade do sujeito implica depreender a linguagem como um sistema objetivo, claro, n3o pass3vel de contradi33es, de ilogicidades. Trata-se de um fen3meno que reflete a verdade, a realidade, como mecanismo humano que traduz objetivamente os fen3menos indiscut3veis da vida. Seguindo essa linha de pensamento, a linguagem caracteriza-se como forma indubit3vel de representa33o do real, sem a possibilidade de reconhecimento do car3ter politonal da realidade, que se apresenta entrecortada de vozes surgidas das mais variadas dire33es e naturezas. Enfim, a linguagem explicada por aqueles que sustentam a unilateralidade do discurso, baseia-se numa vis3o de cunho racionalista, redutor e homogeneizante. N3o se enquadra, portanto, no 3mbito do pensamento unívoco, a no33o

de participação ativa da consciência individual determinando a também condição individual da linguagem de cada sujeito, o reconhecimento da subjetividade única e intransferível de cada indivíduo e a sua manifestação via linguagem verbal ou escrita.

Em síntese, a concepção unívoca da linguagem quer dar conta da língua como norma, torná-la transparente, assimilável, passível de ser apreendida via regras arbitrárias, defini-la em termos objetivos, universais e generalizadores.

Em contrapartida ao pensamento unívoco, a concepção dialógica da linguagem refuta qualquer postulado que aponte e declare a unicidade lingüística do sujeito enunciador e do sujeito receptor. Nesse sentido, o dialogismo é a linguagem não como representação do real, mas como porta-voz da subjetividade humana, como externadora da constituição psíquica do sujeito em direção a outros psiquismos, a outras subjetividades, *lugar da constituição da subjetividade. É pela linguagem que o homem se constitui enquanto subjetividade, porque abre espaço para as relações intersubjetivas e para o reconhecimento recíproco das consciências.*<sup>7</sup>

No caso da dialogicidade, percebe-se a linguagem, o discurso, como campo de encontro das tendências lingüísticas existentes, convergência do discurso evocado pelos indivíduos do centro, da norma, da cultura oficial e do discurso periférico dos sujeitos lingüisticamente desamparados dessa mesma norma. A linguagem dialogizada é a da confluência dos vários estratos lingüísticos, reflexo dos também variados estratos sociais, que se debaterão na mentalidade e nos enunciados do sujeito falante/escritor, implícita ou explicitamente. Conceber a linguagem como dialogizada significa também entrever o ato discursivo realizado em uma dupla via: a ação e reação discursiva, o sujeito manifestante e seu destinatário, e, invariavelmente, há esse outro, o receptor do enunciado, que pode ou

---

<sup>7</sup> BRANDÃO, Helena H. Nagamine. Escritura, leitura, dialogicidade. In: BRAIT, Beth. *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1997. p. 284.

não existir de fato, que pode ou não contra-atacar no embate discursivo.

Isto não se dá somente no nível da linguagem oral. Qualquer discurso pressupõe a participação de um receptor/destinatário correspondente, e como já se mencionou, concebido de maneira implícita ou explícita. Com o discurso escrito não é diferente; ele pressupõe sempre uma consciência acolhedora de seu texto, que vem indiretamente inscrita no desenvolvimento formal/conteudístico da produção textual. O diálogo ocorre desde a concepção do texto, sem que haja uma efetiva, uma resposta externa e posterior ao procedimento da leitura. Inserido, entranhado e impresso no discorrer individual de um texto, o diálogo vem, nessa medida, confirmar a idéia do dialogismo inerente à linguagem humana, seja qual for a forma manifestante da língua, oral ou escrita.

A premissa definitiva é a de que já estamos lingüisticamente constituídos. Nossa fala e nossa escrita estão sorrateiramente imbricadas de outros discursos, níveis de linguagem determinados, assinalada por alguma ou algumas marcas lingüísticas específicas de alguma natureza peculiar, etc. A isso se dá o nome de *dialogicidade interna*, a celeuma de línguas, de linguagens que habitam nossa consciência e que sutil ou manifestadamente são explicitadas quando exteriorizadas de maneira oral ou escrita.

Mesmo como discurso interior, como discurso não pronunciado – verbalizado ou escrito –, é fato estar a consciência impregnada de linguagens as mais diferenciadas, de variada ordem, natureza ou hierarquia: a consciência é plurilíngüe. A observação sobre este ponto é crucial, uma vez que uma abordagem científica sobre o aspecto da linguagem em geral, enquanto manifestação da consciência, muito mais em se tratando da linguagem literária, não pode se contentar em considerá-la exclusivamente como fenômeno puramente formal, como técnica estética abstrata; ao contrário, deve-se levar em consideração, também na apreciação intelectual, o componente sociológico que perpassa a linguagem, sejam quais forem os meios de expressão e os fins a que se destinam.

Na consideração acerca de um estudo referente à arte verbal, Bakhtin aponta a inadequação metodológica de um estudo que trate abstratamente o discurso, na sua superficialidade formal, sem tocar-lhe as entranhas semânticas provenientes de seu uso sócio-histórico continuado no universo da vida diária, concreta, dos falantes. A conciliação entre a abordagem formal ou formalista e a abordagem de índole sociológica e histórica na tratativa da matéria verbal é que deve prevalecer, sem prejuízo ou predominância de uma das partes, referências metodológicas de singular natureza.

Um estudo que trate do objeto discursivo isolando o aspecto formal do conteudístico, por mais apurado que seja, dificilmente dará conta do complexo material que é a linguagem, o discurso, notadamente quando considerado o discurso da prosa romanesca e sua peculiar conformação, espaço lingüístico-literário em que o discurso usual, trabalhado artisticamente, apresenta-se disposto o mais próximo possível da linguagem que se efetiva na realidade com suas múltiplas faces, hierarquias, tipos e com os personagens da vida cotidiana de variados caracteres, também presentes no contexto diário da linguagem viva.

Em se tratando de gênero romanesco, o cotidiano lingüístico da realidade objetiva é sentido a cada linha de prosa romanesca criada; a realidade emerge a cada voz manifestada esteticamente pelas produções literárias de caráter prosaico-romanesco. Cada voz que surge no âmbito romanesco é uma parcela transplantada, mas viva, da marcada estratificação social característica da realidade, formada pela ilimitada miscelânea lingüística proveniente dos indivíduos e suas origens.

Exemplo notável de romance que organicamente funciona de maneira multidirecional do ponto de vista discursivo, ou seja, como produção literária que artisticamente dá vazão a linguagens existentes e geradas na atmosfera social humana, *Galvez Imperador do Acre* se constitui como arena artístico-literária de representação da mecânica do discurso no contexto sócio-histórico dos indivíduos, já que conta a

obra com uma dinâmica de linguagens incessante, com fontes discursivas heterogêneas cruzando-se, justapondo-se, alternando-se.

No romance, a coexistência de incontáveis estratos lingüísticos passa, portanto, pela própria conformação étnica dos espaços geográficos em que habitam as personagens da trama, lugares de constituição étnica muito heterogênea; lugares que, além de contar com seus próprios nativos, eles em si, já um pouco estratificados, contam também com maciça presença estrangeira, influenciando não só o aspecto lingüístico como o aspecto físico das regiões abordadas pelo romance. Como exemplo, tem-se o momento em que o personagem Galvez descreve o ambiente de Manaus, com a impressão de quem recentemente chegou a lugar desconhecido, não identificando o estilo arquitetônico da cidade, nem reconhecendo influência inglesa ou portuguesa em prédios de uma metrópole soberba que, situada em meio à imensa selva amazônica, abriga e reúne tipos e costumes de variada proveniência:

*Trinta graus. Manchas de água evaporavam das paredes como restos mortos de chuva. Eu olhava pela janela a rua movimentada, os bondes atravessando os paralelepípedos cor de vinho. Mulheres com chapéus extravagantes flanavam de braços com seus homens. A cidade coruscava de eletricidade. Prédios vitorianos ou manuelinos? Uma igreja inacabada e uma praia de lama fétida. Eu estava há um mês em Manaus. Sem problemas.<sup>8</sup>*

Ao tratar de ambiente plurilingüe, logo se está tratando também de ambiente pluricultural, descaracterizado do ponto de vista de uma cultura pura, cultura imanente do contingente humano de um determinado espaço. O que irá marcar um espaço plurilingüe é o sincretismo de forças culturais heterogêneas atuantes em um mesmo espaço. A cultura local e as culturas exteriores resultam em uma hibridização identitária relevante, proporcionada, entre outras coisas, pela turba lingüística com que cada grupo contribui em parte na

---

<sup>8</sup> SOUZA, Márcio. *Galvez Imperador do Acre*. Rio de Janeiro: Record, 2001. p. 119. Todas as demais citações do texto de Márcio Souza pertencem à mesma edição.

atmosfera do discurso cotidiano da realidade. O sincretismo citado é, em *Galvez Imperador do Acre*, título de trecho que revela bem a forte interferência de cultura alheia em solo totalmente assimétrico a esta cultura, a cidade de Manaus. Veja-se a descrição registrada no referido capítulo:

*A presença inglesa em Manaus era tão forte que havia até fantasmas tradicionais. Num palacete, numa ponte de ferro, numa determinada hora da noite, com a precisão do meridiano de Greenwich, era possível deparar com o lívido espectro de uma mulher cega, os olhos vazados de vingança, ou a figura sangrenta de um homem em costumes do século XVIII. Sir Henry se sentia relativamente bem naquela cidade. (p. 125)*

Na passagem citada, percebe-se um verdadeiro transplante de um sistema cultural particular, de figuras típicas do imaginário inglês para um cenário natural que nada lembra a atmosfera britânica, mas que também não se converte em fato muito extravagante neste lugar (Manaus) devido à presença marcante de ingleses na metrópole amazonense. Esta, a princípio, confusa mistura de folclores e culturas, adquire através da linguagem um dos seus máximos meios de expressão: a linguagem reflete o entrecruzamento cultural e folclórico da realidade, realidade estratificada cultural e discursivamente, em que vivem os diferentes grupos que a compõem e, em tese, específica identidade lingüística. Esta identidade, em termos práticos, pode ser difícil de delimitar, pelo fato de misturar-se com a fala e a escrita dos usuários do discurso de outras linhas culturais, com outros grupos lingüísticos, de região, de nacionalidade, de idade, de profissão, etc.

A mescla de tipos culturais distintos no romance dá-se até mesmo em um plano metafísico, transcendental, ultrapassando o próprio limite da realidade dialogizada concreta e sensorialmente. Basta que se recorde o trecho intitulado *Ballet mystique* (o próprio título já uma denominação francesa), em que Luiz Galvez, em Manaus, dá rápido esboço de uma sessão espírita testemunhada por ele na sala da

mansão do Major Freire. Na ocasião, o próprio Major Freire diz que tais sessões não obtinham o sucesso esperado na captura de espíritos elevados, estes outrora homens superiores, tal como o espírito do escritor Victor Hugo, relatado por Freire. No máximo, nesses encontros ocultos, eles *captavam índios, pretos velhos, espíritos baixos que gritavam de horror e diziam obscenidades* (p. 123). Percebe-se, até mesmo em uma esfera vivencial além-mundo, o entrechoque de diversas manifestações culturais e discursivas, de diferentes níveis e procedências.

A intenção do grupo spiritista de privilegiar a apreensão de espíritos nobres como o de Victor Hugo representa bem a condição intelectual dos integrantes da sessão: pessoas cultas, de ambientes sofisticados, gostos requintados, pessoas que prezam aqueles programas culturais eruditos (teatro, ópera, literatura escrita) e neles se vêem como receptores em potencial do que consideram a cultura nobre, superior, aquela exclusivamente originária da Europa: a “civilização”.

Em contrapartida, o episódio do ritual espírita reflete, mesmo que em imagem cômica de um mundo sobrenatural, a pluriformação cultural, étnica e social do mundo concreto-sensorial dos vivos, dos seres humanos existentes na forma constitutivamente material. Por mais que se queira a presença única, monótona do tipo considerado “sublime” de cultura, de discurso, tal desejo não se concretiza em termos de realidade, nem em termos de literatura; somente na perspectiva de gêneros diretos (poesia, tragédia), e, mesmo assim, com a presença em forma de resquícios do plurilingüismo.

A inevitabilidade do dialogismo nas relações comunicativas é na literatura mais explicitamente colocado na prosa romanesca, não importando o modo composicional desta prosa (conto, novela ou romance). A linguagem única, centralizadora, normativa não encontra no romance solo fértil, a não ser como objeto de representação, comparecendo no texto ao lado de outras formas de expressão lingüística, todas desfilando em pé de igualdade no discorrer narrativo da produção ficcional. A prosa romanesca esboça, no plano da literatura, o funcionamento do sistema lingüístico condizente com a

realidade dos falantes, ouvintes, escritores e leitores; a pauta de seu discurso é a confluência dos diversos estratos lingüísticos e sociais entrecrocando-se e convivendo mutuamente, arranjados de maneira similar à dinâmica discursiva do mundo e seus integrantes potenciais. A palavra é o próprio referencial da escrita romanesca; esta se vale daquela (a palavra dialogizada) como objeto para representação artística, não mero instrumento intermediário veiculando algo preponderante. Pelo contrário, o discurso romanesco sempre se volta para si mesmo, apóia-se na sua particular arquitetura comunicativa, na heterogeneidade das vozes manifestadas, componentes dos universos sociais abordados.

Na prática, *Galvez Imperador do Acre* é construído mesmo por uma quantidade relevante de estratos sociais e lingüísticos, em constante embate dialógico: em pequenos trechos pode-se vislumbrar a variação brusca da ocorrência destes estratos sócio-discursivos pelos personagens da trama, como na passagem que segue:

#### DIÁLOGOS NO JUNO E FLORA

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

*Trucco – Veuve Cliequot, safra de 1855.*

*Galvez – Madre de Dios!*

*Trucco – Aqui a História se faz nos bordéis.*

*Galvez – È história sagrada...*

*Trucco – De política e ricos de bosta.*

*Galvez – O que há de mau nisso?*

*Trucco – Vamos ser esquecidos. Eles também. Nem como devassos seremos lembrados.*

*Galvez – À saúde da Bolívia!*

*Trucco – À saúde da Bolívia! Ninguém lembrará de nada.*

*Galvez – E a fotografia?*  
*Trucco – Preto e branco... minha cara fica tão*  
*branca que parece que estou empoado...*  
*Uma cocotte – Estou com uma coceira no bibiu.*  
(p.20-21)

Percebe-se, pois, a oscilação vocabular extrema na fala dos personagens Galvez e Trucco, que vai de uma certa formalidade verbal ao palavrão, das *cocottes* que se pronunciam em francês à resposta de Trucco em português e à exclamação de Galvez na sua língua natal, o espanhol. E assim é ao longo de todo o romance, não somente nos diálogos diretos, mas também na narração, que é perpassada pela heterogeneidade do discurso pronunciado, porque executada predominantemente pelo próprio Luiz Galvez, que relata no trecho denominado *Mocidade: Fui estudante regular, aprendi a falar francês, inglês e português* (p. 52). O que se atesta, pois, por isso também, é o grande número de estrangeirismos emitidos por Galvez ou transcritos por ele quando da fala de alguém ao longo da narração: *mardi-gras* (p. 99), *jungle* (p. 102), *Art-nouveau* (p. 103), *El toro loco* (p.108), *fait-divers* (p. 143), *Sexual life beyond Equator* (p. 159) e muitos outros exemplos.

Não só o personagem Luiz Galvez é atravessado por diversas correntes culturais e lingüísticas, mas também os próprios contextos em que ele se encontra, está povoado de variadas naturezas étnicas. Em pensões com serviço francês *se pode encontrar uma liga de nações: moscovitas, árabes, húngaras...*(p. 126), a própria moeda utilizada na casa era estrangeira, a libra.

As manifestações ou expressões culturais e folclóricas que aparecem no romance também apresentam um caráter híbrido, retratadas sempre comicamente, mostrando o desamparo da própria cultura brasileira. Em um episódio, Galvez decide organizar uma zarzuela (gênero musical originário e típico espanhol) juntamente com o restante da companhia de ópera francesa no vapor a caminho de Manaus. Já pelo nome com que a nova companhia fora batizada, tem-se o primeiro indício do hibridismo característico do grupo: *Les Commediens Tropicales* (p. 101). O quadro organizado em homenagem à Guerra do Paraguai nada tem de brasileiro, a não ser o inusitado

francês, mestre da companhia Blangis, interpretando. Presume-se que de maneira caricata, seja Duque de Caxias. As composições da tal zarzuela organizada por Galvez contavam com um monólogo de Molière e uma copla sobre música de Rossini. Dessa mistura de nacionalidades, lê-se o comentário sarcástico, ironicamente corrosivo de Luiz Galvez, de que a zarzuela e todo o quadro organizado eram tão patrióticos.

Entretanto, extremo mesmo quanto à caracterização irônica, pode-se até mesmo caracterizar como avesso de evento histórico-cultural, é o episódio da tomada do Acre pelo grupo de Galvez e a instituição de alguns símbolos típicos franceses no novo governo que se instala, assim como no cenário natural totalmente destoante do ambiente parisiense. O seringal e a praça da localidade em que habitavam o coronel Pedro Paixão e seus seringueiros já indicavam um certo galicismo do contexto de então; ambas tinham o nome de Versalhes, o que após a observação de Luiz Galvez implicou a sua iniciativa de tomar Puerto Alonso no dia 14 de julho, data da Revolução Francesa.

A partir daí, seguem-se outras situações de semelhante índole plurilíngüe: a frase inscrita na bandeira acreana evoca a mesma exclamação da Revolução Francesa – *LIBERDADE, IGUALDADE E FRATERNIDADE* (p. 170); na troca da bandeira boliviana pela bandeira do Acre, a canção executada é *Aida*, em alguns de seus versos, o que, na opinião de Galvez, serviu *para dar um tom solene* (p. 181) ao momento; não é diferente na ocasião da cerimônia de coroação de Luiz Galvez: desde a decoração até as canções, tudo fazia lembrar a atmosfera européia e seus salões de festa e erudição, se bem que, no caso da companhia *Les Commediens Tropicales*, o que se tinha era muito mais um arremedo da grande cultura européia do que um grupo organizado e aclamado mundialmente, uma vez que a companhia apresentava-se em frangalhos.

Quanto à sobreposição da cultura francesa à cultura nativa acreana ou brasileira, pode-se dizer que a culminância corresponde à troca do nome da praça de Puerto Alonso, em que a data republicana brasileira, antigo nome, é trocado pela data 14 de julho, esta não só a

data de tomada de Puerto Alonso pelas tropas de Galvez, mas também uma referência indireta ao feito destacadíssimo do passado histórico francês. Além de todos os atos inusitados já mencionados, há a derradeira e hilária coroação de Galvez, que, fortemente inspirado em gesto napoleônico, o próprio Galvez põe sobre sua cabeça *uma palma de folhas de seringueira lavrada em prata* (p. 189). Aqui, o sarcasmo recai sobre um objeto que, a princípio, seria utilizado para fins religiosos e tinha sido enviado como presente pelo governo boliviano para servir de coroa *à virgem padroeira da cidade, uma imagem de gesso em tamanho natural que estava no altar-mor da igreja* (p. 189). Desmoralização religiosa ou política, o fato é que a coroa com folhas de seringueira, antes um elemento destinado ao sagrado, serviu como símbolo da depravada e profana cerimônia de um governo depravado, promiscuo e inseqüente como acabou sendo a gestão de Luiz Galvez frente ao Estado Independente do Acre.

O romance *Galvez Imperador do Acre* apresenta-se como uma narrativa repleta de vozes de variados grupos lingüísticos, em suma, repleta de heteroglossia. Na trama, não há disparidade hierárquica entre estes grupos quando apresentados durante o discorrer narrativo; não se tem delineada a noção do que seja linguagem superior e linguagem inferior, ou predominância de uma delas sobre a outra. O que se tem, isto sim, é uma turba de vozes em uma arena comunicativa em comum, em processo similar ao funcionamento discursivo da realidade, que a prosa romanesca traduz com a maior proximidade possível. Em *Galvez Imperador do Acre*, como já foi expresso, são esboçadas diversas correntes lingüísticas. Um exemplo bem local da linguagem da região amazônica diz respeito à nomenclatura utilizada para chamar os seringais da Amazônia; *nativos* (p. 51) é o termo usado. Assim, mostra a voz do habitante amazônico e do seringueiro, que se faz presente no romance em meio às demais vozes, próximas ou muito destoantes de sua típica conformação.

Um outro estrato lingüístico que se percebe é o de pessoas que, mesmo não estando na França, empregam em seu diálogo a língua francesa, idioma de um país com presença cultural muito marcante no

século XIX e que até o início do século XX se sobressai frente a outras culturas. Além das pessoas e de seus diálogos, a França consta em *Galvez Imperador do Acre* sob várias formas: na cultura, na arquitetura e na política. Esta presença influente do legado francês no romance se dá também através do diálogo direto entre alguns dos personagens, até mesmo entre personagens que não eram franceses, caso de Galvez e Major Freire: *Freire – Voilà comme on apprend à tuer les seringueros./ Galvez – Manaus n'est qu'une ville romantique* (p. 123).

Luiz Galvez, quando narrador do romance, é também dotado de heteroglossia, chegando a incorporar em sua atitude lingüística o típico falar de um marinheiro, com suas particulares expressões de domínio e uso mais restrito à classe marinheira:

*Quase sem casco, na linha d'água, podia chegar a qualquer furo mesmo na baixa, desde que o carregamento de borracha ou castanha compensasse. Soares, o comandante, orgulhava-se de nunca ter encalhado, era um especialista em manobras rápidas, saindo de popa nos repiquetes.*  
(p. 155)

Em um meio de vida escasso materialmente, de população paupérrima (exceção feita aos grandes proprietários de seringais, políticos e estrangeiros empreendedores), com pouquíssimo ou nenhum nível de instrução, a voz que mais se impõe é a voz dos próprios nativos, que brota dos ambientes mais simples, modestos e autônomos lingüisticamente em relação à cultura letrada dos centros políticos e eruditos, que impõem ou tentam impor um autoritarismo social e lingüístico. Como mosaico das linguagens da realidade, como representação literária que apresenta a heteroglossia característica da realidade, *Galvez Imperador do Acre* apresenta, como não poderia deixar de ser, a voz periférica da população do chão de barro, de *homens maltrapilhos, de mulheres maltratadas* (p. 181).

Esta voz vem reproduzida em forma de diálogo direto, estando a falante, uma *mulher do povo* que estava prestando esclarecimentos na delegacia de Puerto Alonso, presentificada na diegese pela narração de sua própria voz no romance. Assim, o estrato

lingüístico popular dos confins da região amazônica é apresentado diretamente através da fala de uma representante íntegra deste ambiente discursivo em particular. O título do trecho que se comentou antes, enfaticamente sarcástico – *Diálogos do 3º. Mundo* (p. 202) – delinea bem o perfil lingüístico apresentado pela fala da *mulher do povo* em comparação ao tipo de discurso empregado por grande parte dos personagens da trama. Esse discurso, embora muitas vezes perpassado por um toque irônico, é dotado de explanações, citações que denotam um certo grau de instrução, erudição (corresponde ao que seria o primeiro mundo em termos de atmosfera social e lingüística humana, a Europa).

Enquanto os *Diálogos do 3º. Mundo* refletem a linguagem menor, baixa, periférica, descentrada, a linguagem dos personagens mais enunciadores do romance, embora com variações de estilo, é a representação de um maior centralismo lingüístico, não-absoluto, pois na fala destes mesmos personagens comparecem também formas menos sofisticadas de linguagem, como as exclamações licenciosas que, por vezes, de maneira brusca, são enunciadas por estes mesmos personagens em suas falas. Essa não-linearidade estilística presente na linguagem de quem quer que seja, constantemente marcada no discurso dos personagens do romance, faz referência à própria condição humana nas situações concretas de comunicação, sendo estas carregadas de um plurilingüismo incontido, não acabado, que se metamorfoseia em outros estratos de linguagem na fala do indivíduo usuário da língua sem que este tenha muitas vezes domínio e ciência sobre a natureza de suas próprias palavras.

## **2.2 – Riso, paródia e carnavalização**

Mikhail Bakhtin, ao discorrer sobre o percurso histórico da palavra romanesca, aponta especificamente para dois fatores: o riso e o plurilingüismo. Do último citado já se tratou antes, embora ainda se possa referi-lo quando o tema em questão é o discurso romanesco e a

considerável pertinência com que este fator atua para a compreensão do fenômeno romanescos via teoria bakhtiniana. Contudo, o riso situa-se no campo do sério-cômico, contrapartida dos chamados gêneros sérios (a epopéia, a tragédia, a lírica, a retórica clássica) predominantes no período clássico grego e latino e que eram considerados a essência da cultura oficial, produzidos pela elite intelectual grega e latina, absorvidos por esta mesma elite e impostos como norma cultural vigente às demais camadas populares. As manifestações de cunho popular não-enquadráveis no padrão da cultura clássica, aquelas manifestações não exatamente sérias, elevadas, sublimes do ponto de vista da construção mitológica, artística, ocupavam posição periférica no quadro das realizações culturais do estágio clássico das civilizações grega e latina.

Um dos pilares do gênero do sério-cômico é justamente o riso, que destoando da seriedade unilateral, unívoca dos gêneros-padrão, acrescenta visão de mundo diferenciada à realidade presente e ao passado mitológico e histórico que as manifestações artísticas exploram e expressam. O riso, segundo Bakhtin, *organizou as mais antigas formas de representação da linguagem, que inicialmente não eram senão qualquer coisa como o escárnio da linguagem e do discurso de outrem*<sup>9</sup>. Portanto, a partir do escárnio da linguagem, entenda-se a linguagem oficial, normativa, é que emergiu o fenômeno do riso, paralelo negativo ao discurso sério das autoridades. Para que isso se fizesse, houve a incorporação do discurso de outrem, revestido de um escárnio livre, aberto e descomprometido, aplicado à linguagem e aos gêneros clássicos. Dentre os muitos gêneros do sério-cômico, dois em especial são explorados por Bakhtin e apontados como fontes primeiras e influências marcantes daquilo que veio a ser posteriormente o gênero romanescos, tal como o conhecemos modernamente. Tal gênero não se apresenta, de forma alguma, acabado, fechado, limitado que não possa vir a ser diferente do que é nos dias atuais, por exemplo. Esses gêneros embrionários foram o diálogo socrático e a sátira menipéia.

---

<sup>9</sup> BAKHTIN, Mikhail. Op. cit. nota n. 5, p. 372.

O diálogo socrático não se inseria nos chamados gêneros retóricos, sendo considerado, na sua época, gênero periférico, às margens da alta cultura grega. Seu funcionamento consistia, como o próprio nome aponta, na ocorrência do diálogo oralizado, no confronto de idéias entre os entes debatedores de pensamentos filosóficos, tendo a realização deste diálogo, por consequência, a produção do conhecimento, resultado este de esclarecimentos e aclaramentos recíprocos interconsciências.

Tem-se, então, a negação do princípio do conhecimento estabelecido monologicamente, ditado por uma solitária consciência em direção às outras mentes que, passivas, acolhem as idéias proclamadas submissamente. O simples pensar de que haja alguém ou algo que dite uma verdade acabada, concluída, não é, no diálogo socrático, pelo menos em seu estágio mais incipiente, característica. Tal verdade é buscada e processada por meio da interação de pontos de vista dos partícipes de cada evento dialógico, com ingredientes de cultura popular e cosmovisão carnavalesca, por onde a profusão de visões de mundo e linguagens atua consolidando a não-afirmação da verdade autoritária, unilateral, vinculada à cultura oficial, concretizando a relativização do discurso e a pluralidade de estilos que comparecem nas atividades culturais.

No diálogo socrático, a figura do herói é constituída pela participação ativa de seu próprio pensamento, de sua consciência, de sua ideologia. Tanto o próprio Sócrates, precursor deste gênero e considerado por Bakhtin *o primeiro ideólogo*<sup>10</sup>, quanto os demais componentes que participavam, direta ou indiretamente dos diálogos, todos eles são ideólogos; todos detêm certa autonomia pensante ao travarem discussão uns com os outros, em um processo de *experimentação da verdade*<sup>11</sup> ao qual se submetiam todos os entes envolvidos.

---

<sup>10</sup> BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981. p. 95.

<sup>11</sup> Idem, p. 95.

Outras marcas presentes no diálogo socrático são a situação no limiar, relatada por alguns dos personagens, e também a ocorrência de eventos excepcionais, os quais escapam a qualquer lógica. Tais marcas, acrescentadas ao caráter ideológico dos personagens do diálogo socrático, já indicam considerável mudança na representação do homem, sendo, a partir de então, a idéia do homem também representada. O diálogo socrático como gênero, de maneira incipiente já esboça uma imagem da idéia do homem, concebida então como algo inconclusivo, indeterminado, mutável, particularizado da consciência de cada indivíduo que dialoga com as idéias alheias.

Outro gênero que se apresenta como uma das bases na evolução da linha dialógica da prosa romanesca é a sátira menipéia, procedente da cosmovisão carnavalesca em um grau muito maior que o diálogo socrático, possuindo, além disso, maior índice de comicidade que o gênero antes citado. A maior liberdade composicional da menipéia, desprendendo-se de certas limitações histórico-memorialísticas, presentes e marcantes no diálogo socrático, também a ela confere o que se poderia chamar de maior proximidade com a prosa romanesca em seus estágios mais tardios ou até Dostoievski, como nos apresentam e investigam com maior ênfase os estudos de Mikhail Bakhtin.

O desembaraço com que a sátira menipéia lida com seus objetos temáticos é, de fato, muito mais notável do que no gênero alavancado por Sócrates. Este desembaraço manifesta-se tanto no tratamento dado às personalidades destacáveis do cenário sociopolítico e cultural europeu quanto no enquadramento dessas mesmas personalidades em esferas que não se restringem à realidade sensível, inteligível, materializada. A sátira menipéia lança mão plenamente do recurso da fantasia no enfoque de suas criações, e *é possível que em toda a literatura universal não encontremos um gênero mais livre pela invenção e a fantasia do que a menipéia*<sup>12</sup>.

---

<sup>12</sup> BAKHTIN, Mikhail. Op. cit. nota n. 9, p. 98.

A experimentação da verdade ou de uma idéia da qual se falou e que se faz presente no diálogo socrático como pano de fundo dialógico é, na sátira menipéia, o ponto de chegada implícito das situações fantásticas e extraordinárias que são comuns no discorrer diegético da menipéia. Nesse sentido, o herói, não importa quem seja, deve passar por situações de provação e superação que o façam enfrentar tais experiências excepcionais como forma de busca, provação e experimentação de uma idéia ou verdade esboçada.

Na sátira menipéia, é característica também a presença de um convívio harmônico entre elementos de cunho fantástico e de caráter místico-religioso. Estes aparecem vinculados ao universo do submundo humano, com seus ambientes muitas vezes escrotos, desqualificados do ponto de vista do requinte, da comodidade, da nobreza cantada pelos autores dos chamados gêneros elevados, sérios, considerados os gêneros oficiais da nobre cultura. Nas menipéias, a produção de idéias, a experimentação da verdade e o desenvolvimento cognitivo podem perfeitamente transitar pelos espaços que Bakhtin denominou *naturalismo de submundo*<sup>13</sup>. Sinalizam, aí, não para a exclusiva elitização da figura do sábio, do pensador, mas para o entendimento de que o embate ideológico e seu produto final (até que surja outro embate) podem ser verificados nas atmosferas profanas, baixas, vulgares, de natureza material, grosseira e contaminada de corruptibilidade. A combinação de índices temáticos elevados, de pensamentos e diálogos filosóficos trabalhados com o chamado *naturalismo de submundo* é um traço imprescindível na configuração da sátira menipéia, vindo a atuar posteriormente no prosseguimento da linha evolutiva da confecção da prosa romanesca.

Bakhtin também aponta ser o gênero da sátira menipéia responsável pelo surgimento na literatura da exploração dos *estados psicológicos anormais do homem – toda espécie de loucura (“temática maníaca”), da dupla personalidade, do devaneio incontido, de sonhos extraordinários, de paixões limítrofes com a loucura, de suicídios, etc.*<sup>14</sup>

---

<sup>13</sup> BAKHTIN, Mikhail. Op. cit. nota n. 9, p. 99.

<sup>14</sup> Idem, p. 100.

Se comparada com os gêneros sérios nesse aspecto, a sátira menipéia atua desconstruindo a concepção de homem estabelecida pela visão épica e trágica preponderante no meio artístico oficial grego e latino. Os desvios mentais e de conduta demonstrados pelo homem representado na sátira menipéia destoam da pretensa unidade e coesão típicas do elevado homem trágico e épico. Os conflitos interiores, quase sempre esboçados externamente através de atos extremos (às vezes patológicos) praticados pelos personagens na menipéia, desestabilizam a estrutura pessoal interna e externa do sujeito retratado. Trata-se, assim, de conceber este homem o mais próximo da realidade tal qual se apresenta objetiva e subjetivamente. Esse desnudar moral e psicológico das figuras humanas mostrado na menipéia reflete uma sensibilidade na apreciação do ser humano, que é coerente com seu próprio estado comportamental: inexato, irregular, enigmático, variado conforme a ocasião, o contexto.

Na sátira menipéia consta não só um homem que fala, mas também um homem que dialoga, inclusive consigo mesmo, e com uma autonomia maior que nos gêneros sérios, em que o perfil e a atividade ideológica do indivíduo são pautados pelo movimento ideológico dominante, pela visão de mundo absolutista, monologizada, conclusiva e predisposta dada pelo centro regulador da idéia.

Situações excêntricas, com a ocorrência de escândalos e comportamento discursivo inadequado, são recorrentes na sátira menipéia, afirmando ainda mais o gênero como entidade artística desorganizadora da ordem, da norma, do formalmente aceito como padrão de bem-estar pessoal e social. À estável e predeterminada condição do mundo ditada pelas epopéias clássicas e pelas tragédias contrapõe-se a menipéia que, com demonstrações de atitudes desregradas por parte de seus personagens, destrói a estaticidade e a inabalabilidade do ideal universo concebido pelos gêneros do campo do sério. A excentricidade no discurso se dá no emprego da linguagem “indecente”, “perniciosa” e através da franqueza, do cinismo, da profanação desmascaradora do elemento sagrado.

Alternâncias de condição social, estados de espírito, comportamento dos indivíduos são muito comuns na sátira menipéia. Mas o que impressiona é a maneira brusca com que tais alternâncias se sucedem, confirmando a concepção de homem e mundo que a menipéia apresenta e que a prosa romanesca ao longo de sua história irá consolidar: o princípio de que as coisas e as pessoas têm uma natureza mutável, oscilante e que são propensas a transformações. São recorrentes os exemplos de personagens que bruscamente trocam de status social, que repentinamente ascendem ou decaem, que se aproximam e se distanciam uns dos outros, etc.

Tema que por vezes freqüenta a sátira menipéia é a utopia social, sob forma de delírios, sonhos e viagens a países misteriosos. Tal tema e suas formas de expressão possuem vínculo direto com o desenvolvimento do fantástico experimental na menipéia, além de apresentarem índices de comicidade pelo caráter extravagante das pretensões utópicas apresentadas.

No tocante ao aspecto formal, sobressai-se a singularidade e a versatilidade da menipéia em empregar gêneros alheios mesclados em seu corpo textual. A heterogeneidade das modalidades de gênero observada vai desde a representação de cartas, oratórias, simpósios e demais gêneros à fusão entre o discurso em prosa e em verso. Cabe salientar que a reprodução de outros gêneros no desenvolvimento textual das sátiras menipéias não significa estarem eles explicitados autenticamente, com a mesma carga semântica que teriam caso estivessem sendo representados isoladamente, não imersos em um contexto discursivo heterogêneo, como é o caso da natureza textual da menipéia. O que se quer afirmar, exemplificando, é que uma poesia, uma carta ou qualquer outro gênero, quando presente na menipéia e inserido em seu típico emaranhado textual, não constitui mero meio de representação. Ao contrário, é objeto de representação, manipulado pelo autor que o reproduz com circunstancial teor paródico, apresentando-o com certa distância em relação a seu derradeiro posicionamento ideológico.

Por fim, a sátira menipéia adota a atualidade em que está inserida como enfoque no que se refere ao contexto temporal de suas criações; por conseguinte, mais parecem boletins informativos diários as suas produções. Este registro próximo da atualidade se faz de maneira um tanto mordaz, direcionado a eventos, figuras e movimentos ideológicos integrantes do momento atual da atmosfera social representada pelas menipéias.

A mordacidade com que o gênero trabalha seus objetos de discussão e a atualidade deles procedem de um saliente espírito cômico-carnavalesco de que trata deliberadamente suas temáticas. A índole desse espírito, quando presente no tratamento conferido às ações contemporâneas relatadas artisticamente pelas sátiras menipéias, concebe a realidade e seus integrantes como universos indeterminados, abertos à evolução.

A capacidade de representar o caráter imprevisível e variado da realidade, o desenrolar do cotidiano e a revelação de suas ocorrências nem sempre éticas, agradáveis, aceitáveis. Presentes no gênero menipéia, comprovam o quanto a elaboração temporal nesse gênero difere da estática instância temporal configurada pelos gêneros retóricos e oficiais; seus quadros de acontecimentos consagrados e irremovíveis, distantes da realidade presente, não dizem respeito mais extrinsecamente aos movimentos da vida corrente da gente comum, vida povoada de atividades simples, discretas, não raramente obscuras, de personagens muitas vezes anônimos. Em vez disso, gêneros como o drama e a epopéia cantam os mitos, os feitos “altos” e nobres de seres especiais, iluminados por divindades míticas em prol de um povo em sua totalidade.

Já a sátira menipéia mantém um envolvimento íntimo com o dia-a-dia das pessoas, penetra na vida da comunidade de que trata e sua rotina considerada grosseira, rotina das castas menores da sociedade. Contudo, não as aborda exclusivamente, mas direciona, isto sim, sua atenção, à babel lingüística, cultural e social característica da realidade, procurando dar conta literariamente do conglomerado sociocultural heterogêneo condizente com essa realidade, refletido na

linguagem empregada por seus indivíduos sociais, todos expoentes de um material discursivo variado que, ao ser apresentado sob forma literária, como no caso da sátira menipéia, e mais tardiamente na afirmação do gênero romanesco, encaminha o campo da literatura à tratativa de objetos mais humanos e menos míticos. A prosa romanesca e gêneros associados, como o diálogo socrático e a sátira menipéia, tocam mais de perto as entranhas sociais e discursivas da complexa atmosfera social humana, apresentando-se todos esses gêneros muito mais coerentes, sob o ponto de vista literário, com a não menos complexa cotidianidade humana, contínua, mas ao mesmo tempo renovadora, intrigante e imprevisível.

Tanto as marcas presentes no diálogo socrático como aquelas condizentes com a sátira menipéia prenunciaram o surgimento e posterior afirmação do gênero romanesco no campo literário do ocidente. Na essência de muitos gêneros antiqüíssimos, como a menipéia, o diálogo socrático, além de muitos outros contemporâneos a eles, está o fenômeno do riso de base popular a promover uma visão de mundo peculiar, diferenciada, destoante da unilateralidade autoritária, séria e monológica, própria do núcleo ideológico culto, estabelecedor das normas.

A visão diferenciada de mundo proporcionada pelo riso deve-se a sua natureza e a sua atitude dessacralizadoras e desmascaradoras frente ao ser humano e sua realidade circundante. O riso focaliza de perto, no tempo e no espaço, o universo pessoal e as ações do homem, que é tratado familiarmente e tem exposto não só seu lado positivo, agradável, mas também seus desvios de caráter, de conduta e suas muitas atribulações. Tal grau de aproximação com a realidade e seus objetos só é possível quando se trabalha na própria contemporaneidade destes, na atualidade viva, corrente, e no contato direto e íntimo com eles. Nessa atualidade, tem-se o comparecimento de variados tipos socioculturais, por conseguinte discursivos, competindo em pé de igualdade na dinâmica arena discursiva da realidade; são manifestações heterogêneas do uso do discurso atestando o caráter polifônico da realidade sobre a qual a prosa romanesca atua literariamente,

representando, em forma de arte, as nuances e matizes da realidade humana, ideológica e comunicativa.

O riso e suas diferentes modalidades, aplicadas no exercício literário de gêneros como o diálogo socrático e a sátira menipéia, estendem-se historicamente e comparecem na posterior instância literária da prosa romanesca, constituindo uma das principais bases de sustentação da totalidade formal e semântica do gênero romanesco.

O romance *Galvez Imperador do Acre* incorpora nitidamente as modalidades de riso apresentadas pelos gêneros antigos do campo do sério-cômico em seu texto. Esta obra de ficção de Márcio Souza compõe seu material diegético à base de muita comicidade livre, desenvolta, mas desempenhando um criticismo agudo, direcionado ao contexto social e cultural abordado na trama e seus personagens; o riso funciona como ferramenta ideológica que percorre a obra do princípio ao fim com a função de tocar a realidade sem pudores ou restrições éticas, na sua profundidade e essência, nem sempre exploradas pela literatura convencional.

Na base, pois, do gênero socrático – um dos gêneros do sério-cômico precursores da prosa romanesca –, está a conversação dialógica, o embate de opiniões, de ideologias entre as pessoas, a livre proliferação dos pontos de vista de debatedores com vistas a uma resolução cognitiva acerca de um tema discutido. Diante do leitor está um gênero que prima pela plurivocalidade, pela multitonalidade ideológica na sua arquitetura discursiva e textual, por onde desfilarão vozes culturais, as mais distintas, e posicionamentos heterogêneos diante do mundo e seus fenômenos. Em *Galvez Imperador do Acre* não há uma voz, partícipe ou não da diegese, que em absoluto impere sobre as outras vozes, induzindo unilateralmente a uma determinada verdade, única, exclusiva, consagrada, incontestável.

O fato de o romance não contar com uma voz narradora permanente do início ao fim, ou uma voz extradiegética (estratégia narrativa que, caso fosse adotada, poderia simular um distanciamento e uma pretensa neutralidade do relato em relação a seu objeto), já aponta no texto marcas de uma intensa atuação plurilíngüe. Faz-se presente,

então, um discurso multifacetado ideologicamente, caracterizado por, pelo menos, duas vozes, que absorvem e explicitam inúmeras outras. Essa busca da verdade é construída a partir da confluência de vários pontos de vista, mosaico de consciências ideológicas afirmando a idéia da natureza dialógica do discurso.

Dessas duas vozes mais ativas de que se falou há pouco, a primeira é a de um narrador alheio à diegese enquanto atuação como personagem – um *brasileiro que andava fuçando as livrarias de Paris e que adquiriu o manuscrito redigido em português, pela quantia de cinqüenta francos* (p. 14). Tal narrador, no princípio do romance, discute a trama, o contexto literário em que foi produzida a obra e apresenta seu personagem central, o narrador posterior que resolve escrever suas memórias no findar de sua vida. Esse primeiro narrador é tipicamente extradiegético, mas não deixa de destilar deboche e ironia em suas primeiras palavras, humanizando seu discurso e desconstruindo a imagem quase sempre distanciada, conservadora e acanhada de um narrador em terceira pessoa. Seu atípico comportamento discursivo é afetado pelo plurilingüismo inerente à realidade a que pertence, ressoando em sua voz caracteres lingüísticos, culturais e comportamentais diversos, que atuam na sua consciência de indivíduo social que é.

A outra voz que percorre a narrativa ativamente é a voz de Luiz Galvez. Predominante no romance e caracterizada por uma notável autonomia ideológica, essa voz assume posicionamentos próprios e imprime, no percurso da trama, sua peculiar visão de mundo, seu ponto de vista privilegiado na observação dos eventos que narra e dos quais também faz parte. Na apreciação descritiva e crítica dos eventos por ele testemunhados e vividos, a pessoa e, conseqüentemente, a fala de Luiz Galvez são sutilmente perpassadas por diversas correntes culturais e lingüísticas existentes no círculo sócio-interativo no qual interage, atuando em sua mentalidade de ser social, não restringindo sua autenticidade ideológica, seu modo próprio, único e intransferível de considerar ideologicamente a atmosfera de fenômenos a seu redor e nele realizando-se.

Tal como o diálogo socrático, gênero precursor das categorias do dialogismo e do herói ideólogo na literatura, o romance *Galvez Imperador do Acre* também opera plenamente com tais categorias. Isso é verificável em seu caráter um tanto libertário enquanto obra romanesca que é, desprovida de unilateralidade ideológica e monopólio discursivo, caracteres estes mais facilmente encontráveis no drama e na lírica, por exemplo, que são gêneros historicamente vinculados a um poder ideológico central, habitualmente chamado, no campo artístico, de cultura oficial.

Da chamada sátira menipéia, gênero consideravelmente influenciado pelo folclore e cosmovisão carnavalesca, *Galvez Imperador do Acre* incorpora suas principais marcas características, praticando-as não exatamente da mesma maneira que a menipéia e outros gêneros contemporâneos o fazem, mas adaptando-as à sua natureza romanesca de gênero literário.

*Galvez Imperador do Acre* vincula-se, igualmente, às menipéias devido à maciça utilização do elemento cômico. Como já foi referido, verifica-se o uso da comicidade em toda a extensão do romance, mas mais especificamente se pode apontar a presença do cômico relacionado ao procedimento formal que a obra toma e no tratamento dado a seu objeto temático. Quanto ao recurso formal, o romance é construído como folhetim, segundo palavras do próprio Luiz Galvez:

*Me encontrei ofegante num amplo sótão de teto baixo e máquinas fora de uso como insólitas esculturas enferrujadas. Era um sábio local para um encontro clandestino de romance de folhetim. Eu estava ali para um encontro clandestino de romance de folhetim. (p. 45)*

*Não pude dormir aquela noite. 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 um folhetim. (p. 57)*

*Alcansei os bastidores e sem ao menos saudar algumas coristas que choravam na coxia, escapei pela porta dos fundos, como num folhetim. (p. 72)*

O modelo de composição que adota o romance, o folhetim, é muito praticado durante o século XIX, justamente a época de boa parte da vida de Galvez. Trata-se de uma estratégia largamente difundida pelo ramo sério da literatura escrita e em grande escala pelos romancistas históricos desse século, comprometidos com a cultura oficial, pertencentes à parcela mais enobrecida do gênero romanesco, que pensa e trabalha ideologicamente o gênero aproximando-o de outros, os considerados gêneros elevados; assim, é arquitetado o romance de maneira unilateral, fechada, monológica. O romance de Márcio Souza não segue a forma folhetinesca típica da literatura do século XIX, sendo o elemento cômico notável componente de diferenciação frente ao modelo de texto folhetinesco tradicional. A transgressão ao referido modelo tradicional em *Galvez Imperador do Acre* é percebida logo no início da trama, na quebra de expectativa do porvir da diegese, marca imprescindível do folhetim original: *Esta é uma história de aventuras onde o herói, no fim, morre na cama de velhice* (p. 13). Tal mudança de configuração do folhetim, por conseguinte da própria prosa romanesca, vai ao encontro da idéia manifestada por Bakhtin de que *o romance é o único gênero por se constituir, e ainda inacabado*<sup>15</sup>.

Intrinsecamente, trata-se de um gênero sem precisões formais e conteudísticas definidas, propenso a constantes modificações de ordem estrutural e semântica: *a ossatura do romance enquanto gênero ainda está longe de ser consolidada, e não podemos ainda prever todas as suas possibilidades plásticas*<sup>16</sup>. Em *Galvez Imperador do Acre*, a ruptura com o folhetim convencional é constatada, ainda, na descontínua temporalidade de seu relato, no não-encadeamento linear do decurso da narração. Tal procedimento nem sempre permite que um evento diegético iniciado em determinado capítulo seja imediatamente concluído no capítulo posterior, o que não contribui para que uma unidade temporal das ações seja verificada. A coexistência de dois narradores conduzindo a trama e a maneira brusca e inesperada com

---

<sup>15</sup> BAKHTIN, Mikhail. Op. cit. nota n. 5, p. 397.

<sup>16</sup> Idem, p. 397.

que a alternância dessas duas vozes narrativas ocorre no romance são traços peculiares de *Galvez Imperador do Acre* que não se enquadram nas características do formato tradicional de folhetim. O narrador que não é Luiz Galvez, cuja aparição se verifica em menor quantidade na obra, sempre que intervém na narrativa cumpre a função de desmistificar certas passagens relatadas pelo Galvez narrador e personagem, ao mesmo tempo em que manifesta sua própria versão a respeito dessas mesmas passagens. Em tais observações realizadas por esse narrador, o humor se faz presente invariavelmente como recurso ideológico desmascarador das supostas certezas que se espera encontrar em qualquer relato de caráter memorialístico, autobiográfico e também historiográfico.

Além de constar em elementos da construção formal do romance, a comicidade apresenta-se, também, ora mais ora menos explicitamente em sua temática, no modo com esta é trabalhada. A abordagem realizada por *Galvez Imperador do Acre* a respeito de determinados eventos históricos e seus partícipes tem no cômico um recurso de ponto de vista, um meio para apreciar criticamente os mesmos, prática discursiva que se constata muito presente na literatura do século XX. A representação cômica dos objetos temáticos dispostos se dá, via de regra, através da carnavalização dos mesmos, ridicularizando sua faceta convencional e séria, atribuindo a eles caracterização grosseira, grotesca, alegremente avessa ao estado consagrado e ordinário das coisas.

Em *Galvez Imperador do Acre*, os personagens, os contextos e as circunstâncias históricas são esboçados comicamente, mais precisamente à maneira carnavalesca, não importando o foco da representação, o status e a legitimidade conferida à ocorrência ou a uma personalidade histórica representada. Nesse sentido, a falácia do discurso oficial, encoberta por sua tensão, sua gravidade, seu tom solene característico (estratégias estas que pretendem evidenciar que aquilo que se está registrando é verídico), é desmoralizada pelo romance. Essa desmoralização ocorre através de uma abordagem diferenciada, descomprometida, flexível estrutural e semanticamente,

sendo o elemento cômico componente assíduo na efetivação de um tratamento alternativo da matéria romanesca, diferente do tratamento empreendido pelo ramo considerado oficial e sério da literatura. Nesse romance de Márcio Souza, há, pois, uma proposta que se aproxima de um exercício metacrítico, referente ao próprio ato redacional da história, sua natureza, seu processo. Desenvolvida no próprio tecido romanesco, dentro da própria arena ficcional, na livre manipulação dos dados históricos e agentes factuais enfocados que são concebidos ludicamente (inserção do cômico), tal postura é assumida de maneira explícita, conferindo certo viés crítico à matéria temática trabalhada, sem perder de vista a plasticidade e a liberdade de construção ficcional típica da arquitetura romanesca segundo o preconizado por Mikhail Bakhtin.

A respeito da liberdade de construção ficcional referida, marca também verificável na sátira menipéia, esta possuidora de uma *excepcional liberdade de invenção temática e filosófica*<sup>17</sup>, *Galvez Imperador do Acre* apresenta uma fisionomia textual que revela um anticonvencionalismo da forma e da abordagem temática, libertando-se de moldes pré-concebidos ou estanques. Como exemplo, pode-se citar a fragmentação permanente de seu relato, seu desmembramento em muitíssimos e, às vezes, pequeninos capítulos, vários destes não se caracterizando como narração, mas constituindo apenas matéria informativa complementar à diegese.

A presença de diversos gêneros discursivos compondo a tessitura textual paralelamente ao processo narrativo demonstra como o romance opera livremente a matéria que lhe serve de corpus ficcional. Nessa perspectiva reveste-se ele de um potencial criador que prima pela versatilidade e pelo descompromisso em atender paradigmas de ordem composicional e temática, como o aspecto da verossimilhança externa, por exemplo. Pelo contrário, o que importa é desprender-se da ordem racional e superficial em que os fenômenos se apresentam rotineiramente; é conceber artisticamente um universo tão coerente com o que se considera realidade, mesmo que seja fruto de uma

---

<sup>17</sup> BAKHTIN, Mikhail. Op. cit. nota n. 9, p. 98.

fantasia desenfreada por parte do sujeito criador, capaz de revelar aspectos do mundo objetivo apesar do inusitado de sua forma de expressão. Assim, este romance de Márcio Souza dialoga plenamente com o passado literário, pois apresenta, do ponto de vista artístico e ideológico, traços característicos que muito lembram a sátira menipéia na sua típica conformação, o que vai plenamente ao encontro da proposta teórica de Bakhtin sobre a formação do gênero romanesco.

A liberdade de formulação estrutural e diegética proporciona na obra uma manifestação incontida da fantasia, que vem a possuir em *Galvez Imperador do Acre* a motivação de *provocar e experimentar uma idéia filosófica*<sup>18</sup>. Uma aventura, uma situação extraordinária é esboçada com a finalidade de provocar, experimentar determinada verdade. O exercício da fantasia no texto romanesco muitas vezes cumpre a função de testar e corroborar um posicionamento ideológico, uma particular visão de mundo, não importando que limites espaciais e temporais sejam ultrapassados logicamente para que sejam apreciadas a ideologia ou a visão de mundo colocada.

Certo é que em *Galvez Imperador do Acre* não há, até certo ponto, situações demasiado fantásticas em que personagens transitam ou habitam universos outros como o paraíso, inferno ou outros espaços alheios à vida humana na Terra (tal como acontece em algumas menipéias); também não apresenta deslocamentos temporais extremos, ou seja, a contextualização de algum evento em época que não esteja de acordo com a vivência dos personagens e acontecimentos envolvidos. Contudo, no romance se percebe o quanto a ocorrência de alguns eventos se encaminha para determinadas conclusões filosóficas. Por mais inusitadas que pareçam, tais situações conduzem à elucidação de alguma opinião a respeito de certo tema.

Em *Galvez Imperador do Acre*, pode-se apontar, primeiramente, o episódio dos preparativos da festa de aniversário de dona Irene e sua posterior realização como exemplo prático de experimentação de uma idéia neste romance de Márcio Souza. Na breve

---

<sup>18</sup> BAKHTIN, Mikhail. Op. cit. nota n. 9, p. 99.

descrição que faz do contexto da festa e de alguns personagens, principalmente de dona Irene, o narrador e convidado Galvez vai moldando sua linha de pensamento que se afirma posteriormente. Após a caracterização que faz do ambiente pré-festa – a personalidade dos que na cidade de Belém viviam e que na comemoração estavam, seus hábitos, sua maneira de lidar com seu *dinheiro recente e fácil* (p. 35) –, Galvez conclui com seu próprio parecer o que dali pôde apreciar visual e silenciosamente, resultado de sua observação contemplativa da atmosfera de extravagância em que se encontrava. A comparação entre brasileiros e europeus no modo como agiam diante de um acúmulo material considerável é o motivo da reflexão desencadeada por Galvez. A ênfase se dá no quanto, entre os “nobres” de Belém, o dinheiro assumia um caráter caricato; a atmosfera e a conduta daqueles *habitantes de uma terra primitiva* (p. 35) eram a prova de que eles não acostumados a uma rotina de luxúria e bem-estar permanentes, tal como Galvez pudera presenciar nos grandes centros europeus onde antes convivera e atuara como diplomata. No velho mundo, o poder - e sua ostentação - era *uma decorrência quase natural* (p. 35), um bem acessório minimamente anunciado a fazer parte da vida das elites, proveniente da posse contínua de riquezas proporcionada pela aristocracia de sangue ainda vigente e forte.

No isolado norte do Brasil, ao contrário, a geração recente e promissora de riqueza e a captação crescente de recursos, experimentadas com o desenvolvimento do ciclo da borracha, eram percebidas por Galvez, antes da pomposa festa, como artificiais, maquiadas caricatamente, vivenciadas por um *Teatro de Títeres*, título do capítulo que dá continuidade à descrição pré-festa e onde se iniciam os apontamentos reflexivos emitidos por Galvez sobre todo o contexto em que está envolvido. No princípio deste capítulo, a primeira constatação de Galvez: *Eu acredito que o ridículo é sempre interessante quando praticado com candura, e aquela senhora falante, que recebera o governador com grande intimidade, era bem capaz de provocar desastres de etiquetas na mais completa candura* (p. 34).

A menção feita à atitude da *senhora falante*, dona Irene, exemplifica a conduta geral das pessoas ricas de Belém, até certo ponto pessoas ingênuas diante da pompa e circunstância que as absorve, ridículas se não tivessem candura nas suas ações, segundo o observador Luiz Galvez. Diante do que se lhe apresentava na prática, o pícaro espanhol vai formulando suas elucubrações, concluindo seu pensamento com o pronunciamento de uma máxima que trata do aprendizado que extraiu da situação vivenciada e sua implicação na realidade: *Aprendi que o novo-rico só é desagradável porque amplia os detalhes da miséria* (p. 35). Sua máxima nada mais é do que síntese do capitalismo e suas seqüelas, seu caráter excludente que, progressivamente, torna abismal a diferença entre ricos e pobres, e afirma cada vez mais a desproporção quantitativa que entre ambas as partes se processa, traço inerente à conduta do modelo econômico capitalista.

Mais adiante na narrativa, Galvez passa por outra provação que o faz experimentar novas sensações, traduzidas em considerações de natureza filosófica elaboradas por ele; são impressões particulares que visam compreender e desvelar os significados possíveis da situação vivenciada. Segundo palavras do próprio Luiz Galvez, quando se encontrava abandonado nas margens de uma praia deserta do rio Amazonas, sente-se ele *prisioneiro de uma paisagem* (p. 85). Daí então, empreende uma reflexão que trata da paisagem como representação na literatura. Valendo-se de fina ironia, Galvez saúda sua condição de civilizado em meio à bruta e complexa paisagem, quando por ela se via envolvido embora ainda tratando de questões intelectuais: *Ora vejam como eu era civilizado! Eu estava abandonado na selva e pensava em problemas literários. Problemas que, por sinal, ainda não consegui superar* (p. 85). Na seqüência, percebe-se um direcionamento das palavras de Galvez exercendo sutil crítica ao romantismo, movimento que tem na abordagem do elemento paisagístico um instrumento ideológico categoricamente utilizado para a afirmação de um valor identitário. O comentário de Galvez que tem por objeto a literatura, mais precisamente o fenômeno romântico (embora não o cite

explicitamente) demonstra o repúdio e a desconsideração à ideologia romântica e seus postulados, exercício metaliterário que não é único em todo este romance de Márcio Souza. A pouca consideração ao elemento humano, a superficialidade e o caráter tipicamente ornamental que os românticos atribuem à natureza são questionados por Galvez durante sua contemplação diante do ambiente que o cercava:

*Sei apenas que a preocupação com a natureza elimina a personagem humana. E a paisagem amazônica é tão complicada em seus detalhes que logo somos induzidos a vitimá-las com alguns adjetivos sonoros, abatendo o real em sua grandeza (p. 85)*

O capítulo em que esse pensamento de Galvez se manifesta é nomeado *Estilo*, denominação ironicamente apropriada à idéia que contém.

No capítulo seguinte, *Pré-História*, diante da desolação que o cerca, na imensidão da mata repleta de folhagens e estando ele incomunicável com o universo social humano, Galvez formula novas idéias. Na solidão selvagem, naquele nada amistoso cenário natural, pensa o espanhol: *o que tinham a ver os novos-ricos, as damas, as cocottes, os vagabundos, os arigós, os religiosos, com aquela parede de folhas sem beleza?* (p. 86).

A expressividade e exuberância daquela floresta, ante o desconsolado e solitário habitante humano Galvez, é responsável por uma sentença reveladora do sentimento de pequenez e impotência que toma conta de si, ele que outrora fora mais altivo e mais capaz em suas jornadas. Constata-se sua frustração em estar naquele meio natural primitivo, sendo ele um homem típico dos turbulentos centros urbanos do razoavelmente desenvolvido século XIX.

*Alguém me tinha dito em Belém que a gente fica mudo na frente da paisagem amazônica. Não é verdade. Um homem fica humilhado e há um sabor deslumbrante e decadente de pré-história. Sabor que me trazia irritação. Como filho do mar de Cádiz, eu já*

*havia experimentado esse esmagamento natural. Mas o mar é clássico e sem minúcias. Ali não havia ressacas, nem onda, nem sol sobre dorso de esmeraldas e espuma. A mata é muçulmana. Eu via no lusco-fusco uma imensa tapeçaria persa. (p. 86)*

No minúsculo capítulo posterior, de apenas duas frases, denominado *Sintaxe*, a derradeira resignação de Galvez à grandeza e relevância da paisagem: *Na minha inação sentei na areia e deixei a paisagem invadir a ação. Meu olhar era uma figura de retórica (p. 86).*

No curso de *Galvez Imperador do Acre*, nota-se grande número de intervenções de variados gêneros discursivos, em que se alternam também a prosa e o verso, procedimento herdado, igualmente, da antiga menipéia. Dessa feita, encontra-se mais uma vez, no corpo textual do romance, um exemplo na prática de proposição teórica lançada por Mikhail Bakhtin, na triagem investigativa que faz a respeito da influência de gêneros populares antigos, periféricos do ponto de vista canônico, na evolução da linha dialógica da prosa literária. O romance apresenta-se composto por diferentes e específicos estratos de reprodução da linguagem, formal e semanticamente reproduzidas de maneira similar, e não igual às convencionais situações de uso desses estratos. Esta estratégia torna a obra um conglomerado discursivo-ideológico híbrido, mas um híbrido intencional que deflagra um confronto, no mínimo bivocal, entre a entidade emissora/lingüisticamente particular do autor e o material verbo-ideológico do qual se apropriou para sua representação no texto romanesco. Comparecem na trama diálogos em formato semelhante àqueles de uma peça teatral, versos de poemas, textos científicos, o esboço de uma narrativa autobiográfica do próprio Galvez, cartas e documentos transcritos inteiros, mais uma gama de outras tantas manifestações orais e escritas de determinada especificidade na prática da interação verbal.

A disposição do discurso de outrem, na tessitura de um exemplar romanesco, indica que o mesmo é constituído por uma intensa atividade plurilíngüe e pluriestilística, que incorpora a estrutura dialógica da realidade em seu discurso e converte para o plano literário

a linguagem ordinária da vida. Ao processá-la, concebe artisticamente uma imagem dessa linguagem, valendo-se de determinados procedimentos, como a estilização e a paródia. Em *Galvez Imperador do Acre*, observa-se significativa presença de gêneros discursivos alheios à prosa romanesca e até mesmo à literatura, configurando-se um maciço exercício paródico sobre outras entidades discursivas e de estilização de determinados modelos de transmissão da palavra (estilização como assimilação e transformação de outros estilos de enunciado).

A primeira e grande manifestação paródica em *Galvez Imperador do Acre* diz respeito à voz narradora e depoente de Luiz Galvez Rodrigues de Aria, pessoa historicamente reconhecida, mas que no texto é recriada ficcionalmente do ponto de vista discursivo e ideológico. Através dessa estratégia, a narrativa promove muito riso, deboche, ironia e troça, aplicados a tudo e a todos. Essa particular recriação de cunho paródico leva em conta o que a ideologia e a História oficial pensa e discorre sobre personalidades de importância pública, que são, em geral, focalizadas com seriedade inabalável, sacralizadas e revestidas de inteira positividade.

O contraponto da flexível interpretação da figura do Galvez histórico que se tem no romance também vem assinalado parodicamente na aparição e na posição ideológica do narrador-editor, que incorpora a atitude da História e do historiador tradicional, ao rechaçar versões “engraçadinhas” de um notório evento histórico. Contudo, esse mesmo narrador-editor, que ao longo da narrativa retifica algumas versões muito particulares de fatos descritos e vividos por Galvez, reconhece a participação da fantasia no processo de textualização das ocorrências históricas, desdenhando em parte o seu anterior protesto pela falta de seriedade de Galvez no tratamento dispensado à matéria histórica por ele abordada e narrada.

Outra paródia a ser considerada na trama é de natureza metaliterária. Aparece ela no início do texto, quando o narrador-editor diz que casualmente encontra um pacote de manuscritos em um sebo de Paris e após decide organizá-lo e publicá-lo. Tal situação evoca procedimento estilístico largamente difundido por romancistas

históricos no século XIX. Abstraindo a própria personalidade da autoria dos escritos, e omitindo, por conseguinte, sua subjetividade implícita ou explícita na narração dos eventos, estes romancistas visavam a conferir aos seus textos maior credibilidade factual. Assim, o recurso à compatibilidade com os fatos reais (fatos historicamente verídicos de acordo com a versão oficial dominante) torna-se um procedimento comum cujo objetivo é estabelecer estreito vínculo com a realidade e o conhecimento histórico do público leitor. Um dos escritores expoentes desse procedimento peculiar foi José de Alencar, cultor e pioneiro da escrita de romances históricos no Brasil, ficcionista que o narrador abertamente declara como influência para sua atitude, numa manifestação paródica explícita, praticando o chamado *autocriticismo de gênero*. Esse *autocriticismo*, presente no romance, consiste em *submeter os elementos internos de sua própria organização a um contínuo processo de revisão crítica*<sup>19</sup>.

A atitude paródica metaliterária praticada em *Galvez Imperador do Acre* condiz com a natureza particular do gênero a que pertence, o romance, impensável e impraticável nos gêneros considerados elevados como a poesia e a tragédia, que é voltar-se para si mesmo e auto-revisar-se, estar em processo contínuo de transformação e renovação de seus aspectos estruturais, semânticos e de sua conformação lingüística. Tal propriedade especial do gênero romanesco, agregada a outras, forma a conjuntura estrutural do gênero, que não se encerra em um ou outro atributo, em virtude de seu caráter inacabado, sempre em devir, receptível a outras formas de expressão do discurso, gênero inesgotável nas suas dimensões formais e conteudísticas. Além disso, caracteriza-se como gênero rico em questões indagadoras, original do ponto de vista discursivo e artisticamente prosaico. Entretanto, somente no último século, foi o romance percebido pela crítica literária como objeto de análise particular, com autonomia estilística e, portanto, não dotado de mesmos atributos técnicos e temáticos do discurso poético. Não lhe cabe, assim, a

---

<sup>19</sup> MACHADO, Irene A. *O romance e a voz: a prosaica dialógica de Mikhail Bakhtin*. Rio de Janeiro: Imago; São Paulo: FAPESP, 1995. p. 63.

aplicação dos mesmos métodos de apreciação crítica que aqueles dispostos para o estudo do discurso poético, entre eles as categorias da estilística tradicional<sup>20</sup>

Outra forma discursiva que comparece em *Galvez Imperador do Acre* é a máxima filosófica, o que contribui para a heterogeneidade discursiva do romance. Segundo Bakhtin, duas são as possibilidades de funcionamento dos aforismos e de toda sorte de sentenças introduzidas no tecido romanesco: *podem oscilar entre os puramente objetivos (a “palavra mostrada”) e os intencionais, ou seja, os que se apresentam como máximas filosóficas, plenamente significativas do próprio autor (palavra expressa incondicionalmente, sem quaisquer restrições e distâncias)*<sup>21</sup>. O segundo caso manifesta-se claramente no romance de Márcio Souza. As máximas desenvolvidas são dispostas isoladamente do restante da trama no que diz respeito à sua configuração formal, mas se baseiam diretamente nas questões levantadas pelo texto. Em *Galvez Imperador do Acre*, Galvez assume as máximas sem valer-se de um dispositivo alegorizante que viesse a camuflar a posição ideológica última do autor das mesmas: *Aprendi que o novo-rico só é desagradável porque amplia os detalhes da miséria* (p. 35); *Certamente a miséria também é imperialista* (p. 47).

O gênero poético apresenta-se, embora timidamente, entre o grupo dos gêneros intercalados que figuram em *Galvez Imperador do Acre*. Versos presentes no romance *Galatéia*, de Miguel de Cervantes, são recuperados pelo romance de Márcio Souza, caracterizando uma estilização paródica do procedimento antes adotado pelo escritor espanhol. Aliás, também esses versos dentro de *A Galatéia* exemplificam o caráter plurilíngüe e a naturalidade com que gêneros discursivos de outras espécies penetram na prosa romanesca. Seu autor, Cervantes, é um dos expoentes máximos da introdução e organização do plurilingüismo e da dialogicidade interna no romance.

Ao seu discorrer a respeito dos gêneros que se intercalam na estrutura do romance, Bakhtin salienta que existe

---

<sup>20</sup> Ver, a propósito: BAKHTIN, Mikhail. Op. cit. nota n. 5. p.

<sup>21</sup> BAKHTIN, Mikhail. Op. cit. nota n. 5, p. 125.

*um grupo especial de gêneros que exercem um papel estrutural muito importante nos romances, e às vezes chegam a determinar a estrutura do conjunto, criando variantes particulares do gênero romanesco. São eles: a confissão, o diário, o relato de viagens, a biografia, as cartas e alguns outros gêneros* <sup>22</sup>.

Dos tipos apontados, um deles é o elemento matriz da engenhosidade formal e semântica de *Galvez Imperador do Acre*. É por meio da biografia, mais precisamente da autobiografia, que se tem arquitetada a diegese, a autobiografia como forma elaborada que o romance dispõe para assimilar uma determinada realidade, eventualmente sendo o espaço da textualização tomado por outros gêneros que não somente a narração autobiográfica de Galvez. A narrativa que tem por base um auto-relato memorialístico do personagem é complementada paralelamente por outros discursos, conformando-se assim na perspectiva da pluricidade discursiva e ideológica atinente à realidade social da palavra, perspectiva que o romance, segundo Bakhtin, disponibiliza no terreno artístico.

Destaque paródico do romance, a reprodução de cartas e outros documentos de modalidade institucional atraem a atenção pela quantidade com que comparecem no transcorrer da narrativa. Sua utilização, no romance de Márcio Souza, possui um caráter crítico-revisionista da História e do conhecimento que dela se construiu. Por conta disso, ocorre a constante parodização de todo tipo de documento, de fontes escritas que tenham validade no momento de sua aplicação, a despeito de servirem como material para textualizar os fatos sabidamente irrecuperáveis do passado. Tais fontes, pela ótica da historiografia tradicional, são incontestáveis para apreciar e conhecer a existência factual do passado histórico.

Como a narrativa focaliza os eventos que envolveram a disputa e interesse do território acreano por parte das instituições nacionais do Brasil, da Bolívia, dos Estados Unidos, e mais o arremedo

---

<sup>22</sup> BAKHTIN, Mikhail. Op. cit. nota n. 5, p. 124.

de grupo revolucionário comandado por Galvez, deve-se ressaltar, para maior ilustração dos fatos e riqueza informativa, os registros escritos de ordem burocrática das entidades político-ideológicas interessadas e participantes do caso. O extremo do deboche na colocação paródica desses documentos é a presença de algumas ordens de serviço emitidas ora por Galvez ora pelo Intendente Chefe, o primeiro requisitando ao segundo bebidas e perfumes para seus soldados, pois *povo cheiroso é povo civilizado* (p. 146); e o segundo acatando as ordens de Galvez e ainda lhe sugerindo *a compra de oito caixas de White Horse que se encontram em oferta no Armazém Guerra* (p. 145), sofisticando assim o paladar etílico dos “bravos” soldados por um preço compensador.

Ainda que *os gêneros introduzidos no romance conservem habitualmente a sua elasticidade estrutural, a sua autonomia e a sua originalidade lingüística e estilística*<sup>23</sup>, a transposição dos mesmos para o plano ficcional redimensiona, via processo paródico, certas nuances semânticas autênticas destes gêneros quando no uso devidamente contextualizado e funcional deles nas suas esferas de ação convencionais.

Outro tópico que se colocou pertinente dentro dos estudos de Mikhail Bakhtin para uma maior compreensão do fenômeno da prosa romanesca é a problemática do carnaval e da carnavalização da literatura. Sobre o carnaval cabe referir que se trata de uma grande e complexa manifestação cultural ritualística de domínio público, que apresenta diversos matizes e que varia conforme a época, o povo e os festejos particulares. A expressão carnavalesca criou e possui uma linguagem particular de formas concreto-sensoriais simbólicas, que expressa diversificada e articuladamente uma cosmovisão carnavalesca una, mas de caráter complexo, penetrando-lhe todas as formas. A linguagem carnavalesca não pode ser traduzida na sua imanência para a linguagem verbal nem para qualquer outra linguagem de cunho abstrato, podendo ser transposta, mas somente em certa medida, para a linguagem das imagens artísticas, dentre elas a linguagem literária. A

---

<sup>23</sup> BAKHTIN, Mikhail. Op. cit. nota n. 5, p.124.

essa incorporação do carnaval e de todas suas manifestações na linguagem da literatura costumou-se chamar *carnavalização da literatura*, fenômeno dos mais instigantes a comparecer na linha de evolução da prosa literária, conferindo-lhe maior complexidade ainda.

Premissas significativas do carnaval são a ausência de um palco onde o espetáculo é apresentado, assim como a ausência de categorias específicas de participantes, aqueles que atuam e aqueles que assistem. No carnaval todos são integrantes ativos da atmosfera carnavalesca, *não se contempla e, em termos rigorosos, nem se representa o carnaval mas vive-se nele, e vive-se conforme suas leis enquanto estas vigorarem, ou seja, vive-se uma vida carnavalesca*<sup>24</sup>. A vida do carnaval possui princípios de organização próprios e se realiza de modo diametralmente oposto à lógica habitual da realidade cotidiana extracarnavalesca, a vida séria. Na verdade, o que temos na ambientação carnavalesca é uma antilógica, baseada na inversão e anarquização dos valores e das práticas da vida ordenada e regulamentada da realidade convencional.

O efêmero reinado de Luiz Galvez que o romance apresenta constitui um universo carnavalesco por excelência. A vida corrente e rotineira do povoado de Puerto Alonso, sob domínio de Galvez, mostra um acentuado estado de letargia moral e regulamentatória se comparada ao padrão de vida comum extracarnaval. Todos compõem, com o mesmo grau de participação ativa, o quadro animado da vida carnavalesca instaurado no período mandatário de Luiz Galvez e seus comandados.

A nova ordem estabelecida pela visão de mundo e ação carnavalesca ignora os poderes consagrados, as leis e todo tipo de restrições impostas pela vida cotidiana convencional. Além disso, esta nova ordem desconsidera qualquer tipo de hierarquia vigente na ordem habitual da realidade, assim como aquelas manifestações do comportamento humano que simbolicamente funcionem como elementos conservadores do sistema hierárquico, tais como as formas

---

<sup>24</sup> BAKHTIN, Mikhail. Op. cit. nota n. 9, p. 105.

de medo, reverência, devoção, etiqueta, etc. Durante o mandato de Galvez, a radical transformação da cidade de Puerto Alonso, - de pacata que era a turbulenta que se tornou -, acumulando desordens consecutivas por conta do descontrole emocional dos habitantes (motivado pelo desenfreado consumo de álcool estimulado por Galvez), é a concretização, no romance, da ausência de dispositivos legais inibitórios, comuns na vida ordinária, mas largamente dispensáveis na vida carnavalesca.

As desigualdades hierárquicas sociais bem como quaisquer outras demonstrações de desigualdade no campo das relações interativas humanas são dissolvidas na arena carnavalesca, eliminando-se as distâncias entre os homens. Estabelece-se assim o *livre contato família entre os homens*, categoria peculiar das mais relevantes da cosmovisão carnavalesca. Abominam-se, dentro do espaço carnavalizado, as classificações hierárquicas de posição do sujeito no mundo, como aquelas baseadas na classe, no título, na idade, na fortuna, etc., e a submissão às instâncias superiores é ridicularizada pelo caráter excêntrico dessas mesmas instâncias no universo particular do carnaval, meras figuras decorativas em um mundo às avessas e adverso a qualquer manifestação de autoridade e subordinação.

A partir do episódio que o romance descreve da tomada de Puerto Alonso até o estabelecimento e vigência do Estado Independente do Acre é que se tem bem delineada em *Galvez Imperador do Acre* um exemplar de configuração no plano literário do fenômeno carnavalesco, sendo apresentados todos os elementos caracterizadores da composição do fenômeno.

No império de Galvez, todos os cidadãos têm livre acesso aos governantes, ou aos idealizadores daquele insólito governo, os quais não restringem a proliferação deles na sua esfera de ação. Todos transitam e exercem sua voz indiscriminadamente na praça pública de Puerto Alonso, mas ainda mais no barraco do coronel Pedro Paixão, transformado em Palácio Imperial. O Palácio configura-se como o grande espaço microcômico da cosmovisão carnavalesca que

caracterizava todo aquele contexto, lugar ao mesmo tempo sede do governo e salão recreativo das constantes e dionisiacas festividades que marcaram aquele reinado especial, festas que contavam com a participação em massa da população local. Esses dois aspectos do Palácio Imperial, o burocrático e o festivo, não se excluem, pelo contrário: completam-se, confundem-se, atuam simultaneamente e formam um todo ambivalente, sendo, portanto, essencialmente carnavalesco. Sobre a franca integração entre os partícipes daquele contexto carnavalesco de Puerto Alonso, cita-se a passagem em que uma *mulher do povo* dialoga com um muito sossegado delegado sobre seu crime conjugal de mutilação do órgão genital do marido. Há, no caso relatado pela mulher, a intervenção do próprio Galvez, que decretou a sentença final sobre o ocorrido. Há grande índice de familiarização nesse exemplo, em que indivíduos de esferas muito diferenciadas convivem na mesma arena discursiva; ocorre uma considerável proximidade entre eles, combinando-se até mesmo os elementos opostos de cada um, ocorrendo assim as chamadas *mésalliances* carnavalescas, combinações bem improváveis que só o carnaval é capaz de realizar.

Faz-se presente, e com incidência significativa no romance, uma outra categoria tipicamente carnavalesca associada à *familiarização*: a *profanação*. Compõe esta categoria tudo aquilo que estiver relacionado com elementos que remetem a uma materialidade, como a terra e o corpo, também a sexualidade explorada sem pudor algum, intrínseca e extrinsecamente carnal, e até indecente, e os textos paródicos carnavalescos que enfatizam temas e textos sagrados. A atmosfera carregada de promiscuidade que contagia a quase todos na Puerto Alonso de Galvez é profanadora ao extremo, não havendo espaço para relacionamentos amorosos sinceros, nem para amizades puras; constatam-se tão somente orgias intermináveis e insaciáveis, excessos de toda ordem, e quase não há quem escape de tamanha lascívia. Em lugar antes habitado apenas por acanhados maltrapilhos, assiste-se a uma revolução sociocultural de dimensões aviltantes, que extrapola

qualquer código moral instituído por força de leis ou convenções típicas da sociedade local.

Conseqüência de tamanha celeuma no modo de vida dos habitantes e dos governantes de Puerto Alonso foi a lenta decomposição do império de Galvez, sacramentada na pomposa e exagerada festa de *reveillon* no cenográfico Palácio Imperial, evento de expressão maior do universo carnavalesco predominante até então e que acabou deixando um saldo considerável de vítimas: casos de morte, coma alcoólico, gravidez indesejada, defloramento, desquite, casamento forçado e desaparecimento formam o quadro de fatalidades decorrentes da proporção do acontecimento. O poder religioso também é atingido pela profanação, sendo subjugado pela ridicularização paródica a que alguns de seus elementos são submetidos. Esse é o caso da coroa feita da palma de uma seringueira, inicialmente confeccionada para uma cerimônia de coroação da Virgem padroeira da cidade, mas que acabou sendo ofertada pelo vigário de Puerto Alonso a Galvez, numa clara atitude de reverência bufa. Contudo, o maior desdém com relação à instituição católica é o desembarque de duzentas meninas no trapiche da cidade, que lembra situação explorada em *Pantaleão e as visitadoras*, de Mario Vargas Llosa.<sup>25</sup> O desembarque arrebatava todas as atenções daquele pacato povoado acreano, a ponto da tradicional missa de domingo não ser celebrada na igreja local. A grave afronta à instância do sagrado é refletida não só na perplexidade, nas fervorosas orações da devotíssima Dona Vitória, mulher do não menos lascivo Coronel Pedro Paixão, mas também na sua imediata ação inibitória

---

<sup>25</sup> A afinidade de *Galvez Imperador do Acre* com este romance de Mário Vargas Llosa não cessa com a semelhança existente entre as ações narradas pelas duas obras. Algumas marcas anteriormente apontadas como presentes em *Galvez* também são encontradas em *Pantaleão e as visitadoras*, como, por exemplo, o fato de apresentar uma narrativa entrecortada por variadas modalidades de registros discursivos, tais como cartas, documentos oficiais, comunicados e informações veiculados por órgãos da imprensa, etc. Aliás, a narrativa de Márcio Souza incorpora muitos dos procedimentos formais e também a postura ideológica adotada em *Pantaleão*, agindo em conformidade com a própria tendência predominante na Literatura Latino-Americana à época de sua aparição, marcada, sobretudo, pelo experimentalismo e por uma abordagem intensamente reflexiva e crítica sobre a realidade do Continente latino-americano, que tem no humor, na ironia e na concepção de um universo diegético extremamente carnavalizado instrumentos utilizados na dessacralização do discurso estabelecido.

antipecadores. Dona Vitória tornou-se um dos maiores contrapontos ao clima geral de euforia e regozijo carnal de Puerto Alonso. Acompanhada de perto de outras donas de casa devotas e também de proprietários de seringais próximos, insatisfeitos com o rumo desastroso que a economia da região tomava, lidera a reação contra o mal-sucedido governo de Galvez. Na trama, Dona Vitória é a personificação mais aproximada da mentalidade reinante da vida ordinária, e uma das responsáveis por planejar a derrocada do império do desmedido prazer carnavalesco, auxiliando na retomada da ordem e do bom senso na vida social de Puerto Alonso.

Ação que é também destaque do carnaval, a *coroação bufa* e o posterior *destronamento do rei do carnaval*, também no romance se apresenta, e muito bem configurada, sendo talvez, entre todas, a grande expressão carnavalesca a comparecer na trama. Essa categoria carnavalesca se apresenta sob variadas formas nos festejos carnavalescos de todos os tempos: *nas saturnais, no carnaval europeu e nas festas dos bobos (nesta, em lugar do rei, escolhiam-se sacerdotes, bufos, bispos ou o papa, dependendo da categoria da igreja)*<sup>26</sup>. No ritual de coroação e destronamento do rei está contida a idéia nuclear da cosmovisão carnavalesca: a *ênfase das mudanças e transformações, da morte e da renovação*. O ritual da coroação-destronamento é ambivalente biunívoco, apontando para a inevitabilidade e criatividade da mudança-renovação. Nesse ritual carnavalesco se manifesta a alegre relatividade de qualquer esfera do poder, posição hierárquica e ordem social. A ambivalência é marca essencial da coroação-destronamento e está presente desde o início do ritual, pois no ato da coroação já se vislumbra a posterior ação destronante. Coroa-se alguém que seja plena representação contrária de um autêntico monarca, o escravo, o bobo, um anti-herói, para que seja inaugurado e instaurado o mundo às avessas do carnaval.

Após a vitória de Luiz Galvez e de seu grupo de comandados na batalha de Puerto Alonso, celebra-se a gloriosa conquista com a

---

<sup>26</sup> BAKHTIN, Mikhail. Op. cit. nota n. 9, p. 107.

badalada coroação do líder do golpe, o que ocorreu na praça pública local, espaço tipicamente carnavalesco de confraternização da massa populacional, em cerimônia caracterizada pelos mesmos atributos e rituais da coroação-destronamento carnavalesca.

Luiz Galvez, então, é elevado à condição de imperador acreano, pondo em suspensão o até então enfadonho cotidiano do povoado de Puerto Alonso e atuando na renovação e transformação da ordem social vigente, substituindo-a por uma outra ordem, a ordem da cosmovisão e da vida carnavalesca. A permanente festa carnavalesca que caracterizava o império acreano de Galvez se estendia cada vez mais até culminar na sua ultrajante e fatal dissolução, atendendo assim a um outro princípio carnavalesco, o princípio da morte, oposta e, ao mesmo tempo, complementar ao princípio renovador do carnaval. Por conseguinte, essa morte possibilitou o nascimento de uma nova ordem, e assim o processo repetindo-se ciclicamente enquanto houver a vida alternativa carnavalesca a interferir na ordem cotidiana das coisas.

Todas as etapas do processo ritualístico da coroação, os símbolos do poder monárquico, assim como o traje típico da (pseudo)realeza tornam-se ambivalentes, são dotados de uma alegre relatividade que não permite a eles assumirem uma significação única, estática, afirmativa ou negativa, boa ou ruim, não se absolutizando nem relacionando-se com um determinado domínio semântico e funcional da realidade. A triunfante entrada de Galvez na praça pública de Puerto Alonso ilustra muito bem o caráter ambivalente de um ritual entronizador carnavalesco, os aparatos de que se vale a comitiva imperial para desfilarem e apresentar a figura da nova majestade a seus curiosos súditos, *montados em tristes pangarés ornamentados para as Folias de Reis juninas* (p. 181), são histriônicos como se fizessem parte de uma ópera bufa, mas que não se afastam totalmente da solenidade séria de uma coroação imperial na vida cotidiana ordinária, dada a natureza relativa que os atos possuem dentro da cosmovisão carnavalesca.

A coroação-destronamento carnavalesca contém em si outras categorias do carnaval, como o livre contato familiar, praticado

em *Galvez Imperador do Acre*, por exemplo, na integração do povo de Puerto Alonso com as mais célebres figuras míticas e históricas de todo o mundo. Em suntuoso desfile, realizado a céu aberto no dia de *reveillon*, os populares deixam de ser meros espectadores petrificados e passam também a ser partícipes do grande evento, que oferecia uma *visão operística da História da Humanidade* (p. 215):

*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* (p. 215).

A profanação é outra categoria carnavalesca presente na cerimônia de coroação-destronamento. A coroação de Galvez tumultua a cidade de Puerto Alonso a ponto de símbolos cívicos e religiosos serem corrompidos. Um dos casos já citados, o exemplo da coroa utilizada por Galvez, é um ultraje à Igreja Católica, lugar que originalmente deveria receber a palma de folhas de seringueira lavrada em prata, esta que teve como destino definitivo a cabeça imperial e pervertida de Luiz Galvez. Naquele ambiente acanhado, provinciano, conservador, a legião estrangeira de desordeiros e licenciosos que invadira Puerto Alonso, acompanhando Galvez na sua expedição revolucionária, imprime uma nova rotina social e cultural nos habitantes locais, abalando todas as estruturas daquele contexto, sendo o plano moral-religioso muito afetado. A civilização chegara ao Acre, e com ela suas vicissitudes; a população feminina se entregara aos banhos de igarapé em trajes mais reveladores, influência das despudoradas francesas, escandalizando a sociedade local, principalmente o desconfiado e cauteloso meio religioso. Tudo isso profanou de vez aquele ambiente antes tão acomodado na sua sossegada rotina de trabalhos incessantes e crenças provincianas. Irreverente, também, é o escasso índice de brasilidade cívica existente na vida pública de Puerto Alonso, pois Galvez, ao assumir o império acreano, decreta arbitrariamente a mudança de nome da única praça

do povoado, nomeando-a 14 de julho, data de sua conquista territorial daquele lugar, em substituição a 15 de novembro, data que é um dos maiores ícones de patriotismo devoto que qualquer localidade brasileira poderia manifestar em apoio moral e cívico a seu país.

Por fim, o processo de destronamento. Este, em *Galvez Imperador do Acre*, ocorre em toda sua plenitude ritualística, encerrando em grande estilo bufo a pequena temporada tragicômica do império de papel de Galvez e de seus companheiros operísticos/guerreiros. Contraponto da coroação, o ato destronador carnavalesco efetua a destituição da figura do rei bufo de seu trono e de todo seu aparato e símbolos de poder, expondo a figura monárquica carnavalesca à humilhação e ridicularização bufas. Contudo, a destituição citada não implica uma negação por completo, destruição absoluta do processo antes em vigor, mas, antes, aponta para a mudança, para uma transformação. Nesse sentido, procede-se a uma nova coroação, nisto consistindo a imagem de *morte criadora*, própria da cosmovisão carnavalesca e da alegre relatividade de que é dotada. Assim como a festa de *reveillon* no barracão transformado em Palácio Imperial empenhou-se exageradamente nas comemorações, extravasou na abundância, na volúpia, na desmedida busca do prazer, através de orgias sexuais contínuas e excessos alcoólicos, a deposição do imperador Galvez, personagem maior daquele incessante gozo carnal e material, sucedeu também em grande estilo: o monarca bufo foi capturado e ultrajado pessoalmente, no auge da sua euforia, em meio a várias garrafas de xerez, um dos tantos agentes combustíveis daquela nação carnalizadamente erguida, constituída e desintegrada. Esvai-se assim a alegre ordem carnavalesca instaurada e protagonizada por Luiz Galvez nas terras distantes e hostis do Acre, para na seqüência outra ordem vir à tona. É o destronamento encerrando o rito da coroação ao mesmo tempo em que anuncia a geração de um novo estado de coisas.

### **3 – GALVEZ IMPERADOR DO ACRE E A REPRESENTAÇÃO DA HISTÓRIA**

#### **3.1 – Literatura e História: entrecruzamentos possíveis**

A problematização e a crise do conhecimento histórico foram deflagradas, em definitivo, a partir da segunda metade do século XIX, com o gradual desgaste do modelo positivista e correntes afins, que defendiam a cientificidade inerente da matéria historiográfica produzida pelo historiador competente. Esta crise decorre também da crescente influência do pensamento e do instrumental metodológico próprios da Literatura, tanto na aplicação em obras historiográficas mais recentes quanto em contestações de ordem crítico-teórica por parte de historiadores não-tradicionais vinculados a novas abordagens contra o modelo cientificista da escola tradicional da prática historiográfica.

Paralelamente à rigidez disciplinar e acadêmica que caracteriza os profissionais da História tradicional do século XIX e seu modo de agir “científico”, que ainda perdura nos dias de hoje como norma metodológica para o estudo da História, outras áreas do saber vêm participando do processo cognitivo de assimilação de dados do passado histórico. Flexibilizaram-se as fronteiras disciplinares, passando alguns historiadores a adotar a Antropologia, a Economia, a Psicologia, a Sociologia, a Literatura e outros campos da inteligência e da cultura como suportes à pesquisa e como recursos interpretativos dos sucessos históricos estudados.<sup>27</sup>

---

<sup>27</sup> Exemplo de obra historiográfica que apresenta traços de literariedade muito evidentes, particularmente determinados elementos que compõem também a tessitura de uma obra romanesca, é *Formação histórica do Acre*, do amazonense Leandro Tocantins. A narratividade, a representação dramatizada dos fatos e das personagens, a abordagem extensiva e diversificada da realidade representada, entre outras marcas, comparecem no trabalho do historiador. A atitude metodológica adotada pelo historiador nortista é prenunciada já na introdução de seu relato, em que Tocantins tece algumas considerações de natureza teórica a respeito do processo composicional de sua narrativa, evocando o pensamento de Arnold Toynbee e a historiografia de G. M. Trevelyan. Na mesma introdução, o historiador registra que o discurso da História por ele utilizado aproxima-se daquele concebido por G. M. Trevelyan, uma vez que incorpora estratégias discursivas próprias do campo ficcional.

Mas o que se destaca nas discussões em torno da natureza do conhecimento histórico e na própria elaboração dos novos materiais historiográficos é a participação ativa e explicitada de mecanismos textuais próprios do discurso literário e ficcional.<sup>28</sup> Tem-se verificado mesmo a inclinação de alguns historiadores em apropriar-se de procedimentos típicos da teoria literária para articular seus discursos históricos, levando-os a *reconhecer o papel ativo da linguagem, dos textos e das estruturas narrativas na criação e descrição da realidade histórica*<sup>29</sup>. Em suma, o cenário das ideologias presentes para pensar e executar a escrita histórica se resume em *uma espécie de batalha historiográfica com ataques de flanco por parte das forças literárias e cercos defensivos dos tanques disciplinares por parte dos “verdadeiros” historiadores*<sup>30</sup>. Talvez os maiores investidores da crítica historiográfica, deslocada do eixo tradicional do saber histórico, sejam Hayden White e Dominick LaCapra. A postulação que essa nova crítica adota sobre a disciplina histórica diz respeito à presença também de uma literariedade, de um componente imaginativo na redação da obra historiográfica, diferindo das produções ficcionais propriamente ditas, apenas no que se refere ao grau de ficcionalidade e ao objetivo almejado. A dicotomia fato-ficção permanece intacta e irreduzível para os historiadores tradicionais, que insistem na transparência e objetividade de seus escritos, acreditando eles que trazem à luz do presente os eventos do passado na sua quase imanência, através de sua reprodução em textos que, supõem seus redatores, são descomprometidos ideologicamente.

---

<sup>28</sup> Não que estes mecanismos nunca tenham participado da articulação textual de obras historiográficas de períodos anteriores, como aquelas do século XIX, por exemplo. Ver, a propósito: WHITE, Hayden. *Meta-história: a imaginação histórica do século XIX*. Neste trabalho, White propõe realizar uma abordagem, que ele próprio classifica como formalista, sobre a produção de consagrados historiadores oitocentistas, tais como Michelet, Ranke, Tocqueville e Burckhardt. Nesta abordagem, White tem como pretensão determinar as características discursivas presentes no texto dos mesmos, relacionando-as com categorias próprias da literatura.

<sup>29</sup> KRAMER, Lloyd S. Literatura, crítica e imaginação histórica: o desafio de Hayden White e Dominick LaCapra. In: HUNT, Lynn. *A nova história cultural*. São Paulo: Martins Fontes, 1995. p. 132.

<sup>30</sup> Idem, p. 132.

Atualmente, porém, a crença de que o fato histórico possa ser recuperado coerentemente por uma obra historiográfica se vê cada vez mais rechaçada. Nesse sentido, contesta-se a defesa de um posicionamento neutro do historiador frente à matéria histórica de que dispõe para uma posterior textualização que, sem dúvida, contará com uma seleção arbitrária dos fatos; aponta-se, igualmente, para a existência de um determinado grau de empatia ou antipatia do historiador por algum tópico estudado, mesmo que sua intenção em ser objetivo procure dar conta de mascarar e ocultar sua manifestação ideológica pessoal implícita na configuração de seu discurso.

A estratégia discursiva do historiador tradicional, ou seja, da tendência dominante, é conservadora e inflexível na medida em que não reconhece a participação da imaginação e da ficcionalidade no seu processo de escrita da história. Em vez disso, o historiador cria artificios em sua montagem textual que visam a reprimir qualquer sinal de manifestação da criatividade e da imaginação na reelaboração articulada que realiza sobre os fatos históricos os quais pesquisa. Contudo, sabe-se hoje, que o fato de as narrativas historiográficas lançarem mão de recursos mais comumente usados pela literatura não invalida e não prejudica a intenção do trabalho do historiador que é a recuperação dos fatos de um tempo já passado. Em virtude da impossibilidade de trazer para o corpo do texto todas as evidências físicas e motivações subjetivas dos episódios históricos investigados, uma parcela de ficcionalidade e de participação imaginativa, por mais dissimulada que seja, atuará no arranjo textual das informações históricas coletadas. Assim sendo, somente dentro de um texto bem pensado e ordenado arbitrariamente, assimilável e inteligível, tais evidências reais passadas, intransferíveis no tempo e no espaço, farão sentido ao escritor e ao leitor de uma realidade temporal e espacial posterior; daí a constatação de certa similitude com as obras ficcionais de romancistas e poetas, os quais também atuam *atribuindo ao que*

*originalmente parece problemático e misterioso o aspecto de uma forma reconhecível, por ser familiar*<sup>31</sup>.

Ao tratar do discurso historiográfico, logo se deve pensar também em uma filosofia da História que percorre sub-repticiamente um relato de tipo historiográfico, o que a maior parte das vezes passa despercebido ao leitor em função da própria natureza do texto elaborado pelo historiador, que o reveste de uma tal maneira como se o mesmo não tivesse nenhum planejamento consciente e seletivo prévio à sua estruturação textual final. Há quem pense as narrativas históricas e seus objetos de investigação como dotados de unidade e de uma estrutura coerente; nessa perspectiva está Hayden White. Mas há também quem entenda que a tessitura do relato historiográfico contenha em si tantas tensões intrínsecas de difícil resolução e que a tentativa da maioria dos historiadores em estabelecer coerência e unidade à matéria historiográfica é um ato equivocado e revelador de uma posição acrítica do historiador. Este, agindo assim, organiza (idealizando) o passado histórico de maneira coesa e ordenada, eximindo-se, por conseguinte, de realizar um exame mais apurado criticamente e relativo deste passado que se sabe repleto de ambigüidades e incertezas factuais.

Dominick LaCapra investe na defesa de uma historiografia crítica que ponha em xeque o aspecto de ordem e a pretensão à unidade que transparece da maioria dos livros de História. Ponto em comum entre Hayden White e Dominick LaCapra é a consideração de que os historiadores se valem de estruturas narrativas para a ilustração do conhecimento histórico adquirido, produzindo um discurso específico que se diferencie essencialmente dos inúmeros outros discursos existentes. A despeito das reconhecidas e notáveis diferenças entre o discurso da História e os demais discursos, LaCapra salienta que a heterogeneidade desses outros discursos com relação à História não impede a interação que pode vir a ocorrer entre diferentes disciplinas. O autor refere ainda que um diálogo franco e freqüente entre saberes que,

---

<sup>31</sup> KRAMER, Lloyd S. Op. cit., nota n. 27, p. 136.

embora de natureza diversa, apresentem um mínimo de compatibilidade entre si, tende a ser muito produtivo para as partes envolvidas. No que diz respeito ao historiador, é sabido que este amplia sua erudição consideravelmente, haja vista que expande o alcance de seu conhecimento histórico na medida em que métodos e objetos de investigação de outras áreas atuam na construção de seu saber, paralelamente à sua própria metodologia e especificidade de objetos a pesquisar.

Sobre a relação de empatia/antipatia da História com a Literatura, tem a ver a discussão que se trava também sobre o quanto de artístico e de científico possui o ofício da disciplina histórica: se há um predomínio absoluto de um dos modos de proceder antes citados, ou se acontece de a História ser um produto híbrido que alterna cientificidade e labor artístico na sua conformação geral. Tem-se verificado, cada vez mais, a adesão de especialistas do saber histórico à segunda concepção. É importante frisar que o pensamento tradicional que trata da História somente na perspectiva de ciência vai perdendo espaço para abordagens mais diversificadas, existindo quem leve muito em conta, por exemplo, o forte componente literário que perpassa a configuração do texto historiográfico.<sup>32</sup> Essa literariedade que se sente agir no processo de escrita da História é que não permite enquadrar a disciplina histórica na condição estrita de ciência tal como nos moldes das ciências naturais, por exemplo.

A pretensão da História, - pelo menos a presente na produção de muitos de seus profissionais -, em acreditar-se puramente científica, esbarra na própria natureza do trabalho historiográfico, que supõe a participação ora mais, ora menos explícita da subjetividade do historiador, de seu ponto de vista reflexivo e crítico na análise e exposição de seus objetos de estudo, bem como nos resultados alcançados. São inesgotáveis as possibilidades de interpretação acerca dos fatos que se está investigando, variando também o estilo a ser

---

<sup>32</sup> Ver, a propósito, entre outros: BURKE, Peter. As fronteiras instáveis entre história e ficção. In: AGUIAR, Flávio e alii (orgs.) *Gêneros de fronteira: cruzamentos entre o histórico e o literário*. São Paulo: Xamã, 1987, p. 107-114.

empregado para a composição textual sobre determinado evento histórico pesquisado.

O conhecimento histórico, então, deve ser entendido como um conhecimento que estuda e apreende relativamente os eventos passados, revelando-se capaz apenas de dimensioná-los parcialmente. Tal processo ocorre tanto no sentido da apreciação pessoal por parte do historiador, - já que seu entendimento está restrito somente àquilo que sua percepção permite captar -, como no sentido da dimensão total dos fatos. Estes mostram-se inapreensíveis em sua imanência devido à escassa capacidade de observação do sujeito e por ser esta observação ideologicamente dirigida. A impossibilidade de se recuperar integralmente o passado empírico, de transpô-lo, em suas minúcias factuais e em suas motivações, para um texto oral ou escrito, obriga o historiador a arranjar esse passado artisticamente, através de uma narrativa específica que dê conta da versão pessoal que ele tem do passado investigado. Por conta disso, não se sustenta a rígida dicotomia que tradicionalmente é apontada entre arte e ciência no que diz respeito à natureza e ao processamento do saber historiográfico, já que ambas *condividem uma longa fronteira cheia de meandros, que é atravessada pelo trânsito erudito e literário sem grandes impedimentos nem muitas formalidades*<sup>33</sup>. Não se pode, também, apontar uma primazia do artístico e do literário sobre o científico na emolduração da História, pois o propósito essencial da historiografia, que consiste na explanação dos acontecimentos passados com o máximo de plausibilidade com relação às ocorrências factuais em si, reais e concretas outrora, se veria desfigurado. Mas não há como não reconhecer que *a historiografia é uma arte durante boa parte do tempo, e é uma arte por ser um ramo da literatura*<sup>34</sup>.

Fato incontestado é que História e Literatura sempre possuíram vínculos, embora muitas vezes se quisesse opor drasticamente as duas áreas, tentando-se ocultar ou não reconhecendo as semelhanças existentes entre as técnicas estilísticas e os objetos que

---

<sup>33</sup> GAY, Peter. *O estilo na história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 167.

<sup>34</sup> Idem, p. 168.

caracterizam História e Literatura na composição de suas obras. Vale lembrar, para exemplo, que a busca e a demonstração da verdade podem se constituir objeto para a Literatura, muito embora não seja este o fim maior que motive a realização da maior parte das obras literárias. Aprende-se com isso, sem perder de vista a essência ficcional da obra, descomprometida *a priori* com as verdades inerentes à vida real e concreta do autor e do leitor. Não se deve, todavia, tomar as verdades que a ficção expõe da mesma forma como a História procede. Por mais que se possam encontrar na Literatura verdades verificáveis no conhecimento acumulado da historiografia, enfatiza-se que as verdades da ficção são representadas com uma ilimitada liberdade de tratamento por parte dos ficcionistas que, quando lidam com um determinado contexto histórico e seus personagens, procedem de maneira ousada e versátil<sup>35</sup>; tal atitude não é assumida pela maioria dos historiadores, mais cautelosos do ponto de vista da criação de seus panoramas históricos, atentos tão somente à busca da verdade mais aproximada dos fatos em si, procurando reproduzi-los de forma menos vacilante possível no tocante à recriação imaginária dos mesmos. Neste sentido, as fontes que procuram recorrer são, via de regra, os documentos e todos aqueles escritos considerados oficiais, agentes textuais os quais a historiografia tradicional se vale como elementos de sustentação comprobatória, de veracidade confiável e inequívoca na apreciação dos fatos estudados e informados.

Ainda assim, os historiadores não devem abster-se de manipular seus objetos de estudo de forma maleável, valendo-se, para tanto, do uso de seu potencial imaginativo na abordagem dos fatos, ampliando assim a significação dos mesmos. No presente do historiador, o passado se encontra tão vago e inconsistente que, para apreendê-lo da maneira mais acabada possível, faz-se necessário buscar, por meio das sugestões da imaginação, as chaves para seu melhor entendimento, tornando-o mais compreensível e assimilável também ao leitor do presente. Inclui-se, nessa postura flexível do

---

<sup>35</sup> Ver, a propósito: GAY, Peter. *O estilo na história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1974, p. 172.

historiador frente a seu objeto, conceber o seu texto como narrativa e tomar de empréstimo da literatura certos recursos estilísticos, que dotarão sua escrita de boa estruturação, ritmo fluente e estilo desembaraçado. Ao valer-se de tal procedimento, o historiador favorecerá o ato da leitura em termos de familiarização do leitor com aquilo que lhe é estranho, disperso, longínquo, e inalcançável objetivamente: o passado na concretude de seus fatos.

Por tudo isso, a tarefa de elaboração de uma obra historiográfica não é tão simples como pode parecer, como é o caso de, na maioria das vezes, acreditar-se que o autor não fez mais do que arranjar textualmente os episódios históricos a partir da mesma lógica seqüencial dos mesmos quando de sua existência concreta em um outro tempo. Se o autor consegue realizar tal proeza, de fazer com que seu texto, diante do leitor, resulte natural e coerente, é porque foi fruto de árduo trabalho. Para concretizar um trabalho historiográfico que, além de convincente seja também reconhecido por sua hábil arquitetura, o historiador deve ter em mente que seu escrito deve possuir *clareza, interesse e prazer estético*<sup>36</sup>. Sem esses atributos, um livro de História resultaria maçante, podendo ser rico do ponto de vista quantitativo das informações, mas pobre no sentido de estar desprovido de uma organização estilística capaz de atrair o leitor e envolvê-lo pela qualidade de texto. O historiador, além disso, deve ter o cuidado de não privar o leitor das informações necessárias de que deve tomar conhecimento acerca do assunto tratado. A historiadora norte-americana Barbara W. Tuchman, perseguidora do ideal do texto historiográfico concebido plasticamente atraente, defensora da idéia do historiador como artista, insere-se naquele grupo de historiadores que nas últimas décadas vêm acenando para uma maior abertura dos estudos históricos. Esse grupo salienta a importância de se trabalhar a História flexivelmente, atuando na interação com outros campos do saber, como, aliás, procede a Literatura com relação à História, por

---

<sup>36</sup> TUCHMAN, Bárbara W. *A Prática da História*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1991. p.40.

exemplo, introduzindo e operando com naturalidade em sua específica esfera de ação o conhecimento produzido pela historiografia; da mesma forma, a Literatura também se nutre de elementos da produção intelectual de outros campos epistemológicos na composição de seu saber e nem por isso perde sua especificidade, o que a faz ser Literatura e não outra coisa.

### **3.2 - Galvez Imperador do Acre: o romance histórico e a ficcionalização da História**

A representação da história pela literatura se dá em quase todos os gêneros e ainda subgêneros literários. À exceção daquelas obras que privilegiam a introspecção, a faceta interiorizada do ser humano como cenário de dramatização e de poeticidade, e também das produções que tematizam o fantástico, as fábulas, todas as demais obras, de forma ora mais ora de forma menos explícita, operam com uma determinada situação histórica, trabalhando-a artisticamente. Acontece que nem sempre a História e a caracterização de seus eventos constituem a base sobre a qual se estruturam todos os elementos de uma obra ficcional, funcionando como motivo nuclear para o qual o desenvolvimento diegético converge. É o romance histórico um dos subgêneros da prosa romanesca que se orienta para tal fim na literatura, de modo direto e específico, refletindo e articulando ficcionalmente o discurso historiográfico. Nesse subgênero, apresentam-se duas tendências: a primeira, clássica, tradicional, que se vale do discurso oficial da História para ratificá-lo na sua composição e escrita romanesca; e a segunda, reagente, que se volta contra esse mesmo discurso, praticando releituras críticas dos fatos que a historiografia oficial predominante dá como verdadeiros e inquestionáveis.

O que se tem constatado no cenário das realizações literárias dos últimos anos é o crescente interesse demonstrado pelos romancistas em tematizar o passado histórico, a partir de uma ótica

revisionista. Através de romances históricos, submetem os fatos passados a versões outras que não aquelas apregoadas pela historiografia oficial e aceitas, na maioria das vezes, como únicas verdades possíveis. Contestam também a própria forma tradicional de romance histórico que se produziu principalmente durante o século XIX. Essa nova tendência de romances históricos faz-se presente em grande escala na recente ficção romanesca latino-americana, e em número significativo no Brasil, pelo menos nas três últimas décadas do século XX até os dias atuais. Antes de chegar ao estágio em que se encontra no século XXI, o subgênero, no seu princípio, e depois ainda por um bom tempo se caracterizou pelo conservadorismo e passividade em acatar o que a cultura oficial postulava, em especial o discurso histórico por ela preconizado.

O surgimento do romance histórico se dá no alvorecer do século XIX, período fértil em transformações na vida social, política e econômica européia, marcado pela irrupção da revolução burguesa, a destituição napoleônica e a incipiente formação dos estados nacionais autônomos. A disposição de uma nova ordem das coisas, que contou com a participação ativa de amplas camadas da população européia na cadeia de eventos que se processava, permitiu que se desenvolvesse nas massas uma consciência histórica de proporções nunca antes vivenciadas por elas. Passa-se a compreender a existência humana como algo historicamente condicionado, e o percurso histórico como processo que vem a interferir no cotidiano dos indivíduos e em seus interesses imediatos do presente. Decorrência de tudo isso, um sentimento de nacionalidade é despertado nas massas, tornando-se propriedade das mesmas.

Inglaterra e França são os países pioneiros da transição pela qual a Europa no século XIX começou a experimentar. A Alemanha, outra grande potência do continente, em contrapartida, contrastava com o franco desenvolvimento dos países antes citados. O estado alemão, que se encontrava desintegrado nas suas bases sociais, políticas e econômicas, buscava na França dispositivos ideológicos e culturais para a constituição de sua própria cultura, em atitude de

servil imitação do modelo francês. Os patriotas germânicos, insatisfeitos com a negativa condição estrutural e moral de seu país, além de não aceitarem a submissão deste ao jugo estrangeiro no campo das idéias, reagem tenazmente a tal situação. Privilegiando a própria história, empreendem um retorno a ela no sentido de ressaltar a grandeza nacional que no passado se encontra, buscando investigar e representar esse passado de modo a entender também a decadência do presente, estudar as raízes históricas do país e nelas espelhar-se para retomar a altivez perdida.

Todavia, convém assinalar que nesse momento histórico, primórdios do século XIX, não só na Alemanha se busca remontar ao passado visando à afirmação do sentimento nacional, mas também nos demais estados do continente europeu ocorre este fenômeno ideológico singular. As guerras napoleônicas que se alastraram pela Europa e a posterior dissolução do grande império bonapartista por parte da revolução burguesa (francesa) mobilizaram as nações do velho continente na busca da autonomia nacional e independência de cada povo. É certo que cada estado possuía suas peculiaridades culturais e sócio-históricas, mas o objetivo comum a todos eles consistia em despertar o orgulho nacional através da rememoração do passado histórico vivido, da lembrança daqueles feitos que possibilitaram a paulatina formação do estado-nação presente, não importando a que movimento ideológico tais elucubrações em torno do passado levariam:

La invocación de independencia e idiosincrasia nacional se halla necesariamente ligada a una resurrección de la historia nacional, a los recuerdos del pasado, a la pasada magnificencia, a los momentos de vergüenza nacional, no importa que todo ello desemboque en ideologías progresistas o reaccionarias<sup>37</sup>.

Tanto progressistas como restauradores apresentavam eminente consciência histórica e procuravam investir na reinterpretação

---

<sup>37</sup> LUKÁCS, Georg. *La novela histórica*. México: Ediciones Era, 1996. p. 23.

do passado, fosse, no caso dos progressistas, para enfatizar o progresso advindo de um percurso histórico em constante desenvolvimento que culmina na revolução burguesa como etapa crucial deste processo; fosse, aos restauradores, para modelar uma imagem positiva do passado, em especial da Idade Média, em contraste ao presente tumultuado e injusto da incipiente era capitalista pós-revolução.

Em meio a todo esse contexto sócio-histórico é que despontou na cena literária do Ocidente o romance histórico, cujo grande nome, parâmetro da ficção histórica dentro da História da Literatura é, na avaliação do crítico Georg Lukács, - estudioso deste subgênero -, o romancista Walter Scott. A forma clássica de romance histórico, ditada pelo conjunto da obra de Walter Scott, apresenta caracteres estéticos e ideológicos que iam ao encontro da intensa atmosfera historicista que pairava sobre o pensamento europeu oitocentista. As narrativas desse subgênero se prestavam a legitimar e intensificar o espírito de nacionalismo muito recorrente no tempo e no espaço de seu surgimento, além de contribuir para a propagação da consciência histórica em formação. Com Walter Scott, a representação literária de alguns eventos do processo histórico europeu é engendrada com algum teor épico que, somado à intenção de realizar uma captura objetiva do passado histórico, insere-se no rol das muitíssimas narrativas de cunho realista que o século XIX produziu. A chamada *épica objetividade*<sup>38</sup> com que eram dotadas as obras de Walter Scott seguia a tendência preponderante da escrita de seu tempo: a obstinação em buscar e concretizar a realização de registros textuais que lograssem transmitir, fielmente e na íntegra, os fatos da realidade objetiva, mais especificamente a realidade total de um país na sua formação histórica. A dimensão épica das ficções históricas tradicionais reside no significativo grau de monumentalidade com que eram providas as ações representadas, na busca incessante de exaltação a tudo que envolvia a progressiva construção cultural de seu país e de sua particular identidade na linha evolutiva de sua história.

---

<sup>38</sup> LUKÁCS, Georg. Op. cit. nota n. 34, p. 31.

Os romances históricos de Walter Scott, no que diz respeito a sua posição ideológica, portam-se moderadamente, não empreendem, por meio de suas tramas e personagens, uma defesa engajada e sistemática de alguma classe social ou sistema de governo coetâneo a sua época de aparição. Seus romances procuram manter-se em uma posição intermediária, a mais descomprometida possível, e objetivam prestar-se como testemunhas culturais e fontes textualizadas sérias do percurso histórico do qual são resultados e fazem parte. Esboçam literariamente, com certa distância crítica, as etapas da História inglesa em todo seu desenvolvimento, servindo de paradigma, pela excelência de seu modelo, a outros romancistas do subgênero, no restante da Europa e no continente americano.

Para a condução de suas tramas, Scott se vale de protagonistas medianos, em vários sentidos. Jamais exercem o papel de heróis exacerbados, emocional e externamente, no *status* que têm dentro do quadro social da realidade cotidiana da qual fazem parte. Na configuração, não só dos protagonistas, mas também de outros personagens, concebe-os de maneira que através deles se possam vislumbrar os conflitos e oposições típicos do processo histórico o qual integram. Seus personagens sintetizam a condição social da qual são representantes, refletem os rumos que a corrente histórica tomou e os valores formados. Se, por um lado, ao romancista inglês faltava emprestar maior densidade psicológica a seus personagens, por outro lado, impõe-se a sua exímia capacidade de representar, nas figuras humanas que compõe ficcionalmente, as forças sócio-históricas atuantes no tempo e no espaço da existência social representada. Pode-se considerar Walter Scott pioneiro nesta tomada de posição artística e literária, pois *nunca esta tendencia de la creación había ocupado conscientemente el centro de la representación de la realidad*<sup>39</sup>.

A assertiva de que os romances históricos de Walter Scott possuem traços épicos não implica considerá-los como obras que objetivam revitalizar o antigo modelo de epopéia. Embora possam ser

---

<sup>39</sup> LUKÁCS, Georg. Op. cit. nota n. 34, p. 35.

feitas algumas correlações entre um e outro modelo, o fato é que as ficções históricas, como as de Scott, constroem-se de acordo com o pensamento formado em um estágio já amadurecido da história humana: o seu tempo de produção. Nessa perspectiva, ainda que freqüentemente pratique reminiscências a períodos incipientes do desenvolvimento histórico, conferindo-lhes superioridade e certa mitificação heroicizante que o presente não desfruta, a narrativa de Walter Scott não se confunde com a epopéia, que conferia um tratamento elevado ao passado, assumindo uma postura mais afeiçoada a uma concepção poética da vida.

No romance histórico, o passado e suas marcas, seus heróis, seus acontecimentos, revelam-se prosaicos e não há destaque individual que desponte em importância na trama a ponto de ser o centro absoluto para o qual tudo o mais convirja, tal como ocorre no gênero épico clássico. O herói épico contém em si e representa de forma microcômica a noção de totalidade que caracterizava a concepção de mundo vigente no período histórico em que o gênero épico perdurou. Função outra exercem os heróis de Scott, que operam dramaticamente no afã de conciliar os extremos ideológicos que se encontram em combate na arena social, luta que consiste no próprio objeto do romance histórico. Por meio dessa representação ficcional das pugnas entre forças históricas, sociais e ideológicas contrastantes é que se chega a uma expressão poética a respeito das grandes crises e transformações que a sociedade experimentou ao largo de sua formação.

Os heróis romanescos de Scott, figuras que procuram minimizar o embate de opostos, que se abstêm de manifestar apoio explícito a um determinado lado de uma contenda, cumprem um dos elementos basilares da proposta romanesca do escritor escocês: o caminho médio no tratamento ideológico dos temas que interessam à ficção histórica. Para que se atendesse a tal exigência, imprescindível foi a eleição de personagens livremente inventados e/ou desprovidos de relevância histórica, podendo então o autor lapidá-los de modo a conferir a eles um equilíbrio de caráter tal que possam conduzir

moderadamente a trama do ponto de vista ideológico. Com isso, a exposição de personalidades históricas no tecido ficcional fica relegada a um segundo plano, mas quando ocorre é também desprovida de um teor sentimental excessivo, seja pró ou contra uma figura humana representada. Além do mais, as relevantes personagens históricas focalizadas jamais são vistas pelo ângulo de sua transformação social e psicológica através do tempo e das circunstâncias históricas. Quando comparecem em algum momento na trama de seus romances, Scott apresenta tais personagens de forma pronta, na plenitude de sua evolução sócio-histórica e, portanto, tal como as conhecemos dos livros de história tradicionais. Assim como os vultos célebres destes livros, os personagens prosaicos dos romances de Walter Scott possuem um valor e uma dimensão extraordinários dentro do cenário histórico em que são representados, uma vez que dotados de uma grandeza moral e histórica significativa. Tais características podem ser apontadas como elementos que ajudaram na popularidade e no sucesso artístico alcançado por Scott junto ao público leitor de seu tempo e da posteridade. Delas decorre, também, certo heroísmo revolucionário inerente a algumas figuras populares e que, por vezes, acaba emergindo, na prática, em algum indivíduo com a vocação e o preparo de um líder natural, proveniente e representante das classes menos favorecidas de uma determinada sociedade.

A íntima relação que, nos romances de Walter Scott, é esboçada entre a vida popular e as crises e as transformações históricas, a influência destas no desenvolvimento e na estruturação da vida social em todas as suas camadas e classes, expressas pelo escritor escocês em seus textos, qualificam-no como literato de destaque no cânone do subgênero romance histórico. Impõe-se também o talento do romancista em arquitetar com o máximo de autenticidade histórica, aliada a sua singular habilidade artística, a complexa inter-relação de reciprocidade entre os pólos sócio-históricos de cima (classe abastada) e de baixo (classes menos favorecidas). É nesse permanente intercuro entre forças sociais heterogêneas que se engendra a totalidade da vida corrente de uma sociedade. Walter Scott com seu romance histórico

alcançou certa notoriedade por haver compreendido e ter sabido transmitir a complexidade inerente ao objeto de sua ficção, esquadrinhando com a rara habilidade pericial de um ponderado observador as nuances intrassociais de sua sociedade ao longo de sua evolução histórica. Seus romances históricos jamais se prestam a discorrer ou fazer referências explícitas sobre o presente imediato da realidade social em que o ator está inserido; antes, procedem na realização de uma leitura revivescente do passado, concebendo-o como etapa preparatória e modeladora do presente, este dado como incerto e ainda em desdobramento.

Sob variados aspectos composicionais, o romance histórico tradicional, de Walter Scott e de todo um conjunto de escritores que vieram posteriormente dar continuidade às possibilidades do modelo de escrita do escritor escocês, e ainda ampliá-las, apresenta algumas peculiaridades características<sup>40</sup>:

- Os personagens históricos, quando presentes na ficção, são apenas citados ou constam como pano de fundo da ação de personagens notadamente inventados ou de irrelevante significação histórica que, elevados à função de protagonistas, movem a diegese da narrativa;
- A elaboração temporal destes romances históricos segue o mesmo molde praticado pelo discurso histórico oitocentista, ou seja, promove um discurso atento a uma dimensão cronológica linear e obediente à mesma sucessão temporal dos fatos históricos registrados pelo discurso historiográfico oficial;
- Os dados fornecidos por este discurso oficial da História, quando salientados nos romances históricos, são assimilados por estes de maneira tal qual constam nos anais históricos oficiais, atuando no sentido de conferir veracidade e autenticidade aos eventos narrados na diegese do romance histórico tradicional;
- A focalização narrativa empreendida pelo romance histórico sustenta uma visão distanciada do ente narrador frente aos eventos diegéticos narrados por meio da narração em terceira pessoa extradiegética,

---

<sup>40</sup> Ver, a propósito: LUKÁCS, George. México: Ediciones Era, 1996.

procurando atuar, assim como acontece no discurso historiográfico oitocentista, de maneira a aparentar uma suposta neutralidade e imparcialidade perante os sucessos narrados, visando com isso a conferir um caráter impessoal a seu exercício narrativo, para a partir daí presumir que a verdade por si mesma estivesse a desvelar narrativamente os fatos históricos ocorridos.

O modelo tradicional de romance histórico despontou e teve seu apogeu durante o século XIX. Contudo, começou a declinar ainda nessa mesma centúria, com o gradual sentimento de desconfiança e descrédito que começou a se formar em torno do modelo de prática historiográfica dominante naquele período (do qual a ficção histórica tradicional é fiel seguidora). Tal modelo era até então considerado como incontestável e absoluto padrão de excelência teórica para os campos da historiografia e da Filosofia da História, preconizado especialmente por intelectuais que mantinham profunda afinidade com o pensamento positivista. O século XX irrompe na linha evolutiva do tempo, e a crise do conhecimento histórico se encontra ainda mais acentuada. Nesse contexto, o discurso historiográfico objetivista do século anterior, antes tão soberano e dificilmente questionável, acha-se neste novo século cada vez mais posto em xeque e preterido em favor de critérios metodológicos e objetos de estudo os mais heterogêneos possíveis e descentrados dos interesses da ideologia oficial.

Na Literatura, esta mudança de perspectiva referente aos estudos historiográficos resultou em avaliação, revisão e revitalização da História via ficcionalização de eventos e personagens históricos, realizada através da elaboração de “novos romances históricos”, que trazem para a atmosfera literária os questionamentos relativos à crise do conhecimento histórico instaurada em definitivo no decorrer do século XX. Esta crise, aliás, fez vincularem-se novamente História e Literatura (se bem que o romance realista e a História do século XIX possuíam convicções estéticas e ideológicas muito semelhantes), uma vez que novamente foram levantadas as muitas relações e convergências existentes entre os discursos literário e histórico, que antes eram rechaçadas em virtude da intenção da História

positivista/oitocentista de proclamar-se auto-suficiente em relação às outras áreas do conhecimento. Essa atitude, por conseguinte, negava à História a possibilidade de assumir que se vale de certos elementos próprios da Literatura na sua estruturação e elaboração textual, por exemplo.

Nesse novo panorama em que se encontra a História no século XX, a Literatura contribui dimensionando também nas suas produções os novos rumos encaminhados pelas modernas e diferenciadas abordagens históricas, especialmente através da realização de um novo modelo de romance histórico, que subverte muitas das convenções formais e conteudísticas da ficção histórica tradicional.

O contexto intelectual latino-americano das primeiras décadas do século XX foi o momento em que, talvez, os novos e descentrados direcionamentos tomados pelas pesquisas historiográficas, e, por conseguinte, a geração de uma consciência histórica mais reflexiva e menos intransigente, produziram um efeito mais incisivo em termos de aplicação pela Literatura. As narrativas romanescas do século XX, que se valem de determinados referenciais históricos como contexto e temática de suas tramas, procedem não mais como agentes discursivos corroboradores do discurso histórico oficial, assimilando-o como verdade preestabelecida, mas promovem, no plano ficcional, através de inovadoras estratégias textuais, um exercício crítico e contestatório sobre este mesmo discurso.

O gradual despontar, no século XX, de romances históricos destoantes e reagentes ao modelo clássico do subgênero do século XIX, inserem-se no intenso movimento de renovação literária e artística desencadeado na América Latina a partir, principalmente, das vanguardas artísticas da década de vinte da centúria passada. Como proposta basilar destas vanguardas, pode-se apontar o desenvolvimento de experimentações estéticas mais autônomas, desprendidas e avessas a convenções formais e estilísticas consagradas pela tradição, dentre as quais a noção mimética de concepção realista-verista em que as produções ficcionais buscavam simular a representação da realidade da

experiência objetiva humana. A investida do fenômeno vanguardista na criação de novas e transgressoras formas expressivas se faz acompanhar também por um novo olhar, mais atento e mais reflexivo a respeito da natureza ontológica latino-americana, de sua condição histórico-cultural peculiar inserida no contexto universal. As narrativas históricas que se produziram no século passado, foram grandes meios de representação que traduziram esta nova percepção crítica sobre o ser latino-americano. Elas problematizaram, com a visão de mundo e a voz latino-americana, emancipada do antigo colonialismo político e cultural, a sua condição existencial no passado, mas refletindo também o presente.

A crítica e a historiografia literária, de um modo geral, têm apontado *El reino de este mundo* (1949), de Alejo Carpentier, como obra ficcional que dá início efetivamente a uma nova configuração de romance histórico<sup>41</sup>. Desde então, passaram a ser produzidas intensamente ficções que investem na problematização da escritura historiográfica e seus objetos temáticos como mote de seus textos. Tais obras procuram redimensionar e reinterpretar tudo aquilo que tradicionalmente tenha sido considerado componente da versão oficial dos fatos históricos. Nessa perspectiva, promovem através da ficção, leituras críticas e questionadoras sobre o passado factual arquitetado unilateralmente pela elite historiográfica e da cultura, a qual pensava ser esse passado já desvendado e absolutamente incompatível com outras interpretações possíveis que se quisesse especular e praticar. A Literatura, quando comparada à História em seu formato tradicional, mostra-se bem mais receptível em acolher os mais diversos tipos de discursos existentes, podendo também contemplar na tessitura de seus textos até mesmo visões de mundo antagônicas entre si. Esta atitude, impõe-se reconhecer, fez com que a arte literária venha contribuindo e participando ativamente das discussões que vêm problematizando o caráter do conhecimento histórico há algum tempo, dispondo, inclusive,

---

<sup>41</sup> Ver, a propósito: MENTON, Seymour. *La nueva novela histórica de la América latina*, 1979-1992. México: Fondo de Cultura Económica, 1993. Ver ainda: BALDERSTON, Daniel (ed.). *The historical novel in Latin American*. Gaithersburg: Ediciones Hispamérica, 1986.

de informações históricas não encontráveis no discurso historiográfico oficial. Mais que isso, a Literatura realiza melhor que sua co-irmã, a História, a transposição, para o meio escrito, da estrutura multifacetada e muitas vezes controversa da realidade, pois *la literatura tolera las contradicciones, la riqueza y la polivalencia en que se traduce la complejidad social y psicológica de pueblos e individuos, lo que no siempre sucede en el ensayo histórico, en general más dependiente del modelo teórico e ideológico al que parece referido*<sup>42</sup>.

No novo discurso romanesco de vertente histórica que começou a ser produzido no século XX, é possível verificar o registro daqueles mesmos fatos narrados outrora pela História convencional. Contudo, o tratamento dispensado a tais fatos se realiza desde ângulos novos, segundo vozes *ex-cêntricas*, mediante pontos de vista alternativos ao discurso oficial e predominante. Passa-se a salientar aspectos antes não explorados por este mesmo discurso (preenchendo os vazios que eles deixam), o que possibilita uma compreensão mais ampla e bem menos estereotipada sobre determinada ocorrência histórica. A análise que o renovado romance empreende em relação à matéria histórica investigada vai muito além de uma perspectiva objetivista limitadora, típica da consagrada narrativa realista concebida no curso do século XIX, principalmente. Ao incorporar livremente certos elementos da cosmovisão imaginária individual e coletiva humana na elaboração textual sobre uma realidade histórica que procura representar literariamente, essa nova narrativa histórica redimensiona o processo de ficcionalização da história antes consagrado.

O novo romance histórico não titubeia, quando deseja, em lançar mão de mitos, lendas, arquétipos e diversas outras manifestações culturais oriundas da criação imaginária humana não-pertencentes à lógica cartesiana. Aliás, os próprios estudos historiográficos enveredaram para rumos nada convencionais, haja vista a recorrente busca que passaram a realizar em fontes que outrora eram dificilmente reconhecidas como potenciais e valorizadas como

---

<sup>42</sup> AÍNSA, Fernando. Nueva novela histórica y relativización del saber historiográfico. *Casa de las Américas*, Havana, n. 202, p. 10, Enero-Marzo, 1996.

objeto de estudo. Cita-se o caso dos folclores, dos ideários míticos, da cultura popular, do discurso oral, além de outros fenômenos culturais alternativos e marginalizados, suprimidos por preconceitos ideológicos e metodológicos que pautavam o movimento historicista do século XIX, mais especificamente.

A crescente aproximação com outras áreas do conhecimento e a apropriação pela História de técnicas, metodologias e objetos de estudo típicos de outras ciências, principalmente do ramo social (Antropologia, Sociologia, Economia, etc.), permitiu maior flexibilidade na interpretação do processo histórico de várias culturas. Além disso, favorecer o alargamento do campo de atuação para pesquisa, o que proporciona assimilar de maneira diversificada e mais abrangente possível a complexa engrenagem da vida humana que vem se constituindo através da torrente histórica dos acontecimentos. Essa abertura à interdisciplinaridade e a busca de referenciais históricos que não se restringem ao conteúdo escasso dos relatos documentais oficiais é marca distintiva também do significativo número de novos romances históricos escritos a partir da metade do século XX. A antes predominante narrativa ficcional-histórica de postura conservadora, que operava nas suas abordagens temáticas tão somente reproduzindo e legitimando os postulados discursivos pautados pela cultura historiográfica e literária oficial, gradualmente passa a perder espaço para um discurso essencialmente autoconsciente, auto-reflexivo, dialógico, relativista e transgressor do modelo tradicional positivista-rankeano. Pode-se mesmo afirmar, tranqüilamente, que *esta vocación subversiva de la ficción com respecto a la historia oficial se convierte em la característica fundamental*<sup>43</sup> da obra de grande parte dos romancistas, do século XX até os dias atuais, valem-se da matéria histórica textualizada como motivo nuclear de seus textos.

Nesse sentido, a relação Literatura e História é significativamente redimensionada, pois é plenamente explorada a potencialidade poética inerente à arte literária no tratamento dos fatos

---

<sup>43</sup> AINSA, Fernando. Op. cit. nota n. 37, p. 11.

históricos registrados e na problematização do saber historiográfico porquanto este também é provido de uma mecânica discursiva que leva em conta componentes da subjetividade na sua elaboração textualizada, ao contrário do que preconizava a outrora irrefutável corrente objetivista do pensamento histórico. A realização de avaliações analíticas e reflexivas das representações factuais do passado e os procedimentos discursivos utilizados pelos novos romances históricos ocorrem a partir do posicionamento do ficcionista, no tempo presente de sua escrita, em direção ao passado historicizado por obras que em outro tempo discorreram sobre determinados eventos históricos. Produz-se, então, um intenso diálogo com as escrituras historiográficas e literárias de outros tempos. Revisam-se, repensam-se e questionam-se as estratégias desses textos e suas supostas verdades, em atitude que demonstra a franca consciência crítica do novo romance histórico com relação às configurações textualizadas que se fizeram a respeito do passado histórico.

Através deste novo tipo de ficção histórica, ora mais ora menos explicitamente, procura-se enfatizar o quanto qualquer discurso que se elabore, por mais objetivo e a-passional que possa parecer, invariavelmente se constrói também a partir de alguma parcela de motivação ideológica pessoal de seu autor, interferindo no processo de arranjo formal e da formulação conteudística da matéria transcrita. Nessa perspectiva, o novo romance histórico trata de salientar o papel ativo que exercem a linguagem e a participação de estruturas narrativas específicas na configuração discursiva de qualquer texto dissertativo. Além disso, também contraria os princípios metodológicos daquela linha de escritos historiográficos de intenção objetivista, que se pensa imparcial e acredita ser toda atividade historiográfica isenta de qualquer influência subjetiva de seu agente textualizador.

O novo romance histórico se impõe na cena literária do século XX na medida em que transforma os temas convencionais da historiografia e o modo de abordá-los a partir de sua ótica estética e ideológica renovadora. Sua perspectiva pluralista, multidiscursiva, relativizada, é reveladora de sua significativa capacidade estética

potencializadora de significados na interpretação do legado histórico de um determinado espaço geográfico. No contexto latino-americano é que se percebe a efervescência do recente subgênero romanesco de cunho historiográfico a produzir obras que vêm sendo evocadas reiteradamente pela crítica literária dos últimos anos. Constituem, pois, exemplos práticos não só de reorientação composicional e temática atinente ao campo particular do romance, mas também de instituições ideológicas que vão além de sua existência estética primeira, ao sinalizarem para uma nova tomada de consciência identitária e cultural latino-americana. Tal consciência revela-se mais autônoma e desprendida de velhos vínculos socioculturais que o patriarcado colonizador ibérico impôs aos mais variados domínios da vida nos países da América Latina.

No caso brasileiro, também é por volta dos anos 70 do século XX que começam a despontar os primeiros romances que tratam de evidenciar o caráter problemático do conhecimento histórico. Tais romances abordam, em particular, o legado da produção historiográfica brasileira, os fatos que por ela foram narrados, assim como também aqueles episódios que a Literatura explorou, especificamente as obras de viés marcadamente histórico. As constantes especulações do romance brasileiro das últimas décadas sobre o passado histórico nacional têm se concentrado basicamente em trilhar dois caminhos<sup>44</sup>. Por um lado, situam-se aquelas narrativas que se detêm na revisão e reinterpretação dos fatos integrantes do discurso da História oficial do Brasil; de outro, aquelas obras que investem na releitura do percurso da historiografia literária nacional. Entre as obras do primeiro grupo, podem-se citar *Galvez Imperador do Acre*, de Márcio Souza, e *A cidade dos padres*, de Deonísio da Silva; pelo segundo grupo, há algumas obras de Ana Miranda, como é o caso de *Boca do Inferno*, *A última quimera* e *Dias & dia*, ou ainda *Cães da Província*, de Luiz Antonio de Assis Brasil. O perfil dos protagonistas utilizados serve como um primeiro dado indiciador sobre qual das linhas temáticas antes

---

44 BAUMGARTEN, Carlos Alexandre. O novo romance histórico brasileiro: o caso gaúcho. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 37, n. 2, p. 75-81, jun. 2001. p. 77.

referidas pertence um determinado romance histórico dos últimos anos; enquanto aqueles romances do primeiro grupo apresentam como protagonistas algumas personalidades integrantes da História oficial brasileira, as obras do segundo grupo se destacam por expor a trajetória pessoal e profissional de algum nome da literatura pátria como objeto nuclear da diegese. Casos há também em que as duas modalidades temáticas citadas são exploradas simultaneamente no desenvolvimento da trama, e é o que sucede também, por exemplo, em *Galvez Imperador do Acre*. O autor amazonense, valendo-se de um episódio da história nacional e também sul-americana, - a anexação do território do Acre pelo Brasil no final do século XIX -, desenvolve uma narrativa inovadora, podendo mesmo ser considerada revolucionária se forem levadas em conta as produções literárias nacionais de até então, redefinindo as fronteiras do gênero a que pertence e procedendo em plena sintonia com o movimento de profunda renovação da escrita literária latino-americana que ocorre na década de 70, em consonância com o alto número de novos romances históricos que no restante do continente surgiram nesses mesmos anos.

*Galvez Imperador do Acre* contém todos aqueles atributos do novo romance histórico que rompem definitivamente com o paradigma modelar do subgênero na sua forma clássica. A narrativa discorre sobre a controvertida passagem do espanhol Luiz Galvez Rodrigues de Aria pelas terras amazônicas do norte do Brasil, sua meteórica ascensão ao posto de autoridade máxima do efêmero império do Acre independente e sua posterior deposição por parte das tropas bolivianas. O texto se apresenta, desde suas epígrafes, intensamente marcado pela presença de elementos estilísticos de cunho cômico: o riso mais escancarado, a atmosfera carnalizada que por vezes envolve as ações, a mordaz ironia e outros índices humorísticos. Enfim, o comparecimento de tais marcas e sua recorrência ao longo de *Galvez Imperador do Acre* sinalizam para o descumprimento, por parte do romance, do modelo-padrão de romance histórico tradicional, este caracterizado, sobretudo, pela seriedade e pelo comedimento no estilo, comprometido com o discurso historiográfico oficial, não ousando

quanto ao tratamento estilístico empregado na ficcionalização realizada sobre a matéria histórica produzida, procedendo apenas no sentido de ratificar as verdades antes afirmadas pelo discurso oficial predominante.

A instância da narração, verificável neste romance de Márcio Souza, tampouco se enquadra no modelo narrativo praticado por Walter Scott e seus seguidores. O distanciamento da entidade narradora para com seu objeto, característica do romance histórico convencional, é suprimido na nova modalidade do subgênero, sendo, via de regra, o próprio protagonista da trama a discorrer sobre suas ações e circunstâncias. No caso de *Galvez Imperador do Acre*, tem-se a presença de dois narradores que conduzem o andamento da diegese, ambos pronunciando-se em primeira pessoa. Predominante é a narração do próprio Galvez, que se realiza a partir de suas memórias, inclusive na forma que a narrativa assume, fragmentada textualmente, com capítulos de pouquíssima extensão, possuindo um marcado teor subjetivo, confessional, procedimento típico de narrativas autobiográficas. De outro lado, tem-se a minoritária participação discursiva do narrador-editor, que não somente exerce o papel de “prólogo” e “epílogo” da trama, como também atua no decorrer da mesma interferindo na seqüência narrativa de Luiz Galvez, interrompendo-o sempre que necessário, corrigindo-o *a cada momento em que o nosso herói faltar com a verdade dos fatos* (p. 53). Tal atitude intervencionista e questionadora opera na trama como elemento de desmistificação da verdade que dois tipos de discurso tradicionalmente reivindicam para si: o discurso da História e o discurso da autobiografia. É pela participação deste mesmo narrador-editor que se dá a metafictionalidade dentro do processo narrativo do romance, quando, por vezes, informações atinentes à estruturação e à natureza do relato são elucidadas. Este narrador, além disso, faz referências ao panorama literário dentro do qual a narrativa enquadra-se, como bem se pode verificar na seguinte passagem: *Esta é uma história de aventuras onde o herói, no fim, morre na cama de velhice. E quanto ao estilo o leitor há de dizer que finalmente o Amazonas chegou em 1922.*

*Não importa, não se faz mais histórias de aventura como antigamente* (p. 13).

Ao referir personalidades com algum reconhecimento dentro da história brasileira, Márcio Souza vai, ao mesmo tempo, concebê-las a partir de uma outra perspectiva, essencialmente dessacralizadora e que investe na subversão da imagem positiva e imaculada que o discurso da História costumou atribuir a tais personalidades na representação dos mesmos. O que se tem em *Galvez Imperador do Acre* é a exposição da vida dos mesmos nas situações mais inusitadas por eles vividas, em que se comportam inadequadamente, desobedecendo em suas atitudes àqueles princípios da moral e da ética que regulam o comportamento dentro de uma sociedade. Frequentes são no romance cenas de escândalos, de promiscuidades praticadas por “ilustres” figuras da sociedade amazônica, em ambientes públicos ou nos mais privados. Luiz Galvez transitava tranqüilamente por estes locais e partilhava muitas vezes dos gozos fáceis que os novos-ricos desfrutavam e que ainda proporcionavam a quem com eles convivia. No todo da narrativa, o jornalista espanhol é caracterizado pelo caráter picaresco de sua conduta diária, em virtude de sua vida desregrada, atitudes inseqüentes e displicência moral nas relações sociais com as outras pessoas. Em suma, o Luiz Galvez Rodrigues de Aria que no romance é esboçado reúne em si os traços característicos que dizem respeito à faceta mais carnalizada do ser humano, na medida em que freqüentemente age sem maiores pudores, mostrando-se alheio às restrições que as formalidades da realidade cotidiana impõe.

Em *Galvez Imperador do Acre*, a representação jocosa de personalidades históricas alcança até mesmo alguns notáveis da Literatura brasileira, que, embora não participem ativamente da ação do romance, têm suas imagens plenamente satirizadas quando citados em alguma passagem da trama. Casos, por exemplo, de Euclides da Cunha e de Coelho Neto. O primeiro é mencionado logo no princípio da narração, por estar vinculado ao parnasianismo e por ser um dos ícones do estilo empolado e verborrágico de escrita que tanto caracterizou esse movimento literário. Na abertura do romance, que tem o sugestivo nome

de *Floresta Latifoliada*, o narrador-editor toma o parnasianismo como objeto de escárnio, porquanto faz alusão à condição ultrapassada do movimento poucos anos antes metade do século XX vinculando-a ao atraso cultural e literário da Amazônia em relação ao restante do Brasil. Coelho Neto, coetâneo de Euclides da Cunha, cultor de uma escrita pomposa e eloqüente, também um dos grandes nomes da chamada *belle époque* brasileira, é citado na narrativa de maneira um tanto inusitada, sendo lembrado apenas por ser o “ex-dono” de uma “insigne” ceroula que fora surrupiada pelo coronel da Guarda Nacional Apolidório Tristão de Magalhães, na oportunidade em que o escritor maranhense estivera por alguns dias em visita a Belém, no Pará. O extravagante coronel paraense *tratava como relíquia santa* (p. 28) a peça íntima de Coelho Neto que, *em moldura prateada, decorava a parede da biblioteca numa posição de destaque e veneração* (p. 28). No mais, não há aparições mais consistentes de reconhecidas figuras da História nacional como partícipes da ação romanesca em *Galvez Imperador do Acre*, a não ser aqueles sujeitos históricos diretamente envolvidos nas políticas e militares que brasileiros e bolivianos promoveram pela posse do território acreano. Estes, quando presentes na trama, são caracterizados da mesma maneira irreverente e descomprometida com que Márcio Souza vai concebendo a narrativa nas suas linhas gerais. Também os ambientes e as situações em que essas figuras históricas se encontram são representados de maneira bem diversa do encontrado comumente em livros de História e romances históricos tradicionais, pois são espaços em que predominam a hipocrisia, o egocentrismo, a lascívia, relações interpessoais desprovidas de moralidade recíproca, etc.

A temporalidade que se constata no andamento narrativo de *Galvez Imperador do Acre* é tópico que também se enquadra nas características do novo romance histórico. O constante deslocamento temporal repentino, para frente ou para trás, durante o processo de narração é marca saliente neste romance de Márcio Souza. Já em seu início, sendo o narrador aquele que detém os manuscritos de Luiz Galvez, a temporalidade é situada como que no presente da ação,

oportunidade em que o narrador-editor descreve a ocasião em que os encontra, caracteriza o próprio autor do relato e introduz a narrativa fazendo a referência histórica da ocupação do Acre efetuada pelos brasileiros de outra região do país – do Nordeste. Além disso, cita as tribos ocupantes da região acreana que lá habitavam antes da ocupação dos nordestinos e uma versão sobre a origem do nome do território acreano. Segue-se a partir daí o relato de Luiz Galvez, que principia no ano de 1898, quando o espanhol já se encontrava com 39 anos de idade. Mas a narração que parece encaminhar-se para uma trajetória rumando sempre ao futuro de onde se encontra a ação, por vezes é interrompida, retornando a um tempo pregresso ao período da ação em desenvolvimento.

Freqüentes no romance são aqueles capítulos autobiográficos de Luiz Galvez que subitamente são inseridos no decorrer da narração. Tais capítulos contemplam os tempos de sua vida em família, quando rememora até mesmo os conflitos belicosos em que seu pai esteve envolvido, suas aventuras juvenis e, por fim, o começo de sua carreira como jornalista. Todos esses episódios que entrecortam a narração abalam sensivelmente o curso da diegese e até desestabilizam a leitura, mas não chegam a prejudicar a mesma. O que ocorre, tão somente, é uma reconfiguração do ponto de vista da temporalidade no modo de contar a história/estória que o romance promove, em que não mais atuam o conservadorismo e o convencionalismo tão típicos das Histórias e romances históricos tradicionais. Estes, ao conceberem seus relatos de forma cronologicamente linear, procuravam simular o próprio tempo histórico, estratégia pretensamente mais apta à persuasão do leitor, podendo levá-lo a acreditar que aquilo que está lendo segue e representa fielmente os acontecimentos passados da realidade em sua imanência factual. Diferentemente, os novos romances históricos rejeitam tal estratégia discursiva e lançam mão de uma temporalidade que pertence ao domínio subjetivo daquele que organiza e concebe textualmente o relato histórico. A participação da subjetividade opera mesmo no processo de composição daquelas obras de caráter historiográfico que se pensam neutras e imparciais, pois estas são, do

mesmo modo, produtos de uma mente humana, sendo repletas de motivações intrínsecas. Desde a investigação e coleta de vestígios históricos até a divulgação dos mesmos em revistas, livros, romances históricos, ou seja, durante todas as etapas de construção do conhecimento histórico, as marcas ideológicas pessoais e a arbitrariedade do historiador e do romancista são componentes que, infalivelmente, participam e influem no decorrer do processo de pesquisa histórica, e não há como não reconhecer o papel da subjetividade na efetivação de todo esse processo.

No romance são praticadas também distorções do discurso historiográfico oficial, o que via de regra ocorre em obras pertencentes à categoria do novo romance histórico. Tais distorções são, por vezes, flagradas na trama pelo narrador-editor, quando ele interfere na seqüência narrativa e passa a advertir os leitores sobre a desenfreada inventividade das palavras de Luiz Galvez. Chama ele a atenção do leitor para a falta de coerência com a verdade dos fatos, que ele (narrador-editor) apresenta após o discurso “falacioso” do espanhol. Porém, cabe aqui salientar que as retificações emitidas pelo narrador-editor sobre o discurso de Luiz Galvez são apenas um recurso paródico dentro da trama, que teriam a função, caso não fossem instrumentos de parodização, de atribuir veracidade, plausibilidade ao que está sendo informado. As informações destas notas corretivas evocam os romances históricos tradicionais e sua obsessão pelo registro detalhado dos fatos, sua crença de que podiam, através de suas obras, transmitir fielmente o passado histórico a seus leitores. Como paródias, as retificações do narrador-editor não estão a serviço de uma elucidação verídica absoluta dos fatos, mas operam na trama como sinalizadores de que a relatividade na apreciação dos fatos históricos é aspecto inerente ao saber historiográfico, sendo impossível o conhecimento imanente dos fatos tais como se sucederam realmente. Por conseguinte, qualquer informação histórica pode ser passível de contestação, revisão e reavaliação, além de outras versões sobre um mesmo evento poderem surgir. Ainda sobre as notas do narrador-editor, vale dizer que os abusos imaginativos de Luiz Galvez ao descrever suas aventuras é,

primeiramente, motivo de repreensão por parte do outro narrador; contudo, mais adiante, o tom grave de seus primeiros comentários ameniza-se, dilui-se, quando ele não mais resiste à fantasia que prepondera nas peripécias de Galvez e ao poder de envolvimento que ela possui:

*Interrompo para advertir que o nosso herói vem abusando sistematicamente da imaginação, desde que chegou a Manaus. E como sabe nos envolver! Para início de conversa, no Acre ele tentou organizar uma república liberal. E depois, bem, depois, pensando melhor, para que desviar o leitor da fantasia?* (p. 197)

Sobre a natureza intertextual que é inerente ao novo modelo de romance histórico, *Galvez Imperador do Acre* demonstra ilustrar plenamente esta especial marca estilística do subgênero, ao apropriar-se de muitos textos de variada procedência e incorporá-los livremente à matéria ficcional, seja por meio de rápidas alusões a personagens romanescos, ficcionistas e títulos consagrados da História da Literatura, seja transcrevendo literalmente passagens de algumas obras na sua tessitura romanesca. Evidenciam-se, por exemplo, referências a consagradas narrativas ficcionais de aventuras, alguns de seus personagens, além de uma alusão a Júlio Verne, um dos maiores, senão maior ficcionista desta linha de escritos. Evoca-se *A volta ao mundo em oitenta dias*, de Verne, quando Phileas Fogg é mencionado por Luiz Galvez. Comparecem também, em breves citações, Gulliver e Robinson Crusoe. *Galvez Imperador do Acre* é obra que se inscreve na linha de romance de aventuras, e dialoga com a tradição deste ramo da escrita romanesca, uma vez que não só recupera elementos ficcionais e autorais formadores desta tradição ao mencioná-los na trama, mas também porque, valendo-se de tais elementos, tece algumas considerações de ordem crítica a respeito da natureza deste tipo de relato e sobre a condição do sujeito aventureiro. Ao mesmo tempo em que descreve suas experiências em meio à selva amazônica, as agruras a que precisou se submeter, Luiz Galvez passa também a desmerecer a

imagem de pessoa privilegiada que as narrativas convencionais costumaram atribuir a seus heróis aventureiros. Partindo deste contraponto, estabelece-se o diálogo aberto entre o romance de Márcio Souza e a tradição à qual está vinculado, diálogo realizado de modo autoconsciente, auto-reflexivo e que ainda leva em conta a presença e a participação do leitor no processo de existência do texto literário, neste caso, do romance de aventuras:

*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 contratemplos 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 do mundo em oitenta seringueiras. (p. 87)*

Contudo, *Galvez Imperador do Acre* não se restringe a ser tão somente uma narrativa ficcional de aventuras, porquanto apresenta uma estrutura multifacetada, em que comparecem diferentes modalidades estilísticas de composição romanesca, compartilhando o mesmo espaço discursivo, o que faz desse romance de Márcio Souza obra de indubitável plurivocalidade textual, plena em dialogicidade e intensamente intertextual. *Galvez imperador do Acre* também pode ser considerada obra que “flerta” com a novela picaresca espanhola, e não são poucas as marcas presentes no texto que permitem assinalar a também natureza picaresca desse romance . A trajetória atribulada de Luiz Galvez pelo norte do Brasil que o romance expõe se dá através da narração do próprio protagonista, e o que se vê despontar na mesma é a caracterização de Galvez, de personalidade extrovertida, comportamento demasiado insolente, vida agitada, descomprometimento em acatar valores morais convencionais, etc. Em suma, o espanhol revela-se um pícaro por excelência, “aprontando das suas” em longínquas terras tropicais. Acrescenta-se a estas marcas que dizem respeito particularmente à configuração do personagem de Luiz Galvez, a

estruturação do romance, que se constrói a partir de episódios fragmentados, memórias autobiográficas inseridas de súbito na narração, histórias paralelas, observações de natureza científica, historiográfica que aparentemente não influem no andamento narrativo das peripécias de Luiz Galvez, etc. Contudo, mesmo a presença de tais marcas não faz de *Galvez Imperador do Acre* obra que se enquadre plenamente no modelo de novela picaresca tal qual os ibéricos praticaram a partir do século XIV. Como já se mencionou, esse romance de Márcio Souza prima pela diversidade, possui uma estrutura multifacetada, que abarca diferentes discursos, estilos os mais diversos, etc. De qualquer forma, intenso se mostra o diálogo que a narrativa empreende com a tradição ibérica, ao recuperar determinadas marcas específicas da novela picaresca e incorporá-las à trama, assim como através de recorrentes apropriações textuais de autoria de consagrados escritores espanhóis, tais como Miguel de Cervantes, Calderón de La Barca e Lope de Vega.

Encontra-se outro exemplo de prática intertextual, em *Galvez Imperador do Acre*, nas vezes em que trechos da ópera *Aída*, de Giuseppe Verdi, são reproduzidos literalmente no romance, introduzidos em pequenos e consecutivos capítulos cujas denominações, já bem sugestivas, evocam diretamente o compositor italiano e elementos de sua citada produção operística.

Entretanto, dentre os vários pontos de contato, aproximações, estilizações paródicas e práticas intertextuais que *Galvez Imperador do Acre* realiza com relação a diferentes modalidades discursivas e de gênero, nenhum é tão contundente e assíduo quanto a reflexão sobre o processo literário brasileiro que o romance efetua: suas etapas, procedimentos estilísticos, visão de mundo, entre outros elementos. Logo no princípio da narrativa há duas alusões ao ano de 1922, ponto de referência temporal de considerável importância no percurso histórico de nossa literatura, período de intensa efervescência cultural no país, de profundas renovações no plano estético e ideológico da literatura brasileira bem como de outros meios de expressão artística. A Semana de Arte Moderna de São Paulo, que ocorreu nesse

ano, é o principal evento expositor dos novos ideais artísticos apresentados pelo movimento modernista dos anos 20, o que faz com que se vincule ainda mais o ano de 1922 às drásticas mudanças na configuração das expressões artísticas que se processaram a partir das primeiras décadas do século XX. O ano de 1922, como data-ícone colocada pela narrativa, representa microcosmicamente o avanço cultural, a crescente emancipação intelectual brasileira, a gradual abnegação artística e ideológica do Brasil para com as produções culturais típicas da “civilização européia”. Em contrapartida a isso, o contexto específico em que o romance está inserido – a região norte do Brasil da metade do século XX – é visto pelo narrador editor como estagnado culturalmente, atrasado em comparação ao restante do país, a metade sul, por exemplo, pioneira dos movimentos brasileiros de vanguarda artística desencadeados a partir dos anos 20 do mesmo século. O narrador editor esclarece que com a publicação de *Galvez imperador do Acre* a literatura amazônica finalmente deixa pra trás os resquícios da extravagante escrita parnasiana, passa a conhecer e a integrar o estágio mais amadurecido do percurso histórico-literário brasileiro.

A reflexão em torno da Literatura brasileira tem continuidade quando o mesmo narrador-editor afirma ter encontrado, por acaso, os manuscritos de Luiz Galvez em um sebo qualquer de Paris, e que, tal como fizera José de Alencar, em *A Guerra dos Mascates*, decide também ele organizar e publicar estes escritos memorialísticos, fazendo deles um romance. Na verdade, trata-se de um discurso de acentuado tom paródico, que incide sobre procedimento composicional largamente difundido pelas narrativas brasileiras do século XIX. O discurso paródico, do modo como se manifesta em *Galvez Imperador do Acre*, possui assim uma dupla orientação: ao mesmo tempo em que recupera, retoma certos elementos da tradição literária, revitalizando-a, também investe na renovação de prática discursiva reiteradamente explorada no campo específico das obras romanescas ao atribuir a elas novos significados, outros sentidos.

O romance ainda dialoga com a História literária nacional por apresentar também caracteres de narrativa memorialística. Sua configuração, em geral, aproxima-se em muitos aspectos de *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antônio de Almeida. Embora as duas narrativas se diferenciem quanto ao foco narrativo empregado, (primeira pessoa em *Galvez* e terceira pessoa em *Memórias*), ambas compõem seus relatos a partir de reminiscências biográficas de seus protagonistas, arquitetando com muito bom humor e picardia o panorama da época e do contexto social em que estão situados.

Outras afinidades entre as obras:

Assim como Leonardo em *Memórias*, também o espanhol Luiz Galvez vai servir de elemento de coesão inter-episódica da trama, garantindo assim sua unidade estrutural.

Os dois protagonistas apresentam traços de personalidade, de caráter e de comportamento muito semelhantes. Ambos fazem parte da seleta categoria de personagens pícaros atuantes na Literatura Brasileira, formando ao lado de Geraldo Viramundo, de *O grande mentecapto*, de Fernando Sabino e Macunaíma, da obra homônima de Mário de Andrade, o quarteto das maiores figuras picarescas que a ficção nacional já produziu.

Os pontos de contato entre *Galvez Imperador do Acre* e *Memórias de um sargento de milícias* não se concentram apenas na figura de seus personagens nucleares. Tal como o romance de Manuel Antônio de Almeida, *Galvez* elabora textualmente a realidade de modo bem prosaico, ao descrever cenas totalmente desprovidas de idealismo e ao expor aspectos pouco ou nada poéticos da vida social. Tampouco as duas narrativas se empenham em apresentar idéias moralizadoras, assim como não pensam o ser humano maniqueisticamente, não propagam a idéia de que as ações humanas se dividem necessariamente entre boas e más, que intrinsecamente toda idéia ou ato já contenha em si um valor ético predeterminado.

Quanto ao estilo empregado, *Galvez* mantém parentesco com *Memórias* na medida em que também opta pelo humorismo e pela objetividade discursiva em detrimento de uma escrita baseada no

sentimentalismo, elevada e refinada estilisticamente, marcas estas tão caras ao modelo romântico tradicional. O estilo de escrita jornalística, sua fluência, que se aproxima da oralidade do cotidiano, faz-se notar também nas páginas dos dois romances. Mais ainda, chama a atenção a farta presença, nas duas obras, da linguagem coloquial praticada pelas camadas mais populares e seu franco e desembaraçado vocabulário.

Não se pode deixar de mencionar o ativo diálogo que *Galvez Imperador do Acre* trava com o Romantismo. Durante breves momentos da narração, Luiz Galvez desenvolve reflexões sobre a relação do Homem com a natureza que o cerca, dirigindo seus comentários sobre o modo de representação específico da literatura ao pensar a paisagem natural, concebendo-a segundo sua própria linguagem e projetando uma imagem dela de acordo com a poeticidade que lhe é inerente. Suas palavras repousam sobre a ineficácia ou a insuficiência da literatura ao tentar traduzir ou compreender tal fenômeno em seu universo discursivo; mais precisamente: quando essa tentativa de compreensão se dá via linguagem hiperbólica, através de um superdimensionamento poético da imagem paisagística da natureza, fazendo com que outras referências temáticas sejam deixadas para segundo plano, como, por exemplo, as indagações a respeito da condição humana, ou a exploração de episódios que sustentem o Homem como prioridade temática da representação literária. Sub-repticiamente, o que se está criticando na narrativa de Márcio Souza é o Romantismo e sua peculiar conformação estilística, a grandiloquência presente nas obras românticas quando estas compõem o quadro descritivo de suas tramas, o deslumbramento com o cenário natural, que via de regra participa das narrativas já como elemento introdutório da trama, mas que não deixa de fazer-se presente no restante da narração, imprimindo assim um “maior colorido” nas ações, contudo ornamentando-as em demasia. Essa estratégia foi muito explorada pelos românticos tradicionais, esta ânsia em decorar demais o painel das ações representadas, muitas vezes chegando a predominar sobre os próprios acontecimentos da trama. A tudo isso se opõe Luiz Galvez, em desabafo pronunciado em

tom sereno, mas que se revela também cáustico e depreciativo para com os românticos:

*Estou prisioneiro de uma paisagem. A praia era a terra de ninguém, e comecei a pensar no desafio que aquela paisagem devia representar para a literatura. Ora vejam como eu era civilizado! Eu estava abandonado na selva e pensava em problemas literários. Problemas que, por sinal, ainda não consegui superar. Sei apenas que a preocupação com a natureza elimina a personagem humana. E a paisagem amazônica é tão complicada em seus detalhes que logo somos induzidos a vitimá-la com alguns adjetivos sonoros, abatendo o real em sua grandeza. (p. 85)*

Ainda é possível verificar que *Galvez Imperador do Acre* tem com *Memórias sentimentais de João Miramar*, de Oswald de Andrade, consideráveis afinidades estilísticas, especialmente quanto à formatação estrutural empregada no romance, formado também por curtos fragmentos narrativos, além da freqüente presença do discurso paródico e do diálogo com o legado cultural brasileiro.

*Galvez Imperador do Acre* também se vale plenamente da palavra dialogizada, irônica, carnalizada, tal como propõe Mikhail Bakhtin em seus estudos sobre a especificidade do discurso romanesco, o que via de regra acontece em todas as obras que integram a categoria do novo romance histórico. Assim sendo, a narrativa de Márcio Souza apresenta uma postura essencialmente crítica e contestatória, que promove sistematicamente, via plano do discurso, o desmascaramento das instituições sociais brasileiras, bem como das figuras humanas responsáveis ou diretamente vinculadas a elas, denunciando, em veemente tom sardônico, a displicência, a hipocrisia e o esfacelamento moral que residem na base destas entidades burocráticas.

*Galvez* faz uso exaustivo de um discurso de natureza carnavalesca, efetuado por meio do comparecimento de diferentes índices.

A profanação comparece na trama entre os capítulos *Rosário* (p. 81) e *Inquisição* (p. 84). A propósito dessa irreverência, destacam-se as relações sexuais praticadas entre Luiz Galvez e uma freira a bordo de um vapor em frenética campanha religiosa. Não bastasse a transgressão que o ato por si só representaria, acrescenta-se ainda a intensa libido despertada nas freiras que flagraram a inusitada cena, a ponto de uma delas reproduzir mimeticamente os ruídos do burburinho sexual durante a reconstituição verbal do fato (rebaixamento do plano do sagrado ao nível do profano).

Outro índice a fazer-se presente, a coroação bufa, que aparece em toda sua plenitude quando na trama se acompanha a conquista do Acre por parte de Luiz Galvez e sua tropa revolucionária. O ponto alto do feito histórico/histriônico é cerimônia de coroação do espanhol como imperador daquelas terras, regada por muitas bebidas alcoólicas, com inúmeras orgias acontecendo e toda uma série de eventos desestabilizadores da ordem que concomitantes resultam na dissolução de qualquer hierarquia instituída. Do mesmo modo, seu posterior destronamento contém todos os mesmos elementos da solenidade entronizadora. E tal como um legítimo rei bufo de um festejo carnavalesco no momento de sua deposição, Luiz Galvez sofre também a humilhação da retirada em plena praça pública e tem suas vestes reais despojadas ali mesmo. Encerra-se com isso o ciclo vital daquele universo carnavalizado, passando então a vigorar uma nova ordem das coisas com a retomada do controle militar e político do Acre por parte dos bolivianos.

A carnavalização que comparece em *Galvez Imperador do Acre* vem assinalada também nas muitas vezes em que registros discursivos das mais variadas procedências são reproduzidas ao longo da narrativa. A farta miscelânea discursiva conta com a presença de trechos do texto operístico *Aída*, máximas filosóficas, diálogos teatrais (visualmente na sua forma impressa), textos que discorrem sobre algum episódio histórico em especial, repertório da companhia de operetas, etc. Além do já referido, tem-se também a presença recorrente de atas, despachos, ordens do dia participando da arena discursiva da

narrativa, emitidas por Luiz Galvez aos seus subordinados ou vice-versa, chegando a constituir capítulos inteiros do romance. Salienta-se ainda o freqüente uso da linguagem jornalística, manifestada através da transposição de notícias veiculadas por órgãos da imprensa escrita do norte brasileiro, preferencialmente jornais. Ao elevar, via discurso paródico, todas essas formas de manifestação discursiva à categoria de linguagem literária, *Galvez Imperador do Acre* está promovendo também, no plano do discurso, a revogação de qualquer relação de hierarquia existente.

Por tudo isso que foi possível demonstrar, não resta dúvida de que *Galvez Imperador do Acre* constitui exemplar bem acabado do novo romance histórico, haja vista apresentar pontualmente todas aquelas marcas que caracterizam o subgênero em sua especificidade. Ei-las resumidamente<sup>45</sup>:

- consciência de que é impossível recuperar, por meio do discurso, a verdade inequívoca dos fatos históricos (problematização intensa da natureza do conhecimento histórico);
- rompimento absoluto com o paradigma de escrita que o romance histórico tradicional desenvolve;
- intenso caráter metaficcional do relato, comentários freqüentes do autor sobre o andamento narrativo e também sobre o próprio processo de criação do texto;
- personalidades históricas são elevadas à condição de protagonistas das narrativas, assumindo ainda o papel de herói bufo das tramas;
- a temporalidade trabalhada no novo romance histórico não obedece a uma rígida linearidade cronológica: bruscas digressões, contatos entre dimensões temporais diferentes, avanços e recuos súbitos no tempo são comuns no novo modelo de ficção histórica;
- conscientes distorções do discurso oficial da História, manifestadas através de omissões, exagerações e anacronismos;

---

<sup>45</sup> Ver, a propósito: MENTON, Seymour. *La nueva novela histórica de la América latina*, 1979-1992. México: Fondo de Cultura Económica, 1993. Ver ainda: HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

- trabalho intertextual intensamente explorado, a concepção de que o texto é um mosaico de citações, que suas verdades são obtidas a partir de vestígios textualizados de outras obras;
- exaustivo uso da paródia no tratamento conferido a fatos, personagens históricos, recursos estilísticos de natureza literária e historiográfica, entre outros aspectos;
- participação plena daquelas categorias discursivas que Mikhail Bakhtin estabelece como inerentes especificamente ao texto romanesco, tais como a ironia, o dialogismo, a carnavalização, entre outros.

No geral, pode-se apontar o caráter profundamente inovador, transformador desta obra do escritor Márcio Souza dentro da tradição literária brasileira no que diz respeito às narrativas ficcionais de natureza historiográfica. Destoando definitivamente do padrão de escrita que caracteriza o romance histórico tradicional, o ficcionista amazonense assimila e dá sua própria contribuição no sistemático processo de renovação estética e ideológica que a literatura latino-americana começou a desenvolver a partir da metade do século XX neste ramo de produção romanesca. Ao explorar ficcionalmente importante episódio da trajetória histórica brasileira e sul-americana segundo uma perspectiva intensamente crítica e auto-reflexiva, *Galvez Imperador do Acre* acaba por promover também a reescrita desse mesmo episódio, pois rompe drasticamente com velhas premissas historicistas e abre novas possibilidades de interpretação dos sucessos históricos. Ao apresentar inovadoras perspectivas para estudo e elucidação dos sucessos históricos, *Galvez Imperador do Acre* amplia também o campo de atuação das narrativas históricas.

## 4 – CONSIDERAÇÕES FINAIS

Depois de realizado atento exame crítico sobre o romance *Galvez Imperador do Acre*, pode-se seguramente constatar que a referida obra cumpre na prática com as propostas teóricas sob as quais este trabalho se orientou.

O romance do autor amazonense dispõe de elementos caracterizadores que vão ao encontro de todas aquelas noções teóricas formuladas por Mikhail Bakhtin a respeito da linguagem e sobre as marcas que especificamente o texto romanesco apresenta. Sua atmosfera discursiva se compõe das mais diversas espécies de grupos lingüísticos existentes, em franco processo de intercomunicação, que não cessa e que não tem a predominância de um tipo lingüístico em especial que opere normativamente. O palco das ações de *Galvez Imperador do Acre* é revestido de uma dialogicidade potencial, refletida na voz de seus integrantes, que reproduzem discursivamente as diferentes inclinações culturais e ideológicas dos estratos sociais que ali convivem e que estão em constante inter-relacionamento e reciprocidade.

A descentralização do discurso e a heterogeneidade lingüística presentes no romance propiciam a freqüente ocorrência da ironia, da troça, do sarcasmo, enfim, do riso em suas mais diversas possibilidades de realização, atingindo todas as camadas do tecido ficcional: espaço, personagens, circunstâncias factuais, etc. Esse desprendimento do discurso sério, elevado, tão caro ao gênero romanesco é sentido em cada fragmento de *Galvez Imperador do Acre*. Atuam ainda no texto de Márcio Souza, mas de um modo um pouco diferenciado, todas aquelas categorias discursivas de natureza sério-cômica e também elementos estruturais que se faziam presente nos

diálogos socráticos e na sátira menipéia, considerados por Bakhtin gêneros prenunciadores da prosa romanesca.

Ainda segundo o teórico russo, as propriedades do gênero romanesco derivam diretamente do que apresentam os dois gêneros antes citados. Tal como nos diálogos socráticos, *Galvez Imperador do Acre* também se constrói a partir de uma concepção dialógica do discurso, através da qual se manifestam variados e muitas vezes antagônicos pontos de vista ideológicos, em constante processo de busca da verdade. Faz-se presente a “palavra contra a palavra”, como meio através do qual se pode vislumbrar alguma possibilidade de encontro com a verdade almejada. Este embate discursivo em *Galvez* pode ser exemplificado pela própria instância narrativa adotada pelo romance: dividido entre um narrador situado fora da ação, o chamado “narrador-editor”, e o protagonista da trama, Luiz Galvez, o plano da narração apresenta momentos em que o primeiro chega a contrariar versões de fatos descritas pelo segundo, numa nítida manifestação de contraponto dialógico.

Da sátira menipéia, o texto de Márcio Souza se nutre de muitas de suas marcas caracterizadoras. A franca comicidade típica do gênero é notadamente manifestada em toda a extensão do romance. Quanto à forma, pode-se citar, por exemplo, o rompimento com a técnica folhetinesca tradicional (suprimindo seu suspense característico tão logo a trama se inicia) e a inserção de registros discursivos de variada espécie, sem critério algum na tessitura textual. Quanto à temática, observam-se recorrentes investidas dessacralizadoras que o texto promove sobre personagens históricos, fatos, entre outros elementos. Constatam-se ainda em *Galvez Imperador do Acre* outros traços que procedem da antiga menipéia: intensa liberdade de construção ficcional, de invenção temática e filosófica; exploração do submundo, dos aspectos mais grosseiros da vida social; representação de cenas de escândalos, comportamento excêntrico, enfim, uma gama de atitudes contrárias à etiqueta; amplo emprego de gêneros intercalados ao longo do texto, entre outros.

*Galvez Imperador do Acre* contempla ainda o fenômeno que talvez seja aquele que mais dite, em termos de elementos caracterizadores, a especificidade do romance frente a outros gêneros: o carnaval. O romance de Márcio Souza vale-se plenamente da cosmovisão carnavalesca, da abolição das hierarquias que promove, da revogação de todas as normas de comportamento vigentes no cotidiano e ainda de suas particulares categorias, tais como o livre contato familiar entre os homens, a representação de um novo modo de relações mútuas do homem com o homem, a excentricidade, a profanação, a coroação bufa e o posterior destronamento do rei do carnaval (com ênfase nas mudanças e transformações, na morte e na renovação). No decorrer da análise que aqui se empreendeu, foi possível apontar e exemplificar que a obra em estudo comporta todos esses componentes que Mikhail Bakhtin apontou como essenciais na conformação do gênero romanesco, enquadrando-se plenamente na categoria.

Em sua segunda parte, este trabalho procurou expor e discutir as principais linhas de pensamento existentes no campo da teoria da produção do conhecimento histórico e também pensar os laços cognitivos que aproximam História e Literatura. Fez uma abordagem em torno do romance histórico, subgênero literário que tem como atribuição maior representar ficcionalmente os eventos históricos registrados pelo discurso histórico oficial. No romance histórico tais eventos são, via de regra, elevados à condição de objetos temáticos nucleares da ação romanesca.

A apreciação crítica que sobre *Galvez Imperador do Acre* este trabalho propôs realizar, ao pensar a obra também na condição de romance histórico, alcançou resultados que permitem seguramente classificar o referido texto como legítimo representante da nova safra de ficções históricas que despontaram a partir da metade do século XX. *Galvez* investe em uma abordagem flexível, relativizada e acima de tudo irreverente sobre os fatos históricos tematizados, que destoa do discurso oficial da História e também do romance histórico tradicional, principalmente no que diz respeito aos valores ideológicos e às estratégias discursivas adotadas.

No cenário brasileiro particularmente, sua aparição é significativa, uma vez que redimensiona o subgênero em todos os seus aspectos. Além disso, amplia as possibilidades de exploração da temática histórica nacional, e ainda aponta para questões de natureza teórica, na medida em que assume postura crítica e contestatória frente àquele discurso consagrado pela tradição historiográfica brasileira e pela tradição em um horizonte cultural mais amplo.

*Galvez Imperador do Acre*, afora problematizar e promover, sob o viés da ficção, a reescrita de relevante episódio da história brasileira, ainda pratica intenso diálogo com a tradição literária do País. Nesse sentido, realiza também uma releitura do processo histórico da Literatura Brasileira, ao parodiar procedimentos estilísticos próprios de algumas modalidades de escrita literária, e evoca, direta ou indiretamente, movimentos e autores notáveis do sistema literário nacional.

Seja como novo romance histórico ou ainda como metaficção historiográfica, segundo denominação da teórica Linda Hutcheon, *Galvez* constitui exemplar romanesco plenamente inserido na nova modalidade de obra ficcional de cunho histórico que, a partir da metade do século XX, despontou na cena literária. Nessa perspectiva, rompe absolutamente com o modelo de romance histórico tradicional, tal como praticado por Walter Scott no século XIX e seus seguidores, ao articular uma narrativa inovadora, que empreende uma leitura atualizada da história brasileira, redimensionando-a nas suas linhas gerais. Sua proposta consiste em ampliar o campo das possibilidades interpretativas sobre os fatos abordados, desconstruindo no texto, através do freqüente uso do humor, do cômico e demais estratégias discursivas, a falácia do discurso objetivo e irrefutável que a historiografia oficial, invariavelmente, sempre presumiu haver.

## 5 - REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUIAR, Flávio et alii (orgs.). *Gêneros de fronteira: cruzamentos entre o histórico e o ficcional*. São Paulo: Xamã, 1987.

ALENCAR, José de. *Guerra dos Mascates*. São Paulo: Gráfica e Editora EDIGRAF S. A., s/d.

ALMEIDA, Manuel Antônio de. *Memórias de um sargento de milícias*. São Paulo: RR Donnelley, s/d.

ANDRADE, Oswald de. *Memórias sentimentais de João Miramar*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1964.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Souza. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1986.

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1995.

\_\_\_\_\_. *Problemas da poética de Dostoievski*. Rio de Janeiro: Forense, 1981.

\_\_\_\_\_. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec; Brasília: UNB, 1987.

\_\_\_\_\_. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: UNESP/Hucitec, 1990.

BANN, Stephen. *As invenções da história. Ensaio sobre a representação do passado*. São Paulo: UNESP, 1994.

BARROS, Diana Luz Pessoa de & FIORIN, José Luiz (orgs.). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade*. São Paulo: EDUSP, 1994.

BARTHES, Roland. O discurso da história. In: \_\_\_\_\_. *O rumor da língua*. Lisboa: Edições 70, s.d.

BAUMGARTEN, Carlos Alexandre. Ficção e história em Antônio Chimango. In: *Literatura sul-rio-grandense: ensaios – Carlos Alexandre Baumgarten e Maria Eunice Moreira*. Rio Grande: Editora da FURG, 2000. p. 125-143.

\_\_\_\_\_. O senhor embaixador: entre a ficção e a história. In: *Literatura sul-rio-grandense: ensaios – Carlos Alexandre Baumgarten e Maria Eunice Moreira*. Rio Grande: Editora da FURG, 2000. p. 75-82

\_\_\_\_\_. O novo romance histórico brasileiro: o caso gaúcho. In: *Letras de Hoje – Programa de Pós-Graduação em Letras/PUCRS*, n° 124. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001. p. 75-81.

BOLAÑOS, Aimée Gonzáles. Novela histórica e ilusão poética: El reino de este mundo. In: *Letras de Hoje – Programa de Pós-Graduação em Letras/PUCRS*, n° 124. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001. p. 17-23.

BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2005.

\_\_\_\_\_. *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. Campinas: Editora da Unicamp, 1997.

BURKE, Peter. *A escrita da história*. Novas perspectivas. São Paulo: UNESP, 1992.

CHIAPPINI, Lígia & AGUIAR, Flávio. *Literatura e história na América Latina*. São Paulo: EDUSP, 1993.

FONSECA, Orlando e HOHLFELDT, Antonio. A obra marginal(izada) de Luciano. In: *Ciências & Letras – Revista da FAPA*, n° 17. Porto Alegre: FAPA, 1996.

FUENTES, Carlos. *Valiente mundo nuevo: épica, utopia y mito en la novela hispanoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1992.

GAY, Peter. *O estilo na história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

GOMES, Inara Ribeiro. Maluco: o triunfo da ficção sobre a história. In: *Letras de Hoje – Programa de Pós-Graduação em Letras/PUCRS*, n° 124. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001. p. 189-195.

HUNT, Lyn. *A nova história cultural*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

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

JITRIK, Noé. De la historia a la escritura: predominios, disimetrías, acuerdos en la novela histórica latinoamericana. In: BALDERSTON, Daniel (org.). *The historical novel in Latin América – A Symposium*. Gaithersburg: Ediciones Hispamerica, 1986. p. 13-29.

JÚNIOR, Renato Otero da Silva. História e ficção em A estranha nação de Rafael Mendes. In: *Cadernos Literários – Programa de Pós-Graduação em Letras/Mestrado em História da Literatura*, n° 9. Rio Grande: Editora da FURG, 2004. p. 73-83.

LEENHARDT, Jacques & PESAVENTO, Sandra Jatahy (orgs.). *Discurso histórico e narrativa literária*. Campinas: Editora da Unicamp, 1998.

LIMA, Luiz Costa. A narrativa na escrita da história e da ficção. In: \_\_\_\_\_. *A aguarrás do tempo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

LUKÁCS, Georg. *La novela histórica*. México: Ediciones Era, 1996.

KRAMER, Lloyd S. *Literatura, crítica e imaginação histórica: o desafio de Hayden White e Dominick LaCapra* IN: HUNT, Lynn. *A nova história cultural*. São Paulo: Martins Fontes, 1995. p. 132-173.

MACHADO, Janete Gaspar. Galvez, o imperador do Acre: a sátira da História. In: *Travessia – Revista de Literatura brasileira*, nº 2. Florianópolis: UFSC, 1981. p. 50-56.

MACHADO, Irene A. *O romance e a voz: a prosaica dialógica de Mikhail Bakhtin*. Rio de Janeiro: Imago; São Paulo: Fapesp, 1995.

MENTON, Seymour. *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

MIGNOLO, Walter. Lógica das diferenças e política das semelhanças: da Literatura que parece História e vice-versa. In: CHIAPPINI, Lígia & AGUIAR, Flávio. *Literatura e história na América Latina*. São Paulo: EDUSP, 1993.

MONÉGAL, Emir Rodriguez. *La novela histórica: outra perspectiva. Colóquio de Yale*. Compilación y prólogo de Roberto Gozález Echevarría. Caracas: Monte Ávila Editores, 1984.

MÜLLER, Nelci. O indígena hispano-americano: história e ficção. *Letras de Hoje – Programa de Pós-Graduação em Letras/PUCRS*, nº 124. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001. p. 275-280.

NUNES, Benedito. *Narrativa histórica e narrativa ficcional*. In: RIEDEL, Dirce Côrtes (org.). *Narrativa, ficção e história*. Rio de Janeiro: Imago, 1988.

RICOUER, Paul. *Tempo e narrativa*. Tomo III. São Paulo: Papyrus, 1995.

ROANI, Gerson Luiz. Romance e história na literatura portuguesa contemporânea: Saramago revisita Pessoa. In: *Letras de Hoje – Programa de Pós-Graduação em Letras/PUCRS*, nº 124. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001. p. 161-168.

SABINO, Fernando. *O Grande mentecapto*. Rio de Janeiro: Record, 1980.

SANTOS, Pedro Brum. *Teorias do romance: relações entre ficção e história*. Santa Maria: Ed. Da UFSM, 1996.

SARAMAGO, José. História e ficção. In: *Jornal de Letras, Artes e Idéias*. Lisboa, ano X, nº 400, de 6 a 12 de março de 1990, p. 17-20.

SOUZA, Márcio. *Galvez imperador do Acre*. Rio de Janeiro: Editora Brasília/Rio, 1978.

TEZZA, Cristóvão. *Entre a prosa e a poesia: Bakhtin e o formalismo russo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

TOCANTINS, Leandro. *Formação histórica do Acre*. Rio de Janeiro: Conquista, 1963. Vols. I, II e III.

TUCHMAN, Bárbara W. *A Prática da História*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1991.

VARGAS LLOSA, Mario. *Pantaleón e as visitadoras*. São Paulo: Círculo do Livro, s/d.

WHITE, Hayden. *Meta-história: a imaginação histórica do século XIX*. São Paulo: EDUSP, 1992.

\_\_\_\_\_. *Trópicos do discurso*. São Paulo: EDUSP, 1994.