

## LITERATURA E MÚSICA: UMA LEITURA DO ROMANCE *GALVEZ IMPERADOR DO ACRE*, DE MÁRCIO SOUZA

Francielle Maria Modesto Mendes<sup>1</sup>

Raildo Brito Barbosa<sup>2</sup>

### Introdução

A obra *Galvez Imperador do Acre*, escrita por Márcio Souza, foi publicada pela primeira vez em 1976. O livro narra as aventuras do espanhol Dom Luiz Galvez Rodrigues de Aria, vividas no final do século XIX. Tudo sob o signo do humor e da ironia, nas interfaces entre a história e a ficção.

O anti-herói Galvez muda-se para Belém, onde trabalha como redator e tradutor no jornal *A Província do Pará*. Narrado na obra como um sujeito afoito, ele enfrentou índios canibais, comandou um exército de poetas e bêbados, se relacionou com inúmeras mulheres e declarou-se imperador do Acre.

Muitos são os pesquisadores que se propõem analisar a carnavalização da obra, as imbricações entre história e literatura, as características do pós-colonialismo, entre outros aspectos. Porém, o presente trabalho busca outro viés – observar de que modo Márcio Souza entrelaça literatura e música em sua obra tão conhecida pela ironia e humor.

O autor Márcio Souza faz uso constante da música e de seus elementos para fazer analogias, poetizar, dar sentimento, deslocar significados, criticar, explicar, contextualizar. O escritor cria, por intermédio de sua obra, um diálogo com a música. Essa mistura interfere expressivamente na leitura, interpretação e compreensão da obra, pois alguns personagens do romance se parecem com personagens das óperas mencionadas pelo autor ao longo do livro.

Para Dário Osvaldo Dias Furtado, “a literatura e a música são das manifestações

---

<sup>1</sup> Professora Doutora do Centro de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal do Acre - UFAC. E-mail: [franciellemodesto@gmail.com](mailto:franciellemodesto@gmail.com)

<sup>2</sup> Mestre em Letras, Linguagem e Identidade – UFAC. Especialista em Planejamento, Implementação e Gestão da Educação a Distância pela Universidade Federal Fluminense - UFF. Professor do Curso de Música da Universidade Federal do Acre – UFAC. E-mail: [raildo.bb@gmail.com](mailto:raildo.bb@gmail.com)

artísticas mais expressivas para a assertividade cultural de qualquer povo” (FURTADO, 2010, p. 4). Diante disso, o presente artigo pretende fazer apontamentos sobre vários capítulos do livro *Galvez Imperador do Acre*, em que é possível identificar as referências a elementos musicais.

## Literatura e Música

Foram encontradas referências musicais em, pelo menos, 46 capítulos do livro. Há inúmeras citações à música, instrumentos, cantores, danças ao longo do texto do amazonense Márcio Souza. De algum modo, a maioria dos personagens da narrativa aparece entrelaçada a musicalidade.

A proposta aqui é citar e explicar os trechos que remetem a algo relacionado à música para que se tenha uma compreensão melhor das influências do autor e desta obra literária que é importante no contexto da Amazônia. Logo no início do livro, nos capítulos “Allegro Político e Conjugal I, II e III”, o autor utiliza o falso cognato “allegro”, que é uma expressão italiana, utilizada na música como indicação de andamento rápido. Refere-se a cenas rápidas ou tudo que aconteceu de forma acelerada, portanto não tem relação com o sentido de alegria, como pode parecer a princípio.

Em “Diálogos no Juno e Flora”, o autor menciona a existência de uma orquestra composta por quinze músicos, que executavam a obra musical *Trisch – Tratsch*<sup>3</sup>, polca do compositor austríaco Johann Strauss. Em primeiro lugar, atentemos para a palavra “orquestra”:

Foi durante o período barroco que a orquestra começou a tomar forma. No princípio, o termo “orquestra” era usado para designar um conjunto, formado ao acaso, com quaisquer instrumentos disponíveis. Mas, a medida em que avançava o século XVII, o aperfeiçoamento dos instrumentos de corda (em particular, o violino), (...) fez com que a seção de cordas se tornasse uma unidade independente. Essa passou a constituir a base da orquestra – um núcleo central ao qual os compositores acrescentavam outros instrumentos, individualmente ou em dupla, de acordo com as circunstâncias: flautas, oboés, fagotes, por vezes trompas e eventualmente trompetes e tímpanos. (BENNETT, 1986, p. 43)

---

<sup>3</sup> Obra do compositor e austríaco, Johann Strauss, composta em Viena no ano de 1858 depois do regresso triunfante da sua digressão de concertos de Verão pela Rússia.

Não é em qualquer lugar que podemos encontrar uma orquestra, devido a sua magnitude, dificuldade de locomoção e exigência de apresentação em local apropriado. No cabaré Juno e Flora tinha uma orquestra, embora, com apenas quinze músicos. Isso nos mostra, segundo narrativas literárias e históricas, o grau de riqueza proporcionada pela borracha na Amazônia e a imposição da música europeia, eurocêntrica e colonizadora aos padrões da música brasileira. A presença dessa musicalidade representa a tentativa de trazer hábitos franceses para Manaus e Belém.

Nesse mesmo capítulo, é possível encontrar a palavra “polca”, que consiste em uma dança europeia de característica rápida e alegre. Na audição de *Trisch – Tratsch* é possível constatar que ela tem essas características, é alegre e de um grande elevado espírito. Assim, pode-se concluir, hipoteticamente, que na ora da execução de *Trisch – Tratsch* o ambiente estava festivo e alegre<sup>4</sup>.

Em “Juno e Flora e Outras Divindades Mitológicas”, encontra-se a seguinte frase: “A música já estava com andamento de fim de festa” (SOUZA, 1995, p. 19). O autor usou o termo “andamento”, que na música, serve para indicar a velocidade e nomear as partes de uma sinfonia, para dizer que a festa estava acabando. Afinal, soa mais lírico “andamento de fim de festa” do que a festa está perto de acabar. Med (1986) explica o significado do termo andamento:

Andamento índice de grau de velocidade ou lentidão que se imprime à execução de um trecho de música. No princípio do século XVIII os compositores italianos designavam, no começo de cada trecho, os andamentos por termos (lento, andante, allegro etc...). (MED, 1986, p. 130).

O capítulo “Mitologias” fala de coristas, referindo-se às mulheres que cantavam no coro da orquestra. Importante observar, que o autor, não utiliza o termo cantoras, pois, essa terminologia está mais ligada à música popular. Ainda no mesmo capítulo, Galvez diz: “Mas juro que se moviam separados dos acordes da polca vienense, num outro andamento musical, mais andante do que allegro” (SOUZA, 1995, p. 21).

Nesse trecho aparece o termo “acorde”, que significa várias notas tocadas simultaneamente. A maioria das músicas é formada por sequências de acordes, o que é

---

<sup>4</sup> Inúmeros conceitos referentes à música, citados ao longo do trabalho, foram retirados do Dicionário Grove de Música, mencionado nas referências deste artigo.

chamado de harmonia ou campo harmônico. O andamento “andante” é usado para indicar velocidade lenta, tocada devagar, por outro lado, o “alegro”, mencionada anteriormente, indica velocidade rápida. Talvez está dizendo que a dançarina não bailava de acordo com o tempo da música, pois, dançava em descompasso com a harmonia (acordes). Em outras palavras, não tinha coordenação motora precisa.

No capítulo “Boa Comida e Boa Conversa” aparece o termo soprano: “Por fim, fiquei observando a ironia de Cira e ouvindo a sua voz de soprano coloratura numa dicção digna de inveja pela sua segurança” (SOUZA, 1995, p. 27). O termo coloratura diz respeito a uma linha melódica vocal muito ornamentada, capaz de realizar passagens vocais rápidas e limpas no registro agudo. Então, o que o narrador do texto disse é que a personagem falou com voz fina, cheia de floreios e muito bem impostada ou colocada. Nessa obra, as personagens aparecem em sintonia com os ritmos musicais.

No capítulo “Travessuras I e II”, Dona Eudóxia aparece executando uma valsa ao piano, que é narrada da seguinte maneira: “A valsa era a civilização e a blusa de cambraia fina de Dona Eudóxia levitava com a platéia” (SOUZA, 1995, p. 34). A valsa é um ritmo tipicamente europeu, surgida na Áustria e na Alemanha e foi bastante executada nos salões de Paris e Viena. Novamente, Márcio Souza evidencia os hábitos da cultura europeia presentes na sociedade amazônica. A frase citada anteriormente representa a “modernidade” e junto com ela a colonialidade cultural, a dominação europeia em todos os seus aspectos. Em outro fragmento desse mesmo capítulo, verifica-se a seguinte frase:

Enquanto Dona Eudóxia realizava campanhas anuais para evitar que o povo dançasse carimbó<sup>5</sup> no Círio de Nazareth, Amenthista, a aluna sem vocação, solfejava notas de amor ao ouvido do adúltero, livre dos exercícios sobre minuetos e Bocherini e noturnos de Chopin. (SOUZA, 1995, p. 35).

Na passagem anterior, aparece o conflito entre música erudita ou popular europeia e música brasileira. Nesse contexto, a valsa é mencionada como estilo nobre, fino, elegante e europeu. O carimbó é a representação da música regional, portanto,

---

<sup>5</sup> Dança típica do Pará, considerada de origem indígena.

do atraso, da pobreza e do colonizado, por isso a luta e o procedimento racista de dona Eudóxia.

Na segunda parte do mesmo trecho, o autor usa a música para embelezar a mensagem, colorir os sentidos, dando um ar de sedução. Luigi Boccherini Rodolfo era italiano, compositor e violoncelista do período clássico. Frédéric Chopin era polonês, radicado na França, compositor e pianista, considerado um dos mais importantes da Europa.

Nessa passagem ainda aparecem outras palavras ligados à música, caso dos termos minuetos e solfejar. Minuetos são peças curtas, dança de origem francesa, geralmente em compasso<sup>6</sup> ternário, e usado como terceiro movimento de uma sinfonia. Solfejar significa cantar as notas, com suas respectivas alturas. Quando se tem a melodia escrita (partitura), o ato de cantar, lendo a partitura, chama-se de solfejo. Nesse caso, a palavra é representada pelas notas musicais. É possível perceber então que a personagem dona Eudóxia tinha gosto refinado por causa da música erudita, clássica, romântica e, sobretudo, europeia que usava em suas aulas.

Nestor Canclini (2006) afirma que a América Latina, obviamente incluindo a Amazônia, teve um modernismo exuberante com uma modernização deficiente, uma vez que a colonização se deu por nações europeias também deficientes. Esses movimentos foram muito importantes para a formação das sociedades que aqui se consolidaram, mas não cumpriram as operações da modernidade europeia. Essa modernização e suposta democratização atingiram somente uma pequena minoria, não alcançando grande parte da população amazônica, que viveu em um sistema árduo, sendo obrigada a criar suas próprias possibilidades de sobrevivência (MENDES, 2008).

Em *Galvez*, mais adiante no capítulo “A Província do Pará”, tem-se a apresentação do anúncio da vinda da Companhia Francesa de Ópera e Operetas orientada pelo maestro<sup>78</sup> François Blangis. O narrador apresenta o repertório da companhia:

AIDA de Verdi, com ballet.

<sup>6</sup> Divisão da música em partes iguais, podendo ser simples ou composto.

<sup>7</sup> Regente de orquestra ou coro, responsável pela condução da orquestra.

LES CONTES D'HOFFMANN de Offembach.  
L'ARLESIENE de Bizet.  
BOCCACIO de Suppé.  
A FILHA DA SENHORA ANGOT de Lecoq e Clairville.  
LA GRAN VIA (zarzuela) de Chueca e Valverde.  
LA JOLIE PARFUMEUSE de Offembach.  
D'ARTAGNAN de Verney.  
(SOUZA, 1995, p. 37)

No capítulo “Ação Paralela”, “dois seringueiros tocavam viola na escada do barracão, ensaiando algumas músicas. Na frente do barracão tremulava uma bandeira brasileira e os dois músicos tocavam um chorinho” (SOUZA, 1995, p.40). A viola apresentada é a viola caipira, que não tem nenhuma relação com a viola da orquestra tradicional clássica. Em todo romance, esse é o único capítulo em que aparece um instrumento no contexto do seringal considerado popular.

O trecho apresenta aspectos do lugar, colocando em evidência o contraste, cidade/campo ou civilização/atraso. Enquanto na cidade se ouvia óperas, nos seringais ouvia-se chorinho. Na cidade, eram usados instrumentos como violino, violoncello, piano e fagote; no seringal, os seringueiros usavam a viola.

O capítulo “Noturno Conspiratório” fala do primeiro encontro do comitê de defesa do Acre, ocorrido à noite e em local escuro. O autor utiliza o termo musical “noturno” que significa obra para piano, de caráter tranquilo, para representar a escuridão da noite. Nesse sentido, o autor deslocou o significado da palavra para explicar que o governo do Amazonas queria domínio de terras acreanas, enquanto os paraenses achavam que o território do Acre era boliviano.

No capítulo “Mocidade”, Galvez diz: “Eu vivia afastado da política e me considerava um adepto do terrorismo boêmio. Andava com os guitarristas pelas bodegas do Alcazar e digo que não me impressionava com nada” (SOUZA, 1995, p. 48). O termo guitarristas se refere aos tocadores de violão, uma vez que guitarra, na Europa, significa violão. O narrador associa boemia a quem toca violão para reafirmar que o personagem Galvez é um sujeito fanfarrão, malandro.

No capítulo “Saldo”, Galvez e Cira retornam de Marajó. “Chegamos em Belém no fim da tarde. Tínhamos um compromisso com a estreia da temporada lírica” (SOUZA, 1995, p. 60). Podemos observar o gosto apurado das personagens pela ópera. No capítulo seguinte, “Faiscante Noite”, Galvez fala que a temporada lírica não era

coisa que se deixasse passar em brancas nuvens. Mais adiante, há o seguinte trecho: “Do Teatro da Paz, os afinados da orquestra. Arcos deslizando em cordas de violoncelos e fagotes ponteando as cabeças que se voltavam e olhavam-se num relance inteligente” (SOUZA, 1995, p. 61). A música aparece na obra para enfatizar a riqueza e a nobreza daqueles que o próprio Galvez chamou de novos-ricos. Eram esses ricos, herdeiros da borracha, que visitavam o Teatro da Paz, em Belém.

Os termos musicais também ajudam a embelezar o texto. Quando Galvez fala em afinados da orquestra, ele se refere ao momento em que os músicos estão se preparando, aquecendo e afinando seus instrumentos musicais. É comum passar a afinação dos instrumentos antes das apresentações das orquestras.

Do capítulo “Ópera” ao capítulo “Triunfo”, o autor mescla o enredo do romance com o enredo da ópera Aida<sup>9</sup>. Cenas da ópera se contrapõem com acontecimentos no romance, um interferindo no outro. Mais adiante há outro capítulo com referência a música – “Commemorazione Verdiana”, que diz respeito às comemorações em que são usadas as obras do compositor italiano Giuseppe Verdi<sup>10</sup>: “Rutilar de sedas e olhares de sonetos e na penumbra os acordes melancólicos da abertura” (SOUZA, 1995, p. 61).

O capítulo “Ainda Giuseppe” explicita que a obra está entrelaçada por várias cenas da ópera. O autor apresenta uma estrofe de Aida, sendo possível perceber o caráter romântico da obra: “Celeste Aida, forma divina/mistico certo de luce e fior,/de mio pensiero tu sei regina,/tu de mia vita sei lo splendor” (SOUZA, 1995, p. 62). No último parágrafo do capítulo há a seguinte sentença: “Uma longa ária errava em sua

---

<sup>9</sup> Aida é uma ópera em quatro atos e sete cenas, com música de Giuseppe Verdi. Sua estreia mundial aconteceu na Casa da Ópera, no Cairo, em 24 de dezembro de 1871. “Aida é filha do Rei da Etiópia Amonasro e escrava da filha Amneris do faraó. Radamés, capitão da guarda egípcia em guerra com a Etiópia, é o amor secreto de Aida (ela vive o clássico conflito entre o amado e o pai). Amneris, apaixonada por Radamés, enlouquecerá de ciúmes quando tomar conhecimento desse amor e que Aida é, na realidade, uma princesa. O rei da Etiópia, feito prisioneiro na guerra entre Egito e Etiópia, será a causa de Aida trair sua identidade secreta. Radamés, grande herói egípcio, capturado entre o amor de Aida e a fidelidade ao Egito, sucumbirá a esta tensão dramática e moral, e acabará por ser julgado e condenado pelo sumo sacerdote do Egito por crime de alta traição ao Estado – Aida revela claramente a relação entre religião e Estado muito antes do cristianismo. A pena: ser enterrado vivo. Amneris, ainda que recusada por Radamés em seu amor, rogará pelo perdão de Ramfis para o infeliz herói. Aida, ainda que podendo escapar, volta e decide morrer junto com seu amor Radamés, enterrada viva com ele” (PONDÉ, 2013, p. 17-18).

<sup>10</sup> Giuseppe Fortunino Francesco Verdi (1813 – 1901) foi um compositor de óperas do romantismo italiano, considerado um dos maiores compositores do gênero.

cabeça, vinha do palco, daquela Aida bem Gaulesca” (SOUZA, 1995, p. 62). O termo *ária* se refere à parte de uma ópera, então, o que vinha do palco era um trecho do canto da personagem Aida.

O capítulo “Radamés” recebe o nome de um personagem da ópera Aida. Galvez diz: “A virtuose do tenor atraindo o binóculo, vaga pela expressão de ventos tempestuosos, o olhar de Cira” (SOUZA, 1995, p. 62). Virtuose na música é tocar um instrumento ou cantar com técnica irrepreensível, com perfeição, demonstrando alta habilidade e domínio do que está fazendo. O tenor é uma voz situada entre o contralto e o baixo, portanto, uma voz masculina. Quando Galvez diz a virtuose do tenor, depreende-se uma pessoa cantando de forma irrepreensível. De acordo com Miller, citado por Gurry (2014), o tenor tem um papel fundamental na maioria das óperas. Geralmente, esse tipo de voz é associado ao herói, ao personagem protagonista de fatos importantes, como as questões amorosas.

No capítulo “Binóculo I”, tem-se o relato de umas das cenas de Aida: “Metais discretos e melodiosos para o encantador ballet das servas de Amneris” (SOUZA, 1995, p. 62). Amneris é filha do faraó, rival de Aida, na disputa pelo coração de Radamés. Na expressão “metais discretos e melodiosos”, Márcio Souza se refere à instrumentação da orquestra, no ato da cena, indicando que os metais, que são instrumentos de sopros, estão executando uma melodia importante e que se destaca na obra. O termo discreto se refere a uma dinâmica suave, sem agressividade. Mostra-se, portanto, a interação perfeita da orquestra com a representação teatral. “[...] fim do primeiro ato... cheguei muito tarde ao teatro. Os mouros já dançavam com longos leques de plumas”. (SOUZA, 1995, p. 63). O fragmento “ato” corresponde a uma das seções da ópera. Portanto, relatam-se os acontecimentos do final do primeiro ato da ópera.

No capítulo chamado “Entretanto”, o autor demonstra um bom conhecimento musical e uma escuta refinada, pois sabia o que estava acontecendo instrumentalmente, inclusive, os nomes das notas executadas: “Dona Irene, que não tinha bom senso, também me preocupava. O segundo ato começava e ela deixava o coração saltar entre notas de lá e sí das trombetas. A grande Marcha” (SOUZA, 1995, p. 63).

As notas musicais Lá e Sí são executadas na ópera e, exatamente, na parte “A



Grande Marcha”. Como as notas Lá e Sí estão próximas, Galvez utilizou o intervalo ou a distância entre as duas notas para encaixar o coração de Dona Irene – a esposa do prefeito. Assim, ouvia-se a nota Lá, o coração de Dona Irene e a nota Sí, ou seja, um coração batendo rápido, cercado pelo som de notas musicais emitidos por trombetas.

O capítulo “Binóculo II” fala de trombetas, coro, banda, orquestra e bailado. Refere-se ao grande volume sonoro, canto, falas e toda textura de sons no teatro. O autor usou toda essa gama de representação sonora, para dizer o quanto o governador estava cansado, pois ele dormia apesar de todo esse aparato sonoro.

O capítulo “Templo de vulcano” é uma representação de cenas do terceiro ato da ópera Aida: “os sacerdotes entoam hinos de cóleras” (SOUZA, 1995, p. 64). Em seguida há a frase: “Tristes metais em andante...” (SOUZA, 1995, p. 64). É preciso entender que a orquestra é dividida por grupos ou famílias: a família das cordas é formada por violinos, violas, violoncelos e contrabaixos, geralmente tocados com arco, por isso são chamadas de cordas friccionadas. A família das madeiras é composta por instrumentos de sopro, feitos basicamente de madeira, tendo algumas exceções. Fazem parte desse grupo, instrumentos como o oboé, flauta, fagote, clarinete e saxofone. A família dos metais é formada por instrumentos feitos basicamente de metal, caso do trompete, a trompa, a trombeta, o trombone, a tuba, o bombardino, dentre outros.

Além dessas, há ainda a família da percussão que é dividida em dois subgrupos: os de altura definida, que são aqueles instrumentos que emitem notas musicais, de forma precisa, por exemplo, o tímpano, a marimba, o xilofone; e os de altura indefinida, que não produzem notas musicais de forma precisa, caso dos pratos, triângulo, caixa clara, pandeiro, dentre outros. Quando o autor escreve “Tristes metais em andante...” (SOUZA, 1995, p. 64), ele está se referindo à parte da ópera em que os metais estão executando uma melodia introspectiva, triste, de movimento lento.

No capítulo “Dueto Final”, a cena de aflição do quarto ato da ópera, se mistura com a tensão da polícia perseguindo Galvez, fazendo um dueto, e alternando as vozes, construindo uma verdadeira polifonia. “Do palco, os metais repetiam o tema de Aida e os tímpanos marcavam o movimento, contrabaixos” (1995, p. 65). Os metais são trompete, trombone, trompa, tuba, e os tímpanos são instrumentos de percussão. Eles marcam o tempo e os contrabaixos são instrumentos pertencentes à família das

cordas, sendo o mais grave de todos.

No capítulo “Dueto Bufo”, há uma alternância de vozes, entre dona Irene e Radamés, personagem da ópera. O autor realiza um feito interessante, pois, faz com que haja um diálogo, mesmo que de forma inconsciente, entre duas personagens. Nesse caso, só o autor e o leitor podem entender o que está acontecendo.

No capítulo “Variante Verdiana”, encontra-se o desfecho da confusão no teatro e do encerramento da obra operística, em que as cenas e os cenários se misturam, se entrelaçam, num híbrido de atos, vozes e muita confusão. No capítulo “Triunfo”, o autor usa a ópera Aida, para fazer uma crítica à polícia paraense, colocando de forma irônica: “Briosa polícia paraense, única na América do sul: venceu o exército de um faraó” (1995, p. 66), ou seja, venceu os atores e atrizes da companhia de óperas.

No capítulo “Ave Maria!”, na segunda parte da obra chamada de “Em pleno Rio Amazonas”, Galvez estava escondido a bordo de um vapor e “ouvia uma voz de contralto puxar solitária um conjunto de vozes cristalinas e uníssonas” (1995, p. 74). Contralto é uma voz que não é aguda/fina, nem grave/grossa. A expressão uníssonas quer dizer que todos cantavam a mesma nota, nesse caso, não há divisão de vozes. Pode-se empreender que o grupo de irmãs, cantando em uníssono, não tinha se estruturado, sendo, portanto, um grupo amador.

No capítulo “Zarzuela”, “havia a bordo uma pequena orquestra. O imediato tocava fagote, o taifeiro tocava violino, o cozinheiro tocava violoncelo, Blangis tocava concertina” (1995, p. 92). A zarzuela é um gênero musical lírico-dramático, tipicamente espanhol, combina dança, canto e encenação. Assim, o nome do capítulo dá a indicação de que tratará de música, teatro e dança. O autor menciona alguns instrumentos musicais, dentre eles, a concertina, que é parecido com o acordeão, mas, no lugar de teclas, possui botões.

As artes foram favorecidas com a inauguração do Teatro da Paz, em Belém, no ano de 1878; e o Teatro Amazonas, em Manaus, em 1896, sendo essa a obra arquitetônica mais significativa do período áureo da borracha e principal patrimônio artístico cultural da região. Esses teatros propiciavam novas manifestações artísticas: operetas, zarzuelas e, posteriormente, os espetáculos cinematográficos (MENDES, 2008).

A sociedade amazônica comportava-se sob influência européia. Segundo Ana Maria Daou (2004), as pessoas estavam sempre na última moda francesa, os homens usavam até fraques e cartolas. Nas casas de família havia sempre um piano, tocavam-se hinos patrióticos. As cidades tinham longas avenidas arborizadas com mangueiras frondosas, numerosas praças públicas e iluminação a gás. Belém possuía praças ajardinadas, edifícios de administração pública, escolas, hospitais, asilos. (MENDES, 2013).

Na frase “Justine L'Amour começava com um monólogo de *As preciosas ridículas, de Molière*<sup>11</sup>”, o monólogo ironiza o caráter esbanjador e prepotente das damas da sociedade e dos artistas que povoavam os salões literários de Paris. O termo preciosas se refere a mulheres preocupadas excessivamente com a aparência e com o vocabulário fino dos salões sofisticados. O autor faz uma crítica aos costumes praticados pelos senhores da borracha e suas damas.

No capítulo “Felicidade”, há outro trecho que faz menção a Justine L'Amour. Ela “andava tão feliz que decidiu incluir um número de can-can em nossa zarzuela” (1995, p. 98). Can-can é uma dança francesa, alegre, considerada sensual, que exige flexibilidade e liberdade de movimentos.

Na terceira parte do livro chamada de “Manaus, Março/Junho 1899”, há o capítulo “Offenbach”. Nessa parte do texto, o narrador refere-se ao ensaio de uma obra do compositor Offenbach<sup>12</sup>. No trecho, ele menciona a técnica de tocar violino beliscando a corda com o dedo chamada pizzicato: “Um solitário pizzicato, um violino e meu suspiro exagerado” (1995, p. 104). O autor especifica com muito detalhe o som produzido para que o leitor imagine o timbre do instrumento.

No capítulo “Os valores tradicionais” são mencionados “tangos e maxixes ao piano” (1995, p. 107). O tango é um gênero musical tipicamente argentino, mas no Brasil, também há tango, porém chamado de tango brasileiro ou maxixe, bastante

---

11 Jean-Baptiste Poquelin, conhecido artisticamente como Molière, foi um importante escritor, ator e dramaturgo francês do século XVII. Nasceu em 15 de janeiro de 1622 na cidade de Paris e faleceu na mesma cidade em 17 de fevereiro de 1673. Ganhou grande destaque no mundo teatral com suas excelentes comédias de tom satírico. Molière é considerado o pai da Comédia Francesa. Em suas peças de teatro, Molière retratou temas do cotidiano com um olhar crítico e satírico. Mostrou o pedantismo dos falsos sábios, a pretensão dos burgueses enriquecidos, a corrupção em diversos setores sociais e as mentiras dos médicos ignorantes.

12 Jacques Offenbach era compositor e violoncelista francês de origem alemã da Era Romântica. Foi um precursor do teatro musical moderno.

executado no Rio de Janeiro a partir da segunda metade do século XIX. O piano é um instrumento que transmite um ar de requinte e nobreza. O autor menciona o uso do piano em cabarés e na casa de alguns personagens ao longo da obra, sempre relacionado aos hábitos europeus.

No capítulo “Conan Doyle”, destaca-se a seguinte passagem: “Na casa de Freire um gramofone estalava ‘C’era una volta un principe’, de Carlos gomes” (1995, p.109). *C’era una volta un principe* faz parte da ópera *O Guarani*<sup>13</sup>, de Carlos Gomes. O autor novamente enfatiza o gosto das personagens pela ópera.

No capítulo “Minueto Ideológico” aparece novamente o uso da palavra minueto, que é uma dança de origem francesa de características alegre e dançante em compasso ternário. Também é o nome de umas das partes de sinfonias e não tem relação com mínimo ou pequeno.

No capítulo “Carga da Brigada Ligeira”, destaca-se a passagem: “Ao som do rag-time trazido por um gramofone à sombra de um abacateiro, minha tropa fazia ginástica” (1995, p. 136). O *rag-time* é um gênero musical norte-americano, muito popular entre os anos 1897 e 1918. Surgiu com o movimento dos negros na luta contra políticas racistas, portanto, não fazia parte do repertório da elite. É despojado e livre, assim como a tropa de Galvez, que o ajuda a ser imperador do Acre.

No capítulo “Sobre as Maneiras do convés”, a música é usada como mecanismo para a corista e para as dançarinas realizarem desejos sexuais de convidados. “Ela improvisava com suas companheiras, números musicais e favorecia os desejos dos funcionários” (1995, p. 142).

Na quarta parte do livro intitulada “O Império do Acre Julho – Dezembro de 1899”, há o capítulo “Surpresas não Programadas” com o seguinte trecho: “Tomei o binóculo e constatei que uma bem disciplinada tropa marchava pela praça, seguindo a cadência de uma banda de música” (1995, p.158-159). A palavra cadência é empregada aqui como sentido de ritmo, compasso. O autor passa a utilizar também o nome banda para nomear um grupo de pessoas tocando.

No capítulo “O Regime Novo”, há o seguinte trecho: “Blangis, mestre na

---

<sup>13</sup> É uma das óperas do compositor brasileiro Antônio Carlos Gomes. A ópera é baseada no romance de José de Alencar, *O guarani*. É composta de quatro atos. Estreou no Teatro Scala de Milão, na Itália, em 19 de março de 1870, com grandioso sucesso.

improvisação de cenários... elaborou um deslumbrante salão... para a ópera Dom Giovanni” (1995, p. 169). Dom Giovanni é uma ópera cómica<sup>14</sup> do compositor clássico Mozart. O personagem principal de Don Giovanni se parece com Galvez, sua principal ocupação é seduzir mulheres e, assim como Galvez, também duela e mata o oponente. No final se revela um perdedor.

No capítulo “À Napoleon”, o autor menciona clássicos do repertório operístico cômico, como: Carmem (Georges Bizet) e Barbeiro de Sevilha (Giacomo Rossini). “Durante a coroação, as francesas, em vestidos de grande gala para a ópera Carmem”/ “Entre as estrofes da delicada romança do Barbeiro de Sevilha, ‘Ecco ridente in cielo’” (1995, p. 169). O Barbeiro de Sevilha foi um marco da ópera cômica, sendo a obra mais popular do compositor e uma das mais executadas no mundo. Carmem contraria os costumes da época, apresentando uma mulher livre, que enfrenta um homem de igual para igual.

No capítulo “Buffet Imperial”, “[...]uma orquestra improvisada com elementos egressos do Exército da Salvação [...]atacou uma animada polca de compasso trepidante” (1995, p. 170). O termo atacou é usado para indicar que começou ou iniciou a execução de uma música animada, a polca. Compasso trepidante refere-se a ritmo estremecedor.

No capítulo “Expediente”, Galvez diz: “Minha entrada era sempre festiva..., com pequenos regionais de música...” (1995, p.179). Em Belém e Manaus era de costume a audição de música erudita europeia e ópera. No Acre, eram pequenos regionais, ou seja, pequenas músicas da região. No “Volúpia Matinal”, “o modelo vinha de uma caríssima cenografia para a Ópera As Bodas de Fígaro de Mozart<sup>15</sup>” (1995, p.179).

No capítulo “Dezembro”, o autor fala de uma forma de notação da música ou escrita da música, a partitura: “Justine e as francesas não pareciam preocupadas com a chuva, não fosse pela umidade tremenda que criava fungos nas roupas, nas partituras

---

<sup>14</sup> O termo ópera cómica designa obras de estilo mais ligeiro do que o da ópera séria; em vez de abordarem temas heroicos ou mitológicos, apresentam episódios e personagens familiares, podendo ser levadas à cena com recursos relativamente modestos. (GROUT; PALISCA, 2001, p. 501).

<sup>15</sup> O Fígaro segue as convenções da ópera cómica italiana setecentista, que caricaturava os defeitos de aristocratas e plebeus, senhoras vaidosas, velhos avaros, criados ineptos ou astutos, maridos e mulheres adúlteros, notários e advogados pedantes, médicos incompetentes e chefes militares arrogantes, recorrendo muitas vezes às personagens tradicionais da commedia dell'arte, a comédia popular improvisada, que existia em Itália desde o séc. XVI. (GROUT; PALISCA, 2001, p. 539).

musicais<sup>16</sup>” (1995, p. 185).

Em “Insônias de um Ministro”, Caruso é mencionado: “E Caruso, quanto pediria para cantar não mais que uma árias?” (1995, p. 186). Ele foi um grande tenor italiano, considerado o maior intérprete de música erudita de todos os tempos. O autor quis demonstrar como eram audaciosos os planos de Blangis, pois, levar para o Acre uma figura do porte de Caruzo era praticamente impossível.

No capítulo “Projeto Para um Réveillon Didático”, o autor descreve uma festa que se parece com o carnaval. Podemos constatar isso em elementos como: grande desfile alegórico, carros e figurantes fantasiados e avenida embandeirada.

Blangis pedia um grande carregamento de vinhos e champanha e a organização, no dia 31 de dezembro, de um grande desfile alegórico contando aos meus súditos os grandes momentos da história universal. Carros e figurantes fantasiados viveriam os tempos da Grécia, as maravilhas de Luiz XV, a revolução industrial, a queda da Bastilha e o Grito do Ipiranga. O desfile teria início exatamente às 10 horas da manhã, quando Júpiter, numa quadriga de ouro, apontasse na avenida embandeirada, com sua caravana de deuses libidinosos. (SOUZA, 1995, p. 187).

No capítulo “O Desfile”, o autor fala das fantasias, dos carros alegóricos e da explosão desenfreada de alegria, uma verdadeira festa carnavalesca:

Era a visão operística da história da humanidade... O Homem de Neandertal em palletes, assírios e babilônios, Vênus e Apolo num Olimpo de papel, Calígula, Nero, Vercingétorix, Júlio César, Napoleão, berberes, ninfas em voile sobre a pele nua e tristões vogando em ondas de cetim azul. Quando o último carro alegórico atravessou a avenida, o povo explodiu numa alegria desenfreada. Dançavam, casais se beijavam e os velhos e as crianças choravam. Ninfas, faunos e figuras históricas confraternizavam com a massa (SOUZA, 1995, p. 191).

Para Soerensen (2011), o carnaval é o *locus* privilegiado da inversão, onde os marginalizados apropriam-se do centro simbólico, numa espécie de explosão de alteridade, onde se privilegia o marginal, o periférico, o excludente. Segundo Bakhtin (1999), o carnaval era o triunfo de uma espécie de liberação temporária da verdade

---

16 Conforme o Dicionário Grove de Música, partitura é uma forma de música escrita ou impressa em que pentagramas são normalmente ligados por barras de compasso alinhadas na vertical, de maneira a representar visualmente a coordenação musical (SADIE, 1994, p. 702).

dominante e do regime vigente, de abolição provisória de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus. Isso se comprova no capítulo “Réveillon”: “quando a noite chegou, já ninguém se entendia e o álcool havia abolido todas as hierarquias” (1995, p. 192).

No pensamento de Soerensen (2011), o espetáculo carnavalesco – sem atores, sem palco, sem diretor – derruba as barreiras hierárquicas, sociais, ideológicas, de idade e de sexo. “Representa a liberdade, o extravasamento; é um —mundo às avessa, no qual se abolem todas as abscissas entre os homens para substituí-las por uma atitude carnavalesca especial: um contato livre e familiar entre os homens”. (SOERENSEN 2011, p. 320).

### Considerações finais

A música está estreitamente ligada ao cotidiano das personagens de Márcio Souza em *Galvez*. Ao longo da narrativa, o autor recorre a termos musicais para dar efeitos estéticos, sentidos diversos, acabamentos e riqueza lírica. Também faz críticas sociais e culturais através da música.

O autor faz uso das óperas para encenar trechos de seu livro, enfatizando que o estilo de vida na Amazônia do final do século XIX e início do XX era uma ruptura com a cultura local. Márcio Souza mostra como se deu a representação da música em Belém, deixando transparecer o gosto da elite da borracha pela música erudita europeia. Também relata a musicalidade nos cabarés, no seringal e os espetáculos nos teatros. Nesse sentido, os acontecimentos na obra se aproximam das narrativas dos muitos historiadores que escrevem sobre os ciclos da borracha, bem como o processo de ocupação do Acre.

A música foi utilizada de maneira criativa, embelezando as frases, dando outros sentidos, deslocando significados e poetizando a obra. Nesse sentido, quem não possui conhecimentos musicais específicos, como teoria e história da música ocidental, não compreenderá as muitas lacunas preenchidas pela música e as provocações ao longo da narrativa.

Foi utilizado, em quase toda obra, conceitos e termos da música erudita europeia, como: valsa, polca, allegro, ópera, minueto, soprano, tenor, orquestra, fagote, violino, violoncelo, can-can, zarzuela, dentre outros. No Acre, o autor utilizou o

popular: viola, regionais, banda, etc. Não que esses termos sejam legitimamente nacionais, mas que de certa forma, foram tomados como tal. Em terras acreanas, a ópera foi substituída pelo carnaval. A música erudita não serviu para os seringais. Nesse sentido, o autor enfatiza a diferença social entre seringalista e seringueiro, destacando os padrões sociais, reflexos do colonialismo e da modernidade.

O romance nos leva a uma reflexão de que o colonialismo, bem como a modernidade, não se dá apenas nos meios econômicos, políticos e sociais, mas em toda uma especificidade de valores culturais e estéticos, e a música está inserida nisso. A chegada da Espanha e Portugal na América do Sul, no século XV, marca todo um processo de exploração, baseados na imposição de culturas e aniquilação de outras. Diante disso, Souza nos mostra o quanto o poder da modernidade é influenciador, chegando ao ponto de o colonizado, querer ser igual ao colonizador, caso dos moradores de Manaus e Belém que queriam seguir o mesmo padrão de Paris e do restante da Europa.

## Referências

BAKHTIN, M.M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec, 1999.

BENNETT, Roy. **Uma Breve História da Música**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editores, 1986.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas Híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. 3ªed, São Paulo: USP, 2006.

DAOU, Ana Maria. **A Belle Époque amazônica**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

FURTADO, Dário Osvaldo Dias. **O Som na Palavra, a Música na Linguagem**: a Música na Literatura Cabo-verdiana. Universidade de Cabo Verde - licenciatura em letras estudos cabo-verdianos e portugueses. Praia, 2010. Disponível em:

<http://portaldoconhecimento.gov.cv/bitstream/10961/2030/1/A%20M%C3%Basica%20na%20Literatura.pdf> Acesso em: 15/11/2015

GROUT, D. J.; PALISCA, C. V. **História da Música Ocidental**. Lisboa: Gradiva, 2001.

GURRY, N. R. C. **A voz de tenor**: bases históricas da pedagogia vocal a partir do *Bel Canto* até os conceitos metodológicos da atualidade. Dissertação de mestrado.

Programa de Pós Graduação em Música. Minas Gerais, 2014. Disponível em:

[http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/AAGS-9RPNEJ/n\\_stor\\_gurry\\_a\\_voz\\_de\\_tenor\\_disserta\\_o\\_mestrado\\_em\\_musica.pdf](http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/AAGS-9RPNEJ/n_stor_gurry_a_voz_de_tenor_disserta_o_mestrado_em_musica.pdf) Acesso



em: [10/11/2015](#).

MED, Bohumil. **Teoria da música**. 4ª ed. Thesaurus. Brasília, 1986.

MENDES, Francielle Maria Modesto. **Identidades híbridas: o lugar das personagens ficcionais em Coronel de Barranco**. 98f. 2008. Dissertação. Mestrado em Letras: Linguagem e Identidade. Rio Branco. 2008.

PONDÉ, Luiz Felipe. Duas almas errantes. In: **Theatro municipal de São Paulo - Ópera Aida** - temporada 2013, p.18-21. Disponível em:

[http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/upload/theatro\\_municipal-opera\\_aida-programa-web\\_1379082360.pdf](http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/upload/theatro_municipal-opera_aida-programa-web_1379082360.pdf) Acesso em: 10/11/2015.

**Projeto Musical:** a alegria de uma sinfonia diferente. Disponível em:

[http://www.projetomusical.com.br/compositor/index.php?pg=mozart\\_obra02](http://www.projetomusical.com.br/compositor/index.php?pg=mozart_obra02). Acesso em: 15/11/2015.

SADIE, Stanley. **Dicionário Grove de Música**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

SOERENSEN, Claudiana. A Carnavalização e o riso segundo Mikhail Bakhtin. In: **Revista Travessias**. Unioeste - Universidade Estadual do Oeste do Paraná. Vol. 5, Nº 1 (2011).

Disponível em: [\[revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/view/4370/3889\]\(http://e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/view/4370/3889\). Acesso em 15/11/2015.](http://e-</a></p></div><div data-bbox=)

SOUZA, Márcio. **Galvez, imperador do Acre**. São Paulo: Marco Zero, 1992.

#### **LITERATURA E MÚSICA: UMA LEITURA DO ROMANCE GALVEZ IMPERADOR DO ACRE, DE MÁRCIO SOUZA**

**Resumo:** Este artigo se propõe a analisar o papel desempenhado pela música na obra *Galvez Imperador do Acre*, do Márcio Souza. A proposta é observar como o autor faz a imbricação entre música e literatura, usando termos, gêneros, instrumentos musicais, danças, técnicas instrumentais, melodias, harmonias, ritmos, dentre outros aspectos. O escritor usa a música para explicar acontecimentos da obra e como recurso para realizar uma crítica social. Também entrelaça histórias encenadas em várias óperas às cenas do romance. Como referenciais bibliográficos foram usados os seguintes autores: Bakhtin, Grout e Palisca, Soerensen, entre outros.

**Palavras-chaves:** Literatura; Música; Galvez Imperador do Acre.

#### **LITERATURE AND MUSIC: A READING OF ROMANCE GALVEZ EMPEROR OF ACRE, MÁRCIO SOUZA**

**Abstract:** This article proposes to analyze the music in the book *Galvez Imperador do Acre* by author Márcio Souza. The purpose is observe how the author makes the interweaving between music and literature, using terms, genres and musical instruments, dances, instrumental techniques, melodies, harmonies, rhythms, among other aspects. The writer uses music to explain events of the work and as a vehicle for social criticism. It also interweaves stories staged in various operas to scenes from the novel. As a bibliographical reference, the following authors were used: Bakhtin, Grout and Palisca, Soerensen among others.

---

**Keywords:** Literature; Music; Galvez Imperador do Acre.

***LITERATURA Y MÚSICA: UNA LECTURA DEL ROMANCE GALVEZ IMPERADOR DEL ACRE, DE MÁRCIO SOUZA***

**Resumén:** Este artículo tiene como objetivo analizar el papel desempeñado por la música en el autor Gálvez Imperador do Acre, escrito por Márcio Souza. La propuesta es tener en cuenta cómo el hace solapamiento entre la música y la literatura, utilizando términos, géneros e instrumentos musicales, bailes, técnicas instrumentales, melodías, armonías ritmos, entre otras cosas. El escritor usa eventos musicales para explicar el libro y como un vehículo para hacer una crítica social. También entretiene historias llevaron a cabo varias óperas a las escenas de la novela. Como se utilizaron las referencias bibliográficas de los siguientes autores: Bakhtin, Grout y Palisca, Soerensen, entre otros.

**Palabras clave:** Literatura; la música; Gálvez emperador de Acre.

---

***Submetido em Março de 2017***

***Aprovado em Junho de 2017***