

*Nascentes***A CARNAVALIZAÇÃO DA HISTÓRIA EM
*GALVEZ, IMPERADOR DO ACRE****Ulisses Stefanello Karnikowski***Pedro Brum Santos***

RESUMO: A reflexão histórica permitida pela literatura faz com que miremos marcos marginalizados do registro historiográfico. A obra *Galvez, Imperador do Acre*, de Márcio Souza, realiza exatamente esse movimento, tendo como pano de fundo a anexação do estado do Acre em território brasileiro. Dada a linguagem satírica e folhetinesca da obra, objetivamos, com esta pesquisa, observar de que forma a figura histórica de Galvez é representada sob a ótica da carnavalização literária de Mikhail Bakhtin. Avaliamos como a figura de Galvez é colocada frente a outras da obra, através do processo biunívoco da carnavalização. Uma vez que o carnaval é uma festa de rompimento de hierarquias, percebemos como o narrador protagonista faz uso da linguagem para ora rebaixar figuras poderosas, ora elevar figuras menorizadas. Assim, percebemos que os exageros tanto de linguagem, quanto da construção das figurações outrem as de Galvez, funcionam como um sinalizador para esse momento histórico e para a própria persona de Luis Gálvez Rodríguez de Arias, cujos registros historiográficos merecem maior reconhecimento e, como o carnaval popular, não deve passar despercebido.

PALAVRAS-CHAVE: Bakhtin; Márcio Souza; Metaficção historiográfica; Sátira

A História em praça pública

A literatura possibilita que revisitemos marcos históricos para refletirmos sobre fatos e figuras importantes para nossa construção social. Porém, muitos elementos históricos acabaram sendo menorizados ou simplesmente sobrepujados em detrimento de uma elite dominante. Dessa forma, a literatura tem buscado inspirações nesses fragmentos marginalizados dos registros historiográficos, reinterpretando fatos por novos pontos de vista ou dando voz a figuras cuja importância merece ser revisitada e reinterpretada.

Podemos perceber esse movimento na obra de Márcio Souza, *Galvez, Imperador do Acre*, de 1977. O romance do escritor amazonense debruça-se sobre os fatos que acarretaram a anexação do estado do Acre em território brasileiro, tendo como protagonista o espanhol

* Mestrando em Letras pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM).

** Doutor em Letras (Teoria Literária), pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). Professor Titular da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM).

Luis Gálvez Rodríguez de Arias, figura histórica com pouco reconhecimento nacional, mas central para o feito histórico em questão.

A linguagem folhetinesca do romance de Márcio Souza explora a história de Galvez por uma vertente satírica, torcendo e questionando tanto registros históricos, quanto diversas obras artísticas. Márcio Souza dá voz a Galvez que assume um tom bonachão para vangloriar-se de feitos duvidosos e exagerados, ora rindo de si, ora rindo de todos ao seu redor. Apesar disso, é inevitável perceber o retrato da sociedade da região norte brasileira no final do século XIX e início do XX.

Esse panorama social apresentado em *Galvez, Imperador do Acre*, nos possibilita reflexões acerca do momento histórico retratado na trama, mesmo que feita por moldes paródicos. Acerca da paródia na ficção histórica, Linda Hutcheon (1991) aborda o poder que a sátira possui de atacar ideologias postas e nos fazer repensar ou reinterpretar a história. É importante destacar aqui que a autora possui uma visão ampla da paródia, não sendo apenas oriunda da sátira pois detém um poder de renovação que nem sempre visa o escárnio (HUTCHEON, 1991).

O que vemos em *Galvez, Imperador do Acre* é uma ação típica da metaficção historiográfica, que procura levantar questionamentos e dúvidas acerca dos discursos retratados (HUTCHEON, 1991). Dado o tom satírico que permeia toda a construção da obra de Márcio Souza, percebemos relação com as influências carnavalescas e do riso popular levantados por Bakhtin (2010). No romance de Márcio Souza, o registro histórico está propositalmente maculado através de exageros e ironias cujo objetivo parece ser o de colocar a figura de Galvez em evidência, enquanto ridiculariza outras.

A presente pesquisa propõe uma análise da obra *Galvez, Imperador do Acre* (1977), de Márcio Souza, tendo em vista os aspectos que margeiam o conceito de carnavalização proposto por Mikhail Bakhtin. Iremos analisar a carnavalização por dois vieses, inicialmente, centrado no narrador, observando sua linguagem e figurações que constrói das personagens. Após, o viés simbólico, no qual, ao final da obra, esse narrador-protagonista ascende a imperador do Acre e tem seu destronamento, pouco tempo depois, através de um processo ambivalente, típico da carnavalização bakhtiniana.

É necessário pontuar que a obra possui um panorama de cunho histórico. Os acontecimentos da Revolução do Acre, ocorrida no final do século XIX, atravessam as ações do protagonista Luiz Galvez, que é uma figura real e central para a anexação do Acre como território brasileiro. Dessa forma, tensionaremos a análise procurando entender de que forma essa carnavalização revisita os fatos históricos permeados pela obra.

O teor satírico da releitura historiográfica feita pela obra toma proveito de uma figura pouco conhecida e não sacralizada na história brasileira. Luiz Galvez Rodrigues de Arias carrega consigo um certo esquecimento historiográfico. Seus feitos raramente aparecem em livros didáticos e o teor jocoso da obra de Márcio Souza parece ter pouca relação com o Galvez histórico (MELO; SILVA; ALMEIDA, 2015). Assim, recriar uma figura histórica a partir de um modelo picaresco é questionar o processo de representação identitária e a forma como a historicização é escrita, assim, enquadra-se na esfera da metaficção historiográfica.

Essa atenção às figuras dessacralizadas da história é apontada por Linda Hutcheon (1991) como um importante movimento da metaficção historiográfica, no pós moderno, e se diferencia do romance histórico clássico por atuar dentro das convenções históricas a fim de subvertê-las (HUTCHEON, 1991). A autora aborda que “a metaficção historiográfica se aproveita das verdades e das mentiras do registro histórico” (1991, p.152) e acrescentamos aqui que se aproveita dos possíveis “brancos” e esquecimentos presentes nesses registros para reescrever o passado ao presente, impedindo-o de ser conclusivo e teleológico (1991, p.147). Rompimento é o que a obra de Márcio Souza parecer visar, trazer um novo olhar para o período retratado e para a própria produção do romance.

Assim, a carnavalização surge como uma opção de reescrita da história que tensiona os pontos de vista sobre acontecimentos importantes e está no cerne do pensamento bakhtiniano acerca do romance e suas raízes no riso popular medieval. Sobre o conceito de carnavalização, Bakhtin resume como “a transposição do carnaval para a linguagem da literatura” (2018a, p.140), dessa transposição Irene Machado (1995) destaca o poder de travestimento na linguagem, da ambiguidade típica do sincretismo presente na cultura popular.

Os atores e as máscaras no carnaval de Galvez

Em *Galvez, Imperador do Acre*, a carnavalização está, em um primeiro nível, na forma, no próprio plurilinguismo da intercalação de gêneros. A obra é construída com um texto folhetinesco, que mescla capítulos extremamente curtos com receitas, listas, diálogos aos moldes do drama, decretos, dentre outras tipologias. Essa estruturação é carnavalizada pois rompe com a tradição realista de narrar, consagrada pelo romance do século XIX, e como o carnaval profana o sagrado, brinca e zomba com o que está posto, vira a forma do avesso e transforma o texto romanesco em puro sincretismo.

A obra inicia ambígua, com a presença de dois narradores. O primeiro, um turista brasileiro, que afirma ter encontrado o manuscrito das memórias de Galvez “num sebo de Paris, em 1973” (SOUZA, 1977, p.16) e “impressionado com as sandices desse velho espanhol do século XIX” (1977, p.16), decidiu publicá-las. O segundo narrador é o próprio

Galvez, que inicia a narrativa na altura dos 39 anos de idade, em Belém do Pará, no ano de 1898. A ambiguidade dessas duas consciências na obra cria uma polifonia, que se soma aos múltiplos gêneros presentes e faz surgir um mosaico de vozes dentro da obra que tensionam a hierarquia do narrador e a noção de verdade dos acontecimentos, movimento típico da carnavalização.

Para Bakhtin (2018a), o carnaval empresta diversas estruturas para a literatura. O que deve ser entendido de forma geral é a sua aura, o espírito de uma festa popular sem hierarquias. No carnaval, todos participam das ações e ele apresenta uma vida nova, às avessas, desviada da ordem habitual, nesse período as leis e proibições são revogadas (BAKHTIN, 2018a). Ainda, o nascimento do carnaval está no cômico popular, e Galvez é um narrador satírico que parece procurar o riso do leitor a todo instante.

O primeiro personagem que Galvez tem contato é o cônsul da Bolívia, Luiz Trucco, que mais tarde se tornará seu principal antagonista. O narrador descreve Trucco, no capítulo intitulado “Allegro Político e Conjugal I”, criando uma cena dicotômica: “Enquanto afago um corpo perfumado, caminha lá embaixo Luiz Trucco, ou Dom Luiz, como era conhecido o aborrecido e solitário representante da Bolívia” (SOUZA, 1977, p.16). A citação ao andamento musical rápido e divertido do allegro dá o tom da cena ao leitor, vemos que Galvez constrói a si mesmo como um grande sedutor enquanto coloca Trucco em uma posição melancólica e entristecida. Galvez está no alto, Trucco embaixo, torcendo simbolicamente a posição social de ambos.

A dualidade dos dois personagens de nome Luiz, um pobre, porém namorador e aproveitador dos prazeres da vida e o outro rico, mas solitário e aborrecido é um movimento de nivelamento de forças, típico dos personagens picarescos a quem Bakhtin (2018b) aproxima dos bufões e bobos presentes no carnaval e festas populares. O bobo rebaixa os nobres, torna-os parte do povo, trazendo-os para a praça pública. Sua função é a de desmascarar, exteriorizar “não o seu ser, mas o ser do outro nelas refletido” (BAKHTIN, 2018b, p.110), utilizando o riso paródico como uma forma de desvelar a natureza de outrem.

Tanto o pícaro, quanto o bobo, não possuem figuração própria, sendo sempre o reflexo carnavalizado de um outro, “o próprio ser dessas figuras não tem um significado direto, mas figurado, às vezes inverso, elas não podem ser entendidas literalmente” (BAKHTIN, 2018b, p.110). Galvez é como o bobo, traveste-se de ironia e de fanfarronice para criar um distanciamento do mundo, podendo “aproveitar qualquer posição na vida apenas como máscara” (2018b, p.110). E dessa forma ele mescla focos narrativos mais aproximados das

miudezas do cotidiano e das personalidades alheias, ora expande e traça comentários generalizantes acerca do período histórico e da estrutura social em que está inserido.

Na relação com Luiz Trucco, essa macro e micro focalização são perceptíveis quando Galvez narra de forma irônica o fato de um homem da estirpe de Trucco estar fadado a viver em um lugar tão desprovido de glamour como Belém. Inicialmente o narrador eleva a figura de Luiz Trucco, “me parecia um homem cosmopolita, tinha se acostumado com a variada oferta de cidades como Milão e Buenos Aires, onde anteriormente servira” (SOUZA, 1977, p.18) para rebaixá-la logo em seguida de forma satírica e carnavalizada: “Para ele devia ser realmente cansativo repetir os mesmos bares e pensões sempre apinhados de fregueses, gente apressada e ruidosa que não sabia conversar” (p.18).

Nessas duas passagens, Galvez faz questão de demonstrar que Trucco não está em seu habitat, e não se trata de estar longe da Bolívia, uma vez que ele tinha um passado de glórias em cidades reconhecidas pelo luxo como Milão e Buenos Aires, mas por Trucco estar em meio ao povo, era um aristocrata em meio à praça popular, e esse é o habitat do bobo, é o terreno de Galvez. Esse contraste se potencializa quando Galvez e Trucco vão desfrutar dos prazeres locais em um cabaré. No local, o narrador descreve um Trucco desconfortável, que “mal controlava os seus nervos e acreditava que havia uma conspiração em marcha contra a sua pessoa, ou contra o seu país, já que ele confundia as duas coisas” (SOUZA, 1977, p.20), em um deboche com a falta de individualização de Trucco que se anulava na tentativa de ser um grande representante de seu país, confundia seus objetivos pessoais com os de sua nação.

Percebemos que a sátira de Galvez começa a se expandir para questões políticas. Quando estão conversando no cabaré, Trucco desdenha do Brasil e da forma como a política é feita em território nacional, comparando-o com o próprio bordel:

Trucco — Aqui a história se faz nos bordéis.
 Galvez — É a história sagrada...
 Trucco — De políticos e ricos de bosta.
 Galvez — O que há de mal nisso?
 Trucco — Vamos ser esquecidos. Eles também. Nem como devassos seremos lembrados.
 Galvez — A saúde da Bolívia!
 Trucco — A 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. (SOUZA, 1977, p.21)

Nesse diálogo é reforçada um aspecto que Bakhtin (2010) trata como o baixo material e corporal na literatura. Essa influência direta da cultura popular medieval visa não só ao riso típico da carnavalização mas também o sepultamento do alvo satirizado. Em meio ao diálogo, vemos que Trucco provoca uma discussão acerca das hierarquias políticas, enquanto Galvez

está imerso no ambiente do cabaré. A hipocrisia dos levantamentos feitos por Trucco não ficam impunes à sátira, que agora ocorre pela inserção da prostituta (chamada de cocotte pelo narrador) e seu comentário obsceno que acaba por calar a conversa. Conforme Bakhtin (2010) essa orientação para baixo (órgãos genitais nesse caso) é típico do riso popular e tem por objetivo o destronamento total, a destruição. Quando o baixo da genitália é elevado para cima, nivelando-se à discussão política, temos a ridicularização da figura de Luiz Trucco e da própria desimportância de suas relações diplomáticas, feita não só pelo bobo, mas agora pelos demais membros do carnaval.

Diversas outras figuras são rebaixadas e destronadas por Galvez, destacamos aqui a imagem que ele faz do coronel da Guarda Nacional, Apolidório Tristão de Magalhães ao afirmar que esse era “o mais fervoroso aspirante à condição de escritor e proprietário de uma imensa biblioteca praticamente intocada, já que era incapaz de ler uma simples bula de fortificante” (SOUZA, 1977, p.26). Destronando um sujeito que era repleto de extravagâncias e mantinha uma ilusória imagem de intelectual. Porém, é quando eleva algumas figuras dentro da obra que Galvez demonstra o teor ambivalente da carnavalização, e delas destacamos a figura feminina de Cira.

Cira é elevada em comparação ao seu marido, Alberto. Após descrevê-la muito pequena, com um corpo infantil, o narrador a descreve como muito culta e estudada, além de afirmar o ar dominante que tinha para com o marido, muitos anos mais velho e que já não acompanhava o ritmo da esposa. Galvez afirma: “ela me pareceu sempre vir à frente dele, dominando com ar de segurança” (SOUZA, 1977, p.25), demonstrando que mesmo Alberto sendo um importante comerciante e de família muito valorizada, Cira era maior do que ele. Dessa forma, a elevação ainda parece servir de suporte para o rebaixamento carnavalesco.

E é, justamente o contato com Cira que faz Galvez adentrar de forma ativa na problemática da luta pela libertação do Acre. Após passar por Trucco, personagem diretamente ligado a disputa entre Brasil e Bolívia pelo território acreano, agora Galvez apaixonou-se por Cira e descobre que ela fazia parte de um “Comitê de Defesa do Acre”. O narrador, nos descreve em um capítulo intitulado “Quadro político”: “O Estado do Amazonas brigava com o Estado do Pará. O governo amazonense apoiava discretamente o Acre como uma causa brasileira. O governo paraense adotava a política federal e considerava o Acre um território boliviano” (SOUZA, 1977, p.39). Percebemos que a causa acreana tinha um apoio apenas discreto, daí a necessidade da mobilização popular do comitê formado pelo grupo de Cira.

O narrador mostra-se neutro em relação à política, mas aceita participar. Conforme demonstrado por Bakhtin (2010), sua vertente picaresca oculta sua figuração própria e, dessa forma, Galvez empresta sua figuração à Cira e à crítica ao momento histórico em questão. Assim, Galvez questiona o panorama político dos Estados Unidos e da Espanha em relação à Cuba. O narrador pondera a sua participação na revolução a partir do apoio americano à Bolívia:

Havia campos de concentração, tortura e assassinos. Já tinha morrido muito nacionalista cubano nas mãos dos carrascos espanhóis. Os americanos, interessados no açúcar cubano, chegaram com suas tropas de desordeiros e trucidaram os soldados espanhóis em retirada pela costa de San Tiago de Cuba. O mesmo estavam fazendo nas Filipinas. Os americanos se consideravam os novos cavaleiros andantes e tinham dinheiro. Eu faria tudo para atravessar na frente deles. (SOUZA, 1977, p.40)

Ademais, ao comparar seus novos antagonistas norte americanos como “cavaleiros andantes”, Galvez potencializa o próprio simbolismo como pícaro, uma vez que, conforme Gonzalez (1988), esse arquétipo surge como oposição à figura do cavaleiro medieval e seus valores de nobreza e aristocracia. Dessa forma, percebemos que apesar do tom bravateiro, Galvez é astuto e está imerso em seu contexto histórico de forma muito consciente.

O tom jocoso dá lugar a uma descrição mais direta das problemáticas sociais e quando Galvez toma partido contra os Estados Unidos, deixa muito claro que o embrião do embate em questão é a disputa entre o povo e a nobreza, oprimidos querendo liberdade e ricos querendo mais dinheiro. A carnavalização se faz presente por trazer para o debate uma relação biunívoca, conforme Bakhtin (2018a) explica que é típico do carnaval explorar imagens pares e contrastantes, colocadas lado a lado em uma equivalência de forças.

A dualidade aparece, novamente, no momento em que Galvez descreve que roubou os documentos de Trucco à mão armada, para que o comitê descubra os planos bolivianos e estadunidenses. Porém, Galvez é um narrador não-confiável e o turista brasileiro intervém na narração, afirmando que Galvez simplesmente pediu os documentos para Luiz Trucco: “Perdão leitores! Nesse momento sou obrigado a intervir, coisa que farei em cada momento em que nosso herói falta com a verdade dos fatos.” (SOUZA, 1977, p.45). Nessa intromissão, vemos que há um destronamento do próprio narrador, fato que se repete após novos exageros que Galvez comete em prol do riso ou de um “melhor colorido” (1977, p.74) para algumas situações de menor peso dramático.

A partir daí, destacamos como o narrador constrói a figura do aventureiro inglês Sir Henry Lust, um rico engenheiro que estava no Brasil para explorar a Amazônia. A peculiaridade inicial apontada por Galvez é o fato de Sir Henry acreditar que o Teatro Amazonas era obra de extraterrestres, ele não concebia que o local “fosse obra de seres humanos. Muito

menos dos semicivilizados nativos” (SOUZA, 1977, p.78). O narrador nos cria a figura estereotipada de Sir Henry através de um comportamento caricatamente petulante, ao extremo de ele falar de si mesmo na terceira pessoa. O aventureiro inglês simboliza a visão histórica do europeu para com o Brasil: a de exploração predatória e o desdém com o povo local.

Essa relação se intensifica se percebermos o próprio sobrenome do explorador: Lust, pecado, luxúria em inglês. Galvez nos descreve Sir Henry tendo sonhos de dominação sexual a partir de lendas locais, “no sonho, uma figura de homem completamente despido e feições nobres, deixava-se acariciar por lindas mulheres” (SOUZA, 1977, p.86). O narrador toma aqui uma liberdade onisciente para nos descrever o suposto sonho. A carnavalização desse exagero cômico soma-se à figura construída pelo narrador, quando descreve um Henry Lust sempre atrelado a imagens sexuais.

O capítulo intitulado “Ricardo Coração de Borracha” relaciona intertextualmente o mitológico rei inglês com o pano de fundo histórico da obra e a extração da borracha que estava sendo feita na região. O narrador descreve Sir Henry, “que atravessava a rua com a calça aberta e as partes chamadas pudentas em exposição” (SOUZA, 1977, p.113), não só buscando o embaraço, mas também demonstrando a falta de pudores carnavalizada, como evidencia o descaso e o desejo por violação estrangeiro ao Brasil.

Ao expandir os comentários dos personagens, tecendo suas figurações com base nas relações históricas em que estão inseridas, Galvez nos coloca no limiar da relação literatura e história, mas sem perder o teor artístico e paródico da obra. Conforme aborda Linda Hutcheon:

A interação do historiográfico com o metaficcional coloca igualmente em evidência a rejeição das pretensões de representação "autêntica" e cópia "inautêntica", e o próprio sentido da originalidade artística é contestado com tanto vigor quanto a transparência da referencialidade histórica (1991, p.142).

Após, temos o ápice da carnavalização na obra que coincide com o clímax da narrativa. Ele culmina com Galvez tomando o território do Acre, mais precisamente Puerto Alonso. Quando o grupo realiza o assalto ao vilarejo, o narrador descreve: “uma avalanche de alcoólatras, dançarinas e cearenses caiu sobre a praça, ponde em debandada vergonhosa os desprevenidos mercenários” (SOUZA, 1977, p.143), demonstrando um claro deboche ao próprio grupo que lhe acompanhava, constituído de pessoas marginalizadas e pobres. Por consequência, ao diminuir seu grupo de guerreiro, diminuiu ainda mais o grupo de mercenários contratados por Trucco que fugiram temerosos.

A transformação desse importante momento histórico em uma cena cômica, tem seguimento quando Galvez descreve o embate de esgrima entre a coronela do Exército da

Salvação, usando uma sombrinha, e Blangis, maestro francês que empunhava um florete. A cena pitoresca que parodia o gênero capa e espada tem Blangis despindo as roupas da coronela com o florete, enquanto “os membros do Exército da Salvação, ao verem sua maior patente ultrajada e em trajes menores, esgrimando com um balofo alucinado, perderam a compostura” (SOUZA, 1977, p.143). Novamente, há uma inversão de forças em que um sujeito dado à arte e sem grandes perícias militares humilha uma figura militarizada, de maior poder, mas que é descrita de forma ridicularizada lutando com uma sombrinha.

Ainda, ironicamente, Galvez decreta: “estava sendo travada a batalha que ficaria na História como a Grande Batalha Campal de Puerto Alonso” (SOUZA, 1977, p.143), em clara zombaria aos próprios registros históricos que tendem a valorizar feitos nem sempre tão heroicos, além da ironia pelo fato de ele mesmo, Galvez, não ter se tornado uma figura imortalizada pela historiografia. Logo, após o processo carnavalizado de elevação de Blangis, há seu declínio, quando Galvez descreve o final da Grande Batalha de Puerto Alonso e diz que “Blangis acabou derrotado e surrado pelo guarda-chuva bem manejado da coronela” (1977, p145). Tal descrição faz novamente um rebaixamento da figura do maestro que havia se elevado em demasia, trazendo a heterogeneidade moral do carnaval.

Bakhtin relaciona esse processo de elevação dos tolos e posterior rebaixamento aos atos de coroação de novos reis no carnaval. Para o autor, “a ação carnavalesca principal é a coroação bufa e o posterior destronamento do rei do carnaval” (BAKHTIN, 2018a, p.141), e está no cerne da cosmovisão carnavalesca. Esse ritual enfatiza o caráter das mudanças inevitáveis e coloca em debate todo tipo de representatividade. Como explica Bakhtin:

A coroação-destronamento é um ritual ambivalente biunívoco, que expressa a inevitabilidade e, simultaneamente, a criatividade da mudança-renovação, a alegre relatividade de qualquer regime ou ordem social, de qualquer poder e qualquer posição (hierárquica). (2018a, p,142)

Após Blangis, o próprio Galvez figura esse processo de coroação/destronamento, porém, com uma alegoria ainda mais direta, temos a coroação do bobo. Após a vitória em Puerto Alonso, Galvez passa a chamar seus companheiros de “meus súditos” e se auto decreta Imperador do Acre. Novamente, há um comentário do narrador, ironizando sua parca presença nos registros históricos: “pena não haver um fotógrafo para registrar aquele momento.” (SOUZA, 1977, p.147), e após acresce:

Blangis procurou reproduzir o feito sem sucesso numa tela de pano e com tintas de um estojo incompleto, inaugurando uma nova escola de pintura que bem poderia receber o nome de “escola acreana”. O quadro mal sucedido, sem as cores vermelha e verde, tendendo para o azul, seria apreendido durante minha deposição. Constaria dos autos do processo e seria arrematado por um turista alemão,

no Rio de Janeiro, num leilão de trastes velhos realizado ainda na década de 20. Mais tarde, em 1942, o quadro surgiria numa praça de Dusseldorf, junto com outras obras consideradas decadentes para serem queimadas por ordem de Hitler. (SOUZA, 1977, p.147)

Nesse capítulo, intitulado “documento para o futuro”, o narrador parece criar um *álibi* para a falta de provas de seu feito, permitindo-o exageros e pantomimas. Percebemos também, que nessa passagem o narrador traz para a praça do carnaval o próprio limiar do entendimento de verdade na metaficção histórica. A autenticidade dos fatos relatados por Galvez são propositalmente duvidosos através do exagero. A sucessão de descrições de pessoas e feitos de forma extravagante, transparece um maior anseio de atenção ao período histórico da Revolução do Acre de forma ampla, do que necessariamente os detalhes individualizantes.

Essa liberdade quanto aos detalhes potencializa a alegoria da coroação de Galvez e se consolida com o aparecimento literal de uma coroa para ele, no capítulo “Coroa de seringueiros”. O artefato foi ofertado a Galvez pelo vigário de Puerto Alonso, sendo um “presente do governo boliviano para ser usada numa cerimônia de coroação à Virgem padroeira da cidade” (SOUZA, 1977, p.151). O fato de a coroação ter sido feita por um clérigo em um ato simbólico, com a retirada do item da cabeça de uma imagem sacra para a do novo imperador do Acre, como uma auréola, eleva ainda a imagem do rei carnavalizado a algo santificado.

Também, o nome do capítulo remete ao lado popular de Galvez, deixando evidente que além dele, ainda estão sendo coroados os seringueiros e trabalhadores que almejavam liberdade. Mas, o destronamento do povo vem na sequência, quando Galvez, andando em meio aos seus súditos, os observava:

Eu olhava novamente para aquelas cara imberbes, as poucas mulheres de ossos salientes, dentes podres, o suor, o cheiro de cachaça, as pálidas vozes que me traziam outra coisa que a ideia de súditos. Mas entre a orgia e o bom-samaritanismo, eu preferia naquele momento o doce sabor de um bom frascatti. Procurei me afastar rápido. (SOUZA, 1977, p.154)

O asco que a população causou em Galvez escancara a precariedade e a pobreza dessas pessoas e, ironicamente, reforça seu valor pela luta que travaram. Através do escárnio podemos perceber que se trata de um movimento popular, e Galvez é um rei de tão baixa estirpe quanto seus súditos, fato concluído na sua deposição.

O destronamento de Galvez ocorre em condições constrangedoras, com ele sendo pego “dormindo entre várias garrafas de xerez” (SOUZA, 1977, p.171), enquanto seu povo lutava. O narrador encerra sua participação retomando um ato do baixo material e corporal: “para o meu pesar, vomitei copiosamente sobre a farda de meu depositador” (1977, p.172). A

queda de Galvez tem, com isso um papel renovador, conforme Bakhtin (2018b), dessa forma ele renasce sob nossa ótica com novas perspectivas. Galvez é destronado provocando o último riso tragicômico, levando com ele o carnaval, mas deixando a história do Acre em um novo patamar identitário.

A ressaca provocada pelo imperador do Acre

Márcio Souza apresenta uma obra que faz rir e desloca o leitor romanesco do seu lugar comum. *Galvez, Imperador do Acre* é uma metaficção histórica de extrema inventividade, apresentando temas sociais e históricos com ironia e um sarcasmo ácido a cada linha. Títulos de capítulos, gêneros textuais e narrador despejam uma releitura polifônica de um capítulo da história brasileira pouco explorada.

A opção pela aura carnavalizada não poderia ser mais adequada em se tratar da identidade do povo que melhor simboliza o carnaval no mundo. Como pudemos ver, apesar de espanhol, Galvez assume o ponto de vista do brasileiro, defendendo o território através do rebaixamento carnavalesco de figuras poderosas que visam a exploração do Brasil.

O narrador Galvez é o bobo do carnaval de sua história, mantendo uma certa distância figurativa uma vez que não temos grandes indícios de interioridade no personagem. Ele empresta sua figuração para servir de oposição para a construção dual e ambivalente da carnavalização. Como vimos, as oposições: Galvez x Trucco e Galvez x Henry Lust, servem para diminuir figuras poderosas. Elas são trazidas à praça pública e ridicularizadas pelo bobo narrador.

Já a oposição Galvez x Cira é o oposto. Cira minorizada em sua posição de mulher no tempo histórico em questão é elevada e trazida à praça pública elevada e valorizada. Assim, podemos perceber o momento histórico através das figuras que estão vivenciando-o. A carnavalização da história, assim, passa pela carnavalização dos seus sujeitos. Esse rompimento hierárquico é o real espírito da carnavalização, e ele não se constitui só pelas figurações, mas também pela linguagem.

Quando Galvez faz uso de palavras de calão, ironias, dualidades, vemos que há um movimento de ridicularização do próprio ato linguístico, cujas normas também são construídas em uma relação hierárquica de poder. O deboche linguístico não está posto na carnavalização apenas pelo riso, mas como uma espécie de resistência bem-humorada do popular, que aliás, parece ser um dos reflexos do carnaval.

Impossibilitado de lutar contra o poder estabelecido, a única coisa que resta ao povo é a galhofa, algo que não necessita de melhor tecnologia, nem maior poder econômico. O

carnaval se manifesta assim como uma espécie de arma contra tudo aquilo que oprime e cria a hierarquia. Através dele os silenciados podem se manifestar de alguma forma, e é isso que faz Galvez.

Ao retratar uma história pouco conhecida pelo bom humor carnalizado, *Galvez, Imperador do Acre* nos obriga a olhar para esse momento histórico brasileiro. É impossível passarmos neutros pelo carnaval e é igualmente impossível passarmos neutros pela obra de Márcio Souza. Galvez joga sobre nós os confetes da história do Acre e ao som do pandeiro da carnavalização, somos obrigados a reconhecer o único povo que lutou para ser brasileiro.

THE CARNIVALIZATION OF HISTORY IN GALVEZ, EMPEROR OF ACRE

ABSTRACT: The historical reflection allowed by literature makes us look at marginalized facts of the historiographic record. The literary work *Galvez, Emperor of Acre*, by Márcio Souza, performs exactly this movement, it represents the annexation of the state of Acre into Brazilian territory. Due to the satirical language of the work, we aim, with this research, to observe how Galvez's historical figure is represented from the perspective of Mikhail Bakhtin's literary carnivalization. We assess how Galvez's figure is placed in relation to others in the work, through the two-way process of carnivalization. Since carnival is a party for breaking hierarchies, we can see how the protagonist narrator makes use of language to sometimes demean powerful figures, sometimes to elevate lesser figures. Thus, we realize that the exaggerations both in language, and in the construction of character figurations, others, those of Galvez, work as a signal for this historical moment and for the persona of Luis Gálvez Rodríguez de Arias, whose historiographic records deserve greater recognition and, as the popular carnival, should not go unnoticed.

KEYWORDS: Bakhtin; Historiographic metafiction; Márcio Souza; Satire

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento – O contexto de François Rebelais*. 7ª edição. São Paulo: Hicitec. 2010.
- _____. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. 5ª edição. Rio de Janeiro: Forense Universitária. 2018^a
- _____. *Teoria do Romance II – As formas do tempo e do cronotopo*. São Paulo: Editora 34. 2018b
- HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-Modernismo*. Rio de Janeiro: Imago. 1991
- MACHADO, Irene A. *O Romance e a Voz: A prosaica dialógica de Mikhail Bakhtin*. Rio de Janeiro: Imago – FAPESP. 1995.
- MELO, Márcio Araújo; SILVA, Antônio Adailton; ALMEIDA, Núbia Régia. Galvez: A Construção Literária De Um Personagem Histórico. *Revista Ribanceira*. v. 5 n. 2. 2015
- SOUZA, Márcio. *Galvez, Imperador do Acre*. 4ª edição. Rio de Janeiro: Brasília/Rio. 1977.

Recebido em: 29/11/2021.

Aprovado em: 20/12/2021.