

Relação entre ficção e história: uma leitura de *Mad Maria*, de Márcio Souza

Relationship between fiction and history: A reading of Mad Maria, by Souza Márcio

Jeciane de Paula Oliveira*
jeicydepaula@hotmail.com
Universidade do Estado de Mato Grosso (UNEMAT)

Olga Maria Castrillon-Mendes**
olgmar007@hotmail.com
Universidade do Estado de Mato Grosso (UNEMAT)

RESUMO: Esta pesquisa tem por objetivo ler e discutir o romance *Mad Maria*, 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 é concebida como novo romance histórico, conforme os traços apresentados por Fernando Aínsa (1991) e por Seymour Menton (1993), este trabalho focaliza uma análise que diferencia *Mad Maria* dos romances históricos de matriz scottiana, revelando-o como uma obra cuja configuração se pauta em uma releitura crítica de um episódio histórico, pois o autor não intenciona nenhum compromisso com a história oficial, mas a possibilidade de promover reflexão sobre os fatos.

PALAVRAS-CHAVE: América Latina. Novo romance histórico. Márcio Souza. *Mad Maria*. Narrador.

ABSTRACT: This research aims to read and discuss Márcio Souza's novel *Mad Maria* so that we can observe the dialogue between fiction and history in the novel. Based on the hypothesis that this work of Márcio Souza is conceived as a new historical novel, whose characteristics are presented by Fernando Aínsa (1991) and by Seymour Menton (1993), this paper focuses on an analysis that differentiates *Mad Maria* from the historical novels of a Scottian model, revealing it as a work whose configuration is based on a critical rereading of a historical episode, for the author did not intend to be committed to the official history, but to suggest the possibility of promoting reflection upon the facts.

KEYWORDS: Latin America. New historical novel. Márcio Souza. *Mad Maria*. Narrator.

* Doutoranda em Estudos Literários pela Universidade do Estado de Mato Grosso (UNEMAT). Bolsista CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior).

** Doutora em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Docente do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (PPGEL), da Universidade do Estado de Mato Grosso (UNEMAT). Membro da Academia Mato-Grossense de Letras (AML).

Considerações iniciais

Desde a Antiguidade, há uma tentativa de desvencilhar história e literatura. Aristóteles, na sua *Poética* (2008)¹, já sinalizava as diferenças entre o historiador e o poeta. Ao primeiro era atribuído o caráter de tratar a verdade, isto é, os fatos que realmente ocorreram, enquanto o segundo deveria se encarregar de apresentar o que poderia acontecer, o que é possível, de acordo com o princípio de verossimilhança e da necessidade.

Não obstante, as peculiaridades que outrora separavam esses campos são cada vez menos perceptíveis. A tênue linha que distingue o que ocorreu do que poderia 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 proposição 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 representação do imbricamento entre história e literatura.

Há nele um amalgamento entre personagens reais e fictícias, que convivem em harmonia. O romancista que produz esse gênero 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.

Oriunda do gênero proposto por Walter Scott, nasce uma nova forma de romance histórico, nomeada por Fernando Aínsa (1991) e por Seymour Menton (1993), de *novo romance histórico*. Essa nova forma, embora elucide a trama em um passado distante do autor, não se atém a reforçar os discursos postos pela história oficial; pelo contrário, revisa-os. Dessa forma, se o romance histórico teve como

¹ *Poética*, de Aristóteles, é uma compilação de textos realizada em torno de 335 a.C.

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 esses romances foram concebidos. 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, as ideias dos críticos que fundamentam este trabalho são encetadas a partir de nortes diferentes. Enquanto George Lukács (2001) observa a Europa do século XIX, Aínsa (1991) e Menton (1993) se enveredam a visualizar a América Latina do século XX.

A partir da distinção entre o romance histórico tradicional e o novo romance histórico, é possível perceber a constituição dos muitos fios que envolvem a obra *Mad Maria* (2005), de Márcio Souza, objeto deste estudo. A obra é configurada na América Latina e erige-se como novo romance histórico, distanciando-se do modelo scottiano, como veremos a seguir. Este trabalho², portanto, propõe-se a ler, analisar e a interpretar essa obra de Márcio Souza, intencionando perceber as diversas nuances que perpassam essa obra.

1 Origens do romance histórico

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. 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.

Foi nas obras de Walter Scott que a história se embrenhou na 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

² Este trabalho é parte de minha dissertação de mestrado intitulada *Fios que desatam diálogos entre ficção e história: uma leitura de Mad Maria, de Márcio Souza e defendida em 2014 no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (PPGEL), da Universidade do Estado de Mato Grosso (UNEMAT).*

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. *Ivanhoé* (1919) ganhou maior repercussão, sendo considerado seu romance de excelência. Diferentemente 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, Lukács (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 Lukács (2011), como modelo padrão, pois para o teórico é o que melhor representa o 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 desvenda 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 recriar minuciosamente os elementos sociais, axiológicos, jurídicos e culturais que caracterizam certa época.

Em concordância com as proposições de Lukács (1966), Perry Anderson (2007), em *Trajetos de Uma Forma Literária*, assevera que o romance histórico, indubitavelmente, nasceu nas obras de Walter Scott. Foi a partir das obras de Scott que outros autores com obras do mesmo gênero surgiram, como Balzac, o qual adaptou as técnicas e a visão de mundo de Scott em suas obras. Para Anderson (2007), 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. Mesmo nesse período, grandes romances foram concebidos, tais como *Absalão*, *Absalão* de Faulkner, *E o vento levou* de Margaret Mitchell e *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 que aliada a uma exploração exagerada em torno do gênero romance histórico promoveu certa perda de respeito do gênero enquanto objeto artístico. Dessa forma, quando se pensava que não havia esperança para a revalorização do romance histórico, uma abrupta mudança eclodiu:

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).

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 (ANDERSON, 2007, p. 216).

A essa mutação, na literatura, atribuímos as transformações a que o romance histórico, nos moldes de Walter Scott, passou. São essas 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*³

Ela nasceu no Caribe com *El reino de este mundo*, de Alejo Carpentier, que apareceu em 1949, seguido por *O século das luzes*,

³ 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.

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 promovem 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.

2 O novo romance histórico

A partir do final dos anos 40 do século XX, surgem no panorama latino-americano, obras cuja configuração promove relativização da noção de verdade absoluta, problematizando a história desse espaço. São narrativas que destoam da legitimação do discurso histórico e optam pela pluralidade, dando voz àqueles colocados à margem pela história oficial. Nesse lastro, *El reino de este mundo* (1949) é inaugurador dessa nova concepção de romance histórico, uma vez que Carpentier, na composição do romance, apropria-se não somente de registros formais documentados, mas da cultura popular haitiana, permitindo que o diálogo entre essas duas formas de manifestação amplie o horizonte do leitor para vislumbrar uma arquitetura mais complexa do processo histórico.

A presença de personagens sem destaque na história, como Paulina Bonaparte, Henri Chritophe, revela as falhas da própria constituição do discurso oficial. A instituição de personagens históricas desconsideradas pela história oficial (Mackndal, Bouckman) possibilita o redimensionamento da concepção da dinâmica da história, sendo as manifestações do povo valorizadas. No romance, a vida de Ti Noel entrelaça-se à história do próprio Haiti, fator que viabiliza a apresentação de outra percepção dos fatos, dando voz não aos vencedores, mas aos oprimidos.

A partir da obra de Carpentier, outras surgiram e foram se distanciando cada vez mais das concepções do romance histórico tradicional aos moldes de Scott.

Augusto Roas Bastos, Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes constroem narrativas cujos enredos dilaceram as fronteiras entre história e lenda, tentando revelar a realidade multifacetada da América Latina. A América Hispânica constitui-se, então, o grande palco em que o novo romance histórico se manifesta. Com menos tributários, o Brasil também apresenta alguns exemplares, como João Ubaldo Ribeiro, J.J. Veiga, Ana Miranda, José Roberto Toreiro, entre outros. O ponto comum das narrativas desses autores é a contraposição à história oficial e a propagação da noção de verdades relativas. Sobre a propagação do novo romance histórico na América Latina, destacam-se as proposições pioneiras de Fernando Aínsa (1991) e de Seymour Menton (1993), os quais enfocam as características que o fenômeno apresenta na contemporaneidade.

Aínsa (1991, p. 83 – 85) assevera que a produção de autores latino-americanos, a partir de 1980, rompe com qualquer modalidade de romance histórico produzida anteriormente e, na análise dessas obras, apresenta dez características que distinguem essas produções romanescas das precedentes, as quais são importantes de serem evidenciadas:

1 – O novo romance histórico caracteriza-se por fazer uma releitura crítica da história./ 2 – A releitura proposta por esse romance impugna a legitimação instaurada pelas versões oficiais da história. Nesse sentido, a literatura visa suprir as deficiências da historiografia tradicional, conservadora e preconceituosa, dando voz a todos os que foram negados, silenciados ou perseguidos./ 3 – A multiplicidade de perspectivas possíveis faz com que se dilua a concepção de verdade única com relação ao fato histórico. A ficção confronta diferentes versões, que podem ser até mesmo contraditórias. 4 – O novo romance histórico aboliu o que Bakhtin (1990, p. 409) chama de “distância épica” do romance histórico tradicional, pelo uso de recursos literários como o emprego do relato histórico em primeira pessoa; monólogos interiores; descrição da subjetividade e intimidade das personagens. Deste modo, o romance, por sua própria natureza aberta, permite uma aproximação ao passado numa atitude dialogante e niveladora./ 5 – Ao mesmo tempo em que se aproxima do acontecimento real, esse romance se afasta deliberadamente da historiografia oficial, cujos mitos fundacionais estão degradados./ 6. Há, nesse tipo de romance, uma superposição de tempos históricos diferentes. Sobre o tempo romanesco, presente histórico da narração, incidem os demais./ 7 – A historicidade do discurso ficcional pode ser textual, e seus referentes documenta-se minuciosamente, ou, pelo contrário, tal textualidade pode revestir-se de modalidades expressivas do historicismo a partir da invenção

mimética de textos histotográficos apócrifos, como crônicas e relações./ 8 – As modalidades expressivas dessas obras são muito diversas. Em algumas, as falsas crônicas disfarçam de historicismo suas textualidades. Em outras, se valem da glosa de textos autênticos inseridos em textos onde predominam a hipérbole ou o grotesco./ 9 – A releitura distanciada, carnavalizada ou anacrônica da história, que caracteriza essa narrativa, reflete-se numa escritura paródica. No interstício deliberado da estrutura paródica surge um sentido novo, um comentário crítico de uma textualidade assumida, no qual a história reaparece sob uma visão burlesca ou sarcástica. Dessa forma, o discurso histórico é despojado do absolutismo de suas verdades a fim de construir alegorias e fábulas morais./ 10 – A utilização deliberada de arcaísmos, pastiches ou paródias, associada a um agudo sentido de humor pressupõe uma maior preocupação com a linguagem que se transforma na ferramenta fundamental desse novo tipo de romance, levando a dessacralizadora releitura do passado a que se propõe (AÍNSA, 1991, p. 83 – 85 *apud* ESTEVES, 2010, p. 36 – 38)⁴.

Na mesma dinamicidade, Seymour Menton (1993) também intenta sintetizar as características do fenômeno cuja nomeação, novo romance histórico latino-americano, foi atribuída por ele e por Aínsa. Sendo assim, Menton também apresenta as distinções do novo romance histórico em relação ao modelo tradicional. Para o crítico, os principais traços dessa forma narrativa são:

1. A subordinação, em diferentes graus, de reprodução mimética de determinado período histórico a representação de algumas ideias filosóficas, difundidas dos contos de Borges e aplicadas a todos os períodos do passado, do presente e do futuro. [...] as ideias que se destacam são a impossibilidade de se conhecer a verdade história ou a realidade; o caráter cíclico da história e, paradoxalmente, o caráter imprevisível disto, o que significa que os eventos mais inesperados e surpreendentes podem ocorrer.
2. A distorção consciente da história mediante omissões, exageros e anacronismos.
3. A ficcionalização de personagens históricas ao contrário da fórmula de Scott – aprovada por Lukács – de protagonistas fictícios. [...].
4. A metaficção ou os comentários do narrador sobre o processo de criação. [...].
5. A intertextualidade [...].
6. Os conceitos bakhtinianos de dialogismo, carnavalização, paródia e heteroglossia. De acordo com a ideia borgeana que a realidade e a verdade histórica são desconhecidas, muitos dos novos romances históricos projetam visões dialógicas ao estilo de Dostoiévski (tal como interpretado por Bakhtin), ou seja, que

⁴ Optou-se pela transcrição da tradução crítica realizada pelo pesquisador Antônio Roberto Esteves (2010) em razão de favorecer a clareza almejada na construção da pesquisa.

projetam duas ou mais interpretações dos eventos, das personagens e da visão de mundo (MENTON, 1993, p. 42-43; tradução nossa).⁵

Seymour Menton (1993) concebe que há 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 Mikhail Bakhtin, como o dialogismo, a heteroglossia, a carnavalização e a paródia como traços essenciais desse subgênero. Entretanto, Menton (1993) assinala que não necessariamente todos os traços estarão presentes em um só romance e que a falta de um ou outro não deixa de caracterizar a obra como novo romance histórico.

Apesar de focar as obras hispano-americanas, Seymour Menton (1993) também inclui à sua pesquisa a produção do Brasil. Menton restringe sua pesquisa ao período compreendido entre 1979 e 1992 e faz uma lista de obras publicadas na América Latina nesse quartel de tempo. Dos mais de trezentos títulos de obras publicadas denominadas de “mais tradicionais”, aparecem sessenta e dois brasileiros; dos 58 agrupadas sob o signo do novo romance histórico, sete são brasileiros, dos quais três são de Márcio Souza: *Galvez, Imperador do Acre* (1976), *Mad Maria* (1980), *O primeiro brasileiro* (1986), acenando, portanto, que as obras desse autor são erigidas formando uma cratera de distanciamento do romance histórico tradicional nos moldes de Walter Scott.

Nota-se que as características traçadas por Aínsa (1991) e Menton (1993) assemelham-se no que concerne à liberdade criativa do autor cujas obras engendram uma releitura crítica da história e, muitas vezes, são marcadas pelo

⁵ Texto-fonte: “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. La intertextualidad [...]. 6. Los conceptos bajtinianos de lo dialógico, lo carnavalesco, la parodia y la heteroglossia. De acuerdo con la idea borgeana de que la realidad y la verdad histórica son incognoscibles, varias de las 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”.

recurso da paródia, pelo qual é possível a desconstrução e subversão da história oficial, favorecendo a simultaneidade de múltiplas e distintas perspectivas. Para Esteves (2010, p. 41), o surgimento, o desenvolvimento e a proliferação dessa modalidade narrativa contribuem para a consolidação de uma consciência latino-americana e, ao mesmo tempo, para a afirmação de uma forma narrativa que expressa o desejo de pensar criticamente a realidade, suas versões e interpretações e suas múltiplas possibilidades de representação no âmbito literário.

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 Lukács (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, para Seymour Menton (1993) 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). Nessa esteira, irrompe a obra *Mad Maria*, erigida como parte da mutação, citada por Anderson (2007): não é um romance histórico como os de Walter Scott, mas o novo romance histórico, formulado nas peculiaridades que o formataram na América Latina.

3 *Mad Maria* e o novo romance histórico

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*.

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. Essa experiência 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 aqueles 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, há outro elemento: o enredo, tecido na Amazônia, conhecida como o maior complexo natural do planeta, 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 (SOUZA, 2005, 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* de personagem, porém não uma qualquer, mas a principal, a protagonista.

Na configuração do novo romance histórico, o protagonismo histórico teorizado por Lukács 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, que está longe de ser uma personagem figura fictícia. Com vasta biografia, Farquhar compôs a burguesia que representou a classe dominante brasileira no início do século XX. O time ficcional é representado por um par romântico: Consuelo e Finnegan, sendo, este último, a tipificação dos médicos sanitários 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, pois 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, tem origem de um registro fotográfico feito por Dana Merrill. Essa,

assinala Esteves (2010, p. 226), aproximadamente em 1910, documentou as obras da ferrovia. A foto, reproduzida tanto na obra de Manuel Rodrigues Ferreira (1981), quanto na de Francisco Foot Hardman (1988), 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. Há 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 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 Bevilácqua, também jurista e 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 de o narrador desmascarar as manobras políticas sórdidas ocorridas atrás das cortinas da construção da ferrovia.

Dessa maneira, o narrador entrelaça fatos históricos e fictícios, apropria-se 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) e apresentados anteriormente. 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, há 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, que 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 (SOUZA, 2005, 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 (SOUZA, 2005, p. 92).

Farquhar era o único homem capaz de fazer de todos os horrores uma coleção de feitos grandiosos, porque davam lucro (SOUZA, 2005, 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 ao lucro, não se importando com qualquer outra situação ou valores éticos e 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, portanto, 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 (SOUZA, 2005, 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 disso, faz um jogo entre o que verdadeiramente ocorreu ou não, conduzindo o leitor a refletir sobre a possibilidade de haver 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-limite. 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.

Considerações finais

Considerando o processo analítico desenvolvido no decorrer deste estudo, foi possível perceber que o romance histórico surgiu na Europa, no século XIX, sendo Walter Scott, o pioneiro. Contudo, no século XX, o gênero passou por uma mutação, sendo a América Latina, o palco dessas profundas transformações e, Alejo Carpentier, o iniciador dessa nova forma. A partir de Carpentier, outros autores surgiram, como Márcio Souza cuja obra, *Mad Maria*, aproxima-se das características do novo romance histórico, delineadas por Aínsa (1991) e Menton (1993).

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 são relegados 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. Além disso, 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. Com essas características, é possível afirmar que *Mad Maria* distancia-se do romance histórico tradicional cuja matriz parte de Scott e manifesta-se como novo romance histórico, constituindo-se como uma narrativa que problematiza a história oficial e propaga a noção de verdades plurais.

Referências

AINSA, Fernando. La nueva novela histórica latinoamericana. *Plural*, México, n. 240, p. 82 – 85, 1991.

ANDERSON, Perry. Trajetos de uma forma literária. Trad. Milton Ohata. *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, n. 77, p. 202 – 20, mar. 2007.

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Ana Maria Valente. 3.ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

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

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.

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

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

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

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

Recebido em 08/05/2017

Aceito em 06/08/2017

Publicado em 26/08/2017