

**UNIVERSIDADE MUNICIPAL DE SÃO CAETANO DO SUL
PRÓ-REITORIA DE PÓS GRADUAÇÃO E PESQUISA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO**

MARIA LUÍSA FONTENELE DE PAULA

**UM E OUTRO NORTE – *MAD MARIA*: AS INOVAÇÕES DE
LINGUAGEM NA PASSAGEM DA NARRATIVA LITERÁRIA PARA A
TELEVISIVA**

**São Caetano do Sul
2017**

MARIA LUÍSA FONTENELE DE PAULA

**UM E OUTRO NORTE – *MAD MARIA*: AS INOVAÇÕES DE
LINGUAGEM NA PASSAGEM DA NARRATIVA LITERÁRIA PARA A
TELEVISIVA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Municipal de São Caetano do Sul como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação.

Área de concentração: Comunicação e Inovação

Linha de Pesquisa: Linguagens na comunicação:

Mídias e Inovação

Orientador: Professor Dr. Roberto Elísio dos Santos

**São Caetano do Sul
2017**

FICHA CATALOGRÁFICA

De Paula, Maria Luísa Fontenele.

Um e Outro Norte- *Mad Maria*: As inovações de linguagem na passagem da narrativa literária para a televisiva / Maria Luísa Fontenele de Paula. -- São Caetano do Sul: USCS- Universidade Municipal de São Caetano do Sul, 2017.

110 p.

Orientador: Prof. Dr. Roberto Elísio dos Santos.

Dissertação (mestrado) - USCS, Universidade Municipal de São Caetano do Sul, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, 2017.

1. *Mad Maria*. 2. Minissérie. 3. Narrativa Histórica. 4. Inovação. I. Santos, Roberto Elísio dos. II. Universidade Municipal de São Caetano do Sul, Programa de Pós-Graduação em Comunicação. III. Um e Outro Norte- *Mad Maria*: As inovações de linguagem na passagem da narrativa literária para a televisiva.

REITOR DA UNIVERSIDADE MUNICIPAL DE SÃO CAETANO DO SUL
Prof. Dr. Marcos Sidnei Bassi

Pró-Reitora de Pós-Graduação e Pesquisa:
Profa. Dra. Maria do Carmo Romeiro

Gestora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação
Profa. Dra. Priscila Ferreira Perazzo

Dissertação defendida e aprovada em 10/01/2017 pela Banca Examinadora constituída pelos professores:

Prof. Dr. Roberto Elísio dos Santos (orientador)

Profa. Dra. Maria Cristina Costa Castilho (ECA-USP)

Profa. Dra. Regina Rossetti (USCS)

Agradecimentos

Ao Governo do Estado do Amazonas, através do Secretário Estadual da Casa Civil em 2013, Sr. Raul Armonia Zaidan, facilitador dos trâmites entre esta e as demais secretarias.

Aos amigos Wilma, Manuel e Maria, incentivadores e colaboradores.

À ex- diretora Alcione, pelo apoio.

Resumo

A obra ficcional *Mad Maria*, do escritor Márcio Souza, foi um marco para a literatura amazonense. Apresentou ao país um momento histórico praticamente desconhecido da maioria: a construção da estrada de ferro Madeira-Mamoré, que pôs fim à Questão do Acre entre Brasil e Bolívia, por meio do Tratado de Petrópolis. A obra, contudo, ganhou repercussão nacional a partir da produção de uma minissérie homônima, exibida em 2005 pela maior rede de televisão no Brasil. Tal produção ampliou o alcance da obra literária a partir de um novo espaço: o meio televisivo. Com o objetivo de identificar as inovações na linguagem narrativa transcodificada da obra literária *Mad Maria* para teleficção, buscou-se analisar os elementos estruturais da narrativa, a partir das características dos dois roteiros: o literário e o teleficcional, tendo como principais suportes as contribuições de Barthes no quesito estrutura da narrativa e de Balogh em relação às características da linguagem do audiovisual. A obra *Métodos e Técnicas de Pesquisa em Comunicação* guiou o caminho para a compreensão da importância da pesquisa bibliográfica (Ida Regina C. Stempf) e da análise documental e de conteúdo como método e técnica da pesquisa empreendida (Sônia Virgínia Moreira). Concluiu-se que a minissérie *Mad Maria* foi inovadora porque reconstruiu detalhes de um momento histórico a partir de dois ambientes díspares. Da selva captou-se a sensação de infinito do ambiente em relação à finitude e à pequenez humana. Da capital federal, de como as trapaças constroem rotas que se perdem na insensatez de cada um, porque o potencial narrativo aponta muitas direções. A síntese literária remete o telespectador a um momento histórico reconstruído a partir de duas selvas: a amazônica e a das negociatas. Tanto numa como noutra, a sobrevivência depende muito das amarras construídas pelo caminho. Se numa o homem ousar vencer a natureza, como fez a personagem que queria transportar um piano pelas corredeiras, pode morrer afogado. Ou, como no caso de Percival Farquhar, para quem o brasileiro não passava de um deslumbrado. E, por achar que já o compreendia sobremaneira, colheu os prejuízos de uma aventura ditada pela ousadia de quem não respeita seu oponente. Como dizem algumas rodas políticas, o Brasil não é para amadores, assim como o potencial criador e criativo de seu povo.

Palavras-chave: 1. *Mad Maria*. 2. Minissérie. 3. Narrativa Histórica. 4. Inovação.

Abstract

The fictional work *Mad Maria*, the writer Márcio Souza, was a landmark for an amazonian literature. He presented to the country a historical moment practically unknown: the construction of the Madeira-Mamoré railroad, which is in the Question of Acre between Brazil and Bolivia, through the Treaty of Petrópolis. The work, however, gained national repercussion from the production of a homonymous miniseries, exhibited in 2005 by the largest television network in Brazil. This production extended the reach of the literary work from a new space: the television medium. With the objective of identifying as innovations in the transcoded narrative language of the literary work, the literary model, the television and the main supports as contributions of Barthes there is structure of narrative and of Balogh in relation to the characteristics of the language of the audiovisual. The work *Methods and Techniques of Research in Communication* guided the way to the understanding of the importance of the bibliographical research (Ida Regina C. Stempf), and analytical documentary analysis and content as method and technique of the research carried out (Sônia Virgínia Moreira). It was concluded that the miniseries *Mad Maria* was innovative because it reconstructed details of a historical moment from two disparate environments. From the jungle one sensed an infinite sensation of the environment in relation to human finitude and smallness. Of the federal capital, of how like cheats they construct routes that are lost in the folly of each, because the narrative potential points many directions. The literary synthesis refers the viewer and a historical moment reconstructed from two jungles: an amazon and one of the negotiations. In both, as in another, a survival depends greatly on the moorings built along the way. If a man dares to defeat nature, as a person who wanted to carry a piano by rapids, he can die drowned. Or, as in the case of Percival Farquhar, for whom the Brazilian was just a dazzled. And that is why he has already learned about the forest, he has taken the trouble of an adventure dictated by the daring of who is not his opponent. As important to women, Brazil is not for the amateurs, as well as for the creative and creative potential of its people.

Keywords: 1. *Mad Maria*. 2. Miniseries. Historical Narrative. 4. Innovation.

Índice de tabelas e figuras

Tabela 1 – Relação de trabalhadores/óbitos	42
Tabela 2 – Relação de trabalhadores/óbitos	42
Tabela 3 – Relação de trabalhadores/óbitos	43
Figura 1 – Saídas possíveis da Bolívia	17
Figura 2 – Projeto Morsing	23
Figura 3 – Projeto Pinkas	23
Figura 4 – Revista Ilustrada	23
Figura 5 – Capa da quarta edição do romance <i>Mad Maria</i>, de Márcio Souza	26
Figura 6 – Rui Barbosa	56
Figura 7 – Trabalhadores fixando dormentes	81
Figura 8 – Inauguração parcial da estrada	83
Figura 9 – Trabalhador desmaia em serviço	82
Figura 10 – Trabalhadores analisam terreno	82
Figura 11 – Ator Othon Bastos como Hermes da Fonseca	85
Figura 12 – Hermes da Fonseca	85
Figura 13 – Ator Antônio Fagundes no papel de J. J. Seabra	86
Figura 14 – Ministro J. J. Seabra	86
Figura 15 – Personagens Collier, Herald e Thomas	89
Figura 16 – Personagens Herald, Thomas e Collier	89
Figura 17 – Cenas da minissérie entre alemães e barbadianos	89
Figura 18 – Trabalhadores encontram Consuelo na selva	89
Figura 19 – Luiza e o Ministro	90
Figura 20 – Farquhar e Luiza	90
Figura 21 – Finnegan ao chegar ao acampamento da Madeira-Mamoré	92
Figura 22 – Finnegan no final da história	92
Figura 23 – Chegada de um morto ao acampamento	95
Figura 24 – Enfermeiros, médico e Consuelo observam o movimento	95
Figura 25 – Índio Joe Caripuna	97
Figura 26 – Joe Caripuna e Consuelo	97
Figura 27 – Jantar com o presidente	98
Figura 28 – Ministro com a amante	98

Sumário

1 Introdução	11
2 <i>Mad Maria</i>, da História para a Literatura	16
2.1 Por que se construir uma estrada de ferro para ligar “o nada a lugar nenhum”?	17
2.2 Fracasso e morte na construção da estrada de ferro Madeira-Mamoré	19
2.3 O avanço dos brasileiros em terras bolivianas e assinatura do Tratado de Petrópolis....	24
2.4 <i>Mad Maria</i> , a História por trás da história: narrativa histórica × narrativa literária.....	25
2.4.1 <i>Mad Maria</i> : romance histórico.....	26
2.4.2 A narrativa estrutural em <i>Mad Maria</i>	28
2.5 Madeira-Mamoré: uma saga chega ao fim.....	41
3 <i>Mad Maria</i>, a minissérie	46
3.1 Ficha técnica	46
3.2 <i>Mad Maria</i> : a História ficcionada, seus códigos na Literatura e na minissérie	47
3.2.1 O código histórico	50
3.2.2 O código das ações	52
3.2.3 O código biográfico.....	55
3.3 <i>Mad Maria</i> e as categorias narrativas aplicadas ao audiovisual	58
3.3.1 Focalização.....	59
3.3.2 Espaço	62
3.3.3 Tempo.....	63
3.3.4 Personagem	63
4 <i>Mad Maria</i>: a linguagem, o código e o novo	66
4.1 Linguagem	69
4.1.1 Verbal: discurso e referência.....	72
4.1.2 Verbal: roteiro e adaptação	74
4.1.3 Não verbal	81
4.2 Mensagem: o novo.....	94
4.2.1 Manejo das suscetibilidades sensórias	95
4.2.2 Manejo de discursos socioculturais sensíveis	97
4.2.3 Questões éticas e morais: o sensível e disperso moralismo	98

4.2.4 Só o amor constrói.....	100
Considerações finais	103
Referências	108
Apêndice: Primeiro contato via correio eletrônico com Márcio Souza	112

1 Introdução

Viajar também é verbo intransitivo. Não exige complemento. Em sentido conotativo, permite a sonhadores conhecerem vários mundos: terrestres, marítimos, aeroespaciais. Escritores são os guias dessa viagem, que pode voltar ao passado, ir ao futuro, ou permanecer no presente. O valor pago é medido pelo gosto literário, cujo ingresso pode ser um livro presenteado ou uma simples dica de leitura.

Mad Maria foi uma dessas dicas que não puderam ser ignoradas, porque permitia ir a um mundo sabido, mas pouco conhecido: a Amazônia. A da mata, da borracha, das doenças, dos índios. Amazônia ligada à capital federal Rio de Janeiro pelos interesses do Sindicato Farquhar, que fincava na selva os dormentes da ferrovia Madeira-Mamoré, com o fim de colher notas verdes na longínqua terra do Tio Sam.

O guia literário, Márcio Souza, não fez do Eldorado sulista seu ideal, mas de lá retornou ao Amazonas para contar a bravura das pessoas que resistem à grandeza da selva, e das que forjam sua riqueza na exploração do sonho amazônico de cada aventureiro.

Ao término da viagem, paira um sentimento de impotência, por se saber do quanto de histórico há na história. Não existe o consolo da pura ficção, do “mera coincidência”, mas do *déjà vu* revivido por meio das pequenas e grandes tragédias cotidianas apresentadas na narrativa: preconceito social, racial, religioso; exploração da mão de obra, da semiescavidão; das negociatas, corrupção, servidão.

Nessa viagem por *Mad Maria*, contudo, outro guia se apresentou para dizer o mesmo de outra forma, em outra linguagem: Benedito Rui Barbosa. Como mágico, conseguiu mesclar o cinza das narrativas televisuais das selvas de pedra, com o colorido do verde amazônico. Pincelar com todas as cores a dor dos migrantes que perdiam suas vidas para a malária, para o beribéri. Ou sua dignidade para homens que negociavam seus lucros com base na economia das vidas que se perdiam para a malária no meio da selva.

Uma viagem, dois caminhos. Qual o ponto de interseção? São equidistantes ou não? Para começar, partiu-se dos pontos comuns a ambos: história e História, com o objetivo de identificar as inovações na linguagem narrativa traduzida da obra literária *Mad Maria* para teleficação na forma da minissérie homônima. Em específico, verificar como a narrativa teleficcional manipulou e inovou no tratamento dado aos elementos históricos.

Em síntese, buscou-se analisar os elementos estruturais da narrativa, a partir das características dos dois roteiros: o literário e o teleficcional, tendo como principais suportes as

contribuições de Barthes no quesito estrutura da narrativa e de Balogh em relação às características da linguagem do audiovisual.

Cada século é um novo Século das Luzes. Cada qual com o suporte técnico apropriado ao período: livro/teatro, rádio/jornal, cinema/televisão, internet/redes sociais. O original não conseguiu desobscurecer o acesso da maioria ao conhecimento, aos livros; assim como os posteriores não conseguiram imprimir qualidade a todos os produtos oferecidos. Isso porque a arte se tornou produto e teve que disputar espaço no mercado, que visa lucro. Contudo, de dom, aprendizagem e engenho, a arte se adjetivou e numerificou. Foi a sétima arte que fidelizou público, mercado e lucro.

O cinema contribuiu para que a televisão ganhasse qualidade técnica. A literatura, no entanto, contribuiu para diversificar sua grade horária e também a qualidade do produto apresentado. Não foi o casamento perfeito, mas o melhor arranjado. Porque combinou duas artes distintas – cinema e literatura – em um só produto: o seriado, a série e, finalmente, a minissérie.

A prática de estabelecer relações faz parte da comunicação. Nesse sentido, encontrar a correspondência entre o que une ou diferencia a tradução da narrativa literária para o audiovisual fez parte dessa viagem. A narrativa verbal, condensada em outro meio e mediada por outros emissores, possibilitou a troca e a complementação de informação entre os distintos veículos. Ou seja, até que ponto o sonoro e o imagético do audiovisual são diferenciais para contar a mesma história? Como o roteirista usa sua liberdade criativa para dizer de forma diferente uma história conhecida?

Duarte e Barros (2005), organizadores da obra *Métodos e Técnicas de Pesquisa em Comunicação*, guiaram o caminho para a compreensão da importância da pesquisa bibliográfica (Ida Regina C. Stempf) e da análise documental e de conteúdo como método e técnica da pesquisa empreendida (Sônia Virgínia Moreira).

O trabalho começou com uma acurada leitura do livro *Mad Maria*, de Márcio Souza. Nesse momento, analisou-se sua estrutura narrativa, que foi do foco à estrutura capitular. Em seguida, cuidou-se de fazer o mesmo em relação à minissérie. Analisada a estrutura narrativa, apoiada na técnica barthesiana, passou-se para a essência do trabalho: definir o que diferencia cada uma e, com base no roteiro da minissérie, responder aos objetivos propostos: identificar as inovações na linguagem teleficcional que diferenciam uma narrativa da outra.

Antes de se começarem as análises, contudo, fez-se contato com o escritor da obra literária (ver Apêndice). Além do contato por correio eletrônico, no qual este informa da venda dos direitos autorais e de não ter assistido à minissérie, houve contato telefônico no dia

26/09/2016. Neste, mais duradouro e frutífero, Márcio Souza relata sobre como fez para compilar os documentos para a parte histórica do romance: teve de viajar por alguns países, como Estados Unidos, Inglaterra e França, em busca de narrativas originais de sobreviventes da Madeira-Mamoré.

Relatou o autor não confiar nos documentos disponíveis no Brasil, por apresentarem a versão de quem deteve o monopólio da construção da ferrovia: o Sindicato Farquhar. Outros relatos confiáveis, em posse do Estado, foram queimados durante a Ditadura Civil-Militar em Roraima e Rio de Janeiro. Informou também suas fontes de inspiração para criar determinadas personagens, inclusive personalidades históricas ficcionalizadas. A pesquisa incansável, portanto, foi sua maior ferramenta tanto para ficcionalizar a História quanto se inspirar para contar histórias.

Da conversa com o autor sobrevieram preocupação e alívio. No primeiro caso, não se poder auferir nenhuma contribuição deste; no segundo, por se ter uma estrada livre para se navegar, mas sem nenhum guia auxiliar.

O compromisso de assistir à minissérie começou em 2015, após decidir junto com o professor-orientador que o tema se encaixava na Linha de Pesquisa escolhida. O primeiro contato para audiência foi na perspectiva de mera telespectadora, através dos resumidos capítulos disponíveis no canal do YouTube.

Para a segunda audiência já se tinham adquirido os capítulos na íntegra. Assisti-los gerou o compromisso do olhar pesquisador. Nesse momento, foram marcadas as sequências narrativas, os quadros, os discursos e demais pontos coincidentes com a narrativa literária.

Ao mesmo tempo que se marcavam as coincidências, anotavam-se as marcas distintivas entre narrativa teleficcional e literária. Nesse ponto, buscava-se responder ao objeto principal, que era observar as inovações de um meio para outro no quesito narrativa.

A segunda audiência serviu também para pautar e responder ao objetivo específico da dissertação, que foi observar como o roteirista manipulou o discurso histórico do meio literário para o teleficcional. Percebeu-se, como especificado no trabalho, que nesse ponto não se aventurou o roteirista. Manteve-se a fidelidade do literário, salvo raras exceções, como no apontado e destacado caso da amante atribuída ao ficcional Rui Barbosa literário.

Logo após essa segunda e mais acurada audiência, passou-se à prática: escrever. Ao longo desse processo, recorreu-se mais uma vez, a terceira, à audiência da minissérie para marcar de forma pormenorizada alguns pontos específicos do trabalho.

Como se poderá observar ao longo do trabalho, este cuidou de contrapor as narrativas literária (Márcio Souza) × teleficcional (Benedito Rui Barbosa); narrativa histórica (Ferreira × Hardman) × narrativa literária × narrativa teleficcional.

Após a compilação do material, achou-se conveniente escrever e dividi-lo em três capítulos distintos: um que cuidasse da parte histórica, inspiradora do romance; um para a minissérie; o último sobre a análise específica de que cuida esta dissertação. Ressalte-se, por conseguinte, que os limites do trabalho repousam exclusivamente na análise da estrutura narrativa. Não se objetiva interpretar as motivações de nenhum dos autores a partir de seus roteiros. Estes foram a fonte para verificar como o discurso verbal-literário se inova no audiovisual.

Desse modo, o Capítulo Dois, “*Mad Maria*, da História para a Literatura”, traça o retrospectivo histórico sobre a construção da estrada de ferro Madeira-Mamoré. Começa com a necessidade boliviana de encontrar saídas para o escoamento de mercadoria e vai até a obrigação do Brasil em relação à Bolívia como contrapartida negocial. Em seguida, analisou-se o tratamento histórico na narrativa literária. Finalizou-se o capítulo com os dados numéricos da controversa narrativa extraoficial, que motivou Márcio Souza a buscar outras fontes para sua pesquisa.

No Capítulo Três, “*Mad Maria*, a minissérie televisiva”, cuidou-se de analisar sua estrutura em contraposição à estrutura literária. Começou-se com os dados essenciais sobre a minissérie e a ficha técnica. Passou-se, em seguida, para uma breve análise de alguns códigos presentes na minissérie, como o histórico, o biográfico e o das ações. Por fim, analisaram-se algumas categorias narrativas, como focalização, tempo, espaço, e sua aplicação ao estudo em curso.

O Capítulo Quatro, “*Mad Maria*: a linguagem, o código e o novo”, apresentou-se como resultado da pesquisa. Nele, procurou-se responder aos objetivos motivadores do estudo. Foram denominadas as categorias encontradas e o tratamento de cada uma como técnica da pesquisa. Depois se analisou como a linguagem em *Mad Maria* se inovou do código verbal para o não verbal. Partiu-se do roteiro, contrapôs-se com opiniões e outras narrativas sobre o mesmo conteúdo, para definir o discurso como fonte primária do sujeito que o profere, porém indissociável do meio que o difunde.

Em seguida, os pontos convergentes e divergentes, da narrativa verbal transposta para o audiovisual, foram dissecados a partir do plano imagético e sonoro. Aquele, principalmente como painel da época. Este, como mais um coadjuvante na motivação dos sentidos. Para ao final se concluir que, embora os roteiros se assemelhem, são veículos com

propósito e público distintos, cuja inovação se concentra no que o meio dispõe como diferenciador. Ou seja: a linguagem narrativa se inova muito mais pelo que se vê e ouve (imagético e sonoro) que propriamente pela manipulação do discurso verbal.

Por fim, cabe ressaltar a contribuição da Literatura para a inovação dos gêneros ficcionais televisuais, em especial o romance. Da união da arte da palavra com a arte de mostrar, as narrativas literárias têm se inovado não apenas em público, mas em como mostrar aquilo que ao leitor coube apenas imaginar.

Ressalte-se que entre imaginar e mostrar reside a concretização concebida pelo imaginário de um e arte de outros. As novas tecnologias proporcionaram um salto qualitativo na decomposição da narrativa literária para adequá-la aos gêneros ficcionais no audiovisual. O processo de transmigração¹ é ditado pelas normas que regem o novo gênero, contudo a intertextualidade mistura os heterodiscursos que, ao final, traduzem um pouco de cada narrativa e apontam o novo, a inovação pressentida.

¹ Ao longo do trabalho misturam-se as terminologias de Jakobson, Plaza e Balogh acerca do processo de adaptação de uma obra literária para o meio audiovisual. A opção de usá-las não é aleatória, mas de acordo com a referência e deferência a cada pesquisador.

2 *Mad Maria*, da História para a Literatura

A frase de Northrop Frye² sobre modelos literários “Tudo o que é novo em literatura é coisa velha reforjada” não sintetiza gêneros nem tipos em Teoria Literária; contudo sugere, de forma similar, o já conhecido “Nada se cria, tudo se copia”.

A história dos povos e nações é contada e recontada em versões desapaixonadas. São narrativas formais, sintéticas demais para discriminar detalhes sórdidos, burlescos, cômicos. Tais detalhes, que não interessam ao discurso histórico, são recontados pela narrativa ou discurso literário. Nesse caso, embora se acrescentem pontos, o conto principal não ousa inovar naquilo que lhe é peculiar: o acontecimento histórico a ser abordado.

A construção da estrada de ferro Madeira-Mamoré é um desses acontecimentos, que, contado pela ótica da narrativa histórica, pouco atrai. Ao se detalharem os percalços envolvidos em sua construção, de forma romanceada, permite-se um olhar renovado e até comovido sobre as histórias dos imigrantes, uma revolta tardia com a morte de tantas pessoas ou simplesmente com a incompetência gerencial e administrativa de figuras históricas.

Recontar a História, copiando-lhe detalhes centrais, não é tarefa fácil. Exige do escritor mais que inventividade: capacidade de criar novas histórias a partir da História oficial. Márcio Souza, autor do livro *Mad Maria*, cuja temática histórica retoma a construção da estrada de ferro Madeira-Mamoré, não é um simples romancista, por conseguinte. Sua principal característica como escritor é romancear a História do Amazonas.

No verso da contracapa da quarta edição de *Mad Maria*, obra em análise, escreve-se:

1911: Um militar governa o Brasil; 1911: Uma estrada de ferro está sendo construída no meio da selva amazônica, ligando o nada a parte alguma; 1911: Centenas de homens vão perder a vida. Um punhado de homens vai lucrar escandalosamente; 1911: Uma aventura surpreendente que vai fazer você entender um bocado de coisas sobre o Brasil. (SOUZA, 1985, contracapa).

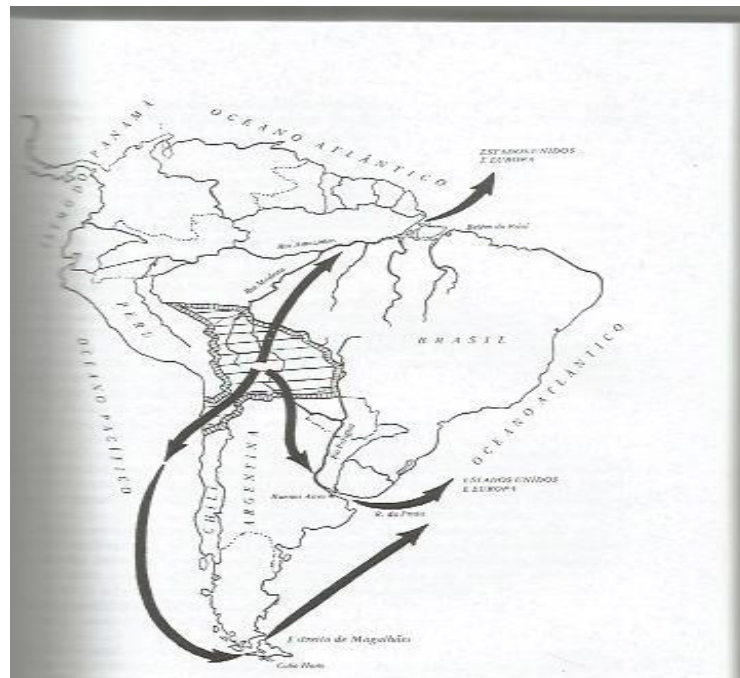
Essas informações iniciais sintetizam acontecimentos históricos e apontam para um fato: *Mad Maria* não é uma simples obra literária, é mais que isso: uma obra histórico-literária, cuja temática principal retoma a tentativa de se construir uma estrada de ferro para ligar a Bolívia ao Brasil entre o final do século XIX e o começo do XX.

² Apud Ducrot e Todorov (2010, p. 145).

2.1 Por que se construir uma estrada de ferro para ligar “o nada a lugar nenhum”?

A Bolívia torna-se independente do Peru em 1825. Após essa conquista, depara-se com problemas de escoamento de mercadoria para a Europa e os Estados Unidos. As três rotas possíveis demandavam diferentes sacrifícios. A primeira pela grande distância; a segunda pelo perigo (cruzar a rota da Guerra do Paraguai); a terceira pelos obstáculos naturais (cordilheiras, rios, cachoeiras), conforme se pode observar no mapa (FERREIRA, 2005, p. 55).

Figura 1 – Saídas possíveis da Bolívia



Mapa confeccionado por Manoel Rodrigues Ferreira para ilustrar sua obra *A Ferrovia do Diabo*. Fonte: FERREIRA, 2005, p. 59.

Dos três obstáculos (distância, guerra, natureza), o governo boliviano opta por enfrentar a natureza. Exploradores apontavam distintas saídas: em 1851 os americanos percorreram os rios entre Bolívia e Brasil e sugeriram construir uma estrada. Ideia não muito original, porque em 1846 o engenheiro boliviano José Augusto Palacios navegara os rios Madeira e Mamoré e sugeriu construir uma estrada paralela aos rios.

Mas foi “[...] o general boliviano Quentin Quevedo que, em 1861, após realizar a descida do rio Madeira, aventou a ideia de o canalizar no trecho encachoeirado, ou de substituir a navegação por uma estrada de ferro [...]” (FERREIRA, 2005, p. 62).

No mesmo ano de 1861, unificam-se os interesses dos governos boliviano e brasileiro. Quentin Quevedo volta a percorrer o rio Madeira na companhia do engenheiro brasileiro João Martins da Silva Coutinho, encarregado de viabilizar estudos de colonização e navegação para esse rio. Contudo, no meio do caminho, houve uma guerra, que paralisou por seis anos o projeto ferroviário Brasil-Bolívia.

Pela dificuldade de comunicação, ainda durante a Guerra do Paraguai, Brasil e Bolívia assinam, em março de 1867, o Tratado de Amizade, Limites, Navegação, Comércio e Extradicação. No mesmo ano, em outubro, o governo brasileiro contrata os engenheiros José e Francisco Keller para estudarem a viabilidade da construção de uma estrada de ferro entre os rios Madeira e Mamoré.

Em janeiro de 1869, os engenheiros Keller retornam ao Rio de Janeiro, de onde partiram, com suas conclusões e sugestões, porém sem projetos específicos: abrir canais ou construir uma ferrovia ao lado dos rios. “O governo brasileiro, recebido o relatório dos irmãos Keller, não tomou nenhuma providência para iniciar a construção da estrada, pois a Bolívia já havia se adiantado [...]” (FERREIRA, 2005, p. 73).

Embora desde meados do século XVIII o governo brasileiro intencionasse construir uma estrada entre Mato Grosso e Belém, já que os trechos encachoeirados da navegação marítima pelos rios amazônicos provocavam grandes perdas econômicas, seus esforços não passavam da intenção. Isso porque, enquanto os engenheiros Keller produziam mais um estudo para o governo brasileiro, o boliviano já negociara com um empreendedor americano a construção da ferrovia para ligar a Bolívia ao Atlântico.

Para viabilizar a construção da ferrovia, no entanto, necessitava-se do acordo e da participação do governo brasileiro. Assim, em 1870, o coronel americano George Earl Church recebera a concessão por cinquenta anos para, em dois, começar a construção que ligasse Santo Antônio a Guajará-Mirim, em trecho equivalente a 1.394 quilômetros quadrados. Única exigência: mudar o nome da companhia que recebera a concessão para “Madeira and Mamoré Railway” (FERREIRA, 2005, p. 75).

Ainda em 1870, Church vai a Londres para capitalizar sua empresa. A fim de conseguir empréstimo, deveria obter garantia do governo boliviano e aceitar por imposição uma empresa de engenharia, indicada pelo banco patrocinador, que faria a construção. Com isso resolvido, em novembro de 1871 um engenheiro da firma imposta vem ao Brasil. Na bagagem, instruções para demarcar o local por onde começaria a construir a estrada de ferro, mas com base nos estudos dos engenheiros Keller, antes contratados pelo Brasil.

De acordo com Ferreira (2005, p. 80), os detalhes financeiros da operação foram minuciosamente analisados em 1872, em Londres, porém o mais importante não fora feito: percorrer toda a área por onde passaria a estrada de ferro “[...] porque do terreno onde seria construída a ferrovia ninguém sabia nada. [...] Nenhum engenheiro boliviano ou brasileiro fora chamado para opinar sobre a construção”.

Assim, pela necessidade de comunicação entre a independente Bolívia com o mercado europeu e americano, começou a aventura de se construir uma estrada que ligasse o Pacífico ao Atlântico. Tudo se resolveu nos longínquos escritórios londrinos, sob a bênção das libras esterlinas patrocinadas inicialmente pelo governo boliviano, ao custo de milhares de vidas ceifadas futuramente, e sem que os nativos opinassem.

2.2 Fracasso e morte na construção da estrada de ferro Madeira-Mamoré

Mad Maria reproduziu a história de apenas uma das três tentativas de se encurtarem as distâncias amazônicas. Por ser a última e mais dramática delas, convém recordar suas antecessoras. E tudo começa em 6 de julho de 1872, quando Church chega ao povoado Santo Antônio com 25 engenheiros londrinos. Ao mesmo tempo, o governo brasileiro enviou uma comissão composta, entre poucos, por engenheiro, médico e agrimensor.

Antes de um ano, contudo, doenças, falta de trabalhadores, perda de materiais em acidentes rio abaixo ou rio acima arrefeceram todos os ânimos. Para piorar, em dez meses, não assentaram nenhum metro de trilho da ferrovia. A saída foi retornar ao conforto de Londres e deixar a briga para os tribunais, as perdas aos governos e a culpa à falta de braços ou aos índios Caripunas que, se não ajudavam, atrapalhavam.

Não há consenso em torno do número de vidas perdidas na selva. Em Santo Antônio ficaram um engenheiro para representar a empresa de Church e outro para representar a empresa construtora. O primeiro conseguiu sobreviver, escrever um livro e não atrapalhar seu chefe perante os tribunais. O segundo não teve a mesma sorte: faleceu antes de poder receber os representantes de uma nova empresa que daria continuidade aos trabalhos de construir a ferrovia Madeira-Mamoré.

Essa segunda empreiteira chegou a Santo Antônio em 11 de abril de 1874, e, como a anterior, ficou horrorizada com a insalubridade local. Avaliou ser possível a construção, mas não recomendou a vinda de pessoas, já que no dia em que chegaram presenciaram dois velórios, muitos doentes e apenas três pessoas sadias. E não assumiram os riscos da construção (FERREIRA, 2005, p. 90-94). Enquanto isso, Church conseguiu do governo

brasileiro garantia de juros à dívida da Madeira-Mamoré Railway. Isso possibilitou negociar indenização que o livrasse da primeira empreiteira.

Mal se livra de um problema e aparece em cena uma terceira empreiteira. Esta apenas negociara e recebera da segunda os planos de trabalho. Com ele em mãos e aproveitando a oportunidade de ganhar sem se esforçar, também inicia processo contra Church e a Madeira-Mamoré Railway Co. Sem nenhum sacrifício, arrancou um acordo deste por perdas e danos, os quais, mais uma vez, são debitados dos cofres públicos.

Após esse episódio, Church saiu definitivamente de Londres e retornou aos Estados Unidos, sua promissora terra natal. Na Filadélfia, em 1877, firmou acordo com os conceituados construtores Phillip e Thomas Collins para a segunda tentativa de construir a Madeira-Mamoré. Em 6 de dezembro do mesmo ano, assim se pronunciou Church acerca da construção durante entrevista para um jornal local: “É para remediar essa situação (o isolamento econômico da Bolívia) e para revelar ao mundo região tão bela quanto o Paraíso Terrestre que dois engenheiros da Filadélfia (P. & T. Collins) vão contornar as cachoeiras do Madeira” (FERREIRA, 2005, p. 111)

No dia 4 de janeiro de 1878, partiu da Filadélfia a primeira parte da tripulação composta de mais de duzentas pessoas e centenas de carregamento. No dia 19 de fevereiro, esta chegou (dividida em embarcações menores para descer os rios amazônicos) a Santo Antônio, “o lugar onde o Diabo perdeu as botas”. A segunda leva de trabalhadores naufragou antes mesmo de sair dos Estados Unidos, na Carolina do Norte. Além do prejuízo com o material perdido, mais de oitenta de duzentas pessoas morreram.

Em março chegou a Santo Antônio o próprio Thomas Collins, a tempo de impedir a debandada dos trabalhadores, cansados não apenas das intempéries, mas também por falta de alimentação. Com ele trouxera mais de duzentos italianos. Estes provocaram talvez o primeiro movimento de greve na selva, insatisfeitos com a diferença salarial entre eles e os americanos. Collins agiu energicamente e conteve a greve, mas quase metade deles fugiu da construção. A outra metade revoltosa foi enviada a Manaus e, de lá, para os Estados Unidos. Não há relatos se os fugitivos conseguiram sobreviver à selva. Ao chegarem, os deportados deram entrevistas e aproveitaram para reclamar das condições de trabalho.

Em maio já se sentia no acampamento como era viver e ter de trabalhar na selva. Engenheiros reclamavam de sucuris a formigas, sem falar do terreno alagado e cheio de toda espécie de árvores e cipós onde deviam trabalhar. Febre, disenteria e malária eram as companheiras constantes. Não havia tempo para chorar os mortos em velórios, porque as

mortes eram constantes e coletivas. Para piorar, os alimentos escassearam. Então os trabalhadores começaram a também caçar ou pescar para ajudar na alimentação.

Em virtude das causas naturais ou não, em 4 de julho foram inaugurados com toda pompa e festejo apenas três quilômetros de ferrovia dos quarenta que, pelo contrato, deveriam estar prontos. A locomotiva batizada de Church fez o percurso, mas, antes de terminá-lo, saiu dos trilhos. O acidente, além de deixar feridos, foi mais uma causa de atraso. Mas ainda em julho, o representante de Church em Santo Antônio recebeu o comunicado de que a Madeira-Mamoré Railway Co não conseguira liberar mais verbas. Logo, a empresa dos Collins não poderia continuar a construção.

No dia 19 de julho de 1878 completariam seis meses de trabalho. Pelo contrato assinado³, após seis meses de trabalho, quem nada devesse estaria liberado. Como a empresa não tinha condições de pagar ou mesmo sustentar os trabalhadores que lá ficassem, cerca de trezentos americanos saíram de Santo Antônio sem um tostão em direção a Belém. Lá, foram alocados em um armazém pelo consulado americano, onde lhes serviam uma refeição por dia. Até que seu governo enviasse transporte, viveram como bêbados ou pedintes em Belém, entre agosto de 1878 e janeiro de 1879, quando finalmente embarcaram para Nova York.

Thomas Collins, contudo, permaneceu em Santo Antônio. Firmara contrato⁴ para receber cerca de quinhentos trabalhadores cearenses na obra. Isso quase gera incidente diplomático, porque chegara ao governo brasileiro a notícia de que estes morriam em proporções alarmantes e ganhavam menos que os americanos. Como resposta, o representante da Madeira-Mamoré Railway Co justificou que a qualidade e a quantidade de trabalho dos cearenses não correspondiam às dos americanos.

Embora quisesse resistir, flechas indígenas dissuadiram Thomas Collins, após ser acertado no pulmão e lutar alguns meses para se recuperar. Os indígenas locais sempre se mantiveram distantes, mas alguns aculturados faziam parte das frentes de trabalho. Quando se espalhou a notícia dos maus-tratos contra os trabalhadores, inclusive indígenas, o respeito de antes passa a ser uma ameaça para a empresa. Em agosto de 1879 receberam ordens do escritório americano para abandonar o local de trabalho. Lá deixaram todos os materiais. Consigo levaram as dores, impotência pela grandeza e armadilhas da selva, e a revolta pelo

³ O contrato assinado pelos trabalhadores nos Estados Unidos em nada difere dos modelos atuais de semiescravidão praticados em alguns locais do Brasil: sua passagem de ida e volta é descontada do salário; suas compras básicas são anotadas e descontadas do salário; o trabalhador sujeita-se a ficar por tempo determinado no local: se no tempo mínimo nada dever, está liberado; se ainda tiver débitos, deve saná-los.

⁴ Esse contrato foi feito, segundo Ferreira (2005, p. 123), “[...] com o cidadão José Paulino von Hoonholtz”; ou seja, apenas um “atravessador”, fornecedor de mão de obra semiescrava.

tempo e pelo trabalho dispendidos. Para Ferreira (2005, p. 125): “Não era uma empresa que fracassava. Era o homem que se retirava completamente batido pela Amazônia”.

Enquanto as batalhas jurídicas travavam-se em Londres, e agora Estados Unidos, em razão das perdas materiais (as perdas humanas em nenhum momento atrapalharam as negociações), Chile e Bolívia guerreavam. Em 1882 a Bolívia perdera a guerra e sua faixa litorânea. Diante da urgência boliviana por nova rota comercial, esta assina com o Brasil novo tratado de uso de suas rotas comerciais.

Renasceu daí o desejo de continuar o projeto da estrada Madeira-Mamoré. Todos os estudos anteriores foram ignorados, e o governo brasileiro nomeou uma comissão de notáveis engenheiros para um novo estudo do traçado da ferrovia. Esta denominou-se Comissão Morsing, nome do engenheiro-chefe.

Em 19 de março de 1883, essa comissão chegou a Santo Antônio. Logo depois, notáveis engenheiros foram atacados pelas moléstias da selva⁵. Até o chefe adoeceu e foi transferido para o Rio de Janeiro. Assumiu em seu lugar um engenheiro chamado Pinkas. Quando este se deparou com 19 mortes (três delas de engenheiros) de 35 homens que compunham a comissão, decidiram retornar a Manaus em 19 de agosto do mesmo ano. Antes disso, ao comunicarem a decisão ao dono do armazém local (a esta altura formara-se um pequeno vilarejo ao redor da construção), este entregou ao engenheiro Pinkas as plantas deixadas por Collins quando abandonou a construção.

Ao chegar a Manaus, o resto da comissão reencontrou o já recuperado chefe Morsing. Ao analisar as plantas recolhidas de Collins, percebeu faltarem poucos trechos para completar a análise pretendida. Despachou engenheiros para locais distintos. Em pouco tempo, apresentou os resultados ao governo brasileiro. Contudo, seu substituto temporário, Pinkas, manifestara-se contrário ao relatório. Alegou que foram aproveitados trechos já contestados em batalhas judiciais, justamente por não condizerem com a realidade contratada.

Do imbróglio, Pinkas saiu vencedor e montou sua própria comissão para retomar os estudos de engenharia. Partiu do Rio de Janeiro para Manaus no dia 10 de março de 1884. Retornou com os resultados em 10 de setembro do mesmo ano. Na bagagem, mais de trinta por cento de mortos, entre eles um engenheiro, um maquinista, um foguista e trabalhadores (estes últimos sempre no plural e em números indefinidos).

⁵ A maioria adoecia de malária. São poucos os relatos de outras causas, como ataque de animais ou indígenas.

Conforme se pode observar das imagens⁶ a seguir, houve poucas alterações: ambos reaproveitaram projetos anteriores. O ponto de discordância foi o traçado, que no Projeto Morsing aumentou a distância em mais de trezentos quilômetros. Por causa disso e para que não houvesse suspeitas sobre sua capacidade profissional, o engenheiro Morsing requereu de sua instituição de classe, a Sociedade de Engenharia, que se posicionasse acerca disso. Seu pedido foi atendido. Concluiu-se que ambos os traçados seriam possíveis.

Figura 2 – Projeto Morsing

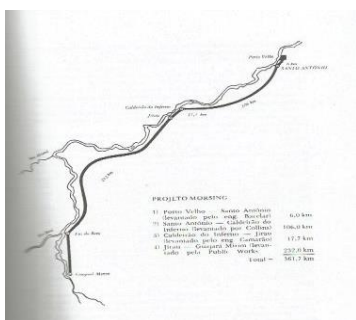
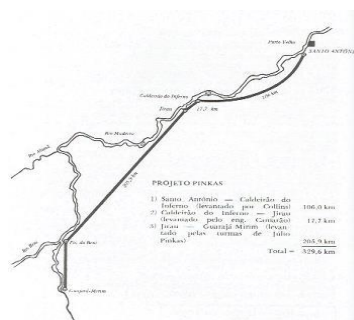


Figura 3 – Projeto Pinkas



Mapas confeccionados por Manoel Rodrigues Ferreira para ilustrar sua obra *A Ferrovia do Diabo*. Fonte: FERREIRA, 2005, p. 161 e 176.

Enquanto esse embate era travado, o Império cedia à República. Finda o século XIX, mas o XX despertava nos governos e empreendedores ânimos distintos. A Bolívia conseguira novos caminhos pelos vizinhos sul-americanos, inclusive através de ferrovia, mas via parte de seu território sendo tomado por levas de brasileiros. O Brasil sofria com a sonegação de impostos não só da borracha, negociada em Santo Antônio (agora povoado-rota de borracha entre ambos os países), como também de mercadorias de outros países com destino à Bolívia (todos usavam a cláusula de isenção recíproca entre os países, assinado no último tratado).

Até esse momento, a Madeira-Mamoré não passava de projeto ou pesadelo. O meio acadêmico a via como desastre humanitário; o meio técnico, como desperdício de forças e dinheiro. No novo século, voltou a ser não apenas uma necessidade, mas também obrigação entre os países.

Figura 4 – Revista Ilustrada

⁶ Mapas confeccionados por Manoel Rodrigues Ferreira, que também era engenheiro, e com base nos originais, para ilustrar sua obra.



A Ferrovia do diabo. Fonte: FERREIRA, 2005, p. 144.

Esse sentimento foi ilustrado por meio da capa de uma revista, na qual a estrada Madeira-Mamoré é igualada às sanguessugas e chamada “bicha-monstro” (FERREIRA, 2005, p. 144).

2.3 O avanço dos brasileiros em terras bolivianas e assinatura do Tratado de Petrópolis

As duas tentativas de construção da ferrovia Madeira-Mamoré deslocaram para o território do Amapá algumas dezenas de trabalhadores⁷. Sem se falar nas comissões nomeadas pelos governos brasileiro, boliviano e até americano, que subiram ou desceram pelos rios amazônicos, com a finalidade de avaliá-los.

Nesse vaivém de comitivas de trabalhadores, muitos sobreviventes não retornavam aos seus países. Os brasileiros, em sua maioria nordestinos, substituíram às pressas parte dos imigrantes rebelados ou fugitivos. Todos estes, portanto, começaram a formar pequenos povoados ou frentes de trabalho. Ou simplesmente se juntavam aos demais brasileiros, agora seringueiros, que avançavam em terras bolivianas em busca do látex.

O avanço de brasileiros em terras bolivianas causou atritos diplomáticos entre ambas as nações. Especialmente porque já fora reconhecido, em tratado anterior, pertencer à Bolívia a parte de terra onde se situava o Acre⁸. Desse modo:

No início do século XX, receoso em relação à situação das terras consideradas acreanas pelos brasileiros, o presidente boliviano, Gen. José Manuel Pando, assina um contrato de arrendamento do território para uma *chartered company* majoritariamente inglesa e estadunidense, constituindo assim o *Bolivian Syndicate*. Este contrato que o grupo assumiria, por um período de trinta anos, o controle sobre a região, sendo responsável tanto pelas movimentações alfandegárias quanto

⁷ As narrativas históricas, nesse ponto, não precisam os números dos que foram nem dos que morreram. São apresentados números aproximados.

⁸ O livro *Galvez, imperador do Acre*, de Márcio Souza, narra literariamente todas as etapas da questão acriana. A minissérie *Amazônia, de Galvez a Chico Mendes* (apresentada pela Rede Globo em 2007), embora inspirada também em outros escritores, sintetiza alguns desses episódios.

militares. O governo brasileiro, entretanto, se mostrou significativamente descontente com o contrato e temeroso em relação à sua soberania territorial. (OLIVEIRA et al., 2010, p. 91-92).

O episódio *Bolivian Syndicate*, conforme explicado, apressou novas tratativas diplomáticas entre Brasil e Bolívia. Se antes o interesse era boliviano, agora a urgência passou a ser brasileira, visto que seus cidadãos declararam um Estado Independente do Acre (em território antes acordado como pertencente à Bolívia). Mas a questão só seria resolvida mais tarde, por via diplomática.

O acordo diplomático foi assinado em 17 de novembro de 1903. Ficou conhecido como Tratado de Petrópolis porque foi assinado nessa cidade do estado do Rio de Janeiro. Numa das principais cláusulas, a VII, ficou determinado:

Os Estados Unidos do Brasil obrigam-se a construir em território brasileiro, por si ou por empresa particular, uma ferrovia desde o porto de Santo Antônio, no rio Madeira, até Guajará-Mirim, no Mamoré, com um ramal que, passando por Vila Murtinho ou outro ponto próximo (Estado de Mato Grosso), chegue a Vila Bela (Bolívia), na confluência do Beni e do Mamoré. Dessa ferrovia, que o Brasil se esforçará por concluir no prazo de quatro anos, usarão ambos os países com direito às mesmas franquias e tarifas. (FERREIRA, 2005, p. 189).

O tratado se deu em virtude da questão acriana⁹. Por isso, além da obrigação de construir a estrada de ferro Madeira-Mamoré, o Brasil se obrigou a recompensar a Bolívia de outras formas, como o pagamento de dois milhões de libras esterlinas e a indenização ao próprio *Bolivian Syndicate* pelos custos empreendidos na tentativa de arrendar as terras bolivianas.

Portanto, a novela da construção da ferrovia Madeira-Mamoré recomeçaria. Mas esta é outra História, que também é parte da história narrada em *Mad Maria*.

2.4 *Mad Maria*, a História por trás da história: narrativa histórica × narrativa literária

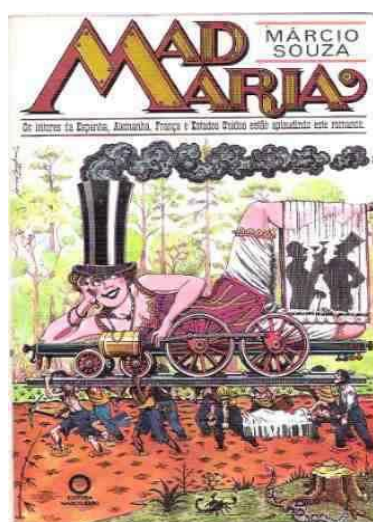
A assinatura do Tratado de Petrópolis pôs fim à polêmica questão acriana, mas reabriu outra: ter de retomar uma construção considerada inviável pelos círculos empreendedores já envolvidos nas tentativas anteriores, como Brasil, Bolívia, Londres e Estados Unidos.

Mesmo assim, em 1907 entraram em cena outros personagens reais dessa História que também é a do Brasil: a terceira tentativa de comunicar à Bolívia ao extremo norte do país, para, daí, à Europa e aos Estados Unidos.

⁹ A expressão “questão acriana” sintetiza o processo de anexação de um novo estado ao Brasil, após brasileiros formarem pequenas comunidades, em terras bolivianas. Como a maioria dessas comunidades era formada por brasileiros e seus líderes declararam o Estado Independente do Acre, houve intervenção diplomática, a fim de o movimento não se alastrar e fazer com que não se declarasse um território soberano.

Não se fará aqui uma síntese histórica como no quesito anterior. A narrativa histórica desse momento norteia a narrativa literária de *Mad Maria*. É com base na quarta edição do livro que essa história será recontada.

Figura 5 – Capa da quarta edição do romance *Mad Maria*, de Márcio Souza



Fonte: *Bibliomania*, 2012.¹⁰

2.4.1 *Mad Maria*: romance histórico

E assim começa a história:

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, 1985, p. 11).

Nessa passagem, Márcio Souza apresentou os motivos da narrativa: a construção de uma ferrovia e o cenário político que a envolveu. Do próprio texto, as palavras *verdadeiro* e *também* são usadas para validar a narrativa baseada em fatos e personalidades históricas. Como advertiu o próprio autor, contudo, sua obra é um romance. É ficção. Mas o que é verdade em um romance baseado em um fato histórico?

¹⁰ Disponível em: <<http://bibliomania.blogspot.com.br/2012/11/serie-livros-sobre-amazonia-mad-maria.html>>. Acesso em: 15 fev. 2016

Schaff (1995), na obra *História e verdade*, distinguiu fato e acontecimento histórico¹¹. Disse que o conhecimento histórico transforma subjetiva e constantemente o fato, porque o reelabora em função do uso que se faz dele:

Tomamos o fato histórico como ponto de partida das nossas análises sobre a objetividade da verdade histórica, porque se admite geralmente que as divergências surgem entre os historiadores no momento em que estes passam à interpretação dos fatos, enquanto que a sua acumulação, se supondo um certo nível de conhecimento e de tecnicidade na investigação, é mais ou menos semelhante. [...] o fato histórico como produto por um lado, e o ato da sua elaboração por outro, escapam à ação do fator subjetivo no processo do conhecimento, fator considerado no sentido individual bem como no sentido coletivo, social. (SCHAFF, 1995, p. 203-204).

Mad Maria é um romance, é ficção. Nos dizeres de Coutinho (2015, p. 49), “A literatura de imaginação ou de criação é a interpretação da vida por um artista através da palavra. [...] que comunicará à narrativa beleza de forma, estrutura e unidade de efeito”. Ao denominar literatura de imaginação, pretendeu distinguir de outros tipos literários, porque é de domínio público a ideia de que literatura é a arte da palavra. Se se escreve sobre medicina, é literatura médica. Mas o que é literatura?

Na obra *Que é literatura*, Sartre fez um longo passeio discursivo para definir o que é literatura. Foi do conceito de liberdade, retomou sinteticamente seu conceito de subjetividade para definir que autor e leitor mantêm um contrato alimentado pela ideologia de um refletido no olhar do outro. Um eterno *cogito*, porque a literatura exerce um poder abstrato, com função libertadora e inquietante. Fez um retrospecto de gêneros e estilos através da história literária para demonstrar como até a literatura pode ser usada pelos utilitaristas¹². Mas esta também pode ser “[...] a subjetividade de uma sociedade em revolução permanente” (SARTRE, 2004, p. 120).

Quem iluminou o sentido do que seja literatura foi Barthes, em sua obra *Aula*. Apresentou três forças da literatura, as quais definiu e relacionou por meio de conceitos gregos: *mathesis*, *mimesis* e *semiosis*¹³. Em *mathesis* defendeu a ideia de que a literatura “assume muitos saberes”, que pode ir de um conhecimento histórico à Botânica. Acrescentou que, em uma eventual situação de totalitarismo político, se pudessem ser excluídas disciplinas e ficasse apenas uma, essa devia ser a literatura, porque “faz girar os saberes”, além de

¹¹ Este trabalho objetiva discutir a construção da estrada de ferro Madeira-Mamoré como fato histórico reelaborado literariamente. Não se pretende, contudo, discutir sua reelaboração como processo de conhecimento, já que nos limitamos objetivamente ao fato.

¹² Exemplifica como o Romantismo e alguns outros movimentos literários foram usados pela burguesia utilitarista para impor seus ideais e anseios ao momento vivido.

¹³ *Mathesis* (conhecimento), *mimesis* (imitação, representação), *semiosis* (signos-produção de significados).

comportar todas as outras. Afinal, “[...] o que ela põe frente a frente não é aliás, forçosamente, o real e a fantasia, a objetividade e a subjetividade, o Verdadeiro e o Belo, mas somente lugares diferentes de fala” (BARTHES, 2013a, p. 21).

Em *mimesis* reside a força representativa da literatura. Representar o real que só pode ser demonstrável por meio desta. E não confundir o “pluridimensional do real com o unidimensional da linguagem”, porque não há paralelismo entres ambos e disso resultou a produção literária. Afinal, “[...] a literatura é categoricamente realista, na medida em que ela sempre tem o real por objeto de desejo; [...] ela é também obstinadamente: irrealista; ela acredita sensato o desejo do impossível” (BARTHES, 2013a, p. 24).

Semiosis é termo familiar que, da antes denominada Semiologia, tornou-se apenas Semiótica, dividida em duas vertentes: a francesa, com Greimas, e a americana, com Charles Sanders Peirce¹⁴. Para Barthes, essa terceira força da literatura consistiu em “[...] *jogar* com os signos em vez de destruí-los”. Esse jogo de ressignificação dos signos possibilitou um processo de desconstrução da Linguística¹⁵ que originou a Semiologia, a Semiótica. Logo, “A literatura e a semiologia acabam assim por conjugar-se e por corrigir-se uma na outra” (BARTHES, 2013a, p. 37).

Barthes, portanto, ampliou o poder de criação literária para além da Arcádia¹⁶. Nele agasalhou todas as ciências como objeto de recriação de sentido. Inclusive a História. Também por isso não se discutiu a veracidade dos fatos históricos em *Mad Maria*. Cabe analisar como a narrativa abriga os discursos que permearam o momento histórico. Para Bakhtin, isso pode ser verificado com maior profundidade nos romances, porque este organiza os discursos. Segundo ele, não há discursos puros do autor, ele apenas organiza as ilhotas heterodiscursivas¹⁷ (BAKHTIN, 2015, p. 51).

2.4.2 A narrativa estrutural em *Mad Maria*

A metodologia adotada neste trabalho observou alguns conceitos difundidos sobre análise estrutural da narrativa. Não os conceitos puros apresentados pelos formalistas russos ou franceses, mas uma síntese principiológica da análise narrativa difundida por Barthes. Para

¹⁴ O método semiótico de análise não é objeto de estudo, portanto não convém detalhar os estudos dos seus principais representantes.

¹⁵ Linguística “[...] cujo objeto é a linguagem oral-articulada. É entendida como sistema pertinente, isto é, como conjunto finito de relações de significação [...] ou fônicos” (*Dicionário Básico de Comunicação*, p. 273).

¹⁶ Arcádia era um planalto grego que, no Neoclassicismo, tornou-se local de referência para a criação poética, guiada pela inspiração e simplicidade.

¹⁷ As distintas formas de expressão, sentido, jargões, dialetos etc. que permeiam a língua e a fala formam no romance um heterodiscurso, um discurso condensador dos vários discursos.

ele, a análise estrutural não buscou estabelecer “o” nem “um” sentido, porque nela reside o lugar dos sentidos. Ele mesmo afirmou que a análise estrutural era apenas um método, não uma ciência. Um método que “[...] trata de estudar uma linguagem cultural, a saber, a língua da narrativa [...]” (BARTHES, 2012, p. 267).

O autor declarou não haver máquina de ler o sentido, embora houvesse de tradução. Ler o sentido implicava buscar os muitos caminhos para os quais o texto aponta. Esses caminhos poderiam levar a muitos significados intra ou extratextuais, o que interessaria a quem buscasse significados para além do que ou por que é dito no texto. Esta é a função da análise estrutural: encontrar caminhos. O que se faz deles é outra história.

Como “inumeráveis são as narrativas do mundo” (BARTHES, 2013b, p. 19), inumeráveis são as formas de difundi-las. Outras tantas de entendê-las. Por isso, para a análise aqui proposta, foram escolhidos três princípios apontados por Barthes para uma série de análises suas, em especial *A respeito de Atos 10-11* (BARTHES, 2012, p. 249).

2.4.2.1 Princípio de formalização

Por esse princípio, Barthes (2012, p. 258-259) sinalizou para a existência de um *corpus* da narrativa, no qual língua e fala se materializam por meio das frases. Estas, por sua vez, apontam as vozes que “falam” no texto, portanto. Assim sendo e seguindo essa lógica, serão apontadas três vozes distintas para esse princípio: a do autor, a do(s) narrador(es) e a das personagens.

a) Autor: autor e narrador são vozes distintas no texto. Dependendo do tipo, ambos não costumam se misturar. Em geral, predomina a do narrador. *Mad Maria* apresentou ambos. O autor falou na abertura do primeiro capítulo e através da adjetivação de cada capítulo:

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.
Preste atenção: (SOUZA, 1985, p. 11).

Foram três parágrafos nos quais o autor se apresentou ao leitor para explicar sua história:

1. “Quase tudo neste livro bem podia ter acontecido como vai descrito”. Para quem não é especialista em Márcio Souza, nem sabe que a obra *Mad Maria* usa fatos e personagens

históricos, o autor dá pistas nesta frase. O “bem podia ter acontecido como vai descrito” sugere que algo ocorreu, mas não é tudo verdade, apenas “Quase tudo neste livro” traz um fundo de verdade. Ou seja, se não é tudo, mas quase tudo aconteceu. Portanto, não é apenas uma ficção, mas ficção com base *em fatos*;

2. “No que se refere à construção da ferrovia há muito de verdadeiro”. Essa frase trouxe uma limitação aos fatos verdadeiros narrados. Fez um recorte histórico e direcionou o leitor para a temática central do livro, que foi a construção da estrada de ferro Madeira-Mamoré. Contudo, o “há muito de verdadeiro” também reforçou outro fato: há muito, mas nem tudo é verdadeiro;

3. “Quanto à política das altas esferas também”. A construção da ferrovia envolveu muitos negócios e negociações políticas nas “altas esferas”. Estas representaram as figuras públicas que ocuparam os mais altos cargos na República, como o presidente Hermes da Fonseca e ministros de Estado, como J. J. de Castro Seabra, Ministro da Viação e Obras Públicas. Outras figuras foram Percival Farquhar, empresário americano, e Rui Barbosa, o notável jurista brasileiro. Todos foram retratados a partir da contribuição que deram para a construção da ferrovia;

4. “E aquilo que o leitor julgar familiar, não estará enganado, o capitalismo não tem vergonha de se repetir”. Aqui o autor direcionou o leitor a julgar por si os fatos apresentados. Fatos familiares a ambos, cujo âmbito foi relacionado ao domínio do capital. O “não tem vergonha de se repetir” levou-nos a entender de duas formas: o autor se referia implicitamente às várias tentativas fracassadas de construir a ferrovia Madeira-Mamoré, que causaram prejuízos não apenas financeiros, mas em vidas dizimadas; ou se referia especificamente ao fato de o capitalismo almejar sempre o lucro, não importando o que nem com quem aconteça;

5. “Mas este livro não passa de um romance”. O dito anteriormente, que levou o leitor a crer na possibilidade de uma história baseada em fatos reais, foi posto em dúvida nessa frase. Se “não passa de um romance”, e romances reproduzem ficção, como distinguir o que foi verdadeiro da ficção? Ora, o próximo parágrafo, e última intervenção do autor diretamente no texto, explicou.

6. “Preste atenção:”. O imperativo verbal, combinado à palavra “atenção”, mais os dois pontos, indicou ao leitor que, a partir dali, a história ficava por conta dele. Ele mesmo, leitor, deveria tirar suas conclusões. Contudo, os dois pontos podem sugerir outras hipóteses: ele (autor) começará a contar a história. Portanto, necessita da atenção do leitor.

Por esse último tópico, apesar de a narrativa ter um narrador distinto do autor, conforme se verá adiante, em algumas intervenções ficava a dúvida: agora quem falava/pensava era a personagem, o narrador ou o autor?

b) Narrador: ao explicar o tópico sobre narrador, Coutinho (2015, p. 55) esclareceu que cabe ao autor, dependendo de seu estilo, determinar o tipo. Parece óbvio, mas a escolha não é tão simples como narrar em primeira ou terceira pessoa. Relaciona-se ao tipo de personagem e de expectativa que se quer criar para e com o leitor. Se for uma personagem simples, o narrador faz o trabalho e deixa pouco para a imaginação do leitor. Se for mais complexa, o leitor, indiretamente, é chamado a criar, a partir das sugestões implícitas apresentadas pelo narrador, impressões acerca de fatos e personagens não explicadas.

A narrativa começou assim, após a já mencionada intervenção do autor: “Finnegan não sabia que os escorpiões começavam a aparecer no começo do verão” (SOUZA, 1985, p. 11). Apresentou-se o clássico narrador, manejado somente por bons escritores, no mínimo. Pôde-se observar que o narrador conhecia a personagem, sabia até o que ela própria desconhecia. Não se revelava ser outro personagem ao longo da narrativa. Era o tipo onipotente, onisciente e onipresente.

Em alguns trechos, pareceu misturar-se à voz do autor; em outras, confundia-se com a das personagens, como em: “Estamos no rio Abunã, numa manhã qualquer, em 1911, no verão. No período cambriano devia ser assim. Collier estava enfrentando os piores momentos de um trabalho tecnicamente simples” (SOUZA, 1985, p. 17-18).

Como se pôde observar, a forma verbal “Estamos” representou a voz da personagem Collier através da narrativa onisciente incorporada na voz do narrador. Houve uma interferência sugestiva no parágrafo seguinte, que poderia ser a personagem, o autor ou o narrador. No parágrafo posterior, foi claramente identificável a retomada da voz do narrador, porque a narrativa retomou a terceira pessoa: “Collier estava”.

c) Personagens: na narrativa, as personagens falavam diretamente entre si (discurso direto) ou por meio do narrador (discurso indireto). Embora predominasse o discurso indireto, houve muitos diálogos diretos travados entre as personagens:

Primeiro a gritaria, depois, tiros. Finnegan deixou o moribundo e decidiu sair, antes, completou a sua roupa com um chapéu esquisito, abas redondas onde estava costurada uma rede fina que descia até quase a cintura. Os enfermeiros, dois rapazes xucros, estavam entrando na enfermaria.

- Outra desordem? – perguntou o médico, a voz querendo expressar frieza mas revelando um certo abatimento.
 - Uma confusão danada entre os pretos e os alemães. O senhor vem com a gente? – respondeu um dos enfermeiros enquanto ajudava a outro a retirar algumas macas de pano do armário de emergência.
 - Vítimas fatais? – quis saber o médico.
 - Um bocado.
- O sol estava realmente terrível. O engenheiro Collier, sujo de barro, vinha caminhando e cruzou com a comitiva do médico. Collier não conseguia se acostumar com as atitudes do rapaz irlandês que estava brincando de médico. (SOUZA, 1985, p. 21).

Tais parágrafos foram demonstrativos de discurso direto. Neles não houve interferência do narrador intermediando as falas, como em narrativas comuns, em que estas finalizam com dois pontos, como uma espécie de autorização do narrador para que a personagem fale.

Outro fato distinto no trecho transcrito chamou a atenção: as personagens eram de nações distintas. Havia pelo menos dois brasileiros (enfermeiros), irlandês (médico), barbadianos e alemães (contendores).

Ou seja, a barreira entre língua e fala também não seria problema de comunicação em narrativas. Se a mágica da mímica ocorre em situações corriqueiras do dia a dia, em histórias fictícias esta pode ir além: em romances, a mímica é adaptada pelo autor e pelo narrador. Transformam-se, portanto, em diálogos compreensíveis, traduzidos pelo tradutor universal da narrativa.

2.4.2.2 Princípio de pertinência

A origem desse princípio se encontrou na fonologia, na medida em que as diferenças de sons podiam apontar diferenças de sentido, o qual devia ser entendido como “[...] todo traço da narrativa que remete a outro momento da narrativa ou a outro lugar da cultura necessário para se ler a narrativa:” (BARTHES, 2012, p. 260).

Por esse princípio, Barthes (2012, p. 261-262) apontou dois aspectos a serem considerados: as palavras comuns aos dois textos em análise e a diferença entre as duas versões. Seguem uma versão histórica e outra romanceada sobre o mesmo fato: o problema na ministração de quinino, a fim de evitar ou diminuir os danos provocados pela malária.

a) Versão histórica (FERREIRA, 2005):

Relatório do Dr. Lovelace

No dia 5 de fevereiro de 1908, chegou a Porto Velho mais um médico, o Dr. Carl Lovelace, que em julho substituiu o Dr. H. P. Belt, que se retirara.

Relativamente a esse ano de 1908, escreveu o Dr. Lovelace:

“As minhas observações sobre as condições sanitárias desta região datam de 5 de fevereiro de 1908. Dentro dos trinta dias seguintes, fui chamado para tratar de, pelo menos, noventa e cinco por cento da população de Porto Velho, atacada de malária.

Novos empregados chegavam constantemente. Era sabido que, uma pessoa depois de uma estada de um mês em Porto Velho, contraía um ataque de malária.

[...]

Desde o início medidas profiláticas contra a malária foram solicitadas pelos médicos. Porém, a idéia de obrigar uma pessoa a dormir debaixo de mosquiteiro e tomar quinino, sem estar doente, era tão desconhecida e contrária ao instinto de liberdade [...] Tão grande era o preconceito contra o quinino, que era difícil induzir um homem, infeccionado de malária, a tomar quantidade suficiente desta droga para reprimir as manifestações imediatas da enfermidade. (FERREIRA, 2005, p. 232-233).

b) Versão em *Mad Maria* (SOUZA, 1985):

– Vejo que o senhor não está usando as roupas protetoras, Sr. Collier.

– Dr. Finnegan! [...]

– Mas o Dr. Lovelace... __ tentou argumentar Finnegan.

– Vá para o diabo com o Lovelace __ respondeu de forma ríspida o engenheiro. __ O Lovelace me inferniza a vida há mais de dez anos. Veio atrás de mim, me seguiu um milhão de milhas para me torrar o saco. Nem aqui no meio do mato estou livre das pílulas e falação dele. [...]

– Senhor, temos de parar o trabalho para ministrar a dose de quinino __ disse o médico timidamente.

[...]

– Chega! O trabalho não pode ser interrompido e vamos ter de ganhar duas horas no fim da tarde. (SOUZA, 1985, p. 22-23).

As palavras comuns aos dois textos foram “Lovelace” e “quinino”. Fonologicamente não há distinção, a não ser que se considere a pronúncia de um brasileiro e a de um inglês. Mas não é este o caso. Então quais são a relação e a distinção entre as duas versões? Nenhuma, se as palavras forem tomadas literalmente. Lovelace continua sendo um médico sanitaria contratado para fiscalizar os casos de morte por malária, e quinino, a droga usada para amenizar os efeitos desta.

Contudo, cabe observar o tratamento dado a ambas as palavras: quando provenientes de um texto histórico e quando de um romance. Como já se viu, elas não sofreram alteração de sentido. Logo, estão no sentido próprio ou denotativo das palavras.

Por isso, quanto a esse princípio, observa-se que o autor de *Mad Maria* trabalhou magistralmente informações históricas, encaixando-as não apenas conforme tempo e lugar, mas também em relação às personagens adequadas.

2.4.2.3 Princípio da pluralidade

Como “uma língua é um possível de palavras”, e a análise buscou a língua da narrativa para estabelecer o “lugar possível dos sentidos”, ou o plural destes, deve-se ter em conta que o princípio da pluralidade “não busca o segredo do texto”, embora “todas as raízes do texto” estejam no ar (BARTHES, 2012, p. 263). Esse princípio, como disse o próprio idealizador, não é interpretativo, porque se detém em estrutura. Porém, essas raízes procuram sinalizar um sentido.

Logo, esse princípio da pluralidade deixa ao intérprete a liberdade de encontrar, nessas raízes do texto, uma identidade plural. Por isso, em *Mad Maria*, essas raízes apontaram para:

a) Fato histórico × Ficção: toda História tem outra versão, a história da História, ou seja, cada historiador tem sua versão dos fatos e, em muitos destes, a História parece romanceada. No caso em estudo, não há literatura histórica suficiente e plural, no Brasil, sobre a construção da ferrovia Madeira-Mamoré. Abaixo se apresentou a posição de dois historiadores sobre o mesmo fato: o debate sobre o número de mortes na construção da ferrovia Madeira-Mamoré.

Vamos afirmar inicialmente que a verdade a respeito da mortalidade durante a construção não se aproxima, nem de longe, da célebre frase: “cada dormente da estrada representa uma vida humana”. Provavelmente querendo armar uma frase de grande efeito, algum escritor afirmou: “seus trilhos são de ouro e cada dormente representa uma vida humana”. A partir desse dia, sem conhecer as verdadeiras intenções de quem escreveu tal coisa, grande número de pessoa de responsabilidade a vem repetindo. (FERREIRA, 2005, p. 299).

Frieza dos números: se, com efeito, o discurso médico-sanitarista poderia se gabar de que houve decréscimo na percentagem relativa de baixas, em comparação com os mais de 30% verificados na expedição Collins, o fato mais tangível, entretanto, é que em termos de mortes individuais – que, do ponto de vista histórico-retrospectivo da tragédia, é o que afinal interessa – o número de vidas humanas perdidas multiplicou-se em pelo menos doze vezes. (HARDMAN, 1987, p.140).

Pelo que se extraiu do texto, houve discordância em relação ao número de mortes. Ferreira, em seu livro *A ferrovia do Diabo*, fez inflamados discursos, baseados em dados fornecidos pela última empresa construtora, para defender a tese de que o número de mortes foi plausível. Mas não considerou o relevante número de trabalhadores prestadores de serviços avulsos, não contabilizados pela estatística oficial da empresa.

Em contrapartida, Hardman, mesmo se baseando também nos dados de Ferreira, em seu livro *Trem fantasma: a modernidade na selva*, considerou todos os dados, incluindo os das

expedições anteriores à construção, para calcular que o número de mortes podia ser multiplicado por doze.

A questão da mortandade na construção foi debatida nos seguintes termos em *Mad Maria*:

Sobre a mesa de Farquhar estava aberta a página 2 do jornal Correio da Manhã. Uma titulação discreta, como era do espírito do prestigioso jornal carioca, líder da imprensa na Capital Federal, dizia o seguinte: OBRA DO SÉCULO OU COLEÇÃO DE ESCÂNDALOS E MORTICÍNIOS? [...] Torres dizia que era uma inverdade que o índice de mortandade entre os trabalhadores na construção da ferrovia estivesse explicado pela agressividade do meio ambiente amazônico. Seguindo com inteligência os dados de Oswaldo Cruz, Torres afirmava que o principal agente das mortes era a “absurda e cruel organização de trabalho que oferecia condições desumanas de sobrevivência, onde um homem sadio somente podia aspirar, em tal situação, a não mais do que noventa dias de vida”. (SOUZA, 1985, p. 290).

O exemplo retratou o mesmo acontecimento histórico aqui suscitado: o grande número de mortes na construção da ferrovia Madeira-Mamoré. Percebe-se que a ficção se apropriou e melhor demonstrou de forma simplificada a matemática dúbia dos poucos historiadores brasileiros que ousaram retratar esse capítulo da História. Ampliou o debate ao acrescentar mais um sujeito ao enredo: um jornalista que também ousou discordar dos números oficiais apresentados pela empresa construtora.

b) História × Personalidade histórica × Ficção: a biografia é a reconstrução da vida de uma pessoa. É construída por profissional ou pessoalmente por um sujeito. Atualmente, a biografia autorizada¹⁸ é um tipo particular de literatura. Nela se deve contar a trajetória pessoal de um cidadão que apresente interesse a determinado público, ou apenas interesse público. Mesmo sendo uma personalidade pública, cuja vida privada também gerou interesse, os preceitos legais devem ser respeitados. O colorido, a amenização de fatos desinteressantes, fica por conta de quem a fez ou faz.

Em relatos históricos acerca de personalidades públicas não se faz biografia. Relatam-se situações sobre essa personalidade, as quais contribuíram para aquele acontecimento ou fato histórico. Seguem abaixo três descrições sobre a personalidade histórica Percival Farquhar, empresário americano que construiu a ferrovia Madeira-Mamoré:

1. Percival Farquhar, embora tivesse tido sucessos nos seus empreendimentos, era um homem mais sonhador do que prático. Desconhecendo a realidade do seu próprio país, ou seja, não sabendo que a grandeza, a riqueza material dos Estados Unidos

¹⁸ Em 10/06/2015, o Supremo Tribunal Federal – STF liberou a publicação de biografias não autorizadas, sob o argumento de que proibir seria uma forma de censura. Mas condiciona o autor a se ater aos fatos, sob pena de responder civil e criminalmente por informações falsas.

eram devidas à hulha (carvão mineral), ele supunha que qualquer outro país poderia repetir a mesma façanha; e aí estava ele para desencadear o processo do desenvolvimento econômico no Brasil (FERREIRA, 2005, p. 193, grifo nosso).

2. Esses resultados tornaram-se exequíveis graças à intervenção do truste norte-americano dirigido por Percival Farquhar na economia brasileira da Primeira República. Seu raio de manobras é imenso, vindo a controlar ferrovias, docas, serviços urbanos essenciais em quase todas as regiões do país. No caso da Madeira-Mamoré, a concessão obtida do governo o foi sob a forma de arrendamento, com privilégio de exploração exclusiva até sessenta anos após o término da obra. [...] O avanço tentacular dos capitais de Farquhar no Brasil provocou algumas reações indignadas na imprensa e nos setores nacionalistas (HARDMAN, 1987, p. 141, grifo nosso).
3. A aparência exterior de Farquhar não denunciava a sua verdadeira importância. [...] Mas isto era apenas a aparência, porque 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, 1985, p. 20-21, grifo nosso).

A construção do perfil biográfico de Farquhar nos dois primeiros trechos foi desenvolvida por dois distintos pesquisadores. O primeiro foi apontado pelo segundo como detentor de expertise em relação à Madeira-Mamoré, pelas pesquisas e trabalhos de campo que desenvolveu. No entanto, apesar desse título, Ferreira traçou um perfil biográfico de Farquhar que beirou o idealismo romântico, pelas adjetivações que usou para descrevê-lo. Usar o termo “sonhador” para designar um megaempresário, detentor de dezenas de empresas mundo afora, não condiz com um historiador experimentado. Caberia ao romance, porque isso se justificava pela ficção.

No segundo texto de cunho histórico, a expressão “raios de manobras” coincide com os termos “rufião” e “perseverança de vigarista” da descrição ficcional. Por conta desse contraste, uma das perguntas dirigidas ao escritor Márcio Souza¹⁹ foi relativa às pesquisas empreendidas para montar as personagens inspiradas em personalidades históricas. Ele respondeu que todas elas foram feitas a partir de documentos disponíveis em museus de Londres, Estados Unidos e Paris, porque os documentos mais importantes foram queimados em Porto Velho, pelo Exército, para encobrir as “negociatas”. Portanto, as pesquisas locais basearam-se naquilo que foi permitido ficar intacto. Por esse motivo, as informações descritas por Ferreira não seriam confiáveis.

Logo, nem tudo que é documento histórico é representativo de fatos verídicos, assim como nem toda informação romanceada é de todo falsa. As raízes da informação apontam um

¹⁹ O segundo contato com Márcio Souza ocorreu dia 26/09/16, por telefonema dirigido ao Centro de Cultura, em Manaus/AM, do qual é diretor.

caminho a ser trilhado, porque se as palavras não falam por si, a origem delas pode dar uma direção.

2.4.2.4 Disposições operacionais

Operacional e método teriam aqui sentidos semelhantes. Barthes (2012, p. 264) preferiu usar o primeiro por não presumir ter criado forma peculiar de análise, muito menos um método. Apresentou como analisar a estrutura de um texto a partir de três quesitos: recorte, inventário e coordenação.

Estes serão aplicados agora em relação a *Mad Maria*.

a) Recorte: é a divisão interna, os fragmentos que o autor utiliza para dizer o texto. Cada espécie sugere um enunciado específico. Os versos para a poesia ou os capítulos em parágrafos para romances. São recortes arbitrários, a depender do tipo e estilo de texto. *Mad Maria* sofreu recorte, como livro, no que corresponderiam os capítulos. Cada um desses capítulos, chamados livros, é batizado com uma frase, que sugere uma irreverente forma de apresentar assuntos sérios. Cada um desses livros é dividido em diversos capítulos internos, numerados sequencialmente até o último livro. Contudo, o autor forma um ziguezague narrativo entre as várias histórias que formam o romance: começa com as primeiras impressões do jovem médico (Finnegan) ao chegar ao acampamento, passa para o empresário Farquhar, retoma para os trabalhos no meio da selva. Ou seja, todas as histórias acontecem ao mesmo tempo. Não se perde a dinâmica, porque não dá tempo de perdê-las de vista.

A conceituação para cada livro também não o sintetiza, mas faz o leitor tentar olhar para onde o autor aponta. É apenas um exercício, porque muitos olhares distintos são possíveis.

Livro I – Ocidente Express

A locomotiva avançava lentamente, soltando fumaça. Era uma bela máquina, como um animal do período jurássico. [...] A vida fervilhava de maneira promíscua e os homens enlouqueciam naquele cenário cenozoico. (SOUZA, 1985, p. 19).

O primeiro e maior livro conta a história de como Percival Farquhar, empresário americano, conseguiu de modo objetivo, e não sonhador, a licença para finalmente construir a ferrovia Madeira-Mamoré: por interpostos.

É a história de como imigrantes de mais de cinquenta²⁰ nações chegaram à Amazônia para trabalhar e perderam suas vidas. Ou como tiveram de fugir mata adentro na esperança de não perdê-las.

Apresenta o solitário refletir do índio Caripuna que não entende os civilizados, os quais massacraram sua família e agora matam a mata.

Conta a batalha que médicos tiveram para diminuir o número de mortes provocadas por malária e beribéri, ocorridas numa velocidade maior do que a construção da ferrovia. As mortes provocadas pelo caldeirão preconceituoso de etnias misturadas.

Livro II – Arbeit macht Frei²¹

Os enfermeiros estavam impacientes porque talvez não tivessem o privilégio de dormir naquela noite, depois de tanto esforço para silenciar os gritos dos doentes. [...] só os guardas permaneciam de pé, todos dormiam e o dormitório era a relaxada sinfonia do sono humano, a fadiga vencendo o medo, onde o único pesar, como uma armadilha inútil, estava na perseverança do médico. (SOUZA, 1985, p. 107).

Dezenas de homens arregimentados para a construção da ferrovia chegavam às frentes de trabalho cheios de esperança. Aqueles que sobreviviam às doenças, ou negociavam sua cota de quinino para obter algum lucro, ou simplesmente fugiam antes que a morte certa viesse, porque continuar sinalizava debitar sua força de trabalho, concordância implícita com a semiescavidão resultante do tipo de contrato de trabalho praticado pela empresa de Farquhar.

É o “cair na real” do médico que sonhara em contribuir para que mortes não acontecessem, mas teve de lutar para diminuir o número de óbitos por dia de trabalho.

Livro III – Um dia ainda vamos rir disso tudo

Era isto que Percival Farquhar gostava de admirar em Ruy, ainda mais quando o cinismo das conclusões surgia revestido de uma pompa retórica exemplar. (SOUZA, 1985, p. 180).

Ao longo de *Mad Maria*, o autor destrona alguns mitos da História. O maior deles é o da figura de Ruy Barbosa, o Águia de Haia. Este passou para a História como um advogado exemplar, sumidade retórica, cuja capacidade intelectual e profissional o fez ser escolhido para representar o Brasil em grandes eventos internacionais.

²⁰ Conforme Hardman em sua obra consultada *Trem-fantasma*.

²¹ Frase em alemão cujo significado é: “O trabalho liberta”.

Em *Mad Maria*, Ruy Barbosa não passa de mais um advogado esperto, com clientes milionários. Márcio Souza disse que se inspirou no advogado de Don Corleone para recriar Ruy Barbosa na ficção.

Mas o “vamos rir disso tudo” vai mais além. O ambiente de negociatas no Rio de Janeiro, capital federal em 1911, não difere muito do ambiente sociopolítico de 2016. O ambiente ficcional recriado há mais de cem anos não difere em essência, apenas em aparência. Porque as figuras são outras.

Livro IV – Quando não puder resistir, relaxe e goze

Por que construir uma estrada de ferro entre o nada e o nada? Por quê? Porque isto pode ser tão lucrativo quanto um ato de Deus! [...] Collier engoliu a bebida de uma só vez e tinha ficado observando Farquhar que esfregava constantemente a ponta do nariz. Este era o seu destino, entregar-se nas mãos dos filhos da puta do tipo Farquhar. (SOUZA, 1985, p. 257).

Todas as esperanças de melhorar de vida morriam com os corpos jogados nas valas comuns da mata. Os sonhos de curar doenças sucumbiram com as mortes inevitáveis. O objetivo de domar a mata diminuía na mesma velocidade com que os barrancos levavam os trilhos assentados. A única felicidade era sobreviver.

E, para sobreviver, cada um se apegava a algo. Das crendices à cachaça, cada homem ou mulher fazia do levantar uma celebração. Algumas terminavam em briga nos bares do vilarejo criado em torno da ferrovia. Outras nas camas do hospital, por se ter resistido à morte.

Livro V – As delícias da acumulação primitiva

Em 1911 a cidade de Porto Velho talvez fosse um fenômeno especial na América do Sul. [...] Dentro do salutar espírito do monopólio, o armazém, a tinturaria, o cinema, o cassino, os prédios públicos, os alojamentos, o hospital, os depósitos [...]. (SOUZA, 1985, p. 303).

O último e menor dos capítulos não finaliza junto com o término da construção. Ele apresenta o resultado de uma soma que não confere. Primeiro, os valores pagos pelo governo brasileiro a Percival Farquhar. Os valores a menos pagos foram muito mais do que se devia pagar.

Em seguida, pelo tanto que se perdeu em número de vidas. Mas havia um crédito: desenvolveu-se, no meio da selva amazônica, uma cidade com muitos matizes, os quais aos poucos embotavam o verde-amarelo brasileiro.

Era uma cidade muito peculiar, onde não comemorava-se 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 bumba-meu-boi ou caninha verde, mas em 31 de outubro brincava-se animadamente o Halloween, embora ali não vivessem crianças. (SOUZA, 1985, p. 303).

b) Inventário: para Barthes (2012, p. 265), inventariar significa relacionar os códigos do texto presentes nos versículos e capítulos²². Mas o que é código? De acordo com o *Dicionário On-line Infopédia de Língua Portuguesa da Porto Editora*, afora os aplicáveis especificamente em sentido tecnológico, há sete significados. Quando aplicado em Linguística, caso que aqui interessa, significa “sistema de relações estruturadas entre signos ou conjunto de signos”. Câmara Júnior foi mais sintético em sua definição: código é “discurso” (CÂMARA JÚNIOR, 1996, p. 73).

Mas o que é signo? Ducrot e Todorov (2010, p. 101-102) afirmam que é o termo da ciência da linguagem mais difícil de definir. Embora peçam prudência em sua definição, concebem “[...] SIGNO como uma entidade, que 1) pode *tornar-se sensível*, e 2) *para um grupo* definido de usuários, assinala uma falta nela mesma”: a parte sensível como significante, uma ausente que é o significado, e a relação entre ambos, a significação.

Câmara Júnior (1996, p. 218) define signo como “símbolo, dêixis”. O *Dicionário On-line Infopédia de Língua Portuguesa da Porto Editora* define signo, quando aplicado à Linguística, como “[...] sinal próprio da linguagem verbal, palavra”. No sentido de signo linguístico, o mesmo dicionário define: “[...] unidade linguística mínima que possui um significante (imagem acústica) e um significado (conceito), indissociáveis e ligados por uma relação arbitrária.”

Não caberá debater sobre os códigos apresentados por Barthes nesse ponto. Isso será retomando mais adiante.

c) Coordenação: o tecido que é o texto, de acordo com Barthes (2012, p. 265), trança correlações internas ou externas. As correlações intratextuais respeitam a proposta original da narrativa e se resolvem nela, porque se não se respeitasse essa correlação, se perderia a lógica. Ou seja, a história narra a construção de uma ferrovia, então muitas sequências narrativas referem-se a isso.

²² Utiliza a terminologia capítulo e versículo porque, neste caso, usado como parâmetro de estudo, ele se baseou em um texto bíblico, conforme já informado.

Por outro lado, o texto também faz suas correlações externas. A história fala sobre a construção da ferrovia e, como correlação externa, apresentar as modificações que isso provocou para o desenvolvimento de uma cidade.

2.5 Madeira-Mamoré: uma saga chega ao fim

Foram várias excursões, projetos, traçados. Duas tentativas fracassadas. Inumeráveis perdas humanas e financeiras. Mas finalmente, em 1907, após mais de duas décadas parada, foi retomada a construção da estrada de ferro Madeira-Mamoré. Não havia mais a emergência de rotas comerciais, mas o capital clamava por aventuras em terras férteis de homens que negociavam com dinheiro e vidas alheias.

Antes, em 1905, o governo brasileiro publicara edital para concessão da Madeira-Mamoré a partir do projeto Pinkas²³. Venceu um brasileiro, porém considerado “testa-de-ferro” do empreendedor americano Percival Farquhar não só pela velocidade com que este negociou a transferência, mas também pelo fato de iniciar os preparativos para a construção antes de finalizados os trâmites legais no Brasil e nos Estados Unidos:

Após o Ministério da Viação assinar com Joaquim Catrambi o contrato de construção da ferrovia, este não tomou providência alguma para iniciá-la. Quem a iniciaria seria Percival Farquhar, oito meses antes de adquirir o contrato de Catrambi, o que faz acreditar que realmente havia aquele compromisso particular. Pois Farquhar precisaria ainda formar a companhia que iria adquirir legalmente, às claras, o contrato que Catrambi detinha. (FERREIRA, 2005, p. 196).

Para vencer, pela lógica da licitação, é apresentado o menor preço. Embora a conta extra só fosse apresentada mais tarde, Farquhar constituiu a Madeira-Mamoré Railway Company após assumir o controle sobre a construção. Em poucos meses, trouxe dos Estados Unidos os trabalhadores do primeiro escalão (médicos e engenheiros), porque os demais foram trazidos, em sua maioria, de outros países, em virtude de lá se ter construído uma imagem totalmente desfavorável à vinda de trabalhadores para essa região.

Apesar dos vários percalços e da escassez de mão de obra (em função dos valores pagos e da morte presumida), em 31 de maio de 1910 foram entregues noventa quilômetros do primeiro trecho. Em 30 de outubro do mesmo ano, foram inaugurados mais cinquenta e dois quilômetros. Em 7 de setembro de 1911, o total inaugurado já somava duzentos e vinte quilômetros. Finalmente, em 30 de abril de 1912, foram finalizados os trezentos e sessenta e

²³ O mapa explicativo desse projeto encontra-se no primeiro capítulo.

quatro quilômetros, apesar dos trezentos e vinte e nove contratados de acordo com o Projeto Pinkas. Porém,

[...] inaugurada em meio ao fracasso, em consequência da desvalorização da borracha amazônica no mercado internacional, a Madeira-Mamoré arrastou-se com dificuldade sobre seus trilhos por quase duas décadas, até se tornar deficitária e entrar em declínio. (COHEN, 2005, p. 90).

2.6 Contabilizando mortes, reclamando perdas

Os dados numéricos disponíveis sobre a construção da estrada de ferro Madeira-Mamoré devem ser vistos pela perspectiva de sua concessionária – e com a desconfiança de quem os suspeita ou sabe falseados –, por considerarem somente as contratações diretas e porque o governo brasileiro se desfez do contraditório por meio de fogueiras²⁴ providenciais.

Conforme Ferreira (2005, p. 210), Portugal, Espanha e Itália chegaram a proibir expressamente a vinda de seus nativos para a Amazônia por considerarem-na “fatal à existência humana”. A fatalidade, contudo, não pôde ser mensurada, porque os dados apresentados pela própria companhia dão margem à desconfiança em torno de sua fidedignidade.

A Madeira-Mamoré concentrou uma babel multirracial em torno de sua construção. Hardman (1987, p. 142) apresenta uma tabela com dados fornecidos pela companhia sobre quarenta e uma nacionalidades distintas. No entanto, na própria ficha constata-se: foram relacionadas mais de três dezenas de trabalhadores como nacionalidade desconhecida, além de relacionar “americanos” e “índios americanos”.

A maior contradição, todavia, está na relação de trabalhadores *versus* número de mortes. Os dados sinalizam para um artifício usado por quem esconde atrás de números verdades inconvenientes: ou seja, o número de mortes apresentadas pela companhia não parece apenas “maquiado”, mas contraditório. Convém observar as tabelas²⁵ a seguir:

Tabela 1 – Relação de trabalhadores/óbitos Tabela 2 – Relação de trabalhadores/óbitos

²⁴ Como já mencionado no capítulo anterior, Márcio Souza não considera confiáveis os dados apresentados na obra de Manuel Rodrigues Ferreira, por não serem todos dados oficiais de instituições brasileiras, mas a maioria da Madeira-Mamoré Railway Company. Recorde-se ainda ter ele afirmado que estes foram queimados para esconder a tragédia humano-contábil-financeira que foi a Madeira-Mamoré;

²⁵ Todas as tabelas estão no livro *A ferrovia do diabo*, de Manoel Rodrigues Ferreira. De acordo com ele, as tabelas foram retiradas dos registros da Madeira-Mamoré Railway Company.

Ano de 1909		
Meses	Número de empregados	Número de óbitos
Janeiro	1836	30
Fevereiro	1850	23
Março	2100	35
Abril	2120	30
Maiο	2428	29
Junho	2864	32
Julho	2290	44
Agosto	2162	26
Setembro	2510	24
Outubro	2777	40
Novembro	2175	60
Dezembro	2270	55
Total de óbitos...		428

Fonte: FERREIRA, 2005, p. 235.

Ano de 1910		
Meses	Número de empregados	Número de óbitos
Janeiro	2300	30
Fevereiro	2300	23
Março	2630	35
Abril	2600	30
Maiο	2759	29
Junho	2968	32
Julho	3082	44
Agosto	3000	26
Setembro	3500	24
Outubro	3775	40
Novembro	3734	60
Dezembro	3900	55
Total de óbitos...		428

Fonte: FERREIRA, 2005, p. 271.

Uma primeira olhada no número total de óbitos nos anos de 1909 e 1910 causa estranheza, porque a somatória é idêntica: são 428 (quatrocentos e vinte e oito). Causa mais dúvidas se for considerado o número de trabalhadores no último mês do ano, quando houve um aumento substancial de trabalhadores: em dezembro de 1910 foram 1.630 (mil seiscentos e trinta) trabalhadores a mais que em dezembro de 1909.

Embora Ferreira adiante (2005, p. 271) que não se contabilizam nesse contingente “[...] os não empregados ou que deixaram o emprego, e que faleceram tanto naqueles locais ou trânsito [...]”, isso causa mais incertezas quanto à veracidade dos dados apresentados. E não altera o fato de que a coincidência entre os números totais de óbitos de 1909 e 1910 não chama mais a atenção ou causa estranheza do que a repetição dessa coincidência entre os mesmos números de óbitos em todos os meses dos dois anos.

Outro fato não menos relevante é em relação a 1911. Este foi considerado o ano-chave para o término da construção da ferrovia, que já estava com a data de entrega atrasada. Se observados os dados de fevereiro a novembro, a quantidade total de trabalhadores sempre esteve acima de quatro mil, contudo o número total de óbitos foi inferior aos dois anos anteriores. Ou seja, muita maquiagem, quando escorre, deixa os buracos à vista.

Tabela 3 – Relação de trabalhadores/óbitos

Ano de 1911		
Meses	Número de empregados	Número de óbitos
Janeiro	3700	45
Fevereiro	4379	38
Março	4411	27
Abril	4146	30
Maio	4532	39
Junho	4533	28
Julho	4775	36
Agosto	5100	32
Setembro	4900	35
Outubro	4900	30
Novembro	4500	43
Dezembro	3600	36
Total de óbitos...		419

Fonte: FERREIRA, 2005, p. 285.

Se a etapa mais sofrida chegara ao fim para aqueles que lutavam para sobreviver na selva, a mais nevrálgica apenas começara para os que auferiam da selva e dos cofres públicos mais uma vantajosa forma de ganhar dinheiro.

Os preços baixos geralmente ditam a ordem de preferência para se ganhar uma concorrência pública. O império de Percival Farquhar, por meio de seu intermediário, não poupou esforços para vencer a concorrência para a construção da estrada de ferro Madeira-Mamoré. Ao longo da construção, mudanças necessárias ou forçadas foram renegociadas para recompensar as inumeráveis perdas.

O preço diminuído para ganhar a concorrência foi na esperança de revertê-lo depois. Nem o memorial da companhia nem a avaliação dos melhores advogados do país reverteram as perdas do Sindicato Farquhar, que lutou muito para que o governo brasileiro assumisse seu prejuízo, principalmente após o início da crise da borracha. Márcio Souza (1985) sintetiza muito bem essa mortífera, inglória e não rentável aventura de desbravar a Selva Amazônica:

No dia 7 de setembro de 1912, à revelia do governo brasileiro, foi inaugurada a estrada de ferro Madeira-Mamoré.

Em 1912, a borracha da Amazônia tinha perdido o monopólio internacional para as plantações inglesas na Ásia.

Em 1912, a estrada de ferro Madeira-Mamoré, aparentemente, começava a deixar de ter sentido.

Em 1916, o governo brasileiro pagou ao grupo Farquhar a importância de 62.194:374\$366, embora os empreiteiros exigissem um total de 100.223:281\$372.

No contrato original o governo brasileiro tinha se comprometido a pagar, conforme as medições, 47.682:058\$402.

No processo judicial movido pelo Sindicato Farquhar contra o governo brasileiro, deram pareceres favoráveis ao Sindicato Farquhar os seguintes juristas brasileiros: Ruy Barbosa, Clóvis Beviláqua, Sanchos de Barros Pimentel e Inglês de Sousa. Em 1966, por decisão do ministro dos Transportes, Juarez Távora, a Madeira-Mamoré foi desativada e vendida como sucata a um empresário paulista. Desconhece-se a soma pela qual foi vendida. (SOUZA, 1985, p. 345).

3 *Mad Maria*, a minissérie

3.1 Ficha técnica

A minissérie *Mad Maria* estreou na Rede Globo em 25/01/2005 e terminou no dia 25/03 do mesmo ano. Teve a duração de 35 capítulos distribuídos em média por quarenta minutos, de terça a sexta. Exibida a partir das 23h, nasceu de um projeto engavetado por seu autor, Benedito Ruy Barbosa, desde a década de 1980. Só se tornou possível em virtude da comemoração dos cinquenta anos da emissora e das inovações tecnológicas que possibilitaram manejar recursos indispensáveis à produção de algumas cenas e de quase toda a produção.

O livro de Cohen (2005) narra a história de como o dramaturgo conseguiu viabilizar a aventura de filmar no meio da selva, reaproveitando espaços e instrumentos de época. Mas os percalços iam desde como conseguir alocar centenas de pessoas-artistas, diretores, produtores etc. no meio da selva, até carregar centenas de quilos de materiais. Outro problema resolvido foi a questão das tecnologias que proporcionassem cenas mais realistas, como a decepção de membros dos trabalhadores durante brigas.

O cenário e a própria locomotiva que fazia parte das cenas foram reaproveitados do museu local, em Porto Velho, e do governo do Estado, que cedeu não apenas esses e outros materiais, mas também ajudou na reconstrução de trechos e na reforma da *Mad Maria*, a locomotiva. Ademais, fotos reais contribuíram para compor e recompor cenários.

A minissérie se ateu à temática principal da obra literária. Manteve, inclusive, o mesmo título. Ao sintetizar, por meio da ficção, fatos históricos relevantes e até desconhecidos do grande público, tais acontecimentos ganharam repercussão quando a minissérie transpôs a História para a televisão. De acordo com Cohen, o roteirista levou vinte anos para concretizar a ideia. Afinal, os desafios de filmar em plena selva amazônica só não eram maiores do que se tentar construir uma estrada de ferro no meio da selva entrecortada por imensos acidentes geográficos.

No emaranhado da selva amazônica, o mato engoliu a máquina que engoliu os homens: um pesponto desconexo de ferro e bravura ainda brilha no chão, enquanto a lenda de Mad Maria – Marrie Folle, María Loca, Mad Mary – serpenteia pelas trilhas do descaso. É a ferrovia Madeira-Mamoré, obra destinada a colocar “os Andes aos pés do Atlântico”, na virada do século XX, por iniciativa do capital estrangeiro que começava a fincar raízes na Amazônia. (COHEN, 2005, p. 9).

Os principais dados históricos acerca da Madeira-Mamoré foram descritos até aqui, mas como estes foram tratados na ficção?

3.2 *Mad Maria*: a História ficcionada, seus códigos na Literatura e na minissérie

O processo de produção e adaptação de uma obra literária para o audiovisual não preconiza nenhuma mágica de recriação automática da história original. Telles (2003, p. 15), ao refletir sobre as dificuldades de se captar a essência dos fatos por meio da arte, considera que “[...] o teatro, mesmo quando parte de um fato fortemente vinculado à realidade, é sempre transfiguração do real”.

Nesse sentido, Costa (2000, p. 161) apresentou a infidelidade textual como uma das diferenças entre o texto da telenovela e o do teatro. Antes se perguntara: “Mas será, a telenovela, cinema transmitido pela televisão?”. Adiante, apresenta as diferenças não só quanto aos distintos planos (aberto e fechado), mas também quanto à preponderância dos diálogos (na telenovela) sobre a imagem (no cinema).

Em *A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação*, Stam (2008) desconstrói a lógica do apego em torno de uma história da ficção literária quando esta é adaptada para outros meios, no caso, o audiovisual. Ou seja, a obra literária é uma arte, o cinema é outra. Afirma ainda que a passagem de um romance para a teleficção acrescenta-lhe efeitos, então falar em “fidelidade” não seria possível, talvez indesejável.

Como Arte, “a arte da palavra” (COUTINHO, 2015, p. 23), a Literatura condensa a história social por meio de seus gêneros discursivos, enquanto contribui para novas experimentações reelaboradas de estilos por meio de novas linguagens (BAKHTIN, 2006). Essa afirmação, embora não contemporânea das adaptações feitas de obras literárias para o audiovisual, lhe caberia perfeitamente, porque hoje a televisão simboliza o poder de ampliar o olhar sobre uma obra literária, seja por meio da telenovela ou da minissérie.

Cada obra, porém, tem sua própria linguagem, público, meios de produção e circulação, por isso a adaptação não costuma ser uma repetição da ficção literária original na qual se baseou (SILVA, 2009, p. 7). Se cada ficção-literária ou audiovisual constrói uma narrativa e linguagem próprias, então deve se adequar ao veículo que será o meio entre emissor e receptor (KADOTA, 2006, p. 20).

No entanto, para que o discurso-narrativa presente em clássicos literários seja compreensível às massas, é necessário que os heterodiscursos²⁶ dispersos pela sociedade

²⁶ Termo cunhado por Bakhtin que “[...] traduz a estratificação interna da língua e abrange a diversidade de todas as vozes socioculturais em sua dimensão histórico-antropológica, fecunda a linguagem da prosa romanesca

tornem-se apreensíveis a um grande público, pois como explica Barthes (2013b), em *Introdução à análise estrutural da narrativa*:

Inumeráveis são as narrativas do mundo. Há, em primeiro lugar, uma variedade prodigiosa de gêneros, distribuídos entre substâncias diferentes, como se toda matéria fosse boa para que o homem lhe confiasse suas narrativas: a narrativa pode ser sustentada pela linguagem articulada, oral ou escrita, pela imagem, fixa ou móvel [...] todas as classes, todos os grupos humanos têm suas narrativas, e frequentemente estas narrativas são apreciadas em comum por homens de culturas diferentes, e mesmo opostas. (BARTHES, 2013b, p. 19).

Se as narrativas são inumeráveis e alcançam a todos, independente de classe ou estilo, e se os novos meios massificam a cultura, mas em contrapartida ampliam os espaços para manipulações de toda ordem, como é próprio da ficção, não seria diferente no trato com a narrativa histórica. De acordo com Plaza (2013, p. 6), ao introduzir seu estudo sobre *A Tradução como Poética Sincrônica*: “operar sobre o passado, além de um problema de valor, constitui-se também numa operação ideológica através da qual podemos confirmar a produção do presente ou encobrir essa realidade”.

Mad Maria, como obra difusora de um discurso histórico, não pretende simplesmente rerepresentar um passado próximo ou distante, mas, como obra literária, operar por meio da voz de seu autor outras visões desse passado. Ao mesmo tempo, na minissérie, mesclam-se as vozes heterodiscursivas não apenas do roteirista, mas de vários núcleos de produção, que vão do diretor geral ao maquiador.

De acordo com Balogh (2005, p. 64), o formato minissérie é “[...] considerado o mais nobre do ponto de vista dramático e o mais fechado do ponto de vista estrutural”, embora não estabeleça para si esquemas próprios de criação ou narração, pois “[...] a televisão se caracteriza como veículo assumidamente ‘antropofágico’ das artes prévias” (BALOGH, 2005, p. 93).

Os formatos televisivos, nos quais se insere a minissérie, desenvolveram-se não apenas pela necessidade de preencher espaços na palimpsestica²⁷ terra de oportunidades do pantagruélico eletrônico²⁸ que é a televisão, mas por passar a popularizar, por meio da

através da dissonância individual de cada autor em relação ao conjunto do processo literário” (COUTINHO, 2015, p. 247).

²⁷ O termo “palimpsesto” foi instituído por Calabrese, 1984 apud LOBO, 2000, p. 37: “[...] sintetizando a ideia de programação e montagem das partes que vão se constituindo em grades de programação [...]”. Significa, ainda, que “[...] a televisão não apaga nunca o texto primitivo e que as novas produções não conseguem ocultar os traços da produção subjacente”.

²⁸ O termo “Pantagruel eletrônico” foi cunhado por Balogh, e significa: “**Pantagruel** é o herói do primeiro romance de François Rabelais *Les horribles et épouvantables faits et prouesses du très renommé Pantagruel Roi des Dipsodes, fils du Grand Géant Gargantua*, publicado em 1532. **Pantagruel** é filho do gigante Gargântua e de sua mulher Badebec, que morre durante o parto. Um grande boa-vida, alegre e glutão, destaca-se desde a

adaptação, obras literárias em ritmo cada vez mais crescente na Europa, já nos anos 1970, com a tentativa de fidelizar público e anunciantes (LOBO, 2000).

Na obra *Dramaturgia de televisão*, Pallottini traça um retrospectivo dos formatos televisivos no Brasil. Lembra como a televisão utilizou os recursos do teatro, rádio e cinema “[...] sem esquecer uma das mais ricas e permanentes fontes de matéria ficcional, a narrativa pura, a literatura de gênero épico, escrita ou não (PALLOTTINI, 1998, p. 24). A mesma autora classifica e caracteriza os principais tipos ficcionais. Dentre esses formatos, está a minissérie. De origem europeia, “moderada, civilizada, propositada”, esta “consegue manter-se em limites aristotélicos” por seguir um padrão de coerência (roteiro inicial, começo, meio, fim e tempo propostos) distinto das telenovelas, portanto, longe das exigências do mercado de consumo (PALLOTTINI, 1998, p. 38 e seguintes).

Pioneiro na pesquisa sobre televisão no fim dos anos 1980, Ismael Fernandes apresentou ao público o resultado de mais de duas décadas de estudos sobre a telenovela brasileira. Nela, ele se reportou especificamente à teledramaturgia horizontal²⁹, que preenchia a grade da principal representante do gênero no país, a Rede Globo, inclusive com uma novela das dez. Porém, a emissora retirou esse horário para novas experiências e em busca de “[...] fazer uma teledramaturgia diferenciada da telenovela” (FERNANDES, 1987, p. 24), com o fim de alcançar público distinto desta e em “busca de inovação”.

A mudança no cenário da teledramaturgia brasileira, centrada na telenovela, começou com o formato denominado seriado, que se distingue da minissérie por manter unidade relativa. Ou seja, enquanto a minissérie é uma história única, com roteiro e personagens definidos: “A unidade do seriado pode ser dada pelo protagonista, pelo tema [...] mas, fundamentalmente, a unidade se dá por um propósito do autor” (BALOGH, 2002, p. 30).

Se “a indústria cultural se opõe às tendências da arte erudita”, mas “introduz mudanças profundas na produção de bens simbólicos” (COSTA, 2000, p. 114-115), a emergência de mercado, em busca de novos públicos, contribuiu para que a minissérie auferisse dos clássicos da Literatura um nicho que uniria, por meio da adaptação, a necessidade mercadológica àquilo

infância por sua força descomunal – superada apenas por seu apetite. Seu nome significa ‘tudo alterado’ e é também o nome de um demônio do folclore bretão cuja actividade preferida era a de jogar sal na boca dos bêbados adormecidos, para lhes causar sede e fazê-los beber ainda mais. Em suas andanças, Pantagruel encontra Panurge, um clérigo arruinado que se tornará seu companheiro de aventuras e também protagonista de vários episódios do romance. Fortemente inspirada na tradição oral do medievo, nas gestas e nos romances de cavalaria, a narrativa constitui-se de episódios épicos, cômicos, eventualmente delirantes e grotescos, narrados em linguagem simples” Disponível em: <<http://dicionarioportugues.org/pt/pantagruel>>. Acesso em: 21 out. 2016.

²⁹ Telenovela, por “[...] uma programação horizontal – o mesmo produto de segunda-feira a sábado (FERNANDES, 1987, p. 65)”.

que faria a televisão “colher um tipo de respeitabilidade da literatura clássica” (LOBO, 2000, p. 59).

Adorno e Horkheimer (1985, p. 99), ao se manifestarem sobre as mistificações que a indústria cultural impõe às massas por meio dos audiovisuais, esclarecem ser uma forma contemporânea de a cultura conferir “a tudo um ar de semelhança”. E, embora os meios audiovisuais constituam um sistema, “cada setor é coerente em si mesmo e todos o são em conjunto”. Esses meios “não precisam mais se apresentar como arte”, porque já são uma indústria. Não é mais necessário criar ou transformar a “cultura universal” em particular, porque, “sob o poder do monopólio, toda cultura de massas é idêntica”.

Para Eco (2008, p. 331-332), é ambíguo querer transformar a televisão, um serviço, em gênero artístico. Seria como tentar estetizar uma editora, cuja linha editorial abraça todos os gêneros. Não rejeita, contudo, que haja qualidades artísticas na tela, mas não em função do meio, mas das conexões que esta faz com o material com o qual trabalha.

Ao fazer conexões com as narrativas dos romances clássicos ou modernos em busca de novos mercados, preencher grade ou inovar, a televisão carimbou um *modus operandi* à minissérie que, no Brasil, fidelizou horário e público.

No Brasil, um dos grandes especialistas em retratar a História em suas obras televisivas foi Benedito Ruy Barbosa³⁰. Ao ler *Mad Maria*, vislumbrou uma grande história. Até que seu roteiro se tornasse possível, viu os artefatos tecnológicos desenvolverem-se o suficiente para tornar crível e menos perigosa a tarefa de filmar parte da história em plena selva amazônica (COHEN, 2005).

Finalmente, quando a tecnologia e o receio cederam espaço à arte, o apelo de transformar a história da construção da estrada de ferro Madeira-Mamoré, por meio de *clases* captados pela mais avançada tecnologia, tornou-se em realidade. Então as lentes revisitaram a Amazônia das frentes de trabalho com regime de semiescravidão, ou das negociatas nos altos salões do Rio de Janeiro no ano de 1911. Assim, a História passou para as páginas de *Mad Maria* por Márcio Souza e, mais tarde, para as telas, no formato minissérie, por meio do roteiro de Benedito Ruy Barbosa.

3.2.1 O código histórico

A minissérie é um produto que conseguiu, no Brasil, especializar-se em fazer passeios pelo bosque da narrativa clássica ou contemporânea. Se “[...] todo texto é uma máquina

³⁰ Roteirista da minissérie *Mad Maria*.

preguiçosa pedindo ao leitor que faça uma parte de seu trabalho” (ECO, 1994, p. 9), então o formato pôde unir alguns leitores em função dele e em torno de uma tela: um curioso leitor de romance de ficção, o telespectador fiel ao formato televisivo, o leitor-autor-produtor, o leitor-telespectador. Afinal, “como leitores empíricos sabemos muito bem que lobo mau não fala, mas como leitores-modelo temos de concordar em viver num mundo em que lobos falam” (ECO, 1994, p. 113).

Mais adiante, na mesma obra, Eco (1994, p. 145) exortou o leitor a não deixar de ler ficção, porque nela se poderá encontrar sentido para a existência. Segundo ele, é isso que se faz ao longo da vida: buscar uma história da existência que explique por que se nasce e morre. Encontrar histórias que dão sentido à existência humana são mais fáceis do que as que a explique. Contudo, há muita ficção que narra algumas passagens da História, inclusive humana.

E se a metáfora do lobo mau aqui for tomada como a do espectro televisivo que, não apenas por sobrevivência, mas também por diversificação de cardápio, precisa ir além dos domínios de seu bosque? Então concordaremos que lobo mau fala, e fala muito, principalmente por meio das ovelhas que são servidas como banquete. Este, no caso, também pode ser o romance de ficção deglutido pelo lobo mau. O banquete seriam as histórias e, às vezes, a História.

Para Barthes (2012, p. 268), o texto pode reportar a vários códigos, inclusive o histórico. Este “implica um saber histórico”, que também é um código cultural, porque conteria um conjunto de informações socioculturais de toda ordem.

Como *Mad Maria* foi uma minissérie baseada num romance que adaptou informações históricas, convém verificar qual o tratamento dado a essas informações de um veículo a outro. Será tomada como amostra, nesse ponto, a passagem da informação sobre a assinatura do Tratado de Petrópolis entre Brasil e Bolívia:

a) A versão histórica, conforme Manoel Rodrigues Ferreira, em *A Ferrovia do Diabo* (2005):

No começo do século atual, o conhecido incidente do Acre, entre súditos do Brasil e Bolívia, obrigou as diplomacias dos dois países a desenvolverem esforços no sentido de chegarem a um acordo honroso. No dia 17 de novembro de 1903, em Petrópolis, foi assinado o tratado entre Bolívia e Brasil, que punha termo à disputa em torno daquela região fronteira. (FERREIRA, 2005, p. 189).

b) Na versão literária de *Mad Maria*, do escritor Márcio Souza, há menção a vários outros episódios envolvendo a construção da estrada de ferro Madeira-Mamoré, mas não existe diálogo ou menção específica acerca da assinatura do Tratado de Petrópolis.

c) Na minissérie, contudo, Benedito Ruy Barbosa cria um diálogo entre o Marechal Hermes da Fonseca, presidente, e seu ministro de Viação e Obras Públicas, J. J. Seabra, que, na ficção, era chamado por J. de Castro e se opunha à construção da ferrovia Madeira-Mamoré.

O diálogo acontece no quinto capítulo, por volta do quarto minuto, e nele o Marechal-Presidente fez um retrospecto histórico que antecedeu à construção.

- Eu sei muito bem quem é Mr. Farquhar, de Castro. Sei e estou perfeitamente informado de toda a trama que ele usou para conseguir a concessão da Madeira-Mamoré.
- Ele usou aquele Joaquim Catambri para vencer a concorrência. Aquele safado é um simples testa-de-ferro dele.
- Isso é público e notório. Os jornais já se encarregaram de denunciar a farsa.
- Na verdade ele ficou com a concessão e está construindo a estrada.
- Agora você disse muito bem. Ele está construindo a estrada. Os ingleses da Public Works estiveram lá e não assentaram um só metro de trilho. E debandaram com medo da malária, do beribéri e dos índios. Depois deles veio aquela empresa americana P&T Collins. O que aconteceu? Eles celebraram um contrato com o Coronel Church prometendo estender dez quilômetros de trilhos em um mês. E depois de um ano enfiados naquele inferno, eles não tinham feito mais do que seis quilômetros de estrada. Pense bem, de Castro. Pense bem! O tal de Thomas Collins tinha falido nessa empreitada e quase perdeu a vida varado por uma flecha caripuna, e deixou enterrados lá metade dos homens que trouxera com ele. Ele faliu, Castro. Ele faliu! E ainda por cima perdeu a mulher dele, que morreu louca num hospital dos Estados Unidos depois de ter presenciado toda a tragédia dele na selva amazônica.
- E o que exatamente quer dizer tudo isso, Senhor Marechal Presidente?
- Que desde 1867, ainda no Império, o Brasil firmou um acordo com a Bolívia a respeito da construção dessa maldita ferrovia. Eu não assinei acordo nenhum e também não sou responsável pelo Tratado de Petrópolis. Em 1903 eu nem sonhava ser presidente dessa República.

Pelas informações históricas dialogadas e dispersas ao longo do texto literário, conclui-se que, nesse quesito, a minissérie privilegiou dados apresentados por um ou outro texto. Ou seja, dos fatos históricos adaptados, a ficção não consumiu a verdade segunda do que se sabe. Segunda porque é uma versão da primeira existente, aquela a partir da qual se conferiu veracidade a relatos de terceiros, viventes diretos ou também apenas ouvintes de histórias para a História.

3.2.2 O código das ações

No processo de criação ficcional não existe um mapa de criação como receita a ser seguida. Há categorias, desde Aristóteles, que norteiam os artistas da palavra. Na categoria romance, alguns elementos são essenciais, a começar pelo enredo. Neste, o autor institui uma lógica de ações a seguir a partir de personagens, ambiente, narrador e tempo, por exemplo.

Coutinho (2015, p. 64-65) apresenta três tipos de lógica das ações em uma narrativa ficcional: longitudinal – chama de ação em comprimento; transversal – falta uma continuidade do tempo, por convergirem muitas personagens em ação ao mesmo tempo; e em profundidade – mais comuns em romances psicológicos.

De acordo com Barthes (2012, p. 275), é importante considerar a estrutura das ações “empreendidas ou suportadas pelos agentes presentes na narração”, ou seja, o tipo de narrador. Porque cada um manterá uma lógica temporal ou causal distinta, embora a própria narrativa forme uma trança na qual se abriguem sequências distintas que se entrelaçam, repetindo-se, completando-se ou não.

a) Ações em *Mad Maria*: Literatura

Ao se considerar os tipos propostos por Coutinho (2015), as ações em *Mad Maria*, na literatura, poderiam se aplicar ao modelo transversal: muitas personagens, sem que haja uma cronologia temporal rigorosa. O maior índice temporal foi dado no final da narrativa, no quinto e último livro, quando o escritor se refere à singularidade de Porto Velho no ano de 1911.

As marcações de tempo, ao longo da narrativa, são designações gerais que marcam a passagem do tempo por meio de conceitos temporais, como os exemplos a seguir:

a) “E o que era o verão naquela terra, afinal?” (SOUZA, 1985, p. 11);

b) “Duas semanas, não mais que isto, foram suficientes para provar que ali não havia nenhum mistério” (SOUZA, 1985, p.12).

Há outras marcações de tempo, que misturam um tempo geral a um cronológico específico:

a) “Um dia, na primeira metade do século XVIII, uma aldeia fon sofreu o ataque de guerreiros nagôs [...]” (SOUZA, 1985, p. 96).

b) “A grande rebelião de escravos de 1793 começou numa cerimônia profana [...]” (SOUZA, 1985, p. 97).

Alguns trechos da narrativa relacionam especificamente a passagem de tempo à ação das personagens:

a) “Ainda não eram onze horas da noite quando uma pequena embarcação abordou o cargueiro de bandeira panamenha que estava ancorado há duas semanas no Cais Pharoux” (SOUZA, 1985, p. 175).

b) “Naquela noite Seabra dormiu como um justo” (SOUZA, 1985, p. 179).

Na sequência do trecho anterior vem uma passagem temporal no desenrolar da narrativa, que se supõe ser a manhã seguinte à ação da noite anterior, porque vincula as personagens e não há nenhuma marcação temporal geral ou específica, mas subentendida: “Farquhar saiu do Ministério da Justiça muito assustado. Rivadávia queria mostrar o seu poder e as ameaças eram para valer. Quando Seabra lhe telefonou para ameaçar e insultar [...]” (SOUZA, 1985, p. 179).

b) Ações em *Mad Maria*: Minissérie

Stam (2008, p. 38), ao falar do método adotado para a análise a ser feita sobre a adaptação de um romance para o cinema, alerta para o fato de seu estudo centrar-se em especial nos “desafios estilísticos e narrativos que uma série de romance oferece ao adaptador fílmico”, embora não desconheça nem deixe de fazer também uma análise de cunho sociocultural. Para ele, as questões estéticas não se dissociam das culturais.

Enquanto Stam relaciona a problemática da análise estética por um ponto de vista cultural, Metz (2013) enumera, em *A grande sintagmática do filme narrativo*, seis do que ele chama “segmentos autônomos” a comporem a narrativa fílmica que, por conseguinte, possibilitam a análise proposta por Stam. Dentre esses segmentos autônomos, merecem destaque “cena” e “sequência”.

E por que se reportar a esses elementos? Porque, na minissérie, a maioria dos recursos utilizados não difere da de um filme. E as ações das personagens são compostas cena a cena, que formam a sequência. A cena reconstitui os significantes imagéticos por meio de atividades distintas, como “percepção, reestruturação do campo e memória imediata”, ou seja, recompõe os “hiatos espaciais ou temporais”, porque são “hiatos de câmera” (METZ, 2013, p. 211).

A sequência, conforme Metz (2013, p. 211-212), não reconstrói especificamente o tempo da narrativa, mas tem a função de “saltar os momentos inúteis”, através de montagens cujas relações “seriam sempre relações temporais”.

Nesse sentido, a narrativa fílmica, também aplicada à minissérie, que tem na câmera e no diretor seu foco narrativo, discrimina o tempo e a ação das personagens por meio de cenas e sequências.

Na minissérie *Mad Maria*, a sequência de cenas permite acompanhar como o tempo se processa por meio da ação das personagens. Na narrativa literária é informado, na descrição

de uma cena, o ano em que ocorreram os fatos: “Naquela manhã de 1911” (SOUZA, 1985, p. 20). Na minissérie já vem como informação na cena de abertura no primeiro capítulo.

Além disso, noite e dia se processam pelo olhar da câmera. O relato dos fatos histórico-temporais, como o episódio relatado acerca da cultura barbadiana, é narrado pelos próprios barbadianos ou outras personagens.

Nesse ponto não se pretendeu discriminar a estrutura actancial das personagens nem na literatura nem na minissérie. Apenas pontuar como esta se processa em ambas as instâncias.

3.2.3 O código biográfico

Mad Maria é ficção baseada em fatos históricos. Por conseguinte, na seara narrativa ficcional misturaram-se personagens baseadas em personalidades ilustres, que fizeram parte da História Política do Brasil. Estas compuseram, na ficção literária ou audiovisual, ações baseadas em fatos ou apenas na criatividade do artista da palavra, escritor ou roteirista.

Bakhtin (2006) propôs uma análise da personagem a partir do que considerou a alma como fenômeno estético, a qual não poderia se confundir com a do autor, porque cada personagem tem seu “*todo dado* artisticamente vivenciável”.

Acrescenta Bakhtin que não se pode confundir personagem com narrador ou autor nem em biografia ou autobiografia porque, segundo ele (BAKHTIN, 2006, p. 139), “[...] a coincidência pessoal ‘na vida’ da pessoa de quem se fala com a pessoa que fala não elimina a diferença entre esses elementos no interior do todo artístico”.

Embora esses princípios fossem análises relativas ao tipo de romance vigente até o século XVIII, o próprio Bakhtin adverte (BAKHTIN, 2006, p.216) que estes valeriam para o romance do século XIX. Quanto ao romance realista, no qual se pode enquadrar o histórico, remete ao estudo acerca do romance de educação, surgido na Alemanha na segunda metade do século XIX. Nesse tipo de romance, embora o enredo permitisse aventuras que deslocassem o herói por espaço, tempo e hierarquia social, a estrutura da personagem permanecia como grandeza imutável (BAKHTIN, 2006, p. 219).

O tipo de personagem imutável, porém, cedeu lugar a outro: a mutação coincidente entre o caráter da personagem com o enredo. E, nesse processo de evolução, não se deve confundir personagem direta com indireta³¹, fruto da ficção, nem mesmo quando esta é baseada em

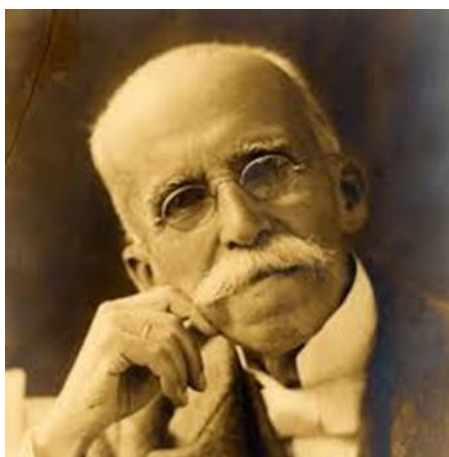
³¹ A personagem direta é fruto da descrição exaustiva do escritor, que nomeia todos os seus caracteres; já a indireta deixa margem à imaginação do leitor quanto ao seu caráter (DUCROT; TODOROV, 2010, p. 212).

personalidades históricas, porque passaram dos fatos para o estado da arte, onde reinam imaginação e liberdade criativa.

A seguir, em função do que foi dito, serão apresentados textos com dados descritivos acerca de uma das personalidades históricas mais conhecidas do Brasil, a fim de se verificar qual tratamento cada texto atribui a cada uma.

a) Rui Barbosa

Figura 6 – Rui Barbosa



Fonte: *Jornal Tribuna da Bahia*.

Os relatos biográficos sobre Rui Barbosa são inumeráveis e abordam diversas passagens de sua vida. Vão desde as influências liberais herdadas do pai, até os vários episódios que o levaram de um político frustrado e ferrenho opositor do governo Hermes da Fonseca a um reconhecido e respeitado jurista.

Numa das passagens biográficas que poderiam coincidir com o que se fala dele no episódio da Madeira-Mamoré, por atuar como advogado para o Sindicato Farquhar (porque não se fala na biografia desse episódio em particular), assim se constrói a narrativa:

Conta-se que um dia um cliente foi procurá-lo. Precisava de um parecer do mestre. Rui dispôs-se a dá-lo. Mas, conhecedor da grande memória e da cultura invulgar do advogado, o cliente pedia pressa. Insistia:

– Para V. Excia. isso é fácil.

Rui não gostou da afirmação. Era como se seu trabalho se resumisse ao brilho leviano de algumas frases bem costuradas. Respondeu, cara fechada:

– Para mim, nunca teve nada fácil. Mesmo em casos que se repetem, sempre me dou ao trabalho de estudar a fundo a questão. (A VIDA DOS BRASILEIROS, 2003, p. 261).

Acerca de sua participação como advogado parecerista do sindicato Farquhar, Manoel Rodrigues Ferreira, em *A Ferrovia do Diabo* (2005, p. 315 a 317), discorre:

Naquele mesmo ano de 1913, a Madeira-Mamoré Railway solicitou pareceres de quatro grandes advogados brasileiros: Rui Barbosa [...]

Rui deu parecer no dia 25 de agosto de 1913, completamente favorável à Madeira-Mamoré Railway, dizendo que o governo deveria cumprir as disposições do decreto nº 8.347 e respectivo contrato, e que se assim não o fizesse, a companhia poderia mover uma ação judicial de perdas e danos contra a União.

[...]

Conhecidos publicamente aqueles pareceres, os que se batiam pelo não pagamento argumentavam que os jurisconsultos responderam a uma questão de direito, tão-só e unicamente. Não deram parecer sobre se o preço a ser pago pelo lastreamento era alto ou não.

Na narrativa literária e na minissérie são vastos os aspectos abordados acerca da personagem Rui Barbosa. Alguns contrariam ou abordam aspectos de sua vida desconhecidos ou não reconhecidos pelos relatos historiográficos. Em *Mad Maria* literatura, numa primeira menção é feita sua descrição física, e ocorre no Livro I (SOUZA, 1985, p. 51):

[...] Farquhar quase não comera, fazendo perguntas, ouvindo, fazendo anotações e retirando tudo o que podia daquele seu amigo pequeno e magro [...] Era um homem feio e de aparência doentia, embora gozasse de muita saúde [...] o nome de seu amigo era Ruy Barbosa, era advogado e um dos homens mais conhecidos do Brasil [...]

Mais adiante (SOUZA, 1985), aborda-se sua reação acerca do envolvimento de um de seus desafetos políticos, o então Ministro de Viação e Obras Públicas:

Reconhecer que Seabra era homem sagaz e de coragem custava um preço doloroso para o velho advogado. Mas a sua inteligência treinada para junções impossíveis e justaposições conflitantes caminhava mais rápida que seu ódio e preconceitos pessoais. Era isso que Percival Farquhar gostava de admirar em Ruy, ainda mais quando o cinismo das conclusões surgia revestido de uma pompa retórica exemplar. (SOUZA, 1985, p. 180).

Um dos trechos da narrativa literária que causaram polêmica para além da ficção:

Ruy queria colocar em um dos negócios de Farquhar os talentos brejeiros de Luiza Rosalvo, menina frívola da Bahia, geniosa e mimada como um gatinho de estimação, que tinha se relacionado intimamente com ele e que agora precisava ser encaminhada antes de se tornar um estorvo perigoso. O advogado não era dado a esse tipo de aventuras, mas o cansaço da política lhe amortecera de tal forma que passara uma semana em Petrópolis, só ele e a pequena [...]

[...]

Quando se despediram, Ruy estava descontraído por se ver livre de sua amante e demonstrava isto esfregando os bigodes [...]. (SOUZA, 1985, p. 54, 56).

Conforme se observa na grafia do nome de Rui nos trechos anteriores, há uma pequena mas sutil diferença. Na forma literária substitui-se o “i” por “y”. Isso pode configurar mais que distinção entre História e ficção. Pelo que se ouviu de Márcio Souza, e sabendo-se de sua

pouca ou nenhuma reverência à figura do ilustre advogado, poderia se interpretar como uma cutucada póstuma ao seu propalado gosto pela exímia correção gramatical.

A informação posta de que Rui Barbosa tivera uma amante, embora no plano da ficção literária, levou a algumas manifestações por parte dos herdeiros deste. Segundo Márcio Souza, um dos netos se manifestou contrariamente a esse respeito. E se o escritor dissesse ao ultrajado neto que a fonte de inspiração para criar o advogado do Sindicato Farquhar fora o advogado de Don Corleone?

3.3 *Mad Maria* e as categorias narrativas aplicadas ao audiovisual

Como arte da palavra, a Literatura Clássica não apenas inspirou criações contemporâneas, como também direcionou estudos acerca do processo criativo. O estudo das categorias narrativas, por óbvio, começou pela literatura e teve nos estruturalistas seus mais empenhados dissecadores, em busca de uma suposta lógica que guiasse ou explicasse o ato de criar.

Em *Fronteiras da narrativa*, Genette (2013) retoma os conceitos platônicos e aristotélicos acerca da poética clássica que geraram, ampliaram ou direcionaram alguns de seus próprios conceitos. A partir do conceito aristotélico de que a narrativa (*diegesis*) seria um modo de imitação poética (*mimesis*), deixou claro como seria enganoso tomar a narrativa como algo evidente, por se ver nela um simples ato de representar fatos reais ou fictícios, principalmente por meio da linguagem escrita (GENETTE, 2013, p. 265-266).

Para esse autor, não se dissocia do ato de narrar o ato de descrever. A descrição seria a nunca emancipada e necessária escrava da narração. Chega a afirmar que “[...] a descrição é mais indispensável que a narração, uma vez que é mais fácil descrever sem narrar do que narrar sem descrever” (GENETTE, 2013, p. 273).

Já Todorov (2013) apresenta em *As categorias da narrativa literária* o caminho dos possíveis modos de se fazer literatura. Esclarece ser a história uma convenção, porque não se pode considerá-la como acontecimentos de fato. Contudo, como abstração criativa, deve encadear logicamente ações que por ela transitam personagens, além das relações que estes mantêm entre si.

Acrescenta que a narrativa também deve ser vista como discurso, no qual se inserem elementos indispensáveis, como tempo, modo e alguns aspectos, como o narrador e sua relação com as demais personagens, ou sendo também este personagem.

Bremond (2013) relata em *A lógica dos possíveis narrativos* que, ao analisar o método seguido por Propp, ficou convencido de que se pode traçar “[...] o mapa das possibilidades lógicas narrativas” (BREMOND, 2013, p. 114), embora isso não significasse criar um modelo único, mas contribuir para que os estudos literários deixassem de ser quiméricos e passassem a ser vistos com mais propriedade científica.

Segundo ele, as narrativas compõem um círculo único, no qual se integra “[...] uma sucessão de acontecimentos de interesse humano na unidade de uma mesma ação” (BREMOND, 2013, p. 118). Se não há essa sucessão de acontecimentos, a narrativa não passará de descrição e, se estes fatos não estiverem integrados a uma mesma unidade de ação, “[...] não há narrativa, mas somente cronologia, enunciação de uma sucessão de fatos não coordenados” (BREMOND, 2013, p. 118).

A categoria narrativa, no plano verbal, mexe muito mais com recursos adstritos à capacidade criativa do autor de ficção do que, propriamente, com o domínio de alguma técnica das categorias narrativas. No audiovisual, contudo, a sugestividade da criação verbal precisa ser trabalhada por alguma técnica que dê sentido a essa estimulação sensorial, porque “[...] a narrativa ficcional midiática conquista e seduz o público também com imagens que contrariam, de modo incisivo, a impressão da realidade” (BULHÕES, 2009, p. 71).

E se “[...] o componente verbal da forma literária fornece trilhas plurais de significados” (BULHÕES, 2009, p. 65), há de se considerar que as novas técnicas aplicadas ao audiovisual têm expandido exponencialmente a capacidade desse universo de possibilidades sugeridos pela literatura, especialmente o romance ficcional.

Nesse caso, o audiovisual se ancora em alguns aspectos diferentes na forma, porém semelhantes na intenção: fazer com que haja o mínimo de sentido, a quem reserva parte de seu tempo para, em algum momento do dia, deleitar-se com uma obra de arte, seja no plano verbal, seja no audiovisual. Por isso, a seguir serão analisadas algumas passagens de *Mad Maria*, minissérie, a partir das categorias narrativas aplicadas ao audiovisual, conforme os estudos sugeridos por Bulhões (2009).

3.3.1 Focalização

Focalização, focalizar, focar. No sentido aplicado à narrativa, focalização diz respeito ao posicionamento do narrador “em face da ação e das personagens”³². Isso em relação à narrativa literária. Mas e quando se trata da focalização no audiovisual?

Para Metz (2013), há uma linguagem cinematográfica, não arbitrária, que constitui uma verdadeira gramática. Embora depreciada essa ideia, ele diz que ela não é entendida porque pouco se busca por ela, ou é entendida apenas a partir das gramáticas normativas das línguas nativas de quem faz cinema. Reconhece a Linguística e Semiologia³³, porém como fornecedoras de modelos apropriados da linguagem cinematográfica.

Faz sentido, assim, a ideia de que a linguagem literária, mesmo específica, contribuiu para a construção de uma linguagem também específica do audiovisual. Afora as especificidades de cada arte, o narrar literário se distingue do narrar audiovisual não somente porque este usa instrumento distinto, mas também porque são distintas narrações acontecendo ao mesmo tempo, por meio de vários olhares: câmera, diretor, ator.

Se “mostrar subordina-se à operação decisiva do narrar” (BULHÕES, 2009, p. 83), é inegável que os vários olhares do audiovisual possibilitam diferentes focos narrativos, inclusive porque este ainda recebe o contributo do componente sonoro. Além disso, alguns elementos da teoria da narrativa literária, como o narrador, também se aplicam aqui, mesmo que adequados à espécie. No caso, os procedimentos básicos de focalização, que são: externa, interna e onisciente.

A focalização externa é a instância narrativa que, no audiovisual, tem o domínio do que se vê. É o olhar de fora, de longe, que vê, mas não detém domínio nem certeza do ocorrido. E isso se torna possível através do que a câmera mostra, embora esta saiba tanto quanto o espectador (BULHÕES, 2009, p. 84).

Em *Mad Maria*, esse foco narrativo nos aponta um caldeirão de cores, nacionalidades, misérias, negociatas. Mostra ainda algumas centenas de homens tentando domar a verde e quase impenetrável Amazônia, para, em seu seio, fincar dormentes por onde passarão trilhos de uma ferrovia que se revelou acima de tudo um pesadelo mortífero.

Esse narrador indica também as mais de cinco dezenas diferentes de nacionalidades, todas irmanadas pela lógica da tradução instantânea da língua universal falada na minissérie. No caso, a língua portuguesa. Além disso, dá para perceber como ninguém está imune às misérias que o trabalho na selva proporciona ao homem: da morte por arma branca, de fogo

³² *Dicionário On-line Infopédia de Língua Portuguesa da Porto Editora.*

³³ Nesse período ainda não se declinara do termo Semiologia em função do “Semiótica Francesa” ou “Semiótica Peirciana”.

ou doenças de toda sorte. Mas nenhuma pior que a malária, porque aqueles que não se sujeitaram a ela negociaram a sorte de dela fugir para ter uns trocados a mais para negociar com a empresa.

Na minissérie *Mad Maria*, há outro foco narrativo que resume, para além da necessidade, a finalidade de se construir a ferrovia Madeira-Mamoré: abrir espaços na selva do capital financeiro para proporcionar lucratividade para alguns não só em termos monetários, mas também políticos.

A focalização interna é guiada pela perspectiva de algumas personagens, pois são elas que direcionam o que se passa a saber das outras personagens no desenrolar da história. Chegam a antecipar ou criar expectativas de uma cena a outra, seja por meio de uma afirmação, de uma sentença não finalizada ou de um olhar. Funcionam como os “ganchos” que dão sentido ao desenrolar da narrativa. Em *Mad Maria*, há muitas personagens que desempenham esse papel:

a) Joe Caripuna desempenhou o papel do índio mutilado, símbolo de todo o tratamento dispensado pelos “brancos” à sua espécie. Levou o espectador a ver nele o índio ainda embevecido com as quinquilharias oferecidas pelos primeiros colonizadores. Como na minissérie estas não foram oferecidas, mas tomadas, a metáfora da inversão se operou por sua captura e mutilação;

b) J. de Castro, ou J. J. Seabra, direcionou a narrativa para todas as tramas que se desenrolaram em torno do presidente Marechal Hermes da Fonseca e das lutas travadas contra Percival Farquhar. Embora tido como durão, destemido e honesto, mostrou que todo homem tem seu calcanhar de Aquiles;

c) Percival Farquhar tentou provar que todo homem tem um preço e que não há pureza na raça humana. Direcionou a narrativa para os modos como se opera no submundo entre política e negócios;

d) Luiza narrou e representou o sentimento da jovem suburbana capturada, se não pela ambição de grandeza, mas pela vontade de se libertar do pouco que a falta de oportunidades na pobreza oferece, cuja saída menos trabalhosa foram os braços de um senhor bem de vida.

Não há na grande narrativa audiovisual, como a minissérie, um foco apenas. Cada personagem representou um papel na teia de narrativas. Porém, na focalização onisciente, as “[...] informações narrativas são transmitidas por uma espécie de visão voraz e penetrante, que tudo transpassa, que não deixou passar detalhe algum, nem mesmo os pensamentos mais

ocultos ou inconfessáveis dos personagens” (BULHÕES, 2009, p. 85). Em *Mad Maria*, essa espécie narrativa fica muito clara em vários momentos. Serão destacados apenas dois:

1. Quando Percival Farquhar, achando-se o todo-poderoso por ter descoberto o ponto fraco do Ministro J. de Castro, foi chamado ao gabinete do Ministro da Justiça para ser advertido por este de que poderia ser deportado do Brasil, sob qualquer acusação, em especial pelos fatos que o ministro relatara. Em seu rosto, naquele momento, percebeu-se que ele tomara ciência de que não era infalível, que seus oponentes também eram muito fortes e que ele precisaria mudar de estratégia;

2. A esposa do ministro J. de Castro, em várias passagens, ao esperá-lo para o jantar, enquanto este se refestelava com a amante, mesmo após saber disso, não se descuidava de apagar o cigarro quando percebia que ele chegara. Esse ato dizia o quanto ela fazia questão de manter a postura de uma mulher de classe perante o marido, mesmo que fossem apenas aparências.

3.3.2 Espaço

Para Coutinho (2015, p. 60), o que ele chama de ambiente também pode ser “[...] o cenário, a localização ou situação” por meio da qual transitam personagens, acontecem as cenas, desenrola-se a ação, a história. É importante para o contexto da ficção, pois, por meio do ambiente ou espaço, os demais elementos se coadunam e dão formato ao tipo de história que se quer contar.

Quanto ao espaço em um ambiente ficcional e midiático, para Bulhões (2009, p. 88-89): “O espaço tem o poder de ilustrar contextos sociais, delinear condições psicológicas e existenciais dos personagens, esboçar caracteres de identificação histórico-contextual [...]”, visto que a imagem em movimento faz do espaço uma sugestividade plástica por onde passeiam todos os movimentos da narrativa audiovisual.

Na minissérie *Mad Maria*, foram vários os espaços-ambientes. Quando externos, mostraram a capital federal da época, Rio de Janeiro, no começo do século XX; ou homens tentando domar a selva amazônica por meio de seus machados para colocar dormentes. Quando interno, são as barracas de trabalhadores amontoados em suas redes, ou os salões aristocráticos das altas negociatas políticas, por exemplo.

Pelo espaço mostrado, através das imagens movimentadas pelo olhar dos vários narradores, todos os contextos sociais se apresentaram ao espectador, de forma manipulada ou não. Se no contexto físico dos espaços mostrados se possibilitou dimensionar um pouco da

História do Brasil no começo do século XX, no contexto psicológico das personagens abrem-se caminhos para duvidar de tudo o que já foi dito, seja no contexto ficcional ou não.

3.3.3 Tempo

Tempo, na morfologia da língua, não pode ser confundido com suas várias acepções, seja no plano existencial ou filosófico. E, quando se utiliza a questão tempo em uma narrativa, refere-se ao tempo do discurso (DUCROT; TODOROV, 2010, p. 283-284).

No audiovisual, o fator tempo não se dissocia do fator espaço, porque “[...] a imagem em movimento promove uma experiência visual da própria fluidez temporal [...] o fluir do tempo torna-se inseparável da mutação visual do espaço (BULHÕES, 2009, p. 93).

Por esse motivo, na minissérie, o tempo flui conforme o desenrolar dos acontecimentos, atrelados ao espaço em que as personagens vivem seus dramas. As horas passando são percebidas pelo sol, que desperta os trabalhadores para iniciar o expediente, e pelo anoitecer, vindo junto com este para finalizar mais um dia.

Os dias somam-se a cada nova troca de roupas da mocinha, a cada novo penteado, a cada visita do amante. Os meses são determinados pelo período de tempo entre uma negociata e o tempo marcado para solucioná-la.

Em *Mad Maria*, no entanto, a abertura da minissérie dá um informe importante, coincidente com o tempo linear apontado pela narrativa literária: o ano é 1911, ano que antecedeu a inauguração da ferrovia Madeira-Mamoré. A abertura ainda informa o espaço: começa no meio da selva amazônica.

3.3.4 Personagem

Do significado oriundo de sua origem latina, *persona*, sintetizou-se o arcabouço linguístico que explica o termo “personagem”. Do papel que coube a cada indivíduo desempenhar no reino da ficção da narrativa literária, muitos tiveram suas máscaras desfeitas no plano do audiovisual, embora continuassem a ser personagens, pois, conforme Bulhões (2009, p. 98), “[...] é preciso destacar que o poder dessa categoria no universo midiático marca-se sobretudo por sua representação imagética. Se comparada à literatura, a representação midiática do personagem torna tal categoria mais substancial, palpável, atenuando qualquer pendore à imprecisão”.

Quando a carga imagética passa para o audiovisual, a imaginação, na perspectiva da narrativa literária, se consubstancia na forma da personagem que se vê. Goste-se ou não. Mas se a ficção literária é baseada em fatos históricos e estes ganham formato no audiovisual? Com isso, aumenta a responsabilidade em torno da criação desse imagético representativo criado em torno da personagem.

Mad Maria foi uma minissérie que retratou fatos e personalidades históricas. Não simples personagens, oriundas da criação em torno de um momento, mas pessoas que foram marcadas no calendário da História do Brasil, como o Marechal Hermes da Fonseca, presidente da República entre 1910 e 1914, e ninguém menos que outra personalidade brasileira, Rui Barbosa.

Entre a narrativa literária e a retratada na minissérie, essas personalidades ganharam muito mais não apenas pelas pitadas de inovação do roteirista, mas também pela habilidade dos atores que as representaram. Na descrição de Cohen (2005), em *Uma saga Amazônica: através da minissérie Mad Maria*:

a) **O marechal titubeante** – Nascido entre militares gaúchos, Hermes da Fonseca pautou sua vida pública na defesa da corporação. Foi ministro da Guerra de Afonso Pena e adversário de Rui Barbosa nas eleições presidenciais de 1910. Firme na condução das rédeas políticas do país, governou até o fim do mandato, mas se mostrou conivente com os interesses do capital estrangeiro no Brasil (COHEN, 2005, p. 29);

b) **O advogado do americano** – Acostumado a arquitetar planos e manipular destinos, ninguém melhor do que Rui Barbosa para servir aos interesses de Percival Farquhar no Brasil. Um dos maiores tribunos de seu tempo, jurista de renome internacional, jornalista erudito, ocupava-se, entre outras atividades, dos negócios do megaempresário no Brasil, como advogado (COHEN, 2005, p. 37);

c) **O ministro do presidente** – Natural de Pernambuco e formado em Direito, J. J. Seabra, que na minissérie ganhou o nome de J. de Castro, foi um grande pensador republicano e ferrenho inimigo das Oligarquias.

Político profissional, dono de uma sólida fortuna, cultivava com zelo a imagem de homem austero, honesto e leal ao presidente Hermes da Fonseca, e por isso via com certa reserva o poder acumulado por empresários estrangeiros no Brasil, em especial Percival Farquhar. (COHEN, 2005, p. 37).

A descrição corresponde às referências biográficas criadas para as personagens vividas na minissérie a partir de personalidades históricas. Não diferem muito de outros dados biográficos disponíveis sobre as mesmas personalidades, embora estes não ousem carregar na poção incontínência verbal descritiva com que os ficcionais ousam.

Das personagens ficcionais criadas, uma que não chamou muito atenção por sua descrição biográfica oficial foi a locomotiva, descrita como lenda de aço por Cohen (2005) nos seguintes termos:

Primeira locomotiva a vapor trazida para a Amazônia em 1878, a Baldwin foi recuperada em 1910 e rebatizada com o nome de *Coronel Church*, em homenagem ao empreendedor norte-americano George Earl Church, que primeiro se interessou em construir a estrada de ferro, nos anos de 1870. (COHEN, 2005, p. 81).

No entanto, os dados sobre a locomotiva rebatizada de Mad Maria, no plano ficcional, revestem-se de uma disfarçada ou talvez endurecida poesia, pelas palavras de Márcio Souza (1985):

A escória da terra que sonha como se masturba. Eles, os súditos de Mad Maria, a rainha de ferro. A generala de coxas de metal e hálito de vapor [...] Mad Maria foi o nome com que os homens decidiram batizar a locomotiva que estava ali trabalhando. [...] *Para uma louca a locomotiva Maria até que estava cumprindo seu dever com fidelidade*. Enquanto mulher ela estava galhardamente resistindo onde muitos homens fortes e duros estavam se deixando abater. [...] De certo modo aquela locomotiva comandava a todos com os seus caprichos e com sua indiferença. Era como uma abelha mestra de uma colmeia 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. *Era ela, a Mad Maria, a Rainha de Ferro, a mulher incansável* de Collier, que bebia por ele, não gim, mas óleo, que amava por todos os homens em seu leito de lama. (SOUZA, 1985, p. 143, grifos nossos).

A magistral descrição de Mad Maria, a locomotiva, na narrativa literária, não se traduz facilmente na narrativa audiovisual. Nesta, as personagens humanas desempenham tão bem seus papéis, que, a não ser por meio de aguda percepção de quem se dedica a este ofício, a Rainha de Ferro, a Maria Louca, não passaria de uma locomotiva.

4 *Mad Maria*: a linguagem, o código e o novo

Lobo (2000) fez extenso estudo sobre algumas minisséries no Brasil. Apresentou compilação que, sob a perspectiva política, contribuiu para um olhar diferenciado acerca da inserção de personagens reais no mundo fictício da narrativa televisiva brasileira. Dentre suas muitas conclusões, apontou a tendência da minissérie para o hibridismo. Segundo ele, apesar de serial, a minissérie conseguiu esboçar, por meio da ficção, quadros específicos da História brasileira. Além disso, usou recursos não apenas do cinema e telenovela, mas também condensou, por meio de textos literários, especificidades do teatro.

Ainda conforme Lobo (2000, p. 121), a estigmatização da telenovela fez com que a minissérie conseguisse, através dos recursos cinematográficos, “[...] aquilo que a telenovela não lhe pode dar em plenitude: o prestígio cultural nos aspectos técnicos e artísticos”.

Sem dúvida, os recursos tecnológicos possibilitaram a ampliação e a inovação da linguagem cinematográfica. A televisão não se distanciou desse avanço. Ao contrário, assimilou e criou, na medida dos recursos disponíveis, suas próprias bases para concretizar a aventura e dar forma aos devaneios artístico-literários de muitos escritores. Para Rossini (2007), se o foco do cinema é a imagem, a linguagem televisiva reinventou-se sem desmerecer os bons textos literários. E acrescenta:

A percepção de que a associação entre cinema e TV provocou uma mudança estética e narrativa é algo visível [...] no Brasil tal fenômeno produziu algumas peculiaridades, já que a TV que maior projeção obteve nessa vinculação com o cinema é a Rede Globo [...]. Com isso, geraram-se novos formatos de produtos audiovisuais. O primeiro produto foi a minissérie *O Auto da Compadecida*, 1997, de Guel Arrais. (ROSSINI, 2007, p. 178).

Feitosa e Rossini (2011, p. 98) afirmam: “A produção de imagens técnicas na contemporaneidade, especificamente as imagens audiovisuais, é cada vez mais afetada pelas possibilidades de criação e manipulação via computadores”. Ou seja, a linguagem cinematográfica e televisiva não é mais influenciada tão somente pelos recursos tecnológicos da aparelhagem eletrônica, que possibilitavam imagens e ângulos capturados cada vez mais com nitidez, pois hoje em dia as manipulações das tecnologias à disposição de quem cria são inumeráveis.

A matéria-prima de que dispõe a programação televisiva para construir seus discursos organiza-se por meio de um conjunto complexo de traços e marcas acústicas e visuais – próprias ou apropriadas de outros domínios. Tais traços e marcas são comuns ao campo televisivo, contudo têm seus usos medianamente estabelecidos e, ademais, seu ordenamento é feito de acordo com normatizações (ROSÁRIO, 2007, p. 187).

O desenvolvimento tecnológico que descortinou novas possibilidades de criação também ampliou o processo de hibridização discursiva entre literatura, cinema e televisão. Aumentou ainda os espaços de criação frente ao desafio da tradução em outra linguagem. O avanço tecnológico superdimensionou o poder de criação de todos os profissionais envolvidos no processo de adaptação. Foi o que ocorreu com *Mad Maria*.

Conforme seu roteirista, ao ler o original da obra, imaginou muitas possibilidades, que, no começo da década de 1980, ainda não eram possíveis. Por isso, somente 20 anos mais tarde pôde realizar o sonho de filmar a minissérie com os recursos adequados, que foram da logística à tecnologia aplicada em determinadas cenas (COHEN, 2005, p. 11).

Ao estudarem as mutações da TV brasileira, as inovações de linguagem e de tecnologia, Cardoso, Santos e Goulart (2007, p. 60-61) apontam que a natureza polissêmica desse veículo possibilitou a manipulação de diferentes signos. Acrescentam também que tanto os formatos quanto a linguagem televisiva seriam “afetados pelas inovações tecnológicas”, porque a variedade e as “especificidades dos *gêneros televisivos*” estão ligadas a essas mutações.

Se “a língua se narra a si mesma”, conforme um trecho de *A linguagem ao infinito*, de Foucault (2009, p. 48-50), porque “decidiu um dia concretizar-se em signos visíveis e indelévels”, então as novas linguagens seriam a concretização da língua em novas versões. Esse “ir ao extremo do possível”, que fez a língua aspirar à continuidade, recusando a morte certa dos escritos feitos como desabafo incompreensível para a alma perturbada de alguns autores, tornou possível o que se vivencia hoje por meio das modernas tecnologias.

Tal assertiva, aplicada à evolução da língua e das novas linguagens, se coaduna com as ideias de Merleau-Ponty (1991, p. 92), que apontou a linguagem como sistema, tendo nas palavras corpos em constante movimento de ressignificação, em cujos signos reside a imanência de novas significações assinaladas pelas diferenças entre o “penso” e o “posso”:

Todo ato de expressão literária ou filosófica contribui para cumprir o voto de recuperação do mundo que foi pronunciado com o aparecimento de uma língua, isto é, de um sistema finito de signos que em princípio se pretendia capaz de captar qualquer ser que se apresentasse. (MERLEAU-PONTY, 1991, p. 102).

Esse processo de recriação do mundo, possibilitado pela literatura, por meio de distintos signos, encontrou na televisão uma ponte que ligaria o imaginado ao concretizável imagético. Para Barthes (1970, p. 300), pode-se entender como linguagem “toda unidade ou toda síntese significativa, quer seja verbal, quer visual”. Para ele, os objetos podem transformar-se em fala, por exemplo, uma foto. Isso se justificaria pelo próprio

desenvolvimento da escrita, quando, antes do alfabeto, “os pictogramas eram falas normais” e os objetos “falavam” por si.

Dos objetos falantes, a humanidade evoluiu para a descrição sugestiva. Andreotti (2011), no artigo “Amazzonia emozionale: Porto Velho”, ao mencionar o ambiente em que a Madeira-Mamoré fora construída, procurou traçar um panorama geo-histórico acerca das motivações que criaram no imaginário das pessoas uma espécie de encantamento em relação à Amazônia. Para tanto, começou a descrever alguns fatos históricos relevantes que possivelmente tenham contribuído para esse olhar diferenciado, e até reverencial. Tais fatos, inapreensíveis à realidade dos leitores ou ouvintes – como ambiente hostil, animais inimagináveis, costumes incompreensíveis –, ganharam outra dimensão por meio da concretude simbolizante determinada no imaginário de cada um.

Caprino (2008, p. 43) assevera, ao sintetizar o pensamento de vários teóricos da Comunicação, como McLuhan: “O ser humano da era eletrônica, utilizando diversos canais sensoriais simultaneamente, vai desenvolver outra percepção do mundo, diferente da experimentada pelo ‘homem gutenberghiano’, que obtinha o conhecimento apenas pela leitura”.

Rossetti (2013, p. 63), por sua vez, chega à mesma conclusão quando afirma: “A inovação como fenômeno social, englobando dimensões tecnológicas e simbólicas, é algo presente na sociedade contemporânea midiaticizada”. Logo, se as novas tecnologias descaracterizaram antigos costumes, por outro lado possibilitaram outros fenômenos. Se o gosto puro pela leitura diminuiu, ou foi ressignificado, a tecnologia proporcionou novos formatos, mediadores entre a literatura e a sociedade, como a televisão ou o cinema.

Embora os formatos da televisão interfiram em consciência e linguagem (BERGAMO, 2005, p. 305), especialmente ao reproduzirem determinadas obras de cunho histórico-literário, proporcionam uma releitura que une, em um meio, por determinado formato, muitas falas que a linguagem televisiva ou cinematográfica redimensiona para alcançar determinados públicos, como o da minissérie.

Essas metamorfoses linguístico-narrativas sofridas pela obra literária, que é recriada para o espaço televisivo, têm aproximado, em qualidade, a TV do cinema. Essa evolução da linguagem televisiva ficando muito próxima à do cinema teve uma contribuição, a minissérie:

Por ser um formato muito mais fechado em termos estruturais, mais coeso, é certamente aquele que mais se aproxima dos ideais tradicionais de artisticidade assentados na profunda unidade estrutural do texto, na coesão interna e na pluralidade de leituras que abarcam os *textos regidos pela primazia da função poética da linguagem*. (BALOGH, 2005, p. 129, grifos nossos).

A pesquisadora lembra o fato de uma minissérie ser um formato fechado às interferências do público e da audiência, ao contrário das telenovelas, que, pela quantidade de capítulos e pelo retorno financeiro a que está sujeita, nem sempre segue o roteiro original inicialmente proposto. Dependendo das circunstâncias, principalmente de audiência, as novelas podem aumentar ou diminuir seus capítulos. A minissérie, não: quase nunca ultrapassa os vinte e cinco capítulos.

Mad Maria manteve os padrões básicos do formato. Algumas alterações, como a própria extensão em número de capítulos, não interferiram em suas características intrínsecas. No entanto, como produto que é, inclusive respeitadas suas finalidades comerciais, também apresenta alguma proposta de inovação. Nesse sentido, é isto que se busca: em que *Mad Maria* inovou? São as cenas do capítulo em seguimento.

4.1 Linguagem

Câmara Júnior (1996, p. 159) define Linguística, em seu *Dicionário de Linguística e Gramática*, como: “O estudo da linguagem humana (v.), mas considerada na base da sua manifestação como língua (v.)”. Antes disso, já definira amplamente o termo linguagem³⁴.

Saussure (1985) concebia a linguagem como língua sem fala. A língua como instituição autônoma, com regras específicas, inalteráveis singularmente, mas sujeita às determinações coletivas do uso que se faz dos códigos linguísticos. Foram esses conceitos que direcionaram muitos dos seus discípulos. Já para Barthes (2013b, p. 13): “A linguagem é uma legislação, a língua é seu código”.

³⁴ “Faculdade que tem o homem de exprimir seus estudos mentais por meio de um sistema de sons vocais chamado língua (v.), que os organiza numa REPRESENTAÇÃO compreensiva em face do mundo exterior objetivo e do mundo subjetivo interior. Pela atividade da linguagem, ou FALA, – 1) faz-se a comunicação entre os homens – a) para transmissão de conhecimentos (função de informação), ou – b) numa atuação de influenciamento psíquico de uns sobre os outros (função de apelo); ou – 2) dá-se a exteriorização das paixões humanas sem intento direto de comunicação (função de exteriorização ou manifestação psíquica (cf. Camara, 1959, 13s). A função da informação cria a linguagem intelectual pura, enquanto as do apelo e manifestação psíquica utilizam a representação linguística para a expressão do se chama, em sentido lato, os ‘afetos’ em contraste com a atividade de compreensão mental ou inteligência, criando a LINGUAGEM AFETIVA (cf. Bally, 1926).

A linguagem se realiza, em princípio, numa espécie de drama entre o FALANTE (a pessoa que a transmite) e o OUVINTE (a pessoa a quem ela se dirige) na base de um ASSUNTO (a parcela de representação mental que nela se consubstancia), mas na manifestação psíquica o ouvinte não é levado diretamente em conta. Por outro lado, falante e ouvinte coincidem na mesma pessoa na atividade de linguagem chamada solilóquio (v.). A linguagem é uma faculdade imensamente antiga na espécie humana e deve ter precedido os elementos mais rudimentares da cultura material”. (SAPIR, 1954, p. 23).

Jakobson (2010, p. 20-22), por sua vez, entende a linguagem como fundamento cultural³⁵ essencial para o processo de comunicação, e não como termo acessório da cultura. Nesse caso, os demais sistemas simbólicos seriam complementares da linguagem. Como pesquisador do processo de comunicação informativa, que tem na linguagem seu instrumento principal, ele propôs que seus elementos conexos (emissor, receptor, tema, código) sejam analisados de forma distinta, porque a relação entre eles é variada. Ainda que não concorde com a predominância de um elemento sobre outro, reconhece que a um tema proposto será mais bem compreendida sua mensagem se maior atenção for dada ao emissor e receptor, mas condiciona:

Os constituintes de qualquer mensagem estão necessariamente ligados ao código por uma relação interna e à mensagem por uma relação externa. A linguagem, em seus diferentes aspectos, utiliza os dois modos de relação [...] deve haver certa equivalência entre os símbolos utilizados pelo remetente e os que o destinatário conhece e interpreta. Sem tal equivalência, a mensagem se torna infrutífera – mesmo quando atinge o receptor, não o afeta. (JAKOBSON, 2010, p. 51).

Reconhece Jakobson (2010, p. 81-88), no entanto, a necessidade de a linguagem também ser interpretada por “outros códigos, a recodificação, isto é, a tradução”, porque, sem isso, muito se perderia no nível cognitivo. Ele entende a tradução em três distintas acepções: 1. tradução intralingual; 2. tradução interlingual; 3. tradução intersemiótica ou transmutação. No primeiro caso, o signo seria interpretado por outro da mesma língua, como um sinônimo. No segundo caso, deve-se considerar que nem sempre todas as línguas comportam palavras semelhantes, por isso a necessidade de que, por meio da tradução, os sentidos sejam aproximados. O terceiro caso requer que os signos verbais sejam interpretados por outros não verbais.

As diferentes acepções terminológicas para *Tradução*, usadas por Jakobson, partiram de seus estudos acerca da Semiologia e depois da Semiótica, inclusive a peirciana, para quem um signo poderia ser traduzido por outro. No trabalho *Aspectos linguísticos da tradução*, ao cunhar o termo “tradução intersemiótica ou transmutação”, o linguista abriu espaço para que outros sinônimos fossem se adequando ao gosto ou às inovações vocabulares. Repaginados, outros surgiram: adaptação³⁶, transposição³⁷, transcodificação³⁸.

³⁵ Jakobson (2010, p.19) reconhece as contribuições de C. Lévi-Strauss para os estudos culturais da linguagem, mas não reconhece a linguagem como subgênero da cultura.

³⁶ “Tradução: 1. ato de traduzir ou verter de uma língua para outra”. (*Dicionário On-line Infopédia de Língua Portuguesa da Porto Editora*).

³⁷ “Transposição: 4. Facto de passar para outro domínio ou forma de linguagem; adaptação. (*Dicionário On-line Infopédia de Língua Portuguesa da Porto Editora*).

Em uma de suas obras, Balogh (2005, p. 23) faz um passeio pela seara vocabular, ao pesquisar como se processa a tradução da literatura para o cinema e televisão. A própria autora, já na introdução, define sua intenção de delimitar as características desse processo de *transmutação*³⁹.

Ela parte das definições de Jakobson para ressignificar outras ou suas próprias. No desenvolvimento do trabalho, portanto, as diferentes terminologias transitam livremente, porém adequadas ao sentido que se quer contextualizar⁴⁰.

Transcodificar, na acepção de Santos (2015, p. 75) “[...] implica, sobretudo, a adequação a um código” diferente. Plaza (2013, p. 26) reconhece que cada teórico pode até divergir quanto “aos pontos de partida”, mas hão de reconhecer “a tradução como transcodificação criativa”. Mais adiante, reitera sua adesão aos ensinamentos de Jakobson. Segundo ele, foi este o teórico que “[...] desvendou os procedimentos que engendraram poeticidade e plurissignificância nas mensagens verbais e não-verbais” por meio da função poética da linguagem.

Como o processo de construção e interpretação da linguagem se apega a diferentes funções, entende Plaza (2013, p. 27) residir na função poética a capacidade para extrair mais sentido da função referencial, às vezes ambigüizada por aquela, em especial quando se refere às questões estéticas.

Para Stam (2008, p. 20), a fidelidade a uma obra, após seu processo de adaptação, não deve ser considerada princípio a ser seguido, porque alguns processos são medíocres. A minissérie baseada em um romance começa com o processo de adaptação⁴¹, mas a concretização do projeto joga sobre ele olhares diversos. Contudo, em “[...] muitos casos, o ‘ver’ dos profissionais da equipe se refletirá na concepção da obra que se traduz”, tendo em vista que “[...] as adaptações revelam uma tendência à manutenção fiel do nível narrativo [...]” (BALOGH, 2002, p. 131). Embora as posições pareçam contraditórias, a própria Balogh

³⁸ “Transcodificação: 1. Passagem de uma mensagem para outro código; 2. TELEVISÃO: transposição de imagens de um sistema de cor para outro. (*Dicionário On-line Infopédia de Língua Portuguesa da Porto Editora*).

³⁹ “Transmutação: 1. Ato ou efeito de transmudar; 2. Transformação; transferência; mudança. Embora não se aplique à espécie, a aplicação do termo em Física poderia ser considerada, por analogia: 3. transformação, natural ou provocada, de um átomo de um elemento num átomo de outro elemento, por variação, por variação do número de prótons nucleares. (*Dicionário On-line Infopédia de Língua Portuguesa da Porto Editora*).

⁴⁰ Exemplos retirados da obra em estudo: *Conjunções, Disjunções, Transmutações – da literatura ao cinema e à TV*.

⁴¹ “Adaptação: 4. Série de transformações realizadas numa obra de forma a adequá-la a um público diferente ou a transpô-la para o cinema, a televisão, o teatro, etc. (*Dicionário On-line Infopédia de Língua Portuguesa da Porto Editora*).

(2005, p. 66), em outra obra, esclarece: “[...] o elemento conjuntivo repousa de fato na narrativa”. Ou seja, adaptar não é somente disjunção: requer um mínimo de conjunção, a qual se dá por meio do mínimo de narratividade mantido do original a ser adaptado.

Mad Maria reflete esse posicionamento. Além de ser baseada em um romance, é um romance histórico, cujas personagens ficcionais misturaram-se, com inspiração em personalidades históricas, às paisagens recriadas a partir do real imaginado para a época. Por isso, o tanto de inovação na história, após sua adaptação, não se dá em termos de roteiro, porque a narrativa se atém quase totalmente aos fatos narrados na literatura. O novo que se apercebe, e persegue, passa além do roteiro, mas se soma à capacidade de cada olhar transcodificador. Que se abram as frestas para mais um olhar!

4.1.1 Verbal: discurso e referência

Ao se perguntar “Quem é o doador da narrativa?”, implicitamente Barthes (2013b, p. 49) remete o olhar para além da explicação dada, de que se necessita distinguir entre autor e narrador. Ele ainda afirma haver signos distintos para cada narrativa porque:

A narração não pode com efeito receber sua significação do mundo que a usa, acima do nível narracional começa o mundo, isto é, outros sistemas (sociais, econômicos, ideológicos), cujos termos não são mais apenas as narrativas, mas elementos de uma outra substância (fatos históricos, determinações, comportamentos, etc.). Do mesmo modo que a linguística para na frase, *a análise da narrativa para no discurso: é necessário em seguida passar a uma outra semiótica*. (BARTHES, 2013b, p. 54, grifos nossos).

Na prática, Barthes chama a atenção para o fato de que o “doador da narrativa” comporta diferentes discursos. Contudo, a apreensão do que foi dito vai além da intenção do emissor (autor ou narrador), porque é na recepção (receptor) que o discurso tangencia sua significação, a partir do domínio dos códigos socioculturais de cada um.

De outro modo, é o que reconhece Jakobson (2010, p. 104), ao se referir aos estudos da Linguística sobre recepção verbal: “As tentativas de construir um modelo da linguagem sem relação com quem fale ou ouça [...] ameaçam reduzir a linguagem a uma ficção escolástica”. Ou seja, o domínio do código com que se transmite a mensagem se tornará insignificante se receptor/leitor/ouvinte/telespectador não forem considerados como destinatários capazes de entender o que foi dito.

Seguem dois exemplos de narrativas-resumo sobre a minissérie *Mad Maria*. O primeiro é uma síntese-chamada, contida no site da emissora Globo.

A narrativa, baseada no romance homônimo de Márcio Souza, é dividida em dois grandes núcleos principais, separados geograficamente: enquanto uma parte da história se passa no meio da Floresta Amazônica, durante a construção da estrada de ferro, a outra trama tem como pano de fundo o Rio de Janeiro do início do século XX, então capital federal. Através desses dois cenários opostos, *Mad Maria* mostra o cotidiano dramático dos homens que trabalham duro para finalizar a ferrovia, contrastando-o com o glamour e a efervescência da vida dos políticos e empresários da capital, como o americano Percival Farquhar.⁴²

O segundo é um trecho da síntese-chamada de *Mad Maria* escrita por Cassiano Elek Machado, no caderno Ilustrada, para a *Folha de S. Paulo*, em 23 de janeiro de 2005.

A minissérie “Mad Maria” está recolocando nos trilhos quase toda a bibliografia existente na praça sobre a dramática construção da ferrovia Madeira-Mamoré. Um livro historiográfico, um ensaístico e um romance sobre o episódio, todos eles lançados originalmente antes de 1988, chegam às livrarias com nova fuselagem. Obra que serviu de base à novela televisiva, “Mad Maria”, de Márcio Souza, é a única que não tem alterações de texto. Lançado em 1980, o romance ganha reimpressão apenas com nova capa, que incorpora com destaque a sentença “Livro que inspirou a minissérie da TV Globo”. (MACHADO, 2005, n. p.).

Ambos os trechos informam sobre a minissérie. Para um leitor de nível médio⁴³, não se precisaria informar antecipadamente sobre o que está escrito, pois os textos são autoexplicativos. Ressalte-se, no entanto, que esse mesmo leitor perceberia a diferença entre quem é o “doador da narrativa” em cada texto pela intencionalidade discursiva de cada um. Os textos replicam conteúdo parecido, mas remetem “a uma outra semiótica”.

Haveria semelhança no conteúdo narracional se o “doador da narrativa” fosse identificado pelo mesmo tipo de meio/veículo com finalidades discursivas semelhantes, como um jornal?

Seguem agora quatro trechos da crítica literária sobre *Mad Maria*, reproduzida no verso da quarta edição lançada em 1985 pela Editora Marco Zero, com destaques conforme:

a) “MAD MARIA é um romance desconcertante, entre o naturalismo e o humor, entre a simplificação e a complexidade, a denúncia e a antropologia, dentro de uma roupagem estilística correta, eminentemente narrativa e a serviço da história que conta”. *JORNAL DEL LUNES, MADRID*.

b) “A ironia amarga de Márcio Souza germina diretamente do coração das trevas. Talvez ele venha um dia a escrever o Grande Romance Americano”. *THE NEW YORK TIMES BOOK REVIEW*.

⁴² Disponível em: <www.redeglobo.globo.com/series/madmaria>. Acesso em: 10 nov. 2016.

⁴³ Leitor de nível médio é o leitor que domina o código verbal da língua portuguesa e já tem idade suficiente para entender as inferências correlatas.

c) “MAD MARIA é um romance de aventuras aparentado à melhor tradição de Defoe, Melville, Stevenson e London”. *LAS PROVINCIAS, ESPANHA*.

d) “Epopéia às avessas, romance notável de um Márcio Souza crescentemente mestre do seu ofício e transbordante de talento, MAD MARIA é um faroeste à medida brasileira: sem ilusões, vigilante e ponteagudo como uma flecha na noite escura”. *Jefferson Del Rios, Folha de São Paulo*.

Cada um dos textos foi escrito por autores e locais distintos. O meio em que foram publicados, embora se assemelhe pela finalidade, não condiciona a narrativa à descrição do objeto, porque a função do crítico literário liberta-o do pensamento padronizado e passa a refletir o “discurso de mundo” de cada um.

A crítica literária, diversa na essência inferida por cada autor, reflete aquilo que Bakhtin (2015, p. 115) relaciona, no romance, à bivocalidade poética. Conforme o autor, esta reproduz não apenas os discursos pessoais de seus autores, mas também se soma ao tanto de influência dos heterodiscursos sociais. Ou seja, cada discurso será uma poção do eu de cada indivíduo, mas com os matizes sociais a que estão expostos por determinações profissionais ou apenas ideológicas.

O romance *Mad Maria* reflete, portanto, o potencial discursivo de seu autor. Nele, a narrativa histórica foi magistralmente ficcionada. Mas é uma dentre muitas reflexões que se poderia ter sobre o fato histórico motivador do romance, visto que

[...] a dialogicidade interior do discurso bivocal da prosa literária nunca pode ser esgotada em termos temáticos (como não pode ser tematicamente esgotada a energia metafórica da linguagem), não pode ser inteiramente transformada em um diálogo direto do enredo ou problemático que atualize por inteiro a potência dialógica radicada no heterodiscurso linguístico. (BAKHTIN, 2015, p. 115).

Se cada narrativa reflete a bivocalidade discursiva de seu autor, se cada narrativa romanceada será distinta da outra pela capacidade metafórica da linguagem, e por não poder ter sua dramatização finitamente delimitada, então uma tradução intersemiótica, ou transposição, ou transcodificação, tende a não refletir a fidelidade narrativa, especialmente quando ocorre de se adaptar a narrativa verbal para outro meio – inclusive quando a própria narrativa verbal é adaptada, conforme se verá adiante.

4.1.2 Verbal: roteiro e adaptação

No site da emissora Globo, na página referente à minissérie *Mad Maria*, com o título “Bastidores”, informa-se que o diretor artístico da época, José Bonifácio de Oliveira Sobrinho, tirou o projeto engavetado por vinte e quatro anos, mostrou o livro homônimo a Benedito Ruy Barbosa e pediu que ele o transformasse em uma minissérie. Na época, a série só não foi para a frente porque exigia uma produção inviável e difícil.

A minissérie foi gravada em 2004 e foi ao ar em 2005. Logo, a sinopse antecedeu o roteiro:

No coração da floresta amazônica é construída a estrada de ferro Madeira-Mamoré, concluída pelo empreendedor americano Percival Farquhar. A ferrovia atende a interesses políticos e comerciais de autoridades nacionais e estrangeiras, porém custa a vida de milhares de trabalhadores.

O governo brasileiro investiu na ferrovia para compensar a Bolívia pelo território do Acre. A ferrovia iria superar 19 cachoeiras dos rios Madeira-Mamoré que dificultavam o transporte de borracha da Bolívia para o Atlântico, via Amazonas. Mas, ao ser concluída, a borracha entrava em decadência.

Indo contra os interesses de Farquhar está o ministro Juvenal de Castro, amigo pessoal do então Presidente da República, o Marechal Hermes da Fonseca. Planejando derrubar o ministro e tirá-lo de seu caminho, Farquhar descobre o romance extra-conjugal de J. de Castro com a jovem Luiza, e não exita (*sic*) em tirar proveito desse segredo.

Enquanto isso, na Amazônia, o engenheiro inglês Stephan Collier comanda com mãos de ferro a construção da ferrovia liderando um grupo de homens tratados como animais no meio de uma floresta selvagem, ameaçados por toda sorte de infortúnio, principalmente doenças.

A mudar este panorama está a chegada de três novos personagens: o índio Joe Caripuna, que roubava o alojamento dos trabalhadores e ao ser descoberto teve as mãos amputadas. O Dr. Finnegan, um jovem médico idealista que bate de frente com a autoridade de Collier. E a bela Consuelo, encontrada na floresta entre a vida e a morte após o naufrágio do barco onde viajava com seu noivo.⁴⁴

Em contraponto à sinopse, uma síntese conceitual apresentada na tese de doutoramento *Amazônia revisitada: de Carvajal a Márcio Souza*, Carvalho (2001) discorre sobre a obra de Márcio Souza:

Em 1980, sairá o romance histórico *Mad Maria*. Resultado também de alguns anos de pesquisa, o livro conta as relações entre a construção da via-férrea Madeira-Mamoré, responsável pela morte de milhares de operários, e a política do nosso governo na *belle-époque* carioca, por volta de 1910. Escrito numa forma mais linear, dentro de dois núcleos básicos de ação, o romance mostra um autor de volta às questões regionais, ao mesmo tempo que procura ganhar um público leitor cada vez maior. (CARVALHO, 2001, p. 156).

O processo de tradução intersemiótica, transposição ou transcodificação sintetiza diferentes processos, se consideradas as diferentes definições. O processo de transformar obra literária em roteiro, conforme já se referendou em Jakobson, é concebido como tradução ou

⁴⁴ Disponível em: <www.redeglobo.globo.com/series/madmaria>. Acesso em: 10 nov. 2016.

reformulação, distinto do processo de passar de um código a outro. Quando um roteirista se propõe a adaptar um romance para a televisão, esse processo inicialmente requer manejar a linguagem verbal do romance para adequá-la ao novo espaço, no caso, o audiovisual.

Eco (2008, p. 129-133), em *A inovação no seriado*, reconhece haver produtos seriais que apostam muito no leitor crítico e pouco no ingênuo, embora o produto final possa não corresponder às expectativas românticas de quem caracteriza excelência como sinônimo de originalidade, mesmo porque “[...] a série não se opõe necessariamente à inovação”. Para ele, é necessário que o dialetismo entre esquema *versus* inovação permita ao destinatário entender a mensagem, já que:

Existe uma dialética das formas seriais que não deve caminhar separada de uma sensibilidade histórica e antropológica pelas diferentes formas que em tempos e países diversos a dialética entre repetitividade e inovação assume. Devemos questionar-nos se, por acaso, onde não encontramos inovação no seriado, isso não depende, mais do que das estruturas do texto, do nosso horizonte de expectativas e da estrutura da nossa sensibilidade. (ECO, 2008, p. 131).

Apesar de o escritor, crítico e pesquisador referir-se a um produto específico, por similitude conceitual, contingencia-se à minissérie. Esta, como produto voltado para um veículo replicador de narrativas e discursos massivos, cujo enredo deve obedecer a espaço e tempo determinados, também não foge à “estética da repetição”, mesmo quando se apoia em obras clássicas (MARTÍN-BARBERO, 2001, p. 296).

Por ser “*La crème de La crème*” da produção serial da TV brasileira (BALOGH, 2002, p. 124 e 95), as minisséries não se sujeitam a todos os padrões de consumo, porém obedecem a algumas características da linguagem teleficcional, como *descontinuidade, interrupção e fragmentação*⁴⁵, desde a confecção do roteiro. Se essas características forem tomadas na acepção que o dicionário apresenta, serão tidas como meros sinônimos. No entanto, aplicadas ao sentido específico que lhe é próprio no audiovisual, ganham outra dimensão.

E se essas características forem aplicadas ao plano verbal, para analisar como se processa a roteirização a partir de uma obra pronta, no caso o romance, para a produção de uma minissérie? *Mad Maria*, obra literária, serviu como base para roteirização da minissérie homônima. Balogh (2002, p. 129) afirma que o “[...] maior desafio de uma adaptação começa pelo roteiro [...]”.

⁴⁵ Descontinuidade: 1. Falta de continuidade; interrupção.

Interrupção: 1. Ato ou efeito de interromper; paragem; suspensão.

Fragmentação: 1. Ato ou efeito de reduzir a pedaços ou partir em bocados; 2. Divisão. (*Dicionário On-line Infopédia de Língua Portuguesa da Porto Editora*).

Roteiro, de acordo com Campos (2007, p. 257), é “[...] o esboço de uma narrativa que será realizada através de imagens e sons numa tela de TV”, o qual se diferencia do roteiro de cinema por questões de tempo e tamanho. O roteiro de cinema é sintético, o de TV tende à prolixidade, especialmente se for adaptado de um conto, por exemplo. No roteiro de cinema há menos cenas, o de TV terá quantas forem possíveis para finalizar um produto que agrade ao público e se adapte ao formato. Agora, portanto, se observará como tais características da linguagem teleficcional são consideradas, já a partir da confecção do roteiro.

4.1.2.1 Descontinuidade

A qualidade do que é descontínuo também poderia ser entendida por seu inverso, ou seja, o contínuo. A continuidade pressupõe ação ininterrupta. No audiovisual, como no cinema, os planos⁴⁶ de montagem de uma minissérie também partem do descontínuo, apesar de fadados ao contínuo, quando se constrói sua segmentação por meio do roteiro final (AUMONT; MARIE, 2003, p. 61).

Essa característica, na passagem da história do romance para o roteiro, fica evidente quando se contrapõe a narrativa literária à primeira cena da minissérie. Márcio Souza opta por começar sua narrativa pelo discurso indireto livre de uma de suas personagens:

Finnegan não sabia que os escorpiões começavam a aparecer no começo do verão.
E o que era o verão naquela terra, afinal?
Pelo que Finnegan podia notar, o verão era quando as chuvas caíam rápidas e os malditos escorpiões apareciam no chão da barraca, por entre os lençóis e cobertas dos catres, escondidos nas botinas e desafiantes com as suas pinças e caudas levantadas, estáticos, como pequenas escavadeiras mecânicas. (SOUZA, 1985, p. 11).

A primeira cena da minissérie, contudo, não começa com um médico resmungando contra a infestação de escorpiões, e sim com um índio em disparada, em meio à selva, correndo em direção às barracas dos trabalhadores da Madeira-Mamoré. Lá chegando, entra, e toma para si alguns objetos.

A primeira passagem da narrativa literária que cita um índio está mais adiante, e também não condiz com a cena do plano anteriormente citado:

Os civilizados eram uma tribo difícil de entender. De cima de uma grande árvore, dissimulado por entre trepadeiras, ele observava tudo e sentia medo. Não pelos tiros, mas pelas descargas de ódio que os brancos faziam chegar ali. Sentia medo também

⁴⁶ Plano, aqui, como plano-sequência: como o termo indica, trata-se de um plano bastante longo e articulado para representar o equivalente de uma sequência (AUMONT; MARIE, 2003, p. 231).

porque a luz da vida se apagava frequentemente entre os civilizados e eles não tinham nenhuma cerimônia para honrar os mortos. Era como se a cerimônia dos brancos em relação à morte fosse o próprio ato de trazer a morte, e isto era difícil de aceitar. (SOUZA, 1985, p. 33).

Toda a poeticidade da descrição literária transformou-se em pura ação na passagem para o audiovisual. A cena do índio espreitando os brancos, ou mesmo adentrando suas cabanas para colher objetos, também está na narrativa literária, embora numa sequência bem mais adiante.

Pela teoria da tradução intersemiótica ou transmutação, defendida por Jakobson (2010), o dialogismo intertextual entre narrativa literária e roteiro se opera por meio de outro sistema de signo, o não verbal. A reformulação da narrativa, do plano verbal-literário para o não verbal televisivo, ocorre por conveniência ou opção não apenas do roteirista, mas também dos vários manipuladores do discurso teleficcional.

A poesia é intraduzível; a linguagem poética opera seus efeitos de forma distinta em formatos diferentes, mas cada artista tem a liberdade dentro do espaço criativo pelo qual se permite transitar, por questões de estética ou escolha operacional. No processo de tradução da forma romanesca para o roteiro não é diferente. Por isso, na “[...] transmutação, o mesmo conteúdo, ou parte ponderável dele, transita de um texto a outro” (BALOGH, 2005, p. 51), seja do texto de partida⁴⁷ para o roteiro, seja do verbal para o não verbal.

A descontinuidade, observada no plano-sequência da narrativa audiovisual, pode ser considerada, portanto, um instrumento de inovação usado pelo roteirista para adequar seu texto *traduzido* às características do texto teleficcional.

4.1.2.2 Interrupção

Aumont e Marie (2003, p. 172) não definem interrupção, porém intervalo como “movimento entre as imagens”. Não obstante o conceito geral da palavra, quando este se aplica à arte Cinema, seu significado contrasta com aquilo que inicialmente se apreende do termo.

O primeiro processo de tradução ou reformulação que ocorre entre a narrativa literária e a roteirização não opera diretamente com esse conceito. Não dá para medir aleatoriamente o tempo de leitura, no plano verbal, com o tempo despendido nesse mesmo processo, no audiovisual. Se se leva cinco minutos para ler uma cena escrita, quando esta é transmutada para o audiovisual, a escolha de focar, de movimentar as imagens, não está mais sob o poder

⁴⁷ Texto original, a partir do qual se opera a tradução ou transmutação, no caso.

do leitor-receptor. Também pode acontecer o inverso: a leitura de um trecho narrativo considerado rápido, no audiovisual poderá ganhar proporções para além do que se leu, em virtude dos detalhes a serem focados. Observe-se a descrição da narrativa:

A chuva estava forte e ele correu para onde os civilizados estavam vivendo. Se escondeu debaixo de um encerado e gostou porque era quente e a água não atravessava para molhar a sua pele. Ali ele ficou até a chuva passar, feliz, meio dormindo, quando foi despertado por um grupo de civilizados. Tentou correr mas os civilizados seguraram ele. De seus bolsos caíram espelhos, pentes, canetas, tocos de lápis, canivetes e outras miudezas que ele tirava dos civilizados. Tudo o que tinha lhe foi retirado, incluindo o calção imundo, presente dos homens do Pai Rondon. Os civilizados estavam excitados e batiam nele, batiam com força e ele gritava. Vomitava sangue e os beiços 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 um machado e decepou na altura do antebraço as suas mãos. Ele perdeu os sentidos e pensou que iria atravessar para o outro lado e se preparou para encontrar seus antepassados. Os tocos de braços eram a única coisa a se mexer em seu corpo, como pescoços degolados de galinha, esguichando golfadas finas de sangue. Ele não viu o chefe dos brancos chegar correndo com outros homens armados. Não viu nada, e logo esperava encontrar seus antepassados e tentava encontrar uma boa maneira para contar a eles por que estava chegando do outro lado sem as mãos. (SOUZA, 1985, p. 87).

Na narrativa literária *Mad Maria*, o leitor, que podia parar se não entendesse uma palavra ou quaisquer outras circunstâncias, ou apenas devaneava para assimilar imageticamente como seria a cena dos alemães cortando as mãos do índio por este ter-se apropriado de alguns de seus objetos, passa para o audiovisual como telespectador, receptor passivo de um produto acabado. A leitura do trecho não leva mais que dois minutos, mas na minissérie é uma das mais longas, acima de um minuto ou dois convencionais. Sem se falar no tempo que levou para ser produzida e gravada.

A produção atual de uma minissérie, contudo, investe muito não apenas em qualidade dramática, mas também em efeitos técnicos (BALOGH, 2002). A qualidade imagética empreendida nas produções do formato considera não apenas o público, visto como mais exigente. Aplica-se aquilo que Barthes (1970, p. 126) sintetiza: “A linguagem é encarregada de dar crédito, com suas figuras, com sua própria sintaxe, a essa moral da réplica”.

Na tradução intersemiótica, portanto, que se opera entre a roteirização e a consecução da descrição da cena acima em imagens, a escolha em focar no rosto aterrorizado do índio, ao ser pego e perceber a intenção dos “civilizados”; na fúria dos alemães, ao descobrirem quem lhes suprimia míseros espelhos; na incredulidade dos barbadianos; nos trilhos onde as mãos do índio seriam amarradas; no instante em que o machado parte e concretiza a ação de decepar as mãos do índio não é mensurável entre um processo e outro. É questão do manejo

que se faz do instrumento usado (a câmera) e do objetivo que se quer atingir com o espectador, que não é mais o leitor passivo, a divagar imaginando a cena.

Para a produção da cena descrita, o próprio roteirista, que ficara encantado com a narrativa literária, levou mais de vinte anos para concretizar o projeto: “[...] por um lado, era muito audacioso filmar em plena selva amazônica; por outro, havia limitações técnicas praticamente intransponíveis. ‘Nem computador tinha’, evoca o autor” (COHEN, 2005, p. 10-11). Ainda de acordo com Cohen (2005, p. 96), “Muitas cenas de ação exigiram trucagens complexas: fazer chover, fazer arder em chamas, cortar cabeças e promover banhos de sangue são alguns dos momentos de grande tensão [...]”.

O processo de interrupção, portanto, não pode ser aplicado ao conceito de tradução de uma narrativa a outra, no caso da literária para o roteiro. Tampouco se perfaz na ação do roteirista, ao refazer a narrativa literária para a cena. Ela se concentra na opção do diretor em determinar o que importa focar, ao diagramar a duração de cada cena, e de como a câmera fará seu trânsito entre uma imagem e outra. Ou seja, é na transposição de uma linguagem a outra que se concretiza essa característica específica da linguagem do audiovisual.

4.1.2.3 Fragmentação

Perrone-Moisés (2013, p. 73-74), tradutora das obras de Barthes, no posfácio de *Aula* (2013), diz que “Traduzir é entrar na dança”. Reitera que o tradutor precisa entender a coreografia, no caso o texto, e “encontrar o melhor jeito de acertar o passo”, porque não é fácil nem para o coreógrafo (escritor do texto de partida) nem para o tradutor acertar o passo.

Embora a escritora e tradutora reflita a metáfora do processo de tradução, concebido por Jakobson (2010, p. 81) como *tradução interlingual ou tradução propriamente dita*, de uma língua para outra não é um processo tão simples como parece. Não é só traduzir palavra por palavra, porque às vezes uma palavra em português não corresponde à mesma da língua a ser traduzida, ou pior, talvez a palavra não exista. Por isso, não se pode pensar a roteirização de uma minissérie baseada em um romance como um processo simples. Antes de a narrativa teleficional ficar pronta, ela passa por um processo de fragmentação da narrativa original.

Para Aumont e Marie (2003, p. 137): “Ao contrário do plano, [...] o fragmento é sempre fragmento de discurso; ele é, de saída, pensado em função do sentido; é, portanto, em princípio, calculado, organizado (desde a tomada de cenas) em vista do sentido”.

Uma contribuição importante para a compreensão dessa característica vem de Balogh (2002, p. 129): “A minissérie só é fragmentada para os inevitáveis intervalos comerciais”.

Nesse caso, a parte do princípio de que um capítulo, no audiovisual, foi dividido para se adequar ao tempo concedido ao formato minissérie em determinado veículo, que, em média, não ultrapassa os quarenta minutos.

Então, como dimensionar a consecução da narrativa literária em roteiro? Como um livro com cinco capítulos, divididos em vinte e dois microcapítulos (*Mad Maria* literatura), transforma-se em uma sequência de trinta e cinco capítulos (*Mad Maria* minissérie)? A resposta está na definição exposta: pela opção que o roteirista faz de fragmentar o discurso literário no sentido que espera transmitir por meio da tradução operada.

Nesse caso, a fragmentação começa com o recorte de sentido efetuado pelo roteirista, passa pelo diretor, ao operar uma cena, e termina na apresentação por blocos, em respeito aos “inevitáveis intervalos comerciais”.

Na fragmentação do discurso literário transformado em roteiro, os capítulos da narrativa literária transformam-se em capítulos-tempo televisuais. A maior fragmentação, contudo, ocorre na reorganização de sentido do narrado literário pela opção que se faz em ampliar, reduzir ou suprimir ao narrado no audiovisual. Assim, acontece o que Jakobson (2010, p. 99) definiu como eclipse de codificação:

Nos dois planos, gramatical e fonológico, não só o destinatário, mas também o codificador podem praticar a elipse; particularmente o codificador pode omitir certos traços ou mesmo alguns de seus agrupamentos e sequências. Mas a elipse também é regida por leis codificadas. A linguagem nunca é monolítica; seu código total inclui um conjunto de subcódigos: questões como a das regras de transformação do código central, plenamente satisfatório e explícito, em subcódigos elípticos e a da comparação quanto ao teor de informação [...]. (JAKOBSON, 2010, p. 99-100).

Por essa lógica, no processo de roteirização, as elipses funcionam como instrumento de que faz uso o roteirista para agrupar e sequenciar, por meio do processo de fragmentação narrativa, o sentido que se quer dar à mensagem. Tal fragmentação, aqui referida no plano narrativo, ocorre no momento e por escolha do roteirista, ao traduzir a ficção romanceada para o audiovisual, mas no nível verbal, porque no não verbal é outra questão.

4.1.3 Não verbal

O roteiro com fins comerciais, baseado em uma obra de arte, qualquer arte que seja, concretiza-se no plano narrativo da ficção quando há passagem de um código para outro. Para Jakobson (2010, p. 91), o processo de reformulação de uma obra poética a outra, do verbal para o não verbal, faz-se pela transição entre um signo e outro. Ou seja, a transposição semiótica da “arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura”. Ainda segundo ele:

Se fosse preciso traduzir para o português tradicional *Traduttore, traditore* por “O tradutor é um traidor”, privaríamos o epigrama rimado italiano de um pouco de seu valor paronomástico. Donde uma atitude cognitiva que nos obrigaria a mudar esse aforismo numa proposição mais explícita e a responder às perguntas: tradutor de que mensagens? Traidor de que valores? (JAKOBSON, 2010, p. 91).

Perrone-Moisés (2013, p. 61), embora se referisse ao contexto da tradução interlingual, ou tradução propriamente dita, assim se referiu no posfácio citado: “A perfeita adequação de uma linguagem a um lugar e a um gênero é desviada em subversão do lugar e do gênero”.

O processo de adaptação se concretiza no roteiro. Campos (2007, p. 230) declara que adaptação “[...] é a transposição de uma estória para outro tempo, lugar, formato ou gênero”. Acrescenta que os dramaturgos gregos se inspiraram na tradição mitológica ou relatos de batalhas para escreverem suas tragédias.

A minissérie *Mad Maria* foi adaptada de um romance da década de oitenta, concretizada somente vinte e cinco anos após, devido às condições técnicas. E foi o desenvolvimento das condições tecnológicas que proporcionaram à televisão agregar “[...] traços e marcas acústicas e visuais próprias ou de outros domínios”, como o cinema (ROSÁRIO, 2007, 187).

Quando a função utópica da literatura (PERRONE-MOISÉS, 2013, p. 70) é levada à televisão, transforma-se em discursos, imagens e sons a serem decodificados. Imaginadas ou não, são as imagens que contraditam ou confirmam no imaginário do telespectador as primeiras impressões sobre o que assiste, principalmente quando leitor anterior da obra traduzida.

4.1.3.1 A imagem

“A percepção temporal humana”, com seu “fluxo de *memórias e projeções*”, que retinha o passado nas memórias e projetava o futuro por meio de abstrações imagéticas, saiu das paredes das cavernas e se transformou em narrativas verbais. No século XX, as narrativas teleficcionais não somente possibilitaram uma eterna volta ao passado, para beber nas fontes dos textos originais, mas também fizeram do “elemento imprescindível do cerimonial narrativo” (COSTA, 2000), ou seja, o narrador, um consórcio de agentes atuantes em diversos planos. O principal deles é a imagem, que, graças aos avanços tecnológicos do audiovisual, conferiu às narrativas um narrador que fala, manipula e direciona o olhar do telespectador.

Balogh (2002, p. 134) afirma serem as minisséries “painéis representativos de uma época, pinturas murais em movimento”, com as inevitáveis tramas românticas.

Mad Maria não foge à regra. Já na cena de abertura, a primeira tomada de imagem começa com uma panorâmica. É usado o recurso *long shot*⁴⁸, de sobre as nuvens. Em seguida, por meio de um *travelling* ou *quick motion*⁴⁹, a câmera vai perfurando as nuvens, descendo lentamente, aproxima-se das árvores e penetra a mata para acompanhar a corrida do índio Joe Caripuna, uma das personagens. Para trás fica a informação estratégica para situar o telespectador: “MATA AMAZÔNICA, À MARGEM DIREITA DO RIO MADEIRA, BRASIL – 1911”. Toda a ação inicial, que dura três minutos e meio, é acompanhada por uma música de fundo, indicadora de ação, e termina quando Joe, curioso, aciona o sistema de buzina da *Mad Maria*, a locomotiva, se assusta e sai correndo novamente.

Após onze minutos de quadros e cenas no ambiente em que se construía a estrada de ferro, aparece uma imagem fotográfica panorâmica do Rio de Janeiro, em preto e branco, com vista do Pão de Açúcar. Em seguida outra também panorâmica de um bairro visto de longe, por trás de uma árvore. A última imagem mostra uma tomada do centro de um bairro com pessoas que, aos poucos, movimentam-se à medida que a câmera vai se aproximando delas. Com a aproximação, as cores pretas e brancas mudam para o terroso, depois o colorido, quando o quadro se completa e entra em cena Luiza, a mocinha de uma das subtramas criadas pela minissérie. Antes disso, porém, há o informe localizador: RIO DE JANEIRO.

a) Painéis representativos de uma época

1. “A locomotiva avançava lentamente, soltando fumaça. Era uma bela máquina, como um animal do período jurássico. Na fímbria da floresta, grandes árvores cretáceas [...]” (SOUZA, 1985, p, 19).

Figura 7 – Trabalhadores fixando dormentes⁵¹

Figura 8 – Inauguração parcial da estrada⁵⁰

⁴⁸ Ou *full shot*, plano geral, plano que abarca todo o cenário. Utiliza-se para mostrar um grande ambiente. Disponível em: <www.fatea.br/cineclube/curiosidades/glossario-de-cinema>. Acesso em: 10 nov. 2016.

⁴⁹ Travelling: deslocamento da câmera. Pode ser para a frente (in), para trás (out), para cima, para os lados ou combinado. Disponível em: <www.mnemocine.com.br/index.php/cinema-categoria/28-tecnicas>; Câmera rápida. Movimento acelerado. Disponível em: <www.fatea.br/cineclube/curiosidades/glossario-de-cinema>. Acesso em: 10 nov. 2016.

⁵⁰ Fotos de época tiradas pelo fotógrafo Dana Merrill, contratado pela Madeira-Mamoré. Acervo do Museu Paulista da Universidade de São Paulo. Afora as fotografias das personalidades históricas, também em preto e branco, todas as imagens em preto e branco são fotografias da época e do acervo e fotógrafo citados.

⁵¹ Imagem de uma cena da minissérie *Mad Maria*. Acervo Globo de imagens. Neste item, todas as imagens coloridas representam alguma cena da minissérie e fazem parte do acervo.



Fonte: Canal Viva/Mad Maria.



Fonte: *Bibliomania*, 2012.

Ambas as figuras sintetizam imagetivamente aquilo que a narrativa literária sentencia ao longo do texto, mas que pode passar despercebido ao olhar desatento do telespectador: trabalhadores como súditos de uma grandeza representada pela máquina, na tentativa de sujeitar a natureza aos projetos mirabolantes financiados pelo capital, já devidamente qualificado como privado, embora financiado por dinheiro público.

A Figura 7 mostra uma das cenas da minissérie. A Figura 8 é uma autêntica representação histórica captada pelas lentes do fotógrafo oficial da empresa Madeira-Mamoré Railway Company. Ao contrário dos súditos que se curvam para a máquina passar, figuras públicas e empresários estão sobre a locomotiva para vistoriar quanto ainda falta de força para domar a mata, a fim de que ela passe.

2. “Os homens chegariam, num certo mês, cheios de saúde e esperança. Dois ou três meses após, os que não tivessem morrido estariam inutilizados, em sua maioria” (FERREIRA, 2005, p. 211).

2.1“ – A gente morre de calor, morre afogado na lama. E se escapa, tem diarreia, tem malária. – O maquinista exalava conformismo” (SOUZA, 1985, p. 82).

Figura 9 – Trabalhador desmaia em serviço



Figura 10 – Trabalhadores analisam terreno



Fonte: Canal Viva/Mad Maria.

Fonte: *Bibliomania*, 2012.

Estatísticas oficiais sobre as mortes ocorridas durante a construção da estrada de ferro Madeira-Mamoré não existem. Como citado anteriormente, o governo se desfez desses dados (relato do autor da obra literária, já mencionado). Muitos divergem, porque apontar numericamente uma quantidade não passaria de um exercício matemático inglório, visto haver inúmeras ponderações a considerar, como trabalhadores oficiais, não oficiais, mortos sem registro, mortos em fuga ou antes de chegar ao destino: alguns arriscam acima de três, outros de seis mil.

Contudo, os relatos preservados por algumas autoridades sanitárias sugerem a tragédia humanitária representada pela Madeira-Mamoré, somente dimensionada pelo olhar da ficção, especialmente quando se vê a dor representada pela atuação de um ator em cena.

A Figura 9 retrata a cena do audiovisual em um desses momentos, quando os trabalhadores sucumbiam à inevitável malária. Já a Figura 10 mostra um dos fatos que motivavam a doença: a constante exposição dos trabalhadores a condições insalubres de trabalho, cujo risco de contaminação era subjugado pela urgência em vencer as intempéries em função dos prazos a cumprir.

A combinação de águas paradas do clima tropical, no meio da mata, ao exaustivo horário de trabalho a que eram submetidos os trabalhadores apontava para uma certeza: doenças ou morte. Esta última era tão certa que, se algum deles ousasse negociar seu comprimido de quinino, poderia esperar a morte ou alguma graça divina. Infelizmente, esses são relatos não apenas fictícios, de acordo o autor referido.

3. “Hermes: punho firme para conduzir a política; hesitação para frear interesses econômicos” (COHEN, 2005, p. 29).

Figura 11 – Ator Othon Bastos como Hermes da Fonseca

Figura 12 – Hermes da Fonseca⁵²

⁵² Disponível em: <www.google.com.br/imagens/biografias/www.dec.ufcg.edu.br/>. Acesso em: 10 nov. 2016.



Fonte: Canal Viva/Mad Maria.



Fonte: Dec/UFCG.

Classificado pela mesma autora como “O marechal titubeante”, representou na ficção o conciliador entre os interesses econômicos do Sindicato Farquhar, a queda de braços entre este e o ministro de obras do período e os interesses econômicos do próprio país, haja vista que soube ceder na medida certa a cada lado, não somente na ficção.⁵³

Por outro lado, representou na ficção o esteio moral que ditou as regras de comportamento de seus subordinados: “O presidente era implacável em relação a certas condutas morais de seus auxiliares próximos, afastara até um velho camarada de armas, [...] por ter abandonado a mulher para viver com uma moça alemã [...]” (SOUZA, 1985, p. 119). Embora estes não concordassem, fugir de qualquer sentença condenatória por fato ou boato, sujeitou alguns a negociar seu valor em nome disso. Na ficção.

4. “O Ministro Seabra, o J.J., como era carinhosamente chamado por seus correligionários, era um político muito especial que não viera de baixo, abrindo o espaço de seu prestígio aos pequenos golpes dos que saíram da mixórdia e ascenderam pela ambição” (SOUZA, 1985, p. 115).

Figura 13 – Ator Antônio Fagundes no papel de J. J. Seabra

Figura 14 – Ministro J. J. Seabra

⁵³ Apesar de o Sindicato Farquhar ter pleiteado recompensa pelas perdas financeiras advindas da crise da borracha, não obteve êxito. Teve de arcar com sua parcela pela concessão trintenária não ter obtido os lucros pretendidos.



Fonte: Canal Viva/Mad Maria.



Fonte: *Bibliomania*, 2012.

Em alguns momentos da ficção teleficcional, também chamado de J. de Castro, o Ministro de Obras e Serviços serviu como calcanhar de Aquiles entre os interesses do Sindicato Farquhar e os cofres públicos.

Numa passagem da narrativa histórica, Ferreira (2005), ao se referir aos ataques ao balanço apresentado ao governo brasileiro como justificativa para rever valores, sentencia:

É claro que nos ataques a Percival Farquhar e ao seu conglomerado de empresas, juntavam-se a oposição ao Governo, *os nacionalistas xenófobos*, os políticos desonestos, os chantagistas que procuravam explorá-lo. Se alguém estava tomando prejuízo – e estava – era o investidor estrangeiro, que não veria seu dinheiro de volta. (FERREIRA, 2005, p. 306, grifos nossos).

Conforme a narrativa historiográfica oficial sobre a construção da Madeira-Mamoré, Seabra se enquadraria como um dos nacionalistas extremados – apesar de o trecho se referir em especial a jornalistas. Até a própria ficção hesita em enquadrá-lo como político desonesto.

Na ficção, porém, o ministro teve o valor de sua honestidade negociado pelo preço que teve de pagar – destravar negócios de Farquhar – para esconder uma amante dos preceitos morais do Marechal Hermes.

b) Pintura mural em movimento

Campos (2007, p. 30-31) propõe, no artigo intitulado *Da Tradução intersemiótica à teoria da adaptação intercultural: estado da arte e perspectivas futuras*, que se possibilite uma tradução antropofágica entre textos de culturas distintas, a fim de se “transcriar” o texto, “[...] adaptando não apenas o significado, mas a própria materialidade do literário, suas propriedades, suas narrativas, sua cultura de partida”. A proposta, pensada a partir de uma tradução interlingual, supõe a ressignificação da cultura de partida, sígnica e materialmente na cultura de chegada.

Para Feitosa e Rossini (2011, p. 98): “A produção de imagens técnicas na contemporaneidade, especificamente as imagens audiovisuais, é cada vez mais afetada pelas possibilidades de criação e manipulação via computadores”. Antes, porém, Rossini (2007) já salientava o poder de renovação dos produtos televisivos, potencializados pela capacidade imagética que o cinema proporcionou à linguagem teleficcional:

A percepção de que a associação entre cinema e TV provocou uma mudança estética e narrativa é algo visível [...] no Brasil tal fenômeno produziu algumas peculiaridades, já que a TV que maior projeção obteve nessa vinculação com o cinema é a Rede Globo [...]. Com isso, geraram-se novos formatos de produtos audiovisuais. O primeiro produto foi a minissérie *O Auto da Compadecida*, 1997, de Guel Arrais. (ROSSINI, 2007, p. 178).

Balogh (2002, p. 134-182) aponta que, na década de 1990, a Rede Globo teve de mudar sua linguagem por causa de um novo estilo inaugurado pelo autor e roteirista Benedito Rui Barbosa, com a apresentação da novela *Pantanal* em uma emissora que, graças a esse produto, passou a concorrer em seu principal horário: o da novela das oito, o horário nobre. De acordo com a autora: “O espaço rural é sempre tratado de forma detida e carinhosa, com tomadas mais longas, fotografia e luz mais cuidadas do que o urbano e é frequentemente lá que ocorrem as ações fundamentais da trama”.

Trazido para o núcleo da emissora, Benedito Rui Barbosa contribuiu em novelas e minisséries. Em *Mad Maria* se consumam todas as características apontadas sobre o autor, tais como:

- a) “Não por acaso, *Mad Maria* esperou quase duas décadas até ganhar as telas: para viabilizar o projeto em plena selva amazônica, recriar o cenário original onde a ferrovia foi construída e caracterizar personagens que existiram de fato [...]” (COHEN, 2005, p. 96).

De fato, o núcleo referente à construção da ferrovia Madeira-Mamoré protagonizou as melhores cenas tanto em técnica quanto em estética. Foi nele que aconteceram os mais trabalhados efeitos técnicos, como a decepção da mão do índio Joe Caripuna e do pescoço de um trabalhador envolvido em briga etnoracial.

Imageticamente, o verde da floresta contrastava com as cores terrosas das roupas dos trabalhadores, além dos utensílios de trabalho e da própria locomotiva *Mad Maria*. Os recursos de gravação, como a panorâmica, captavam imagens à longa distância, depois o foco se aproximava aos poucos, sugerindo a grandeza da selva em contraste com a pequenez humana.

Figura 15 – Personagens Collier, Herald e Thomas



Fonte: Canal Viva/Mad Maria.

Figura 16 – Personagens Herald, Thomas e Collier



Fonte: Canal Viva/Mad Maria.

As Figuras 15 e 16 retratam três personagens desse núcleo: Collier (engenheiro), Thomas (maquinista) e Herald (ajudante de maquinista). Embora em poses pós-encenação, as imagens sintetizam a que se resumiam os acampamentos da construção: floresta, homens e maquinário.

As imagens revelam como era a divisão de trabalho entre os mais e os menos graduados, além de algo menos perceptível, mas descrito na narrativa literária e visto nas cenas da minissérie: a ordem era mantida à força da sugestão pelas armas visíveis dos guardas ou dos funcionários graduados, em especial o engenheiro-chefe.

b) “– Olha lá como eles estão nos olhando. – O alemão virou-se para os barbadianos e gritou: – O que foi, macacos?” (SOUZA, 1985, p, 29).

Figura 17 – Cenas da minissérie entre alemães e barbadianos



Fonte: Canal Viva/Mad Maria.

Figura 18 – Trabalhadores encontram Consuelo na selva



Fonte: Canal Viva/Mad Maria.

A certeza da morte que rondava o acampamento dos trabalhadores, em virtude das doenças, somava-se às resultantes dos conflitos étnicos entre os muitos povos que compunham a força de trabalho.

O maior conflito racial, entretanto, ocorria entre alemães e barbadianos. Esses dois grupos, no plano da ficção, representaram as maiores demonstrações de preconceito racial, social e religioso, além de protagonizar as melhores cenas no quesito técnico, devido às brigas, mortes e fugas empreendidas por ambos. A Figura 17 representa uma cena entre esses dois grupos.

Já a Figura 18 mostra o elemento-surpresa ao acampamento formado somente de homens: a chegada de uma mulher, Consuelo. Achada pelo grupo encarregado de abrir caminho na mata para que os dormentes passassem, perdeu o marido para a fúria das cachoeiras de Santo Antônio. A cena da perda do seu desejado piano, que vitimou seu esposo, não ficou para trás em grandiosidade técnica e dramática para a cena em que esta se encontra perdida na mata, a qual começa com uma tomada de Consuelo, vista sob o ângulo invertido de baixo para cima. A câmera se aproxima aos poucos do rosto, depois vai se distanciando. Em alguns segundos, o desespero se perde em meio à imagem panorâmica de uma pessoa perdida no meio de um imenso prado alagado, cercada por uma mata maior. O efeito fala por si.

c) “Os vestidos caros, as comidas diferentes, as jóias, a reclusão [...]. Então, apareceram os emissários do americano de cabelos negros e carinhosas carícias molhadas de saliva. As novas promessas sibiladas e que abriam-se como claraboias” (SOUZA, 1985, p, 177).

Tanto a narrativa literária quanto a teleficcional de *Mad Maria* são compostas por dois núcleos principais: o comandado pelo engenheiro Collier e o médico Finnegan, na mata amazônica; o outro representa o capital público e privado nas pessoas do Ministro de Obras, J. J. Seabra, e o empresário Percival Farquhar, na capital federal da época, Rio de Janeiro.

A narrativa teleficcional, contudo, criou subtramas que concorriam ou ligavam as narrativas dos dois grupos. Uma delas foi o relacionamento extraconjugal do ministro, que, ao se tornar do conhecimento do empresário, motiva este a extrair daquele o que não conseguira no plano negocial: vantagens do governo.

Figura 19 – Luiza e o Ministro

Figura 20 – Farquhar e Luiza



Fonte: Canal Viva/MadMaria.



Fonte: Canal Viva/MadMaria.

As imagens retratam dois momentos distintos, ocorridos na capital federal. A Figura 19 é uma tomada externa, mostrando a beleza de um Rio de Janeiro verde, airoso, acessível pelo dinheiro. A Figura 20, por sua vez, é uma tomada interna, que retoma os tons terrosos, ambientes sombrios, mas espalhando o luxo e a riqueza da *Belle Époque* importada por quem podia pagar.

As vestimentas das mulheres mantêm as tonalidades pastéis, com exceção aos acessórios e a poucas personagens. O maior contraste, porém, está na passagem de cena entre um núcleo e outro. Sempre que as cenas começam no núcleo de trabalho, a tomada inicia com a câmera se aproximando aos poucos das personagens, captando a imensidão da mata, seja como fundo, seja na forma de uma panorâmica.

Quando a mudança de núcleo vai para a capital federal, mostra-se um Rio de Janeiro em preto e branco. O recurso imagético usado faz o contraste entre o colorido da mata e o preto e branco, que vai aos poucos do cinza às cores normais dos lugares e personagens entrando em cena. Segundo os informes sobre a minissérie no site da emissora Globo/*Memória Globo/Mad Maria/Cenografia*:

Um dos desafios era recriar o Rio de Janeiro de 1910. Para isso as equipes de cenografia e computação gráfica da minissérie trabalharam a partir de fotos da época e maquetes que foram inseridas na tela através de animação. Outro desafio foi reproduzir o Palácio Monroe, ex-sede do Senado Federal, que foi demolido na década de 70. Lá foram feitas as externas do local de trabalho do Ministro J. de Castro (Antônio Fagundes).

c) Painel psicoimagético

“É que Finnegan cultivara um sentido de comedimento quanto a horrores, próprio para um médico [...]. Seus pensamentos ainda estavam verdes e não sabia se tinha sido realmente trouxa em aceitar trabalho ali” (SOUZA, 1985, p, 12).

A transformação por que algumas personagens passam, ao longo das narrativas, são mais perceptíveis no plano psicológico. Não convém taxinomicar os tipos, mas um conceito usado é a da personagem plana e esférica. Alguns recursos narrativos se dão pela manipulação entre um e outro tipo.

Cândido et al. (1968, p. 10) define a diferença essencial entre pessoa e personagem. Reitera as diferenças narrativas quando estas se dão do plano literário ao serem transpostas para o texto teatral e o cinema, pela variedade de concretizações a que estão sujeitas. Chama a atenção ainda para o fato de leitor e telespectador nem sempre atinarem para certas “zonas indeterminadas”. Ele traça um distintivo a partir do narrado literário e vê a limitação ficcional aprimorada no plano estético, porque “[...] o autor pode realçar aspectos essenciais pela seleção dos aspectos que apresenta, dando às personagens um caráter mais nítido do que a observação da realidade costuma a sugerir [...]”.

Embora tratasse em especial da narrativa literária, condicionada pelos traços da língua em que se escrevia o texto, e limitado pelas condições técnicas da década de 1960, o autor já enxergava as distinções de autorialidade a partir do manejo do texto em meios distintos, como teatro ou cinema da época.

Por semelhança, Costa (2003, p. 265) sugere, ao desenvolver pesquisa sobre as narrativas em mídias eletrônicas, serem as particularidades de cada linguagem indissociáveis dos meios, da “intencionalidade poética do autor”, além do sentido estético e do “caráter ficcional do texto”.

Ao longo das narrativas literária e teleficcional, a personagem Finnegan passa por um longo processo de transformação. No psicológico, vai de um jovem médico, apegado às formalidades profissionais, regras de convivência e trato social, a um homem forjado pelo meio em que passou a viver. Do inglês arredo, solitário e rabugento, sobraram apenas as lembranças.

Figura 21 – Finnegan ao chegar ao acampamento da Madeira-Mamoré



Figura 22 – Finnegan no final da história



Fonte: Canal Viva/MadMaria.

Fonte: Canal Viva/MadMaria.

Um olhar para as imagens e se percebem as diferenças. Toda a indumentária que servia de proteção, somada aos rituais de limpeza, escondiam o caráter de um homem que necessitava se libertar de suas próprias mazelas, as mesmas que o fizeram largar o conforto de um consultório em Londres. À medida que o meio forjava um novo homem, ele ia se libertando das camadas de proteção transferidas às vestimentas. À medida que aprendia a se descuidar dos rituais de limpeza física, o espírito se fortalecia e renascia um Finnegan que se descobriu, apesar de tudo, um sobrevivente do “inferno verde”.

4.1.3.2 Os sons, a música

A narrativa audiovisual não ocorre em função da música ou som que a compõe, mesmo porque se começou com o cinema mudo. Contudo, trata-se de componentes diferenciais:

O cinema começou sem música. Quando se inovou, um pianista ou orquestra acompanhava sua projeção. Por questões técnicas e econômicas, o som juntou-se à imagem cinematográfica. Depois passou a ser um elemento quase insubstituível. (AUMONT et al., 1994).

Nos informes sobre a trilha sonora da minissérie (*Memória Globo/Canal Viva/Mad Maria*) consta:

A trilha sonora da minissérie foi orquestrada e dirigida por Alberto Rosenblit. Para as sequências que retratavam a construção da estrada de ferro, Paulinho Santos, do grupo mineiro Uakiti, criou uma trilha especial, assim como para as cenas do Rio de Janeiro, pontuadas por canções de Alberto Rosenblit.

Cada transferência de núcleo, portanto, era acompanhada por músicas específicas: a que acompanhava a entrada dos trabalhadores; outra para a transferência de núcleo entre Abunã (local onde se encontrava o acampamento dos trabalhadores) e Rio de Janeiro.

Uma das músicas mais tocadas, contudo, foi a de entrada em cena da subtrama estendida no plano audiovisual: quando o ministro encontrava sua amante. Outros sons também contribuíam para a sonorização da narrativa:

a) Apito da Mad Maria, a locomotiva – geralmente um simples apito sinalizava para os trabalhadores sua aproximação. Quando os maquinistas pretendiam comunicar algum tipo de urgência, como carregamento de um doente trazido para a enfermaria do acampamento, eram vários e longos apitos alternados ou ininterruptos;

b) Gritaria – sinalizava algum tipo de conflito entre os trabalhadores. Ou, com menos frequência, a aproximação de algum destes necessitando de socorros médicos;

c) Tiros – não tão frequentes quanto o apito da Mad Maria, mas um dos meios utilizados pelo engenheiro-chefe para conter os intermináveis conflitos entre os trabalhadores. Quando atirar para o alto resolvia, cessavam os tiros. Quando não, os tiros eram direcionados contra os próprios trabalhadores.

4.2 Mensagem: o novo

O audiovisual compõe e traduz artes. Literatura é arte. Jakobson (2010, p. 151), em observações acerca da relação entre poética e Linguística, indaga: “*Que é que faz de uma mensagem verbal uma obra de arte?*”. Ele próprio enfatiza que as palavras permanecem as mesmas, não se ressignificam por si só. Elas precisam ser significadas. Usa como exemplos a formação do plural em diferentes línguas ou a paronomásia (palavras semelhantes no som ou na escrita, mas diferentes no sentido). Do estudo, extraiu duas conclusões:

a) “O significante do plural tende a responder à significação de um aumento numérico por um acréscimo na *longura* da forma” (JAKOBSON, 2010, p. 137);

b) “Uma semelhança parcial entre dois significados pode ser representada por uma semelhança parcial entre os significantes [...]” (JAKOBSON, 2010, p. 143).

Na sua conclusão de estudo, baseou-se na teoria peirciana para alegar que o poder criador da linguagem reside no valor simbólico dado aos signos, porque ícone e índice nada afirmam.

Como signo, a palavra isolada nada diz. Na oração comunica. Na poesia obtém essência. Mas é no contexto narrativo que ela ganha significado, por sua composição e finalidade. Como são muitas as narrativas, a palavra constitui um todo significante para cada contexto.

A cada contexto narrativo, a “*longura* da forma” dada à palavra dependerá da função da linguagem usada e do receptor (leitor/ouvinte/telespectador) a quem se dirige; todavia, a semelhança entre significantes não resultará no mesmo significado, porque ainda se devem considerar a mensagem e o meio em que esta é transmitida.

Se uma narrativa literária se transforma em roteiro (significantes), isso não implica que na narrativa audiovisual seus significados se reproduzam integralmente. Como visto, são linguagens distintas, que se ressignificam a depender do meio. Mas como a mensagem é

trabalhada, quando a função referencial é, em ambos os significantes (livro e roteiro), um dos motores da narrativa, como ocorre em *Mad Maria*?

Carvalho (2001), na tese intitulada *Amazônia revisitada: de Carvajal a Márcio Souza*, apresenta uma síntese para a narrativa literária *Mad Maria*:

A opção por uma forma de narrativa tradicional não impede uma certa sofisticação no enfoque dos vários planos de ação. De um lado, homens dizimando-se e perdendo os últimos resquícios de idealização, de outro, políticos e empresários poderosos influenciando diretamente na manutenção de um estado agônico e de um processo corrompido até a raiz. Poucas são as saídas, é verdade. A descrição dos horrores da selva ou da desfaçatez política na nossa Primeira República não elimina, porém, a necessidade de humor, nesse que talvez seja um dos menos risíveis romances de Márcio Souza. (CARVALHO, 2001, p. 209).

Em outro capítulo, já se fez um demonstrativo de como algumas das características da linguagem teleficcional podem ou não ser consideradas na adaptação de uma obra literária. Isso porque o roteiro para televisão refaz o significante, porém o significado da e para a adaptação é dado pelo conceito artístico perseguido pelo público que se quer atingir.

A síntese da narrativa literária exposta se manteve na teleficcional. Em essência, nada se perdeu, pelo contrário, Benedito Rui Barbosa recuperou *ipsis litteris* grande parte da narrativa dialogal de *Mad Maria* para o audiovisual.

O que faz, então, uma narrativa diferente da outra, se forem desconsideradas as características de cada linguagem, como já comentado? Nesse ponto reside a resposta à pergunta, proferida por Jakobson: a intencionalidade artística intrínseca a cada obra. Ao somar as intencionalidades artísticas do roteiro de Benedito Rui Barbosa, após subtraírem-se características do meio, do gênero e do formato, encontram-se as seguintes distinções em relação à *Mad Maria* minissérie:

4.2.1 Manejo das suscetibilidades sensórias

Figura 23 – Chegada de um morto ao acampamento

Figura 24 – Enfermeiros, médico e Consuelo observam o movimento



Fonte: *Memória Globo*.



Fonte: *Gshow/Globo*.

De acordo ainda com Carvalho (2001):

De todos os romances sobre a malfadada estrada de ferro Madeira-Mamoré, Hardman considera *Mad Maria* o mais expressivo. No entanto, acredita que o esquematismo antiimperialista da obra obriga a uma complicação empobrecedora do enredo, por causa principalmente das cenas de negociatas políticas na Capital Federal. (CARVALHO, 2001, p. 209).

Hardman (1987) foi um dos pesquisadores sobre a construção da estrada de ferro Madeira-Mamoré. Suas críticas acerca do romance se transformaram, no roteiro teleficcional, na manipulação das possibilidades que a linguagem do meio proporciona. Os dois núcleos principais (acampamento e capital federal) passaram por transformações que condensaram o sentimento do autor sobre o enredo original.

Um dos recursos foi dividir o núcleo centrado na capital federal em subtramas paralelas que, pelo reforço do roteiro teleficcional, concorriam em número de cenas com a temática “negociatas políticas”. A principal dessas subtramas foi a do romance do ministro J. J. Seabra, já referido anteriormente.

Além das subtramas, disputam com estas os recursos musicais e visuais. Nas Figuras 23 e 24, por exemplo, ao chegar um morto ao acampamento, as imagens eram precedidas ou sucedidas pela placidez de uma cena cuja plasticidade e apelo emotivo concorriam com a tragédia apresentada.

Como afirma Balogh (2002, p. 197): “A serialidade e a estética da repetição desafiam a tradição da obra de arte original e única”. Nesse jogo de duplas e contraditórias emoções, não se percebe no roteiro teleficcional o sentimento do historiador e crítico posto do enredo literário.

Tanto as tramas paralelas quanto os recursos do audiovisual cuidaram de enxertar novas mensagens sensoriais (música, sons, imagens e expressões) que desfizeram o sentimento

crítico apresentado. Ou seja, o audiovisual encontrou o “[...] o espaço vertical onde a palavra encontra o recurso infinito de sua própria imagem” (FOUCAULT, 1999, p. 48).

4.2.2 Manejo de discursos socioculturais sensíveis

O roteiro parte de uma trama principal, referendado na linguagem referencial: contar a história da construção da Madeira-Mamoré. Contudo, a ficção cuidou de “desfidelizar” o enredo por meio dos elementos já referidos (subtramas e recursos imagético-sensórios), inclusive pela forma como apresentou alguns temas:

a) Causa indígena

Figura 25 – Índio Joe Caripuna



Fonte: Canal Viva/MadMaria.

Figura 26 – Joe Caripuna e Consuelo



Fonte: Canal Viva/MadMaria.

O historiador Ferreira (2005, p. 240) fez poucos relatos sobre indígenas. Um deles refere-se aos Caripunas: “Em 1887, Júlio Pinkas fez a seguinte descrição desses índios: ‘...é uma tribo pacífica que gosta de ser brindada pelos viajantes a cujo encontro eles vêm, voluntariamente’”.

No plano literário, são extensas as descrições que se condensam na personagem mais tarde batizada de Joe Caripuna: “O seu povo era muito manso e tinha orgulho de ser melhor e mais bem organizado que os civilizados [...] de todas as tribos os civilizados eram os mais bravos e perigosos porque matavam sem nenhum motivo [...]” (SOUZA, 1985, p. 68).

Joe Caripuna encarna, portanto, o sobrevivente de sua tribo, toda dizimada pelas tentativas de “os civilizados” desbravarem a mata e aculturarem os indígenas. Ao tentar aproximação para entender essa tribo raivosa, não perde apenas as mãos, perde a dignidade e depois a vida, ao servir como atração ao espetáculo do índio pianista, que toca com os pés.

Ao mesmo tempo que se apresenta uma nação indígena dizimada, os Caripunas, o roteiro teleficcional reforça no imaginário do telespectador o índio malvado, que mata os invasores à flechada. Foram pelo menos duas cenas em que chegaram ao acampamento trabalhadores atingidos. Contraponto ao estereótipo do bom selvagem, o manso e aculturado Caripuna, reforça-se outro: o índio selvagem.

b) Casamento, vantagens e aparência

Figura 27 – Jantar com o presidente



Fonte: *Memória Globo*.

Figura 28 – Ministro com a amante



Fonte: *Memória Globo*.

Embora faça parte do roteiro literário, no audiovisual a trama do ministro que tem uma amante foi elasticada. Por um lado, reforçou-se o papel da mulher pouco abnegada, que gosta de ser esposa de ministro, de receber pessoas ilustres como o presidente, contente com suas leituras e pequenos prazeres, como fumar um cigarro escondido. Sem interesse em cumprir os “deveres conjugais”, indiretamente estimula J. J. Seabra a viver uma aventura amorosa.

No audiovisual, contudo, a trama ganha importância por estender e romantizar a relação do ministro com sua amante. Enquanto na narrativa literária, Luiza, a amante, é qualificada como “não será a primeira nem a última”, no audiovisual reforçou-se o estereótipo do homem que “busca fora o que não encontra em casa”. De subtrama mínima no literário, no audiovisual serviu como contraponto ao cansaço do enredo das negociações políticas.

4.2.3 Questões éticas e morais: o sensível e disperso moralismo

Barthes (1970, p. 126) alega que “[...] todo fenômeno pago agrada à burguesia”. Em contrapartida, deve-se considerar “a língua do sistema produtivo” (MARTÍN-BARBERO, 2001, p. 296). Embora em contextos distintos, tomam-se de empréstimo as expressões por remeterem, em seu conjunto, a distorções ou omissões narrativas em relação a determinados conteúdos.

a) Incesto

Um instante depois do sono Nancy veio brincar perto dele e não havia surpresa. Finnegan tinha quatro irmãs, duas mais velhas, Flora e Cinthya, e duas mais novas que ele, Nancy e Katharine. Gostava de todas mas especialmente de Nancy [...] Nancy estava morta e não era nada estranho o fato dela vir brincar ali perto dele [...] (SOUZA, 1985, p, 107).

A relação incestuosa entre Finnegan e as irmãs é clara na narrativa literária. Na teleficcional, contudo, não se faz referência a isso. A forma arredia dele em relação a Consuelo fica por conta da interpretação dos telespectadores. E, no final, acontece a mágica de mercado.

b) Homossexualidade

Mackenzie era conhecido nestas rodas como o “papa-crioulo”, e Farquhar soubera através da amante de J. J. Seabra que o impetuoso ministro só se referira a Mackenzie com a desprezível alcunha de “viadão ianque”. (SOUZA, 1985, p, 88).

A narrativa literária é do final da década de setenta. Expôs a situação. A teleficcional foi ao ar no começo do século XXI. A minissérie foi gravada em 2004 e foi ao ar em 2005. Esta também não ousou para além das pequenas sugestões, como a personagem estar em um bar, lançar olhares furtivos e direcionar brindes aos garçons.

c) Doenças que induzem preconceito

“Joe Caripuna morreu de sífilis em 1927” (SOUZA, 1985, p, 345).

Ao final da narrativa, informa-se o destino da personagem Joe Caripuna, o índio. Todo estereótipo criado em torno dele não conviria com o ideal romantizado. Ao telespectador é informado que morrera de pneumonia em Nova York, aonde fora como atração: o índio que toca piano com os pés. Na informação também se omite o fato de ter morrido como pedinte.

– Párias. Aqui terão uma vida mais digna que na Índia.

[...]

– Párias! Os súditos ideais para Mad Maria – Disse Collier.

[...]

– Leprosos?

– Exatamente. A Índia é um dos países de maior índice de lepra do mundo. (SOUZA, 1985, p, 328-329; 339).

Outro dado rapidamente apresentado na narração teleficcional foi o relacionado aos trabalhadores hindus, importados quando outras nações proibiram a vinda dos seus nacionais. Além de mão de obra barata, trouxeram consigo a lepra para concorrer com os horrores da malária na frente de trabalho no meio da mata amazônica.

d) Amante de Rui Barbosa

Ruy queria colocar em um dos negócios de Farquhar os talentos brejeiros de Luiza Rosalvo, menina frívola da Bahia, geniosa e mimada como um gatinho de estimação [...] (SOUZA, 1985, p, 54).

Em outro momento deste trabalho, já se mencionou que as biografias nem sempre relatam fatos fora do *script*. Embora sejam ficcionados, certos fatos colidem com a moral de fachada que não caem bem nas páginas sociais. Conforme relatado por Márcio Souza, houve resistência de um neto do Águia de Haia em mostrá-lo com esses requintes próprios dos mortais.

Na narrativa teleficcional, portanto, a personalidade histórica Rui Barbosa teve de ser retratada de fora das alcovas. As penas dos relatos puderam confirmar as habilidades profissionais para contornar desastres e fazer pontes entre o público e o privado. Embora nem sempre tão puras assim, mas aprazíveis aos olhos de quem vê em uma “pequena” potencial para manchar uma biografia muito mais que cifrões contestáveis.

4.2.4 Só o amor constrói

Balogh (2002, p. 131) confirmou a tendência dos roteiros em fidelizarem a narrativa romanesca quando adaptados para a televisão, embora não obedecessem “à ordem sintática da obra original”. Ao mesmo tempo, sinalizou para as adaptações discursivas e o cansaço das produções centradas nas temáticas urbanas que, em Benedito Rui Barbosa, encontraram novos e menos poluídos ares.

Apontou ainda as relações entre disputa por audiência, política comercial e interatividade com o público, todos esses aspectos a influenciarem, direta ou indiretamente,

aquilo que determina nas emissoras a formação de parcerias profissionais. Ao se referir a uma produção em especial, *O Rei do Gado*, a autora declarou:

Apesar do papel exagerado da televisão e sobretudo da ficção estarem profundamente enraizados na cultura brasileira, ainda assim, os limites do diálogo da novela com o real são determinados pelas próprias escolhas temáticas dos roteiristas, pelas pressões do público e do ibope, pelas possibilidades mercadológicas da novela, pela sua inserção dentro dos horários do mosaico de programação, pelas limitações ou possibilidades de produção e realização. (BALOGH, 2002, p. 187).

A infidelidade narrativa, como se vê, nem sempre se apoia na intencionalidade inovadora do roteirista. As adaptações também obedecem às pressões de mercado. Embora a referência seja em função da telenovela, na produção de uma minissérie não parece ser diferente, por tudo já exposto e pelo final dado à trama em *Mad Maria*. Observe-se a parte final do roteiro:

No último capítulo da minissérie, há uma passagem de tempo. Um índio seringueiro aparece no consultório de Richard, em Porto Velho, e lhe conta que conheceu um menino, chamado Joe Richard, que vive com a mãe, uma linda mulher, no meio da floresta, junto com uma tribo indígena. Richard tem a certeza de que as pessoas descritas são Consuelo e seu filho. Há mais uma passagem de tempo, e a narrativa passa para 2005. Em Rondônia, um guia turístico conta a um repórter histórias sobre a construção da ferrovia Madeira-Mamoré. O repórter pergunta sobre o destino do médico americano Richard Finnegan, e o guia lhe diz que, segundo a lenda local, Richard se embrenhou no mato atrás de sua mulher e nunca mais foi visto. (MEMÓRIA GLOBO).⁵⁴

Na narrativa literária, Consuelo é levada, junto com o índio Joe Caripuna, como investimento do Sindicato Farquhar. Após fracassarem como artistas no Rio de Janeiro, foram negociados e levados como atração a Nova York. De Consuelo nada se fica sabendo, ao contrário do anteriormente relatado acerca do índio.

Finnegan adapta-se ao ambiente. Assume-o como espécie de autopunição. Em relação a Consuelo: “[...] sabia desde o princípio que o objetivo dela era o casamento. Mas isto era quase impossível, ela era uma mulher latino-americana e ele um rico herdeiro” (SOUZA, 1985, p. 323). O final da minissérie foi, portanto, romanticamente idealizado.

O final da literatura exacerba o preconceito, refletido nas pequenas misérias humanas disseminadas por meio da narrativa, ou o roteiro teleficcional mascara essas misérias por pressão do mercado cultural? As mudanças ocorrem por influência da interatividade do

⁵⁴ Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/minisseries/mad-maria/trama-principal.htm>>. Acesso em: 10 nov. 2016

público com as produções, ou estas já sabem que produto é mais vendável? São apenas divagações, porque as pesquisas já cuidam de responder a esses questionamentos.

Não foi o fim deste trabalho debater o porquê das mudanças de roteiro. Reconhece-se que adaptar não é copiar ideias de um meio para outro, como na captação de imagens fotográficas. Afinal, “é das inovações e das ousadias da arte experimental que a indústria cultural se nutre”, como pontua Costa (2000, p. 116), ao se referir aos estudos de Bourdieu e Steiner sobre as questões relativas à estética das produções na época do “capital econômico da indústria cultural”.

Considerações finais

O desmatamento das florestas discursivas começa quando roteiristas assumem o papel de lenhadores. Cada um procura o próprio caminho, seja de saída ou entrada. Saem da densa floresta os que criam originalmente um roteiro. Entram nelas, em busca do seu, aqueles que partem de uma obra pronta.

Nessa floresta não se usa machado, porque as folhas e galhos das árvores caem pelas ideias adicionadas. Quando o tronco cai, algo novo está prestes a surgir, porém as raízes permanecem soterradas. Estas dificilmente são extirpadas. Profundezas e possibilidades de renascimento animam maiores esforços.

O roteirista, no papel de lenhador, avança sobre a floresta de ideias que a literatura proporciona. Desmatamento consciente, por proporcionar reflorestamento em prados necessitados do novo que se refaz a partir do original traduzido. A árvore que nasce é nova, assim como o roteiro para cinema ou televisão a partir de uma obra clássica da literatura. Mesmo porque a ideia de reflorestar não significa ocupar o mesmo espaço, mas sim ter mais árvores.

Em contrapartida, avaliar o que se faz novo é ir além do processo de reflorestamento. É mensurar todas as variantes, que vão da qualidade do solo à do adubo, natural ou não. No processo de transposição de uma linguagem a outra, o roteirista adapta suas ideias ao solo que receberá a muda.

A muda, a obra nova, não é a mesma, embora mantenha a essência da anterior. Tempo e espaço não se mantêm iguais. É o que ocorre no processo de tradução da linguagem verbal literária para a teleficional. Além de linguagens distintas, tempo, espaço e público fazem da obra nova única, comunicadora de intenções que refletem a essência da sociedade para a qual se pretende.

Analisar uma árvore reflorestada pelo espaço que ocupou outra de espécie similar deve ser um processo tão minucioso quanto se verificar a essência inovadora de um produto como a minissérie a partir de outro, como um romance de cunho histórico. Sai o lenhador, entra o aventureiro curioso, certo de encontrar na floresta discursiva, que permeia ambas as obras, algo que se lhe aproxime, ou que, pelas diferenças, se faça inovadora.

Mad Maria romance é uma árvore densa. Seu tronco está fincado na história do desbravamento da Amazônia, quando a tentativa de ligar o Atlântico ao Pacífico se confundiu com a aventura de enriquecer negociando látex. *Mad Maria* minissérie é fruto do

reflorestamento que adaptou as folhas verbais ao “pantagruele eletrônico” que fideliza pelo ver e ouvir.

Encontrar o que se inova de um para outro meio é como perder-se no meio da floresta amazônica. São meios, momentos e linguagens que, ao final, embora semelhantes verbalmente, se diferenciam não pela intencionalidade narrativa, mas pelas mesmas mensagens ditas de formas distintas.

A saída foi cruzar com outra obra de mesma magnitude: a minissérie *Mad Maria*. Outro meio, outra linguagem. Ao final se percebeu que, além do meio, algumas intervenções contribuem para que o trabalho de traduzir a linguagem verbal para a não verbal não seja um simples trabalho de adaptação de roteiro ou de achar o rosto certo para encaixar uma personagem. Fatores externos exercem pressão sobre o trabalho do roteirista para o audiovisual, como as limitações técnicas, socioculturais, humanas e consumeristas.

Uma das primeiras informações que Benedito Rui Barbosa deu sobre a produção da minissérie *Mad Maria* foi: era um sonho acalentado há muito tempo, que só se tornou possível vinte anos após, em virtude das limitações para produzi-la. Uma delas diz respeito à tecnologia para desenvolver determinadas cenas. Outras são mais pontuais, porém não menos importantes, como os custos para filmar no meio da selva, locação de elenco, filmar sobre a estrada de ferro, agora desativada e totalmente tomada pelo mato.

Como se aproximava a comemoração dos quarenta anos da emissora, o roteirista teve o aval para iniciar a produção. Com apoio do governo do estado de Rondônia, recuperou-se a locomotiva batizada na ficção de *Mad Maria*, parte da estrada onde seriam rodadas algumas cenas, além do apoio logístico para segurança, deslocamento no meio da selva e composição de cenário.

Em grau não menos importante está a limitação sociocultural, porque a narrativa literária expõe diversas informações, como extermínio indígena, trabalho semiescravo, preconceito racial, religioso, cultural, além de homossexualidade, corrupção, ou seja, um caldeirão de informações e temas socioculturais a serem mensurados para se adequar ao gênero, formato, meio e horário de transmissão.

No caso da extermínio indígena, assim como na narrativa literária, estereotipou-se um sobrevivente da tribo dos Caripunás, tida como uma das menos reativas. No entanto, no audiovisual, os trabalhadores que chegavam ao acampamento flechados servem para nutrir no imaginário do telespectador a imagem do índio violento, que não admite invasão de seu território. Ao não encenar a ação de flechar, concomitante com a investida dos trabalhadores que derrubavam a mata, supõe-se a opção de manter isso como informação cultural, não como

um problema para a construção da estrada de ferro, que continuou avançando e expulsando os índios de seu território. A malária e outras doenças representaram mais problemas à construção que qualquer investida indígena.

Outra questão, como a amante de um ministro, ampliada a ponto de concorrer com a narrativa principal, não apenas sinaliza para uma época dos casamentos de aparência, como também serve para pautar alguns ingredientes que nutrem o imaginário do telespectador no audiovisual: intrigas, romances, traições. As negociatas nas altas cúpulas passam para um segundo plano.

Nessa mesma questão, enquanto se amplia o episódio ficcional centrado no relacionamento amoroso de uma alta figura do governo, apenas se sugere a opção sexual de outra frequentadora do mesmo círculo empresarial e político da capital federal. Para a época, portanto, era muito mais conveniente explorar um e não outro caso.

A minissérie partiu de um romance que se baseou em fatos históricos, mas um romance é ficção, assim como a minissérie. Contudo, para uma pessoa leiga ou emocionalmente envolvida, quando se trata de ficcionar relações humanas a partir de uma pessoa real, como foi no caso de Rui Barbosa, não se trata a ficção como arte, mas como possível máquina de difamação, quando esta não serve para glorificar a pessoa.

Isso porque, no romance, criou-se uma amante para Rui Barbosa. Márcio Souza informou que esse fato gerou alteração de roteiro na minissérie, porque um neto da personalidade se importou mais com o fato de o avô ser dado a essas pequenas fraquezas humanas a ser retratado como um advogado à altura de Don Corleone.

Mas quais inovações na linguagem são perceptíveis, considerando-se as categorias de inovação sugeridas por Rossetti (2013), após a transposição da obra literária, baseada em fatos históricos, para a televisão? A principal delas, substancial, é em relação à História reconstruída a partir de fatos e pessoas que aproximam o telespectador a um momento sabido, imaginado, mas às vezes não dimensionado. Percebeu-se o cuidado da produção nos detalhes, como atores que ressuscitam imgeticamente pessoas e personalidades históricas, costumes, utensílios e momentos marcantes.

Mas também houve inovação qualitativa, porque no processo de adaptação da narrativa literária para o formato teleficcional houve transformação em parte da narrativa adaptada, que pode ser considerada como novidade, já que se alterou a história original. No entanto, desde a manipulação das imagens fotográficas de época, somada aos efeitos gráficos utilizados, a intenção não era inovar naquilo que de legítimo a História ofertou, mas recriá-la como sustentáculo da ficção que se apresentava.

Mad Maria foi mais inovadora ainda, porque reconstruiu detalhes de um momento histórico a partir de dois ambientes díspares. Nesse quesito, percebeu-se outra categoria de inovação apontada por Rossetti (2013): a de lugar, visto que da selva captou-se não apenas a sensação de infinito do ambiente em relação à finitude e à pequenez humana, mas também como o homem nem sempre consegue medir forças com a selva, por fraqueza física ou insensatez.

As imagens da capital federal à época, reconstruídas por computação gráfica ou esmero da produção, captaram não apenas a essência da *Belle Époque*, mas também como viviam as personagens a partir de quem a História é contada. Desse momento saltam à vista a grandiosidade dos palácios, as carruagens, as vestimentas, e até a Confeitaria Colombo. No entanto, algo permanece igual: os detalhes sórdidos no modo como se negocia em privado por cargos e dinheiro público.

A inovação espacial, por conseguinte, deu-se por meio do que a inventividade conseguiu acrescentar à proposta de tradução, por meio também da adaptação das fotografias de época, que conseguiram fidelizar tempo e lugar usando a manipulação gráfica.

Afinal, quais foram as inovações identificadas na linguagem narrativa transcodificada da obra literária *Mad Maria* para a teleficção? Além do que já se apontou acerca do potencial narrativo criado por meio da reconstrução imagética, há de se reconhecer o que as pesquisas na área já concluíram: a tendência foi manter a essência do roteiro original. Quando muito, manipulou-se a ordem cronológica dos fatos narrados que, combinados ao apelo das subtramas amorosas, capitalizou o potencial qualitativo inovador dessa adaptação literária para o teleficcional.

A liberdade que tem o roteirista ao adaptar a literatura para a televisão, por conseguinte, desfaz-se diante do fato de a minissérie ser um produto, e, como tal, ser direcionada a um público. Apesar de ser gravada com antecedência, os roteiristas têm acesso a pesquisas de opinião sobre o que agrada a determinado público, por horário inclusive. Logo, a liberdade é restrita a determinadas manipulações discursivas. Não foi diferente em *Mad Maria*. O roteiro fidelizou o discurso histórico, e a sequência narrativa quase *ipsi litteris*. Por que somente o final seria reconstruído?

Há de se tecerem algumas convicções: a minissérie foi adaptada de um romance histórico, mas é ficção. Havia personalidades históricas para as quais a manipulação fática foi limitada, por questões estritamente técnicas, mas também éticas. As personagens fictícias no plano histórico e narrativo permitem maiores remanejamentos, portanto. Foi o que aconteceu com as personagens Finnegan e Consuelo. De um relacionamento passageiro na narrativa

literária, foram alçados a par romântico no audiovisual. A partir disso, reconstruiu-se a narrativa final do romance.

Esta foi, portanto, a principal inovação percebida na linguagem narrativa quando se transpõe uma obra literária para o teleficcional: o poder de manipulação da linguagem narrativa a partir do roteiro e da engenhosidade da produção, por contribuírem imagetivamente na sedimentação do pensado, ou estranhamento pelo não imaginado, para quem leu romance e assistiu à minissérie.

Outras conclusões, contudo, são possíveis acerca da narrativa literária *Mad Maria*: ela pode orientar muitas narrativas, por abrigar temáticas pouco exploradas em virtude do espaço e do tempo. Por exemplo: em Engenharia se poderia debater acerca da inutilidade de se tentar construir determinadas obras na selva amazônica, por conta do solo ou do material ideal a ser utilizado lá. Em Medicina se poderia abordar a contribuição dos estudos de Oswaldo Cruz para aplacar a mortandade durante a construção da estrada de ferro Madeira-Mamoré, por meio da aplicação de quinino. Ou se poderia debater os efeitos deste no organismo de quem necessita tomá-lo sempre, para não contrair malária.

Outra temática que poderia render muitos estudos em História, Sociologia ou Antropologia partiria da contribuição das mais de cinquenta nacionalidades que passaram pela Madeira-Mamoré e dos muitos imigrantes/migrantes que permaneceram no Brasil: a religiosidade dos barbadianos; a revolta e o preconceito dos alemães contra estes; a calma e a determinação dos japoneses; as doenças trazidas; as mortes não computadas.

Economia e Direito também se poderiam aproveitar de *Mad Maria*: a mão de obra subcontratada, os valores pagos, os contratos indignos e proibidos pela legislação brasileira, além da velha sistemática de querer auferir apenas os lucros, mas repassar ao poder público os custos.

O potencial narrativo aponta muitas direções. A síntese literária remete o telespectador a um momento histórico reconstruído a partir de duas selvas: a amazônica e a das negociatas. Tanto numa como noutra, a sobrevivência depende muito das amarras construídas pelo caminho. Se numa o homem ousar vencer a natureza, como fez a personagem que queria transportar um piano pelas corredeiras, pode morrer afogado. Ou, como no caso de Percival Farquhar, para quem o brasileiro não passava de um deslumbrado. E, por achar que já o compreendia sobremaneira, colheu os prejuízos de uma aventura ditada pela ousadia de quem não respeita seu oponente. Como dizem em algumas rodas políticas, o Brasil não é para amadores, assim como o potencial criador e criativo de seu povo.

Referências

- ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**: fragmentos filosóficos. São Paulo: Zahar, 1985.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas, SP: Papirus, 2003.
- _____ et al. **A estética do filme**. Campinas, SP: Papirus, 1994.
- A VIDA DOS BRASILEIROS. **Rui Barbosa**. São Paulo: Editora Três, 2003.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- _____. **Teoria do romance I: A estilística**. São Paulo: Editora 34, 2015.
- BALOGH, Anna Maria. **Conjunções, disjunções, transmutações**: da literatura ao cinema e à TV. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2005.
- _____. **O discurso ficcional na TV**. São Paulo: Edusp, 2002.
- BARTHES, Roland. **Aula**. São Paulo: Cultrix, 2013a.
- _____. **Elementos de semiologia**. 19. ed. São Paulo: Cultrix, 2012.
- _____. **Mitologias**. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1970.
- BARTHES, Roland. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: _____. **Análise estrutural da narrativa**. 8. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013b, p. 19-62.
- BERGAMO, Alexandre. Imitação da ordem: as pesquisas sobre televisão no Brasil. **Tempo Social**, Revista de Sociologia da USP, São Paulo, v. 18, n. 1, 2005.
- BIBLIOMANIA. Free Online Literature with more than 2000 Classic Texts. Disponível em: <www.bibliomania.com>. Acesso em: 20 nov. 2016.
- BREMOND, Claude. A lógica dos possíveis narrativos. In: BARTHES, Roland et al. **Análise estrutural da narrativa**. São Paulo: Vozes, 2013, p. 114-141.
- BULHÕES, Marcelo. **A ficção nas mídias**: um curso sobre a narrativa nos meios audiovisuais. São Paulo: Ática, 2009.
- CÂMARA JÚNIOR, J. Mattoso. **Dicionário de Linguística e Gramática**. 13. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1996.
- CAMPOS, Flavio de. **Roteiro de cinema e Televisão**: a arte e a técnica de imaginar, perceber e narrar uma estória. 3. ed. São Paulo: Zahar, 2007.
- CÂNDIDO, Antônio et al. **A personagem de ficção**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1968.

CAPRINO, Mônica Pergurer (Org.). **Comunicação e inovação**: reflexões contemporâneas. São Paulo: Paulus, 2008.

CARDOSO, João Batista Freitas; SANTOS, Roberto Elísio; GOULART, Elias Estevão. Mutações da TV brasileira: inovações na Linguagem e na Tecnologia. **Famecos**, PUC-RS, Porto Alegre, n. 17, jul. 2007.

CARVALHO, João Carlos de. **Amazônia revisitada**: de Carvajal a Márcio Souza. São José do Rio Preto: [s. n.], 2001.

COHEN, Marleine. **Uma saga amazônica**: através da minissérie *Mad Maria*. São Paulo: Globo, 2005.

COSTA, Maria Cristina Castilho. **A milésima segunda noite**. São Paulo: Annablume, 2000.

_____. Interatividade: entre graus de liberdade e intencionalidades narrativas. **Mídia, cultura e comunicação 2**. São Paulo: Arte & Ciência, 2003, p. 265-280.

COUTINHO, Afrânio. **Notas de teoria literária**. 2 ed. Petrópolis/RJ: Vozes, 2015.

DICIONÁRIO ON-LINE INFOPÉDIA DE LÍNGUA PORTUGUESA DA PORTO EDITORA. Disponível em: </www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/>. Acesso em: 29 nov. 2016.

DUARTE, Jorge; BARROS, Antônio. **Métodos e técnicas de pesquisa em Comunicação**. São Paulo: Atlas, 2005.

DUCROT, Osvaldo; TODOROV, Tzvetan. **Dicionário enciclopédico das ciências da linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. **Seis passeios pelo bosque da ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

FEITOSA, Sara Alves; ROSSINI, Miriam de Souza. Modos de fazer crer no audiovisual de reconstituição histórica. **Famecos**, Porto Alegre, v. 18, n. 1, p. 98-110, jan.-abr. 2011.

FERNANDES, Ismael. **Memória da telenovela brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

FERREIRA, Manoel Rodrigues. **A ferrovia do diabo**. São Paulo: Melhoramentos, 2005.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. 8. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. **Estética**: Literatura e Pintura, Música e Cinema. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009, p. 44-53.

GENETTE, Gérard. **Fronteiras da narrativa**. In: Análise estrutural da narrativa. São Paulo: Vozes, 2013.

HARDMAN, Francisco Foot. **Trem fantasma**: a modernidade na selva. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. 22. ed. São Paulo: Cultrix, 2010.

KADOTA, Neiva Pitta. **A construção da linguagem**: introdução à Linguística semiótica e comunicação. São Paulo: LCTE Editora, 2006.

LOBO, Narciso Júlio Freire. **Ficção e política**: o Brasil nas minisséries. Manaus: Valer, 2000.

MACHADO, Cassiano Elek Machado. **Folha de S.Paulo**, Ilustrada, 23 jan. 2005.

MARTÍN-BARBERO, Jesus. **Dos meios às mediações**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001.

MEMÓRIA GLOBO. Disponível em:
<<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/minisserias/mad-maria/producao.htm>>. Acesso em: 20 nov. 2016.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Signos**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

METZ, Cristian. **A grande sintagmática do filme narrativo**. In: BARTHES, Roland et al. **Análise estrutural da narrativa**. 8. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013, p. 210-217.

OLIVEIRA, Guilherme et al. A questão do Acre: internacionalização dos interesses sobre a contenda acreana. **InterAção**, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 88-103, 2010.

PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia de televisão**. São Paulo: Moderna, 1998.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Lição de casa**. In: BARTHES, Roland. **Aula**. São Paulo: Cultrix, 2013.

PLAZA, Júlio. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

ROSÁRIO, Nísia Martins do. **Formatos e gêneros em corpos eletrônicos**. Porto Alegre: Sulina, 2007.

ROSSETTI, Regina. Categorias de inovação para os estudos em Comunicação. **Comunicação e inovação**, São Caetano do Sul, v. 14, n. 27, p. 63-72, jul.-dez. 2013.

ROSSINI, Miriam de Souza. **Convergências tecnológicas e os novos formatos híbridos de produtos audiovisuais**. Porto Alegre: Sulina, 2007.

SARTRE, Jean-Paul. **Que é literatura**. 3. ed. São Paulo: Atlas, 2004.

SCHAFF, Adam. **História e verdade**. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

SILVA, Marcos (Org.). **Metamorfoses das linguagens**: histórias, cinemas, literaturas. São Paulo: LCTE Editora, 2009.

SOUZA, Márcio. **Mad Maria**. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1985.

STAM, Robert. **A literatura através do cinema**: Realismo, Magia e Arte da Adaptação. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

TELLES, Tenório. **A derrota do mito**. Manaus: Valer, 2003.

TODOROV, Tzvetan. As categorias da narrativa literária. In: BARTHES, Roland et al. **Análise estrutural da narrativa**. São Paulo: Vozes, 2013.

Apêndice: Primeiro contato via correio eletrônico com Márcio Souza

De: Márcio Souza <marciosouza@argo.com.br>

Enviado: quinta-feira, 18 de agosto de 2016 17:39

Para: 'Luisa'

Assunto: RES: Dissertação de Mestrado sobre Mad Maria

Cara Malu

Não terei nenhuma dificuldade em responder questões relacionadas ao trabalho de criação de meu romance MAD MARI. No entanto, no que diz respeito à adaptação para a televisão, minha participação se limitou a assinar o contrato de cessão de direitos autorais negociado pelo meu agente literário. Posso afirmar que a Rede Globo e tem sido extremamente profissional no pagamento dos direitos autorais. De resto, sequer assisti a mini série, pois na época eu dirigia uma peça de teatro no mesmo horário da emissão. O primeiro contrato foi assinado em 1980, e de cinco em cinco anos renovávamos. Para não dizer que não tive nenhum envolvimento, fui uma vez consultado pelo roteirista Benedito Ruy Barbosa a propósito se era fato histórico a personagem de uma amante do advogado Ruy Barbosa. Expliquei que era pura ficção. Na véspera da estreia fiz uma oficina com o elenco no Projac, esclarecendo detalhes das personagens, etc. E foi tudo. Mas estou aqui a sua disposição. Um grande abraço e boa sorte em seu mestrado.

Márcio Souza

De: Luisa [<mailto:luisafontenele@hotmail.com>]

Enviada em: quinta-feira, 18 de agosto de 2016 16:14

Para: marciosouza@argo.com.br; conculturamaneaus@hotmail.com

Assunto: Dissertação de Mestrado sobre Mad Maria

Sr. Márcio Souza,

Sou professora da rede estadual do Estado do Amazonas. No momento me encontro em São Paulo, dedicada a um mestrado em Comunicação e Inovação na Universidade Municipal de São Caetano do Sul/SP.

Na minha dissertação, tento verificar quais inovações ocorreram na transposição de sua obra Mad Maria para a versão televisiva, por meio da minissérie homônima.

Já li alguns artigos sobre você e sobre esse feito (transposição), contudo faz parte do meu trabalho buscar na fonte (escritor Márcio Souza) sua versão acerca disso.

Portanto, inicialmente gostaria de saber se você se prontifica a responder algumas questões (abertas) ou já considera que não há mais a ser comentado. Nesse caso, se não houver muito mais a acrescentar, qual artigo melhor cobriu sua opinião sobre isso e qual; se puder responder, pergunto: Posso encaminhar as perguntas e estas serem respondidas por áudio ou escritas?

Se puder facilitar, já fiz contato com você via Facebook: Malu de Paula.

Desde já, agradeço a atenção e aguardo resposta.

Maria Luísa