

JECIANE DE PAULA OLIVEIRA

**FIOS QUE (DES)ATAM DIÁLOGOS ENTRE FICÇÃO E HISTÓRIA:
UMA LEITURA DE *MAD MARIA* DE MÁRCIO SOUZA**

TANGARÁ DA SERRA – MT
2014

Jeciane de Paula Oliveira

**FIOS QUE (DES)ATAM DIÁLOGOS ENTRE FICÇÃO E HISTÓRIA:
UMA LEITURA DE *MAD MARIA* DE MÁRCIO SOUZA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários – PPGEL, da Universidade do Estado de Mato Grosso – UNEMAT, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Estudos Literários, na área de Letras, sob a orientação da Profa. Dra. Olga Maria Castrillon-Mendes.

TANGARÁ DA SERRA – MT
2014

**FIOS QUE (DES)ATAM DIÁLOGOS ENTRE FICÇÃO E HISTÓRIA: UMA
LEITURA DE *MAD MARIA* DE MÁRCIO SOUZA**

Jeciane de Paula Oliveira

Orientadora: Profa. Dra. Olga Maria Castrillon-Mendes

Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade do Estado de Mato Grosso – UNEMAT, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Examinada por:

Profa. Dra. Olga Maria Castrillon-Mendes (orientadora)
(Universidade do Estado de Mato Grosso)

Profa. Dra. Vera Lúcia da Rocha Maquêa
(Universidade do Estado de Mato Grosso)

Profa. Dra. Vima Lia de Rossi Martin
(Universidade de São Paulo)

À minha família, razão de minha existência.

AGRADECIMENTOS

Agradeço...

... à Profa. Dra. Olga Maria Castrillon-Mendes, que me orientou na realização deste trabalho, por nortear os caminhos e direcionar as leituras, pela paciência, apoio e confiança.

... às professoras das bancas de qualificação e defesa: Dra. Madalena Aparecida Machado, Dra. Vera Lúcia da Rocha Maquêa e Dra. Vima Lia de Rossi Martin, pelo tempo dedicado à leitura deste trabalho e pelas contribuições valiosas.

... aos professores do PPGEI, pelos ricos ensinamentos que serão levados para uma vida inteira e pelo crescimento intelectual que me proporcionaram.

... aos amigos do PPGEI, pelos encontros, discussões e troca de ideias que me fortaleceram para prosseguir na caminhada.

... a meu amor, Francimar dos Santos Ranhe, meu porto seguro, pelo apoio incondicional.

... a meus pais, José Paulino de Oliveira e Margarete de Paula Oliveira, pelo carinho e afeto insubstituíveis.

RESUMO

OLIVEIRA, Jeciane de Paula. **Fios que (des)atam diálogos entre ficção e história: uma leitura de *Mad Maria* de Márcio Souza**. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – PPGEL - UNEMAT – Tangará da Serra, 2014. Orientadora: Olga Maria Castrillon-Mendes.

Esta pesquisa debruça-se a ler, interpretar e discutir o romance *Mad Maria*¹ de Márcio Souza, com a finalidade de observar o diálogo entre ficção e história presente no romance. Com base na hipótese de que esta obra de Márcio Souza é concebida como novo romance histórico, conforme os traços apresentados por Seymour Menton (1993), este trabalho focaliza uma análise que diferencia *Mad Maria* dos romances históricos de matriz scottiana, assim como visualiza a estrutura interna da obra, a qual é comandada por um narrador que domina toda a narrativa: o artífice romanesco constitui espaços no tempo presente que dialogam entre si, de igual modo. Esse tempo presente está em constante relação com o passado, através da memória das personagens trazidas pelo narrador. Paralelamente, esta pesquisa também se envereda a destacar o espaço que o romance *Mad Maria* foi concebido, o Brasil como parte do sentido que constrói a ideia de América Latina. Além de tentar explorar essa obra como uma manifestação estética que, embora seja novo romance histórico, gerado no seio latino-americano, não caminha segundo as proposições que os críticos Silviano Santiago (2000) e Ángel Rama (2001) anseiam para a unidade de um sistema literário latino-americano.

Palavras-chave: novo romance histórico, narrador, memória, sistema literário latino-americano.

¹ As referências da obra *Mad Maria* (2005) estarão designadas pela forma MM, acompanhada de página.

ABSTRACT

OLIVEIRA, Jeciane de Paula. **Fios que (des)atam diálogos entre ficção e história: uma leitura de *Mad Maria* de Márcio Souza**. Master's thesis. Graduate Program in Literary Studies – PPGEI - UNEMAT – Tangará da Serra, 2014. Advisor: Olga Maria Castrillon-Mendes.

This research focuses to read, interpret and discuss the *Mad Maria* novel by Márcio Souza, in order to observe the dialogue between fiction and story in this novel. Based on the hypothesis that this work of Márcio Souza is conceived as a new historical novel, as the traces presented by Seymour Menton (1993), this paper focuses on an analysis that differentiates *Mad Maria* of historical novels scottiana matrix, and visualize the internal structure of this work, which is led by a narrator who dominates the narrative: the novelistic artifice spaces that are at the present time and that interact with each other likewise. This present time is in constant relation with the past, through the memory of the narrator brought characters. Simultaneously, this research also is appealing to highlight the space that the *Mad Maria* novel was conceived, Brazil as part of the meaning that builds the idea of Latin America. Besides trying to exploit this work as an aesthetic manifestation that, although new historical novel, generated in Latin American bosom, it does not walk according to the propositions that critics, such Silviano Santiago (2000) and Ángel Rama (2001) yearn for the unity of a Latin American literary system.

Keywords: new historical novel, narrator, memory, Latin American literary system.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Ilustração 01 – Family Reunion	37
Ilustração 02 – Facelift	38
Ilustração 03 – Last Night I Dreamt I Murdered Mommy	38
Ilustração 04 – Estrutura hierárquica da construção da estrada de ferro	58
Ilustração 05 – Percurso dos barbadianos	64

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS	9
 CAPÍTULO I	
FRUTO DA AMÉRICA LATINA: NOVO ROMANCE HISTÓRICO	14
1.1. Origens do novo romance histórico	15
1.2. <i>Mad Maria</i> e o novo romance histórico	20
1.3. Os conceitos de Bakhtin na composição de <i>Mad Maria</i>	26
 CAPÍTULO II	
O NARRADOR E A CONSTITUIÇÃO DE DOIS MUNDOS PARALELOS	40
2.1. O dono da palavra	41
2.2. Mundos opostos: o confronto	52
 CAPÍTULO III	
CONFLUÊNCIAS ENTRE PASSADO E PRESENTE	62
3.1. Filhos de África na Amazônia	63
3.1.1. Os barbadianos e a religiosidade	66
3.2. No limite de tudo	71
3.2.1. Circuito de segregação	75
3.3. A memória que se quer esquecer	80
 CAPÍTULO IV	
AMÉRICA LATINA: RELAÇÕES DE PODER	88
4.1. <i>Mad Maria</i> como parte de um sistema literário latino-americano?	90
 CONSIDERAÇÕES FINAIS	106
 REFERÊNCIAS	109

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A literatura não é um campo do conhecimento dissociado dos demais. Ora ou outra, ela se entrecruza a outro campo e esse diálogo permite o nascimento de um texto híbrido, resultante dos deslocamentos que problematizam o pensamento unitário e o campo intelectual hegemônico que as envolvem e legitimam.

Como fruto desse entrecruzamento é que se torna possível conceber a obra *Mad Maria* de Márcio Souza. Publicada pela primeira vez em 1980, engendra um imbricamento indiscutível entre a literatura e a história. Tendo como cenário o início do século XX, especificamente, o ano de 1911, a obra surge como representação de um período histórico, cujo tema é a construção da Estrada de Ferro Madeira-Mamoré no seio da Amazônia brasileira.

A obra *Mad Maria* tem como autor, Márcio Souza. Escritor que nasceu em 1946, na cidade de Manaus, Amazonas e estudou Ciências Sociais na Universidade de São Paulo. Iniciou suas atividades aos 14 anos escrevendo crítica para um jornal local. Márcio Souza é romancista, ensaísta, dramaturgo, cineasta. Tem prêmios nacionais e internacionais, além de ocupar a cadeira 25 da Academia Amazonense de Letras. Entre romances, ensaios e textos teatrais, Souza já trilhou um longo caminho.

Entre seus principais romances, destacam-se: *Galvez, Imperador do Acre* (1976); *Mad Maria* (1980); *A ordem do dia* (1983) e a Tetralogia – Crônicas do Grão-Pará: *Lealdade* (1997); *Desordem* (2001); *Revolta* (2005), e o último volume, ainda não publicado, intitulado *Derrota*.

O âmago dos romances de Souza é o caráter histórico e a ambientação, sempre na Amazônia brasileira. Destituído de concorrência direta, uma vez que são poucos os ficcionistas a tratarem do tema central das obras de Márcio, a voz do escritor manauara ecoa como verdade única, sem contestações. Logo, o seu olhar sobre a Amazônia, expresso em suas obras, circula o mundo, persuadindo leitores e formando opiniões. Dentre as suas obras, o centro da discussão neste trabalho é o romance *Mad Maria*.

Em *Mad Maria*, o centro da narração é a narrativa sobre a construção da estrada de ferro Madeira-Mamoré, assim todas as outras relações partem desse núcleo. Segundo Francisco Foot Hardman (1988), arquitetada para ser construída no meio da Amazônia brasileira, a ferrovia tinha por objetivo sanar uma longa disputa entre Brasil e Bolívia pelo território do Acre, que somente cessou com a assinatura do Tratado de Petrópolis, no qual em troca do território do Acre, o Brasil se comprometia a pagar dois milhões de libras esterlinas,

entregar algumas extensões de terra da fronteira de Mato Grosso e construir uma estrada de ferro, para que a Bolívia tivesse uma saída em direção ao Oceano Atlântico.

Com essa negociação, o Brasil é obrigado, ainda no século XIX, a fazer concessões para empresas organizarem a construção de uma estrada de ferro que cortaria a floresta amazônica. Entretanto nenhum desses acordos teve êxito. As diversas moléstias e ataques constantes dos índios *Caripuna* repeliram quaisquer investidores. Mas, em 1907, Percival Farquhar adquire o contrato de concessão que o governo brasileiro havia concedido a Joaquim Catrambi em 1905, e, enfim consegue, embora com muitos percalços, efetivar a construção da Estrada de Ferro Madeira-Mamoré, cuja inauguração oficial ocorreu em 1912 (MM, p. 455).

O recorte temporal da obra *Mad Maria* é o ano de 1911, no qual a estrada estava caminhando para ser finalizada. Nesse período, o pequeno trecho de terras na Amazônia era praticamente intocado, entretanto, a construção da estrada de ferro atraiu pessoas de diversas nacionalidades que gradativamente foram alterando a face da Amazônia, formando um clarão em plena selva.

O romance está organizado em 22 partes que se dividem em cinco livros: 1) Ocidente Express; 2) Arbeit macht Frei; 3) Um dia ainda vamos rir disso tudo; 4) Quando não puder resistir, relaxe e goze; 5) As delícias da acumulação primitiva. Os livros estão, de certa forma, organizados de forma simétrica, sendo os três primeiros compostos de cinco partes cada um, enquanto o segundo, de três; e o terceiro, de quatro. O título de cada livro corresponde à síntese da ideia central dessas frações do romance.

Nessa composição, o romance *Mad Maria* alia ficção e história em um só texto e fornece ao leitor esse gênero híbrido, sem perder as características ficcionais, como destaca Antônio Roberto Esteves:

E embora desperte mais interesse no homem contemporâneo que quaisquer outras formas mais objetivas de linguagem, não se deve esquecer que o substantivo nessa expressão é o romance. Assim, por mais que ele se sustente em fatos ou personagens históricos, trata-se de romance, ou seja, de ficção (2010, p. 31).

Com efeito, nesse jogo entre a ficção e a história, as personagens históricas se transfiguram em ficcionais, portanto, não cabe ao leitor checar datas, verificar dados, mas ser envolvido por esse mundo novo, o qual se manifesta como representação do real, porém, em nenhum momento, trata-se do real, o que prevalece é a ficção: todos os aspectos históricos são modificados, ganhando nova significação nesse mundo criado pelo ficcionista.

Arquitetado com o propósito de aprofundar estas (e outras) questões advindas da leitura, discutir e analisar o romance *Mad Maria*, este trabalho é organizado em quatro capítulos, que enfocam temas distintos, mas que estão coordenados entre si, tanto pelas singularidades específicas de uma “região cultural”, quanto pelos conflitos humanos, surgidos das interrelações sociais. Essas mesmas que sustentam (e propagam) valores plurais legitimadores da hegemonia que caracterizaram a construção da estrada de ferro madeiramamoré. O pacto se faz, então, na dinâmica de uma mesma atmosfera envolvente: os sonhos, em boa parte, construídos pelo mercado (inter)nacional.

No capítulo inicial, *Fruto da América Latina: novo romance histórico*, o foco é destacar o entrecruzamento entre literatura e história no romance *Mad Maria*. Portanto, inicialmente, trataremos da origem desse subgênero híbrido, para em seguida, destacarmos a obra como novo romance histórico, fruto do percurso histórico peculiar da América Latina. As reflexões desse capítulo são norteadas pelos preceitos de George Lukács (2011), a fim de identificar a gênese do romance histórico; de Fredric Jameson (2007) e Perry Anderson (2007), que discutem sobre a possibilidade de um romance histórico na pós-modernidade e de Seymour Menton (1993), cujas ideias traçam as características dessa espécie de romance.

O segundo capítulo, *O narrador e a constituição de dois mundos paralelos*, intenta apresentar o narrador do romance *Mad Maria* como aquele que se faz dono da palavra e comanda todo o processo da narrativa, concebendo personagens que se configuram como meras marionetes em suas mãos. Assim, esse artífice romanesco cria dois mundos distintos que convivem paralelamente no romance: um no Rio de Janeiro e outro na Amazônia. O primeiro é formado pela elite política brasileira e pela administração da construção da ferrovia, enquanto o segundo é composto pelos trabalhadores de nacionalidades diferentes que realizam o trabalho braçal, isto é, efetivamente constroem a estrada de ferro.

Entre as personagens centrais apresentadas pelo narrador, temos: Percival Farquhar, dono da empresa construtora; Collier, engenheiro responsável pelas frentes de trabalho; Finnegan, médico sanitarista; Consuelo, uma boliviana que após perder tudo, é encontrada pelos trabalhadores chineses e passa a integrar a construção; Joe, índio *Caripuna* que, ao ser descoberto, realizando certos furtos no acampamento, tem suas mãos cortadas pelos trabalhadores, ele socorrido por Collier e salvo por Finnegan e, então, também passa a fazer parte do acampamento. Como base central das discussões deste capítulo, é dado destaque às proposições sobre o narrador, de Norman Friedman (2002); e a respeito do espaço, de Osman Lins (1976).

No terceiro capítulo, *Confluências entre passado e presente*, a atenção se volta a revelar as memórias de determinadas personagens entranhadas na Amazônia e a função que essas rememorações exercem na personagem e no grupo a que pertence. Rememorações essas que aparecem no romance através do imbricamento entre a voz das personagens e do narrador, mas é esse último quem gerencia todo o percurso.

Em um primeiro plano, a nacionalidade a ser destaca é a dos barbadianos. Nessas personagens, a memória é aliada da religião e tem a função de manter a unidade desse grupo em meio à construção da ferrovia; posteriormente, sobressaem-se os alemães. Nesses indivíduos, a memória impulsiona-os a buscar a liberdade, fugindo da construção da ferrovia; em seguida, apresentaremos a tensão que esses dois grupos vivem diariamente (alemães x barbadianos). Movidos pela memória coletiva histórica impregnada em suas mentes, os alemães degradam os barbadianos, estes, por sua vez, não são impunes de pré-concepções, repetem o ato de humilhação com os hindus. Por fim, a personagem Collier invade a cena e o narrador revela a ambiguidade da mente desse engenheiro, dividida entre o esquecer e o lembrar, ora renega suas memórias, ora as retoma. Assim, a memória se manifesta como um liame entre o indivíduo e suas próprias lembranças (memória individual) e entre o indivíduo e as lembranças de seu povo (memória coletiva).

E por fim, o quarto capítulo, *América Latina: relações de poder*, tem como objetivo situar o lugar em que esse romance se insere, a América Latina. Assim ele é constituído nesse espaço concebido por relações de poder e as respectivas necessidades político-sociais, a partir de territórios de alto valor estratégico e econômico. Para pensar a relação do homem no espaço social, chamamos à discussão, críticos como Ángel Rama (2001) e Silviano Santiago (2000), que pensam sobre as relações que fomentam a ideia de sistema literário latino-americano, com identidade própria, a partir da inserção do intelectual, no seu país e no seu continente, ambos problemáticos. Por isso, a construção de um diálogo com a tradição latino-americana, cujas bases encontram-se pensadas por Sérgio Buarque de Holanda ao dizer que “[e]m terra onde todos são barões não é possível acordo coletivo, a não ser por uma força exterior respeitável e temida” (HOLANDA, 2004, p. 32).

Ao ser veiculado no cenário mundial, esse romance propaga uma ideia da Amazônia. Assim a ideia de Amazônia que circunda os continentes, poderá ser refutada, a fim de que os indivíduos possam formar novos parâmetros sobre esse espaço do globo; ou ser reforçada, se a ideia de Amazônia incutida nos sujeitos corresponder à representação posta em *Mad Maria*. Eis, então, a imensa responsabilidade a que o intelectual dessa banda do continente deve se ater. Revelar um espaço – que incita a curiosidade de pessoas de todo o mundo, mas que

também é produto de estereótipos arraigados – é promover ideias, formar imagens, perpetuar conceitos.

CAPÍTULO I

FRUTO DA AMÉRICA LATINA: NOVO ROMANCE HISTÓRICO

Desde a antiguidade, há uma tentativa de desvencilhar história e literatura. À primeira era atribuído o caráter de tratar a verdade, isto é, os fatos que realmente ocorreram, enquanto a segunda deveria se encarregar de apresentar o que poderia ter ocorrido, tendo a incumbência de elaborar um texto não real, mas verossímil.

Não obstante, as peculiaridades que outrora separavam esses campos são cada vez menos imperceptíveis. A tênue linha que distingue o que ocorreu do que deveria ter ocorrido, muitas vezes, esvai-se e dá espaço para que uma se alastre pelo terreno da outra. Por conseguinte, história e literatura, em alguns momentos, estão tão juntas como uma telha sobre a outra.

É indubitável que o objeto da história é um e o da literatura é outro, entretanto, são polos distintos que se tocam, reiteradas vezes. Nesse sentido, Antonio Roberto Esteves assevera que “não há dúvidas de que a verdade literária é uma e a verdade histórica é outra. No entanto, embora recheada de mentiras – e talvez por isso mesmo –, a literatura conta histórias que a história escrita pelos historiadores não sabe, não quer ou não pode contar” (ESTEVES, 2010, p. 20).

Em consonância com tal preposição está o gênero híbrido, iniciado por Walter Scott, difundido por Tolstói, Balzac, e no Brasil, amplamente utilizado por José de Alencar: o chamado *romance histórico*, teorizado por George Lukács (2001). Esse gênero é a mais pura representação do imbricamento entre história e literatura.

Há nele, um amalgamento entre personagens reais e fictícias, que convivem em harmonia. O romancista que produz essa espécie de texto se vale da história: biografias, relatos etc; e da literatura: ele organiza as informações em uma teia que não tem função de revelar a verdade buscada pela história, mas apenas de contar uma história com coerência interna.

Oriundo do gênero proposto por Walter Scott, nasce uma nova forma de romance histórico, nomeado por Seymour Menton (1993) de *novo romance histórico*. Essa nova forma não só elucida a trama em um passado distante do autor, mas não se atém a reforçar os discursos postos pela história oficial, pelo contrário, revisa-os. Dessa forma, se o romance histórico teve como pioneiro Walter Scott, o precursor do novo romance histórico é Alejo Carpentier, com a obra *El reino de este mundo* (1949).

Nessas configurações, percebemos os distintos espaços em que essas espécies de romances foram concebidas, o iniciado por Scott surge na Europa, um espaço considerado como centro hegemônico e político, ao passo que o encetado por Carpentier é gerado na América Latina, espaço que reivindica o seu lugar de ser no mundo.

De igual modo, os críticos que serão utilizados nesse trabalho, os quais tecem considerações sobre esses subgêneros, possuem nortes diferentes, enquanto George Lukács (2001) observa a Europa do século XIX, Seymour Menton (1993) se envereda a visualizar a América Latina do século XX.

Se Menton (1993) se limita a apresentar o novo romance histórico como um subgênero fruto da América Latina, Fredric Jameson (2007) e Perry Anderson (2007) conduzem discussões que refletem sobre a possibilidade do romance histórico na pós-modernidade. Enquanto Jameson refuta essa probabilidade, Anderson a defende.

Portanto, podemos alinhar os pensamentos de Perry Anderson aos de Seymour Menton, os dois sustentam que existe uma retomada do romance histórico no atual período denominado pela discutível expressão “pós-modernidade”. Discutível, pois são muitas as discussões sobre o conceito, embora não vamos nos ater a eles neste momento. Interessa-nos, sim, refletir sobre a possível denominação “romance histórico” (brasileiro) no contexto de *Mad Maria*, e é desse tema que nos ocuparemos a seguir.

1.1. Origens do novo romance histórico

Como foi dito, é forte a relação entre ficção e história na obra *Mad Maria*. Os elementos históricos que compõem o romance, talvez sejam o que mais chamam atenção na obra se o leitor intentasse uma leitura rápida. Contudo, essa relação não é inovadora nos estudos literários. Antes mesmo das publicações de Walter Scott no século XIX, existiam romances que se ocupavam de questões históricas, nos quais havia um amalgamento de personagens fictícias e históricas, todavia a presença da história era meramente para determinação temporal das personagens e, por conseguinte, das ações.

Mas foi nas obras de Walter Scott que a história se embrenhou à ficção totalmente, não apenas como acessório, mas como parte integrante da obra. O escritor escocês ambicionava que o passado fosse, de certa forma, reconstituído pela ficção. Com efeito, com a ânsia por reproduzir outras épocas e mundos, inovou a ficção. Por isso, ainda hoje, é considerado como precursor desse gênero narrativo e profundamente estudado por George Lukács (2001), um dos principais estudiosos que teorizam sobre a relação entre a ficção e a história. Para ele, das

obras de Scott, o primeiro romance histórico foi *Waverley*, publicado anonimamente em 1814. Mas *Ivanhoé* (1919) ganhou maior repercussão, sendo considerado seu romance de excelência. Diferente dos romances anteriores do autor, em *Ivanhoé* as ações ocorrem em um espaço que não é a Escócia, mas a Inglaterra. Trata-se de um enredo cujo tema é a batalha entre normandos e saxões e a luta de João Sem Terra para destronar Ricardo Coração de Leão.

Levando em conta o contexto, Luckács (1966) encontra quatro estilos de romances históricos: o clássico (Walter Scott, Alessandro Manzoni, Fenimore Cooper, Alexander Pushkin, Liev Tolstói); o romântico (Vitor Hugo, Alfred Vigny); o realista (Conrad Ferdinand Meyer, Guy de Maupassant, Gustave Flaubert); o humanista e democrático (Anatole France, Romain Rolland, Bruno Frank, Stefan Zweig). Dentre esses estilos, o clássico de Scott e seus seguidores é considerado por Luckács (2011), como modelo padrão, pois para o teórico é o que melhor representa o que chama de subgênero. O romance histórico representa, então, as grandes transformações da história como transformações da vida do povo. Seu ponto de partida está sempre na apresentação das influências na vida cotidiana do povo por parte das importantes modificações históricas, e na apresentação das modificações materiais e psíquicas provocadas por elas nos seres humanos que, sem se dar conta de suas causas, reagem sem embargo a elas de forma imediata e veemente. Partindo dessa base, Lukács elabora as complicadas correntes ideológicas, políticas e morais que por força surgem nessas transformações. Assim considerada, a obra de Scott inaugura o romance histórico, uma vez que esse gênero exige não só a colocação da trama em épocas históricas remotas, mas a manifestação de uma estratégia narrativa hábil a de recriar minuciosamente os elementos sociais, axiológicos, jurídicos e culturais que caracterizam certa época.

Por outro lado, Fredric Jameson (2007) acredita que Sir Walter Scott efetivamente é o criador do romance histórico, mas diverge de Lukács, ao afirmar que o escritor escocês não seria o precursor do que daria origem ao chamado realismo. Para Jameson (op. Cit.), a produção de Scott pode ser nomeada como drama de costumes, uma vez que esta se destaca, não tanto por uma ambientação histórica exótica, que inclui trajes pitorescos, mas, sobretudo, por uma forma melodramática que pressupõe o vilão, organizando-se em torno do dualismo ético do bem e do mal.

Ainda, segundo Jameson, na mesma obra, o legado deixado por Scott seria manipulado por seus sucessores, os verdadeiros artífices do romance do século XIX, dos quais se destacam Dostoiévski (embora nunca tenha escrito um romance histórico, visto que *Irmãos Karamázovi* não é classificado como tal) e Galdós com *Episodios Nacionales*, cuja obra “coexiste com um volume igualmente impressionante daquilo que se poderia chamar de

ficção realista séria” (JAMESON, 2007, p. 87). Essa ficção realista séria é a obra *Romola* de George Eliot que, distinguindo-se de Scott, há uma busca pela neutralização do conflito histórico e remoção do dualismo ético entre bem e mal. A autora procura reencená-lo (o conflito histórico) de modo que não haja a carga moral de vilões maus e heróis virtuosos. É, justamente, a supressão desse dualismo, e, por conseguinte, do drama de costumes, que conduz ao realismo, culminando no romance histórico realista. De acordo com Jameson, a obra *Romula* de George Eliot tem qualidades tanto quanto os grandes romances realistas contemporâneos seus, como o clássico *Guerra e Paz* de Tolstói. Neste, Jameson sugere que a técnica linguística e narrativa de Tolstói corresponde de fato a uma prefiguração do modernismo, pois apresenta características, tais como estranhamento e fragmentação do cotidiano, opção pela percepção pura em detrimento da razão e da reconhecimento convencionais, logo, trata-se de um realismo em via de se tornar modernismo.

Embora, para Jameson, o movimento realista do século XIX conceba um estilo de romance histórico bastante diferente daquele de Walter Scott, e as técnicas narrativas utilizadas para a construção desse espécime romanesco podem muito facilmente ser confundidas com as modernistas, ele lança um paradoxo: não há possibilidade de uma forma de romance histórico propriamente modernista, pois é impossível, na modernidade globalizada ou pós-moderna, a existência de uma forma de romance histórico ou que esse possa estar ligado a qualquer estética modernista, na acepção das Vanguardas. Como argumentação, o teórico sintetiza, dizendo que a proeminência que o modernismo afere à percepção pura acaba por privá-lo de qualquer possibilidade de divisar aquela outra dimensão, isto é, do público ou da história, que se demanda para o registro daquela interseção peculiar que constitui a estrutura inconfundível do romance histórico. Em suma, “o subjetivismo intensificado do texto modernista torna cada vez mais difícil discernir a objetividade da dimensão histórica, quanto mais a sua irreversibilidade, a sua autonomia em relação a todas as subjetividades individuais” (JAMESON, 2007, p. 200). Assim, Jameson afasta qualquer possibilidade de manifestação de um romance histórico propriamente modernista.

Já para Perry Anderson (2007), em *Trajeto de Uma Forma Literária*, o romance histórico, indubitavelmente, nasceu nas obras de Walter Scott. E Balzac, apenas adaptou as técnicas e a visão de mundo de Scott em suas obras. Com base nessas concepções, o teórico distingue a obra de Scott da de escritores, como Manzoni, Galdós e outros que nortearam suas obras, embasados em uma matriz de um nacionalismo romântico.

Quanto à *Guerra e Paz* de Tolstói, Anderson afirma que Jameson se esquivou da conclusão de seu próprio argumento (no qual, dizia que as obras de Scott eram melodramáticas, enquanto a de Tolstói transcendia a essa característica):

Pois seguramente o fato é que Tolstói — longe de transcender essa estrutura melodramática — a reproduz com mais extravagância ainda na narrativa pública de *Guerra e paz*, em que a oposição entre Napoleão e Kútuzov leva o binário da vileza e da virtude, o odioso *versus* o heróico, a extremos caricaturais a que Scott raramente se aventurou (ANDERSON, 2007, p. 207).

No período entre guerras, houve um declínio do gênero romance histórico. Os fatores que culminaram nesse fato foram a predominância de melodramas com caráter maniqueísta e a ascensão do modernismo. Mas, mesmo nesse período, grandes romances foram concebidos, tais como *Absalão, Absalão* de Faulkner; *E o vento levou* de Margaret Mitchell; *Eu, Claudius* de Robert Graves. Se nesse período (1918-1939) houve um enfraquecimento do romance histórico, no período pós-guerra, o gênero voltou a ter prestígio e ocupou o seu lugar entre o público-leitor, contudo o *boom* do pós-guerra trouxe uma supervalorização da literatura de massa e aliada a uma exploração exagerada em torno do gênero romance histórico promoveu certa perda de respeito do gênero enquanto objeto artístico.

Ao longo do tempo, toda essa produção gerou um universo prolífico que pode ser vislumbrado em guias gerais tais como *Qual romance histórico devo ler a seguir?*, com suas descrições-cápsula de mais de 6 mil títulos e *rankings* dos períodos históricos mais populares, cenários geográficos prediletos e, *last but not least*, “personagens históricos *top*” — Henrique VIII e Jesus Cristo sempre empatados em quarto lugar. Mas quanto maior e mais indistinto esse estrato se torna, mais baixava a estima reservada ao romance histórico como forma respeitável (ANDERSON, 2007, p. 215, grifos do autor).

Dessa forma, quando se pensava que não havia esperança para a revalorização do romance histórico, uma abrupta mudança eclodiu:

Foi quando a cena mudou abruptamente, em uma das mais impressionantes transformações na história da literatura. Hoje, o romance histórico se difundiu como nunca nos âmbitos superiores da ficção, mais mesmo que no auge de seu período clássico nos inícios do século XIX. Essa ressurreição foi também, é claro, uma mutação. As novas formas anunciam a chegada do pós-modernismo (ANDERSON, 2007, p. 216).

A essa mutação, na literatura, atribuímos às mudanças a que o romance histórico, nos moldes de Walter Scott, passou. Mudanças, que promoveram uma reorganização da ficção em torno do passado e que geraram uma nova forma de romance histórico. Pelas características estéticas, podemos concluir que se trata daquele a que Seymour Menton (1993) nomeou de

novo romance histórico. Nesse sentido, Anderson (2007) destaca a origem do que ele chama de *ficção metahistórica*²

Ela nasceu no Caribe com *El reino de este mundo*, de Alejo Carpentier, que apareceu em 1949, seguido por *O século das luzes*, de 1962. Cenários: Haiti, Cuba, Guiana Francesa. Cinco anos depois surgiu *Cem anos de solidão*, de García Márquez. Ao longo dos trinta anos que se sucederam, a ficção histórica da América Latina se tornou uma torrente, com vários tributários além de Carpentier e García Márquez — Roa Bastos, Carlos Fuentes, João Ubaldo Ribeiro, Fernando Del Paso, Mario Vargas Llosa e muitos mais (ANDERSON, 2007, 218, grifos do autor).

Assim, essa nova forma do romance histórico difere-se da matriz de Walter Scott. As mudanças trazidas pela pós-modernidade cerceiam a ficção e promove uma reorganização geral em torno do passado. Desta forma, “[...] todas as regras do cânone clássico, tais como explicitadas por Lukács, são desprezadas e invertidas” (ANDERSON, 2007, p. 217), fornecendo nova fisionomia ao propalado romance histórico.

Se compararmos os elementos do novo romance histórico que se distinguem do romance histórico clássico, muitas diferenças serão perceptíveis, mas dois desses elementos se evidenciam e devem ser aqui explicitados. Se para Luckács (1977) no romance histórico nos moldes de Scott, há uma trama narrada em um passado mais ou menos distante do presente do autor, e na mescla entre personagens históricos e fictícios, esses últimos ocupam o primeiro plano do romance e recebem uma atenção maior do narrador; Seymour Menton (1993) esclarece que no novo romance histórico, o protagonismo de personagens históricas é comum.

Por outro lado, no novo romance histórico, o narrador conduz uma narrativa carregada de ironia e sentidos polissêmicos. Há uma revisitação da história, na qual o discurso do vencido sobrepõe o do vencedor. Dar-se-á, então, não somente uma revisitação, mas uma revisão da história oficial. Assim, diferem-se dos romances históricos tradicionais, como os de Scott que “[...] encenam uma trágica disputa entre formas declinantes e ascendentes da vida social, em uma visão do passado que respeita os perdedores mas sustenta a necessidade histórica dos vencedores” (ANDERSON, 2007, p. 206).

Nesse sentido, a obra *Mad Maria* nasce como parte dessa mutação, citada por Anderson (2007), logo, não é exatamente um romance histórico realista, mas o novo romance histórico, formulado nas peculiaridades que o formataram na América Latina.

² O fenômeno que Perry Anderson (2007) chama de ficção metahistórica é denominado por Seymour Menton (1993) de novo romance histórico, conceito que será utilizado neste trabalho.

1.2. *Mad Maria* e o novo romance histórico

Sendo *Galvez, imperador do Acre*, o primeiro romance de Márcio Souza, rendeu-lhe críticas positivas, obteve tradução em vários idiomas e publicação em mais de vinte países. Certo de que havia encontrado o segredo do sucesso, o autor embrenhou-se de vez pela criação de romances históricos e, em 1980, lançou *Mad Maria*.

Na obra de Menton (1993) esses romances fazem parte de uma lista, na qual o teórico apresenta os romances que ele considera como possuidores das características do novo romance histórico. Em meio a tal lista, dos romances de Márcio Souza, figuram *Mad Maria* (1980); *Galvez, imperador do Acre* (1976) e *O primeiro brasileiro* (1986).

É certo que a obra *Mad Maria* não empreende os mesmos componentes que o romance histórico de matriz scottiana, afinal, a sua criação está envolta por um contexto histórico peculiar que é a América Latina. Se deixarmos de lado, os precursores individuais, perceberemos que o novo romance histórico começou a fazer sucesso a partir dos anos 70, do século XX. Nesse contexto, a América estava marcada por uma série de fatores históricos que culminaram na formulação dessa nova forma romanesca.

Como bem assinala Anderson (2007) foi a própria experiência da América Latina que deu origem a essa nova forma de romance histórico. Experiência que se sintetiza em fatores que provocaram a derrota do povo latino-americano em diversas circunstâncias:

[...] a história do que deu errado no continente, a despeito do heroísmo, lirismo e colorido: o descarte das democracias, o esmagamento das guerrilhas, a expansão das ditaduras militares, os desaparecimentos e torturas que marcaram o período. Daí a centralidade de romances sobre ditadores nesse conjunto de escritos. As formas distorcidas e fantásticas de um passado alternativo, de acordo com essa leitura, seriam originadas a partir das esperanças frustradas do presente, bem como de muitas reflexões, advertências ou consolações. É difícil negar a força desse diagnóstico (ANDERSON, 2007, p. 218).

Como se vê, a América Latina passou pela experiência de ser suplantada por ditaduras militares que forjavam as regras a seu modo, punindo fisicamente e/ou psicologicamente àqueles que se negassem a obedecer ou sequer discordassem das ideias impostas pelos tiranos. Essa banda da América vivenciou, também, o desaparecimento de entes conhecidos que não se enquadravam no sistema. E, principalmente, assistiu à democracia ser vertida em matéria descartável. Circunscrita nesse contexto histórico é que a obra *Mad Maria* pode ser vista, acrescido a isso, outro elemento: o enredo, tecido na Amazônia, conhecida como o maior complexo natural do continente, senão do planeta.

A Amazônia é uma floresta que cobre a maior parte da Bacia Amazônica da América do Sul. Estende-se por nove países: Brasil, Bolívia, Peru, Equador, Colômbia, Venezuela, Guiana, Guiana Francesa e Suriname. Nesse sentido, a floresta tropical da Amazônia é uma das maiores do mundo. A biodiversidade de fauna e a flora contribuem de forma significativa para a biodiversidade brasileira e mundial e contém espécies ainda não catalogadas pelos cientistas. Essa região compreende a maior Bacia Hidrográfica do mundo, formada pelo rio Amazonas e seus afluentes, tendo constituído, ao longo dos tempos, um imaginário coletivo que circulou o mundo e ainda é fonte de cobiça e de exploração desordenada.

Erigido em meio a essa região, está o núcleo central da obra de Márcio Souza: a narrativa sobre a construção da estrada de ferro Madeira-Mamoré, no início do século XX. Todas as personagens são ligadas pela construção dessa gigantesca (faraônica) obra. Pode-se dizer, portanto, que a própria ferrovia se constitui como uma personagem central em torno da qual circulam centenas de outras, de várias nacionalidades e etnias. Nesse sentido, a ferrovia ganha ares de majestade e, em alguns momentos, é imaginada com feições humanas pelos trabalhadores.

Enquanto mulher, ela estava galhardamente resistindo onde muitos homens fortes e duros estavam se deixando abater. [...] De certo modo, aquela ferrovia comandava a todos com os seus caprichos e com a sua indiferença. Era como uma abelha mestra de uma colméia de abelhas corrompidas, derrotadas. Mas ela sempre estava lá, imperturbável em seu caminho, todos os dias olhando os trabalhadores do alto de seus parafusos, lambendo os trilhos com seus dentes de ferro (MM, p. 185).

O narrador faz soar o pensamento de Collier, que vê a ferrovia como uma rainha, cujo poder impera sobre os seus súditos. A atribuição de elementos humanos à ferrovia confere a ela o *status quo* de personagem, porém não uma qualquer, mas a principal, a protagonista.

Na configuração do novo romance histórico, o protagonismo histórico teorizado por Luckács como ausente na obra de Scott, é desmitificado. Entretanto o protagonismo não é exercido por uma única personagem, em *Mad Maria*. É indiscutível que a figura central é a ferrovia, mas divide espaço com outras históricas e também, com as fictícias. Do time histórico, destaca-se Percival Farquhar e, essa personagem está longe de ser uma figura fictícia. Com vasta biografia, Farquhar compôs a burguesia que representou a classe dominante brasileira no início do século XX. Enquanto o time ficcional é representado por um par romântico: Consuelo e Finnegan, este último, a tipificação dos médicos sanitaristas que percorreram a região em busca de amenizar as doenças que levaram à morte, diariamente, muitos trabalhadores.

Ao lado de Finnegan está Collier, o engenheiro responsável pela construção da estrada de ferro. Personagem fictícia, mas que Esteves (2010) assinala que até mesmo pela semelhança sonora, pode-se ouvir ecos do engenheiro Collins, um dos responsáveis pelo primeiro período de tentativa de construção da ferrovia, ainda no século XIX. A semelhança é sem dúvida perceptível, ambos possuem mãos de ferro para conduzir a construção. Logo, Souza reinventa a personagem histórica Collins e reflete as características dela em Collier.

Para encerrar a equipe de personagens centrais, aparece Joe que embora seja fictícia, segundo o mesmo crítico Esteves (idem, p. 226) essa personagem tem origem de um registro fotográfico feito por Dana Merrill que, aproximadamente, em 1910 documentou as obras da ferrovia. A foto foi reproduzida tanto na obra de Francisco Foot Hardman (1988), quanto na de Manuel Rodrigues Ferreira (1981), além de inspirar uma trama ficcional anterior a *Mad Maria*, trata-se de *O romance da Madeira-Mamoré* de Barros Ferreira (1963). Contudo, de acordo com Esteves, no romance de Barros Ferreira,

o caripuna mutilado é coxo e, de forma mais verossímil, atua como mateiro, guiando as equipes de construção da estrada pela selva. [Enquanto] ao ter as mãos amputadas no romance de Souza, transforma-se em um verdadeiro animal adestrado [...]
(ESTEVES, 2010, p. 226).

Dessa maneira, apesar de Joe Caripuna se caracterizar como uma das personagens mais exageradas da trama e, mesmo sendo fictícia, não se pode negar seu caráter histórico e sua representação frente às atrocidades sofridas pelos nativos durante a colonização em qualquer espaço e, em qualquer tempo.

Ao fechar o núcleo central composto pela ferrovia, por Farquhar, Finnegan, Consuelo, Joe e Collier, percebemos que em *Mad Maria* a função de protagonista da trama não é voltada a uma única personagem, mas a um grupo de personagens que convivem no espaço simbólico de construção da ferrovia. Tem-se uma representação coletiva interagindo no espaço geográfico que se confunde com o espaço narrativo a ponto de se confundirem continuamente na dualidade conflitante entre homem/máquina, homem/natureza indomada.

Nessa obra, então, a época histórica revitalizada condiz a um passado mais ou menos distante do presente do autor (nascido em 1946) e compõe o panorama histórico para o romance, cujo enredo se passa nos idos de 1911, início do século XX. Nesta complexidade, a trama arquitetada pelo narrador tem ações e personagens fictícias que se encaixam perfeitamente no período histórico reconstruído e convivem com personagens consideradas *reais*.

Entre as personagens históricas que atuam no romance, aparece a figura de Rui Barbosa, importante jurista e intelectual da época; Hermes da Fonseca, presidente do Brasil naquele momento histórico, Clóvis Beviláqua, também jurista autor do Código Civil de 1916, uma das obras mais importantes do Direito brasileiro, além de J. J. Seabra, um dos mais influentes políticos brasileiros do século XX. Todas essas personagens integram o núcleo da Capital Federal, o Rio de Janeiro e sugerem a tentativa do narrador de desmascarar as manobras políticas sórdidas ocorridas atrás das cortinas da construção da ferrovia.

Desta maneira, o narrador entrelaça fatos históricos e fictícios, se apropria do fato histórico e o dissolve em meio à narrativa. Assim as personagens que outrora representavam um passado distante, ganham vida e o leitor é convidado a conhecê-las na intimidade do quarto, isto é, a contemplar as tensões, paixões, alegrias e desalentos que permearam a vida de tais personalidades que configuram uma parte da história nacional.

Considerando o protagonismo histórico presente em *Mad Maria*, é que podemos pensar na obra de Márcio Souza, não como romance histórico nos moldes traçados por sir Walter Scott (1771-1832), mas, pelas características presentes na narrativa, como romance histórico nos termos pensados por Seymour Menton (1993). A fim de diferenciar o romance histórico tradicional do novo romance histórico, Seymour Menton (1993) apresenta cinco dos principais traços que o novo romance histórico possui:

1. La subordinación, en distintos grados, de la reproducción mimética de cierto período histórico a la presentación de algunas ideas filosóficas, difundidas en los cuentos de Borges y aplicables a todos los períodos del pasado, del presente y del futuro. [...] las ideas que se destacan son la imposibilidad de conocer la verdad histórica o la realidad; el carácter cíclico de la historia y, paradójicamente, el carácter imprevisible de ésta, o sea que los sucesos más inesperados y más asombrosos pueden ocurrir.
2. La distorsión consciente de la historia mediante omisiones, exageraciones y anacronismos.
3. La ficcionalización de personajes históricos a diferencia de la fórmula de Walter Scott -aprobada por Lukács- de protagonistas ficticios. [...]
4. La metaficción o los comentarios del narrador sobre el proceso de creación. [...]
5. Los conceptos bajtinianos de lo dialógico, lo carnavalesco, la parodia y la heteroglosia. De acuerdo con la idea borgeana de que la realidad y la verdad histórica son incognocibles, varias de la nuevas novelas históricas proyectan visiones dialógicas al estilo de Dostoievski (tal como lo interpreta Bajtín), es decir, que proyectan dos interpretaciones o más de los sucesos, los personajes y la visión del mundo (MENTON, 1993, p. 42 - 43).

Assim, o protagonista histórico; a distorção consciente da história por omissões, exageros ou anacronismos; a metaficção ou os comentários do narrador sobre o processo de criação; a subordinação da reprodução mimética de certo período histórico a conceitos filosóficos transcendentais; os conceitos de Bakhtin, como o dialogismo, a heteroglossia, a carnavalização e a paródia são traços essenciais desse subgênero. Contudo, o autor assinala

que não necessariamente todos os traços estarão presentes em um só romance. Sendo que a falta de um ou outro não deixa de caracterizar a obra como novo romance histórico.

Nesse sentido, podemos caracterizar a obra *Mad Maria* como novo romance histórico, uma vez que apresenta em sua composição os elementos propostos por Menton (1993). A exemplo, tem-se a distorção consciente da história por omissões, exageros ou anacronismos imbricados à metaficção ou comentários do narrador sobre o processo de criação. Nesse aspecto, destacamos a forma como o narrador constrói a personagem Percival Farquhar, colocada como uma personagem hiperbólica, em que Farquhar se materializa como a representação do capitalismo selvagem.

[...] quando começava a falar, trazia na voz uma confiança inabalável de rufião, uma perseverança de vigarista que desestimulava qualquer retaliação da parte dos interlocutores (MM, p. 24).

[...] era um homem de ação que sabia ganhar dinheiro, sabia fazer um bom negócio e trapacear de tal maneira que suas vítimas saíam agradecidas e às vezes ficavam até amigas (MM, p. 92).

Farquhar era o único homem capaz de fazer de todos os horrores uma coleção de feitos grandiosos, porque davam lucro (MM, p. 99).

Vigarista e trapaceiro são as características dadas pelo narrador a Farquhar. Assemelha-se à personagem de Defoe – Robinson Crusoe, ambos personificando o individualismo econômico. Farquhar vê no Brasil o mesmo que Robinson Crusoe viu na ilha: a possibilidade do lucro e a maior forma de prazer. O narrador tenta dar-lhe uma dimensão de universalidade, transcendendo sua representação para além da história local.

Assim, essa personagem é colocada em primeiro escalão. Iniciara sua fortuna com um golpe aplicado magistralmente na empresa de seu maior amigo, King John e logo expandiu seus negócios por diversos locais do mundo, especialmente na América Latina. No romance, é proprietário da Madeira-Mamoré Railway Co., empresa responsável pela construção da Estrada de Ferro Madeira-Mamoré.

O exagero que se nota na composição da personagem Farquhar, a institui como uma espécie de ave de rapina, um ser quase não-humano que visa somente o lucro não se importando com qualquer outra situação ou valores éticos ou morais.

Observamos a reflexão que o narrador propõe a respeito da composição do próprio romance: “Ah, que belo país é o nosso Brasil, onde um escritor de língua neolatina pode fazer um romance inteirinho cheio de personagens com nomes anglo-saxões” (p. 458).

Nessa passagem o narrador fala do autor brasileiro Márcio Souza, falante de português, língua originária do latim, logo neolatina que arquitetou o romance *Mad Maria* em que a maior parte das personagens possui nomes anglo-saxões, a começar pela locomotiva, pois “Mad” significa louca, em inglês. É assim, também, que o narrador de *Mad Maria* ao iniciar o romance, esclarece ao leitor que o texto a ser narrado trata-se de ficção.

Quase tudo neste livro bem podia ter acontecido como vai descrito. No que se refere à construção da ferrovia, há muito de verdadeiro. Quanto à política das altas esferas, também. E aquilo que o leitor julgar familiar, não estará enganado, o capitalismo não tem vergonha de se repetir. Mas este livro não passa de um romance (MM, p. 11).

Pelo esclarecimento ao leitor de que se trata de ficção, parece que o narrador ambiciona criar uma narrativa com tom de denúncia, sem ser panfletária, intencionando que a junção entre a história e a ficção desse à narrativa o ingrediente básico de sua sustentação estética. Além de fazer um jogo entre o que verdadeiramente ocorreu ou não, conduzindo o leitor a refletir sobre se há uma verdade histórica.

Nessas circunstâncias, Menton (1993) ainda assinala como característica basilar do novo romance histórico, a subordinação, em graus variados para cada romance, da reprodução mimética de certo período histórico à apresentação de algumas ideias filosóficas, difundidas, especialmente, na obra de Jorge Luís Borges. Entre tais ideias, ressaltam-se a impossibilidade de conhecer a verdade histórica ou a realidade e o caráter cíclico da história. Se em sua vasta obra, Borges brinca com a noção de real e ilusão, colocando em jogo o caos que impera sobre o mundo, a obra *Mad Maria* embora trate da construção da estrada de ferro Madeira-Mamoré, fato histórico que ocorreu no seio da Amazônia brasileira, intenta tornar-se universal, na medida em que aborda as diversas facetas da natureza humana, ou o caos das relações em situações-limites. Ao contar a história de trabalhadores oriundos dos quatro cantos do planeta que convivem juntos em prol de um objetivo comum, revela, também, as agruras, dores, alegrias e sonhos desses homens.

A obra propõe uma junção de conhecimento e de autoconhecimento, que pode ser exercida se ela disser respeito a todos os homens. Assim, os sentimentos contraditórios que os trabalhadores passaram podem ser comuns a homens de todo o mundo. A face que cada trabalhador revela frente ao sofrimento, talvez promova a identificação de leitores em todos os continentes. E mais, as manobras políticas apresentadas no romance, a duplicidade humana, as traições, a disputa de classes, certamente, não são ações somente de *Mad Maria*.

Já quanto à temporalidade, Esteves (2010, p. 224) assevera que “[o] próprio ciclo das águas, com chuvas, enchentes e vazantes, que rege o universo amazônico, dá a impressão de que os acontecimentos estão sempre se repetindo, podendo ser o indício dessa forma de conceber o caráter cíclico da história”. De certa forma, é o ciclo irreversível que leva as personagens a se degenerarem, tanto física, quanto psicologicamente.

Destarte, concordamos com as conjecturas de Esteves (2010), de que a história narrada se atém a um fragmento do tempo da construção da ferrovia. O início da narrativa não ocorre com o início da vida das personagens, ou com o começo da construção, trata-se de um pequeno espaço de tempo, que é governado pela força das águas. São as chuvas que determinam quando os homens trabalham (ou não); são as muitas corredeiras do Madeira que determinam, inclusive, a própria construção e a própria degeneração humana.

1.3. Os conceitos de Bakhtin na composição de *Mad Maria*

Se pensarmos conforme as proposições de Menton (1993) sobre os conceitos teorizados por Bakhtin como o dialogismo, a heteroglossia, a carnavalização e a paródia, pode-se dizer que em *Mad Maria* há uma manifestação de tais elementos compositivos.

Mikhail Bakhtin em *Problemas da poética de Dostoiévski* (2008) ressalta uma característica peculiar do romancista russo. Para Bakhtin, Fiódor M. Dostoiévski reencena na composição romanesca um elemento que se configuraria como o próprio âmago da linguagem: o dialogismo.

Um dos conceitos centrais dessa obra de Bakhtin é o dialogismo. Nesse contexto, o discurso só pode ser concebido na relação entre um eu e um tu, logo a língua é construída sob a relação de dois interlocutores que dialogam entre si e que são seres sociais que atuam em mundo, assim esses discursos estão estritamente relacionados com aqueles que os antecederam. Contudo, discurso não no sentido de gênero textual, mas entendido como

a língua em sua integridade concreta e viva e não a língua como objeto específico da linguística, obtido por meio de uma abstração absolutamente necessária de alguns aspectos da vida concreta do discurso. Mas são justamente esses aspectos, abstraídos pela linguística, os que têm importância primordial para nossos fins (BAKHTIN, 2008, p. 207).

Nesse sentido, todo discurso é concebido relacionado a outros discursos, portanto, está permeado do discurso de outrem, concomitantemente, é concretizado e absorvido por outrem. Em *Questões de literatura e estética* (2010, p. 139), Bakhtin acentua que em todos os

domínios da vida e da criação ideológica, a fala do indivíduo contém palavras de outrem, transmitidas com todos os graus variáveis de precisão e imparcialidade. Assim, continua o teórico, quanto mais intensa, diferenciada e elevada for a vida social de uma coletividade falante, tanto mais a palavra do outro, o enunciado do outro, como objeto de uma comunicação interessada, de uma exegese, de uma discussão, de uma apreciação, de uma refutação, de um reforço, de um desenvolvimento posterior, tem peso específico maior em todos os objetos do discurso.

No romance *Mad Maria*, o dialogismo se manifesta na voz do narrador e das personagens que estão inseridas em um mundo com cultura própria. Nada é dito pela primeira vez, cada personagem e/ou narrador carrega consigo as ideologias do ambiente em que está inserido. Ao falar de Dostoiévski, Bakhtin (2008) destaca:

[a]ssim, pois, nas obras de Dostoiévski não há um discurso definitivo, concluído, determinante de uma vez por todas. [...] A palavra do herói e a palavra sobre o herói são determinadas pela atitude dialógica aberta face a si mesmo e ao outro. [...] No mundo de Dostoiévski não há discurso sólido, morto, acabado, sem resposta, que já pronunciou sua última palavra (BAKHTIN, 2008, p. 291-292).

Na perspectiva da abordagem baktiniana, a obra de Dostoiévski estaria repleta de dialogismo, ou seja, do movimento de vai e vem que toma o discurso e possibilita a multiplicidade de vozes que dialogam entre si e com discursos anteriores. Logo, o texto não é estático, pelo contrário, é dinâmico, é formado na relação com outros textos.

Pensando em *Mad Maria*, uma obra aqui entendida como novo romance histórico, é naturalmente dialógica, uma vez que mantém conexões diretas com discursos revelados pela história oficial. Sem dúvida, promove um intercâmbio entre autores e obras que se apresentam sob a matriz de múltiplos discursos. Essa multiplicidade de vozes, também pode ser visualizada, pensando em outro fenômeno explicitado por Bakhtin, a heteroglossia.

Assim, se observarmos as nuances da heteroglossia, que também é chamada de plurilinguismo, percebemos que o caráter que mais de destaca em *Mad Maria* é a integração de gêneros diversos no interior do romance, sem alteração da forma desses gêneros. Conforme Bakhtin,

[o] romance admite introduzir na sua composição diferentes gêneros, tanto literários (novelas intercaladas, peças líricas, poemas, sainetes dramáticos, etc.), como extraliterários (de costumes, retóricos, científicos, religiosos e outros). Em princípio, qualquer gênero pode ser introduzido na estrutura do romance, e de fato é muito difícil encontrar um gênero que não tenha sido alguma vez incluído num romance por algum autor. Os gêneros introduzidos no romance conservam habitualmente a sua elasticidade estrutural, a sua autonomia e a sua originalidade linguística e estilística (BAKHTIN, 2010, p. 124).

O gênero romanesco é naturalmente um híbrido que permite essa confluência de gêneros, os quais atuam individualmente e em conjunto, tendo o romance como cenário maior que os comporta. Esses gêneros incorporados no romance, por vezes, são mantidos tal qual a sua concepção, permanecendo o estilo, a estrutura, a linguagem e todos os elementos que os caracterizam como um gênero.

É óbvio que há um misto bem maior desses gêneros no romance de estreia de Márcio Souza, *Galvez, imperador do Acre* (1976), mas em *Mad Maria* ainda há uma forte incidência como a música que os barbadianos costumam cantar em suas reuniões (MM, p.126-127) ou o enorme discurso que Farquhar realiza para os políticos que visitaram Porto Velho (MM, p. 415-417) que são incorporados ao romance *ipsis literis*. Além desse entrecruzamento de gêneros, a canção que Collier assoviava e cantava quando ele e Finnegan em uma canoa remavam em direção a Santo Antônio, é transcrita no romance em outro idioma, o inglês.

- The Young swells in Rotten Row
All cut it might fine,
And quiz the fair sex, you know,
And say it is divine.
The pretty little horsebreakers
Are breaking hearts like fun,
For in Rotten Row they all must go,
The whole hog or none (MM, p. 316).

Em nenhum momento no romance há a tradução da canção, nem de trechos dela, nesse caso, não só a estrutura e estilo são mantidos, mas a língua também. Essa manifestação do plurilinguismo fortalece a caracterização da personagem Collier, que é apresentada no romance como um cidadão inglês, orgulhoso de sua nacionalidade.

Esse amálgama de gêneros desponta de forma mais profunda no momento em que o discurso³ que um senador amazonense proferiu na visita a Porto Velho é incluído na composição de *Mad Maria*. Nesse discurso, uma poesia, com toda a estrutura característica desse espécime, é parte essencial do discurso. Logo, há uma poesia dentro de um discurso, o qual, concomitantemente, está dentro de um romance.

- ... e tudo isso não é mais que uma prova do inexorável espírito moderno em marcha. Ele avança por estes ermos do sertão adormecido pelos séculos, estendendo o seu amorável abraço civilizador tal qual centelha fulgurante da conjugação dos gênios latino e anglo-saxão. E vós, denodado filhos da grande nação do norte. Da Norte-América, símbolo e profissão de fé na redenção da humanidade pelo

³ Nesse caso, discurso enquanto gênero textual.

progresso criador de cultura. Vós, filhos do norte, que me fazem lembrar as imortais palavras de nosso príncipe dos poetas, Olavo Bilac! [...]
 - Nem sempre durareis, eras sombrias
 De miséria moral! A aurora esperas,
 Ó pátria! e ela virá, com outras eras,
 Outro sol, outra crença em outros dias!
 As nobres ambições, força e bondade,
 Justiça e paz virão sobre estas zonas
 Na confusa fusão da ardente escória.
 E, na sua divina majestade,
 Virgem, reviverão as Amazonas,
 Na cavalgada esplêndida da glória (MM, p. 418).

Não há dúvidas da presença contínua de outros gêneros coabitando em harmonia na obra *Mad Maria* e colaborando para a constituição desse romance como um todo. O discurso, bem como a poesia possuem características próprias que os constituem enquanto gêneros, os quais atuam em unidade no romance.

Segundo Luiz Antonio Marcuschi (2002), os gêneros são textos materializados que o indivíduo encontra em sua vida diária e que apresentam características sociocomunicativas definidas por conteúdos, propriedades funcionais, estilo e composição característica, logo, constituem textos empiricamente realizados cumprindo funções em situações comunicativas. Sua nomeação abrange um conjunto aberto e praticamente ilimitado de designações concretas determinadas pelo canal, estilo, conteúdo, composição e função. São inúmeros: telefonema, sermão, carta comercial, carta pessoal, romance, bilhete, reportagem jornalística, aula expositiva, reunião de condomínio, notícia jornalística, horóscopo, receita culinária, bula de remédio, lista de compras, cardápio de restaurante, instruções de uso, outdoor, inquérito policial, resenha, edital de concurso, piada, conversa espontânea, conferência, carta eletrônica, bate-papo por computador, aulas virtuais e assim por diante.

Essa mistura de gêneros representa brilhantemente esse emaranhado de vozes que povoam o romance, pois são de acordo com Bakhtin (1994), ferramentas que estabelecem a possibilidade de a comunicação existir. São formas relativamente estáveis, das quais os enunciados se apropriam em situações concretas. Por isso, em *Mad Maria*, esse diálogo de gêneros que compõem o romance.

A integração de gêneros também é concebida de outra maneira, embora não haja a sua introdução com todos os requintes do gênero. Ele é agregado ao romance pela voz do narrador, como o relatório que o Coronel Agostinho fez para o presidente da república sobre a suposta amante do ministro J. J. Seabra.

O relatório chegava à conclusão que tudo não passava de uma calúnia primária. No endereço citado, fora encontrada uma família, composto de oito pessoas, o pai,

inválido, chamava-se Fabiano Lobato, e tinha trabalhado para a família Seabra em Pernambuco. Emigrara para o Rio de Janeiro em 1901, com a mulher, Anastácia, e seis filhos menores. Em dificuldades financeiras e impossibilitado de continuar trabalhando, já que se acidentara como servente de pedreiro durante as obras da Avenida Central, procurara o Ministro J. J. Seabra, padrinho de uma das crianças, de quem solicitara ajuda. O Ministro J.J. Seabra, na época, ainda deputado federal, conseguira a casinha de São Cristovão e ajudava mensalmente com uma quantia que lhes permitia sobreviver modestamente, uma espécie de pensão ao inválido (MM, p.239).

É o narrador que toma as informações do relatório e as apresenta para o leitor, mas deixa esse leitor ciente de que são dados expostos pelo relatório da personagem Coronel Agostinho, culminando em momentos em que a voz do narrador romanesco se confunde de tal forma ao outro gênero, que não é possível saber se a narração do relatório é a interpretação do narrador ou a leitura *ipsis literis*.

Outra instância do plurilinguismo é certamente a confluência de vozes, as construções híbridas que permeiam o romance. Conforme Bakhtin (2010, p. 10) construção híbrida é denominada como o “[...] enunciado que, segundo índices gramaticais (sintáticos) e composicionais, pertence a um único falante, mas onde, na realidade, estão confundindo dois enunciados, dois modos de falar, dois estilos, duas “linguagens”, duas perspectivas semânticas e axiológicas”.

Em análise ao romance *Little Dorrit* de Dickens, Bakhtin (2010) detecta alguns aspectos do romance humorístico inglês. Aspectos esses que denotam as construções híbridas que revelam o caráter plurilíngue do romance. Em *Mad Maria*, essas construções híbridas também ocorrem.

Sobre a mesa de Farquhar estava aberta a página 2 do jornal Correio da manhã. Uma titulação bem discreta, *como era do espírito do prestigioso jornal carioca*, líder da imprensa na Capital Federal, dizia o seguinte: OBRA DO SÉCULO OU COLEÇÃO DE ESCANDÁLOS E MORTICÍNIOS? (MM, p. 381, grifo nosso).

No excerto acima, o narrador narra o acontecimento, em seguida como se outro narrador tomasse posse da narração, apresentando juízo de valor de forma irônica sobre o fato. Tanto a oração principal como a subordinada estão construídas em perspectivas semânticas e axiológicas diferentes. Dessa forma, duas formas do plurilinguismo são aparentes, pois também há a introdução do título do jornal com todos os elementos desse gênero. Logo, segundo Bakhtin (2010, p. 127, grifo do autor) “[o] plurilingüismo introduzido no romance (quaisquer que sejam as formas de sua introdução), é o *discurso de outrem na linguagem de outrem*”.

Quanto à carnavalização, conceito trabalhado por Mikhail Bakhtin em sua tese de doutorado nomeada de *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* (1999), publicada pela primeira vez em 1965, o teórico russo atribui a Rabelais a característica de catalisar a cultura popular na obra *Gargantua e Pantagruel*. Logo, a representação da linguagem da carnavalização se manifesta através de palavras de baixo calão, inversão de valores e do realismo grotesco.

Em *Mad Maria*, há uma tentativa notável do narrador de incorporar esses conceitos no romance, a iniciar pela forte presença de palavras de baixo calão (aspecto que abordaremos no último capítulo deste trabalho) e pela inversão de valores que é marcada pela personagem Joe, indígena da etnia *Caripuna*.

Joe ao aparecer pela primeira vez em *Mad Maria* é apresentado pelo narrador como um indivíduo que, literalmente, vive à margem do acampamento dos trabalhadores da construção da estrada de ferro Madeira-Mamoré. O narrador o assemelha “[...] às formigas que subiam e desciam pelos galhos das árvores, ele estava ali, mas se sentia invisível. Os civilizados nem pareciam se aperceber de sua presença” (MM, p. 21).

Nesse contexto, Joe que já havia perdido tudo, vive das sobras do povo que ele chama através da voz do narrador de “civilizados”. Estes mesmos civilizados responsáveis por invadir as terras que pertenciam ao seu povo, roubar suas mulheres e causar a morte dos velhos e curumins. Embora ele tivesse escapado, era como se seu estado fosse de morte, pois sozinho, amedrontado, confuso e faminto, já não sentia o sabor dos alimentos e “[...] a cada dia regredia para um estágio em que sensações pouco contavam, estava envilecido” (MM, p. 86).

Joe era tomado pelo medo. Lembrava-se de muitos momentos que os civilizados mostraram a força que possuíam: primeiro, chegaram à sua aldeia com armas de fogo atirando em seu povo. Os civilizados eram uma tribo difícil, de homens “brabos”, pois matavam sem razão; depois, viu sua família morrer de “feitiço espalhado pelos civilizados”, seus entes queridos queimavam de febre e estavam cobertos de feridas, cujo odor era insuportável; e mais, perdera sua mulher em uma das lutas com os civilizados, que foi encontrada morta “[...] dentro de um tacho de fazer beiju, boiando no sangue já escuro e as pernas escancaradas onde as moscas voavam” (MM, p. 89). Os civilizados tentaram roubá-la, mas ela se recusou a ir, então um civilizado a partiu ao meio com um único golpe. Desta forma, sem nada e ninguém, Joe vive ao redor desses civilizados se alimentando de seus restos e observando-os. Ele não espera se tornar amigo desse povo bravo, pois os *Caripuna* que tentaram haviam morrido ou, agora, trabalhavam arduamente em Santo Antônio, bebendo muito e sem mulheres.

O narrador destaca que o povo de Joe não entregou a sua terra sem luta. Eles guerrearam, resistiram, mas suas armas eram impotentes diante das utilizadas pelos *civilizados/colonizador/dominador*. E mais, a concepção de mundo e organização social do povo de Joe e dos civilizados se difere, logo o motivo da luta se dá por razões distintas para os povos.

Diante disso, observa-se que o povo *Caripuna* vivia em uma sociedade cuja noção de lucro ainda não estava instaurada. A sociedade se firmava sobre os pilares da coletividade, por isso Joe não entendia a razão pela qual aqueles trabalhadores tinham tanto coisa, logo, o índio mantinha a própria sobrevivência tirando alguns objetos desses homens. O narrador assevera que ele “[...] tirava dos civilizados o que lhe fascinava, e achava que os civilizados possuíam coisas demais e não fariam nenhuma questão” (MM, p. 87). Desta forma, o fato de se apropriar desses objetos alheios não se classificava como roubo para ele. O principal fundamento de uma sociedade organizada de forma coletiva é a ciência de que todos trabalham para o bem do grupo. Há divisões de tarefas por sexo e idade, entretanto, o trabalho é uma forma de subsistência e não objetiva acumulação de riquezas.

Diferentemente, a sociedade dos colonizadores é organizada sob o viés do lucro, trata-se de um sistema cujas matrizes estão no capitalismo. Neste tipo de sistema socioeconômico, os meios de produção e o capital possuem um dono, ou seja, são de propriedades privada. Assim, há o proprietário (burguês) e os que trabalham para ele (proletariado) em troca de um salário, sendo as negociações realizadas com dinheiro e o proprietário pode contratar ou descontratar funcionários a qualquer momento, uma vez que tudo é de sua propriedade, tendo essa consciência internalizada que os colonizadores invadiram a terra dos índios *Caripuna*, sem qualquer restrição. Nessas circunstâncias, a luta para o povo *Caripuna* era para garantir a terra, logo, a subsistência e a unidade do povo, enquanto para os colonizadores a luta era para tomar a terra, dominar o povo, aumentar o lucro e trazer o *progresso*, a modernidade.

Na luta, os colonizadores saíram vencedores, assim, efetivaram, em nome do progresso, as ações de dominação. Nesse sentido, a dominação se deu sob diversas formas. *A priori*, destaca-se a imposição da língua. O narrador (MM, p. 399) destaca que no acampamento dos trabalhadores da Madeira-Mamoré Railway Co. a “[...] língua oficial era o inglês [...]”. Quanto a Joe, apenas pela observação, “ele já conseguia falar algumas palavras dos civilizados” (MM, p. 41), e quando o contato se efetivou Joe desenvolvera um inglês fluente, abandonando a língua de seu povo.

A questão da língua é apenas um dos artifícios utilizados na dominação. As perdas de Joe são bem maiores. No começo, ele vivia, sem ser percebido pelos trabalhadores, mas, o

encontro aconteceu quando, ao fugir da chuva, não tendo mais lugar para se esconder, procurou abrigo embaixo de um encerado, onde adormeceu. Foi despertado por alguns trabalhadores, tentou fugir, mas os homens o seguraram. O índio usava apenas um short – presente de pai Rondon⁴ – do qual caíram todos os pequenos objetos que ele havia retirado dos trabalhadores. No momento em que os homens viram os objetos, a sentença de morte de Joe estava travada.

Os civilizados estavam excitados e batiam nele, batiam com força, e ele gritava. Vomitava sangue e os beijos estavam partidos e inchados e mal podia abrir os olhos. Aconteceu então o pior. Os civilizados seguraram ele esticado no chão e colocaram os dois braços dele sobre um dormente. Um civilizado pegou o machado e decepou na altura do antebraço as suas mãos (MM, p. 113).

Nota-se, então, a inversão de valores com que o narrador intenta engendrar a trama. Joe que chamava aqueles homens de *civilizados*, agora era vítima da barbárie, praticada pelos mesmos ditos *civilizados*. O índio não entendia a razão pela qual estava sendo torturado. Ele, simplesmente, pensava que logo iria “[...] encontrar seus antepassados e tentava encontrar uma boa maneira para contar a eles por que estava chegando do outro lado sem as mãos” (MM, p. 114).

Talvez, naquele momento, os trabalhadores descontassem no índio, toda a raiva que sentiam ao perceberem a condição lastimável em que viviam. Tais homens não poderiam simplesmente matá-lo, queriam vê-lo sofrer, desejavam cortá-lo em pedaços, pareciam que se alimentavam da dor do outro. A ânsia dos bárbaros só não foi adiante, pela chegada de Collier, o engenheiro responsável pelas obras, que impediu que o martírio prosseguisse. Após a sessão de horror, Collier encaminhou Joe à enfermaria, onde foi tratado pelo médico Finnegan.

Embora a situação de Joe fosse complicada, pois havia perdido muito sangue, ele milagrosamente se recuperava. A enfermaria não dispunha de equipamentos modernos, mas Finnegan estava fazendo o possível para salvá-lo. Às vezes que Joe abria os olhos ficava observando o médico com um medo que não se apartava dele. Na enfermaria havia outra paciente, Consuelo. Ela havia perdido o marido – Alonso Campero – ao tentar atravessar pelo rio Madeira um piano de cauda importado da Alemanha. Era o quarto que ele perdia nas dezenove corredeiras letais do Madeira, tudo para realizar o sonho da esposa que sempre queria o melhor. Após a morte do marido que caiu junto com o piano na corredeira, Consuelo

⁴ Rondon ou Cândido Mariano da Silva Rondon era chefe da comissão responsável por construir a linha telegráfica desbravando os sertões da Amazônia, entre as suas ações estava uma política de estabelecer relações cordiais com os índios, por isso o epíteto “pai Rondon”.

ficou desorientada e caminhou perdida pela selva amazônica até desmaiar perto de uma capoeira, onde foi encontrada por trabalhadores chineses que a levaram para a enfermaria.

Agora, estavam os dois na enfermaria aguardando para irem para o Hospital da Candelária, Consuelo, sem o marido e Joe, sem as mãos. Tornaram-se amigos e um tentava completar o vazio do outro. Entretanto, a forma que encararam as perdas que sofreram se difere. Consuelo permanecia calada, não sorria, perdera os sonhos, enquanto Joe Caripuna – nome dado pelo médico Finnegan – “[...] fazia brincadeiras e jamais se lamentava pelo fato de não ter mãos, era como se nunca tivessem existido e não fizessem falta” (MM, p. 216).

O fato é que Joe já estava acostumado às perdas: primeiro, a terra, depois, o povo, a esposa, a língua, os ritos, as mãos. Logo, havia desenvolvido uma capacidade de resignação imbatível, aprendera o sabor da reconstrução e readaptação. Assim, viver sem as mãos não era difícil para ele.

[...] ele tinha muita habilidade com os pés, conseguia apanhar coisas pequenas no chão, pegar revistas e folheá-las, mover cada dedo separadamente como alguém moveria os dedos das mãos. Um dia para diversão de Consuelo, ele realizou um pequeno prodígio: apanhou uma caixa de fósforo, abriu, retirou um palito e riscou, acendendo-o” (MM, p. 216).

Como nenhuma possibilidade de lucro passa despercebida aos olhos de seres capitalistas, as habilidades que Joe possuía com os pés, logo, foi notada. Consuelo o havia ensinado a tocar algumas melodias simples ao piano do cassino de Porto de Velho e Lovelace – o mesmo que havia trazido Finnegan para a Amazônia – ao vê-lo pensou, imediatamente, que a Companhia Madeira-Mamoré Railway Co. poderia tirar algum proveito daquele talento. Joe foi contratado pela companhia e já recebia um salário. Seria usado para impressionar algumas autoridades que viriam conhecer a construção da estrada de ferro.

Nota-se que Joe, pouco a pouco, foi sendo transposto para o mundo do colonizador. Ao receber seu primeiro salário, abdicou de toda a estrutura organizacional e social a qual pertencia o povo *Caripuna*, entrando definitivamente no mundo dos *civilizados*, o mundo regido pelo capitalismo.

Embora Joe fizesse parte do mundo dos colonizadores, nunca seria um deles e jamais seria tratado como igual. Seria sempre olhado como uma espécie inferior da raça humana. Nesse sentido, Lovelace ao fazer a apresentação de Joe no início do concerto, exime os trabalhadores da culpa de cortar as mãos de Joe e lança-a sobre o povo Caripuna.

– Este rapaz, que todos aqui conhecem por Joe, pois nunca teve nome cristão, é um índio da grande nação caripuna. Ele foi vítima de seus próprios companheiros, de gente de sua tribo, que por algum costume aberrante, próprio dos selvagens, costuma decepar as mãos de certos jovens previamente escolhidos, numa espécie de sacrifício pagão aos seus deuses bárbaros. Após o revoltante sacrifício, a vítima é abandonada a própria sorte, até morrer (MM, p. 419).

A fala de Lovelace representa o preconceito incutido no colonizador em relação ao índio. Lovelace alimentava o desejo da plateia. Dizia exatamente o que esperavam ouvir, reforçando o estereótipo dado ao povo indígena, considerados como selvagens, bárbaros, incultos. Lovelace se reveste de todo o aparato da intolerância religiosa ao classificar os possíveis deuses da nação Caripuna como “bárbaros”. Tal conjectura não é exclusividade do processo de colonização de Rondônia, mas reporta a fatos que ocorreram em toda a Amazônia, e mais, remonta ao início da colonização do Brasil. O colonizador se apropria da religião como elemento de dominação e o colonizado enredado pela culpa provocada pelos dogmas da religião do dominador – no caso do Brasil, cristã – se sujeita as arbitrariedades do colonizador e se torna um cordeiro em direção ao matadouro, simplesmente obedece, sem questionar.

Voltando a fala de Lovelace, que não satisfeito de arregar ao povo de Joe a marca da barbárie, atribui aos algozes de Joe a salvação dele.

Após o revoltante sacrifício, a vítima é abandonada a própria sorte, até morrer. Assim foi encontrado o nosso querido Joe, quase sem vida, sem mãos, à morte. Os nossos trabalhadores o encontraram nas proximidades da frente de trabalho do Abunã e o recolheram. Foi tratado com perícia pelo Dr. Richard Finnegan, jovem médico que tenho a honra de contar em minha equipe. Agora, saudável e feliz, Joe está conosco, trazendo a sua alegria (MM, p. 420)

Lovelace, então, cumpre o propósito que traçou ao ver Joe tocando piano pela primeira vez. Consegue impressionar os políticos brasileiros, afinal, devido às diversas denúncias públicas que a Madeira-Mamoré Railway Co. estava recebendo, os ânimos precisavam ser acalmados para que a empresa continuasse atuando.

Após a aplaudidíssima apresentação de Joe, Farquhar o convidou juntamente com Consuelo para realizarem uma série de apresentações para autoridades brasileiras no Rio de Janeiro. O magnata acreditava poder lucrar muito com o índio pianista.

No entanto, dos concertos programados, Joe realizou apenas um e sob constantes críticas da Igreja Positivista Brasileira que acusava Farquhar de ridicularizar “um verdadeiro brasileiro, transformando o jovem índio caripuna em animal de feira” (MM, p.454).

Enfim, Farquhar com medo de perder o dinheiro investido na nova aquisição, afinal havia gasto com passagens e hospedagem para Joe e Consuelo, arranhou rapidamente uma maneira de fazer valer o dinheiro empregado, ou seja, entregou-os ao Lawrence, gerente do Museu Americano de Baurnum, “especializado em espetáculos com criaturas exóticas” (MM, 454). Farquhar ainda ganharia trinta por cento de todos os rendimentos da atração e o ressarcimento dos gastos que já tivera com os dois, pianista e professora.

Joe jamais foi tratado como semelhante pelos colonizadores. Passara de bárbaro à criatura exótica. Nesse sentido, nota-se que o índio foi colocado na mesma condição dos animais, sendo considerado um ser irracional, logo não pertencente à espécie humana.

Desta forma, a comunidade indígena ao ter contato com o colonizador teve muitas perdas, mas a principal foi a cultural. O narrador de *Mad Maria* parece tentar mostrar a situação deplorável em que passaram a viver. Alguns, já corrompidos pela ideia do lucro trabalhavam carregando objetos para os civilizados. O marido de Consuelo, por exemplo, não morreu sozinho, levou junto diversos índios que o ajudavam a atravessar o rio pelo rio Madeira. Pois, se [...] Alonso acompanhava os índios que puxavam as cordas da balsa sem se descuidar. Procurava contratar os melhores em Santo Antônio [...] (MM, p. 31), percebe-se, então, que havia muitos índios exercendo tal atividade. Outro trabalho realizado pelos indígenas, especificamente as mulheres, foi a prostituição, fato apresentado quando Finnegan e Collier vão ao único bordel de Santo Antônio e se deparam com duas prostitutas, que embora guardassem resquícios da cultura de seu povo, haviam perdido a beleza natural Caripuna.

Ainda conservavam no rosto algumas pinturas e traziam o septo nasal perfurado segundo o costume, onde antigamente eram colocadas duas penas amarelas de papagaio [...]. Estas [as índias] eram decrépitas e as feições decadentes. [...] A mulher mais jovem abria a boca desdentada num sorriso repulsivo (MM, p. 351).

As prostitutas, contaminadas pela ganância do colonizador, se tornaram negociantes, não tendo mais o que comerciar, passaram a vender o próprio corpo, único bem que lhes restava. As pinturas no rosto e a perfuração no septo nasal representavam que se tratava de mulheres que haviam pertencido a um povo e que carregavam consigo elementos constituintes da cultura desse povo. Entretanto, após o rastro da colonização, perdidas em mundo novo, com novas regras, se entregaram à decadência e à degradação.

Assim como as prostitutas, a vida de Joe foi trágica, e igualmente a sua morte, causada por uma doença sexualmente transmissível, a sífilis, comum em meio ao estilo de vida

adotado. Desta forma, Joe Caripuna encerra sua participação no mundo, tendo os elementos da cultura de seu povo totalmente destroçados. Afinal, tornou-se um pianista, falante do inglês, mas que morre com uma doença há muito erradicada na maior parte do mundo.

Há também em *Mad Maria*, uma espécie de realismo grotesco. As cenas são fortes como um desenho da artista Laurie Lipton, produzidas para chocar o leitor, sempre com um tom exagerado, provocando a sensação de um horror de se estar vivo. Na arte de Laurie Lipton, as cores que predominam são branco, preto e cinza, utilizadas em conjunto, formando um cenário que remete às emoções humanas, mas postas não de forma branda. Parecem revelar o ápice da emoção, a extremidade do sentimento, a profundidade do ser. Tais características são traços marcantes tanto das obras dessa artista quanto de *Mad Maria*. Em seguida, apresentamos três obras de Lipton, nas quais, pode-se visualizar um diálogo com *Mad Maria*.

Ilustração 01 - Family Reunion.



Fonte: Laurie Lipton.

Ilustração 02 – Facelift.



Fonte: Laurie Lipton.

Ilustração 03 - Last Night I Dreamt I Murdered Mommy.



Fonte: Laurie Lipton.

Na primeira imagem, Laurie Lipton coloca em pauta a binômica morte x vida, destacando uma reunião de família que alude a um velório. Entretanto, nesse ritual, o morto é destacado com uma feição saudável, enquanto as pessoas que velam estão totalmente decrépitas. A sensação causada no leitor é de que durante a vida o ser humano padece, podendo alcançar a paz, somente após a morte. Viver se torna um fardo.

Na segunda, a artista revela que apesar das máscaras que os indivíduos muitas vezes fazem uso para mostrarem-se saudáveis e felizes na sociedade, essas pessoas estão destruídas em seus íntimos, são mortos-vivos que fingem viver plenamente. Já na terceira imagem, os elementos empregados pela artista causam pânico, os olhos e o sorriso daquele que seria uma criança são assustadores. A ilustração desnuda os mais sórdidos sentimentos humanos, o prazer de matar está posto no rosto da criança que planeja matar sua mãe.

Mas todas as imagens de Lipton se opõem às imagens clássicas do corpo humano acabado, perfeito e em plena maturidade, depurado das escórias do nascimento e do desenvolvimento, estando em consonância com a descrição de realismo grotesco apresentada por Bakhtin (1996) ao falar sobre a obra de Rabelais. Logo, as obras de Laurie Lipton, assim como, *Mad Maria* exploram a realidade de uma maneira anormal, tornando visível o pior lado dos seres humanos, aqueles que tanto ensinam esconder. As sensações que a obra de Lipton provoca se assemelha as de *Mad Maria*, uma vez que ambas parecem tentar evidenciar as extremas emoções humanas, com um certo tom exagerado que choca o leitor.

Levando em consideração os aspectos até aqui explorados sobre o romance enquanto gênero intrinsecamente híbrido, é possível verificar que os elementos propostos por Seymour Menton, como o protagonista histórico; a distorção consciente da história; a metaficção; a subordinação da reprodução mimética de certo período histórico a conceitos filosóficos transcendentais; os conceitos de Bakhtin, como o dialogismo, a heteroglossia, a carnavalização e a paródia podem ser encontrados no romance de Márcio Souza, caracterizando-o como um romance histórico latino-americano. Portanto, configuram-se em sua composição as características desse subgênero, não de matriz scottiana, mas no molde iniciado por Alejo Carpentier.

Como se pode observar nas diversas passagens do romance, a narrativa de *Mad Maria* pode ser vista como participante desse novo romance histórico. É conduzida por um narrador que toma a palavra e conduz as personagens. Ele tudo sabe e tudo vê, conhece os sentimentos, emoções e pensamentos das personagens e não apenas está preocupado em descrever os fatos históricos. Esse narrador organiza o espaço e o tempo na narrativa. Sobre esse dono da

palavra que discorreremos no próximo capítulo.

CAPÍTULO II

O NARRADOR E A CONSTITUIÇÃO DE DOIS MUNDOS PARALELOS

A narrativa ao se apropriar de elementos da realidade em sua composição, transforma a acepção destes, logo recria a realidade, reinventando-a. E mais, esses elementos não são destituídos de significado, logo o mundo novo formado na narrativa outorga nova significação aos elementos. Assim, não se trata de má interpretação da realidade, mas reinvenção, no sentido de não ser a realidade, mas a representação desta.

Esse mundo é regido por um ser, a quem é dado o poder de reger esse conjunto de conexões que se relacionam, formando o todo da narrativa, assim, esse dono da palavra constitui um universo que têm vida em si mesmo. São ações, acontecimentos, enfim, cenas dispostas de tal forma que geram esse mundo novo, formado por uma ligação entre as partes.

Tal ser também recebe um nome específico, passa a ser chamado de narrador. É ele, então, aquele que ao construir a narrativa, transforma as palavras que a compõem. A elas é dada outra significação, logo, as palavras se tornam incomuns, raras, insólitas. Essas palavras ligadas umas as outras em um contexto semântico tornam-se representação da realidade.

Dessa forma, na obra *Mad Maria* as cenas são organizadas por um narrador que comanda todo o processo narrativo. A voz desse arquiteto romanesco permeia toda a narrativa, direcionando a aparição das personagens e o olhar do leitor sobre as relações formadas no romance. Esse narrador é o dono da palavra que se faz artífice da narrativa e que domina a face das personagens reveladas ao leitor. A esse narrador é dada a autoridade para arquitetar a narrativa, pois é o centro do poder e as personagens não passam de marionetes em suas mãos.

Assim sendo, a narrativa é como um canto que envolve o leitor, o qual toma para si o movimento desta. É o narrador que rege a sinfonia, ou seja, ele conduz o leitor a enxergar o mundo novo através do horizonte desse dono da palavra. No entanto, o todo da narrativa jamais seria possível sem a capacidade do narrador de detectar e entesourar elementos que se configurem como ingredientes desta. É por isso que a narrativa para se erigir como fenômeno estético logrado promove tamanha modificação em seus ingredientes iniciais que se tornam irreconhecíveis. Portanto, tais ingredientes/elementos após o processo criativo carecem de significação, todavia, como já foi exposto neste trabalho, tais elementos carecem, sim, de significação, mas não porque não possuam nenhuma, mas porque colocados como partes da narrativa, necessitam de uma nova significação, adequada ao todo proposto pelo dono da

palavra. Para Norman Friedman (2002, p. 171-172), sobre o narrador, muitos questionamentos são possíveis:

1) Quem fala ao leitor? (autor na primeira pessoa ou na terceira pessoa, personagem na primeira ou ostensivamente ninguém?); 2) De que posição (ângulo) em relação à estória ele a conta [...]; 3) Que canais de informação o narrador usa para transmitir a estória ao leitor? (palavras, pensamentos, percepções e sentimentos do autor; ou palavras e ações do personagem; ou pensamentos, percepções e sentimentos do personagem: através de qual – ou de qual combinação – destas três possibilidades as informações sobre os estados mentais, cenário, situação e personagem vêm?); e 4) A que distância ele coloca o leitor da estória? (próximo, distante ou alternando?).

O narrador no romance se torna um elemento fundamental. Ele conduzirá os horizontes do leitor, logo, é um perdido de seu lugar que peleja para estabelecer seu reino perdido. Transforma a realidade, dá a ela novas formas e cores. Assim, a narrativa só é possível devido à sensibilidade do narrador de olhar para a realidade e apreendê-la, transformando-a. É dessa arquitetura narrativa que trataremos a seguir.

2.1. O dono da palavra

Narrador e narrativa são elementos indissociáveis. Sem narrador não há história e só há um ser que narra porque existe uma história a ser narrada. Logo, esse sujeito do discurso, isto é, aquele que narra, não está fora do texto. É um elemento estético do texto. Só pode ser percebido na congruência do texto e torna-se uma personagem criada pelo autor com a incumbência de narrar.

Oscar Tacca (1983), ao falar sobre o narrador, distingue-o, de forma rasa, em narrador em primeira pessoa, que também se faz personagem da narrativa, o qual participa ativamente da história; e narrador em terceira pessoa, cuja função é estritamente narrar, sem participação enquanto personagem. Desse último que se trata o narrador de *Mad Maria*.

Contudo, no romance em questão, a narração é conduzida por um narrador que não se apresenta como personagem condutora de ações, no entanto, ao relatar a história delas parece fazê-lo sob a perspectiva da personagem, assim todas as vezes que uma nova figura entra na trama, a narrativa muda de direção, se apropriando da linguagem da personagem em questão. Logo personagem e narrador se unem na narrativa.

Tacca (1983, p.69 – 70, grifo do autor) apresenta três possibilidades desse narrador em terceira pessoa. Na primeira, “[o] narrador paira por cima dos personagens, o seu saber é *omnisciente*”. Nessa possibilidade os plenos poderes desse arquiteto são infinitos, ele transita

livremente entre o visível e o invisível e todos os dados lhe são lícitos (informação, confiança, descoberta, suposição), independente da sua origem, é uma espécie de deus que tudo sabe e tudo descobre (TACCA, 1983, p.70).

Na segunda possibilidade, o narrador abandona o seu lugar de onisciência, no qual concedia a si mesmo um ponto de vista privilegiado para a sua informação e se cinge daquela que podem ter os personagens, ele opta por ver o mundo com os olhos deles (as personagens). (TACCA, 1983, p. 73). Nesse caso, pode ocorrer a presença de diferentes discursos: 1) discurso direto e indireto: “[o] ponto de vista varia e adapta-se ao dos personagens; mas sentimos sempre clara e presente a voz do narrador”. (TACCA, 1983, p. 75); 2) discurso indireto livre: “[h]á [...] um enfraquecimento da voz narradora, temos a impressão de estar a ouvir os personagens. Esta modalidade caracteriza-se, naturalmente, pela ausência de hífenes e aspas, dos ‘disse’, ‘pensou’, ‘respondeu’, ‘pareceu-lhe’, ‘acreditou’, ‘perguntou-se’[...]” (TACCA, 1983, p. 76).

Enquanto, na terceira possibilidade, “[...] o narrador pode manejar uma soma de informações *deficientes* em relação à que possuem os seus personagens” (TACCA, 1983, p. 78). Em oposição ao narrador onisciente, o narrador deficiente sabe menos que as personagens da narrativa.

É certo que essas possibilidades de narrador tentam delimitar tipos de narradores e colocá-los em espaços bem demarcados teoricamente. Todavia, se pensarmos no processo criativo, constatamos que essas subdivisões são insuficientes para compreender toda a complexidade desse ser fundamental na constituição do romance.

Em *Mad Maria*, o narrador não se enquadra nessas categorias pré-estabelecidas, apesar de ser um narrador onisciente, pois é ele quem comanda todo o percurso narrativo, se apropria, por vezes, do discurso direto, indireto e indireto livre: todos aparecem no romance, mas há uma predominância desse último discurso.

Outro teórico a tratar sobre o narrador é Norman Fridman (2002), mas, diferindo-se de Tacca, ele o faz de maneira bem mais complexa e organizada. Para Fridman (2002), o narrador em primeira pessoa pode se subdividir em “*eu*” como *testemunha* e *narrador-protagonista*. No primeiro caso, o narrador é uma personagem que participa da história narrada, mas ocupa um papel secundário, assim o que esse narrador conta ao leitor é apenas o que ele poderia descobrir de maneira legítima. “À sua disposição o leitor possui apenas os pensamentos, sentimentos e percepções do narrador-testemunha; e, portanto, vê a estória daquele ponto que poderíamos chamar de periferia nômade” (FRIEDMAN, 2002, p. 176).

Enquanto no segundo caso, o narrador é, ao mesmo tempo, a personagem central da história, logo, [...] encontra-se quase que inteiramente limitado a seus próprios pensamentos, sentimentos e percepções. De maneira semelhante, o ângulo de visão é aquele do centro fixo” (FRIDMAN, 2002, p. 176). Sobre esses casos não nos ateremos, pois é certo que o narrador de *Mad Maria* não é personagem da narrativa.

A respeito do narrador que mais se assemelha ao de *Mad Maria*, o que se manifesta em terceira pessoa, Norman Fridman (2002) apresenta o narrador onisciente que se subdivide em quatro categorias:

- **Narrador onisciente intruso:** a marca característica desse narrador é a presença das intromissões e generalizações autorais sobre a vida, os modos e as morais, que podem ou não estar explicitamente relacionadas com a estória à mão (FRIDMAN, 2002, p. 173).
- **Narrador onisciente neutro:** difere-se do narrador anterior apenas devido à ausência de intromissões autorais diretas. Nesse caso, o narrador fala de modo impessoal, na terceira pessoa (FRIDMAN, 2002, p. 174).
- **Onisciência seletiva múltipla:** Todos os materiais da narrativa – a aparência das personagens, o que elas fazem e dizem, o cenário – podem ser transmitidos ao leitor unicamente através da mente de alguém presente (FRIDMAN, 2002, p. 177).
- **Onisciência seletiva:** o leitor fica limitado à mente de apenas um dos personagens. Logo, em vez de ser-lhe permitida uma composição de diversos ângulos de visão, ele encontra-se no centro fixo (FRIDMAN, 2002, p. 178).

Percebe-se, então, um esforço da crítica em especificar o narrador em categorias fechadas. Entretanto, como já mencionamos anteriormente, trancafiar esse artífice em uma estrutura pré-pronta é sacrificar o todo desse sujeito do discurso. Portanto, sabemos que o narrador de *Mad Maria*, realiza a narrativa em terceira pessoa, mas como ele o faz, ultrapassa os limites das categorias postas pela crítica.

Na estrutura narrativa utilizada, o narrador dá voz à personagem, em grande parte, pelo uso do discurso indireto livre. Assim, o narrador explicita o que as personagens pensam, almejam, enfim, consegue ir ao lugar mais secreto que há no ser humano – a mente. Desta forma, o narrador, passa a observar pelos olhos da personagem e a “quase falar” pela sua boca. Vejamos, pois, como as personagens centrais do romance são apresentadas por esse artífice:

[Finnegan:] Pelo que Finnegan podia notar, o verão era quando as chuvas caíam rápidas e os malditos escorpiões caíam no chão da barraca [...]. Era o primeiro verão que Finnegan estava passando ali e começava a aprender sozinho a lidar com os escorpiões (MM, p. 11).

[Collier:] Tudo que lhe vinha na cabeça, sempre, era esta sensação de estar deslocado no tempo. No período devoniano devia ser assim. E quem sabe, também no período cambriano. Collier sentia-se na pré-história do mundo (MM, p. 17).

[Farquhar:] Ele não gostava particularmente de doces mas da sensação de cobiçá-los através do vidro da vitrine. Era um velho costume que vinha, ele pensava, do tempo em que era uma criança pobre e somente lhe era permitido o sentimento de cobiça (MM, p. 23).

[Joe:] Quando a chuva caísse, ele tinha de estar protegido. E certamente logo estaria chovendo. Ele não tinha mais maloca, não tinha casa, nem pai, nem mãe, nem irmãos ou parentes. Tudo o que tinha era fome, muita fome (MM, p. 86).

[Consuelo:] Consuelo não sabia exatamente onde estava, sentia que havia conseguido escapar da floresta e da chuva. Estava deitada numa cama macia e coberta por lençóis limpos, e isto não era um delírio. Mas estava muito cansada e queria dormir, descansar e talvez nunca mais acordar e ver o mundo (MM, p. 102-103).

Podemos perceber pelas expressões empregadas que o narrador se manifesta através da onisciência, na qual revela o íntimo das personagens. Declarações como: “Pelo que Finnegan podia notar [...]” ou “Collier sentia-se na pré-história do mundo” ratificam a posição dominante em que o narrador de *Mad Maria* se encontra. Pois, não se atém a descrever o visível das ações, mas se embrenha em meio aos pensamentos e sentimentos das personagens.

Há um imbricamento tamanho entre a voz do narrador e a das personagens que, em alguns momentos, não há como dissociá-las. “Era um velho costume que vinha, ele pensava, do tempo [...]”. Ao falar sobre Farquhar, o narrador une-se a voz deste e apropria-se do pensamento dele, para logo em seguida, revelá-lo como se o conhecesse melhor que ele mesmo.

A posição dominante do narrador torna-se mais aparente, na medida em que ele antecipa ações futuras. “Quando a chuva caísse, ele tinha de estar protegido. “*E certamente logo estaria chovendo.*”. Como poderia prever e afirmar com tanta confiança que choveria? o uso do advérbio de afirmação “certamente” garante a ideia de certeza expressa pelo narrador. Desta forma, o narrador que se instaura em *Mad Maria* coloca o discurso em terceira pessoa, ao se reportar às personagens, pois faz uso de nomes e dos pronomes pessoais do caso reto: *ele, ela, eles, elas*. Há, então, uma correlação direta entre os discursos pelo uso de termos indiretos.

O uso do discurso indireto livre permite que o leitor conheça o interior das personagens, os pensamentos mais sutis, os desejos mais secretos. Desta forma, é possível

conhecer o sentimento mais profundo de Alonso em relação a sua esposa Consuelo, revelado pelo narrador:

Era uma moça extremamente bonita e agora inteiramente desabrochada, tinha desabrochado em sua companhia, ele a vira tornar-se uma mulher, *sentia orgulho de ter acompanhado dia a dia o novo viço feminino que nela se instalava* (MM, p. 30, grifos nossos).

Com efeito, essa técnica proporciona ao leitor o conhecimento de sentimentos que existem, mas que talvez nem mesmo a personagem saiba identificar com clareza, pois a própria omissão é parte da estratégia escolhida para captar as impressões sugeridas pela personagem em sua relação com o meio.

E mais, a linguagem é utilizada para intensificar o conteúdo tratado na narrativa. Assim, percebemos a voz do narrador ao relatar o momento seguinte ao que a personagem Consuelo perdeu o marido. Ela caminhava pela floresta, sem rumo.

As doze variações de Beethoven em cada folha escondida na escuridão da noite. Uma noite densamente povoada de ruídos e abafada pela umidade agasalha os soluções de Consuelo. [...] Mas ela chora, os cabelos finos, longos, sedosos, estão desgrenhados e melados de barro e folhas mortas. [...] As pedras afogadas, o sol brilhando no dorso espelhado do piano, os músculos dos homens retesados. A balsa trepidando e Alonso segurando a corda, dando voltas com a corda no próprio corpo e os músculos e artérias do pescoço tensos num esforço supremo. E então, ela não podia acreditar porque era melhor deixar que outros impulsos lhe invadissem, estava descontrolada. Uma sala, bem mobiliada, as boas cadeiras estofadas em damasco de bordados aveludados, o marido fumando, quase dormindo [...] Um piano negro, um grande piano e o rapaz de terno riscado sorrindo para ela (MM, p. 48-49).

Para retratar esse episódio, os pensamentos de Consuelo são expressos pelo narrador e trazem legitimidade ao estado da personagem – o de desorientação. Destarte tais pensamentos soam como delírios e são colocados dessa forma na narrativa, tanto pelo texto (conteúdo) quanto pela forma como as palavras estão dispostas.

Todavia, apesar do uso do discurso indireto livre, o narrador faz uso de uma mescla entre o discurso indireto livre, o discurso indireto e pequenos diálogos. Se no primeiro capítulo, a presença de discursos diretos é quase nula, no último, pode-se notar um ávido crescimento dessa técnica narrativa. Entretanto, o narrador possui tamanho domínio da narrativa que manipula o olhar do leitor para a história narrada. A permissão que as personagens recebem para falar serve, meramente, para corroborar com o relato feito por ele anteriormente:

Os três [Farquhar, Collier, King John] tinham participado de um jantar maçante com os políticos e agora, enquanto os visitantes preparavam-se para dormir, aproveitavam para conversar

- Onde você arranhou aquele senador? – perguntou Collier?

Farquhar olhava o clarão da cidade perder-se no rio.

- É um homem riquíssimo, um grande ladrão – respondeu Farquhar.

- É muito chato. Prefiro enfrentar você, pelo menos é um ladrão que fala pouco.

- Eu dormi o tempo todo – disse “King” John.

- Você é um vaqueiro grosso, John. Dormirias em qualquer lugar, até mesmo no colo de Theda Bara – falou Collier.

Os três riram (MM, p. 427).

No excerto acima, percebe-se a parte inicial, na qual o narrador apresenta uma situação: “Os três tinham participado de um jantar maçante com os políticos e agora, [conversavam sobre o ocorrido]”, logo em seguida, a ideia trazida pelo narrador é confirmada com as falas das personagens. Nota-se, ainda, que é predominante no texto o uso de *verbum dicendi*, isto é, aqueles que precedem ou sucedem transcrições de falas, tais como os visualizados na citação anterior: “perguntou, respondeu, disse, falou”.

Nesse sentido, o amplo emprego desse tipo de verbo fortalece o poderio do narrador na constituição do texto, uma vez que é evidenciada a relação das personagens com seu arquiteto: de subordinação. Elas não existem por si só, são como parte de uma sinfonia organizada por um maestro que sabe de todos os passos de cada participante. O ato dos integrantes do concerto é comandado pelo maestro, e um integrante aparece mais vezes que outro na apresentação, se for permitido pelo comandante. Desse modo, a visão que o narrador propõe ao leitor sobre as personagens é unilateral. Não há possibilidade de percepção do todo, mas apenas da parte exposta pelo narrador.

A forma como esse narrador de *Mad Maria* organiza os discursos demonstra que as personagens são meros fantoches em suas mãos e, o seu poder ultrapassa os contornos do romance para envolver, inclusive, os leitores da trama. “Do narrador, do seu manejo dos estilos (directo, indirecto, indirecto livre) depende a nossa relação de leitores com os personagens. A sua possibilidade é múltipla [...]” (TACCA, 1983, p. 123).

Assim, em *Mad Maria*, o narrador assume o controle total da narrativa. Logo, o romance é construído como uma espécie de teatro de marionetes, no qual o narrador comanda as falas e ações das personagens. Logo, o narrador que se apresenta em *Mad Maria* centraliza o ato de narrar. Sua voz não é a única na totalidade do romance. Ecoa junto a de outras personagens a quem em alguns momentos é concedido o direito de falar. Entretanto, esse sujeito do discurso toma para si a maior parte do ato enunciativo.

Ainda, acerca do sujeito do discurso de *Mad Maria*, percebe-se que não há referências explícitas quanto às características dele. Distingue-se, pois, de narradores, como o clariciano, Rodrigo S. M. de *A Hora da Estrela* (1977), o qual tem sua personalidade construída simultaneamente a da protagonista, Macabéa. Nesse caso, é possível ao leitor conhecer aspectos relevantes do narrador em questão.

Difere-se também de narradores estabelecidos na primeira pessoa do discurso que se autoapresentam ao passo que narram o romance, como narrador-personagem Fernando em *Lealdade* (1997), obra de Márcio Souza que trata, sob o olhar de Fernando, a luta do povo do Pará pela independência de Portugal. Esse militar, filho de portugueses, mas nascido na colônia, vive em um conflito identitário de pertencimento. Seu coração está dividido entre a metrópole e a colônia. Assim, ao mesmo tempo em que narra o processo de luta do Pará, narra também a sua própria luta interna.

Distancia-se ainda de narradores como Riobaldo em *Grande Sertão: veredas*, publicada pela primeira vez em 1956, na qual traz o início: “- Nonada. Tiros que o senhor ouviu foram de briga de homem não, Deus esteja. Alvejei mira em árvores no quintal, no baixo do córrego. Por meu acerto. Todo dia isso faço, gosto; desde mal em minha mocidade” (ROSA, 1984, p. 7); e o fim: “Existe é homem humano. Travessia” (ROSA, 1984, p. 568) expressos pelo narrador. A voz do narrador Riobaldo inicia e termina o romance. Naquele momento, já na tranquilidade de sua fazenda, propõe-se a narrar a sua trajetória de jagunço a um indivíduo que vem de fora, homem urbano e letrado, que em nenhum momento é concedido o direito de falar na narrativa. Percebe-se a presença desse outro pelas falas de Riobaldo que o nomeia, em maior parte, de “senhor”, e em outras de “doutor”.

Embora o narrador de *Mad Maria* também seja o dono da palavra, é ele que comanda todas as ações narradas, semelhante a Riobaldo. Este fala de si, enquanto aquele fala de outros e se esconde atrás desses outros. Dele, o leitor não consegue vislumbrar sequer o nome.

Sobre esse narrador, articulador do romance, poucas informações são dadas. É impossível medi-lo precisamente. Sabe-se, porém, que é um narrador estritamente romanesco, narra solitariamente para um leitor com semelhante condição. Assim, distancia-se da tradição. Não faz parte nem dos narradores que vêm de longe, representados pelo marinheiro comerciante, nem daqueles que nunca saíram de seu país e narram suas tradições como o camponês sedentário. (BENJAMIN, 1994, p. 197). Entretanto, o narrador de *Mad Maria* está consonante com os pensamentos de Walter Benjamin, se pensarmos que esse dono da palavra é concebido para articular um texto claramente escrito.

Conforme Benjamin (1994, p. 201), “[a] origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los”. Sobre o nascimento do romance, tanto Walter Benjamin (1994) quanto Theodor Adorno (1980) tangenciam esse fato à ascensão da burguesia:

[o] primeiro indício da evolução que vai culminar na morte da narrativa é o surgimento do romance no início do período moderno. O que separa o romance da narrativa⁵ (e da epopéia no sentido estrito) é que ele está essencialmente vinculado ao livro. A difusão do romance só se torna possível com a invenção da imprensa (BENJAMIN, 1994, p.201).

Contudo, é Walter Benjamin quem destaca que a prosperidade desse gênero se deve ao surgimento da imprensa. Mas ambos destacam o desafio que o ato de narrar na contemporaneidade se depara, as transformações sociais modificaram as relações humanas e, concomitantemente, provocaram a subversão da narração.

Desintegrou-se a identidade da experiência - a vida articulada e contínua em si mesma - que só a postura do narrador permite. [...] Narrar algo significa, na verdade, ter algo especial a dizer e justamente isso é impedido pelo mundo administrado pela estandarização e pela mesmidade (ADORNO, 1980, p.269).

Adorno e Benjamin denunciam e anunciam o fim do narrador, não acreditam que o ato de narrar possa existir na contemporaneidade. O indivíduo não possuiria nenhuma experiência singular para relatar, estaria fadado a mesmice diária. Em contraste a esse pensamento, está a discussão de Beatriz Sarlo (2007, p. 25), a qual defende que “[n]ão há testemunho sem experiência, mas tampouco há experiência sem narração: a linguagem liberta o aspecto mudo da experiência, redime-a de seu imediatismo ou de seu esquecimento e a transforma no comunicável, isto é no comum”. Assim, a argentina explica que o corrente crescimento do uso da memória, dos testemunhos pessoais nos estudos acadêmicos refutam o presságio que Benjamin fez sobre o fim do narrador.

O apogeu do testemunho é, em si mesmo, uma refutação daquilo que, nas primeiras décadas do século XX, alguns consideraram seu fim definitivo. Walter Benjamin, diante das consequências da Primeira Guerra Mundial, expôs o esgotamento do relato devido ao esgotamento da experiência que lhe dava origem. Das trincheiras ou das frentes de batalha da guerra, ele afirmou, os homens voltaram emudecidos. É inegável que Benjamin se equivocava quanto à escassez de testemunhos, justamente porque ‘a guerra de 1914-8 marca o começo do testemunho de massas’ (SARLO, 2007, p. 26).

⁵ Narrativa, no sentido de narrativa oral.

Portanto, é sob esse prisma, que visualizamos o narrador de *Mad Maria*. É solitário, estritamente romanesco, mas a sua própria narração refuta a proposição de Benjamin. Ele recorre a narrativas orais africanas, a relato de trabalhadores da ferrovia, além da obra em análise estar em constante diálogo com outras que versam sobre o mesmo tema, como *A ferrovia do diabo: história de uma estrada de ferro na Amazônia* (1981) de Manuel Rodrigues Ferreira cuja primeira edição é de 1960; *Estrada de ferro Madeira-Mamoré. História trágica de uma expedição* (1947) de Neville B. Craig, um engenheiro norte-americano que narra os episódios da primeira fase da construção da ferrovia, essa obra foi escrita em 1907, mas só surgiu em português em 1947; *O romance da Madeira-Mamoré*. (1963) de Barros Ferreira.

Adorno (1980, p. 269) havia delineado o paradoxo que o narrador viveria: “[...] não se pode mais narrar, ao passo que a forma do romance exige a narração”. Em consonância, Benjamin (1994) assinala que se o início da era burguesa promoveu o crescimento do gênero romance, a consolidação dessa era fomentou o contrário, a crise.

[...] com a consolidação da burguesia - da qual a imprensa, no alto capitalismo, é um dos instrumentos mais importantes - destacou-se uma forma de comunicação que, por mais antigas que fossem suas origens, nunca havia influenciado decisivamente a forma épica. Agora ela exerce essa influência. Ela é tão estranha à narrativa como o romance, mas é mais ameaçadora e, de resto, provoca uma crise no próprio romance. Essa forma de comunicação é a informação (BENJAMIN, 1994, p.202)

A informação se aterria à superficialidade, não adentrando no íntimo dos seres. Ela é imediata, rápida e objetiva. Vem explicada, logo não há espaço para subjetividade. É dita, divulgada e apagada. Por isso, é tão subversiva ao romance, visto que nele, o leitor possui liberdade para interpretações. Para que o romance sobreviva e o narrador saia do paradoxo expresso por Adorno (1980), esse mesmo teórico traz uma alternativa viável, a estrutura romanesca

[...] tem que renunciar a um realismo que, na medida em que reproduz a fachada, só serve para ajudá-la na sua tarefa de enganar.[...] O momento anti-realista do novo romance, sua dimensão metafísica, é ele próprio produzido por seu objeto real - por uma sociedade em que os homens estão separados uns dos outros e de si mesmos. Na transcendência estética reflete-se o desencantamento do mundo (ADORNO, 1980, p.270)

Distinguindo-se da informação, compete ao romance infiltrar-se no mais profundo dos indivíduos e entesourar a essência desses e/ou da sociedade como um todo. Assim, nesse

mundo em farelos, o romance deve renunciar as formas passadas e se apropriar de uma nova, que efetivamente reflita o estilhaçamento do indivíduo.

[...] os romances de hoje que contam - aqueles em que a subjetividade liberada passa da força de gravidade que lhe é própria para o seu contrário - se assemelham a epopeias negativas. São testemunhas de um estado de coisas em que o indivíduo liquida a si mesmo e se encontra como pré-individual, da maneira como este um dia pareceu endossar o mundo pleno de sentido (ADORNO, 1980, p.273).

Adorno consagra o romance como o gênero inerente à luta contra o estado de coisificação que o indivíduo se encontra no mundo contemporâneo. O afastamento do realismo e, por conseguinte, da linguagem que intenta simplesmente captar a realidade; e a apropriação de uma nova forma que se aposse de uma linguagem diferente, como a ironia, pode ser crucial para a resilição desse estado de coisificação.

Assim, para Adorno (1980) há um elemento fundamental nessa nova forma de romance, o encurtamento da distância estética (destacado por Adorno nas obras de Proust e Kafka). Para esse estudioso, no romance tradicional, essa distância era fixa. Agora ela varia como as posições da câmara no cinema: o leitor é ora deixado do lado de fora, ora guiado pelo comentário até o palco, os bastidores e a casa de máquinas.

Observando o diálogo entre os teóricos mencionados acima, que surge o narrador de *Mad Maria*, é solitário, mas sua fonte é a história, memória, relatos, além de usar em toda a narrativa uma ironia, construindo um texto carregado de sentidos polissêmicos. Logo, as características vislumbradas no narrador de *Mad Maria* estão implícitas no texto. Tal percepção só é visível na projeção que o narrador faz de si mesmo nas personagens narradas. São pegadas deixadas no caminho trilhado por esse arquiteto que permitem ao leitor conhecê-lo (o arquiteto), entretanto, não completamente, pois ele manipula a visão do leitor, governando, até mesmo, o que quer que o leitor saiba a seu respeito.

O jogo de ideias produzido pelo narrador forma um todo capaz de incitar o leitor e fazê-lo recompor em seu imaginário as cenas propostas pela obra.

Farquhar estendeu a mão para o lado e sabia que a mulher não estava mais no quarto. Abriu os olhos e ainda estava escuro. A janela aberta deixava entrar um vento frio e incômodo. Ele levantou tonto de sono, fechou a janela e procurou dormir novamente. A cama estava naturalmente desarrumada mas não parecia que ali tinha estado uma mulher incrível. Só o lado dele tinha o lençol amassado e dobrado, a cama era grande e do lado em que a mulher deveria estar deitada o lençol fora esticado (MM, p. 90).

Nota-se na citação acima o encontro da personagem Farquhar e sua amante, retratado com minúcia pelo autor, incitando, sem dúvida, o leitor, de forma que este consiga vislumbrar

o episódio que é um fato da história, mas uma história revisitada pelo olhar do estrangeiro. Bem como, visualiza-se o mesmo efeito em diversos outros episódios da obra, inclusive nas lembranças de J. J. Seabra, em que ele rememora o crescimento de sua amante (a mesma de Farquhar), tanto físico quanto de personalidade e poder.

[...] ele viu passar uma moça, quase uma menina, cabelos escorridos e castanhos, a pele branca ardendo no sol matinal [...]. Estava usando um vestido gasto e frouxo, certamente reaproveitado de alguém mais velho, talvez sua mãe. [...]. As primeiras semanas foram de luminosidades, onde eles tateavam, a vida para ela ganhava contornos fulgurantes que jamais suspeitava existirem. Os vestidos caros, as comidas diferentes, as jóias, a reclusão numa nuvem de perfume lhe modelava outra vez *até renascer uma mulher que gemia alto enquanto ele gozava* [...] (MM, p. 230, grifos nossos).

Esse arquiteto romanesco emprega uma metáfora sutil para promover uma clara visão. Assim, a cena que apresenta a amante que agora ‘gemia alto enquanto ele gozava’ traz a personalidade de uma mulher que cresceu movida pelo ambiente hostil e que já exprimia poder e força. O som expresso por seus gemidos representava todo o domínio que aquela moça pobre, suja e maltrapilha, agora, em nobres vestes, imaginava ter sobre si mesma e sobre seu amante.

Com efeito, o romance como gênero híbrido que é, apresenta um misto de vozes atuando simultaneamente. Em *Mad Maria*, não é diferente, conquanto por mais que essas vozes dialoguem entre si, o narrador permanece sempre no primeiro plano. Portanto, é impossível delimitá-lo em uma categoria fechada, suas especificidades rompem esses sistemas estremados.

Há uma constante busca do narrador de *Mad Maria* em apresentar personagens que integraram o espaço formado na floresta sem a intenção de demonstrar uma estrutura maniqueísta, pelo contrário, enfatiza que todos, até os ditos bons são manipulados e corroídos pelo sistema, revelando a sua mais assustadora face. Busca mal sucedida, pois a própria trama é conduzida pela dicotomia bem X mal, a qual as personagens são divididas entre mocinhas e vilãs. Logo, é possível verificar o tom exagerado que o narrador introjeta na narrativa.

A organização do romance *Mad Maria* permite ao leitor perceber “cenas” que ocorrem simultaneamente, quase em fotogramas cinematográficos em que histórias aparentemente dissociadas se unem e formam o todo da narrativa, numa estratégia do narrador de unir os pedaços para compor o sentido ou a história que se quer contar. Essa técnica pode ser atribuída ao sucesso da adaptação do romance para a minissérie televisiva, apresentada de

janeiro a março de 2005, pela Rede Globo⁶. Por essa estratégia narrativa, é contada, de forma isolada, a história de cinco personagens – Finnegan, Consuelo, Collier, Joe, Farquhar – cujas vidas vão pouco a pouco se entrelaçando e formando o emaranhado que constitui o romance, sendo a ferrovia o elo que há entre as personagens. Metaforicamente, os trilhos de aço constituem as linhas, tanto da narrativa, quanto da vida de cada personagem, conduzindo os dramas interiores e a própria trama.

Nessa estrutura organizada pelo artífice romanesco, dois mundos paralelos são gerados: um no Rio de Janeiro, o qual é composto pela elite idealizadora da construção, sendo seu principal articulador Percival Farquhar; e outro na floresta Amazônica, espaço cujos atores principais são os trabalhadores, destacando-se, entretanto, Collier e Finnegan que significam o estatuto do poder dominador. Além desses, outros personagens se agregam aos domínios da *Mad Maria*, são eles: Joe, um índio Caripuna e Consuelo, boliviana que após perder tudo, integra-se ao grupo de trabalhadores da ferrovia. Sobre esses espaços que falaremos a seguir.

2.2. Mundos opostos: o confronto

O espaço tem um papel extremamente relevante na obra *Mad Maria*, não se trata de algo estático ou sem movimento. Na narrativa em questão, o espaço ganha vida e atua como parte fundamental, integra-se as personagens, modelando-as. Sobre o espaço, Osman Lins em *Lima Barreto e o Espaço Romanesco* (1976) tece considerações, especialmente a respeito da obra *Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá* de Lima Barreto, entretanto, as conclusões que Lins alcançou são relevantes para qualquer estudo que versa sobre o espaço. Com efeito, para Lins (1979), a acepção de espaço se dá através do liame entre esse e a personagem:

Podemos [...] dizer que o espaço, no romance, tem sido – ou assim pode entender-se – tudo que, intencionalmente disposto, enquadra a personagem e que, inventariado, tanto pode ser absorvido como acrescentado pela personagem, sucedendo, inclusive, ser constituído por figuras humanas, então coisificadas ou com a sua individualidade tendendo para zero (Lins, 1976, p. 72).

Logo, o espaço é um elemento ativo na narrativa e sua ligação com as personagens é irrefutável. Assim, os móveis, os ornamentos, um escada, uma igreja, até mesmo uma figura humana pode-se constituir como espaço narrativo, ou todos podem atuar em consonância para formar um espaço maior.

⁶ Com claros fins turísticos, a execução do projeto foi financiada pelo governo do estado de Rondônia.

Se pensarmos em *Mad Maria*, observamos que a construção dos espaços se faz pela perspectiva do narrador. É ele que coordena os espaços e as personagens que habitam neles. Sem dúvida, portanto, há um estreito laço entre o narrador, o espaço narrado e as personagens, e mais, a organização feita por esse narrador imprime às personagens, características do espaço em que estão inseridas, ligando-os de forma que não se pode concebê-los (personagem e espaço) dissociadamente.

Portanto, como partidários de Lins (1976, p. 63), quando ele afirma que “[n]ão só espaço e tempo, quando nos debruçamos sobre a narrativa, são indissociáveis. A narrativa é um objeto compacto e inextricável, todos os seus fios se enlaçam entre si e cada um reflete inúmeros outros [...]”. Em *Mad Maria*, como já mencionamos, todos esses fios são atados pela figura do narrador. É esse ser que realiza uma narrativa, na qual há a confluência de tempos e espaços diferentes, convergindo; e esses estão intrinsecamente relacionados às personagens para formar o todo da narrativa. Observando que *Mad Maria* é um romance que não foca uma única personagem, os espaços, assim como as personagens, são inúmeros.

Em primeiro plano, podemos perceber que há duas ambientações distintas atuando no presente da narrativa: uma, no Rio de Janeiro; e outra, na Amazônia. Essas ambientações são organizadas e apresentadas pelo narrador, de maneira que as personagens que integram tais núcleos, sejam entrelaçadas ao espaço em questão.

As personagens que habitam no Rio de Janeiro são as detentoras do poder, compõem a elite brasileira, intelectual e política. O narrador as apresenta, intentando revelar as manobras políticas que ocorreram nos bastidores da construção da estrada de ferro. Enquanto, as personagens que moram na Amazônia, são aqueles que efetivamente colocam as mãos na massa, isto é, os indivíduos que realizam o trabalho braçal da construção da ferrovia. Os dois grandes espaços em que o romance *Mad Maria* é dividido se intercalam na trama e compõem ambientações diferenciadas.

Pensando nas proposições de Osman Lins (1976), percebemos que ele faz distinção entre espaço e ambientação. Para ele, o espaço é denotativo e explícito, está relacionado a aspectos físicos, ao passo que a ambientação é conotativa e implícita, capta as conjunções dos espaços físicos, é tangenciada pela atmosfera gerada pelo ambiente. Assim,

Por ambientação, entenderíamos o conjunto de processos conhecidos ou possíveis, destinados a provocar, na narrativa, a noção de um determinado *ambiente*. Para aferição do espaço, levamos nossa experiência de mundo; para ajuizar sobre a ambientação, onde transparecem os recursos expressivos do autor, impõe-se um certo conhecimento da arte narrativa (LINS, 1976, p. 77).

Os conhecimentos, que o leitor necessita para mensurar o espaço e a ambientação, são distintos. No caso do espaço, o conhecimento de mundo é suficiente, as experiências de vida darão suporte ao leitor para identificar os espaços na trama. Contudo, para que o leitor perceba a ambientação, é necessário mais que um conhecimento de mundo, um saber sobre a arte narrativa é fundamental.

A propósito de ambientação, Lins (1976) a organiza em três tipos que se manifestam de formas díspares na narrativa: franca, reflexa e dissimulada ou oblíqua. A ambientação *franca* é marcada pela introdução pura e simples de um narrador disjuncto, isto é, que não participa das ações que formam a narrativa. Nela, “[...] o narrador (nomeado ou não) observa o exterior e verbaliza-o [...]” (LINS, 1976, p. 80).

Na ambientação *reflexa*, as “coisas, sem engano possível, são percebidas através da personagem”, sem a interferência de um narrador (LINS, 1976, p. 82). Logo, essa ambientação é característica das narrativas em terceira pessoa, as quais devem manter em foco a personagem, evitando uma temática vazia.

[...] tanto a ambientação franca como a reflexa são reconhecíveis pelo seu caráter compacto ou contínuo, formando verdadeiros blocos e ocupando, por vezes, vários parágrafos. Constituem unidades temáticas perfeitamente identificáveis: o ocaso, o desfile, a sala, a casa, a estação, a tarde, a cidade (LINS, 1976, p. 83).

Assim, a principal diferença entre esses dois tipos de ambientação é que a franca é construída pela visão que o narrador possui do espaço, portanto sem saturação da subjetividade das personagens; contrariamente, a reflexa está carregada de subjetividade, o espaço é apresentado através dos pensamentos, sentimentos e sensações da personagem.

Dessemelhante das duas ambientações supracitadas, está a *dissimulada*. Essa, “[...] exige a personagem ativa: o que a identifica é um enlace entre o espaço e a ação [...]. Assim é: atos da personagem, nesse tipo de ambientação, vão fazendo surgir o que a cerca, como se o espaço nascesse dos seus próprios gestos” (LINS, 1976:84).

Nessa ambientação dissimulada, há um diálogo contínuo entre espaço e personagem. Tais elementos se unem a tal ponto na narrativa, como se constituíssem um único elemento. Pois, se tanto na ambientação franca quanto na reflexa, há uma interrupção das ações narradas, para que o espaço seja descrito, a fim de apresentar subsídios do contexto em que a personagem está posta. Na ambientação dissimulada, não há uma pausa na narração para que uma descrição do espaço seja feita: espaço e personagem são um só, o espaço é gerado a partir das próprias ações da personagem.

Em *Mad Maria*, essas ambientações estão em confluência. A extensão do romance (461 páginas) e o número elevado de personagens e espaços provocam essas relações intrínsecas. Relações distintas, relações complexas. Assim, há ambientação *franca*, quando o narrador se apropria de longos parágrafos para descrever o ambiente, como o faz na apresentação da cidade de Porto Velho, no início do quinto livro:

Era uma cidade muito peculiar, onde não se comemorava o carnaval mas festejava-se o Dia de Ação de Graças. O dia 7 de setembro não era lembrado mas a cidade engalanava-se no 4 de julho. No mês de junho, quando ventos frios vinham dos Andes, não havia folguedos tradicionais como o bumba-meu-boi ou caninha verde, mas em 31 de outubro brincava-se animadamente o Halloween, embora ali não vivessem crianças [...]. As casas estavam racionalmente alinhadas, formando ruas bem aplainadas e limpas. Logo à entrada do cais moderno, ficava a praça, um largo não pavimentado, quadrado, onde, de um mastro de metal tremulava durante o dia, ao vento *caprichoso* do Madeira, a bandeira norte-americana. Em torno da praça, ficavam os grandes depósitos e os prédios destinados à administração, além da estação central, numa réplica das inúmeras estações ferroviárias de pequeno porte que existiam em centenas de cidade dos Estados Unidos. Nenhuma rua deixava de ter suas calçadas de madeira, necessária proteção para os pedestres durante a época chuvosa [...] (MM, p. 399 – 401, grifo nosso).

Com o intuito de fazer transparecer a atmosfera norte-americana que dominava a cidade brasileira, o narrador apresenta Porto Velho como uma cidade, em 1911, com fins exclusivamente exploratórios. Funcionava como base da empresa construtora da estrada de ferro Madeira-Mamoré. Embora fosse uma cidade brasileira, nutria hábitos de seus colonizadores, os norte-americanos.

A mesma espécie de ambientação pode ser observada quando o narrador descreve outros espaços no decorrer do romance, como a morada de Percival Farquhar no Rio de Janeiro:

Farquhar vivia em três apartamentos conjugados do Hotel Avenida transformados em sala de visitas, sala de reuniões e quarto de dormir. Os três apartamentos *agradavelmente* espaçosos, decorados discretamente com móveis franceses no estilo Restauração [...] (MM, p. 83).

Observa-se nessas ambientações que o narrador é quem apresenta os espaços, sem a subjetividade das personagens, conquanto ele não é um ser totalmente distante, pois contamina a descrição com os seus próprios juízos de valor, uma vez que apresenta características pessoais aos elementos como nos excertos apresentados anteriormente, nos quais, o narrador declara: ‘vento *caprichoso* do Madeira’ ou ‘apartamentos *agradavelmente* espaçosos’. Nas descrições feitas pelo narrador, a presença dos adjetivos denuncia-o e revela a sua posição em relação a aspectos da ambientação e às personagens.

Embora, haja um misto dos tipos de ambientações que interseccionam *Mad Maria*, a ambientação franca é a predominante, uma vez que a voz do narrador é sempre a que prepondera pela extensão do romance. Se prosseguirmos com a continuação do excerto anterior:

[e]le gostava daquele hotel, sempre muito limpo, com atenciosos garçons e camareiras eficientes, grandes paredes silenciosas, e das janelas abertas para a avenida por onde chegavam os ruídos da vida noturna incipiente do Rio de Janeiro. Quando entrava naquele apartamento sempre no final da tarde, seu corpo se deixava mergulhar numa banheira de água fria e ressuscitava das fadigas do dia” (MM, p. 63).

Observamos que a narração é feita pelo narrador, apesar desse artífice romanesco declarar que a personagem gostava daquele hotel, são as impressões que o narrador possui a respeito dos pensamentos da personagem sobre o espaço que são delineadas, se essas são efetivamente as impressões da personagem, a narrativa não esclarece. Com efeito, a própria apresentação dos espaços da narrativa reforça o poder do narrador sobre as personagens.

Em todo o romance, as ações são introduzidas pela descrição minuciosa dos espaços físicos, como o trecho seguinte que descreve o escritório onde Farquhar trabalhava:

Ficava num único andar de um edifício pequeno na Avenida Central. Pessoalmente, ele não gostava daquelas instalações, o prédio era mal dividido e pretensioso, queria imitar a arquitetura francesa e acabava amesquinhando as proporções, como tudo ali no Rio de Janeiro. Subindo uma escada um pouco estreita, entrava-se num salão perfumado suavemente porque todas as noites, após o expediente, uma turma de limpeza varria e lustrava o piso e os móveis com uma solução sanitária que ele mandava buscar dos Estados Unidos [...] (MM, p. 42 – 43).

Após a descrição dos espaços, o narrador se ocupa em descrever as personagens que ocupam aquele espaço, para enfim, iniciar a narrar as ações, suscitando um hiato entre a descrição e a narração.

O poder do narrador impera na construção dos mundos paralelos que se alternam na narrativa. Outrossim, todos os microespaços em que as personagens estão situadas vão formando essas duas grandes ambientações em que o romance está circunscrito: o Rio de Janeiro e a Amazônia.

Nessa primeira ambientação, o Rio de Janeiro, esses microespaços dialogam entre si e com as personagens. Podemos dividi-los ainda em coletivos e em individuais. Os primeiros são aqueles onde as personagens se reúnem, como confeitarias, ambiente de trabalho.

Enquanto, os segundos são representados pelo espaço em que as personagens chamam de casa, seja um apartamento, um hotel ou uma casa propriamente dita.

A personagem Farquhar, protagonista desse núcleo, é descrita pelo narrador como um homem sério e objetivo, um homem que foi um menino pobre que cresceu e prosperou, a fim de ratificar esse perfil criado para a personagem, o narrador a coloca em um ambiente coletivo, mas que essa personagem prefere apreciar sozinha:

A vitrine da confeitaria, repleta de variados doces e confeitados, era o seu maior encanto. Todos os dias, quando estava no Rio de Janeiro, antes de subir para o seu escritório, ele atravessava rapidamente a Avenida Central, entrava pela Rua 7 de setembro, as pastas de documentos sob o braço, bem protegidas, e postava-se alguns minutos frente à vitrine da Confeitaria Colombo. Ele não gostava particularmente de doces mas da sensação de cobiçá-los através do vidro da vitrine. Era um velho costume que vinha, ele pensava, do tempo em que era uma criança pobre e somente lhe era permitido o sentimento da cobiça (MM, p. 22 – 23).

A cena é descrita de forma minuciosa, precisando rua, posição da personagem e a sensação que ela nutria ao estar ali. Nesse excerto, há a junção de ação e descrição, prevalecendo esta última. Na narrativa, Farquhar não possui filhos nem esposa, vive em um estado de solidão voluntária que casa com o perfil de objetividade e cobiça, instituído a ele pelo narrador.

Desta forma, o narrador empreende um discurso no qual a construção da estrada de ferro Madeira-Mamoré parece atender aos interesses da classe dominante que busca propagar suas ideias para perpetuar a dominação sobre os demais indivíduos da sociedade. Sob esta ótica, Farquhar constitui apenas uma das conexões do organismo vivo do poder, cujos desígnios se unem, ao visualizarem a possibilidade de tirarem proveito de alguma situação.

Nesta circunstância, o narrador parece defender a ideia de que a construção da estrada de ferro se apresente como uma loucura, observando as condições impróprias para a sua instalação, encontra apoio nas mais diversas esferas da elite brasileira, nas quais, os representantes são movidos por interesses particulares, em especial, o desejo de se manterem no poder, de permanecerem fazendo parte da classe dominante.

Percival Farquhar, de alguma forma, está ligado a todas as outras personagens desse núcleo. Assim, Farquhar para efetivar seus anseios, une-se a Ruy Barbosa, jurista brasileiro que havia perdido as eleições para Marechal Hermes da Fonseca em 1910. A empresa de Farquhar havia apoiado o jurista nas eleições e com a perda deste, Farquhar precisava iniciar relações com o novo governo imediatamente. Nesse sentido, Ruy era exímio conhecedor das articulações do poder político no Brasil e seria uma espécie de conselheiro de Farquhar que

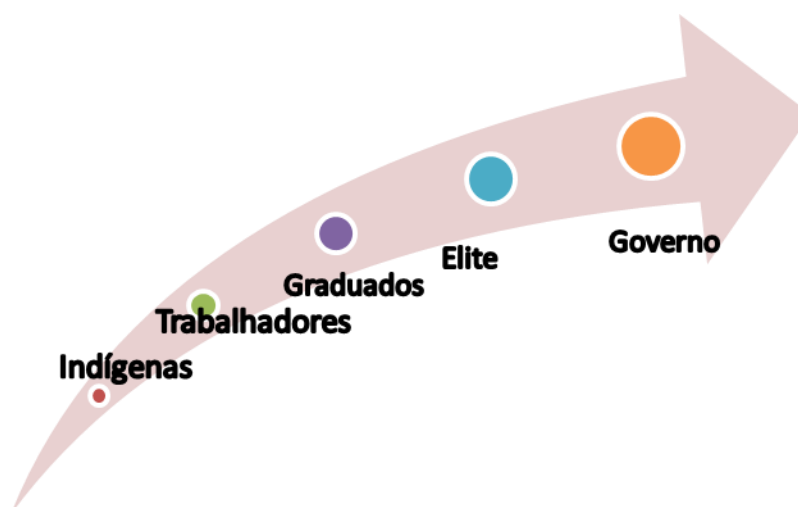
afiançaria o rompimento do cerco e a conquista de Hermes. Pode-se dizer que, ao poder político e econômico do americano, une-se a retórica do brasileiro. O discurso a serviço do poder, levando-se em consideração o reconhecido poder de persuasão de Ruy.

Para este fim, o Coronel Agostinho é infiltrado no governo. Recebe o cargo de ajudante-de-ordens da Casa Militar do presidente. Assim Agostinho promove sorrateiramente os interesses de Farquhar e o mantém informado sobre os acontecimentos no palácio. Sob este postulado, Farquhar alcança o cerne do poder e após ferrenhas manobras atingiu J. J. Seabra, um dos políticos mais influentes da época, o homem de confiança do presidente, para enfim chegar ao presidente e concretizar a teia de relações de domínio: capital estrangeiro e governo na construção do discurso do poder.

A luta de Farquhar para manter relações favoráveis com o governo não se deve apenas à construção da estrada de ferro Madeira-Mamoré. O Sindicato Farquhar dominava muitos outros empreendimentos no Brasil, como a Companhia de Eletricidade em São Paulo, ou o controle do porto, telefones e bondes elétricos do Pará, além de uma rede hoteleira significativa no Rio de Janeiro e a construção de diversas ferrovias em diferentes espaços do Brasil.

Desta forma, o narrador deixa transparecer que os operários e Farquhar constituem as pontas da pirâmide. Sendo, os operários, a base, e Farquhar, o topo. No entremeio, estão indivíduos que, embora vivam na Amazônia, gozam de regalias impossíveis aos simples operários, são os chamados *graduados*. Pelos juízos de valor que o narrador apresenta em toda a narrativa, pode-se depreender a seguinte estrutura hierárquica do empreendimento:

Ilustração 4 – Estrutura hierárquica da estrada de ferro.



Fonte: elaborada pela autora.

O narrador de *Mad Maria*, portanto, não é um narrador imparcial, a todo o momento, ele manifesta suas opiniões, imprimindo a trama as suas impressões. Assim, os dois mundos paralelos em que o romance está organizado são projetados conforme os seus interesses. Vejamos a descrição do dormitório dos trabalhadores da construção da estrada de ferro na Amazônia:

[u]ma armação tosca, sem teto, construída de troncos, servia para os trabalhadores atarem as redes. Ali eles dormem; *embora chamar aquilo de dormitório fosse mais do que um eufemismo cínico*. As redes estavam distribuídas paralelas umas as outras. Os guardas de segurança se colocavam a cada dois metros e separava o dormitório em duas alas. Cada rede estava protegida por um mosquiteiro: espécie de tenda feita de fazenda leve e que envolvia completamente a rede. Mas o mosquiteiro só protegia dos mosquitos, no caso de chuva os homens ficavam totalmente desabrigados (MM, p. 51, grifo nosso).

Em meio à descrição do espaço, o narrador apresenta seu julgamento sobre as condições desse espaço. Quando ele diz: ‘embora chamar aquilo de dormitório fosse mais do que um eufemismo cínico’, não se trata da posição de nenhuma personagem, mas da sua própria opinião. Desse modo, ele coordena a narrativa, as personagens e o olhar do leitor, todos agem a bel-prazer desse arquiteto romanesco.

Destarte, através dos posicionamentos do narrador, percebe-se que na Amazônia, os trabalhadores não possuem espaços individuais, todos são coletivos, até mesmo, o dormitório ou o banho:

[...] aos domingos acontecia um pequeno ritual: o banho coletivo dos trabalhadores [...]. Por volta das dez horas da manhã, os trabalhadores apareciam despídos e arrumavam-se numa fila. Somente os doentes estavam dispensados. Um vagonete era improvisado em palanque, onde quatro a cinco homens subiam constrangidos para receber os jatos de três mangueiras sustentadas pelos guardas de segurança [...]. Os homens em cima do vagonete deviam passar sabão grosso no corpo e lavar a sujeira acumulada durante a semana (MM, p. 217 – 218).

O narrador constata que o banho dos trabalhadores era realizado apenas uma vez durante a semana e somente nesse dia que eles deixavam suas roupas velhas e sujas, as quais eram incineradas, para receberem roupas novas que eram colocadas no corpo ainda molhado. Assim, o narrador vai desenhando a ambientação amazônica, impregnando-a com a atmosfera que ele deseja que o leitor perceba.

Os dois excertos, assim como as descrições dos espaços em que os trabalhadores da construção da ferrovia transitam, que permeiam toda a obra, apresentam a falta de

individualidade a que esses homens estão submetidos. Reprimidos a espaços coletivos, esses homens parecem ser tratados apenas como massa trabalhadora, não como indivíduos. Essa ideia é reforçada pelo narrador, quando, somente, poucos desses trabalhadores são nomeados. Quando citados, o narrador faz referência à nacionalidade do trabalhador, assim, observa-se a perda da identidade proporcionada pela ausência do nome.

Percebemos que o conjunto narrativo executado pelo narrador intenta fazer o leitor visualizar que esses trabalhadores são condicionados a um estado de segregação e anonimato, embora façam parte da história nacional – cada dormente, cada pedaço de trilho representa o suor e o sangue derramado por um operário – são sequer notados. Constituem a última casta da organização da construção da estrada de ferro.

As descrições que o narrador realiza dos trabalhadores, das condições de trabalho, da construção da ferrovia, parece querer comparar esse espaço a uma espécie de campo de concentração nazista, em que Adolf Hitler, no caso, estaria personificado na personagem Farquhar.

Assim, o narrador apresenta a formação desses mundos paralelos, opostos que se atraem, antônimos ligados pela ferrovia e um mundo em que os habitantes da Amazônia são colocados como seres descartáveis que servem meramente para cumprir ordens, essas estabelecidas pelos donos do poder, aqueles que integram a ambientação no Rio de Janeiro.

Esses dois núcleos de personagens são unidos no fim da narrativa em um só espaço: Porto Velho. Trata-se de uma visita dos políticos brasileiros para inaugurar um trecho da ferrovia, isto é, uma parte do núcleo do Rio de Janeiro se desloca até a Amazônia. Essa visita tinha como objetivo cessar algumas críticas que a empresa Madeira-Mamoré Railway estava recebendo. A empresa estava sendo acusada de oferecer péssimas condições de trabalho a seus funcionários. A ideia da visita foi do amigo de Farquhar, Ruy Barbosa.

Convidem [...] uma comitiva de senadores e deputados para uma visita a Porto Velho. Assim vocês terão testemunhas oculares da situação [...]. Testemunhas oculares que somente verão o que for conveniente a vocês. Quando voltarem farão discursos no Parlamento, escreverão artigos, espalharão que a obra desenvolve-se às mil maravilhas (MM, p. 388 – 389).

Assim, as personagens que no início da trama são colocadas em espaços totalmente distintos, no decorrer da narrativa são entrelaçadas, a fim de que, ao final, sejam postas frente a frente em um mesmo espaço. Embora esse espaço fosse na Amazônia, não era o mesmo que os trabalhadores viviam, pois havia sido disfarçado para cumprir com os interesses da empresa: impressionar os políticos brasileiros, a fim de que a ideia de terror que a mídia

vinculava sobre as inóspitas condições de trabalho fosse desfeita. Entretanto, a visita foi rápida:

[p]ara evitar o tédio dos convidados, já que Porto Velho, como tinha ficado claro, era uma cidade de trabalho e não de prazeres, o programa foi encerrado sem qualquer evento especial, no seu terceiro dia. Logo após o almoço, os visitantes embarcaram, impressionados com a eficiência do empreendimento [...] (MM, p. 431).

Logo após, cada personagem voltou a seu espaço inicial: os “[...] cavalheiros bem trajados e elegantes, mulheres cheias de joias e chapéus emplumados”. (MM, p. 403) retornaram para o Rio de Janeiro; enquanto os trabalhadores se acomodaram na Mad Maria e regressaram para o campo de trabalho, sobre o qual o narrador permite soar o pensamento do maquinista Thomas – “[n]ão lembrava com saudade ou qualquer espécie de nostalgia, tudo o que ele pensava era que estava voltando para o inferno [...]” (MM, p. 432).

Mesmo a Amazônia, o narrador parece se esforçar para revelá-la sobre duas faces que dialogam entre si: o paraíso e o inferno. Paraíso, no sentido, de ser o império do lucro para o capital estrangeiro, sob a figura de Farquhar. E inferno para os trabalhadores que além de todo o tormento que passaram, muitos perderam a vida.

A respeito dos mundos paralelos que o narrador criou, mesmo que as personagens ocupem o mesmo espaço, a disparidade que há entre elas é assinalada pelo narrador até mesmo na partida. Assim, por meio das descrições dos espaços e da narração das ações esses mundos permanecem como opostos.

Além das muitas personagens e espaços que ocupam o presente da narrativa do romance *Mad Maria*, esse tempo presente dialoga com o passado das personagens, especialmente as que habitam a Amazônia. Tal passado também é coordenado pelo narrador, é ele quem apresenta o percurso que as personagens percorreram até chegarem nesse lugar comum: a construção da ferrovia, mas parece fazê-lo sob a ótica das personagens. Assim, cada personagem está circunscrita a um espaço-tempo diferente, que são suscitados através da sobreposição das vozes do narrador e das personagens. A seguir, mergulharemos nessa confluência entre o presente e o passado em *Mad Maria*.

CAPÍTULO III

CONFLUÊNCIAS ENTRE PRESENTE E PASSADO

A ferrovia se constitui como ponto de encontro para que as personagens que vivem em torno dela rememorem o caminho que trilharam até chegarem à Amazônia. Entretanto, essas lembranças não são narradas exatamente pelas personagens, mas pelo imbricamento da voz do narrador à voz das personagens. Assim, no decorrer da narrativa que foca a construção da estrada de ferro Madeira-Mamoré em meio à Amazônia, no início do século XX, os trabalhadores da construção revelam pouco a pouco as suas memórias. São memórias individuais retomadas à medida que o romance é narrado. Desta forma, passado e presente se mesclam, formando uma unidade na narrativa.

Em tal construção, homens de diversas nacionalidades são postos lado a lado. Nesse sentido, a Estrada de Ferro Madeira-Mamoré, localizada em meio a Amazônia brasileira, reuniu além de barbadianos, gregos, portugueses, espanhóis, alemães, japoneses, outros povos das mais diversas nacionalidades. São pessoas que saíram de suas terras, aspirando fortuna, melhores condições de vida e foram convencidos de que, ao chegarem à Amazônia, encontrariam o “paraíso”. Somam-se a estes, aqueles que vieram, literalmente, forçados. Tratam-se de brasileiros desterrados em consequência da revolta dos marinheiros da armada, sendo a maioria composta por negros e mestiços, compondo uma espécie de reconstrução do mito do Eldorado em novas dimensões históricas e sociais.

Cada uma das personagens apresentava uma razão para estar ali. Talvez, para uns, a Mad Maria fosse a última esperança, devido ao longo período de desemprego que enfrentaram em suas terras; para outros, estavam em busca de riquezas. Pode-se dizer que foram movidos pelo canto da sereia, da mesma forma como os europeus ouviram o chamado para o Novo Mundo apregoado pela ideia de que “o Brasil não era longe”, como analisou Flora Süssekind, (1990) ao tratar do surgimento do narrador de viagem.

Na obra *Trem fantasma: a modernidade na selva*, Francisco Foot Hardman analisa o contingente humano de duzentos homens que foram destinados para a construção da ferrovia Madeira-Mamoré. Entre esses trabalhadores do mar, foram agrupados “[...] centenas de operários, vagabundos, prostitutas e outros “desclassificados” [...]”, assim o governo de Marechal Hermes da Fonseca aproveita-se do episódio para “[...] sanear os movimentos sociais urbanos da Capital Federal” (HARDMAN, 1988, p. 156).

Esses homens, de diferentes espaços e com experiências díspares, conviviam em um mesmo ambiente, dividindo sonhos e expectativas, mas principalmente, compartilhando

memórias, num período de intensificação da ideia de progresso. Formam um grupo de indivíduos em um mesmo espaço, narrando histórias únicas, mas que também são coletivas. Essas personagens são constituídas no trânsito e com a incerteza de um futuro, especialmente aquele pretensamente prometido no ambiente amazônico. Nessa perspectiva de análise, este capítulo se aterá a revelar essas memórias, constituintes fundamentais da teia romanesca proposta pelo narrador.

São três as nacionalidades que se destacam: barbadianos, alemães e ingleses. Cada uma tem uma personagem central que representa o grupo e são devidamente nomeadas. Os demais são anônimos. A eles não é dada voz. Os barbadianos, são representados pela personagem Jonathan; os alemães, por Günter e, por último, os ingleses, pela figura de Collier.

3.1. Os filhos de África na Amazônia

Descendente de escravos capturados no Daomé, em África, Jonathan, fazia parte dos milhares de trabalhadores da Estrada de Ferro Madeira-Mamoré que adentraram a Amazônia, seduzidos pelo desejo de enriquecimento e terras de fácil aquisição. Contudo, essa personagem não se resumia em si mesma, carregava consigo a trajetória de seu povo, há muito aviltado e envilecido pela escravidão, o que iria se intensificar no novo espaço de trabalho.

Refletindo sobre a escravidão na África Atlântica, o especialista americano em história da África e dos movimentos diaspóricos, John Thornton pontua sobre o papel do continente africano na formação do mundo atlântico. Recorre ao argumento que reconhece as consequências das navegações europeias. Se por um lado, o movimento humano abre algumas áreas da África para o mundo, por outro, aumenta os conflitos oriundos da combinação de rotas marítimas e fluviais por onde eram transportados os escravos, considerados a única forma de propriedade privada reconhecida pelas leis africanas que produzia rendimentos (THORNTON, 2004, p. 125-7). Enquanto nas sociedades europeias, a terra era a principal forma de propriedade privada lucrativa, em África, a propriedade da terra era corporativa. Assim, na Europa a venda de escravos ocupava posição inferior, visto que a posse de terra era pré-condição para a detenção de escravos. Ao passo que em África a escravidão tinha posição de destaque.

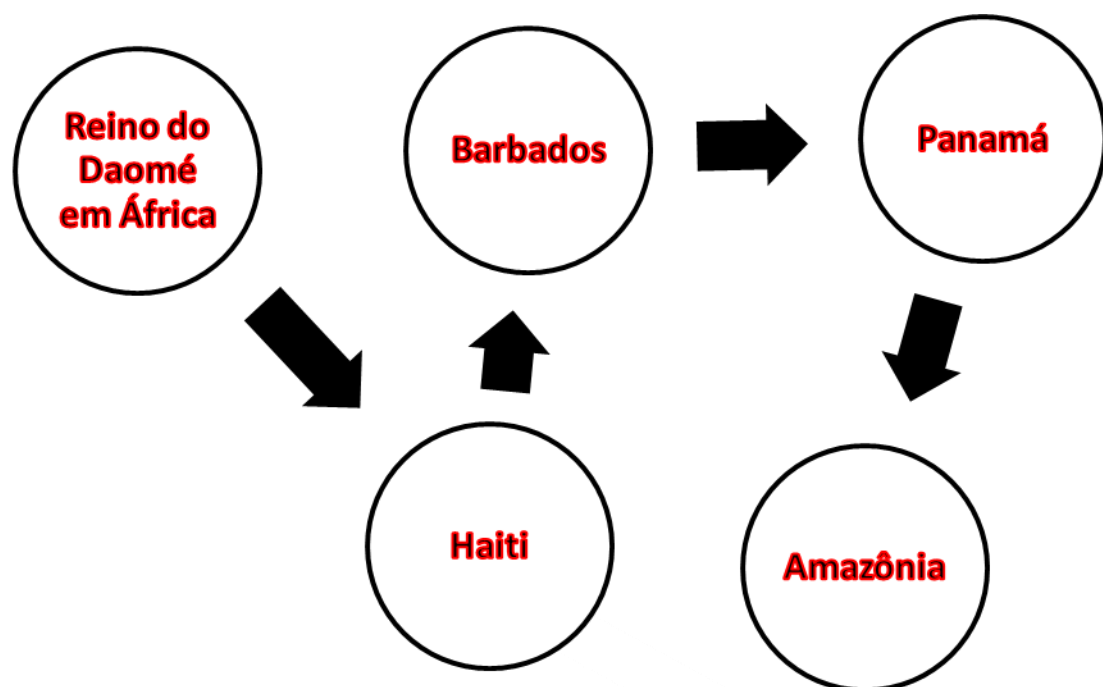
Antes da chegada dos europeus ao continente, os africanos já possuíam a prática de escravizar seus semelhantes, entretanto a comercialização era feita em pequenas proporções.

Havia diferentes tipos de escravos: os que trabalhavam na agricultura de subsistência, os que realizavam atividades domésticas, os reprodutores, cujo dever era aumentar o número de dependentes, ou de um clã.

A obtenção de um escravo podia ocorrer de diferentes maneiras: sequestro de crianças que posteriormente seriam vendidas como escravas, criminosos que poderiam receber o cativeiro como punição de seus atos, pessoas endividadas que eram tomadas como cativas por seus credores, indivíduos muito pobres que pediam para serem escravizados, pensando em ter como se alimentar. Contudo, a principal fonte era a guerra. Após vencer uma batalha, o povo perdedor era escravizado pelos vencedores.

Em guerra com os nagôs, a tribo a que os antepassados de Jonathan pertenciam – os fons – foi derrotada, e alguns de seus homens e mulheres foram aprisionados. Essa é a ponta inicial do percurso feito pelos daometanos e que se encerra na Amazônia. Para melhor visualização do que está sendo dito, a ilustração abaixo sintetiza os diversos espaços que o narrador do romance *Mad Maria* menciona que Jonathan e seus ascendentes passaram.

Ilustração 5 – Percurso dos barbadianos.



Fonte: elaborada pela autora.

Essa ilustração permite verificar os diversos ambientes percorridos pelos antepassados de Jonathan. Saíram do Reino do Daomé em África, lugar onde lutaram contra os guerreiros nagôs, perderam e foram trocados por objetos com um mercador árabe, o qual vendeu os daometanos como escravos para um navio negreiro; depois foram para o Haiti trabalhar na plantação de cana de açúcar, até que uma grande rebelião de escravos amedrontou o senhor de escravos que se mudou para Barbados. Os daometanos, como escravos, acompanharam o senhor e nesse espaço, trabalharam na plantação de tabaco. Em seguida, já livres, serviram como mão de obra no Panamá, construindo um canal; e, posteriormente, na construção da estrada de ferro Madeira-Mamoré na Amazônia.

Assim, em séculos, a história dos familiares vai de África à Amazônia, dois espaços usurpados pelo velho mundo. O primeiro (a África), arrasado. O segundo (a Amazônia), desejado. Espaços que comungam um fator histórico: a cobiça dos exploradores europeus, situação narrativa em que se encontram as personagens do romance em análise.

Em *Mad Maria* as personagens são constituídas no trânsito e com a incerteza de um futuro, especialmente aquele pretensamente prometido no ambiente amazônico. Assim, pode-se dizer que a personagem Jonathan de *Mad Maria* se caracteriza pelo não lugar, pois não tem consciência do espaço ocupado. Feito um barco à deriva, sabe de onde veio, entretanto, compreende também que seu espaço original, após tantas mudanças – seja por vontade própria ou alheia – não é mais o Reino do Daomé em África, nem tampouco a Amazônia. Simplesmente, não há mais espaço original. Desenvolveu a capacidade de um Camaleão. Adapta-se em qualquer circunstância e em qualquer espaço físico, mas de igual modo, em qualquer circunstância ou espaço, se sente deslocado.

Ao tratar desses espaços nômades, de populações em deslocamentos, o crítico Edward Said afirma que “nossa época moderna, com a guerra moderna, o imperialismo e as ambições quase teológicas dos governantes totalitários, é, com efeito, a era do refugiado, *da pessoa deslocada*, da imigração em massa” (SAID, 2003, p. 47, grifo nosso). O exílio, então, não é uma questão de escolha “nascemos nele ou ele nos acontece”, como assevera Said (ibidem, p. 57). O importante é que não se acomode a ele, pois é preciso aprender com os deslocamentos a que o indivíduo está sujeito. Se se pensar que a cultura ocidental do século XX é fruto de construção de emigrantes e refugiados, pode-se entender os aspectos mais doloridos do exílio para a humanidade, como ele mesmo diz: “tristeza, dor mutiladora, perda, angústia, mudez, negação da dignidade e da identidade, punição política, solidão miserável, privação, banimento (ibidem, p. 46-60), como acontece com as personagens do romance em foco e

mesmo para aquelas que, ao final, entregam-se às contingências, rompem as barreiras da experiência, assumem outras posturas, não permitidas anteriormente.

3.1.1. Os barbadianos e a religiosidade

Embora, tenham vivido em distintos territórios, os trabalhadores daometanos, nomeados pelo narrador de barbadianos devido ao último local que fixaram residência, permanecem unidos. Fator atribuído à religião que praticavam, o Vodou.

Apesar da maioria dos homens africanos escravizados e transportados para outros continentes se afastarem de sua religião de origem e adotarem a prática dos senhores, os antepassados de Jonathan permaneceram fiéis aos seus cultos tribais. Com efeito, transmitiram as suas crenças de geração a geração, permitindo a difusão de suas práticas religiosas entre os descendentes.

O narrador de *Mad Maria* esclarece que os daometanos, pelos diversos lugares que passaram, realizavam suas cerimônias de forma escondida, pois eram perseguidos pelas autoridades coloniais. Desse modo, é sabido que as religiões de origem africana sempre sofreram segregação, especialmente em países de maioria cristã, como o Brasil.

O cristão vê de forma negativa a prática Vodou. Exime-se de pesquisar e conhecer as crenças de outros, logo, o imaginário cristão é alimentado apenas com imagens pré-concebidas. Imagens, essas, geradas na prepotência do “tudo sei, e estou certo”.

Para Bastide (1985, p. 117-120), as religiões afro-brasileiras tiveram papel de resistência à dominação do colonizador europeu, além de funcionarem como uma espécie de guardião da memória cultural de África. Ainda que Bastide não cite diretamente o Vodou, atribuímos a ele a mesma situação do Candombé, Umbanda e outras práticas do sincretismo religioso. Essas religiões permanecem, ainda hoje, na marginalidade, nomeadas de macumba e/ou feitiçaria.

Em *Mad Maria*, o médico irlandês Finnegan trava um embate com os barbadianos. Finnegan é um homem católico, mesmo que a vivência na construção da estrada de ferro tenha enfraquecido sua fé, o médico ainda guarda consigo resquícios de uma crença centralizadora, ao passo que visualiza as crenças de outrem como tolice. É possível verificar o grau de preconceito desta personagem com relação ao sincretismo criado no ambiente da ferrovia. Num espaço de convivência entre tantas etnias, a pluralidade cultural se manifesta e é retaliada por esta personagem que vivia no limite: acostumado a uma vida de requintes, o

ambiente em que vivia na ferrovia era totalmente diferente. Confuso, a ideia de lutar por sua crença cristã e renegar a dos outros, talvez fosse o resquício de apego a sua antiga vida.

No espaço em que Finnegan vivia na ferrovia, a morte era uma companhia diária para ele. A longa jornada de trabalho, a carência de habitação e alimentação adequadas, falta de higiene, as diversas doenças e, principalmente, a escassez de remédios e equipamentos médicos faziam vítimas rotineiras na estrada de ferro Madeira-Mamoré. A Finnegan, responsável pelo trabalho de prevenção e tratamento de doenças, restava o papel de legista. A ele foi dada a incumbência de fazer autópsias nos mortos e escrever relatórios, especificando, quando possível, a causa das mortes. Os barbadianos, entretanto, não aceitavam que nenhum branco tocasse em seus mortos. A explicação estava em histórias contadas por seus antepassados:

Um velho nagô havia lhe contado que um agenciador de mão-de-obra muito ganancioso, preto retinto, no início das obras [no Panamá], aparecera dirigindo uma fila de dez criaturas silenciosas, as vestes rasgadas sujas de terra e que andavam como se nunca tivessem despertado de um profundo sono. [...] Os homens silenciosos trabalhavam de sol a sol e nunca paravam para descansar, nem mesmo para beber água ou almoçar. [...] Não pareciam ter sangue e a pele negra estava pardacenta e descorada. [...] O engenheiro-chefe estava comendo amendoim e ofereceu para cada um deles. Eles aceitaram, recebendo o amendoim na palma da mão e engolindo-o sem mesmo tirar a casca. [...] Mal os homens mastigaram os amendoins salgados, começaram a soltar gritos terríveis e a correr. [...] até que chegaram ao cemitério da construtora onde eram enterrados os que ali morriam durante o trabalho. Cada um deles encontrou um túmulo e começou a cavar freneticamente, mas, ao contato com a terra, exalaram um fedor de carne podre e desabaram sem vida (MM, p. 125-126).

Jonathan acreditava que depois de mortos, homens gananciosos poderiam ressuscitá-los e forçá-los a serem escravos, tornarem-se *zombies*. Por isso, tinha um pacto com seus conterrâneos, garantindo que ninguém mexeria em seus corpos. Para tal, cuidavam da cova dos seus até três dias após a morte do indivíduo. Sobre essa prática ancestral, Ana Mafalda Leite (1998, p. 91) destaca que

[...] não é certamente estranho o facto de a memória das sociedades de tradição oral se cristalizar em torno dos antepassados ancestrais. O passado institui-se como uma referência insubstituível, à qual a comunidade vai buscar a inspiração para a sua conduta no presente, bem como o exemplo para a explicação dos fenómenos com que depara.

Mais que quaisquer sociedades ocidentais e capitalistas, as sociedades de tradição oral, como muitas comunidades africanas, entre elas, os fons valorizam o passado e tem nele o espelho do presente e as respostas para as ações que devem ser feitas. As crenças e tradições são preservadas por meio da narrativa, não escrita, mas oral. É o contar de pai para filho que

garante a sobrevivência da tradição e cultura dessas sociedades. Assim, mesmo o passar das gerações, dos anos e as diversas mudanças de espaço não fazem essas personagens, do romance *Mad Maria*, perderem o fio condutor de sua raiz primeira. A língua foi modificada, aderiram à falada pelos senhores de escravos. As vestimentas foram alteradas. Contudo, a religião não se dissipou.

O narrador de *Mad Maria* busca nas narrativas orais africanas o ingrediente principal para dar sabor ao relato sobre a tribo dos fons. Ana Mafalda Leite afirma, ainda, que é “característica das narrativas orais as personagens possuírem poderes mágicos, viverem acontecimentos de ordem mágica, bem como terem de se defrontar com inimigos possuidores desses poderes, ou serem afectados por fenómenos sobrenaturais” (LEITE, 1998, p. 92).

O narrador traz o elemento mágico como parte de uma memória coletiva, fundamental para garantir a unidade do grupo em todos os caminhos pelos quais passaram. Esse elemento mágico, tão característico da realidade Latino-Americana, traz especificidades que Alejo Carpentier (1985) chama de *real maravilhoso*, pois está ligado aos acontecimentos ocorridos na América, que não tem a ver com o surrealismo ou o realismo mágico, mas um *real maravilhoso* em estado bruto, latente, onipresente, quase trágico em toda a América Latina que recupera a visão dos primeiros colonizadores.

Pensando no romance em análise, a magia pode ser vista, por exemplo, nos descendentes da tribo dos fons que mostram apego à religião de origem e lutam para permanecerem com suas crenças inalteradas. Tal fato denota uma tentativa de reafirmação de identidade e ressignificação do sentimento de pertencimento a um grupo, afinal, a religião é o fator determinante para a unidade dos trabalhadores barbadianos na construção da estrada de ferro Madeira-Mamoré.

O médico Finnegan sem conhecer as crenças dos barbadianos descendentes dos fons, realizava autópsia em todos os corpos. Fato que não agradou a Jonathan e seu companheiro que surpreenderam o médico na enfermaria ameaçando-o de morte. Um acidente foi evitado pela chegada do engenheiro Collier, a quem os barbadianos muito respeitavam, pois trabalharam com ele também na construção do Canal do Panamá. E

[s]ó então Finnegan conseguiu medir os seus agressores e viu que não passavam de dois homens bastante magros, o que se chamava Jonathan tinha a estatura alta e articulações nodosas recobertas de pele rugosa e solta. Famintos, pensou Finnegan, dois miseráveis subalimentados preocupados com *superstições primitivas*. A criatura humana era mesmo ridícula às vezes (MM, p. 55, grifos nossos).

A ideia que Finnegan, homem branco, católico e rico tem sobre as crenças de outrem começa a ser revelada. O médico nomeia a fé alheia de “superstições primitivas”. Sagazmente, o narrador apresenta os pensamentos mais sutis do jovem médico. Ao olhar para a cova de dois barbadianos enterrados recentemente, falou para si mesmo: “– Zombie? – murmurou o médico, olhando para as covas na única certeza que podia ter agora. Aqueles dois nunca mais voltariam a ser molestados. E se um dia tivessem que sair daquelas covas, este dia seria o do juízo final” (MM, p. 102).

É na instância da fala que a personagem demonstra a ideologia de uma sociedade. Finnegan é a representação dos povos europeus, logo sua visão é centrada em si e seus ideais cristãos. Para ele, a fé dos barbadianos não passa de crendices bobas. Assim, zomba da crença alheia. Ao atestar que a única forma dos mortos ressuscitarem é o dia do “juízo final” – termo bíblico – revela o seu íntimo, em que a reflexão sobre a cultura de outros povos não é cogitada. O médico envolvido em suas *verdades* cristãs convive, inicialmente, com a noção de certo e errado, na qual, o cristianismo é o certo e todas as outras crenças são erradas e tolas. No entanto, no decorrer da narrativa, o dogmatismo do médico vai-se esvanecendo, tomado pelo meio, um sentimento de descrença no ser humano, assim como pensamentos que remetem a impossibilidade de mudanças que pudessem melhorar o espaço em que viviam são marcantes na construção da personagem Finnegan.

A religião dentre os fatores culturais - conhecimentos, crenças, artes, leis, costumes e ritos – é a principal causadora de intolerâncias, visto que está pautada na crença em “divindades”, por conseguinte traz os dogmas como verdade absoluta, por isso, as demais crenças são consideradas inaceitáveis pelos integrantes de determinado grupo religioso.

A religião é para os fons o elemento unificador que os faz lembrar da mátria – África. Desta forma, em algumas noites enluradas “[...] os barbadianos reuniam-se num local afastado, acendiam uma fogueira e saudavam seus fongbés, cantando numa língua que perdera o significado para eles” (MM, p. 126). A canção entoada pelos descendentes da tribo fon é apresentada *ipsis litteris* pelo narrador de *Mad Maria*:

– Yi...yi...yi...yi!
 Yi...yi...yi...yi!
 Yi...yi...yaá!
 Yi...yi...yaá!
 Garder em bas gaillard;
 Ou oué iune bout de couteau;
 Ou oué iune tête Poisson;
 Ou oué iune bom borri;
 Prends, you – Porter –
 Bai moins (MM, p. 126-127).

Embora a língua utilizada na composição da canção já não expresse qualquer sentido para eles. O ato de cantar e o ritual empregado em torno desse ato eram responsáveis por alimentar a esperança de vida naquele espaço. Assim, a canção ao ser imbricada ao romance tal qual os filhos de África entoavam, traz autenticidade ao relato, pois, “[...] a oralidade que caracteriza a tradição africana pela marca da palavra e da voz, é o lugar onde a ancestralidade cultural se manifesta [...]” (SEMEDO, 2010, p. 59).

O apego à religião e à cultura dos antepassados pode ser justificado como o único elemento que fortalecia a ideia de que permaneciam vivos, uma vez que devido ao sofrimento que passavam, em algumas circunstâncias perdiam a noção do que seria a vida ou a morte. Restavam-lhes as lembranças, portanto “[...] cantavam e dançavam o vago apetite de sobreviver ao inferno em que estavam, e em cada gesto retomavam as lembranças de seus avós [...]” (MM, p. 127).

Ao sofrimento era atribuído o espaço em que habitavam: a Amazônia, e as péssimas condições de trabalho fornecidas pela empresa responsável pela construção da estrada de ferro. Por conseguinte, a comparação da construção da estrada de ferro ao “inferno” é feita várias vezes no romance, tanto pelo narrador, quanto pelas diversas personagens, especialmente pela personagem Collier.

Finnegan, ao reclamar ao engenheiro sobre o seu dever de registrar a causa da morte de cada trabalhador da Madeira-Mamoré, recebe como resposta:

[n]ão se preocupe, rapaz. As mortes são tão óbvias aqui que basta olhar o cadáver para saber as razões do desenlace. Escreva o que vier na cabeça, use a imaginação. Ninguém vai pensar em verificar a *causa mortis* real de todo desgraçado que levar a breca neste *inferno* (MM, p. 57, grifos nossos).

Assim, o espaço em que os descendentes dos fons viviam não era, de forma alguma, considerado *casa*. Após várias gerações, já não se lembravam da vivência em África, antes da escravização e diáspora africana, entretanto também não encontravam em nenhum lugar o sentimento de pertencimento, igualmente não tinham a ideia de porto seguro que se tem quando se volta para casa, pois o ideal de *lar* já estava distante. Agora, eram como folhas soltas que iam aonde o vento levasse.

Odete Costa Smedo (2010, p. 64) destaca que a voz e a palavra são “[...] o veículo da tradição, daí ser a palavra algo de grande importância na tradição africana, pois tal como ela pode unir e preservar, assim também, quando mal usada, tem força destruidora”. No caso dos

fons, a voz, a palavra, as canções serviram para preservar a tradição. Manter viva a memória do indivíduo, do povo fon. Segundo Vera Maquêa (2010, p. 32) o “passado lembrado é ao mesmo tempo individual e coletivo, mas como forma de percepção é intensamente pessoal, sentida como um evento particular que aconteceu ao ‘eu’”.

Assim, ao recordar das canções e histórias de seus antepassados e mantê-las acesas, Jonathan constrói sua memória e contribui para a construção da memória coletiva, isto é, do grupo fon habitando a Amazônia. A pesquisadora ainda destaca que como “os ambientes se alteram e o indivíduo também é alterado pelas suas experiências novas a todo instante, a ‘qualidade íntima’ da memória é alterada, e o grupo surge como lugar de confluência da memória dos indivíduos que dele participam” (op. Cit, p. 33).

Nesse sentido, verifica-se que as crenças religiosas são o principal “lugar de confluência” da memória entre os filhos de África na Amazônia ou, como quer Carpentier, a “mentalidade mítica mágica” dos nativos americanos. Senão, é o ponto que traz a memória do grupo outros elementos constituintes de sua cultura. Desta forma, as crenças religiosas influenciam na formação das identidades e, conseqüentemente, nas práticas sociais.

As práticas religiosas exercidas pelos trabalhadores da construção da estrada de ferro Madeira-Mamoré de origem africana provocaram divergências culturais ocasionadas pela existência de diferentes formas de crenças. Assim, o estranhamento apresentado nas personagens, especialmente no médico cristão Finnegan, tipifica o comportamento absurdo de alguns indivíduos que ao se depararem com culturas diferentes das suas, rejeita-as. E ao minorizá-las, não estão repudiando somente a cultura, mas o outro que a tem como prática.

3.2. No limite de tudo

Se a memória foi o elemento fundamental para manter os barbadianos unidos durante a construção da estrada de ferro, ela também teve relevância para nutrir os ideais de liberdade cultivados por outro grupo de trabalhadores, os alemães.

No grupo gerenciado pelo engenheiro Collier, havia 40 alemães. E conforme o engenheiro “[e]sses alemães estavam sem trabalho quando os agentes da Companhia descobriram eles, um bando de mortos de fome, perambulando no porto de Hamburgo” (MM, p. 27). Naquele momento, a América era para tais homens, a única esperança de sobrevivência.

Entretanto, ao estarem nesse espaço, as lembranças não os deixavam esquecer os meses de desemprego que enfrentaram na terra natal. Essa memória alimentava uma revolta

que não vislumbrava inimigo certo, este seria quaisquer que lhes negassem o direito à liberdade, logo não escondiam o ódio nos olhos. Tais recordações aliadas às péssimas condições de trabalho oferecidas pela Companhia geravam descontentamento no grupo de alemães. O passado e o presente se uniam em um só movimento, pois as lembranças eram a razão para suas ações no presente da narrativa.

O ódio latente nesses homens é intensamente visualizado quando aquele que ocupa a posição de líder dos alemães – um indivíduo “[...] baixo, forte e de cabelos revoltos e escuros. Seu nome era Günter, mas todos o conheciam como o Mouro” (MM, p. 239 – 240) – tem suas memórias reveladas pelo narrador: Günter vivia perambulando pelas ruas na Alemanha, e quando estava lá,

[a] onda de desemprego que se abateu sobre o porto de Hamburgo em 1909 aumentara a concorrência nas ruas. As greves foram barbaramente reprimidas pela polícia, muita gente morreu na rua, fuzilada pelos soldados. Centenas de trabalhadores honestos começaram a fazer pequenos assaltos, a bater carteiras, só o desespero e a fome movendo a miséria. Naquele mesmo ano apareceram pelo porto uns norte-americanos convidando trabalhadores para irem trabalhar na América. [...] A América fascinava, e logo os norte-americanos podiam contar com quatrocentos homens prontos para embarcarem. Günter estava entre os quatrocentos sonhadores [...]. Mas a América era um continente muito grande, nenhum homem teve a curiosidade, na hora de firmar o contrato, de perguntar exatamente para que lugar da América estavam sendo contratados. E como não foram perguntados, os norte-americanos nada disseram (MM, p. 242).

Todas as lembranças geravam em Günter um desejo ferrenho de escapar, de ser livre. Por isso, ele era o líder do grupo fugitivo, não porque apresentava características próprias para o cargo, mas as circunstâncias o obrigaram a tomar essa posição. E era ele o que mais queria sair daquele espaço e alçar voo rumo à liberdade. Essa personagem atribuída esse anseio por liberdade aos traços herdados de sua mãe. Ela era uma prostituta de rua que tinha horror a prisão dos bordéis. Para Günter,

[...] ela sempre fora uma ratazana portuária, uma mulher magra, de seios caídos e murchos [...] sempre lhe parecera velha à luz do dia e jovem quando chegava a noite e vestia-se, pintada e sorridente (MM, p. 240).

Com essa mulher, conviveu até os quinze anos de idade. Ela era a única referência de vida que tinha, pois não sabia quem era seu pai e desconfiava que nem mesmo ela sabia ao certo qual dos homens com quem ela havia saído era o responsável por engravidá-la.

Portanto, quando Günter e seus conterrâneos chegaram à Amazônia, perceberam a cilada em que tinham se metido. Tentaram resolver a situação, intentando uma greve,

entretanto o movimento não obteve êxito. A derrota trouxe mais ódio, e decidiram tomar caminhos que os conduzissem para longe do local da construção, fugiram.

O passado move as ações de Günter, são as suas lembranças de ter sido enganado pelos aliciadores que o move para fora do espaço que ele considera de segregação. Não obstante, as lembranças de Günter não geravam nele um sentimento nostálgico, exatamente. Pois sua relação com a mãe não era das melhores e a vida que tinha na Alemanha também não era precisamente adequada. Mas as lembranças o moviam para fora da Companhia, o que ele considerava uma prisão. Almejava liberdade, simplesmente.

Ainda que Günter não tenha a presença física de suas lembranças ou se una a elas estabelecendo a conjunção em um plano nostálgico, essa personagem, de certa forma, através de suas memórias, reconquista, no plano mental, o anseio por liberdade que o impulsiona a manter-se focado em busca desse objeto que está fora do seu alcance material.

Não somente a Günter, mas essa busca motiva a todo o grupo de alemães, produz esperança de que poderiam sair daquele espaço. As rememorações do passado moviam o presente, pois as personagens vislumbravam o futuro. Portanto, a memória desse grupo de trabalhadores, de certa forma, também os mantinha unidos, pois alimentavam o mesmo desejo e, naquele momento, comungavam de um inimigo comum: a companhia.

Eu entendo que vocês estão com medo. Eu também tenho medo, mas isso não tem nada a ver com covardia. Nós não somos covardes. Não podíamos continuar agüentando aquela vida. Nossos contratos com a Companhia só terminam daqui a três meses. Até lá já estaríamos todos mortos se não tentássemos essa fuga. Nós vamos atingir o rio Madeira e desceremos o rio até Manaus (MM, p. 252).

Depois da fuga, em meio à escuridão e a floresta, o medo paira sobre a mente desses indivíduos. As incertezas, as angústias, os desejos, os sentimentos se misturam e prevalece apenas o desespero de não saber para onde ir. Aqueles homens, na ansiedade de sair da construção, não construíram um plano sistemático de fuga, simplesmente seguiram Günter e após alguns quilômetros trilhados, começaram a cair em si.

- Não quero colocar a culpa em ninguém, mas estamos sentindo que a nossa fuga não foi a melhor solução. Eu sei que ficamos entusiasmados pela facilidade com que escapamos do acampamento. Mas agora nós sabemos por que a vigilância nunca foi tão perfeita por lá. Com a selva não há necessidade de guardas, e estávamos prisioneiros sem ter consciência disso (MM, p. 255).

A fala do velho Gustav parecia expressar o sentimento de todos do grupo naquele momento, estavam atormentados pelo cansaço e sono e a ideia de voltar ao acampamento da

construção da ferrovia já era uma opção. Perdidos, era a condição que se encontravam, tanto fisicamente quanto psicologicamente, pois, [...] nenhuma das opções fazia muito sentido. Eles sabiam que se retornassem ao trabalho receberiam uma boa punição, mas se continuassem fugindo o imponderável os aniquilava (MM, p. 260).

Esses homens estavam acostumados a ser dominados, que já não conseguiam dominar nem as suas próprias vidas, precisavam sempre de alguém que os dissesse o que fazer, por isso, elegeram Günter como líder e o seguiram cegamente, cobravam dele uma atitude que pudesse orientá-los, porque eles mesmos eram incapazes de gerir os seus destinos.

- Eu quero que vocês me respondam. Por acaso eu convidei alguém dentre vocês para me seguir?

Os homens negaram sacudindo a cabeça.

- Pois bem, não vou garantir nada, nem mesmo convidar para que continuem me seguindo. O que eu sei é que pretendo dormir um pouco e amanhã de manhã prosseguir até chegar no rio Madeira. Vocês estão livres para fazerem o que bem desejarem, inclusive voltar para o acampamento [...] (MM, p. 259).

Entretanto, Günter renegava essa posição de liderança de um grupo. A sua memória ditava a condição de sua existência: a solidão. Embora convivesse em grupo, aprendera que para garantir a sobrevivência, cada indivíduo deveria lutar pelos seus próprios interesses. Após ficar preso em um reformatório por um ano e meio, acusado de contrabando de ópio, Günter fugiu desse espaço, mas nunca mais voltou a viver com sua mãe.

Vez ou outra a encontrava pelas calçadas, e ela chorava, mas jamais lhe pediu que voltasse para ela. Günter entendia que devia viver por sua conta, o fato daquela mulher tê-lo parido não passava de um acidente tão fortuito quanto ela ter engravidado de um oficial turco ou coisa parecida (MM, p. 241).

Ele aprendeu a viver só, sem nutrir grandes ambições, a sua maior riqueza, porém, sempre foi a liberdade. Nenhuma forma de prisão o segurou, nem a mãe, nem o reformatório ou a companhia responsável pela construção da ferrovia. Sabia que não tinha ninguém por ele, talvez por isso só pensasse em garantir o próprio pescoço: não poderia falhar, pois não teria a quem recorrer.

Não tinham um plano sistemático de fuga, porém uma medida foi tomada para que ela fosse feita: os alemães foram à enfermaria roubar remédio para garantir um bom estado de saúde durante o trajeto de fuga, mas o médico Finnegan tentou impedi-los. Assim, o médico e Consuelo – que também estava na enfermaria – foram levados como prisioneiros: amarrados, foram jogados em tonéis de gordura carregados por mulas. Os alemães pensavam que os

prisioneiros serviriam de barganha, caso a companhia tentasse algo contra eles. Pensamento que não se concretizou, pois

[t]rês mulas conseguiram escapar e [...] caminhavam pelos trilhos, instintivamente de regresso ao acampamento. Alguns barbadianos já tinham notado as mulas e corrido para segurá-las. Os animais não fugiram e se deixaram dominar. O engenheiro Collier, ouvindo a gritaria dos barbadianos, apareceu à porta de sua tenda e observou que as mulas vinham sendo conduzidas pelo bridão (MM, p. 271 – 272).

Carregados por essas mulas, estavam justamente Finnegan e Consuelo que foram levados de volta ao acampamento da companhia. Entremeio, a narrativa segue seu curso, o narrador desvia o foco para outras personagens e, ao leitor nada é dito sobre o trajeto de fuga dos alemães. Há um corte nesse pequeno núcleo da trama e essas personagens reaparecem apenas no final da narrativa.

- Esses homens, os alemães, invadiram Santo Antônio há dois dias. Entraram na cidade como loucos. Mataram quatro moradores mas foram cercados numa casa. Alguém deu a idéia que a casa devia ser incendiada com eles lá dentro, mas a idéia não foi aceita e os alemães foram todos agarrados e assassinados. A maioria foi decapitada. Depois, colocaram os corpos novamente na balsa e rebocaram ela para cá (MM, p. 430).

O excerto acima traz o desfecho dos alemães, a descrição é feita por um guarda de segurança da companhia. Assim, o desenlace desse enredo revela a sagacidade do narrador que parece tender a tentar convencer o leitor que da construção só há uma saída: a morte.

3.2.1. Circuito de segregação: alemães x barbadianos x hindus

Os alemães habitavam o mesmo espaço que os demais trabalhadores da estrada de ferro Madeira-Mamoré e estavam em posição de igualdade com qualquer outro trabalhador. Eis a descrição dos trabalhadores feita pelo narrador: “[...] quarenta alemães turbulentos, vinte espanhóis cretinos, quarenta barbadianos idiotas, trinta chineses imbecis, além de portugueses, italianos e outras nacionalidades exóticas, mais alguns poucos brasileiros, todos estúpidos” (MM, p. 20). Entretanto, sentiam-se superiores a um grupo de trabalhadores, os barbadianos.

Os alemães estabeleciam uma maligna atenção especial pelos barbadianos. Inexplicavelmente, os alemães sentiam ódio pelos negros barbadianos [...] e canalizavam o ódio para os negros barbadianos com uma convicção muito forte.

Talvez os alemães fizessem desse ódio uma espécie de última identidade que ainda podiam cultivar (MM, p. 32 – 33, grifo nosso).

O narrador não se empenha em simplesmente narrar os episódios em que os alemães demonstravam total desprezo pelos barbadianos, ele apresenta as suas próprias conclusões. E parece tentar ler os pensamentos de ambos os grupos. Assim, segundo as proposições do narrador, enquanto os alemães frequentemente agrediam verbalmente os barbadianos, estes não se importavam com os insultos, sequer retrucavam.

– Quando me contrataram para fazer esse trabalho, não me avisaram que teríamos negros fazendo o mesmo serviço. (MM, p. 35).
Da parte dos barbadianos havia apenas uma indiferença hostil, eles mantinham um sentimento gregário, defensivo, ao lado da impossibilidade de compreender o ódio dos alemães (MM, p. 33).

Da estrutura proposta pelo narrador, pode-se aferir que: atribui-se a atitude dos indivíduos de ambas as nacionalidades, ao reflexo de uma memória coletiva arraigada em cada povo. De acordo com Jacques Le Goff (1990, p. 476, grifo do autor), a “memória é um elemento essencial do que se costuma chamar *identidade*, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje, na febre e na angústia”.

Nesse sentido, os alemães são habitantes de um pequeno país na Europa, mas que comunga dos pensamentos e crenças difundidos por todo esse continente. Nesse espaço, prepondera a ideologia de povo naturalmente superior. Ideologia já semeada em 1911, tempo narrado na obra *Mad Maria*, porém que ganha força com o passar dos anos, a ponto de ser o estopim da segunda guerra (1939 – 1945) iniciada pela Alemanha impregnada de conceitos nazistas e que provocou a morte de milhões de pessoas, as quais eram consideradas parte de uma raça inferior.

Em contrapartida, os barbadianos, descendentes de africanos, estavam marcados pelo percurso de escravidão que o seu povo havia sido forçado a trilhar. Aprenderam a se calar, a sofrer maus tratos, sem enfrentamentos. Conquanto, o grupo que vivia na construção da estrada de ferro não fossem mais escravos, resquícios do jugo da servidão ainda sobrepujavam esses seres.

Para Halbwachs (2006), há uma distinção clara entre a memória coletiva e a história. Para o estudioso, a memória coletiva é “[...] uma corrente de pensamento contínuo, de uma continuidade que nada tem de artificial, pois não retém do passado senão o que está vivo ou é capaz de viver na consciência do grupo que a mantém” (HALBWACHS, 2006, p. 102).

Enquanto a história é um conjunto de informações que o indivíduo não vivenciou, apenas aprendeu, visto que nasceu em um contexto em andamento, logo há uma série de fatos históricos que ocorreram antes desse ser estar no mundo, logo esse indivíduo não vivenciou esses fatos, ele teve acesso a eles pelos livros, revistas, TV, internet e pelas conversas com seus ascendentes. Halbwachs censura, inclusive, o termo memória histórica, asseverando que há certa infelicidade no uso desse termo, pois associa dois termos que se opõem.

Porém, contrariamente a Halbwachs (2006), Jacques Le Goff (1990, p. 477) assevera que “[a] memória, onde cresce a história, que por sua vez a alimenta, procura salvar o passado para servir o presente e o futuro”. Assim, história e memória não são campos dissociados, mas domínios que se cruzam:

[...] a aplicação à história dos dados da filosofia, da ciência, da experiência individual e coletiva tende a introduzir, junto destes quadros mensuráveis do tempo histórico, a noção de duração, de tempo vivido, de tempos múltiplos e relativos, de tempos subjetivos ou simbólicos. O tempo histórico encontra, num nível muito sofisticado, o velho tempo da *memória*, que atravessa a história e a alimenta (LE GOFF, 1990, p. 13, grifo do autor).

Se pensarmos conforme Le Goff (1990) o fator que impulsiona tanto os alemães quanto os barbadianos a se portarem da forma como foi mencionada acima é o cruzamento desses dois campos do saber: a história e a memória. Nesse sentido, podemos afirmar que a história influencia, de forma categórica, na formação da memória coletiva. O próprio Halbwachs (2006, p. 61) declara que o pensamento coletivo comanda a sociedade por meio de uma “[...] lógica da percepção que se impõe ao grupo e que o ajuda a compreender e a combinar todas as noções que lhe chegam do mundo exterior”.

Assim, podemos pensar que essas noções, essa consciência coletiva é influenciada pela história, ou nos termos de Michael Pollak (1989), memória enquadrada. Destarte, a ideia de raça superior presente nos europeus é parte da memória coletiva desse povo, pois essa ideia se perpetua pelos séculos através da difusão por meio da história. De igual modo, a segregação vivenciada pelos antepassados dos barbadianos é passada a eles através da história, que promove o conjunto unívoco de pensamentos desses indivíduos, culminando na formação da memória coletiva desse grupo.

Michael Pollak (1992) assevera que os elementos que compõem, tanto a memória individual, quanto a coletiva são dois: acontecimentos vividos pessoalmente e acontecimentos vividos por tabela, isto é, acontecimentos vividos pelo grupo ou pela coletividade à qual a pessoa se sente pertencer. Desses acontecimentos, o indivíduo nem sempre participou,

contudo, no imaginário tomaram tamanho relevo que a percepção sobre se participou ou não é impossível de ser estabelecida.

São esses acontecimentos que o povo desses grupos (alemães e barbadianos) participou que invadem o presente desses indivíduos, carregam consigo a memória das ações de seus antepassados e não conseguem se desvencilhar dela.

As circunstâncias vividas por esses grupos na construção da estrada de ferro eram as mesmas. Segundo o narrador: “[t]odos estavam igualmente maltrapilhos, abatidos, esqueléticos, decrepitos como condenados de um campo de trabalhos forçados” (MM, p. 20). No entanto, as ideologias cultivadas em meio à memória coletiva dos grupos não se dissiparam, e mesmo distantes de suas terras natais, continuaram a agir conforme vivenciaram e/ou aprenderam. Assim, quando no acampamento, objetos dos alemães começam a desaparecer, o primeiro grupo a ser culpado é o dos barbadianos.

- O problema é que andam roubando coisas dos alemães, eles desconfiam dos negros – disse um dos enfermeiros. (MM, p. 27).
- Esses negros sujos, foram eles que entraram no nosso alojamento e me roubaram – repetiu o alemão (MM, p. 34).

Irritavam-se por pensarem que estavam em condição semelhante à daquela raça, considerada por eles, inferior. Contudo a verdadeira razão para o ódio ferrenho dos alemães, talvez nem eles mesmos refletissem profundamente sobre o assunto, só sabiam que o sentimento era latente. Consideravam aquelas pessoas inferiores, mas por que tinham tal prática não era discutível, simplesmente reproduziam aquilo que lhes fora ensinado. O ápice da confusão envolve o homem que teve uma camisa roubada, a única que ele tinha, seu nome é Hans.

Sem que ninguém esperasse, ele investiu contra os barbadianos, segurando a picareta no ar com as duas mãos. Embora de costas, os barbadianos ficaram unidos como por uma descarga de eletricidade. Reuniram-se no momento exato em que o rapaz alemão partiu correndo com a picareta levantada, pronto para matar [...]. Um dos barbadianos trazia um mancheiro preso à cintura, ele sacou a arma e com um movimento preciso girou a lâmina com toda força, decapitando o rapaz alemão (MM, p. 36).

A agressão deixou de ser apenas verbal e tornou-se também física. Essa briga foi cessada somente por tiros disparados pelos guardas a mando do engenheiro Collier, responsável pela construção e, além disso, fortaleceu o desejo de fuga dos alemães.

Esses grupos se agarravam nos resquícios de identidade que ainda lhes restava. Michael Pollak (1992) declara que em todos os níveis, a memória é um fenômeno construído social e individualmente, mas quando se trata de memória herdada há uma relação muito estreita entre a memória e o sentimento de identidade. Nesse caso, o sentimento de identidade se refere à imagem que o indivíduo tem de si, para si e para os outros. Trata-se, portanto, da imagem que uma pessoa adquire ao longo da vida referente a ela própria, a imagem que ela constrói e apresenta aos outros e a si própria, para acreditar na sua própria representação, mas também para ser percebida da maneira como quer ser percebida pelos outros.

O fato de estar longe de casa, em meio a pessoas de diversas nacionalidades, conduzia os alemães a uma necessidade diária de fortalecimento dos sentimentos e pensamentos que o constituíam enquanto indivíduos pertencentes a um grupo, logo, o desprezo que comungavam em relação a outro grupo, suscitava a ideia de parte de um todo uno e coeso.

A memória coletiva ao estabelecer pontos de confluências entre os indivíduos do grupo, solidifica o sentimento que o ser mantém de pertencimento a esse grupo. Assim, para Pollak (1992) a memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade, tanto individual como coletiva, na medida em que ela é também um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si.

Se o engenheiro imaginava que após a evasão dos alemães, haveria calma na construção, enganou-se, pois as mesmas situações humilhantes as quais os barbadianos passaram, foram reproduzidas por eles, tendo como alvo os hindus:

A ausência dos alemães não trouxera a paz. Os barbadianos, em menor número, estavam agora mais agressivos e não suportavam a presença dos hindus. Praticamente todos os dias algum trabalhador hindu chegava ferido ou morto na enfermaria (MM, p. 451).

Os hindus que foram para a ferrovia eram chamados párias ou intocáveis na Índia. Estavam à margem da estrutura social e segundo a crença religiosa daquele povo vieram da poeira debaixo dos pés de Brahma⁷. Dessa forma, estavam acostumados a diversas formas de maus-tratos, logo não aprenderam a reclamar ou reivindicar melhoria.

Nessas circunstâncias, a religião ganha destaque na relação de dominação entre os barbadianos e os hindus, uma vez que estes últimos, pelos ensinamentos religiosos que

⁷ O sistema de castas na Índia foi extinto legalmente na década de 50 do século XX, entretanto ainda existe, especialmente no interior do país.

receberam, consideravam-se inferiores a qualquer indivíduo, logo assujeitaram-se a serem dominados, sem qualquer restrição.

Quanto à inversão de comportamento dos barbadianos, pensando conforme Pollak (1992) ninguém pode construir uma autoimagem isenta de mudança, de negociação, de transformação em função dos outros. Desse modo, a construção da identidade é um fenômeno que se produz em referência aos outros, em referência aos critérios de aceitabilidade, de admissibilidade, de credibilidade, e que se faz por meio da negociação direta com outros.

Portanto, em relação aos alemães, talvez os próprios barbadianos tivessem aprendido que eram inferiores e se viam dessa forma, por isso não retrucavam as provocações. O silêncio pode ser revelador do consentimento interior que tinham em relação a sua própria condição de segregação. Ao passo que o outro é substituído, a imagem que os barbadianos possuíam em relação a si mesmos e aos outros também é modificada, já não se sentiam inferiores, estavam do lado oposto da balança, eram os donos da situação.

Por conseguinte, a memória é fundamental para intensificar o sentimento de pertencimento a um grupo, mas também é essencial para a construção que o indivíduo faz de si mesmo enquanto ser constituinte desse grupo. As ações que esses indivíduos iram executar sob influência dessa memória estão pautadas em um jogo dialético entre o ‘eu’ e o ‘outro’, o ser não existe sem essa relação mútua.

A memória, então, de certa forma pode reproduzir os estereótipos que um povo tem em relação aos outros. Sem que esses indivíduos se deem conta de que estão cercados por sentimentos que não sabem a origem, simplesmente reproduzem. Assim, percebemos que tanto os barbadianos, em relação aos alemães; quanto os hindus, em relação aos barbadianos, sequer percebiam que faziam parte dessas tácitas relações de poder.

3.3. A memória que se quer esquecer

Diferente dos barbadianos e dos alemães que de certa forma tinham a memória como elemento unificador, o principal representante dos ingleses na construção, o engenheiro Collier, é atingido por lembranças que o afastam dos outros indivíduos e o tornam em um ser resumido em si mesmo. Essas lembranças que permeiam o presente do indivíduo estão organizadas, por David Lowenthal (1998), de forma hierárquica: hábito, recordação e memento.

Com efeito, percebemos que a memória não é um material unívoco. Assim, os atos de andar ou falar – que, geralmente, são ensinados pelos pais aos filhos ainda quando estes são

bebês –, embora não sejam rememorados conscientemente pelos indivíduos quando adultos, são executados mecanicamente, bem como o trabalhador que realiza o mesmo percurso até seu local de trabalho durante anos. Nas primeiras semanas, certamente, terá que projetar cada passo dado, planejar as ruas que serão trilhadas, raciocinar quando dobrar alguma esquina, enfim, lembrar-se de toda ação efetuada, para que o mesmo ato seja repetido no outro dia e ele não corra o risco de errar o caminho. Todavia, com o passar do tempo, a realização dessas ações será de forma automática. As lembranças dos passos dados estarão inconscientes, mas apesar disso, o indivíduo chegará ao seu destino, sem problemas. Logo, essas lembranças, que se tornaram tão rotineiras a ponto de o indivíduo sequer pensar para executá-las, são chamadas de *hábito*. “O hábito abrange todos os resíduos mentais de atos e pensamentos passados, sejam ou não conscientemente lembrados” (LOWENTHAL, 1998, p. 78).

Para Lowenthal (1998, p. 78), os *mementos* “[...] são recordações preciosas propositadamente recuperadas da grande massa de coisas recordadas [...]”, enquanto a *recordação* é “[...] mais limitada que a memória comum, mas ainda assim impregnante, envolve consciência de ocorrências passadas ou condições de existência” (ibidem).

Henry Bergson em *Matéria e Memória* (2010) também discute sobre as diferentes formas de memória. Contudo, sintetiza-as como *repetição* e *imaginação*. A primeira assemelha-se às proposições de Lowenthal a respeito da memória *hábito*, isto é, está estritamente relacionada com o presente, apreendendo do passado os movimentos que são reproduzidos no presente. Ao passo que a segunda “[...] registraria, sob forma de imagens-lembranças, todos os acontecimentos de nossa vida cotidiana à medida que se desenrolam; ela não negligenciaria nenhum detalhe; atribuiria a cada fato, a cada gesto, seu lugar e sua data. Sem segunda intenção de utilidade ou de aplicação prática” (BERGSON, 2010, p. 88).

Em um contorno mais específico, a obra *Mad Maria* engloba esses aspectos da memória suscitados por Lowenthal e Bergson, especificamente a memória *recordação*, característica da personagem Collier. No entanto, essa personagem vive um dilema: as lembranças teimam em sair do campo do inconsciente para ocupar a consciência, contudo, Collier não tem certeza de que aspira lembrar com totalidade suas experiências passadas. Ao ser questionado pelo médico Finnegan:

– E você, Collier, nunca amou uma mulher?
Collier viu passar o rosto severo de Elizabeth e o sorriso petulante de Ginnie Cloyd, pesou as duas em sua balança imaginária para saber a melhor resposta. A conclusão se definiu mal e ele achou que nenhuma das duas representava alguma coisa (MM, p. 370).

Ele não recorda de sua ex - esposa (Elizabeth) ou de sua amante (Ginnie Cloyd) por um ato espontâneo, mas apenas quando é questionado, busca ambas em sua mente. Em Collier, o ato de esquecer e lembrar são componentes do processo de materialização da memória.

Portanto, percebe-se que a memória tem nas mãos dois pontos opostos que a equilibram: de um lado, a lembrança; de outro, o esquecimento. São extremos, vivendo em luta constante para que a estabilidade da memória seja mantida. Não se pode esquecer de tudo, pois nesse caso, a memória não existiria, assim como, não se pode lembrar de tudo, visto que não haveria espaço para o pensamento. Vera Maquêa (2010) apresenta o conto *Funes, o memorioso* (2001) de Borges que brilhantemente exemplifica a importância do esquecer. Conforme a pesquisadora

[c]onta-nos o conto de Borges que Irineu Funes tinha a capacidade extraordinária de se lembrar de tudo o que tinha feito, segundo por segundo e detalhe por detalhe. Para cada dia vivido, ele precisava de outro dia para lembrar, seu tempo era todo para lembrar. Por lembrar demais, Funes não podia pensar, o pensamento exige o esquecimento, a diferença do detalhe, a capacidade de generalização própria do ato de pensar (MAQUÊA, 2010, p. 30).

Assim, esquecer e lembrar constituem as duas faces de uma mesma moeda. Contudo, o esquecer deve ser destacado, no sentido de que esse mesmo termo pode semanticamente se opor a lembrar, nesse caso o vocábulo esquecer remete à ideia de exclusão. Esquecer também pode englobar “esquecer e lembrar”, em tal configuração, faz-se necessário que algumas coisas sejam esquecidas para que outras sejam lembradas. Nesse caso, há o imbricamento de um termo e seu contrário, logo, o esquecer se une ao lembrar. Para que um se manifeste, há a necessidade que o outro também apareça.

Em Collier, essas duas nuances do esquecer se contrastam: ao passo que essa personagem tenta empurrar para o inconsciente as lembranças da Guerra de Secessão, a qual lutou; o mesmo indivíduo mistura essas recordações à trajetória de vida que teve – repleta de agruras, pelejando para manterem-nas no campo da consciência, a fim de fazê-lo lembrar da inutilidade da existência humana.

Conforme o engenheiro inglês “[...] a humanidade não era melhor do que um vômito de cachorro [...]” (MM, p. 362). E suas memórias deixavam-no ciente dessa condição, que para ele, era inerente ao ser humano. Nessa personagem, a memória se manifesta com certo

tom niilista⁸. Há um pessimismo marcado pela angústia diante da solidão e impotência do ser no mundo; a tensão trazida por uma esperança que se põe devido a fatos históricos, logo o *eu* nega a crença na mudança; e o pessimismo que em nada crê, a esperança que se esvai, o desencanto tomam a personagem e tornam-se latentes nela.

Escavando o real através de um processo de indagações e negações que desnudam o vazio existente na humanidade, Collier se manifesta como uma personagem que promove conjecturas altamente reflexivas que fomentam um existencialismo niilista, ou seja, uma descrença absoluta que se apresenta sob o signo do não. A ausência de crença e esperança encerra-o no espaço que se localiza entre a sensação e a coisa, destarte este se opõe a realizar o salto, a ruptura, a passagem, que lhe parecem apenas como ilusões a perder.

A figura de Collier se contrasta com a do jovem médico, Finnegan. Só é possível perceber a ingenuidade de Finnegan pela falta dela em Collier. Este que, embora sentisse certa pena de Finnegan, era tomado por um sentimento de raiva ao vê-lo todo arrumadinho, tentando agir de forma politicamente correta.

Collier era um homem experimentado, velho e sem perspectivas para um mundo melhor, enquanto Finnegan era um jovem rico, que sempre estudou nas melhores escolas. Ao chegar à Amazônia, acreditava no ser humano e em sua contribuição para um mundo justo. Entretanto, a sua mudança de comportamento é notável no decorrer do romance. Ele é a representação do homem determinado pelo meio, o que pode significar certa adequação do narrador à teoria determinista⁹. Convivendo diariamente com um homem totalmente realista e desesperançado, paulatinamente Finnegan é tomado pela indiferença em relação aos acontecimentos mais deprimentes, e torna-se igual a seu opositor. Collier e Finnegan são apresentados no início do romance como opostos, e no término, como semelhantes.

Pois se no início da narrativa, Finnegan se mostrava uma homem bom, doce, gentil, e que aparentemente compunha todos os requisitos para ser o mocinho de um romance romântico, no decorrer do romance, o narrador revela outra personalidade dessa personagem: a de um ser que foi corrompido pelas situações, e que enfim se rendeu ao sistema:

Ao chegar à Amazônia, o jovem médico sentia repulsa do engenheiro Collier, o qual cada vez que havia uma briga entre os trabalhadores precisava disparar fogo contra estes para cessar o confronto, ou ainda admirava nos homens daquele lugar a capacidade de “[...]”

⁸Niilismo é um pensamento filosófico, o qual assinala pessimismo e ceticismo extremos, diante de quaisquer situações ou realidades possíveis. Manifesta-se através da negação de todos os princípios religiosos, políticos e sociais. Entre os estudiosos do assunto, temos Herbert Spencer, Friedrich Nietzsche e Friedrich Heirinch Jacobi.

⁹Determinismo, no sentido proposto por Friedrich Ratzel, no qual o homem é produto do meio e as condições naturais que seriam responsáveis por determinar a vida em sociedade.

suportarem os piores extremos. E o mais grave, de buscarem deliberadamente estes extremos e fingir, passar por cima, morrerem aos gritos, permanecerem indiferentes e taciturnos frente à desgraça do vizinho” (MM, p. 12).

No fim da trama, Finnegan já mostra traços que o assemelham aos homens da construção da estrada de ferro, visto que já utiliza dos mesmos métodos que Collier para apartar uma briga, e tem a indiferença como sentimento dominante do seu ser.

Após o episódio em que Finnegan atira nos trabalhadores que estavam rolando no chão em uma briga ferrenha, e também manda que os guardas façam o mesmo, a única coisa que consegue fazer é pegar a arma, tirar a poeira e sentir-se cansado. “O máximo que ele conseguia sentir agora era cansaço, muito cansaço, pois só os bobos podiam se importar com alguma coisa além da arte de ficar vivo” (SOUZA, 2005, p. 461).

Essa oposição entre Collier e Finnegan parece fortalecer o discurso que o narrador intenta executar: de que a trama não se pauta em um final feliz (ou não) das personagens, mas na vitória de um sistema, hipócrita, egocêntrico e dominador que deteriora os indivíduos. Então, não haveria como uni-los uma vez que o sistema é o desagregador das relações humanas. Assim, o narrador transforma tanto Collier quanto Finnegan em animais que agem por mero instinto, buscando a sobrevivência, na selva amazônica, dominada pelas mais cruéis relações de poder.

Nessa luta pela sobrevivência, a lide entre o esquecer e o lembrar atormentava Collier diariamente, transformando-o em um ser a cada dia mais amargurado. As lembranças do passado, talvez, já estavam meio turvas, pois conforme Lowenthal (1998, p. 87) “[a] natureza subjetiva da memória torna-a um guia a um só tempo seguro e dúbio para o passado”. Contudo, as sensações geradas pelas lembranças, as mesmas que sentia no momento em que as ações rememoradas foram vividas, ainda latejavam.

O conflito interno iniciou após sua participação na guerra. E nada o fazia sair da sensação de solidão, era um vazio sem fim:

Perdera toda a fé no gênero humano após encontrar sua família destruída entre as ruínas de sua casa em Richmond. [...] Nem mesmo o carinho de seu tio [...] o fez voltar a acreditar na criatura humana. [...] O casamento [...] não significava qualquer espécie de mudança no seu temperamento arredo (MM, p. 360).

Nem o carinho de parentes ou o casamento transformaram o descrédito que Collier sentia pela humanidade. Collier fechou-se para o mundo, passou a viver encarcerado em uma luta constante com sua memória. Não queria lembrar, mas também não podia esquecer. Os

fatos que precederam ao choque que sofrera – a guerra – reforçaram o sentimento de incapacidade frente aos infortúnios humanos: a transferência para os Estados Unidos; a mulher que odiava a nova residência, transformando-se em alcoólatra; o conflito entre a esposa e a amante; a morte da filha. Todavia, no momento atual de sua existência, ele queria crer que nada mais o atingia.

De acordo com Lowenthal (1998, p. 83) “[...] lembrar o passado é crucial para nosso sentido de identidade: saber o que fomos confirma o que somos. Nossa continuidade depende inteiramente da memória; recordar experiências passadas nos liga aos nossos *selves* anteriores, por mais diferentes que tenhamos nos tornado”.

Destarte, lembrar o passado é fundamental para que se reconheça enquanto ser ímpar, da mesma forma que é com base em suas lembranças que se consegue perfilar o seu lugar no mundo. Sem um passado, o sujeito vagaria em sua existência sem saber quem é ou onde está. Logo, incerta, entre o esquecer e o lembrar, a personagem Collier se encontrava perdida no caos de seu próprio ser. Estava mergulhada na imensidão de si mesma.

Eis a razão pela qual “[t]udo que lhe [a Collier] vinha na cabeça, sempre, era esta sensação de estar deslocado no tempo” (MM, p. 17). A renegação do passado por essa personagem gera uma ignota identidade, pois não sabia exatamente quem era, nem onde estava. A falsa segurança com a qual repreendia seus subordinados era apenas uma máscara que vestia para esconder a incógnita identidade em que vivia.

O narrador o descreve como “[...] um homem seco, fechado, quase sempre ríspido” (p. 20), era uma armadura que vestia para impedir que os outros se aproximassem. Collier nutria o medo de amar. Amar e perder tais pessoas queridas, assim como perdeu sua família na guerra. Talvez nem ele mesmo notasse a presença desse sentimento que estava entranhado em seu íntimo, mas era esse medo a causa do conflito interno que inundava sua mente. Se esquecesse, poderia dormir em paz; entretanto, se não lembrasse, correria o risco de passar por situação semelhante novamente.

Segundo Pollak (1992) a memória é um fenômeno construído, em nível individual, os modos de construção podem tanto ser conscientes como inconscientes. Pois, o que a memória individual grava, recalca, exclui, relembra, é evidentemente o resultado de um verdadeiro trabalho de organização.

Portanto, a memória individual é seletiva, não grava tudo. Mas organizar essas rememorações é que era difícil para Collier, estava submerso na luta entre o esquecer e o lembrar. Talvez, por isso mantinha uma postura tão dura e decisiva com os trabalhadores que estavam sob seu comando; e com aqueles, os quais possuía uma relação mais íntima, se

escondia atrás de um sarcasmo que flutuava de acordo com o interlocutor, esse sarcasmo sofria um processo de gradação de leve a mórbido, esse último prevalecendo.

- Vocês não dormem mais? – perguntou Collier.
- Com esse tempo? – respondeu Harold.
- Será que vai chover, mesmo? – insistiu Collier.
- [...]
- Com toda a certeza – afirmou Thomas, sorrindo. – Os meus reumatismos não costumam mentir.
- Reumatismos? Vou recomendar você para o serviço meteorológico da Companhia
- disse Collier [...] (MM, p. 83 – 84).

Um dos poucos com quem Collier mantinha uma espécie de relação de amizade era Thomas, o maquinista da ferrovia. Thomas era o único que Collier parecia expressar em seus diálogos um humor leve, mas era sempre uma conversa distante. O engenheiro não era um homem de falar de seus sentimentos ou sensações, privava-se em falar assuntos que exigissem tamanha personalidade.

Se esse era a manifestação do humor leve de Collier, o ponto ápice do sarcasmo sádico era sempre em diálogos com o jovem médico Finnegan. Em alguns momentos o humor nas falas de Collier se apropria até mesmo de um tom agressivo:

- Bravos, meu rapaz. Isto me alegra, é sinal de que ainda posso sobreviver a este inferno. E quanto a você, meu caro jovem, acho bom começar a perder um pouco de sua malcheirosa compostura e começar a descer para a cloaca em que agora está vivendo. Com o calor que faz por aqui, não fica bem andar arrotando composturas civilizadas (MM, p. 136).

Em conversa com Finnegan, Collier sempre reprovava as ações do médico e utilizava expressões como “rapaz” ou “doutor” que chegavam a Finnegan mais como ofensa que forma de tratamento. Porém, as reprovações eram feitas em tom de escárnio, uma severidade disfarçada no humor. O tom das conversas dessas duas personagens também se modifica no decorrer na narrativa, ao passo que ambas se aproximam, o colorido do humor de Collier em relação a Finnegan se altera. Falando sobre o amor, Collier revela:

- [...] Eu amava aquela mulher. Era o meu ideal feminino. Era feia, baixa e muito eficiente. Cuidava do destino de milhares de homens, muitas vezes brincava com esses destinos, e isto a tornava ainda mais encantadora. Era mãe e estadista. Andava a cavalo como um homem, falava com uma voz masculina e usava sempre vestidos escuros. Eu tinha um retrato da Rainha Victoria montada num belo puro-sangue. Isto quando eu tinha uns quatorze anos. Eu adorava aquele retrato tanto quanto os meus pêlos pubianos que estavam nascendo. Para mim ela era uma Vênus. Quantas vezes eu me masturbei perante aquele retrato equestre, me imaginando um príncipe consorte (MM, p. 371 – 372).

Embora o humor não pareça tão mórbido, Collier não consegue se desvencilhar do sarcasmo. Parece ter perdido o trato com o outro e para viver em grupo sempre necessita de estar por trás de um perfil pré-moldado, seja de um ser rude ou de um humorista. Mesmo quando o sarcasmo não é tão destrutivo, Collier emprega expressões ou palavras obscenas, pois há um excesso de clareza em suas construções. Tal fato não significa, porém, que suas falas exijam uma compreensão fácil, as palavras não são rebuscadas, mas a forma como são colocadas, quase esfregadas na cara do interlocutor, revelam a complexidade do dito, atinge o interlocutor como uma bola de basquete no rosto e o faz parar e refletir, buscando digerir as palavras apresentadas por Collier.

- Isto é simplesmente ridículo, Lovelace – resmungou Collier à beira de uma apoplexia.
- Porra, eu já estava para desmaiar.
- Tudo para aguardar o patife do Farquhar como se ele fosse a rainha.
- Cada povo tem a rainha que merece.
- Tem razão, Lovelace. Nós temos a puta do Farquhar. [...] E vem acompanhada de políticos bolivianos e duzentos vagabundos da Índia.
- Políticos brasileiros, Collier.
- É mesma merda.
- O pior vai ser o Farquhar citando o Novo Testamento sob qualquer pretexto.
- E citando errado, ele faz trapaça até com isto (MM, p. 402).

Collier é um homem ansioso, cansado, perdido em si mesmo. Mas para viver em grupo e manter a imagem que os outros possuem dele, se cinge de diversas formas de disfarce. Logo, ele vive em grupo, mas ninguém o conhece verdadeiramente, pois ele não se deixa ser conhecido, talvez tenha medo de que se revele até para si mesmo.

Assim, como pedaços de uma colcha de retalhos o romance é constituído e as memórias das personagens são desvendadas e unidas uma às outras. E essas reminiscências são entrelaçadas ao presente da narrativa.

CAPÍTULO IV

AMÉRICA LATINA: RELAÇÕES DE PODER

A sociedade é movida por relações de poder. Por conseguinte, todas as esferas da vida social do indivíduo são conduzidas por tais relações, culminando em espaços sociais organizados de forma hierárquica entre dominadores e dominados. Nessa configuração, a literatura também é circundada pelos domínios de força presentes no universo social.

Nessa conjuntura, pensamos em Pierre Bourdieu (2010), cujo centro de sua pesquisa é o compromisso de promover reflexão sobre as formas implícitas de dominação de classes nas sociedades capitalistas, revelando que a classe dominante não força, de forma aparente, seus dominados a condescenderem com a dominação. Logo, o laço de dominação que é imposto aos dominados é invisível e está presente em todas as relações sociais.

Na literatura, essas tácitas relações de poder também se manifestam na publicação de obras, tanto de ficção, quanto de teoria ou crítica, e na circulação dessas. Deste modo, observa-se que a ligação entre os autores de criação e críticos; críticos e críticos, paulatinamente, formam uma teia, que se fundamentada, torna-se difícil de ser perfurada. Essas relações são as formadoras do que se convencionou chamar de cânone.

O termo cânone deriva da palavra grega “kánon”, através do latim Canon, e significava regra. Na língua portuguesa o termo é comumente usado com valor semântico de norma e preceito. Entretanto, na Literatura, esse termo adquiriu significado mais específico, trata-se do conjunto de obras consideradas como referência e que imprimem valores humanos fundamentais, logo, são merecedoras de estudos e, por conseguinte, de circulação.

Assim, o cânone literário apresenta juízo de valor sobre as obras, distinguindo-as, classificando-as entre clássicas e não clássicas. Contudo, quem são os responsáveis por inserir ou não uma obra no cânone literário é uma questão que rodeia os estudiosos. Sabe-se que os leitores comuns não são definidores de tal juízo de valor, afinal, nota-se que obras consideradas *best-seller* na atualidade, não integram o rol dos clássicos. Percebemos, então, que os responsáveis por emitir juízo de valor sobre as obras e mantê-las em circulação são os leitores, porém não os comuns, mas aqueles que também são críticos literários, cujos trabalhos contribuem para a imortalidade, tanto das obras, quanto dos seus autores.

Nesse sentido, podemos perceber que a força invisível de poder prepondera nos espaços sociais e mantém a dominação de um grupo sobre o outro, inclusive na literatura. Assim, esse poder simbólico emerge como um poder capaz de impor significações, e as impõe

como legítimas, contribuindo, dessa forma, com a dominação vigente e do mesmo modo apresenta o caráter ideológico dos sistemas simbólicos que asseguram a reprodução da cultura dominante naquela circunstância. As ideologias promovem interesses particulares, entretanto se manifestam como interesses universais, comuns ao conjunto do grupo.

Destarte, observamos que a organização da sociedade de forma hierárquica faz parte de nossa cultura – por sinal, ocidental e capitalista. Uma vez que só há cânone devido às nossas ideologias e concepções que fomentam a criação deste, além da ânsia por separar bons de maus, em suma, há uma competitividade inata nos ocidentais, característica inerente ao capitalismo.

As formas de dominação de um grupo sobre o outro são inúmeras. Mas entre os sistemas simbólicos de dominação, à luz de Bourdieu, podemos destacar a arte, a língua e a religião. Eles

[...] cumprem a sua função política de instrumentos de imposição ou de legitimação da dominação, que contribuem para assegurar a dominação de uma classe sobre outra (violência simbólica) dando o reforço da sua própria força às relações de força que as fundamentam e contribuindo assim, segundo a expressão de Weber, para a <<domesticação dos dominados>> (BOURDIEU, 2010, p. 11).

Nestas circunstâncias, observamos que os sistemas simbólicos comportam a ocorrência de uma integração real da classe dominante e uma integração fictícia da sociedade no seu conjunto, visto que há uma desmobilização da classe dominada por meio da legitimação da ordem estabelecida através de hierarquias e distinções que dissimulam as verdadeiras funções dos sistemas simbólicos, ou seja, servem como instrumento de imposição ou legitimação da dominação de uma classe sobre outra.

Assim, as relações sociais de dominação impelem o dominador a se constituir sob o efeito ideológico de que fala Bourdieu. Asseguram a dominação e constituem as conexões do organismo vivo do poder, cujos desígnios se unem e sustentam as relações de poder invisíveis. Assim pensadas, essas relações de poder também estão em meio aos intelectuais, cujo papel é difundir ideias, logo os pensamentos desses indivíduos certamente influenciam uma parcela significativa da população.

Nesta perspectiva, o filósofo político italiano Norberto Bobbio (1997, p.11) assinala que apesar de aparecerem com nomes diversos, os intelectuais sempre existiram, pois em todas as sociedades, sempre existiu, concomitantemente ao poder econômico e político, o poder ideológico. Este, por sua vez, manifesta-se sobre as mentes pela produção e transmissão

de ideias, de símbolos, de visões de mundo, de ensinamentos práticos, mediante o uso da palavra, assim toda sociedade tem os seus detentores do poder ideológico.

Logo, são os intelectuais os responsáveis pela reprodução ou não das ideologias da classe dominante. São esses pensadores que estão postos nas universidades como elite pensante. Estão em contato direto com os estudantes que representam um campo fértil para absorverem e reproduzirem aquilo que aprenderem e produzem obras que propagam ideologias, infiltrando-se nas casas dos cidadãos comuns. Assim sendo, “[a] primeira tarefa dos intelectuais deveria ser a de impedir que o monopólio da força torne-se também o monopólio da verdade” (BOBBIO, 1997, p.81).

Na América Latina, o intelectual está ligado às relações de poder que se manifestam de forma sutil, mas que poderosamente ditam a escrita a seus súditos. A insurgência contra o fado que marcava a história da escrita na América Latina demorou alguns séculos para ocorrer. Entender o percurso histórico trilhado pelo continente é primordial para compreender, tanto as relações de poder que circundam o sujeito do discurso latino-americano, quanto o surgimento de termos como *entre-lugar* (Silviano Santiago) e *transculturação* (Ángel Rama), que reivindicam a emancipação narrativa desse espaço.

Assim, compreender como o romance *Mad Maria* foi gerado nesse contexto, é parte da discussão que envolve todo um sistema literário, o latino-americano. Portanto, cabe-nos refletir se essa obra de ficção está de acordo com os propósitos da crítica e da teoria dessa banda da América que promovem discussão sobre o papel do intelectual desse espaço e, concomitantemente, da literatura produzida no seio latino-americano.

4.1. *Mad Maria* como parte de um sistema literário latino-americano?

Longe de um conhecimento concreto, até o final do século XIV, o imaginário europeu, se indagava sobre o que havia após a linha do horizonte. Narrativas fantásticas sobre o além-mar desconhecido, que futuramente se chamaria América, eram contadas. A partir do século XV o ciclo de grandes navegações se inicia e Portugal e Espanha, países relativamente pequenos, com sede de crescimento empreendem viagens em busca de cruzar o horizonte e conquistar as terras longínquas.

Mais de meio século se passou desde que os europeus chegaram ao continente americano e se fixaram nele. É o mesmo espaço de tempo também que marca as primeiras narrativas europeias na América Latina. À medida que os diários de Colombo e a carta de Caminha inauguram a escrita da América Latina, outras escritas (autóctones) são subjugadas.

A falta de uma identidade peculiar na América Latina se perpetuou por um longo período. No Brasil, Antonio Candido (2006) define as práticas literárias nos três primeiros séculos de *manifestações literárias*, pois faltaria a elas a tríade elementar para que se configurassem como *literatura*, isto é, autor, público e tradição. Elementos essenciais para a configuração de um sistema literário, ideia que Antonio Candido estudou intensamente em *Formação da Literatura Brasileira* (2006) e que sucintamente podemos compreender como um sistema concebido com base na constituição efetiva de um conjunto de caracteres: um grupo de autores, comungando ideias semelhantes; obras literárias, produzidas de forma sistemática, fator que permitirá a constituição de uma tradição; e um público leitor. Logo, nos primeiros séculos as obras foram produzidas em um período que o Brasil ainda não possuía um sistema literário, assim as obras “[...] ainda não correspondiam a uma etapa plenamente configurada da literatura, pois os pontos de referência eram externos, estavam na Metrópole, onde os homens de letras faziam seus estudos superiores e de onde recebiam prontos os instrumentos de trabalho mental (CANDIDO, 2004, p. 22)

Dessa forma, a literatura brasileira se configura no século XVIII e ganha consistência no século seguinte. Entretanto, segundo Candido (2000) somente na Semana Modernista de 22, que a literatura brasileira adquiriu consciência crítica da sua diferença. Conquanto, o grande legado, deixado pelos modernistas de 22, é a liberdade criativa.

Nas últimas décadas, em consonância com o pensamento de Antonio Candido, surgem críticos latino-americanos como Ángel Rama e Silviano Santiago que requerem o seu espaço. Estes têm ciência de seu lugar. Falam de outro centro, outros eixos, e não mais de periferia. Não é apenas uma questão semântica, mas de posição teórica que pressupõe ideias capazes de abarcar um campo político cultural e ideológico que ultrapassa fronteiras nacionais. No dizer de Benjamin Abdala Júnior, reconfigura-se a maneira de pensar uma realidade que se afirmou historicamente no Ocidente e que estabeleceu fronteiras rígidas. Hoje é possível romper com as concepções fixas “suprimindo limitações disciplinares, que se colocam a contrapelo de um mundo cada vez mais pautado pela interconexão e pela interatividade” (ABDALA JUNIOR, 2002, p. 10).

Nesse contexto é que o romance *Mad Maria* foi concebido, ou seja, a obra de ficção é construída nesse espaço com um processo histórico peculiar. Como assinalado no primeiro capítulo deste trabalho, *Mad Maria* possui os elementos que Seymour Menton (1993) destaca como traços do novo romance histórico. Entretanto, possuir tais características em sua composição, não significa que a forma como foram incorporados ao romance seja bem realizada.

Sob essas configurações que pensamos no emprego da ironia no romance de Márcio Souza. Conforme Linda Hutcheon (1985), a interpretação de um texto irônico e a identificação desse tropo enquanto figura de linguagem, dependem muito mais do interpretador que dos recursos empregados no texto.

Assim, a obra *Mad Maria* encontra-se em um paradoxo: o caráter irônico, se identificado, promove o tom exagerado que permeia a obra, remetendo a uma denúncia social a respeito dos processos exploratórios pelos quais os espaços amazônicos foram subvertidos; mas se não identificado, pode simplesmente reproduzir a ideia de uma Amazônia onde não existe nada além de destruição e barbárie.

De acordo com Linda Hutcheon (1985), a ironia possui duas especificidades, a formal e a pragmática. Na primeira, há um contraste semântico entre o que é afirmado e o que é significado, ao passo que na segunda, a função da ironia é a de sinalizar uma avaliação, muito frequentemente de natureza pejorativa. Assim, esse tropo funciona como antífrase e, também como estratégia avaliadora que implica uma atitude do agente codificador para com o texto em si, atitude que por sua vez, permite e exige a interpretação e avaliação do decodificador.

A ironia envolve um pacto entre o codificador e o decodificador, esse último precisa compreender o sentido pretendido pelo codificador, para que o texto atinja o efeito desejado. Sobre esse jogo, Linda Hutcheon afirma:

[o]s principais participantes do jogo da ironia são, é verdade, o interpretador e o ironista. O interpretador pode ser – ou não – o destinatário visado na elocução do ironista, mas ele ou ela (por definição) é aquele que atribui a ironia e então a interpreta: em outras palavras, aquele que decide se a elocução é irônica (ou não) e, então, qual sentido irônico *particular* ela pode ter. Esse processo ocorre à revelia das intenções do ironista (e me faz me perguntar quem deveria ser designado como o “ironista”) (HUTCHEON, 2000, p.28, grifo da autora).

Assim, talvez o ironista não seja o codificador, mas o decodificador, pois este é que definirá se um texto é irônico ou não. Se o interpretador não faz parte da comunidade discursiva a que pertence o codificador, a ironia pode não fazer sentido e esse interpretador pode, apenas, naturalizar as informações do texto, assim sendo, a interpretação da ironia transcende o texto em si e, abarca a decodificação da intenção irônica do agente codificador.

É certo que a ironia não é um recurso estático, que ao ser incorporado ao texto está pronto, acabado. Esse recurso é um elemento que está arraigado no processo comunicativo, seu contorno é social e político. “Ela não é um instrumento retórico estático a ser utilizado, mas nasce nas relações entre significados, e também entre as pessoas e emissões e, às vezes, entre intenções e interpretações” (HUTCHEON, 2000, p.30).

Se por um lado, o romance *Mad Maria* ironiza o processo de colonização da Amazônia, embora, fá-lo com um exagero demasiadamente maniqueísta. Por outro lado, a obra, como um todo, reforça a ideia que perpetua no imaginário estrangeiro sobre a Amazônia: morte, destruição, selvageria, barbárie. Nesse sentido, Antonio Candido (1989) sustenta uma atitude cautelosa ao falar sobre a manifestação do exotismo literário, expressão que Abdala Júnior (2002) chama de representação da cor local, mas que ambos acentuam, que essa espécie de produção literária “[...] atende ao gosto do provinciano ou do estrangeiro que procura em nossa literatura o equivalente das imagens das bananas e dos abacaxis” (ABDALA JÚNIOR, 2002, P. 111).

Eis a razão para o sucesso de venda da obra no exterior. Traduzida em diversas línguas, alimenta a fantasia estrangeira de que na Amazônia só há floresta e animais irracionais, e os poucos racionais que nela habitam, não fazem jus ao título, agem irracionalmente. Percebemos, então, nesse aspecto os estereótipos que formam a obra de Márcio Souza.

Se a princípio, o ideal de Márcio Souza era fazer que outros conhecessem a história dessa terra, perguntamos se a forma como suas obras foram constituídas, colocando em oposição sempre a dicotomia civilizado X não civilizado e seus referentes, não corrobora apenas para fortalecer a ideia que o outro possui sobre os espaços amazônicos.

Nesse sentido, pensamos no ideal pensado pelos críticos de uma literatura latino-americana, cujo fim é justamente eliminar essas concepções arcaicas. Para Silviano Santiago, os etnólogos concordam em assinalar que [...] a vitória do branco no Novo Mundo se deve menos a razões de caráter cultural do que ao uso arbitrário da violência e à imposição brutal de uma ideologia, como atestaria a recorrência da palavra “escravo” e “animal” nos escritos dos portugueses e espanhóis (SANTIAGO, 2000, p.11). A ênfase com que se discutem a oposição centro e periferia está ainda muito ligada às questões históricas.

Assim, em nome de interesses econômicos e amparados pela crença em um ser que diziam ser superior, os europeus dizimaram os autóctones, destruíram suas casas, roubaram suas riquezas. Não que esses não resistissem e lutassem, mas suas armas frente às dos colonizadores eram impotentes. Mas a principal perda que ocorreu aos indígenas foi a identitária. Destituídos de suas crenças milenares, seus modos e costumes, restava apenas incorporar aquela que a eles era pregada, a dos usurpadores.

Convertida pelo velho mundo, segundo Silviano Santiago, a América se inscreve no contexto da civilização ocidental e transforma-se em *cópia*, simulacro que se quer mais e mais semelhante ao original. Entretanto, sua originalidade não estaria na cópia do modelo original,

mas em sua *origem*, apagada completamente pelos conquistadores, acrescenta o crítico (SANTIAGO, op. Cit., p. 14).

Desde então, a América Latina se vê entre o colonizador e o colonizado. Assim, também se instaura as suas práticas narrativas. Havia uma constante busca de encontrar o seu lugar ao sol, de descobrir a sua identidade. Vista como cópia da metrópole, a literatura latino-americana nos primeiros anos de colônia é julgada sem inovação, colocada em situação inferior. Seria necessário um movimento que rompesse com a tradição imposta e que desse voz a essa América, por ora aviltada e marginalizada.

Nesse sentido, Angel Rama destaca que o surgimento das vanguardas na América gera o desejo do novo, palavra que se constitui na senha que une os artistas, porque mesmo que esses escondam “[...] um conjunto de acepções, níveis díspares, associações caóticas [...]” superam essa diversidade, pois tinham um projeto comum: “[...] a vontade de ser diferente dos antecessores, a consciência assumida de serem ‘novos’, de nada dever aos antepassados [...]” (RAMA, 2001, p. 114).

Essa consciência promove rupturas literárias com o passado colonial e fortalece a proposta de uma literatura própria. Entretanto, não encerra a luta. Pois, se enquanto colônia, era acusada de ser cópia da metrópole, na modernidade é impedida até mesmo de requerer um adjetivo pátrio que retrate o seu povo, pois, a denominação *americano* é tomada pelos vizinhos ao norte que a utiliza como propriedade privada. Assim, seja pela ação do colonialismo ou do neocolonialismo¹⁰, a América Latina foi suplantada por interesses econômicos e nomeada de periférica.

Silviano Santiago reconhece que há nos [...] escritores latino-americanos, a recusa do “espontâneo” e a aceitação da escritura como um dever lúcido e consciente [...] (SANTIAGO, 2000, p. 24, aspas do autor). Não há narrativa primeira. Os escritores e críticos latino-americanos trabalham em um projeto que propõe lavrar a carta de alforria da literatura da América Latina. Embora ela seja um composto de diversos países com economia e culturas diferentes. Possui um passado comum: a colonização. Somos ligados, especialmente, pela língua, herança colonial: seja francês, espanhol ou português. Todas, devedoras de outras línguas, sobretudo, do latim. Por isso o epíteto América *Latina*.

¹⁰ Processo no qual os países industrializados lançaram-se à conquista de novas colônias ou reforçaram o controle sobre as já existentes. Assim, o neocolonialismo corresponde à exploração econômica e à dominação política exercidas pelas potências imperialistas, ao longo do século XIX e início do XX. Representou uma nova divisão econômica e política do mundo que resultou: na partilha da África pelas potências europeias; na partilha da Ásia entre França, Inglaterra, Rússia e Japão; e na forte influência sobre o destino político e econômico dos países latino-americanos, principalmente pelos Estados Unidos.

O elemento europeu se fundiu ao indígena e ao africano. Eis, então, os latino-americanos. Assim, as práticas discursivas existentes a partir do século XX neste continente buscam imbricar esses elementos em sua composição. Nesse sentido, Santiago (2000, p. 23) destaca a situação e o papel do escritor latino-americano, pois este vive “[...] entre o amor e o respeito pelo já-escrito, e a necessidade de produzir um novo texto que afrente o primeiro e muitas vezes o negue”. Então, qual seria o lugar do discurso latino americano?

Certamente, não o de barbárie, como pode remeter as obras de Márcio Souza. Lembramo-nos, por exemplo, de sua obra de estreia, *Galvez, Imperador do Acre*, na qual no enredo revela um pícaro espanhol que surge no momento em que Brasil e Bolívia disputavam a posse das terras que atualmente compõem o Estado do Acre. Esse aventureiro, nesse período, declara o Acre independente e concebe um império promíscuo, a começar pelo exército que o tornara independente. Eis o exército: “Eram estudantes eternos, vagabundos crônicos, poetas inéditos, ovelhas-negras de boas famílias, advogados chicanistas, todos irmanados pela incurável insônia que os obrigava a varar madrugadas o ano inteiro” (SOUZA, 1985, p. 130). Um exército que se fortalecia não com armas e munições convencionais, mas com vinho e cerveja.

Dessa forma, ainda nos questionamos se o propósito de fazer conhecida a história dessa Amazônia foi alcançado com êxito. E se fazer conhecida da forma como Márcio propõe, é o que o homem amazônico deseja. Ainda, em *Galvez, Imperador do Acre*, Souza não se cansa de explorar a situação em que o povo do Acre se encontrava:

Morriam no Acre, anualmente, oito crianças entre vinte, nos primeiros dias de vida. 20% da população ativa sofria de tuberculose. 15% de lepra. 60% estava infestada por doenças típicas de carência alimentar. 80% da população não era alfabetizada. Não havia médicos no Acre. Um quilo de café custava 0\$20. 40% da borracha fina do Amazonas vinha do território acreano (SOUZA, 1985, p. 154).

Depreende-se da obra que apenas a elite se beneficiava com o chamado Ciclo da borracha. Os seringueiros (aqueles que colocavam a “mão na massa”) viviam como *escravos*, eram nordestinos que fugiram da grande seca de 1877 e ocuparam o Acre em busca de melhores condições de vida, ou seja, sobrevivência. Foram aliciados e rebatizados com o epíteto de *soldados da borracha*. Estes, ao chegarem aos seringais, mantinham uma relação subjugada com os *senhores do látex*. Tinham exaustivas horas de trabalho e qualquer mantimento que precisassem eram forçados a comprarem na venda mantida pelo senhor do seringal. Ao findar o mês, recebiam o soldo e este não dava para arcar com a conta da venda, e o *soldado da borracha* nesse círculo voltava ao trabalho. Há casos de trabalhadores que iam para o *tronco* e eram torturados.

A denúncia social, esse seria o argumento do autor? Entretanto, notamos que na obra a ideia de que tais arbitrariedades só ocorriam “nos trópicos” é pujante. Nesse sentido, o narrador revela, por exemplo, que os trabalhadores não se metiam em política. “Afim, nos trópicos, os políticos, como Deus, sempre tinham razões insondáveis” (SOUZA, 1985, p. 163).

Além dessa propositura, o narrador acrescenta que os pobres estavam à mercê da elite e “a classe dominante nos trópicos não se envergonha de nada [...] ser violento nos trópicos é uma questão de humor” (SOUZA, 1985, p. 151). O império de Galvez é descrito como um império de promiscuidade e irreverência, como a sua própria vida. “O meu império era um pedaço de mundo absurdo em suas leis próximas ao estado natural” (SOUZA, 1985, p. 181).

O olhar que o narrador conduz a respeito da Amazônia é perigoso, pois tanto pode ser entendido como ironia como ser simplesmente assimilado. Sobre a paródia, Hutcheon (1985) assinala que

[...] se o decodificador não reparar ou não conseguir identificar uma alusão ou citação intencionais, limitar-se-á a naturalizá-la, adaptando-a ao contexto da obra no seu todo. Na forma mais alargada da paródia que temos vindo a considerar, esta naturalização eliminaria uma parte significativa tanto da forma, como do conteúdo do texto. A identidade estrutural do texto como paródia depende, portanto, da coincidência, ao nível da estratégia, da descodificação (reconhecimento e interpretação) e da codificação (HUTCHEON, 1985, p. 50 – 51).

[...] além dos códigos artísticos vulgares, os leitores devem também reconhecer que o que estão a ler é uma paródia, até que ponto o é e de que tipo. Devem também, evidentemente, conhecer o texto ou as convenções que estão a ser parodiadas, para que a História seja lida como outra coisa que não qualquer peça de literatura - isto é, qualquer peça não paródica (HUTCHEON, 1985, p. 118).

Semelhante condição pode definir a ironia enquanto tropo, independente do gênero em que esteja empregado. Pensando em *Mad Maria*, se o decodificador não conhece a Amazônia e seus habitantes, o leitor não será capaz de relacionar o texto ficcional com esse espaço e muito menos entender a ironia que a crítica atribui ao romance. E como esse leitor poderá conhecer esse espaço, se até mesmo a literatura, campo do conhecimento que pode exprimir reflexão e crítica, no caso de *Mad Maria*, reforça os estereótipos construídos pelo mundo sobre esse ambiente.

Assim, ironicamente ou não, o ideário estrangeiro é alimentado. Com efeito, como apresentaremos no segundo capítulo deste trabalho, uma das características do novo romance histórico é a revisão da história oficial. Mas indagamos, qual história oficial contada sobre os povos amazônicos? É sabido que na história desse pedaço do continente americano sempre foi

destaque a fauna e a flora, porém nunca o homem amazônico. Se porventura, ele aparece, era apenas para mostrá-lo como um indivíduo inculto, bárbaro e incivilizado.

Ao passo que há uma revisão crítica irônica do colonialismo, há uma propagação de uma Amazônia bárbara, cujo destaque é a fauna, a flora e as arbitrariedades, jamais o homem amazônico em sua essência. Por isso, relativizamos a revisão da história, que porventura *Mad Maria* traria, pois as contradições que cercam a obra, muitas vezes, corroboram com o enredo dessa história oficial. Todavia, não deixamos de reconhecer que a abordagem de Márcio revela ao mundo a história desses povos, e nem há uma defesa de que o autor faça uso de eufemismos para minimizar os atos sórdidos cometidos na colonização da Amazônia, mas será que o único elemento interessante dos espaços amazônicos é a colonização? Não há outros elementos que possam ser representados em romances, como uma narrativa que apresente um estudante universitário? O comércio local? Ou qualquer aspecto que mostre que há habitantes racionais nessa Amazônia colonizada?

Não precisamos ir longe para termos a resposta de tais indagações. Não são temas que o outro quer ver nesse espaço. O exótico é o que promove vendas. Vejamos em outra arte, como o cinema: diversos filmes de repercussão internacional possuem enredos, em que as histórias ocorrem no Brasil, porém, dentro do assunto que estamos tratando, destaca-se o filme *Rio*, dirigido por Carlos Saldanha e lançado em 2011: esse filme como um saco de legumes, mistura em um só espaço, todos os estereótipos traçados sobre o Brasil. Primeiro, o país é representado somente pelo Rio de Janeiro, depois, macacos roubando tomam a cena, além do samba, carnaval, uma criança pilotando uma moto na cidade e a constante presença de meninos de rua.

Da mesma forma, o romance *Mad Maria* imprime ao leitor a visão de uma Amazônia em que apenas morte e destruição são encontradas. Assim como em *Galvez, Imperador do Acre*, em *Mad Maria* a essência não é diferente. A forte presença de que barbaridades como as expostas na obra só seriam aceitas em um lugar inóspito, como a Amazônia, é teor principal da obra.

Podemos, inclusive, afirmar que todo o projeto estético de Márcio Souza, ou no mínimo, a maior parte dele está comprometido com a visão de uma Amazônia que está apenas deflagrada pela colonização, não existindo nesse espaço nada mais. Vejamos também, a obra do mesmo autor, que inicia uma tetralogia denominada de Crônicas do Grão-Pará: *Lealdade*

(1997); *Desordem* (2001); *Revolta* (2005), e o último volume, ainda não publicado, intitulado *Derrota*¹¹.

Em *Lealdade*, a proposta não se difere das demais obras desse autor. Remonta à colonização do Pará e à anexação desse espaço ao Brasil. Essa narrativa também traz em sua temática a dicotomia: civilizado X não civilizado.

Simone: - Eu não sou portuguesa, entendes? Eu venho de um país civilizado. Como poderia ter um filho nativo dessa merda de terra? Como? Como?

Fernando: - Não vejo a menor importância nessa questão de nacionalidade.

Simone: - Claro, mas sei que gostarias de ser inglês, ou francês, tudo, menos português.

Fernando: - Estás delirando – disse, chocado (SOUZA, 1997, p. 127).

O trecho acima traz o diálogo entre o protagonista da trama, Fernando e seu grande amor, Simone. Essa mulher francesa, já considerava o povo português como um povo destituído de civilidade, e muito mais, desprezava aqueles que foram colonizados por eles, isto é, os grãos-paraenses, pertencentes à Amazônia.

Assim, questionamos o projeto estético de Márcio Souza e o colocamos ao lado de outro escritor que recria representações da Amazônia, como Milton Hatoum. Semelhante a Márcio Souza, Milton Hatoum tem suas narrativas ambientadas na Amazônia, entretanto não se envereda a destacar o regionalismo e/ou o exotismo, tão presentes na narrativa de Souza. Logo, as obras Hatoum, embora tratem de questões políticas e econômicas que rodeiam a Amazônia, o foco são as pessoas que habitam esse espaço, como destaca Vera Maquêa, ao comparar esses dois autores manauaras:

Márcio Souza [...] pelo viés do romance-histórico tem construído a formação histórico-política da Amazônia. [...] [Enquanto] Milton Hatoum tangencia essa linhagem, mas segue numa outra perspectiva, pois seu olhar não tem o acento regionalista nem historiográfico de Márcio Souza: a célula familiar, instituição onde a sociedade é plasmada na sua amplitude, é o ponto crucial de sua ficção (MAQUÊA, 2010, p. 62-63).

Então, entre o projeto estético de Márcio Souza e o de Milton Hatoum há diferenças significativas. Enquanto Souza dedica-se a escrever sobre a colonização de estados localizados na Amazônia, Hatoum, autor de romances e contos, apresenta personagens situadas em Manaus, mas que se ligam a vários espaços do mundo. A ambientação na

¹¹ Inspirada na trilogia *O tempo e o Vento* de Érico Veríssimo, a qual rememora a história do Rio Grande do Sul, a tetralogia *Crônicas do Grão-Pará* intenta recontar a história do atual estado do Pará, desde sua anexação ao território brasileiro. A primeira obra *Lealdade* foi publicada em 1997 pela Editora *Marco Zero* em São Paulo, enquanto *Desordem* (2001) e *Revolta* (2005) foram publicadas pela Editora Record no Rio de Janeiro, entretanto *Derrota*, ainda permanece inédita.

Amazônia, não o faz imprimir a suas obras um caráter regionalista, pelo contrário, o autor remonta espaços amazônicos e insere nesses espaços, indivíduos representados por sentimentos comuns a cidadãos de diversas localidades.

Como é possível perceber nos romances de Milton Hatoum, *Dois Irmãos* (2004) e *Cinzas do Norte* (2006): apesar de serem ambientadas majoritariamente na Amazônia, as narrativas não são carregadas de cor local, remetem a conflitos familiares, no primeiro, a disputa entre dois irmãos gêmeos (Yakub e Omar) toma o núcleo da narrativa, enquanto no segundo, as diferenças entre pai e filho (Jano e Mundo) são acentuadas no romance.

Ambas as obras tratam da presença da ditadura militar. Há nos romances elementos que configuram a sociedade e a cultura do período em que as tramas se desenvolvem, assim há menção aos problemas sociais de espaços amazônicas, como as desigualdades sociais e a prostituição. Entretanto, esses problemas não são enfatizados por Hatoum como exclusivos da Amazônia, ele os incorpora à narrativa, focalizando a família, o homem desse espaço.

Pensando na produção desses autores ficcionais que representam esses espaços localizados no continente latino americano, além das discussões levantadas por Silviano Santiago, estão as de Ángel Rama. Na visão desses críticos, as obras construídas na América Latina possuem características próprias que as diferem de outros sistemas literários, como exemplo, o europeu. Tanto Santiago quanto Rama tentam responder à questão levantada no início deste trabalho: qual o lugar do discurso latino-americano? Nessas configurações, os pensamentos de Ángel Rama e Silviano Santiago caminham em via única, servindo de base para as nossas reflexões.

Enquanto Silviano Santiago (2000) defende que o discurso latino-americano ocupa o entre-lugar, isto é, não está circunscrito nem como mera cópia dos autóctones nem dos alóctones, ocupa um lugar próprio, o lugar entre, Rama caracteriza o fenômeno peculiar da narrativa latino-americana de *transculturação*. Logo, tanto Rama quanto Santiago questionam a dicotomia metrópole/colônia, centro/periferia, nos quais os primeiros eram tidos como superiores aos segundos.

Com efeito, o termo *transculturação* utilizado por Ángel Rama nasceu na Antropologia. Rama se apropria do conceito proposto em 1940 no livro *Contrapunto cubano del Tabaco y El Azúcar* pelo antropólogo cubano Renato Ortiz. O antropólogo Ortiz declara:

Entendemos que o vocábulo “transculturação” expressa melhor as diferentes fases do processo de trânsito de uma cultura para outra, porque este não consiste somente em adquirir uma cultura, que é o que a rigor indica o vocábulo anglo-americano “aculturação”, mas que o processo implica também, necessariamente, a perda ou desarraigamento de uma cultura precedente, o que se poderia dizer uma parcial

desaculturação, e, além disso, significa conseguinte criação de novos fenômenos culturais que poderiam ser denominados “neoculturação” (ORTIZ apud RAMA, 2001, p. 259, aspas do autor)

Isto é, o estudioso considera o vocábulo transculturação narrativa como contrário ao antigo termo aculturação, visto que o nativo ao incorporar a cultura do colonizador não era destituído de cultura, não era um ser sem cultura, posto que estava inserido em uma comunidade com conhecimentos, crenças, artes, leis, costumes e ritos próprios, por conseguinte, era parte de um povo detentor de elementos eminentemente culturais. Dessa forma, o indivíduo ao adotar a cultura do colonizador, renuncia parte da sua, para dar lugar aos *novos fenômenos culturais*. Destarte, a cultura do ser transculturado não seria exclusivamente autóctone nem essencialmente alóctone, estaria firmada na confluência de ambas.

Rama incorpora o vocábulo aos Estudos Literários. Assim, para ele há uma forte presença da transculturação nas narrativas na América Latina. E tal característica se manifesta em três níveis: o linguístico, o da composição literária, o da cosmovisão (ou dos significados).

No nível linguístico, o romancista transculturador não faz uso nem da língua trazida pelos centros urbanos, nem da expressa pelas comunidades rurais. O que caberia a esse arquiteto da palavra é criar uma nova forma de falar para gerar um efeito estético peculiar. Ele não faz mera cópia da linguagem popular, mas recria-a de dentro, eliminando a distância entre o sujeito do discurso e as personagens. Pois, se outrora havia o emprego da voz do narrador na norma culta e a das personagens habitantes de espaços rurais, distante dessa norma, gerando uma longinquidade entre ambas e reforçando o estereótipo do primeiro como superior. Na transculturação, isso não ocorre. A voz popular também é a voz que narra e não somente personagem da narrativa.

Nesse aspecto, se pensarmos em *Mad Maria*, observamos que esse nível de transculturação narrativa não se encontra no romance, uma vez que a obra é iniciada pelo narrador inominado que esclarece ao leitor que se trata de um romance (MM, p. 11). A narrativa construída por esse narrador apropria-se da norma padrão da língua, inclusive a fala das personagens. Os desvios, que porventura aparecem, são mínimos, quase imperceptíveis a não especialistas no estudo da língua.

Em meio à narrativa, às vezes, algumas expressões que marcam a oralidade são incorporadas, como “bucha de canhão” ou “bateu as botas”. Contudo não representam de forma alguma a comunidade que o narrador está tentando representar, soam como se tivessem sido coladas de forma forçada.

Embora na ferrovia haja personagens de diferentes nacionalidades convivendo, e que há pouco haviam chegado ao Brasil, não há na linguagem utilizada quaisquer marcas dessa característica. E mais, como recurso estilístico, percebe-se, apenas, o uso exagerado de palavras convencionalmente consideradas obscenas.

Collier: - [...] Não somos da raça do Coronel Church. Somos bucha de canhão.

Finnegan: - Você tem razão, Collier. Somos uns **fodidos**.

[...]

Collier: - Você perdeu o entusiasmo, menino?

Finnegan: - Não me chame de menino.

Collier: - Não é nada pessoal.

Finnegan: - **Foda-se**.

Collier: - Nós somos bárbaros, Finnegan. Bárbaros que nem ao menos entornam uma bebida e que permanecem castos como donzelas.

Finnegan riu.

Collier: - Desculpe, esqueci que você **comeu** a boliviana.

Finnegan parou de rir e fechou a cara.

Collier: - Não adianta negar, eu vi tudo. Bem na cama onde um dos caras bateu as botas.

Finnegan: - Olha aqui, Collier, eu entendo. Quer dizer, eu procuro te entender. Eu agora sei o quanto é difícil passar anos e anos fora de sua pátria, vivendo experiências difíceis em territórios **fodidos**. Eu acho que é isto que é ser pioneiro.

[...]

Collier: - Estou sensibilizado com o perfil, seu **puto**.

Finnegan: - De nada, velho.

Collier: - Velho é a **puta que o pariu**.

Finnegan: - Está bem, Collier...

Collier: - Você tem talento, Finnegan. Tem realmente talento. Acho que você é candidato a pioneiro (MM, p. 339 – 340, grifos nossos).

O excerto acima é um diálogo protagonizado pelas personagens Finnegan e Collier, no qual a presença de palavras de baixo calão é visível, não somente nesse trecho, mas em toda a obra, especialmente pelas personagens que habitam a Amazônia. Enquanto a personagem Farquhar, dono da construtora Madeira-Mamoré Railway Co.,

Quando falava, nunca usava expressões grosseiras, gostava de amaciar os outros com bons argumentos e um vocabulário tão casto que todos logo acreditavam nele. Mas, em pensamento, continuava o rapaz grosseiro de York que dizia uma dúzia de palavrões em cada frase [...]. Com o passar dos tempos, Farquhar foi aprendendo a ser moderado na linguagem e a temperar os seus impulsos se desejasse subir na vida e deixar de ser um camponês de bosta [...]. A grosseria de linguagem se associava à pobreza como a cultura dos franceses se associava à vigarice malfeita (MM, p. 91 – 92).

O narrador usa os chamados *palavrões* nas falas das personagens para dividi-las entre *cultas* e *não cultas*. Assim, as personagens forjadas no núcleo do poder poucas vezes usam esses vocábulos, enquanto as constituídas no seio da Amazônia possuem a fala repleta de elementos vulgares. Conquanto, o romance se pauta no contraste exagerado, formando uma

estrutura que divide as personagens entre civilizados x bárbaros, vilões gananciosos x vítimas sofredoras, maus x bons.

De volta à teoria da transculturação narrativa proposta por Ángel Rama, no segundo nível, o da cosmovisão (ou dos significados), Ángel Rama coloca as narrativas transculturadas em um novo espaço, visto que para esse teórico, na composição de tais não há nem o discurso lógico-racional da narrativa regionalista nem a ilogicidade proposta pelas vanguardas. Destarte, o fator inovador dessas narrativas está na presença do mito, contudo, não como mero traço composicional, mas como elemento capaz de promover a reinterpretação das características peculiares das culturas colonizadas. Assim, o teórico destaca que

[...] mais importante ainda que a recuperação de elementos em estado de incessante emergência é a descoberta dos mecanismos mentais geradores do mito, o retorno a essa camada aparentemente sepultada, mas de enorme potencialidade, na qual se desenvolvem as ações míticas (RAMA *apud* AGUIAR & VASCONCELOS, 2001, p. 224)

E no último nível, o da composição literária, as narrativas transculturadas nem incorporam o discurso com uma concepção racionalizadora tão pouco utilizam o *stream of consciousness*, tão característico nas narrativas modernas. Logo, as mudanças estão na estrutura narrativa.

Pensando em *Mad Maria*, esse romance, de fato, não se enquadra na teoria da transculturação, visto que apesar da obra apresentar um caráter particular, como a incorporação do mito¹², esse traço não passa de um elemento composicional. Embora haja um esforço do narrador em fomentar a reinterpretação da cultura dos colonizados, isso não ocorre com êxito, a personagem Joe, uma das instauradoras do mito no romance, é mal construída, senão inverossímil e exagerada.

A história dessa personagem é contada pelo narrador instaurado no romance. A utilização do discurso indireto livre para dar voz à personagem intenta fazer conhecidos os pensamentos de Joe, por conseguinte, o leitor seria apresentado ao mito, que explica para o povo *Caripuna* a causa da chuva, e não conheceria apenas o mito em si, mas os mecanismos mentais provocadores dele.

O mito é relatado da seguinte forma:

¹² Com esse propósito, dois momentos específicos se destacam: a união dos trabalhadores de ascendência africana, garantida pelo mito religioso e a razão mítica para a presença da chuva na natureza, conforme a visão dos indígenas da etnia *Caripuna*. O primeiro momento foi analisado com maiores detalhes no terceiro capítulo deste trabalho. Aqui, nos ocuparemos do segundo momento em que se dá realce ao representante da etnia *Caripuna*.

Um dia os seus antepassados viveram num mundo em que nunca chovia porque a água estava guardada num ouriço escondido no céu. Quando queriam beber água, ou tomar banho, ou lavar uma criancinha que acabara de nascer, tinha de pedir aos jaburus que por favor trouxessem água em seus bicos grandes. Os jaburus eram perversos e viviam zangados, e às vezes se recusavam a trazer água para os caripunas, e muitos acabavam morrendo de sede ou ficavam tão sujos que deixavam de ser gente humana. Foi então que os três filhos do grande tuxaua Unámarai caíram prisioneiros de uma onça gigante que babava o tempo todo. A grande onça não queria comer os três filhos do tuxaua Unámari, só queria que eles aparassem a sua baba, pois estava sempre babando muito e cada vez que gotas de baba caíam no chão viravam centopéia e outros bichos de ferrão. Os três rapazes passaram o dia aparando a baba da onça em cuias e iam despejar num buraco bem fundo. Os três se revezavam durante a noite mas começaram a se cansar, e o mais novo deles sonhou que se eles dessem muita água para a onça ela pararia de babar e eles ficariam novamente livres [...] O irmão mais velho mandou que o irmão mais novo procurasse um jaburu e pedisse água para dar de beber à onça [...] foi andando pela selva e viu um jaburu velho meditando *na beira do rio*, esperando que algum peixe aparecesse para ele meter o bico e comer. O rapaz filho mais novo do tuxaua se transformou em traíra e começou a nadar na frente do jaburu, fazendo brincadeiras para agradá-lo, esperando o momento certo para tornar a virar gente. Mas, o jaburu vendo aquela traíra nadando alegre, bicou rápido e engoliu o moço. O irmão mais velho sentiu que alguma coisa tinha acontecido de errado com o rapaz mais novo e foi atrás. Encontrou o jaburu satisfeito, passeando na beira do rio, e logo soube o que tinha acontecido. E para salvar seu irmão, se transformou em mutuca e pousou no bico do jaburu, onde deu uma ferroada e sugou uma gota de sangue de seu irmão. O jaburu se zangou muito mas não conseguiu pegar a mutuca, que voava muito rápida. A mutuca, que era o filho mais velho de Unámarai, voou para longe e virou gente outra vez, vomitando a gota de sangue e soprando até o irmão voltar a viver [dormiram tentando encontrar uma solução para o problema, e o mais novo teve a resposta em sonho]. E ele disse ao irmão mais velho: toda a água que existe neste mundo está dentro de uma grande cabaça pendurada no céu por cordas de cipó. Os jaburus voam até lá e tiram a água que querem. Nós vamos subir aos céus e furar a cabaça grande com as nossas bordunas. Mas vamos precisar de muito cuidado, a cabaça está cheia de peixes comedores de gente. E fizeram cerimônias de cigarro, soprando a fumaça, e pela fumaça subiram até o céu. Viram a imensa cabaça pendendo para baixo, sustentada por dois cipós bem traçados. O irmão mais velho subiu na cabaça e o mais novo segurou a sua borduna e bateu forte na cabaça. Conseguiu fazer um furo pequeno e a água começou a escorrer, *formando os rios e tudo o que existia de lago, lagoa, brejo e igarapés na terra*. Quando a água começou a escorrer da cabaça, o irmão mais novo se distraiu e um peixe colocou a cabeça para fora e o devorou. O irmão mais velho que estava em cima, viu o irmão ser devorado. Ficou tentando saber qual dos peixes tinha comido o outro, e fazendo esse esforço, balançou a cabaça. A cada balanço forte a cabaça deixava escapar mais água, e acontecia uma tempestade na terra. Até hoje ele está lá em cima, tentando encontrar o peixe que devorou seu irmão mais novo. A cabaça balança de um lado para o outro e a água acaba escapando, criando chuvas fortes, tempestades e dilúvios (MM, p. 110-113, grifos nossos).

Pela longa descrição é possível detectar a intenção do narrador que se torna falha. A *priori* percebemos elementos contraditórios no próprio relato do mito. A estória descreve um jaburu em uma floresta, meditando à beira de um rio, para em seguida, revelar ao leitor que a formação dos rios na terra foi ocasionada a partir de um pequeno furo mostrado em uma

cabaça¹³. O segundo elemento se opõe ao primeiro, revelando a incoerência da estória trazida pelo narrador. Como um jaburu estava pensando à beira de um rio, observando que os rios ainda não haviam sido formados?

Outros fatores relacionados à personagem Joe, tornam-na exagerada, senão inverossímil. Antônio Roberto Esteves (2010, p. 227) destaca que o narrador não obtém sucesso quando constrói essa personagem, tentando entender o branco, pois Joe maneja conceitos da antropologia do século XX. Para Esteves,

[o] que parece claro é que o autor, sem conhecimentos da própria alteridade representada pelo nativo, coloca em sua mente conceitos que são próprios da forma de pensar de certa intelectualidade branca, de classe média e formação que se crê progressista, sem a menor condição de imaginar o que pensa alguém que, tendo nascido e crescido na selva, tem sua cultura destruída pelo contato com o branco [...] (ESTEVES, 2010, p. 227).

Nesse sentido, a linguagem empregada por tal personagem não é característica de forma alguma dos nativos da Amazônia. Como pode o indígena empregar o termo “civilizado” para nomear o outro, se esse termo é firmado não pelos nativos, mas pelo colonizador? O narrador usa dos estereótipos gerados pelo “homem branco” e os incorpora a linguagem da personagem indígena como se fossem concebidas por essa personagem. Por tais excessos, que nomeamos *Mad Maria*, de romance hipérbole. A sua essência são os descomedimentos: seja na estrutura, seja na construção das personagens. Assim, o romance *Mad Maria* diverge do ideal que Ángel Rama pensou para as obras latino-americanas. De acordo com Castrillon-Mendes; Martin (2013, p. 90)

[...] a transculturação narrativa, vale enfatizar, não pressupõe o atenuamento da tensão existente entre forças – econômicas, políticas, sociais e culturais – em desequilíbrio. Inserida numa perspectiva de formação, ela se constitui como uma espécie de resposta literária empenhada no reconhecimento e na afirmação de um sistema literário autônomo.

Sob esse prisma que concebemos a transculturação narrativa de Rama, trata-se de um elemento na luta para a afirmação de um sistema literário autônomo, o latino-americano. Logo, *Mad Maria*, apesar de criado na América Latina, não faz jus as proposições pensadas para a unidade desse sistema literário.

¹³Cabaça é o fruto da cabaceira, conhecido também como coité. É muito usado como moringa para transportar água e quando cortada ao meio, transforma-se na chamada cuia e serve como utensílio doméstico, próprio para colocar alimentos.

Ángel Rama não restringe a Literatura a espaços físicos separados geograficamente e politicamente, pelo contrário, o pensador uruguaiano vê a produção literária como um elemento de integração cultural da América Latina. Ele entende a forma narrativa, especificamente o romance – gênero privilegiado por Rama – como basilar para a formação cultural latino-americana. Contudo, destaca que essa unificação só é possível, na medida em que as distinções entre a América espanhola e a portuguesa sejam desfeitas. Rama nota, ainda, que esses povos estão ligados pelas heranças culturais e literárias europeias.

Ana Pizarro (1993), ao tratar de Ángel Rama, destaca que *a priori* a inquietação do crítico era tentar responder a duas questões: o que é cultura? E como ela está sendo construída na América Latina? Assim, a pesquisadora, fazendo referência a um artigo do uruguaiano, assevera que havia em Rama uma persistente busca de um autêntico caminho cultural para essa América.

Rama situa o problema maior em ‘o que somos’, e não naquilo que pareceria ser o mais importante: a ocupação de um território, a determinação de fronteiras, a criação de um Estado, a organização de um exército. Então conclui: ‘Inventar um país es lo de menos. Lo difícil es inventar una cultura’ (1993, p. 248).

Ana Pizarro (1993) revela que Rama mostrava grande empenho ao realizar reflexões sobre a cultura e a literatura na América Latina. Cultura e Literatura pareciam ser para ele elementos indissociáveis. Dessa forma, o crítico entende que as obras literárias e os movimentos estéticos devem compor uma estrutura interna e harmônica, visando uma continuação, almejando um porvir, visto que representam de modo simbólico esse universo.

Ángel Rama e Antonio Candido comungam a ideia de sistema literário. De acordo com Candido (1993, p. 269), Rama percebia que “os sistemas literários são as totalidades coerentes, nitidamente diferenciáveis, com estrutura interna própria, constelação temática, sucessão estilísticas, operações intelectuais peculiares e historicamente reconhecíveis”. É sob esse viés que o uruguaiano traçava os alicerces para um sistema literário para a América Latina.

É nesse contexto que se insere a narrativa de Márcio Souza, *Mad Maria*. A obra pode ser vista como circunscrita em meio a um projeto literário de fortalecimento da narrativa na América Latina. Um projeto que entende as narrativas desse espaço não como cópias e/ou inferiores às europeias, mas obras formadas em um ambiente peculiar, em que os traços característicos desse espaço são perpassados para a narrativa, tornando-a original.

A obra *Mad Maria* não é um ponto solto ao vento, faz parte de um sistema literário, com história e percurso próprios. Entretanto, o teor das obras de Márcio Souza difere das de outros intelectuais também concebidos na América Latina, para ser mais específico, no Brasil, como Milton Hatoum.

Se pudéssemos definir a obra de Márcio Souza em uma palavra, a mais acertada seria *hipérbole*. *Mad Maria* é marcada pelo exagero, tanto nas cenas quanto na construção das personagens. É assim que esse intelectual representa a Amazônia brasileira e a vende para o mundo. Se pensarmos em *Mad Maria* não como uma obra isolada, mas como parte desse sistema literário latino-americano, entenderemos que esse intelectual falha, ao perder a dosagem da ironia explícita em sua obra e, corromper o ideal nutrido por esse sistema.

Portanto, apropriando-se de um sarcasmo nada sutil para compor este romance com fortes traços históricos e documentais, Márcio Souza impregna a narrativa com um tom didático. Afastando-se da tão peculiar metalinguagem, a tentativa de reflexão do próprio ato de narrar aparece minimamente na obra e, quando ocorre, resume-se a trazer caracteres pejorativos à Amazônia, ao Brasil. Se o tom da obra é a ironia, o narrador, certamente carrega na dose em muitos momentos.

Apesar do tom exagerado que o narrador usa para construir as personagens históricas e do maniqueísmo desmedido empregado em toda a obra, as relações de poder e o jogo de interesses político são evidenciados, até certa medida, de maneira interessante. O narrador se infiltra no centro do poder político da elite brasileira do início do século XX e revela os atos escabrosos utilizados pelos detentores de poder para permanecerem no poder.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho se propôs a ler, analisar e a interpretar a obra de Márcio Souza, *Mad Maria*, tentando perceber as diversas nuances que perpassam essa obra. Assim, com base nas análises realizadas foi possível constatar que a obra de Souza nasceu em um espaço com características particulares, a América Latina. Logo, a forte relação que a obra possui com a história se enquadra no delineamento que Seymour Menton (1993) nomeou como novo romance histórico.

Há em *Mad Maria*, diferente do romance histórico de Walter Scott, o protagonismo histórico, o enredo não é centrado em uma única personagem, mas em um conjunto, entre elas, personagens históricas. A elas não é relegado papéis secundários, coadjuvantes, pelo contrário, dividem o espaço com personagens fictícias, todas compondo o grupo de

personagens centrais da obra. A distorção consciente da história, fazendo uso de omissões e exageros é notável. Não há no romance um ideal de retratar a história tal qual ocorreu, mas reinventá-la no mundo imaginário da ficção. Assim, todas as personagens, sejam históricas ou fictícias, transformam-se, todas, em ficcionais.

Efetivamente, constatamos que há um narrador que ora ou outra, lança comentários sobre o processo de construção do romance. Embora sejam poucos, corroboram para a composição da obra. Assim como, de certa forma, o romance apresenta uma subordinação da reprodução mimética de certo período histórico a conceitos filosóficos transcendentais, uma vez que trata das relações entre os indivíduos.

Percebemos também que conceitos de Bakhtin foram agregados na constituição do romance *Mad Maria*, como o dialogismo, a heteroglossia, a carnavalização e paródia. Embora a voz do narrador, seja predominante, há um diálogo de vozes que compõem o romance, assim como a manifestação de diversos gêneros que foram incorporados *ipsis literis* à obra. Há ainda a presença de palavras de baixo calão, a inversão, até certo ponto, de valores e o nítido realismo grotesco, tais quais apresentados por Bakhtin ao falar de carnavalização.

Destarte, *Mad Maria* faz parte do conjunto de novos romances históricos, cuja matriz não parte de Scott, mas de Alejo Carpentier, o primeiro a produzir esse espécime de subgênero, formulado e gerado no seio do continente latino-americano, cujo percurso histórico e literário possui identidade própria, distinguindo-se da trajetória europeia.

Outrossim, em *Mad Maria*, o narrador configura uma narrativa, na qual as personagens são construídas, com base no olhar unívoco desse arquiteto romanesco. Ele é o dono da palavra, responsável por conduzir a história e delinear os caminhos das personagens. Logo, há uma confluência de vozes no romance, mas a voz dominante é sempre a do narrador. Nesse sentido, esse dono da palavra que se faz sujeito do discurso constrói dois mundos paralelos que se intercalam na narrativa. Um, formado pela elite econômica e intelectual, responsável pelas diretrizes da construção da estrada de ferro Madeira-Mamoré. Outro, engendrado pelos trabalhadores que executam o trabalho braçal, construindo a estrada. Nessas configurações, o primeiro mundo tem a ambientação na capital federal, o Rio de Janeiro; enquanto o segundo é constituído no seio da floresta amazônica. São mundos que o narrador acentua as disparidades que o compõem.

O primeiro, apresentado como o âmago das trapaças políticas e econômicas, mas um mundo urbano, no qual, as personagens possuem espaços públicos e individuais, são caracterizadas como indivíduos. Ao passo que o segundo é destacado pelo narrador como uma espécie de centro de concentração nazista, no qual, os trabalhadores sofrem todos os tipos de

atrocidades. Ali, não há espaço individual, todos são públicos, as personagens desse espaço não são identificadas como indivíduos, mas como massa descartável.

Assim, além da diversidade de personagens e espaços que entremeiam *Mad Maria*, há também um diálogo constante entre passado e presente, uma vez que o narrador reencena na trama as memórias das personagens, o percurso que elas trilharam até chegarem ao ponto de encontro que é a ferrovia. Nela, trabalhadores de diversas nacionalidades coabitam, dividindo os espaços, os sentimentos e relembando suas trajetórias.

Para tal, essa pesquisa constatou que a memória exerceu funções diferentes no presente das personagens, logo, no grupo de barbadianos, sintetizados na figura de Jonathan, a memória coletiva fortaleceu a união do grupo, que antes de chegar à ferrovia havia caminhado por diversos espaços, contudo, o trânsito não os dissipou. As práticas culturais, especialmente, as religiosas permaneceram vivas na mente do grupo que se manteve coeso durante toda a construção da estrada.

Com papel distinto, a memória impulsionou a fuga dos trabalhadores alemães, cuja representante é a personagem Günter. As lembranças da liberdade, das enganações dos aliciadores que os levaram para a Amazônia, os quais haviam prometido *mundos e fundos*, contudo não cumpriram. Tudo motivou o grupo a fugir da ferrovia.

Já, em Collier, personagem de origem inglesa, a memória se manifesta sob outra perspectiva. Ele vive entre o lembrar e o esquecer, perdeu a família na guerra e, concomitante a esse fato, perdeu também a fé na humanidade. Vivía por viver, era constituída nessa lide diária: se esquecesse, poderia recomeçar vida nova, todavia, precisava lembrar para não correr riscos de voltar a amar e perder seus entes amados novamente.

Portanto, são essas as instâncias narrativas que compõem o romance: um narrador que tudo pode e tudo vê, cujos desígnios geram mundos opostos que se tocam e personagens que habitam nesses mundos, as quais são arquitetadas em um presente com intrínseca relação com um passado. Todas as instâncias confluindo em via única para garantir a unidade do romance.

Esse romance de Márcio Souza, que foi aqui analisado como novo romance histórico, formulado na América Latina, mas que podemos constatar ao observar as conjecturas de Ángel Rama (2001) e Silviano Santiago (2000) sobre o papel do escritor latino-americano, é gerado no ápice de um paradoxo: enquanto *Mad Maria* traz reflexão sobre o processo de colonização dos espaços amazônicos, alimenta o imaginário estrangeiro sobre o exótico e bárbaro, difundidos como elementos característicos da Amazônia. *Mad Maria* traz os elementos que Seymour Menton (1993) caracteriza como traços do novo romance histórico, entretanto a manipulação desses na composição do romance nem sempre foi bem realizada.

Dessa forma, *Mad Maria* pode ser considerado parte do sistema literário latino-americano, mas, em parte, falha com o ideal nutrido pelos críticos idealizadores desse sistema, uma vez que reforça os estereótipos que o estrangeiro mantém sobre o homem amazônico.

REFERÊNCIAS

ABDALA JUNIOR, Benjamin. **Fronteiras múltiplas, identidades plurais**: ensaios sobre mestiçagem e hibridismo cultural. São Paulo: Editora Senac, 2002.

ADORNO, Theodor. Posições do narrador no romance contemporâneo In: **Os Pensadores**. São Paulo: Abril, 1980.

ANDERSON, Perry. Trajetos de uma forma literária. Trad. Milton Ohata. **Revista Novos Estudos**. São Paulo: CEBRAP, n. 77, março 2007, p. 205 – 220.

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

_____. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

_____. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução Paulo Bezerra. 4ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

_____. **Questões de literatura e de estética**. A teoria do romance. Trad. Aurora Fornoni Bernardini et al. 6ª ed. São Paulo: Hucitec, 2010.

BASTIDE, Roger. **As religiões africanas no Brasil**: contribuição a uma sociologia das interpenetrações de civilizações. São Paulo: Pioneira, 1985.

BENJAMIN, Walter. O Narrador. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet; prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, p. 197 – 221, 1994.

BOBBIO, Norberto. **Os intelectuais e o poder: dúvidas e opções dos homens de cultura na sociedade contemporânea**. São Paulo: UNESP, 1997.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. 8ª ed. Tradução Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

CANDIDO, Antonio. **Formação da Literatura Brasileira**: momentos decisivos 1750-1880. 10ª ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006.

_____. **Iniciação à Literatura Brasileira**. 4 ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2004.

_____. “Literatura e cultura de 1900 a 1945: panorama para estrangeiros”. In: **Literatura e sociedade**. 8. ed. São Paulo: T. A. Queiroz Editor, p. 109-138, 2000.

_____. Literatura e Subdesenvolvimento. In: **A educação pela noite e outros ensaios**, São Paulo, Ática, p. 140 – 162, 1987.

_____. Uma visão latino-americana. In: AGUIAR, Flávio Wolf; CHIAPPINI, Lúcia (org). **Literatura e História na América Latina**. Trad. Joycy Rodrigues Ferraz. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.

CARPENTIER, Alejo. Prefácio. In: **O reino deste mundo**. Trad. João Olavo Saldanha. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1985.

CASTRILLON-MENDES, Olga Maria; MARTIN, Vima Lia. Guimarães Rosa, Luandino Vieira e a transculturação narrativa. In: PINTO, Aroldo José; ABADALA JÚNIOR, Benjamin; SILVA, Agnaldo Rodrigues da (org.). **Esse entre-lugar da literatura: concepção estética e fronteiras**. São Paulo: Arte e Ciência, 2013.

CRAIG, Neville B. **Estrada de ferro Madeira-Mamoré**. História trágica de uma expedição. Trad. Moacir N. Vasconcellos. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1947.

ESTEVES, Antônio Roberto. **O romance histórico contemporâneo: 1975 – 2000**. São Paulo: Editora Unesp, 2010.

FERREIRA, Barros. **O romance da Madeira-Mamoré**. São Paulo: Clube do Livro, 1963.

FERREIRA, Manoel Rodrigues. **A ferrovia do diabo**: História de uma estrada de ferro na Amazônia. São Paulo: Melhoramentos, 1981.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: O desenvolvimento de um conceito crítico. **Revista USP**. São Paulo, nº53, p.166-182, março-maio, 2002.

HARDMAN, Francisco Foot. **Trem-fantasma, a modernidade na selva**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

HATOUM, Milton. **Dois irmãos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. **Cinzas do Norte**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

HOLANDA, Sérgio Buarque. **Raízes do Brasil**. 26 ed. 18 reimpressão, São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

HUTCHEON, Linda. **Teoria e política da ironia**. Tradução de Julio Jeha. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2000.

_____. **Uma teoria da paródia**: ensinamentos das formas de arte do século XX. Tradução de Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985.

JAMESON, Fredric. **O romance histórico ainda é possível?**. Trad. Hugo Mader. Revista Novos Estudos. São Paulo: CEBRAP, n. 77, março 2007, p. 185 – 2003.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Tradução de Bernardo Leitão. Campinas: Ed. Unicamp, 1990.

LEITE, Ana Mafalda. **Oralidades e escritas nas Literaturas Africanas**. Lisboa: Edições Colibri, 1998.

LINS, Osman. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo: Ática, 1976.

LIPTON, Laurie. **Facelift**. 2005. Pencil on paper, 53x40cm / 21"x15.7". Disponível em: < <http://laurieli.wwwss13.a2hosted.com/wp-content/uploads/2014/10/2005-FACELIFT.jpg>>. Acesso em: 14 de outubro de 2014.

_____. **Family Reunion**. 2005. Charcoal & pencil, 66x96.5cm / 26"x38". Disponível em: < <http://laurieli.wwwss13.a2hosted.com/wp-content/uploads/2014/10/2005-Family-Reunion.jpg>>. Acesso em: 14 de outubro de 2014.

_____. **Last Night I Dreamt I Murdered Mommy**. 1980. Pencil on paper, 63.5 x 91 cm / 25" x 35.8". Disponível em: < <http://laurieli.wwwss13.a2hosted.com/wp-content/uploads/2014/10/1980-last-night-i-dreamt-i-murdered-mommy.jpg>>. Acesso em: 14 de outubro de 2014.

LOWENTAL, David. **Como conhecemos o passado**. In: Projeto História 17, PUCSP: São Paulo, nov. 1998.

LUKÁCS, Georg. **O romance histórico**. Trad. Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo Editorial, 2011.

MAQUÊA, Vera. **A escrita nômade do presente**: literatura de língua portuguesa. São Paulo: Arte e Ciência, 2010.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. Gêneros textuais: definição e funcionalidade. In: DIONISIO, Ângela Paiva; MACHADO, Anna Rachel; BEZERRA, Maria Auxiliadora (Orgs.). **Gêneros textuais e ensino**. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Lucerna, 2002

MENTON, Seymour. **La nueva novela histórica de la América Latina: 1979 – 1992**: México: FCE, 1993.

PIZARRO, Ana. Ángel Rama: A lição intelectual latino-americana – Transculturação na América Latina – Homenagem a Ángel Rama – In: AGUIAR, Flávio Wolf; CHIAPPINI, Lígia (org). **Literatura e História na América Latina**. Trad. Joycy Rodrigues Ferraz. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento e silêncio. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.

POLLAK, Michel. Memória e identidade social. Tradução de Monique Augras. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 200-212, 1992.

RAMA, Ángel. **Literatura e Cultura na América Latina**. In: AGUIAR, Flávio; GUARDINI, Sandra (org.). Trad. Raquel La Corte, Elza Gasparotto. São Paulo: Edusp, 2001.

ROSA, Guimarães. **Grande Sertão**: veredas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

SAID, Edward W. **Reflexões sobre o exílio e outros ensaios**. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das letras, 2003.

SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado**: cultura da memória e guinada subjetiva. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SEMEDO, Odete Costa. **Guiné-Bissau**: história, culturas, sociedade e literatura. Belo Horizonte: Nadyala, 2010.

SOUZA, Márcio. **Desordem**. São Paulo: Record, 2001.

_____. **Galvez Imperador do Acre**. 13. ed. São Paulo: Marco Zero, 1985.

_____. **Lealdade**. São Paulo: Marco Zero, 1997.

_____. **Mad Maria**. 4. ed. Record: São Paulo, 2005.

_____. **Revolta**. São Paulo: Record, 2005

SUSSEKIND, Flora. **O Brasil não é longe daqui**: o narrador, a viagem. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

TACCA, Oscar. **As vozes do romance**. Trad. Margarida Coutinho Gouveia. 2 ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1983.

THORNTON, John. **A África e os africanos na formação do mundo atlântico**. Rio de Janeiro: Campus, 2004.