

UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS  
FACULDADE DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

VALDERIZA DE ALMEIDA ALVES

**MAD MARIA, A FERROVIA DO DIABO: ENTRE A FICÇÃO E A HISTÓRIA**

Manaus/AM  
2019

VALDERIZA DE ALMEIDA ALVES

**MAD MARIA, A FERROVIA DO DIABO: ENTRE A FICÇÃO E A HISTÓRIA**

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre pelo programa de Pós-graduação em Letras, da Universidade Federal do Amazonas.

Orientador: Dr. Carlos Antônio Magalhães Guedelha

Manaus  
2019

## Ficha Catalográfica

Ficha catalográfica elaborada automaticamente de acordo com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

A474m Alves, Valderiza de Almeida  
Mad Maria, A ferrovia do diabo: entre a ficção e a História /  
Valderiza de Almeida Alves. 2019  
122 f.: 31 cm.

Orientador: Carlos Antônio Magalhães Guedelha  
Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal do  
Amazonas.

1. Literatura Comparada. 2. Intersemiótica. 3. A ferrovia do diabo.  
4. Mad Maria. I. Guedelha, Carlos Antônio Magalhães II.  
Universidade Federal do Amazonas III. Título

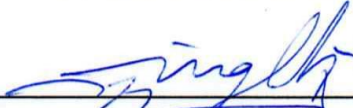
VALDERIZA DE ALMEIDA ALVES

MAD MARIA, A FERROVIA DO DIABO: ENTRE A FICÇÃO E A HISTÓRIA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Faculdade de Letras, da Universidade Federal do Amazonas como requisito para obtenção do título de Mestre em Letras na área de Estudos Literários.

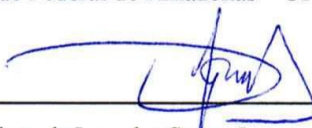
Aprovada em 30 de agosto de 2019

**BANCA EXAMINADORA:**



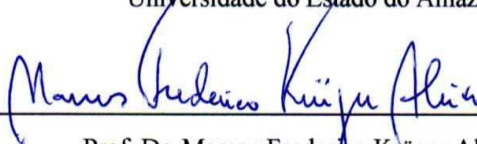
---

Prof. Dr. Carlos Antônio Magalhães Guedelha – **Orientador**  
Universidade Federal do Amazonas – UFAM



---

Prof. Dra. Francisca de Lourdes Souza Louro – **Membro**  
Universidade do Estado do Amazonas – UEA



---

Prof. Dr. Marcos Frederico Krüger Aleixo – **Membro**  
Universidade do Estado do Amazonas – UEA

---

Prof. Dra. Cássia Maria Bezerra do Nascimento – **Suplente**  
Universidade Federal do Amazonas – UFAM

---

Prof. Dr. Gabriel Arcanjo Santos Albuquerque – **Suplente**  
Universidade Federal do Amazonas – UFAM

A Deus e meus pais.

## AGRADECIMENTOS

Ao mestre dos Mestres, Deus, por ter me criado à sua imagem e semelhança e me presenteado com capacidade de questionar realidades e criar um mundo de possibilidades. Por sempre ter planos maiores que os meus para minha vida, e por me ter concedido saúde e força para superar as adversidades;

Aos meus pais, que são meus maiores exemplos de persistência, por me amarem incondicionalmente e apoiarem mesmo a distância. Obrigada por terem me dado educação, valores e acima de tudo me ensinado a ser forte. Sou grata por sonharem meus sonhos e fazerem isso a todo custo;

Ao meu esposo, Kesley Santana, por ser o meu porto seguro. Obrigada por ter estado ao meu lado me fazendo acreditar que seria possível. Obrigada pelo companheirismo, o apoio, a paciência, a compreensão e o amor. E por ser minha guarida nos momentos de desânimo e cansaço;

Aos professores, funcionários e colegas do curso, pelos incentivos, e pelas caronas. Em especial, agradeço as professoras Dras. Cássia Maria Bezerra do Nascimento e Francisca de Lourdes Souza Louro, e ao professor Dr. Marcos Frederico Krüger. Sem o toque especial de vocês, com sugestões e análises, o trabalho não seria mesmo;

À Fundação de Amparo à Pesquisa no Amazonas (FAPEAM) pelo financiamento do projeto de pesquisa, tornando possível a produção dessa dissertação;

E por fim, ao meu orientador professor Dr. Carlos Antônio Magalhães Guedelha, por ter visto em mim um potencial que eu não sabia que existia. Por possibilitar que eu vislumbrasse um horizonte que até então era só um sonho. Por “segurar” minha mão pelos caminhos do saber nos momentos mais cruciais da execução deste trabalho. Obrigada por compartilhar seu conhecimento e experiência de vida, e o fazer de forma tão agradável. Você é referência como pessoa e como profissional. Muito obrigada por acreditar tanto!

Com vocês, meus queridos, divido a alegria desta experiência!

*O que vim fazer aqui! .... Qual a razão de todos esses mortos internacionais que renascem na bulha da locomotiva e vêm com seus olhinhos de fraca me espiar pelas janelinhas do vagão? ...*

*(Mario de Andrade, O turista aprendiz)*

## RESUMO

A presente dissertação é fruto da realidade de três obras: *A Ferrovia do Diabo* (1960), escrita pelo historiador Manoel Rodrigues Ferreira; *Mad Maria* (1980), romance de autoria de Márcio Souza; e a minissérie, sua homônima, adaptada por Benedito Ruy Barbosa (2005). A tríade trata do mesmo objeto, qual seja a construção da Estrada de Ferro Madeira-Mamoré. Por meio da Literatura Comparada, realizei uma leitura cruzada dessas três narrativas, fazendo dialogar a História, a Literatura e a Teledramaturgia. A obra de Ferreira, o romance de Souza e a minissérie de Barbosa trazem em seu seio uma crítica social gigantesca de uma Amazônia em franco desenvolvimento e do descaso nos bastidores desse teatro montado para satisfazer a grande máquina capitalista. Cercada de desastres, epidemias, problemas financeiros, ataques de índios e animais ferozes e muitas lendas, a história da construção da Madeira-Mamoré correu o mundo, e, até hoje, a ferrovia é conhecida como a mais trágica da América.

**PALAVRAS-CHAVE:** Amazônia. Literatura Comparada. *A Ferrovia do Diabo*. *Mad Maria*.



## ABSTRACT

The present dissertation is the result of the reality of three works: *The Devil's Railroad* (1960), written by the historian Manoel Rodrigues Ferreira; *Mad Maria* (1980), novel by Márcio Souza; and miniseries, namesake, adapted by Benedito Ruy Barbosa (2005). The triad deals with the same object, namely the construction of the Madeira-Mamoré Railroad. Through the Comparative Literature, I made a cross-reading of these three narratives, making dialogue about History, Literature and Teledramaturgy. Ferreira's novel, Souza's novel, and Barbosa's mini-series bring a gigantic social critique of an Amazon in full development and the neglect behind the scenes of this theater set up to satisfy the great capitalist machine. Surrounded by disasters, epidemics, financial problems, fierce Indian and animal attacks, and many legends, the history of the construction of Madeira-Mamoré raced the world, and to this day the railroad is known as the most tragic in America.

**KEY WORDS:** Amazon. Comparative Literature. *The Devil's Railroad*. *Mad Maria*.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

|  |     |
|--|-----|
| Figura 1: Dr. Richard Finnegan – interpretado pelo ator Fábio Assunção ..... | 96  |
| Figura 2: Locomotiva Mad Maria .....   | 100 |
| Figura 3: Percival Farquhar – interpretado pelo ator Tony Ramos .....        | 103 |

## SUMÁRIO

|   |            |
|---|------------|
| <b>INTRODUÇÃO .....</b>   | <b>11</b>  |
| <b>1 O CICLO DA BORRACHA NA AMAZÔNIA: LINHAS DA HISTÓRIA E NAS ENTRELINHAS DA LITERATURA.....</b> | <b>15</b>  |
| <b>1.1 História e Literatura: diálogos possíveis .....</b>  | <b>15</b>  |
| 1.1.1 As fronteiras da História .....   | 17         |
| 1.1.2 As fronteiras da Literatura .....   | 19         |
| 1.1.3 As fronteiras como lugares de diálogos .....  | 22         |
| <b>1.2 O ciclo da borracha nas linhas da história.....</b>  | <b>26</b>  |
| <b>1.3 O ciclo da borracha nas entrelinhas da literatura.....</b>                                 | <b>35</b>  |
| <b>2 NOS TRILHOS DA LITERATURA COMPARADA.....</b>   | <b>42</b>  |
| <b>2.1 Breve Histórico da Literatura Comparada.....</b>   | <b>42</b>  |
| 2.1.1 As “escolas” francesa e americana .....   | 43         |
| 2.1.2 Literatura Comparada no Brasil .....  | 46         |
| <b>2.2 Literatura Comparada: Novos Paradigmas.....</b>  | <b>47</b>  |
| <b>2.3 Literatura Comparada: tópicos conceituais.....</b>   | <b>49</b>  |
| 2.3.1 Dialogismo e polifonia .....  | 49         |
| 2.3.2 Intertextualidade e hipertextualidade.....  | 52         |
| 2.3.3 Tradução Intersemiótica .....   | 56         |
| 2.3.4 Adaptação .....   | 57         |
| <b>3 TRÊS ESTRADAS QUE SE CRUZAM: ESTUDO COMPARADO DA CONSTRUÇÃO DA EFMM .....</b>                | <b>62</b>  |
| <b>3.1 A ferrovia do diabo: perspectiva histórica .....</b>                                       | <b>62</b>  |
| 3.1.1 O homem em luta com as cachoeiras .....   | 63         |
| 3.1.2 Tentativas fracassadas de construir a ferrovia.....   | 67         |
| 3.1.3 A ferrovia é construída, destruída e reconstruída .....                                     | 72         |
| <b>3.2 Mad Maria: do Livro à Telinha .....</b>  | <b>83</b>  |
| 3.2.1 Histórico do livro.....   | 83         |
| 3.2.2 Histórico da minissérie .....   | 85         |
| 3.2.3 Narrador.....   | 87         |
| 3.2.4 Personagem.....   | 92         |
| 3.2.5 Tempo.....  | 105        |
| 3.2.6 Espaço.....   | 108        |
| <b>CONSIDERAÇÕES FINAIS: DIALOGANDO NAS FRONTEIRAS .....</b>                                      | <b>112</b> |
| <b>REFERÊNCIAS.....</b>   | <b>115</b> |

## INTRODUÇÃO

A ideia da construção da ferrovia Madeira-Mamoré surgiu no âmbito dos sangrentos conflitos entre o Brasil e a Bolívia, na virada do século XIX para o século XX e primeiras décadas deste último, no que diz respeito à posse e ocupação do atual estado do Acre, “que era um território boliviano, mas se encontrava ocupado por um grande contingente de brasileiros – nordestinos que haviam migrado e continuavam migrando para a Amazônia a fim de fugir da seca avassaladora do sertão” (GUEDELHA, 2013a, p. 83). Os sertanejos nordestinos, transformados em seringueiros, desconheciam por completo a noção de limites territoriais, e, em busca das árvores para a extração do látex, avançavam para além das fronteiras brasileiras, o que ocasionou a ocupação das terras pertencentes à Bolívia.

Enquanto os conflitos ganhavam força na região, uma outra batalha, de natureza diplomática, desenvolvia-se na capital federal, onde o Barão do Rio Branco atuava à frente da diplomacia brasileira diante dos bolivianos. Entre as muitas negociações diplomáticas havidas, foi levado a efeito o Tratado de Petrópolis, assinado pelos dois países no ano de 1903. Pelo Tratado de Petrópolis, o governo brasileiro consumou a compra do Acre pelo valor de dois milhões de libras esterlinas e se comprometeu a construir a ferrovia ligando o porto de Santo Antônio, no rio Madeira, a Guajará-Mirim, no rio Mamoré. A construção dessa ferrovia teria uma alta importância estratégica para a superação do isolamento comercial da região. Por meio dela seria escoada a borracha, principal produto de exportação, e outros produtos da selva em direção ao Atlântico. Isso beneficiaria grandemente a Bolívia, que tinha grande interesse em romper com o isolamento, muito mais que o Brasil. O rio Madeira, por conta de inúmeras cachoeiras existentes em seu percurso, dificultava sobremaneira a navegação, comprometendo o escoamento da borracha boliviana em direção aos Estados Unidos e à Europa. Isso tornava os custos de transporte muito elevados, praticamente inviabilizando a exportação.

A construção da estrada teve início em 1908, com inauguração oficial em 1912, após muitos percalços e centenas de mortes de trabalhadores e de indígenas. Em relação ao ano de inauguração, Murilo Souza (2010, p. 239) afirma: “coincidentemente, este foi também o ano em que a economia da borracha entrou definitivamente em crise”. A partir daí, “a ferrovia funcionou precariamente, administrada por empresas privadas ligadas à produção da borracha boliviana, até a década de 1930, quando finalmente passou a ser controlada pelo Estado

brasileiro”. É sintomático o fato de que o funcionamento da ferrovia se deu justamente no período em que a economia do látex já entrava em franca decadência, tendo sido ela criada prioritariamente para transportar esse produto.

A estrada ficou conhecida como “ferrovia do diabo”, tendo em vista a quantidade de trabalhadores de várias nacionalidades, que morreram durante a sua construção, acometidos pela malária e outras doenças, como a febre amarela, e vitimados por ataques de índios e afogamentos. Dois livros seminais tratam da construção dessa ferrovia: *A ferrovia do diabo* (1960), escrito pelo historiador Manoel Rodrigues Ferreira, e *Mad Maria* (1980), romance de autoria de Márcio Souza. Nesses dois livros estão registrados os flagrantes da história de uma estrada que está intimamente ligada à história da ocupação humana na região. O primeiro é fruto do acurado trabalho do historiador e jornalista em busca dos detalhes que reconstituem os fatos, para mostrá-los documentados ao leitor, fazendo o passado invadir o presente, com um toque de realidade impressionante; o segundo é uma bem elaborada obra de ficção, em que o autor, à guisa de demiurgo, opera a recriação daquela passagem tão visceral da história da região, por meio dos artifícios literários à disposição do romancista. Os dois livros são reveladores, cada um a seu modo, de múltiplos flagrantes da construção da ferrovia. Quanto ao livro de Márcio Souza, o teledramaturgo Benedito Ruy Barbosa o adaptou para a linguagem televisiva para exibição em formato de minissérie na Rede Globo no ano de 2005, em 35 capítulos.

Elaborei a presente dissertação a partir da realidade dessas três obras, que tratam do mesmo objeto, qual seja a construção da Estrada de Ferro Madeira-Mamoré (doravante EFMM). Por meio da Literatura Comparada, realizo uma leitura cruzada dessas três narrativas, fazendo dialogar a História, a Literatura e a Teledramaturgia, tendo como ponto de partida o seguinte problema de pesquisa: que diálogos são possíveis entre a História e a Literatura no que tange à representação da EFMM? Quais estratégias discursivas, no romance e em sua adaptação televisiva, podem ser observadas em contraponto com os apontamentos documentais da História? Com base nessa problematização, os objetivos da pesquisa foram assim delineados:

O objetivo geral: Analisar comparativamente as representações da EFMM na História e na ficção.

Objetivos Específicos: elaborar um quadro teórico sobre o ciclo da borracha na Amazônia e sua abordagem na literatura; realizar uma leitura crítica do livro *A Ferrovia do diabo*, com vistas a fazer uma incursão nas linhas da História sobre a construção da estrada;

ler criticamente o romance *Mad Maria*, de Márcio Souza, e sua adaptação televisiva, com o fim de abstrair as entrelinhas da ficção no que concerne à construção da estrada; com base nos pressupostos teóricos da Literatura Comparada, estabelecer um quadro comparativo entre História e ficção em relação à representação da construção da EFMM.

Em relação ao quadro teórico, o estudo teve por base os seguintes textos e ideias: no que concerne à Amazônia como tema: *Expressão Amazonense* (2003), de Márcio Souza, que retrata de forma crítica o ciclo da borracha na região; *Ficções do ciclo da borracha* (2009), de Lucilene Gomes Lima, que explora a temática do ciclo da borracha na literatura; relativamente aos diálogos da História com a Literatura, foram fundamentais os seguintes textos, que tratam do diálogo possível e muitas vezes necessário entre os dois campos: *O mundo como texto: leituras da História e da Literatura* (2003), de Sandra Jatahy Pesavento; *Cultura escrita, literatura e história* (2001), de Roger Chartier; *História e Literatura: uma relação possível* (2007), de Zeloí Aparecida Martins dos Santos; *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção* (1991), de Linda Hutcheon. Esses autores discutem a intermediação entre História e Literatura, procurando mostrar pontos de aproximação entre ambas.

Em relação à Literatura Comparada, que foi a base teórica da pesquisa, foram fundamentais as consultas a: *Literatura comparada* (2006), de Tania Franco Carvalhal, que estabelece uma súpula histórica e apresenta os princípios basilares do comparativismo; *O Comparativismo brasileiro dos anos 90: globalização e multiculturalismo* (2000), organizado por Eduardo Coutinho, que promove uma visita aos textos fundamentais que deram origem à teoria comparativista no Brasil; *Literatura Comparada* (2015), de Sandra Nitrini, um estudo introdutório, com o percurso histórico tanto no plano internacional, quanto no nacional, dos estudos comparados na literatura; *Literatura e sociedade* (1976), de Antonio Candido, que reflete sobre o papel social do autor e da obra literária, especialmente o capítulo “Literatura e Cultura de 1900 a 1945”.

Sobre *Mad Maria* (1980) e *A ferrovia do diabo* (1960), estudos já realizados por pesquisadores diversos, contribuíram para o enriquecimento das reflexões: *Entre a Ferrovia do Diabo e o Trem Fantasma: uma viagem pela história da Estrada de Ferro Madeira-Mamoré* (2010), de Murilo Mendonça Oliveira de Souza; *Mad Maria: do romance à minissérie* (2007), de Cynthia Alcantara Teixeira; *A descolonização em Mad Maria, de Marcio Souza: o contradiscurso ao “progresso” na Amazônia* (2011), de Miguel Nenevé e Márcia Letícia Gomes. Os autores mostram como essa obra convida o leitor a repensar a ideia de progresso e

desenvolvimento na Amazônia; *Mad Maria, intermedialidades e memória dos sentidos: a presentificação do passado em minisséries históricas* (2014), de Solange Wajnman.

Quanto ao percurso metodológico, a pesquisa, de natureza eminentemente bibliográfica, deu-se em diferentes estágios: primeiramente foram realizadas repetidas leituras dos textos primários, objetos de pesquisa, formando o *corpus* de análise. Num segundo momento, foi formado um quadro teórico sobre a Amazônia e o ciclo da borracha, a partir das obras selecionadas para esse fim. O passo seguinte foi a elaboração de um quadro teórico sobre a Literatura Comparada para embasar toda a pesquisa. Depois estabelecido um panorama sobre as relações da Literatura com a História e os possíveis diálogos resultantes dessas relações. Outro estágio foi o da aplicação do quadro teórico formado a partir desse conjunto de pesquisas bibliográficas aos textos primários, ponto central do trabalho. Por fim, a escrita da dissertação foi o passo final do trajeto.

A versão final do texto desta Dissertação apresenta-se dividida em quatro capítulos, como segue:

O capítulo 1, intitulado “O ciclo da borracha na Amazônia: nas linhas da história e nas entrelinhas da Literatura”, consiste num levantamento histórico e literário do ciclo da borracha na região;

O capítulo 2, com o título “Nos trilhos da Literatura Comparada”, desenvolve um estudo da história da Literatura Comparada, seus tópicos conceituais bem como os diálogos possíveis entre a História e Literatura.

O capítulo 3, denominado “Três estradas que se cruzam: estudo comparado da construção da EFMM”, dedica-se ao estudo pormenorizado das representações da EFMM na visão histórica, do jornalista Manoel Rodrigues Ferreira; na visão do romancista Márcio Souza e na minissérie de Benedito Ruy Barbosa.

A partir dessa análise, podemos traçar um painel sobre os diálogos possíveis entre a História e a Literatura no que tange à representação da EFMM, ressaltando a importância da Literatura Comparada nesse processo. Por fim, perceber que tanto no romance quanto na minissérie e nos apontamentos documentais podem-se encontrar várias estratégias discursivas criadas e exercitadas no sentido de se dar variadas interpretações da Amazônia.

# **1 O CICLO DA BORRACHA NA AMAZÔNIA: LINHAS DA HISTÓRIA E NAS ENTRELINHAS DA LITERATURA**

Neste capítulo, desenvolvo uma abordagem histórica e literária do ciclo na borracha na Amazônia. Realizo uma discussão sobre os diálogos possíveis entre a História e a Literatura, enfocando a proximidade entre esses dois campos, sem negar a existência de questões nas quais se afastam. Entre os autores que trouxeram à baila essa discussão, tomo por base os seguintes: Pesavento (2003), Chartier (2009), Burke (2005), Lima (2009), Guedelha (2013), entre outros. O capítulo subdivide-se em três tópicos, como segue: “História e Literatura: diálogos possíveis”, “O ciclo da borracha nas linhas da História” e “O ciclo da borracha nas entrelinhas da Literatura”.

## **1.1 História e Literatura: diálogos possíveis**

Se no passado as ciências buscavam isoladamente autoafirmar-se, a tendência na atualidade é a busca por aproximações, que não excluam o caráter das ciências enquanto autônomas, mas que contribuam de maneira plural para o desenvolvimento de abordagens comuns aos respectivos campos e paradoxalmente delimitem suas especificidades. A virada da historiografia para os estudos culturais, a partir da década de setenta do século XX, impulsionada pela preocupação com o simbólico e suas interpretações, proporcionou o surgimento de novos territórios a serem explorados pela pesquisa histórica. Nesse ínterim, se observa a aproximação da História com a Literatura.

Para alguns, traçar uma discussão que envolva os conhecimentos da História relacionados aos da Literatura, ou vice-versa, pode ser desafiador, podendo negar a existência de questões nas quais essas áreas se afastam, questões teóricas e metodológicas que delimitam suas especificidades. Mas há uma gama considerável de pesquisadores para os quais o diálogo não representa nenhum tipo de dilema. Tendo em vista a complexidade que envolve essa temática, recorri à metáfora, pois ela é um método dinâmico no esclarecimento de fenômenos de difíceis explicações, porquanto, partindo do conhecido para desvendar o desconhecido, ela é, segundo Aristóteles (1999, p. 63), “a transferência do nome de uma coisa para outra, ou do gênero para a espécie, ou da espécie para o gênero, ou de uma espécie para outra, ou por analogia”. As reflexões pioneiras do filósofo grego instigaram pensadores posteriores, ao longo de toda a tradição ocidental. Para Guedelha (2017, p. 32-33), a metáfora ocorre quando



“usamos expressões referente a um determinado domínio da realidade para falar, metaforicamente, de conceitos correspondentes a outro domínio da realidade”. Em suma, é uma comparação de palavras em que o termo substitui o outro. Nesse sentido, utilizei a metáfora da fronteira. Partindo do “conhecido”, a fronteira, verifiquei que, apesar de preservar as suas especificidades, os diálogos entre esses campos se tornam possíveis.

De acordo com Nogueira (2007, p. 44), a expressão “fronteira” vem sendo utilizada em diversos sentidos, “que vão desde o limite entre dois Estados-nacionais, [...], até em diversos sentidos figurados, como superação de *tabus* culturais, diferença entre as ciências, o limiar entre a vida e a morte, barreiras a determinados assuntos, diferenças socioeconômicas e outros”. Dois conceitos são pertinentes quando se trata de caracterizar a fronteira, segundo a Constituição Federal Brasileira de 1988: (1) de fronteira linha (limite), que é constituída pela linha imaginária (natural ou artificial) que segue o traçado estabelecido em tratados internacionais, completada, quando necessário, pelo detalhamento de acidentes físicos e pela colocação de marcos que a torne mais nítida; e (2) de fronteira faixa (faixa de fronteira), que é uma extensão de até 150 km de largura, ao longo da fronteira linha, regrada por normas para ocupação, trânsito e exploração econômica, tendo em vista a preservação dos interesses e defesa da soberania do território nacional.<sup>1</sup> Conforme Borba (2013, p. 60), “Fronteira Limite está ligada a uma concepção precisa e definida de terreno, enquanto Fronteira Faixa é mais abrangente e se refere a uma região”. As análises que se seguem, tomam fronteira como *limite*, portanto as considerações acerca do termo *fronteira* estão embasadas nessa conceituação.

As fronteiras podem ser artificiais ou naturais. As artificiais são aquelas que foram construídas pelo homem, como muros, estradas e linhas imaginárias. Enquanto as naturais são aquelas dispostas espontaneamente pela geografia no território, como rios, córregos, mares e montanhas. Essas representações fronteiriças não passam de convenções, visto que não é uma regra, dependem das relações entre os países vizinhos. Para Burke (2008, p. 153), mesmo que muitos a vejam “basicamente como barreiras, por outro lado, atualmente a ênfase tende a cair nas fronteiras como lugares de encontro ou zonas de contato”. É o que acontece, por exemplo, nos rios. Naturalmente podem se tornar uma fronteira, delimitando duas áreas, porém é também por onde o contato entre os dois territórios acontecem. Pontes são criadas para ligar regiões e assim possibilitar contatos e trânsito de ideias. Desse modo, partindo da metáfora, em que a fronteira é o domínio fonte, estabeleço uma discussão sobre as possibilidades de

---

<sup>1</sup> Conforme Cap. II, art. 20, alínea XI, § 2º da Constituição Federal de 1988.

diálogos entre a História e a Literatura, sem deixar de salientar suas especificidades e seus distanciamentos.

### 1.1.1 As fronteiras da História

Apesar de já ter sido um tema bastante discutido no meio acadêmico, as reflexões acerca das especificidades e abordagens praticadas pela História não se esgotaram. A complexidade reside no seu objeto que, pela volubilidade, por assim dizer, provoca divisões de opiniões sobre o que estuda a História. Essas inquietações foram percebidas quando a História passou a ser cunhada com um novo viés de pesquisa, o da cultura. Para Burke (2008, p. 147), “há três problemas especialmente sérios: a definição de cultura, os métodos a serem seguidos na Nova História Cultural e o perigo da fragmentação”.

Quisera terem sido essas as dificuldades de Marc Bloch e Lucien Febvre quando eram acadêmicos da Universidade de Estrasburgo. Aliás, se os problemas referentes às especificidades da Nova História Cultural (doravante NHC) existem, devem-se a eles que, no final da década de vinte, lançaram críticas aos paradigmas tradicionais de se fazer História, através da publicação da revista *Annales d'Historie Économique et Sociale*. O periódico teve como proposta inicial se livrar da visão positivista e fazer uma revisão da escrita da História, inaugurando dessa forma uma nova historiografia, a chamada *Nova História*. Todo esse movimento empreendido por Bloch e Febvre foi metaforicamente tido por Burke (1997) como “a Revolução Francesa da Historiografia”, ao criticar ferrenhamente os eruditos e suas formas de escreverem história, vista de cima, contemplando as ações militares, a política e os heróis. Propõe um novo olhar sobre o passado, uma releitura do que já foi escrito. Contudo, deixando claro que o passado jamais se modificará, mas o conhecimento do passado está sempre em transformação e aperfeiçoamento.

O livro *Apologia da História ou o ofício do historiador*, do historiador Marc Bloch, é tido como um guia para o estudo da História. A obra começa com uma pergunta feita pelo filho de Bloch: “Papai, então me explica para que serve a História?” (BLOCH, 2001, p. 41). Um questionamento aparentemente simples, mas que despertou horizontes filosóficos acerca da utilidade da História e de sua interpretação. Nessa obra, Bloch critica a noção de passado como objeto da História, alegando que seria absurda a ideia, tendo em vista que este não é palpável e não é específico a somente uma ciência. O objeto da História são os homens (no plural)... “são os homens que a História quer capturar. Quem não conseguir isso será apenas,

no máximo, um serviçal da erudição. Já o bom historiador se parece com o ogro da lenda. Onde fareja carne humana, sabe que ali está sua caça” (BLOCH, 2001, p. 54). Utilizando-se de uma metáfora, Bloch transmite o verdadeiro sentido de estudar história: “os homens”. Mas o objeto de pesquisa dos historiadores não é simplesmente “os homens”. Além de estudá-los, o historiador pensa também o tempo e a duração. Em última instância, a História é a ciência dos homens no tempo.

O sucesso da Escola dos *Annales* deixou marcas indeléveis na historiografia e sua influência se faz sentir nos nossos dias. A Escola conheceu quatro gerações: a primeira, de Bloch e Febvre, foi o ponto de partida para as novas abordagens em História; seguindo a linha sucessória de Febvre, Fernand Braudel consolida institucionalmente o grupo projetando o sucesso definitivo da Revista dos *Annales* e fundando a *VI seção da École des Hautes Études*, dando início à segunda geração, que se situou entre os anos de 1946 a 1969, marcada por introduzir o conceito de “longa duração” como instrumento epistemológico das ciências sociais, o uso de documentação seriada e a utilização de método específico; na terceira geração, Jacques Le Goff assume a presidência da revista, e diferentemente de Braudel, apresenta uma multiplicidade de métodos, objetos e temas de estudo. Como afirma Peter Burke (1997), muitos historiadores saíram do “porão ao sótão”, saíram da abordagem econômica e se embeçaram nas manifestações culturais; a quarta geração dos *Annales* começou por volta de 1989 e chega até os nossos dias. Com a efervescência de se buscar “as verdades” por meio das representações, os olhares dos historiadores se voltaram para as manifestações culturais. Atualmente fala-se muito em cultura, em representações, traduções, práticas, imaginário, ideologia, cultura política. Fala-se muito em Nova História Cultural.

Não há quem conteste o sucesso da NHC nos dias de hoje. Se a História Econômica estava na “crista da onda” em meados dos anos 50, 70 e nas últimas décadas do século XX, esse *status* tem novo nome na atualidade: Nova História Cultural. A NHC é a forma dominante da História Cultural. Indo um pouco além, ela é a forma dominante da História praticada hoje. Então, falar em especificidades da História é falar em especificidades da NHC. Compartilhando esse sucesso com ela, historiadores de renome ganharam destaque pelas suas produções e críticas teórico-metodológicas de se fazer História.

O termo NHC se popularizou na década de 80, quando a historiadora norte-americana Lynn Hunt escreveu um livro de mesmo título e que se tornou muito conhecido. Para Burke (2008, p. 10) “o terreno comum dos historiadores culturais pode ser descrito como a preocupação com o simbolismo e suas interpretações. Símbolos, conscientes ou não, podem

ser encontrados em todos os lugares, da arte à vida cotidiana”. Burke não tem uma definição para a História Cultural (talvez por isso o título *O que é História Cultural?*). Em sua obra, ele apresenta estudos desenvolvidos por vários autores sobre a temática, a preocupação com o simbolismo e suas representações é o ponto comum entre esses historiadores culturais, somando-se a isso, a valorização das manifestações culturais anônimas.

Não é que a NHC recusa as expressões culturais das elites ou classes “letradas”, mas revela especial apreço, pelas manifestações das massas anônimas: as festas, as resistências, crenças heterodoxas... Em uma palavra, a NHC revela uma especial afeição pelo informal e, sobretudo, pelo popular, como alude Vainfas (1997).

É importante mencionar que o interesse pelas práticas simbólicas foi enfatizado por autores marxistas, antropólogos, críticos literários (narrativa e linguagem) e filósofos (análise de discurso), todos apontando que as relações econômicas e sociais são campos de produções culturais. Os documentos não seriam simples reflexos transparentes do passado, mas ações simbólicas com significados diferentes, conforme os autores e suas estratégias.

A exposição feita percorreu apenas algumas especificidades da História atual. Para tanto, a visita à história da historiografia, com ênfase na Escola dos *Annales*, foi crucial para entendermos a conjuntura atual da História Cultural. Observamos que sua marca essencial é sem dúvidas no trato com o simbólico, e o estudo deste não está restrito apenas à História. Na verdade, uma das correntes da História Cultural é a interdisciplinaridade, podendo, dessa forma, fazer uma abordagem completa sobre um tema em questão. Daí a aproximação do campo da história com outras ciências, como a Literatura. Sobre a relação, Nicolau Sevcenko afirma: “nem reflexo, nem determinação, nem autonomia: estabelece-se entre os dois campos uma relação tensa de intercâmbio, mas também de confrontação” (SEVCENKO, 2003, p. 299). Há sempre uma troca de informações onde ambas dispõem de instrumentos que enriquecem uma à outra, entretanto, a confrontação também pode acontecer no sentido de colocar a outra em averiguação e debates. Discutiremos essa relação mais adiante no tópico “as fronteiras como lugares de diálogos”.

### 1.1.2 As fronteiras da Literatura

O que é literatura? Para Proença Filho (2007, p. 8), o conceito de Literatura “como acontece com outros fatos culturais, não é matéria pacífica entre os estudiosos que a ela se dedicam”. Ao longo da história, o conceito sofreu variações significativas. Em cada época

literária foram atribuídas importâncias distintas à Literatura, conforme a realidade cultural e social do período. Na atualidade, o assunto ainda desperta interesse entre os estudiosos, e as controvérsias permanecem.

A multiplicidade de sentido da palavra “Literatura”, no decorrer do tempo, prova que ela foi fortemente afetada pelo fenômeno de polissemia. A palavra Literatura vem do latim *litterature* que significa “toda palavra escrita”. Sendo assim, em sentido genérico, qualquer texto é uma literatura. Podemos citar, como exemplo, a literatura médica, a literatura jurídica, a literatura policial, etc. todavia essa noção genérica de Literatura como “toda palavra escrita” nem de longe satisfaz às exigências da definição de um objeto de estudo do campo literário. Foi preciso, no decurso do tempo, a elaboração de um conceito específico, que desse conta, de certa forma, das especificidades desse campo. Nesse sentido, talvez a pergunta adequada não seria “o que é literatura?”, mas sim: existe um traço essencial, distintivo, que as obras literárias partilham? Para Jonathan Culler (1999, p. 28), essa é uma pergunta difícil, e as razões da sua complexidade reside no fato de que “as obras de literatura vêm em todos os formatos e tamanhos, e a maioria delas parece ter mais em comum com obras que não são geralmente chamadas de literatura do que com algumas outras obras reconhecidas como literatura”.

Até o século XVIII, a Literatura era conectada de modo geral com o saber, o conhecimento, as artes e as ciências em geral. A partir do século XVIII, ela “passa a adquirir uma acepção mais especializada, referindo-se especialmente às “belas artes”, ganhando assim uma conotação estética e passando a denominar-se a arte que se exprime pela palavra” (MATOS, 2001, p. 200-201). Com a Revolução Industrial no século XVIII e o crescente acesso do público a livros impressos, as tardes de cafés e os clubes privados nunca mais foram os mesmos, a opinião pública ganha musculatura e novos conceitos sobre a Literatura serão defendidos. Na primeira metade do século XX, nasce o Formalismo Russo. Esse grupo surgiu na Rússia antes da Revolução de 1917 e pouco depois seus membros foram silenciados pelo governo de Stalin. Os formalistas rejeitaram as doutrinas impressionistas que influenciavam a crítica literária e transferiram a atenção para a realidade material do texto literário em si.

Para os formalistas, o que diferenciava a literatura de outras formas de discurso era o fato de ela “deformar” a linguagem comum, era uma espécie de violência organizada praticada contra a linguagem que usamos habitualmente. A Literatura tem uma forma especial de linguagem, pois se trata de uma linguagem que chama a atenção sobre si mesma e exhibe sua existência material. Roland Barthes, como crítico literário e formalista, vê a literatura

como uma “trapaça linguística salutar”, pois ela usa sua própria linguagem e não precisa de regras de estruturação para se fazer compreender. Segundo Barthes (1997), somos submissos e escravos da língua, uma vez que somos obrigados a enquadrar os nossos pensamentos nas estruturas linguísticas se queremos nos comunicar. Como o homem tem ânsias de liberdade, e é impossível ser livre na língua, a única forma de atingir a liberdade almejada é trapacear a língua por meio da própria língua. E a Literatura é essa trapaça. Por meio de seus artifícios, a arte literária perfura a muralha que aprisiona o homem à língua. Dessa forma, enquanto a língua escraviza, a literatura liberta. Liberta o autor que não precisa emoldurar seus pensamentos em uma estrutura linguística precípua; liberta o leitor do caos e da visão do mundo e, portanto, nos humaniza.

Após o pioneirismo dos formalistas russos quanto à busca de estabelecimento de conceitos operacionais do campo literário, outros movimentos posteriores vieram à luz, apresentando propostas de trabalho para a definição desse campo, como a Nova Crítica americana e a Estilística. Essas correntes textualistas serviram de matriz para outras correntes teóricas, como a semiótica literária e a estética da recepção.

Por largo tempo o caráter ficcional foi considerado uma das características básicas do texto de Literatura entendida a ficção como fingimento, resultante do ato de fingir. Terry Eagleton (2003, p. 1) considera que descrever a Literatura como escrita “imaginativa”, no sentido de ficção, uma escrita que não é literalmente verdadeira, é um tanto desafiador, pois “a distinção entre ‘fato’ e ‘ficção’, não parece ser útil, e uma das razões para isso é a de que a própria distinção é muitas vezes questionável”. O caráter ficcional e imaginativo não basta para evidenciar um fenômeno literário, uma vez que algumas obras são lidas como “fatos” para alguns e como “ficção” para outros. Apesar de que para alguns especialistas “o ficcional não se confunde com o falso: nele se abriga coisa adaptada da realidade” (PROENÇA FILHO, 2007, p. 10). Apesar disso, o efeito persuasivo das melhores obras de ficção é extraordinário. Diga-se de passagem, o próprio John Stuart Mill, que foi vítima de uma depressão aos 20 anos e tornou-se insensível a toda alegria, experimentou todo tipo de remédio, mas foi nos poemas de Wordsworth sua verdadeira cura pelos dois dolorosos anos de depressão. Tzvetan Todorov (2009, p. 76) afirma que “a literatura pode muito. Ela pode nos estender a mão quando estamos profundamente deprimidos, nos tornar ainda mais próximos dos outros seres humanos que nos cercam, nos fazer compreender melhor o mundo e nos ajudar a viver”.

De acordo com Lopes (s/d, p. 4), falar de Literatura como arte verbal é “falar inevitavelmente de imitação [...] um meio de reprodução e recriação através da palavra”. Essa

corrente de pensamento inaugurada por Platão e Aristóteles “entende que a obra literária envolve uma representação e uma visão do mundo, além de uma tomada de posição diante dele” (PROENÇA FILHO, 2007, p. 9). A arte literária é *mimesis*, é arte que imita pela palavra. Isto quer dizer que a Literatura imita a vida; a vida está continuamente a ser reinterpretada e recriada. Todorov (1978, p. 85) afirma que “genericamente, a arte é uma imitação diferente, segundo o material que utiliza; e a literatura é imitação pela linguagem, tal como a pintura é imitação pela imagem”.

Mas como a Literatura se realiza? Roman Jakobson deu uma formulação lúcida: “O objeto da ciência literária não é a literatura, mas ‘literariedade’ (*literaturnost*), ou seja, o que faz de uma dada obra uma obra literária” (AGUIAR E SILVA, 2007, p. 15). A mensagem literária dirige-se, pois, a um leitor que a reconhece como prática literária. Entendemos dessa forma que a literariedade de um texto é, em primeira análise, o reconhecimento dessa propriedade por determinada comunidade interpretativa. A obra literária “só adquire existência efetiva como obra literária, como objeto estético, quando é lida e interpretado por um leitor, em conformidade com determinados conhecimentos, determinados convenções e práticas institucionais” (AGUIAR E SILVA, 2007, p. 33).

Existem muitas brechas a serem fechadas no que se refere ao estudo dessa ciência, porém não podemos ficar desanimados, pois ainda temos “possibilidade, graças ao desenvolvimento dos estudos e das pesquisas na área, de indicar traços peculiares e identificadores do discurso literário enquanto tal. Sem a menor pretensão ou a veleidade de decifrar o mistério da esfinge” (PROENÇA FILHO, 2007, p. 11). Esse mistério é prazeroso, uma vez que a cada decifrar, novas possibilidades de estudos vêm à tona.

### 1.1.3 As fronteiras como lugares de diálogos

Apesar das especificidades de cada área, discutidas nos itens anteriores, as fronteiras são lugares onde acontecem diálogos, trocas de ideias, possibilitando o surgimento de novas abordagens. Essas abordagens como vimos, decorrentes da NHC, resultaram numa grande diversidade de estudos. A aproximação da História com outras disciplinas possibilitou “o resgate das memórias coletivas e individuais, permitindo o desdobramento metodológico e proporcionando com isso uma diversidade de leituras e representações do passado pesquisado” (SANTOS, 2007, p. 3).

Na atualidade, as relações entre História e Literatura estão no centro dos debates. Se no século XIX “a História se valia da Literatura como um recurso ilustrativo de uma afirmação sobre o passado, para confirmação de um fato ou ideia” (PESAVENTO, 2003, p. 32), atualmente essa relação tem articulado questões muito mais amplas, prova disso é a criação do *Clíope*, um grupo formado em 1994 que se dedica aos estudos do cruzamento da História com a Literatura. Na natureza desses debates muitas questões são levantadas, permitindo uma troca de experiências e a construção de novas abordagens, confirmando a importância da interdisciplinaridade nos estudos atuais.

Os diálogos entre essas ciências se resolvem no plano epistemológico, “mediante aproximações e distanciamentos, entendendo-as como diferentes formas de dizer o mundo, que guardam distintas aproximações com o real” (PESAVENTO, 2004, p. 80). Um debate já antigo que remonta os tempos de Tucídides e Heródoto e que ainda causa estranheza no mundo acadêmico é a ficcionalização da História. Isso acontece porque “o historiador, quando constrói sua narrativa sobre o passado, tem uma pretensão a atingir a veracidade” (PESAVENTO, 2003, p. 36), e falar em ficcionalização da História seria, grosso modo, entendê-la como fingimento, fantasia, invenção e criação. Sem querer encerrar o significado de ficção a conceitos tão simplórios, é válido considerar o estudo de Carlo Ginzburg sobre a palavra, ao referi-la como “*fictio*, ligada a *figulus*, oleiro, que implica uma construção a partir do real” (GINZBURG *apud* PESAVENTO, 2003, p. 34), entendida por Pesavento (2003, p. 34) como uma “*forma positiva e construtiva*, uma saída entre a verdade e a mentira, lugar que seria ocupado, por exemplo, pelo mito, pela Literatura e ... pela História”!

Ao situar ficção para além do verdadeiro e do falso, Ginzburg (2007, p. 9), observou que, entre as narrativas ficcionais e as históricas, há uma “contenda pela representação da realidade”, “um conflito feito de desafios, empréstimos recíprocos, hibridismos”. Estamos “diante de uma *construção social da realidade*, obra dos homens, representação que se dá a partir do real, que é recriado segundo uma cadeia de significados partilhados” (PESAVENTO, 2003, p. 35). A História e a Literatura, cada uma a seu modo, com diferentes discursos, recriam o mundo por meio de representações<sup>2</sup>. Burke (2008) observou que é preciso deixar lugar para o imaginado e ir muito além de uma ideia empobrecida do real.

---

<sup>2</sup> Os conceitos de representação desse estudo seguem os elaborados por Pesavento e Chartier que, respectivamente são: “encarna a ideia de uma substituição, ou ainda da presentificação de uma ausência” e “um instrumento de um conhecimento mediador que faz ver o objeto ausente através da substituição por uma imagem capaz de o reconstituir em memória e de figurar como ele é”.



Entretanto, existem algumas limitações que pesam sobre o trabalho ficcional do historiador: as fontes históricas. Estas limitam o historiador devido aos rigores dos métodos e a finalidade de atingir uma verdade possível. Enquanto a História se ocupa em buscar a verdade através dos vestígios deixados pela humanidade ao longo do tempo, a Literatura, “cria uma modalidade narrativa referencial ao mundo, com pretensão aproximativa. Não precisa comprovar ou chegar a uma veracidade, mas obter uma coerência de sentido e um efeito de verossimilhança” (PESAVENTO, 2003, p. 3). Desse modo, observamos que tanto a História quanto a Literatura obtêm o mesmo efeito de verossimilhança, com a diferença de que o historiador tem uma aspiração pela verdade, enquanto o foco do ficcionista não é a verdade, mas a universalidade humana.

Apesar de seus discursos distintos, tanto a História quanto a Literatura almejam representar as experiências dos homens no tempo, assim ambas são formas de “explicar o presente, inventar o passado, imaginar o futuro (...) são formas de representar inquietações e questões que mobilizam os homens em cada época de sua história, e, nesta medida, possuem um público destinatário e leitor” (PESAVENTO, 2003, p. 81). Dessa forma, reabre-se o debate “em torno da verdade, do simbólico, da finalidade das narrativas históricas e literárias, da gerência do tempo e da recepção do texto, questões essas que colocam a história e a literatura como leituras possíveis de uma recriação imaginada do real” (LEENHARDT; PESAVENTO, 1998, p. 10).

Dessa maneira, a Literatura é importante para o campo de conhecimento histórico porque, como revela Chartier (1990, p. 16): “tem por principal objeto identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade cultural é construída, pensada, dada a ler”. Pesavento (2003) evidencia que no uso que a História faz da Literatura como fonte, há que considerar que o texto literário, tal como a pintura, por exemplo, fala das verdades do simbólico, ou seja, da realidade do imaginário de um determinado tempo, deste real construído pela percepção dos homens, e que toma o lugar do real concreto. Para ela, a Literatura diz muito mais do que outra marca ou registro do passado.

Ela fala do invisível, do imperceptível, do apenas, entrevisto na realidade da vida, ela é capaz de ir além dos dados da realidade sensível, enunciando conceitos e valores. A literatura é o domínio da metáfora da escrita, da forma alegórica da narrativa que diz sobre a realidade de uma outra forma, para dizer além (PESAVENTO, 2003, p.40).

Os cuidados com a fonte deverão ser os mesmos aplicados a outras fontes históricas, sendo necessário que se volte para ela de maneira adequada, entendendo que um livro é

expressão tanto de um autor quanto de sua época e também de seus leitores, já que não se pode imaginar a Literatura sem levar em conta sua recepção. Temos, como exemplo, a literatura medíocre, que assim como a canônica, tem valor nos estudos históricos pois, ao ser consumida em uma determinada época, essa mesma literatura pode dizer muito sobre o gosto, as preferências, as sensibilidades dos homens em um certo momento. Apesar de toda essa contribuição da Literatura como fonte histórica, deve-se ter em conta que existiram e existem “historiadores que se interessaram em fazer leituras das obras literárias, mas frequentemente sem sucesso, pois as liam como se fosse um documento singular que ilustrava os resultados ou que corroborava o que as fontes e as técnicas clássicas da história tinham mostrado” (CHARTIER, 2001, p.91). Dessa forma exposta por Chartier, verifica-se uma leitura redutiva, puramente documental e que destrói o próprio interesse de se confrontar com a Literatura.

A abertura em direção à História, do ponto de vista da Literatura e dos estudos literários tinha sido preparada graças a novas abordagens “contextualizantes”. Para Chartier (2009), a Literatura se apropria não só do passado, como também de documentos e das técnicas da disciplina histórica, como o dispositivo de criar o “efeito de realidade”, abordado por Barthes, como uma modalidade da “ilusão referencial”, com a multiplicação de notações concretas destinadas a carregar a ficção de um peso de realidade. Conforme Hutcheon (1991), grande parte da ficção produzida a partir da década de oitenta, incorporou em maior ou menor grau, verdades da história social e política em seus enredos. Tanto ao historiador quanto ao ficcionista cabem a tarefa de empenhar-se em minuciosas pesquisas sobre o episódio que lhes servirá de base para a sua narrativa. Contudo, ainda que o romancista utilize as mesmas fontes que o historiador, ele retrata o passado com liberdade e imaginação, pelo emprego da subjetividade, tanto a sua quanto a dos personagens que recria. Dessa forma, ao se enveredar pelas malhas da ficção histórica, é preciso ponderar que esta, por não assegurar compromissos mais sérios com a verdade histórica, pode conter as armas mais comprometedoras no que tange à denúncia e ao combate dos mais sérios problemas sociais.

Apesar das peculiaridades de cada área, o diálogo não apenas é possível como também é fundamental. Esse pode ocorrer de diversas maneiras, seja através da narrativa, da ficção, do imaginário ou da representação. Para esse estudo, optamos em refletir essas aproximações a partir do conceito de representação, descrito por Chartier (1990, p. 20), como um “instrumento de um conhecimento mediador que faz ver um objeto ausente através da substituição por uma imagem capaz de o reconstituir em memória e de o figurar como ele é.” Notadamente, representar é apresentar de novo. E mesmo com discursos distintos, tanto a

História quanto a Literatura almejam representar inquietações e questões que mobilizaram os homens em cada época de suas histórias. Nesse sentido, o objetivo deste texto é realizar uma análise comparativa sobre a representação do ciclo da borracha nas linhas da História e nas entrelinhas da Literatura, desvelando um período na história da Amazônia que até hoje é motivo de muitos estudos e questionamentos que vão muito além do tema aqui proposto.

## 1.2 O ciclo da borracha nas linhas da história

O Brasil conheceu vários ciclos na economia que renderam vultosas produções e um expressivo quantitativo econômico. Dentre os ciclos que tiveram importância significativa em território brasileiro, podemos destacar o do pau-brasil, da cana de açúcar, do ouro, do algodão, do café e o da borracha. A maioria dos ciclos econômicos passam pelas seguintes fases: descoberta, auge, declínio, recuperação, estagnação e substituição deste por outro. É claro que isso não é uma regra rígida, há ciclos que não conhecem todas elas, ou pelo menos não nessa ordem. Temos o exemplo do ciclo da borracha, em que a substituição já fora feita logo na descoberta. Simultaneamente ao gomífero, desenvolveu-se no Vale do Paraíba e no oeste paulista a cultura do café que, por estar geograficamente mais próximo ao governo central, recebeu maior importância e investimentos.

Antes da chegada do europeu à América, os mesoamericanos já conheciam a propriedade da espécie nativa que possibilitou a exploração e progresso econômico na região amazônica. Algumas pinturas astecas fazem alusão ao uso da borracha para o pagamento de tributos ao rei e para cerimônias religiosas. “Em sua segunda viagem à América (1493 – 1496), Cristóvão Colombo veio a conhecer outras utilizações da borracha pelos indígenas do Haiti: o jogo de bola”<sup>3</sup> (SANTOS, 1980, p. 42). Acredita-se que a utilização da borracha remonta ao século VI d.C. Algo que era comumente utilizado pelos indígenas na América, deixou os europeus em êxtase diante do seu potencial. A princípio, pela capacidade que as bolas tinham de saltar acima do nível de que fossem arremessadas, além da capacidade de ser impenetrável a água.

No século XVIII, a serviço da Academia de Ciências de Paris, o pesquisador francês Charles Marie de la Condamine foi à América do Sul para determinar com precisão os

---

<sup>3</sup> A bola era de *hule*, uma resina própria de América Central que, flexível e dura ao mesmo tempo, quicava a qualquer impacto. Pelas representações que chegaram até nós em muros e estelas, ela seria maior que uma bola de basquete. Em mãos de jogadores experientes, alcançaria velocidades expressivas, e seu impacto contra o corpo podia gerar lesões e fraturas. Isso obrigava os jogadores a usarem elmos, grandes cintos de couro e outras proteções para as mãos e as pernas (LONDOÑO, 2015, p. 112).

meridianos e assim demonstrar que a terra era achatada nos polos. Não diferente dos demais estrangeiros que passaram pela Amazônia, La Condamine registrou minuciosamente a exuberância da região. A seringueira foi um dos recursos naturais que despertou o seu interesse. Assim, em 1736, o astrônomo descreve “rudimentarmente o processo de coleta e preparação de bolas e de outros objetos já correntemente usados pelos colonos portugueses, como bombas, seringas, garrafas e botas” (SOUZA, 2003, p. 102). Contudo, só depois de quase um século e meio dessa notícia de La Condamine, em 1888, é que a borracha teve na Amazônia o princípio de seu efêmero esplendor, ao inventar John Boyd Dunlop o pneumático, fazendo a humanidade correr nas quatro rodas do automóvel. Ascenderam os números estatísticos da borracha exportável, para alcançar o máximo de 44 mil toneladas no ano de 1913 (TOCANTINS, 2000).

Além de La Condamine, François Fresneau também chamou a atenção dos cientistas e industriais para as potencialidades contidas na borracha. Pioneiro da indústria gomífera francesa e amigo de La Condamine, “seu grande desígnio era converter a borracha em matéria-prima de uma nova indústria” (SANTOS, 1980, p. 43). A grande dificuldade encontrada, a princípio, foi tornar a goma resistente ao calor e ao frio e mesmo assim manter a sua elasticidade inalterada. O produto chegava à Europa em estado já sólido, dada a facilidade de coagulação do látex. Durante vinte anos, Fresneau dedicou-se à pesquisa de liquefação da goma coagulada. Os resultados foram mostrados ao governo francês em 1762 e a primeira fábrica de borracha só se instalou em 1803 na França, quando alguns produtos passaram a ter curso comercial.

Mas só em 1842, Charles Nelson Goodyear, nos Estados Unidos, e Thomas Hancock, na Inglaterra, descobriram e aperfeiçoaram o processo de vulcanização, abrindo novas e múltiplas aplicações práticas para a goma elástica. Esse processo era a resposta de que a indústria precisava para alargar-se consideravelmente. Com a combinação de enxofre, a borracha passou a adquirir maior força, elasticidade e resistência a altas e baixas temperaturas. A vulcanização fez da borracha um negócio confiável, “impelindo a indústria do setor a uma posição destacada na economia mundial” (SANTOS, 1980, p. 49).

Márcio Souza (2009) assinala que o rápido desenvolvimento tecnológico dos países industrializados fez com que o mercado internacional recusasse os rudimentares produtos artesanais que vinham do Brasil como, por exemplo, os calçados de borracha que eram

exportados para os Estados Unidos. A grande procura não era mais por produtos clandestinos<sup>4</sup> manufaturados do Brasil, mas sim da borracha silvestre, como matéria-prima. Houve uma corrida à extração do *ouro negro*. “Onde existia árvore produtora de látex registrou-se a aventura” (REIS, 1997, p. 105). Não é difícil supor que o processo de ocupação humana obedeceu aos caprichos da geografia da seringueira. Tocantins (2000, p. 211) descreve as regiões que receberam um número considerável de imigrantes e aventureiros que se imbricaram na cata ao ouro negro:

Primeiro, na região das ilhas, no Xingu, no Tapajós, no Madeira. Subindo o Amazonas foram a procurar outros afluentes que apresentassem as condições ecológicas para a presença da árvore de leite, capaz de oferecer produção rendosa. Até que, remontando o Purus e o Juruá, chegaram ao Acre, o verdadeiro Eldorado da borracha, em cujo solo se construiu a sua sociedade-padrão.

Durante o ciclo aurífero no Brasil, no século XVIII, um dos grandes problemas enfrentados pelos aventureiros nas minas eram os altos preços pagos pelos produtos de subsistência. Nesse período, a atenção fora toda voltada à extração do ouro, deixando a agricultura em segundo plano. Na corrida pelo *ouro negro* não foi diferente, “as forças econômicas estavam deixando algumas atividades agrícolas e industriais, implantadas no período colonial, para se dedicar ao extrativismo” (SOUZA, 2009, p. 239-240). Samuel Benchimol (1992, p. 38) ressalta que, em virtude da febre do enriquecimento fácil, o ciclo da borracha não poderia promover estabilidade na terra: “Homens à procura de fortuna, não à procura de terra. Daí a instabilidade, nervosismo, palpitação. É a borracha na sua função atrativa, fazendo ‘foco de apelos’ ou antes, dando ‘apetite de seringa’, na gíria do imigrante”. Concordamos com Lima (2009, p. 30), quando ela diz que “a falta de estabilidade na terra, o espírito aventureiro e arrivista que caracterizaram as relações econômicas no ‘ciclo da borracha’ são, muitas vezes, apontados como falhas que levaram esse sistema extrativista da prosperidade econômica à derrocada”.

A compra de terras não era a base para montar um seringal. Os seringais formavam-se pela ocupação de áreas onde havia em maior quantidade a *hevea brasiliensis*. Apesar de aparentemente simples, era uma “tarefa inacessível ao mais solerte agrimensor, tão caprichosa e vária é a diabólica geometria requerida pela divisão dos diferentes lotes” (CUNHA, 2011, p.

---

<sup>4</sup> Sobre esse assunto Márcio Souza comenta que o comércio amazônico, se tinha meios de burlar a alfândega portuguesa, não conseguiria superar as proibições para a instalação de estabelecimentos industriais, e, assim, a indústria da borracha, cercada pelas leis coloniais, atrofiaria na caminhada aniquiladora que iria, mais tarde, absorver as outras formas da economia regional. De atividade manufatureira, retrocederia para o extrativismo em rápida ascensão (SOUZA, 2009, p. 239).

219). O mateiro, por ter conhecimento da floresta para marcar as “estradas”, é quem desempenhará essa ocupação:

sem bússola no dédalo das galhadas, com a segurança de um instinto topográfico surpreendente e raro. Percorre em todos os sentidos o trecho de selva a explorar; nota-lhe os acidentes, apreende-lhe a fisografia complexa, que vai dos igapós alagados aos firmes sobranceiros às enchentes; [...] o processo é invariável. Segue o mateiro e assinala o primeiro pé de seringa, que se entoalha ao sair do papiri. É a boca da estrada [...] Daí, agindo do mesmo modo, retrogradando por outros desvios, vão de seringueira em seringueira, fechando a curva irregularíssima que termina no ponto de partida (CUNHA, 2011, p. 220).

Feito o reconhecimento, eram lançados os fundamentos da posse – a barraca ou *tapiri*. O desrespeito a esse marco de posse, muitas vezes, causava reações trágicas, “muitas mortes em conflitos armados, ocorridos entre grupos aspirantes do mesmo seringal, deveu-se ao brusco rompimento daquela norma que [...] foi estabelecida espontaneamente e consagrada pelo respeito mútuo” (TOCANTINS, 2000, p. 212). O barracão era o próximo passo a ser feito. Apesar de demarcar o poder dos donos dos seringais, eram construções rústicas feitas com os recursos locais disponíveis ao seringueiro.

O número de seringueiros dependia da quantidade de seringueiras encontradas por área. O funcionamento dos seringais ainda necessitaria de mercadorias suficientes para alimentá-los. Esses artigos de consumo geralmente vinham das casas aviadoras que eram “estabelecimentos comerciais que despachavam mercadorias aos seringais mediante pagamento em pelas de borracha” (LOUREIRO, 1982, p. 31). Além de fornecerem as mercadorias a crédito, as casas aviadoras muitas vezes financiavam a vinda dos seringueiros à Amazônia. Porém, a maioria deles, desde 1852, eram transportados pela Companhia de Navegação e Comércio do Amazonas, uma linha de transportes de mercadorias, criada pelo Barão de Mauá e que também era responsável por transportar nordestinos para o trabalho de coleta do látex. Esse empreendimento do governo fazia parte de um plano maior, que constituía uma dupla solução para o governo do Norte e Nordeste: “aumentava a oferta de mãos de obra nos seringais amazônicos e diminuía o excedente populacional no Nordeste, que aumentava com o desenvolvimento da economia algodoeira no início do século XIX” (LIMA, 2009, p. 40). É desse período o slogan “terra sem homens para homens sem terras”, como estímulos à migração do nordestino à Amazônia.

No entendimento dos estudiosos desse período, além dos incentivos governamentais, há pelo menos mais dois motivos aparentes para a migração do nordestino: 1) o espírito arrivista e aventureiro – que não é unânime, uma vez que “não há um tipo essencialmente

aventureiro” (BENCHIMOL, 2010, p. 287), visto que as razões se modificavam à medida que chegavam na região; e 2) a seca – que assolou o sertão nordestino em 1870, justificaria a maioria dos casos, devido à falta de condições de sobrevivência na região. Para Tocantins (2000, p. 194), “a grande seca nordestina de 1877 impeliu no rumo da Amazônia um dos maiores movimentos demográficos registrados no Brasil, continuando o afluxo humano nos anos seguintes, sob a sedução das vantagens da indústria que formava uma nova sociedade no deserto verde dos seringais”.

A viagem até os seringais era exaustiva. Centenas de migrantes eram transportados em condições subumanas nos infectos porões de navios, muitos desses conhecidos por gaiolas. O nordestino já chegava nos seringais “com uma pequena experiência, advinda das primeiras conversas nos ‘portos de lenha’, nas cidadezinhas da beira do rio...” (BENCHIMOL, 2010, p. 204). “Chegavam como ‘brabos’, que desconheciam por completo aquele ofício ordinário do corte da seringa, mas aos poucos iam se tornando ‘mansos’, por meio da dura aprendizagem, orientados por outros conterrâneos que chegaram antes deles” (GUEDELHA, 2013a, p. 247).

Maria José Bezerra (2005, p. 45) ressalta que o nordestino na Amazônia começava sempre a trabalhar endividado:

Do local de origem até os seringais, os nordestinos migrantes recebiam um ajuda de custo para suas despesas básicas pessoais que correspondiam às suas necessidades em termos de alimentação, roupas, transporte (passagem), cigarros, bebidas e outros objetos de uso. Tal fato configurava a formação de uma relação de trabalho, em que o trabalhador ficava previamente endividado, pois arcava com todas as despesas referentes a viagem, as quais eram debitadas em conta para posterior crédito do investidor.

Esse mecanismo alimentava sempre uma relação de dependência com o seringalista, visto que o trabalhador só poderia comercializar com o barracão, seja na venda da borracha produzida, seja na compra dos produtos necessários à sua permanência no seringal. A evasão nos seringais, por débitos altos no barracão, era frequente. Muitas vezes, para livrar-se dos compromissos financeiros, o seringueiro procurava estabelecer-se em outros seringais. Quando descoberto, o fugitivo era devolvido ao seu credor. Era a maneira de se promover “justiça” nos seringais, uma espécie de policiamento voluntário. Euclides da Cunha (2014, p. 28) acentua que existiam acordos entre os patrões de não aceitarem uns os empregados de outros, antes de saldadas as dívidas, e que “houve no Acre numerosa reunião para sistematizar-se essa aliança, criando-se pesadas multas aos patrões recalcitrantes”. Tocantins (2000, p. 220) conclui que “quando os desertores regressavam à sua antiga sede, os patrões, com raras exceções, os tratavam desumanamente. Punham-nos no *toco*. Ordenavam penas

disciplinares”. Além dos castigos, os seringalistas apostavam em meios que diminuíssem a evasão de seringueiros, como a construção de barracas próximas a rios com vigias armados.

Não obstante, esse serviço também se responsabilizava por fiscalizar todo tipo de embarcações que atracavam por aquelas beiradas. O objetivo era evitar contrabandistas de mercadorias, como os regatões. A figura do regatão era muito comum no mundo do seringal, eles negociavam com a gente simples da margem dos rios, com produtos toscos como rendas, miçangas, pentes, pó-de-arroz, sabonete, charque, cachaça e em troca recebiam tudo que representava valor comercial, como: borracha, couro, castanha e outros. Estas e outras ocorrências nas áreas de extração de goma elástica, segundo Tocantins (2000, p. 222), “foram responsáveis pela fama inglória da Amazônia, ganhando, por isso, o epíteto de ‘inferno verde’, que a própria natureza agreste já estava como que a apontar”.

A solidão era muito comum nos seringais, inclusive no Acre, onde a densidade maior das seringueiras permitia a abertura de dezesseis estradas numa légua quadrada, toda essa vastíssima área era explorada por oito pessoas apenas, como assinala Cunha (2011, p. 221). Isolado na mata fechada, “o seringueiro opulento estadeia o parasitismo farto, pressente que nunca mais se livrará da estrada que o enlaça, e que vai pisar durante a vida inteira, indo e vindo, a girar estonteadamente no seu monstruoso círculo vicioso de sua faina fatigante e estéril”. Para o seringalista, a constituição de família seria um empecilho para o negócio da borracha, pois assim como a agricultura de subsistência, significavam redução de produção nos seringais. Por isso a mulher era tão escassa, principalmente no auge da produção de borracha. Com essa escassez de mulheres no seringal, tornaram-se comuns as práticas homossexuais, assim como alguns desvios sexuais: o onanismo, a zoofilia, dendrofilia, pedofilia, entre outras.

Souza (2003) confirma que a presença feminina era rara, quase sempre em sua mais lamentável versão e que chegava ao seringal sob a forma degradante de prostituição. Eram mulheres velhas, doentes, em número tão pequeno que mal chegavam para todos os homens, eram comercializadas a preços aviltantes. O próprio governador do Amazonas, à época, tomou proveito da situação de carestia feminina no Juruá, e:

requisitou nos hotéis e cabarés de Manaus cento e cinquenta prostitutas que embarcaram num gaiola para aquele rio. Certamente algum espertalhão soprara nos ouvidos governamentais a medida ‘saneadora’, com vistas nos lucros comerciais. Lá se foram elas, saltando nos barrancos, neste e naquele seringal, para desempenhar o seu papel social (TOCANTINS, 2000, p. 224).



Como se vê, não faltavam grupos para aproveitarem-se da situação penosa em que vivia o seringueiro, e somado a isso, um outro agravante: a exploração de mulheres. O último é uma consequência do primeiro e era uma prática muito comum nos rincões da Amazônia. Esta consistia no envio de mulheres aos seringais para amainar a angustiada situação dos seringueiros, e, por conseguinte, desempenhar o “papel social” de mercadoria. Era uma espécie de barganha política entre o governo do Estado e os seringalistas, em que nenhuma das partes saía perdendo.

O seringalista detinha o título de coronel ou “coronel do barranco”, uma patente não oficial, que era ressaltada pelo grau de importância que os proprietários dos seringais tinham na região. Os comentários da época, muitas vezes irônicos, os chamam de nobreza de barranco. Através dessas relações políticas locais, os seringalistas tinham amplos poderes sobre o seringueiro. Se este estivesse em débito, o que ocorria na maioria das vezes, e fugisse, o seringalista poderia caçá-lo, com o auxílio do poder público, e recebê-lo de volta.

Entre os anos 1890 e 1914, houve um clima de otimismo em vários países europeus. Era o período da *Belle Époque*, movimento que foi irradiado a partir da França, com reflexos em quase todos os países ocidentais, inclusive no Brasil. Com a expansão da indústria e dos meios de transportes, houve grande aumento no consumo da borracha, o que levou à intensa exploração da seringueira. A cidade de Manaus sofreu, nesse período, seu primeiro surto de urbanização. Isso se deveu aos investimentos decorrentes da economia agrária exportadora do látex. Parafraseando Edinea Dias (1999, p. 30), modernizar, embelezar e adaptar Manaus às exigências econômicas e sociais da época da borracha passa a ser o objetivo maior dos administradores locais. Contudo, nem todas as pessoas foram beneficiadas com essa Manaus que alçava. Os ditos atrasados, pobres e índios foram deixados de lado, porque retardavam a sociedade manauara, não se enquadravam no modelo francês de sociedade perfeita. De tal forma, que o *fausto* na verdade fora apenas uma ilusão, pois não contemplava o povo, os verdadeiros habitantes manauaras.

O auge do ciclo da borracha se deu no ano de 1911. Após esse ano, o que se viu foi uma queda vertiginosa nas exportações da seringueira como matéria-prima. A Coroa Inglesa logo encontrou meio de quebrar o controle brasileiro sobre o produto: tratou de cultivar as seringueiras nas colônias do Oriente, desenvolvendo ali um sistema de plantio racional, diferentemente da Amazônia, que não eram plantadas, por serem nativas. Os primeiros resultados foram desfavoráveis, mas a perseverança e o engenho naturais da raça anglo-saxã

acabaram por vencer as resistências da planta. Com investimentos nas técnicas do plantio, os ingleses ofereceram ao mercado mundial abundância do produto a um baixo custo.

O Estado brasileiro “eximiu-se de lutar pela borracha e recusou qualquer envolvimento dos cofres públicos com subsídios aos empresários da borracha” (SOUZA, 2009, p. 236). Era muito mais cômodo para o governo brasileiro investir no café, no centro-sul, do que na produção da borracha perdida nos confins da Amazônia. Até que na Segunda Grande Guerra um investimento feito em conjunto pelo governo brasileiro e os Estados Unidos objetivava produzir borracha silvestre para suprir os Aliados, visto que o japonês (do Eixo) invadiram os seringais do Oriente. Os estoques de borracha dos Aliados começaram a diminuir muito, e a produção brasileira no mercado não era suficiente para a demanda. Além de aumentar a produção em pouco tempo, foi imprescindível a mobilização de milhares de migrantes nordestinos rumo à Amazônia, os chamados “soldados da borracha”. Após a vitória do Aliados, para os Estados Unidos não compensaria mais investir no Brasil, e novamente a borracha brasileira caiu no marasmo econômico, e a Amazônia procurou aos poucos se recuperar através do extrativismo de outros produtos da terra.

Um outro desdobramento do ciclo da borracha, e que é a razão pela qual nos debruçamos neste estudo, diz respeito à ocupação do Acre pelos imigrantes nordestinos. João José Veras de Souza (2017) é um dos grandes nomes que tem se levantado para a discussão dessa temática. O autor de *Seringalidade* desconstrói a versão “oficial” que tem sido contada em publicações oficiais do Estado do Acre desde sua elevação à categoria de Estado da Federação brasileira. Nossa intenção não é aprofundar nas nuances desse episódio, mas sim em suas consequências, porém seria repulsivo de nossa parte, contribuir com a difusão de inverdades para satisfação de um grupo. Dessa forma, exporemos algumas críticas de Souza à história oficial.

A história da ocupação do Acre que chegou a nós, através de livros, revistas, artigos e documentos oficiais do estado, relata que a ocupação dessa região se iniciou por volta de 1878, com a chegada de brasileiros, a maioria nordestinos, numa área ainda indefinida quanto aos limites com a Bolívia e o Peru, visando a exploração econômica da borracha. Com o tempo, eles criaram na prática um território, pediram a sua anexação e consequente emancipação da Bolívia. Esta, por sua vez, tinha interesses econômicos muito grande na região, devido à grande riqueza gerada pelo comércio da borracha. Com vistas a assegurar suas posses, o governo da Bolívia começou a recolher impostos em 1899, e, nesse mesmo ano, fundou o Puerto Alonso (hoje Porto Acre). Os brasileiros, descontentes com o rumo em

que estava levando a questão, se revoltam e os conflitos só terminam com a assinatura do Tratado de Petrópolis, em 17 de novembro de 1903. Por esse tratado, o Brasil recebe a posse definitiva da região em troca de áreas no Mato Grosso, do pagamento de 2 milhões de libras esterlinas e do compromisso de construir a EFMM.

Souza (2017) chama-nos a atenção para alguns detalhes que compõem essa narrativa. Para ele, a história acreana que passou a ser difundida sistêmica e massivamente, sobretudo, nos finais dos anos 90, do século passado “está assentada, fundamentalmente, em eventos cuja narrativa historiográfica opta pelo tom fortemente epopeico, com seus feitos bélicos de sucessão extraordinária e de heroísmos sem par que, segundo a versão oficial, culminaram com a vitória do patriotismo...” (SOUZA, 2017, p. 83). Além disso, segundo as críticas do autor, essa versão da história pressupõe que antes da ocupação pelos brasileiros, o território hoje acreano era um deserto aonde não existia nada; as populações indígenas estão invisíveis, nem participando como bondosos e nem maldosos da história; os brasileiros que chegam à região são todos iguais e com os mesmos objetivos; além disso, os motivos das revoltas e defesas do território pelos brasileiros, heroicos defensores da pátria, seriam a defesa das riquezas locais e contra a ocupação de estrangeiros.

Em 2013 a história da ocupação acreana sofre algumas alterações, mas o tom epopeico e colonial ainda é preservado. O autor satiriza o feito:

i) somente em 2013, por esta publicação, o governo descobriu que *Antes a região era ocupada por indígenas*. ii) a imigração era formada por [homens] brancos, como se não migraram também mulheres e negros; iii) reduz a ideia de brancos aos nordestinos que se tornaram seringueiros, brabos e arigós, eliminando, com isso, o branco como invasor do território nativo, o invasor nesse sentido posto passa a ser entendido como o miserável nordestino; iv) reforça o mito de que *O povo do Acre lutou para ser brasileiro*; v) cita o sistema de aviamento como se fosse algum fenômeno natural; vi); (sic) faz alusão ao período da pecuarização, na década de 70, como um processo natural; também aos “empates”, às “correrias”, à aliançados “povos da floresta” de onde *surgiu a proposta de Reserva Extrativista*; vi) (sic) alude ao redirecionamento da política e da economia a partir de década de 90 fundados nos *ideais de Chico Mendes*, a partir de que *passou a ser implementado no Acre uma nova perspectiva de desenvolvimento estratégico de uma economia moderna e com um profundo sentimento de responsabilidade socioambiental*.

A história do Acre correu ao mundo com as versões da dita colonização civilizadora, em nome do desenvolvimento e do progresso da região. O fato é que a história oficial não contou os fatos como realmente ocorreram, optando por ecoar uma história epopeica de patriotismo.

Com a entrada dos nordestinos na região boliviana, a situação praticamente repetia o que ocorrera na década de 1870 com a penetração de trabalhadores chilenos na área do Atacama atrás do salitre, o que provocara a Guerra do Pacífico (1879-1883), que fez com que a Bolívia, derrotada, perdesse a sua saída para o oceano Pacífico, tendo que aceitar ficar isolada dos oceanos do mundo. Para não gerar uma guerra com proporções grandes, estabeleceu-se acordos com o Brasil de construção da EFMM. Voltaremos a falar sobre esse assunto no capítulo três deste texto.

### 1.3 O ciclo da borracha nas entrelinhas da literatura

Como já referido, a temática do ciclo da borracha foi frequentemente visitada e estudada no final do século XIX e início do século XX pelos veios históricos e literários. Na Literatura, a preocupação em retratar a saga do nordestino à Amazônia se fez sentir logo nas primeiras obras a abordar o ciclo, como no *Paroara* (1899), de Rodolfo Teófilo. Mário Ypiranga Monteiro (1976, p. 56), em uma crítica feita aos volumosos escritos desse período, observou que “lamentavelmente todo contista que se inicia ou mesmo romancista já experimentado se deixa seduzir pelo denominador comum da economia da borracha”. Monteiro criticou essas produções, declarando que elas contribuíram para se formar uma literatura infernista ao escandalizarem a paisagem e explorarem a tragédia em torno da figura opressora do coronel da borracha e da submissão do seringueiro. O fato é que as descrições de seringalistas e seringueiros que vieram a lume pela ficção literária são também apontadas na pesquisa histórica bem como nos regulamentos do trabalho no seringal e se tornaram assuntos comezinhos durante o início do século XX. Produções como *À Margem da História* (1909) de Euclides da Cunha; *A Selva* (1930), de Ferreira de Castro; *Terra de Ninguém* (1934), de Francisco Galvão; *Um Punhado de Vidas* (1949), de Aristófanes Castro; *Beiradão* (1958), de Álvaro Maia, entre outros, são frequentemente visitadas para estudos culturais, sociais e geográficos da região amazônica. Para se ter uma ideia, os historiadores que pretendem estudar o ciclo da borracha na Amazônia têm recorrido à Literatura, porque julgam ser ela uma fonte histórica imprescindível.

No livro *À margem da história*, publicado postumamente em 1909, Euclides descreve, minuciosamente, como ocorria o processo de vinda do nordestino à Amazônia:

No próprio dia em que parte do Ceará, o seringueiro principia a dever: deve a passagem de proa até ao Pará (35\$000), e o dinheiro que recebeu para preparar-se (150\$000). Depois vem a importância do transporte, num *gaiola* qualquer de Belém ao barracão longínquo a que se destina, e que é, na média, de 150\$000. Aditem-se cerca de 800\$000 para os seguintes

utensílios invariáveis: um boião de furo, uma bacia, mil tigelinhas, uma machadinha de ferro, um machado, um terçado, um *rifle* (carabina Winchester) e duzentas balas, dois pratos, duas colheres, duas xícaras, duas panelas, uma cafeteira, dois carretéis de linha e um agulheiro. Nada mais. Aí temos o nosso homem no *barracão* senhoril, antes de seguir para a barraca, no centro, que o patrão lhe designará. Ainda é um *brabo*, isto é, ainda não aprendeu o "corte da *madeira* e já deve 1:135\$000. Segue para o posto solitário encaçado de um comboio levando-lhe a bagagem e víveres, rigorosamente marcados, que lhe bastem para três meses: 3 *paneiros* de farinha-d'água, 1 saco de feijão, outro, pequeno, de sal, 20 quilos de arroz, 30 de charque, 21 de café, 30 de açúcar, 6 latas de banha, 8 libras de fumo e 20 gramas de quinino. Tudo isto lhe custa cerca de 750\$000. Ainda não deu um talho de machadinha, ainda é o *brabo* canhestro, de quem chasqueia o *manso* experimentado, e já tem o compromisso sério de 2:090\$000 (CUNHA, 2014, p. 26).

A proposta era aceita sem ressalvas, afinal ela era aparentemente boa: ter suas despesas pagas até a terra onde “enrica gente”. Acima, Euclides da Cunha cita os gastos que o nordestino tinha antes mesmo de começar a se embrenhar na Amazônia. Daí começa o dilema do retirante nordestino que se aventura em busca de uma vida melhor, do que aquela vivida nos enfados dos sertões. No repertório literário do ciclo da borracha, muitas obras trouxeram à baila a difícil situação do nordestino na Amazônia, seus dissabores decorrentes do engano e a penosa vida nos confins da selva. *Um Punhado de Vidas*, de Aristófanes Castro, romance ambientado na década de 30, é também uma das muitas obras literárias amazonenses que abordam o período de exploração extrativista. As personagens João Petronilo, cearense do Crato, e José Vicente, cearense do Icó, representam o imigrante nordestino, que era ludibriado com promessas de fazer fortuna nos seringais. Começavam a viagem endividados e, mesmo que conseguissem quitar sua dívida, raramente saíam vivos, eram mortos pelos capatazes, ou morriam vítimas de doenças. Essa mesma abordagem também é percebida no romance *Deserdados*, de Carlos de Vasconcelos. A obra de 1922 relata a vida sofrida do imigrante até chegar às brenhas; sua desilusão concernente ao engano que passara; suas labutas por conta do ambiente desconhecido, do trabalho pesado e da vida injusta.

A História nos mostra que muitos sertanejos nordestinos, transformados em seringueiros, não conheciam por completo a noção de limites territoriais, e, em busca das árvores para a extração do látex, avançavam para além das fronteiras brasileiras, o que ocasionou a ocupação das terras pertencentes à Bolívia, o que não tardou a gerar conflitos entre bolivianos e seringueiros que ali se encontravam. Após o Tratado de Petrópolis, o Acre passou a pertencer ao Brasil e sua área foi ocupada pelos seringueiros. Sobre esse acontecimento, Vasconcelos (1922, p. 92) faz a seguinte consideração:

[...] logo as impávidas ‘bandeiras’ se afoitavam por seus muitos tributários e, à custa de provações estremes, iam penetrando a floresta virgem e dela se apossando com o intuito claro que firma o direito de propriedade. À sua passagem deixavam assinaladas nos grandes madeiros as suas iniciais, tal como os descobridores do

século XV iam ficando os escudos no ermo, em nome das coroas de que eram súditos leais.

As nuances dessa conquista veremos nos capítulos que seguem. O seringueiro destemido “vence” uma batalha que determinou a sua exploração. No negócio da borracha, seringueiro não vence, seringueiro é explorado. Quando o nordestino chegava nos seringais, ele desconhecia todo o processo de coleta do látex, era *brabo*. Só se tornava um seringueiro *manso* quando já tinha conhecimento de retirada do leite da seringueira. O romance *A Selva*, do português Ferreira de Castro (1972, p. 117), retrata, didaticamente, através de um diálogo em que uma personagem explica a outra, como isso acontece, vejamos:

Isto são as tigelinhas. Se espeta elas na seringueira, pelas bordas. Assim... É preciso ter cuidado para que a folha fique bem segura, se não a tigelinha cai e o leite escorre todo fora. Estão compreendendo? [...]

- Cada seringueira leva tantas tigelinhas conforme for a grossura dela. Uma valente, como aquele piquiá que você está vendo ali, pode levar sete. Uma assim como esta leva cinco ou quatro, se estiver fraca. Corta-se de cima para baixo e, quando se chega a baixo o machadinho volta acima, porque a madeira já descansou. Seringueiro malandro faz mutá, mas aqui é proibido.

- Que é isso?

- Vamos andando que eu já lhe explico. Mutá é fazer um girau com galho de árvore e ir cortar a seringueira lá em cima, junto à folha. A princípio dá mais leite, mas depois morre.

É comum, na literatura, a imagem do seringalista como um patrão truculento, um estereótipo criado com base nas relações estabelecidas nos seringais, em que “o patrão seringalista submetia o freguês seringueiro a um regulamento que estabelecia mais vantagens ao patrão do que ao freguês” (LIMA, 2009, p. 71). Dessa forma, a dicotomia mocinho e vilão se tornou um tema recorrente na ficção do ciclo da borracha, sendo o seringueiro representado como ingênuo e subjogado, e o seringalista como um vil e cruel patrão.

Ao tomar conhecimento de algumas obras da época do ciclo da borracha, percebe-se que os narradores põem-se claramente em oposição à personagem do coronel seringalista, sendo este pintado com “cores fortes” que lhe acentuam o caráter perverso. A imagem do seringalista como perverso pode ser notada nos castigos aplicados aos seringueiros quando infringem o regulamento ou as ordens diretas do coronel, tais como: aprisionamento no tronco (*Terra de ninguém* e *A Selva*), castigos corporais (*Regime das águas*)<sup>5</sup>, queima de plantações (*Coronel de barranco*), entre outros. As punições e os castigos físicos eram “uma forma do seringalista expressar sua autoridade e fazer-se respeitado. Expressando esse poder sem limites estabelecido no seringal” (LIMA, 2009, p. 80).

---

<sup>5</sup> Essa obra se passa na Batalha da Borracha, durante a Segunda Guerra Mundial.

Enquanto os seringalistas, na ficção, têm traços tipificados à vileza, os seringueiros não possuem traços tão marcados, apresentam caracterização mais coletiva do que individual, transparecendo a ideia de sujeição, característica comum aos migrantes nordestinos. Os seringueiros são representados também como tristes, cabisbaixos e apáticos. Apesar da sujeição ao sistema, raramente na ficção se observam manifestações de revoltas de seringueiros contra o seringalista. A única revolta que o seringueiro consegue esboçar é contra si mesmo. “Sente-se culpado pela ‘ambição maldita’ que o cegou diante dos traficantes de gente que o iludiram lá nas paragens nativas, para em seguida entregá-lo, manietado, para um impune sistema de escravidão” (GUEDELHA, 2013a, p. 237).

Essa revolta é descrita no texto de Euclides da Cunha (2014), “Judas-Ashvero”, em que os seringueiros constroem no sábado de aleluia um Judas à sua própria imagem para depois destruí-lo, num processo cheio de simbolismos. Após fazer o “monstrengo”, o seringueiro o põe na jangada a vaguar pelo rio afora, e nesse processo de descer ao rio, a vingança do seringueiro se completa, o silencioso viajante recebe do alto tiros, pedradas e malsinações, “dois ou três minutos de alaridos e tumulto, até que o judeu errante se forre ao alcance máximo da trajetória dos rifles, descendo ...” (CUNHA, 2014, p. 73). Para Guedelha (2013a, p. 243-244), nesse texto sobressai a ideia da descida representada na trajetória do Judas-Asverus:

E ele é o alter ego do seu próprio criador, o seringueiro, cuja vida consiste em descer, degradando-se cada vez mais. E realça-se também a ideia de vingança. O viajante soturno da jangada improvisada recebe toda sorte de impropérios e descarga de chumbo porque ele tem uma ousadia que o próprio seringueiro não consegue ter: ele abandona a ‘paragem maldita’ do seringal, e se liberta. Segue em frente sem nada temer, sendo que nem as saraivadas de tiros o detêm em sua viagem. Os seringueiros o alvejam por não terem essa coragem que ele tem e, indiretamente vingam-se de si mesmos.

Somada a essa resignação, outro fator também contribuiu decisivamente para a desdita do seringueiro: a falta de uma companhia feminina. Como se sabe, a presença feminina no seringal era muito rara. Conforme a lógica do seringalista, as mulheres poderiam travar a produção da borracha. Com a ausência da mulher, os seringueiros se viravam como podiam para reverter o quadro de solidão e abandono. O conto “Zeca-dama”, da trilogia “Três Estórias da Terra”, de Erasmo Linhares (2005, p. 120), humoriza uma prática comum nos sábados ou domingos nos rincões dos seringais: a dança das quatro botas.

Mas, como eu já lhe falei, mulher que é bom não havia. Por isso dançava homem com homem e foi aí que ganhei fama. Experimentei a primeira vez só pra gosto ao

Dorca, companheiro que me ensinou a cortar seringa, com paciência de santo. E quando começamos a dançar, os outros foram parando abestados olhando nós dois saracoteando pela sala. Desde aquela noite fiz nome e renome. Não me lembro mais quem inventou a moda, mas os homens que dançavam como damas amarravam um pano na cabeça para diferenciar dos outros.

Conforme Guedelha (2013a), muitas vezes, o calor da dança, somado ao estímulo do álcool e o apelo dos instintos, fazia aflorar desejos homossexuais em um dos dançantes, ou nos dois. E quando não correspondidos geravam, por vezes, atos de violência e assassinato.

Somado a isso, a falta de companhia feminina gerava também os casos mais comuns de violências nos seringais: o estupro de mulheres. Muitas destas eram indígenas que viviam pelos arredores dos seringais e que passaram a ser perseguidas e abusadas sexualmente. A violência ocorria também contra as mulheres de idades avançadas, meninas pré-adolescentes e até mesmo esposos de mulheres, que eram atacados e mortos por outros seringueiros que tinham desejos pelas mulheres. A ausência da mulher “possibilita focar a prática do bestialismo, através do qual o seringueiro procura satisfazer o instinto sexual com fêmeas animais, entre elas a fêmea do boto e a égua” (LIMA, 2009, p. 89). Essa penosa situação legou uma mentalidade utilitarista em relação à mulher. Era muito comum a encomenda de prostitutas da capital para os seringueiros se divertirem ou até mesmo casarem, se porventura, tivessem saldo. É o que vemos no conto “João Carioca: mandão e famão – Juiz de paz”, de Linhares (2005, p. 127):

Já lhe contei uma vez, mulher por aqui não havia, de começo [...], João Carioca sabia disso e sabia cuidar muito bem do caso. Mulher era prêmio. Trabalhou, ele arranjava mulher, [...] as decaídas na zona mesmo. [...] Enfeitava toda a mulherada e trazia de navio pra Manaus e de lá pra cá [...]. Já perto do natal ele saía de viagem pra visitar os seringais, um a um. [...] e parava em cada porto. Parava, mandava chamar o seringueiro e o diabo do escrivão do lado, na mesa um livrão de capa dura, cheia de desenhos imitando couro. [...] Estava tudo ali anotado. Era a hora do prêmio pelo trabalho que o cabra tinha feito como escravo, o ano todo.

Era necessário ter saldo para ter uma mulher e também para permanecer com ela: “se o seringueiro não conseguia quitar a sua dívida, e era casado, o patrão tomava-lhe a mulher para dá-la a outro seringueiro que tivesse saldo. O seringueiro que recebia a mulher assumia a dívida do outro, e este ficava quite com o patrão” (GUEDELHA, 2013b, p. 8). Assim sendo, o seringalista poderia usar a mulher do devedor como moeda de troca, uma “transferência de débito, com o assentimento do credor, por saldo de contas” e que era “o mais comum dos arranjos comerciais”, conforme relata Rangel (2001, p. 126). Esses arranjos nem sempre acabavam bem. Após o acordo comercial, o seringueiro sentia como se estivesse aliviado de



um fardo, mas ao mesmo tempo, recordava os momentos que tinha vivido ao lado da amada, “as carícias ardentes da moça iriam agora aplicar-se em outro ... Fora-lhe bem duro apartar-se; mas ‘era o jeito’. E o seringueiro procurava abafar pensamentos que o incomodavam” (RANGEL, 2001, p. 128). Essa é a história de Sabino, que negociou sua esposa Maiby para pagar uma dívida acumulada ao longo de quatro anos. Invadido por “um misto de saudade e ciúme que aos poucos se apossava dele” (GUEDELHA, 2013b, p. 8), a solução encontrada por Sabino foi crucificar a mulher e fincar-lhe no corpo doze tigelas, postas ali para aparar-lhe o sangue, à maneira de látex. Após esse ato bárbaro, “Sabino enlouquecera e, vagando pela selva, não muito longe dali, contorcia-se desesperadamente em paroxismos epilépticos” (GUEDELHA, 2013b, p.10). Para Lima (2009, p. 90-91), esse desfecho possibilita relacionar a mulher com a seringueira:

Como a seringueira, a mulher não pertence ao seringueiro, é um bem do qual só pode usufruir quem sobre ele adquire direito. ‘Maiby’ passa a ser propriedade de Sérgio porque ele possui condições de tê-la. A seringueira, por sua vez, pertence ao patrão que domina os meios de produção do seringal. Sabino tem a ilusão de que a seringueira lhe pertence porque é o extrator de sua riqueza, assim como ilude-se que a mulher lhe pertence quando, de fato, ela pertence a quem pode pagar por ela. As posses mal realizadas da seringueira e da mulher só podem ser compensadas com a morte de ambas. Cortar a seringueira para extrair seu leite é uma forma de matá-la, sangrar a mulher até que se esvaia todo o seu sangue, também.

A leitura do livro *Inferno Verde* sem informações prévias das peculiaridades dos seringais amazônicos, provoca medo e indignação, especialmente no que tange ao assassinato de Maiby. À medida que se consulta a literatura sobre o período, constata-se que tais brutalidades, envolvendo a vinda do seringueiro aos seringais amazônicos, eram constantes. Daí muitos criticarem as produções da época alegando uma certa tendência à poética da violência.

Em suma, a representação do ciclo da borracha pelos veios literários demonstra que esse fato não ficou isolado. Apesar de algumas críticas surgirem sobre ter se formado uma literatura infernista, o que se observa é a preocupação em retratar, por meio de artifícios literários, alguns temas ligados aos seringais que eram silenciados pelos discursos de propaganda do fausto. Hoje, muitos estudiosos recorrem à Literatura no intuito de desvendar o que por muito tempo se omitiu sobre a condição do seringueiro na Amazônia.

Quando um fato se torna controverso, vemos uma atenção pela busca da realidade por parte de historiadores e de literatos, como se percebe nas descrições dos contos referentes ao ciclo da borracha na Amazônia. Nesse sentido, verificamos através de uma lente microscópica, sob a percepção da ficção literária e histórica, o mundo dos seringais. Como se

percebeu, a contribuição que a Literatura dá à História é necessária e vice-versa. Então entendemos que as proximidades dessas disciplinas ampliam os conhecimentos e possibilitam novas abordagens. Por fim, vimos que o contato entre essas ciências se faz necessário. Essa relação é saudável e não faz as especificidades de cada área desaparecerem.

## 2 NOS TRILHOS DA LITERATURA COMPARADA

“Nada vive isolado, todo mundo empresta a todo mundo:  
Este grande esforço de simpatias é universal e constante”.  
(Philarete Chasles)

### 2.1 Breve Histórico da Literatura Comparada

A busca por compreender a delimitação do campo da Literatura Comparada é demasiadamente laboriosa, “pois seus conteúdos e objetivos mudam constantemente, de acordo com o espaço e o tempo” (NITRINI, 2015, p. 19). Portanto, o pesquisador que ambiciona circunscrever os métodos praticados pela Literatura Comparada na atualidade necessitará de apreender como essa disciplina foi lida e relida ao longo da história.

Desde os tempos mais remotos o ser humano faz comparação. A gênese da Literatura Comparada pode ser observada, por exemplo, quando as literaturas romanas e gregas passaram a ser comparadas na intenção de apreciar seus respectivos méritos. A partir da confluência de duas ou mais literaturas, esse processo ocorreu naturalmente entre os povos da Antiguidade Clássica. É claro que estamos falando de um processo empírico, não com métodos comparatistas elaborados, que só vieram a lume a partir do século XIX. O fato é que essa tendência não passou despercebida e chegou ao século XIX com abordagens que foram sentidas e praticadas no âmbito acadêmico.

A visão cosmopolita desse século possibilitou a preocupação de intelectuais em conhecer literaturas e culturas estrangeiras. É nesse período que surgem pensadores como Mme. de Staël, Goethe e Sainte-Beuve que se dedicaram ao estudo e contato com literaturas de outros países, objetivando o seu conhecimento a partir de um viés que tomasse a comparação como princípio epistemológico. É importante observar que o surgimento da Literatura Comparada, como campo de atuação nos estudos literários, se deu no período de formação dos Estados Nacionais, momento em que a efervescência das questões relacionadas à cultura e identidade nacional estavam nas pautas de discussões na Europa. Nesse sentido, ela surge como uma disciplina preocupada com o diálogo que se poderia estabelecer entre as diversas culturas.

As primeiras décadas do século XIX foram marcadas pelo ensino da Literatura Comparada nas universidades francesas. Abel Villemain, Jean-Jacques Ampère e Philarète

Chasles foram seus precursores. Porém, desde o seu nascimento até os nossos dias, existe uma discussão que está longe de ser solucionada, referente à sua “definição como campo disciplinar, ao seu objeto de investigação e aos seus métodos e pressupostos” (COUTINHO, 2001, p. 7-12). Ainda nesse século, em sua aula inaugural, *Littérature étrangère comparée*, Philarète Chasles procurou definir o objeto da literatura comparada tendo as “influências” como instrumento teórico. Esse conceito, mesmo que tenha ocupado um espaço muito importante nos chamados estudos literários clássicos, será alvo de profundas críticas a partir nos anos 50.

A primeira cátedra de literatura comparada surgiu na França, em Lyon, em 1889, por Joseph Texte. De acordo com Tânia Carvalhal (2006, p. 11), “o rápido desenvolvimento do comparativismo literário na França foi favorecido pela ruptura com as concepções estáticas e com os juízos formulados em nome de valores reputados intemporais e intocáveis, preconizada pelo historicismo dominante”. O repertório da Literatura Comparada atingiu alguns países e passou a ser fortemente estudada levando em consideração o método comparativo. Seu legado foi curto, logo surgiu Benedetto Croce com a pergunta: “O que é Literatura Comparada?” Croce critica os comparatistas que enxergam que a finalidade essencial da Literatura Comparada “reside na pesquisa de ideias e temas, que, em diferentes épocas e literaturas, apresentam ou criam relações e traços comuns, evoluem no tempo e no espaço, exercem influências recíprocas, relegando-as ao mundo árido e ingrato da simples erudição” (NITRINI, 2015, p. 22). Para ele as influências são incapazes de construir algo orgânico, além disso não conseguem explicar a gênese estética ou o momento criador. “Um bom procedimento consiste em estudar a obra em todos os seus momentos e antecedentes, nas suas relações com a história política e a história das artes, enfim, a totalidade de seu ser ou da síntese histórico-estética” (NITRINI, 2015, p. 22).

### 2.1.1 As “escolas” francesa e americana

Na natureza desses debates, surgiram duas “escolas” cujo objetivo era definir o objeto e o método da literatura comparada. A denominação “escolas” começou a ser usada quando René Wellek se opôs ao historicismo dominante nos estudos comparados dos franceses, fazendo fortes críticas e propondo uma cisão com a “escola” francesa, inaugurando o que passou a ser chamada de “escola” americana. O emprego do termo, portanto, sugere a formação de dois blocos radicalmente diferentes. Entretanto, segundo Carvalhal (2006) a

incompatibilidade entre eles não é tão grande quanto se poderia supor, pois entre os comparatistas norte-americanos há muito de orientação historicista e, por outro lado, os estudiosos franceses têm renovado suas orientações clássicas, saindo de suas feições convencionais, sobretudo no domínio da mitopoética. Dessa forma, “ao utilizar o termo “escolas” é preciso ter em conta esses aspectos e que a intenção classificatória só tem sentido com relação a uma feição “clássica” dos estudos literários comparados” (CARVALHAL, 2006, p. 16).

A “escola” francesa definia-se por seus vínculos a concepções positivistas e lineares da história, recaindo em julgamentos de valor que valorizam as fontes em detrimento das influências. Seus métodos eram rigorosamente historicistas, buscando linhas de evolução pautadas nos estudos de fontes e influências, com vistas à elaboração de uma “história da literatura geral”. Para esses estudiosos, era indispensável ao comparatismo que as obras em cotejo fossem provenientes de culturas nacionais distintas, e que tais investigações abarcassem obras escritas em línguas distintas. Paul Van Tieghem foi um importante comparatista francês, que embora grande parte de suas ideias sejam hoje ultrapassadas, vale deixar exposto suas concepções sobre a disciplina de Literatura Comparada, haja vista que não podemos deixar de considerar o pioneirismo francês nesses estudos. Para este crítico, a literatura comparada

Tem por objeto o estudo das relações entre duas ou mais literaturas. Tais conexões são argamassadas por contatos binários entre obra e obra, obra e autor, autor e autor etc. Mas uma série de estudos de contatos binários, por exemplo, *Shiller na França*, *Rousseau na Alemanha*, não dá conta de movimentos mais gerais nem integra uma história do romantismo. Daí a função da literatura geral, que faria uma síntese dos “fatos comuns a várias literaturas” (TIEGHEM, 1951, p. 157).

Durante o Congresso da Associação Internacional de Literatura Comparada (AILC), em 1958, Wellek criticou a divisão da Literatura Comparada da Literatura Geral. Para Wellek essa distinção é insustentável e impraticável. “Por que se poderia, por exemplo, considerar literatura “comparada” a influência de Walter Scott na França, enquanto um estudo de romance histórico durante o período romântico seria visto como literatura ‘geral’?” (WELLEK, 1994, p. 109). Wellek (1994) reitera que as tentativas de se estabelecer fronteiras especiais entre a literatura comparada e a literatura geral devem desaparecer, uma vez que tanto a história literária quanto as pesquisas literárias têm um único objeto de estudo: a literatura. Dessa forma, abre-se um caminho para diálogos com a teoria da literatura, que até

então, vinha sendo formulada pelo formalismo russo, pelo estruturalismo tcheco e pela estilística de inspiração germanófila.

Marcada por fortes influências das teorias literárias formalista, estruturalista, *New Criticism* estadunidense e tendo René Wellek como seu representante mais eloquente, a “escola americana” além de aceitar os estudos comparados dentro de uma mesma literatura nacional, privilegia a análise do texto literário em detrimento das relações entre autores e obras, ou seja, é pautada pela *literariedade*, uma categoria formulada pelos formalistas russos, no início do século XX. Sobre a “escola americana”, Alós (2012, s/p) explica que se por um lado ela sinaliza um avanço e uma ampliação dos interesses comparatistas, possibilitando abordagens desvinculadas de preceitos de ordem transcendental e da crítica impressionista, por outro ela desvalorizou um importante aspecto: o do estudo dos vínculos entre a literatura e a cultura, a política e a história das ideias.

René Etiemble ganhou notoriedade na crítica literária por questionar a concepção mecânica de influência proposta pela escola francesa. “Ele admite a legitimidade da comparação mesmo quando não houver influências, reconhecendo a validade de se estabelecer paralelismos de pensamento, independente de qualquer influência historicamente discernível” (NITRINI, 2015, p. 40). Etiemble entendia que era possível um acordo entre as duas escolas. Esse acordo desenvolverá como uma terceira solução à qual chama de mediadora ou dialética. Cabia à literatura comparada conhecer minuciosamente as ‘relações de fato’ que numa determinada época explicam a ação de um determinado escritor, de uma determinada corrente, de uma outra cultura. A literatura começa e se realiza no momento em que estuda a obra como tal (NITRINI, 2015, p. 40).

Etiemble foi pioneiro nas questões relacionadas ao colonialismo que uma literatura ou cultura exercia sobre a outra. Para ele os estudos comparados deveriam dar uma atenção especial às literaturas ditas marginais, tais como as latino-americanas e as africanas. Critica a *Weltliteratur*, proposta por Goethe, alegando que essa literatura geral não poderia ter pretensões representativas já que só incluía as literaturas europeias e norte-americanas. Segundo Alós (2012, s/p), as críticas e denúncias de Etiemble, fez surgir “a primeira fissura no campo hegemônico dos estudos de ‘fontes e influências’ no contexto francês, a partir do qual se dará o desenvolvimento de estudos de mitocrítica e imagologia”, que se dedicam, respectivamente, no rastreamento de mitos e arquétipos em diferentes literaturas ao longo do tempo e na investigação das imagens e projeções que uma determinada literatura nacional realiza em relação à literatura de outra nação.

Para Nitrini (2015) as ideias de Etiemble suscitaram muitas discussões diante das dificuldades operacionais, principalmente no que diz respeito ao alargamento quantitativo do objeto da literatura comparada, mas é incontestável seu legado para a história da Literatura Comparada como voz combativa e pioneira em prol do acesso das literaturas marginalizadas a este domínio de estudos literários.

### 2.1.2 Literatura Comparada no Brasil

Antes mesmo de instituir a noção de Literatura Comparada como abordagem literária e estudo sistemático, os estudos comparados já eram uma prática corriqueira no Brasil desde meados do século XX. Nos anos 40 deste mesmo século, a cadeira de Literatura Comparada aparece pela primeira vez ministrada por Tasso Silveira na Faculdade de Filosofia do Instituto Lafayette. Tasso Silveira foi autor do primeiro manual de Literatura Comparada. O autor não escondia suas preferências pelo modelo francês dos estudos comparados, sobretudo do francês Van Tieghen. Além disso, as reflexões comparatistas já tinham presença notória no discurso crítico-teórico, a saber pela primeira tese em Literatura Comparada na Universidade de São Paulo (USP) *Origens e Evolução dos temas da primeira geração de poetas românticos brasileiros*, apresentada por Antônio de Salles Campos. No entanto, o grande impulso da disciplina só irá ocorrer nos anos 70, coincidindo com a transformação que esta sofreu depois da longa hegemonia da perspectiva formalista norte-americana.

No plano internacional, a pretensão universalizante do modelo francês e o discurso de apoliticização dos remanescentes da “escola americana” permaneciam inabalados. Os comparatistas, adeptos desses discursos, conscientes ou não, estenderam a outras literaturas os parâmetros instituídos pelo cânone literário euro-norte-americano. O resultado “foi a supervalorização de um sistema determinado e a identificação deste sistema com o universal. Do mesmo modo, a ideia de que a literatura deveria ser abordada por um viés apolítico, o que fazia era camuflar uma atitude prepotente de reafirmação da supremacia de um sistema sobre os demais” (COUTINHO, 2000, p. 10). As primeiras práticas de estudos comparados no Brasil sofreram completa influência dos modelos francês e americano. É o que vemos, por exemplo, no caso já citado acima de Tasso Silveira. Era muito comum os críticos brasileiros do século passado, na metodologia dos estudos comparados, fazerem referências às obras e autores estrangeiros “como se a capacidade do brasileiro ficasse justificada pela afinidade tranquilizadora com os autores europeus, participantes de literaturas antigas e ilustres, que,

além de influírem na nossa, vinham deste modo dar-lhe um sentimento confortante de parentesco” (MELO E SOUZA, 1988, p. 17).

A partir de 70, a “deseuropeização” da literatura comparada obrigou uma nova configuração teórica da área. Houve um crescimento sistemático de produções universitárias nos cursos de pós-graduação, tanto no âmbito da área de Teoria Literária e Literatura Comparada como no das literaturas estrangeiras da Universidade de São Paulo e do Rio de Janeiro. Antônio Candido foi o introdutor da disciplina na Universidade de São Paulo e o criador do departamento de Teoria da Literatura e Literatura Comparada, em 1962, onde ministrou diversos cursos e orientou dissertações do mestrado e teses de doutorado em Literatura Comparada. É válido mencionar sua obra *Formação da Literatura Brasileira*, de 1950, que constitui um marco na historiografia literária brasileira.

É desse período também a preocupação de professores e intelectuais com a busca de novos modelos comparatistas. Procuravam “apagar a intromissão colonialista que reconhece como natural a superioridade da literatura matriz ou dos países em condições econômicas mais favoráveis e se propõe o deslocamento do olhar como estratégia de leitura comparatista. (NITRINI, 2015, p. 192). O modelo eurocêntrico, tido como referência em muitos estudos, vem sendo desconstruído, “e os paradigmas tradicionais cedem lugar a construções alternativas ricas e flexíveis, cuja principal preocupação reside na articulação dos produtos culturais locais em relação como os produtos de outras culturas, máxime daquelas com a primeira havia mantido vínculos de subordinação” (COUTINHO, 2000, p. 11).

É inegável que o papel desempenhado pelos críticos comparatistas brasileiros, durante o século XX, foi imprescindível para que se desenvolvesse uma reflexão onde o ponto de partida ou de referência é o *corpus* literário do país. E como endossa Coutinho (2000, p. 16) a Literatura Comparada é hoje uma seara ampla e movediça, com inúmeras possibilidades de exploração, que ultrapassou o anseio totalizador de suas fases anteriores, e se erige como um diálogo transcultural, calcado na aceitação das diferenças.

## **2.2 Literatura Comparada: Novos Paradigmas**

Desde os anos 70, do século XX, a Literatura Comparada tem atravessado constantes modificações em suas abordagens, “na passagem de um discurso coeso e unânime, com forte propensão universalizante, para outro plural e descentralizado, situado historicamente, e consciente das diferenças que identificam cada *corpus* literário envolvido no processo de comparação” (COUTINHO, 1991, p. 67). Embora os conteúdos e objetivos estejam em



constantes mudanças, daí muitos a definirem como disciplina mutante, o comparativismo tradicional existe ainda, porém, relegado à periferia das pesquisas.

Mesmo diante de todas as mudanças, no que se refere aos novos paradigmas da Literatura Comparada, o questionamento quanto ao seu objeto ainda é terreno fértil nas universidades norte-americanas. A aproximação dos estudos culturais viabilizou o crescimento das pesquisas nessa área. Estes não estão restritos somente às áreas sociais e/ou culturais, mas “fazem parte de uma tendência interdisciplinar no âmbito das ciências humanas, das ciências sociais, das artes e das letras, reunindo pesquisadores em torno de problemáticas ou temáticas comuns” (NITRINI, 2015, p. 119). A partir de então, os elementos que funcionaram como referências seguros nos estudos comparatistas foram postos por terra. De acordo com Coutinho (1991, p. 69):

A perspectiva linear do historicismo cedeu lugar a uma visão múltipla e móvel, capaz de dar conta das diferenças específicas, das formas disjuntivas de representação que significam um povo, uma nação, uma cultura, e os conjuntos ou series literárias passaram a ter de ser vistos por uma óptica plural, que considerasse tais aspectos. Categorias como Literatura Chicana, Literatura Afro-Americana ou Literatura Feminina passaram a integrar a ordem do dia dos estudos comparatistas e blocos, como Literatura Oriental, Africana ou Latino-Americana, instituídos pelos centros hegemônicos, revelaram-se como constructos frágeis, adquirindo uma feição nova, oscilante em conformidade com o olhar que o enformasse.

Com essa proximidade “a obra ou série literárias não podiam mais ser abordadas por uma óptica exclusivamente estética; como produtos culturais, era preciso que levassem em conta suas relações com as demais áreas do saber” (COUTINHO, 1991, p. 69). Daí se falarem no caráter interdisciplinar da Literatura Comparada, e é isso que nos interessa aqui.

Até então, a especificidade da Literatura Comparada era assegurada por uma restrição de campos e modos de atuação. Hoje, essa mesma especificidade é lograda pela atribuição à disciplina da possibilidade de atuar entre várias áreas, apropriando-se de diversos métodos, próprios aos objetos que ela coloca em relação (CARVALHAL, 1991). Conforme Coutinho (s/a), essa espécie de atuação recíproca que se tem verificado nas últimas décadas entre as diversas áreas do conhecimento

estende-se muito além do que foi tradicionalmente designado como “interdisciplinaridade”, já que não se trata apenas da presença de aspectos de uma área na outra, mas de uma verdadeira interferência nos paradigmas estabelecidos pela área, de modo a modifica-la significativamente através da circulação de ideias e objetivos e do reconhecimento de que as diferenças provenientes dessas trocas podem ser fonte de expressivo enriquecimento (COUTINHO, s/a, p. 38).

De acordo com Carvalhal (1991), com o crescimento do campo de investigação da Literatura Comparada, o comparativista terá de aprofundar-se em mais de uma área, ou seja, em todas aquelas que vai relacionar, dominando terminologias específicas e movimentando-se num e noutra terreno com igual eficácia. A autora chama-nos atenção para alguns inconvenientes decorrentes desse processo. Para ela, “a dupla especialização ocasiona uma dispersão de esforços que seriam concentrados em apenas uma área”, contudo há vantagens “de enriquecimento metodológico, dos contrastes e analogias que tornam possíveis essas relações, permitindo leituras mais ricas e esclarecedoras” (CARVALHAL, 1991, p. 12).

### **2.3 Literatura Comparada: tópicos conceituais**

Este item discorre sobre alguns conceitos que adotei para a pesquisa desenvolvida, posto que quando começamos a tomar contato com trabalhos classificados como “estudos literários comparados”, percebemos que essa denominação acaba por rotular investigações bem variadas, que adotam diferentes metodologias e que, pela diversificação dos objetos de análise, concedem à literatura comparada um vasto campo de atuação (CARVALHAL, 2006, p. 5). Os conceitos são: dialogismo e polifonia; intertextualidade e hipertextualidade; tradução intersemiótica; adaptação.

#### **2.3.1 Dialogismo e polifonia**

Por largo tempo pregou-se a tese da unicidade do sujeito da enunciação. Entretanto, nas últimas décadas do século XX, muitas vozes ecoaram contrariando esse postulado e defendendo que “não se pode conceber um único sujeito em um discurso, mas uma multiplicidade de vozes é constitutiva de todo e qualquer discurso” (FROSSARD, 2008, s/p.). Essa ideia foi primeiro defendida por Mikhail Bakhtin, que argumentava a favor de um entrecruzamento de vozes na constituição do discurso. Hoje existem vários estudiosos que, à maneira de Bakhtin, defendem esse postulado.

A Teoria do Dialogismo foi desenvolvida na década de 1920, porém as obras do autor russo só foram traduzidas para o Ocidente na década de 60. Vinte anos depois, seus textos ganham grande prestígio e provocam uma verdadeira revolução nos meios científicos e culturais. Nelson Barros da Costa (2015) faz um levantamento do momento histórico em que surgiram as ideias dialógicas, o momento em que a comunicação começa a se acirrar em proporções nunca vistas na humanidade. É o “momento do desenvolvimento dos sistemas

eletrônicos de telecomunicações que vão dar origem, em boa parte do mundo, aos meios de comunicação de massa e que desembocarão na extrema comunicabilidade dos dias de hoje, como a internet, seus chats, sites, aplicativos e redes sociais” (COSTA, 2015, p. 322).

Referentemente ao contexto político, foi um momento de embates em que Mikhail e seu círculo questionavam o regime semifeudal vigente, e onde houve a primeira tentativa de implantação de um regime socialista de inspiração marxista no mundo. Segundo Costa (2015, p. 322) “esses revolucionários travavam intensa polêmica entre si e tinham uma consciência clara da importância da comunicação com as massas tanto no fomento da atividade revolucionária como para a implantação e consolidação do regime”. Portanto, a concepção da linguagem como um diálogo universal, um fluxo generalizado e inacabado de trocas verbais, como composta de signos marcados irreduzivelmente pela orientação axiológica dos usuários, que respondem sempre a outros signos assim como são produzidos na expectativa de uma resposta (BAKHTIN, 2008) surge no momento de cisão entre mundos que se orientavam por discursos complementemente diferentes.

É importante ressaltar que as concepções do pensador russo provocaram uma ampliação de noções há décadas estabelecidas e inalteradas. O modo como Bakhtin entendia a língua era bastante distinto da forma como esta vinha sendo interpretada nos estudos linguísticos. Ele recusou a estabelecer a língua como um sistema de estruturas, que é exterior ao indivíduo, sendo perfeitamente analisável isoladamente, como faziam os seguidores de Saussure. Para Bakhtin (2008, p. 209), as análises dialógicas não são linguísticas no sentido rigoroso do termo, porque a Linguística se dedica ao estudo da “linguagem” propriamente dita, com sua lógica específica na sua generalidade, como algo que torna possível a comunicação dialógica. Ele propôs a Metalinguística, uma nova ciência, que faria as análises dessas relações.

Apesar disso, Bakhtin não excluiu a Linguística na análise dessas relações. Caberia à Linguística fazer uma análise interna da língua, enquanto à Metalinguística a análise externa, tendo em vista que as relações dialógicas são entendidas pelo autor como extralinguísticas. De acordo com Brait (2006, p.58)

O trabalho metodológico, analítico e interpretativo com textos/discursos se dá, como se pode observar nessa proposta de criação de uma nova disciplina, ou conjunto de disciplinas, herdando da linguística a possibilidade de esmiuçar campos semânticos, descrever e analisar micro e macro organizações sintáticas, reconhecer, recuperar e interpretar marcas e articulações enunciativas que caracterizam o(s) discurso(s) e indicam sua heterogeneidade constitutiva assim como a dos sujeitos aí instalados. A partir do diálogo com o objeto de análise, chegar ao inusitado se sua forma de ser discursivamente, à sua maneira de participar ativamente de esferas de produção,

circulação e recepção, encontrando sua identidade nas relações dialógicas estabelecidas com outros discursos, com outros sujeitos.

O objeto da nova ciência seria o discurso, a língua em sua integridade concreta e viva, baseado em relações dialógicas. Para ele a concepção dialógica da língua, da linguagem, até mesmo da vida, é fator imprescindível para o desenvolvimento de qualquer estudo no campo da linguagem. Para Frossard (2008, s/p.) a “interação com o outro é inevitável, já que o *eu* constitui esse *outro* e é por ele constituído, ou seja, o dialogismo é o princípio básico da existência humana”.

Com efeito, o autor russo desenvolveu um emaranhado de estudos em que apresentava uma gama de definições, onde a dialogia era o pano de fundo. Dentre essas definições, é importante destacar a polifonia. Nesse sentido, o texto aparece como o lugar de uma troca entre pedaços de enunciados que ele redistribui ou permuta, construindo um texto novo a partir dos textos anteriores. Embora alguns textos produzam o efeito de polifonia, outros parecem ser monofônicos. Segundo Frossard (2008), os textos caracterizados como polifônicos são aqueles em que as várias vozes que os constituem se explicitam, deixam-se perceber e falam sem que uma dentre elas necessariamente prevaleça. Por outro lado, os textos monofônicos são dessa forma caracterizados pelo fato de que as vozes que os compõem não se mostram, mas se ocultam sob a aparência de uma única voz.

Para Bakhtin (2008), a linguagem do romance é um sistema de linguagens que se iluminam mutuamente, dialogando. Para mostrar esse efeito, o exemplo de Dostoiévski é esclarecedor onde percebe-se a representação do discurso do outro na forma de sua antecipação no monólogo de uma das personagens:

Vemos aparecer, em suas obras, heróis cuja voz é, na sua estrutura, idêntica àquela que encontramos normalmente nos autores. A palavra do herói sobre si mesmo e sobre o mundo é tão válida e inteiramente significativa quanto geralmente o é a palavra do autor [...] ela possui uma independência excepcional na estrutura da obra, ressoa de alguma maneira ao lado da palavra do autor, combinando-se com ele, do mesmo modo que com as vozes igualmente independentes e significantes das outras personagens, de uma maneira completamente original (BAKHTIN, 2008, p. 33).

E isso implica o dialogismo “os enunciados das personagens dialogam com os do autor e ouvimos constantemente esse diálogo nas palavras, lugares dinâmicos onde se efetuam as trocas” (SAMOYAULT, 2008, p. 19). Costa (2015) faz uso da música para ampliar o conceito de polifonia. Para ele, a polifonia ocorre quando cada instrumento melódico executa

uma melodia diferente ao mesmo tempo e em consonância com o todo. E sobre Dostoievski, ele considera que:

Diferentemente de outros autores, que organizam na obra literária todos os pontos de vista nela expressos sob a ótica do narrador ou do herói, aquele autor distribui os diversos pontos de vista sobre o tema do romance de forma equipolente entre os personagens, não colocando o herói ou o narrador como monopolizador ou detentor do ângulo privilegiado a partir do qual é avaliado o ponto de vista dos demais personagens. No romance polifônico, os personagens se constroem não a partir da visão acabada que deles tem o autor, mas do campo de visão de seus outros; o herói não é um objeto do autor mas um sujeito, uma autoconsciência, uma alteridade que não necessariamente representa o ponto de vista do autor, mas pode também até ter uma ideia totalmente contrária à do autor. Cada personagem do romance polifônico tem a sua verdade (ibid., p. 331).

Sobre esse assunto Thiphaine Samoyault (2008, p. 20) considera que a noção de alteridade é decisiva para estabelecer esse movimento dos textos, esse movimento da linguagem que carrega outras palavras, as palavras dos outros. É, conforme Bakhtin (2008), o próprio movimento da vida e da consciência. A consciência é constantemente preenchida de elementos exteriores a ela, ingredientes trazidos por outrem e necessários à sua realização. Conclui-se dessa forma que a relação de um criador com sua personagem de romance não pode nunca ser inteiramente de identificação, deve manter essa dimensão exterior pela qual essa personagem dialoga com o autor tanto quanto o autor com ela. No que tange ao dialogismo intertextual entre ficção e história, convém considerar que elas percorrem caminhos comuns, mesmo que Aristóteles fixe que é próprio do historiador registrar o que de fato aconteceu e ao artista é próprio que imagine o que poderia ter acontecido. Ainda sobre as obras em estudo: *A ferrovia do diabo* (1960) e *Mad Maria* (1980), é admissível depreender que *Mad Maria* (1980) apresenta, em sua narrativa, elementos ficcionais inspirados na vida real, como os momentos históricos que perpassam no romance, tais como o ciclo da borracha na Amazônia, a construção da EFMM, entre outros.

A partir de Bakhtin, foi possível uma nova forma de estudar o discurso, dando possibilidades de ecoar a voz alheia, do outro que perpassa implacavelmente o discurso do eu, e é daí a gama de estudos linguísticos que passaram a analisar os discursos sobre o caráter dialógico da linguagem.

### 2.3.2 Intertextualidade e hipertextualidade

O termo “intertextualidade” foi cunhado por Julia Kristeva e em sua etimologia significa *inter* (no interior de dois) + texto [*textos*] (fazer tecido, entrelaçar). Ao fazer uso das

teorias de Mikhail Bakhtin, Kristeva introduziu o fenômeno com a proposição de que “todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de outro texto” (KRISTEVA, 2005, p. 68). Esse postulado faz entrever que as ideias estão sempre em circulação. O ser humano sendo gregário não está isento de ser influenciado por elas. A percepção de um texto único, desobrigado de um texto anterior a ele torna-se impensável. O próprio Umberto Eco, quando se referiu à construção do seu romance *O Nome da Rosa*, apontou a relevância de outros livros ao seu: “descobri o que os escritores sempre souberam (e nos disseram muitas vezes): os livros sempre falam sobre outros livros, e toda estória conta uma estória que já foi contada” (apud HUTCHEON, 1991, p. 167).

Essa relação é antiga. Os textos literários sempre surgem relacionados a outros textos anteriores ou contemporâneos, “a literatura sempre nasceu da e na literatura” (MOISÉS, 1978, p. 59). É por isso que houve a necessidade de categorização e teorização acerca desse recurso. Gérard Genette, um grande pesquisador da área, chamou esse recurso de segunda mão, em *Palimpsesto*, de 1982.

Um palimpsesto é um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo. Assim, no sentido figurado, entenderemos por palimpsestos (mais literalmente: *hipertextos*) todas as obras derivadas de uma obra anterior, por transformação ou por imitação. Dessa literatura de segunda mão, que se escreve através de leitura, o lugar e a ação no campo literário geralmente, e lamentavelmente, não são reconhecidos. Tentamos aqui explorar esse território. Um texto pode sempre ler um outro, e assim por diante, até o fim dos textos (GENETTE, 2010, p. 5).

Em sua obra *A intertextualidade*, Tiphaine Samoyault faz uma súpula sobre os textos fundadores das relações intertextuais. Segundo a autora, *Palimpsestes* semeou confusão em torno do termo, deslocando-o definitivamente da linguística para a poética. Samoyault ainda considera que o texto de Genette foi decisivo para a compreensão e descrição da noção de intertextualidade.

Genette definiu cinco tipos de transposição de textos, sob a denominação geral de transtextualidade: intertextualidade, paratextualidade, metatextualidade, hipertextualidade e arquitextualidade. Sobre as tipologias descritas por Gérard Genette, Samoyault (2008, p. 30) comenta que a *intertextualidade* se define por uma relação de co-presença entre dois ou mais textos (práticas da citação, do plágio, da alusão); a paratextualidade é constituída pela relação, geralmente menos explícita e mais distante, que, no conjunto formado por uma obra literária, o texto propriamente dito mantém com aquilo que se pode apenas nomear seus *paratexto*: título, subtítulo, prefácio, etc.; a metatextualidade descreve a relação de comentário que une

um texto ao texto do qual ele fala; a hipertextualidade é todo texto derivado de um texto anterior por simples transformação ou por transformação indireta, imitação; a arquitextualidade determina o estatuto genérico do texto. Samoyault (2008, p. 28) ainda observa que a partir dessa teoria não será possível usar o termo intertextualidade de forma geral, uma vez que ele definiu categorias que classificam cada uso. Dessa tipologia, a autora analisa as categorias de intertextualidade e de hipertextualidade. A intertextualidade, como já exposto, “designa a co-presença de dois textos (A está presente com B no texto B) e outra, a derivação de um texto (B deriva de A mas A não está efetivamente presente em B)” (SAMOYULT, 2008, p. 31).

Para Genette (2010, p. 12) em toda relação que une um texto B (hipertexto) a um A (hipotexto), sobre o qual ele se enxerta, de um modo que não é o do comentário, ocorre a hipertextualidade. Exemplificando esse processo, Genette faz uso das obras *Odisséia*, de Homero (como hipotexto), *Eneida*, de Virgílio, e *Ulisses*, de James Joyce (como hipertexto). Suas relações foram assim expostas:

A transformação que conduz da *Odisseia* a *Ulisses* pode ser descrita (muito grosseiramente) como uma transformação *simples*, ou direta: aquela que consiste em transportar a ação da *Odisséia* para Dublin do século XX. A transformação que conduz da *Odisséia* a *Eneida* é mais complexa e mais indireta, apesar das aparências (e da maior proximidade histórica), pois Virgílio não transpõe, de Ogígia a Cartago e de Ítaca ao Lácio, a ação da *Odisseia*: ele conta uma outra história completamente diferente (as aventuras de Enéias e não mais de Ulisses), mas, para fazê-lo, se inspirando no tipo (genérico, quer dizer, ao mesmo tempo formal e temático) (GENETTE, 2010, p. 13).

A hipertextualidade, conforme Gérard Genette+, concede a possibilidade de percorrer a história da literatura compreendendo um de seus maiores traços: ela se faz por imitação e transformação. Independentemente da forma, em ambos os casos há uma remissão de um texto ao outro ou “o mais frequentemente, como presença efetiva de um texto em um outro” (GENETTE, 2010, p. 42). Tomando as obras estudadas, e considerada essa relação, *Mad Maria*, romance de Márcio Souza é o hipotexto (o ponto de partida) e a minissérie homônima de Benedito Ruy Barbosa (na verdade, o roteiro) é o hipertexto (o que fora originado). Desse ponto, se configura o fenômeno da transtextualidade, ou seja, transcendência textual do texto, que definiria já, grosso modo, como “tudo que o coloca em relação, manifesta ou secreta, com outros textos: tipos de discurso, modos de enunciação, gêneros literários, etc. – do qual se destaca cada texto singular” (GENETTE, 2010, 51). Nesse sentido, cada forma de texto, seja literário ou o roteiro de um filme/minissérie, no processo de transposição adquire vida própria, única.

A intertextualidade pode ser notada também nos diálogos com outras obras do saber, como filmes, pinturas, outras obras literárias, obras histórias, etc. Uma das precursoras desses estudos foi Linda Hutcheon, que teorizou sobre a adaptação entre diversas mídias. De acordo com Hutcheon (1991), o diálogo que constitui o pós-modernismo foi parcialmente possibilitado pela reelaboração da escritora e crítica literária Julia Kristeva sobre as noções bakhtinianas de polifonia, dialogismo e heteroglossia – as múltiplas vozes de um texto. Dessa maneira, Hutcheon (1991) aplica os ensinamentos da crítica literária francesa que desenvolve à teoria de que, a partir da existência da pluralidade de textos dentro de uma produção textual específica, o processo de leitura torna-se um ato de colher, de tomar, de reconhecer traços e o leitor passa a ter uma participação agressiva, ativa, de apropriação.

Em se tratando do nosso objeto de pesquisa, o romance *Mad Maria* (1980) retoma a obra histórica de Manoel Rodrigues Ferreira, *A ferrovia do diabo* (1960). A título de ilustração, temos a personagem Joe Caripuna, um índio da tribo Caripuna que é registrado no romance. Apelidado de Joe Caripuna pelo médico Richard Finnegan, Joe é um dos últimos sobreviventes da tribo dos Caripunas, vive perambulando sobre a floresta até chegar ao acampamento dos operários, sem ser notado. É flagrado roubando objetos das barracas e por esse feito recebe uma punição – os operários cortam suas mãos. Finnegan, médico da Companhia, começa a pensar em meios para resolver o problema do índio, e a solução foi levá-lo ao Hospital da Candelária entre Santo Antônio e Porto Velho. Lá o índio

podia passar por uma nova cirurgia e até ganhar uma indenização da Companhia e um par de próteses. Finnegan sabia que já tinham acontecido fatos semelhantes antes dele chegar ali. Índios que haviam sofrido amputações no Hospital, uma perna que gangrenara por algum motivo e que fora substituída por uma prótese de látex vinda dos Estados Unidos (SOUZA, 2005. p. 143).

Evidentemente, Márcio Souza se apropriou de alguns elementos históricos para dar vida às suas personagens. Em *A ferrovia do diabo*, Ferreira faz referência a um índio da tribo Caripuna, encontrado na mata sem poder andar, e foi tratado no hospital. Dr. Lovelace, chefe dos médicos da Companhia, resolveu amputar a perna direita do índio. Depois, mandou vir dos Estados Unidos um aparelho que o substituísse” (FERREIRA, 2008, p. 242). Dessa forma, percebe-se que o conteúdo histórico, fatos, momentos históricos serviram como fonte de inspiração para o escritor amazonense. Além disso, Márcio Souza traz à tona sua imaginação ligada a elementos reais na narrativa e, por meio dela, uma nova memória é “lapidada” ao percorrer as imagens proporcionadas por meio da intertextualidade e demais



elementos que contribuíram para a construção da obra. Podemos afirmar que Márcio Souza não descarta o fingimento poético, isso porque ao incitar o leitor com elementos verdadeiros, ele acrescenta novas versões para os acontecimentos, como o fez com a personagem Joe Caripuna. Dessa maneira, o autor possibilita a pluralidade, estabelecendo várias verdades, as quais se opõem ao discurso oficial dos acontecimentos tido como único e verdadeiro.

### 2.3.3 Tradução Intersemiótica

A tradução intersemiótica é um dos campos mais prósperos dos Estudos da Tradução. Ela é uma de três categorias criadas por Jakobson (1991), que as classificou com base em funções: i) a tradução intralingual é a interpretação de signos verbais por outros signos da mesma língua; ii) a tradução interlingual é a interpretação de signos verbais por signos verbais de outra língua; e iii) a tradução intersemiótica é a interpretação de signos verbais por signos não verbais e vice-versa.

Essa última categoria de tradução abrange o conhecimento e interpretação de pinturas, vídeos, imagens, sons, figuras, dentro outros. Nas palavras de Plaza (2010, p. 14) tradução intersemiótica é entendida como “prática crítico-criativa na historicidade dos meios de produção e re-produção, como leitura, como metacriação, como ação sobre estruturas eventos, como diálogo de signos, como síntese e reescritura da história”. Para Thaís Flores Nogueira Diniz (1998, p. 314) tradução é, grosso modo, uma transposição de determinado sistema de signos para outro sistema semiótico.

A transposição pode ocorrer entre as artes plásticas/visuais para a linguagem verbal e vice-versa, onde, infelizmente, há a tendência na sociedade ocidental, de o escrito prevalecer sobre o oral. Apesar disso, ela pode acontecer também entre dois sistemas não-verbais, como por exemplo, entre dança e música e música e pintura.

De tal modo, neste estudo a opção pela tradução intersemiótica é essencial para que se possa entender e realizar a análise de *Mad Maria*, do teledramaturgo Benedito Ruy Barbosa, adaptada do livro homônimo do escritor amazonense Márcio Souza, que será apresentada no capítulo três deste estudo. Tradução intersemiótica, aqui, entendida como transcrição que visa a traduzir criativamente diferentes estruturas, como diz Plaza (2010, p. 71):

Na Tradução Intersemiótica como transcrição de formas o que se visa é penetrar pelas entranhas dos diferentes signos, buscando iluminar suas relações estruturais, pois são essas relações que mais interessam quando se trata de focalizar os procedimentos que regem a tradução. Traduzir criativamente é, sobretudo, inteligir estruturas que visam à transformação de formas.

Quando traduzimos uma obra literária para o cinema, alguns elementos específicos da literatura são transformados em outros, especificamente cinematográficos. No cinema, esses aspectos seriam, por exemplo, a filmagem, a montagem, recursos de iluminação, entre outros. São, portanto, “fatores intrínsecos, forças internas que atuam sobre as traduções/filmes” (DINIZ, 1998, p. 316). O cinema criou seus próprios métodos de narrar, apesar de que isso se deve em grande parte à contribuição da própria literatura. “Ao propor a transformação de uma forma de arte em outra, o cineasta se envolve em problemas que exigem soluções que interferem em sua decisão de usar este ou aquele recurso” (DINIZ, 1998, p. 317).

Não é possível traduzir tudo na tradução intersemiótica, “mesmo que se estabeleçam equivalentes semânticos para os elementos de dois sistemas de signos diferentes, não se pode abranger todas as nuances de cada um dos sistemas” (DINIZ, 1998, p. 317). O intérprete/tradutor precisa elaborar estratégias para transposição de signos verbais para os visuais como na adaptação para o cinema do romance *A moreninha*, de Joaquim Manuel de Macedo, da peça *Hamlet* de William Shakespeare ou do poema *O padre e a moça*, de Carlos Drummond de Andrade. O novo texto contém elementos sógnicos inseridos em seu interior que referenciam a obra original, mas a tradução intersemiótica consiste no surgimento de outra obra, ou seja, em uma transcrição. Por isso, é comum ocorrer rupturas, nas quais é questionada a tal fidedignidade à obra original. Portanto, a tradução jamais implicará perdas. Não existe um caminho pré-determinado para promover uma tradução intersemiótica. É justamente por isso, esse processo criativo, que acaba por acontecerem vários tipos de mediações.

#### 2.3.4 Adaptação

Os debates acerca da adaptação ainda repousam sobre a “fidelidade” ou não à obra de partida. Infelizmente, por mais calorosas e significativas que sejam essas discussões, elas ainda estão longe de serem encerradas. A raiz dessa suposta superioridade da literatura em relação ao cinema, segundo Robert Stam (2006, p. 21), diz respeito a uma constelação de preconceitos primordiais em torno da adaptação. Stam resumiu seis preconceitos que ele vê como sendo inconscientes sobre as relações entre as duas semioses: o preconceito da antiguidade, do pensamento dicotômico, da iconofobia, da logofilia, da anti-corporalidade e a da carga de parasitismo. O preconceito da antiguidade é o pressuposto de que as artes mais velhas são necessariamente artes melhores. As pessoas têm a tendência de achar que arte é como vinho e/ou queijo: quanto mais velho melhor. Com isso o preconceito aparece quando há uma supervalorização da obra mais antiga (literária) em detrimento à mais recente

(fílmica). O pensamento dicotômico é o pressuposto de que o ganho do cinema constitui perdas para a literatura. De acordo com esse pensamento, o cinema é sempre uma versão barata e quando cai no gosto do leitor/telespectador pode acabar com a cultura do livro; há ainda, segundo o autor, o preconceito da iconofobia, que está culturalmente enraizado contra as artes visuais, cujas origens remontam não só às proibições judaico-islâmico-protestantes dos ícones, mas também à depreciação platônica e neo-platônica do mundo das aparências dos fenômenos. Um preconceito cujas raízes estão fincadas na religião e na filosofia de Platão que condenou a arte e sua mimesis como engano, falsificação; o preconceito da logofilia é a valorização oposta, típica de culturas enraizadas na “religião do livro”, a qual Bakhtin chama de “palavra sagrada” dos textos escritos. É um certo receio e angústia de adaptações por elas não terem, conforme este pensamento, um discurso próprio, individualizado, validado e, portanto, inserido no verdadeiro; o preconceito da anti-corporalidade diz respeito a um desgosto pela “incorporação” imprópria do texto fílmico, com seus personagens de carne e osso, interpretados e encarnados, e seus lugares reais e objetos de cenografia palpáveis; a carga de parasitismo, preconceito em relação às adaptações, vistas como duplamente “menos”: menos do que o romance porque é uma cópia, e menos do que um filme por não ser um filme “puro”.

Esses preconceitos são verbalizados em termos como “infidelidade”, “deformação”, “violação”, “vulgarização” entre outros, uma visão da crítica moralista, que sugere que o cinema “faz um desserviço à literatura” (STAM, 2008, p. 19). Diga-se de passagem, o ícone do Modernismo em literatura inglesa, Virgínia Woolf, denunciou veementemente o cinema e afirmou que ele *parasitava a Literatura*. A sugestão dela era que o cinema procurasse sua especialidade para se estabelecer como arte autônoma. Woolf foi tida como uma das grandes vozes opositoras às adaptações cinematográficas.

Se por um lado Woolf faz críticas acentuadas às adaptações, por outro temos André Bazin, crítico francês, que ainda nas primeiras décadas do século XX levanta-se em defesa delas, alegando não haver perda ou prejuízo algum na transposição dos textos literários para o cinema. Quando o autor escreveu seu ensaio sobre o tema, utilizando o termo “cinema impuro”, devido ser considerado por alguns críticos como uma arte impura, pois apresentava aspectos de artes mais antigas como a literatura, a pintura, o teatro, assim como a música, a adaptação era considerada como “o quebra-galho mais vergonhoso pela crítica moderna” (BAZIN, 1991, p. 84). Até hoje, há quem se posicione contra as traduções intersemióticas. Todavia, conforme Cardoso (2011, p. 8), a literatura sendo discurso escrito, “suscita imagens

e o receptor, no ato da leitura, dialoga incessantemente com outras áreas do conhecimento e com outras artes. A visualidade é um viés que, mesmo que queiramos, não poderia ser negligenciado ou desconsiderado”.

O método comparatista entre as narrativas literárias e fílmicas tem sido a resposta às várias questões teórico-metodológicas que se levantam sobre esse assunto como, por exemplo: Como entender os pontos comuns entre ambas as narrativas, sem recair na mera hierarquização, na superioridade de uma sobre a outra? Conforme Ribas (2014, p. 119) o método comparativista não alimenta dependência entre as partes em diálogo, e nem pretende hierarquizar uma narrativa sobre a outra, não trabalha com um texto matricial (modelo) a ser “fielmente” seguido pela sua dita reprodução. Ela, então, propõe aos especialistas uma revisão a respeito da releitura de literatura e cinema.

Stam (2006, p. 21) lembra que na década de 1960 a semiótica estruturalista já tratava todas as práticas de significação como sistemas compartilhados de sinais que produzem “textos” dignos de mesmo valor que os textos literários, abolindo a hierarquia entre romance e filme. A teoria da intertextualidade por Kristeva – traduzindo literalmente o “dialogismo” de Bakhtin – aliada a intertextualidade de Genette, “contribuiu sobremaneira para que a antiga concepção de dívida que um texto tinha para com seu antecessor passasse a ser entendida como um procedimento natural e contínuo de apreensão, escrita e reescrita dos textos”, como assegura Cardoso (2011, p. 4). Além disso, as análises baseadas apenas no grau de “fidelidade” do filme podem neutralizar os elementos cinematográficos que diferenciam a linguagem literária, verbal, da cinematográfica, predominantemente visual. Ademais é necessário que se ressalte a importância de uma perspectiva crítica que leve em conta os elementos específicos da linguagem cinematográfica, incluindo elementos como montagem, fotografia, som, cenografia e ponto de vista narrativo responsáveis pela construção de significados no sistema semiótico compreendido pelo cinema, como endossa Corseuil (2005).

Derrida (apud STAM, 2006, p. 22) desconstruiu a hierarquia do “original” e da “cópia”. Para ele o prestígio do original só existe por causa das “cópias”, sem as quais a própria ideia de originalidade perde o sentido. A esse respeito Stam (2006, p. 23) considera que a originalidade completa não é possível nem desejável. “E se a ‘originalidade’ na literatura é desvalorizada, a ‘ofensa’ de ‘trair’ essa originalidade, através de, por exemplo, uma adaptação ‘infel’, é muito menos grave”. A raiz dessas afirmações faz alusões às prerrogativas bakhtinianas de que as palavras sempre vêm da boca de outrem, o que joga por terra a noção de originalidade nos textos.

Ainda segundo Bakhtin, o texto é polifônico e se torna predisposto às várias e legítimas interpretações, incluindo a forma de adaptações como leituras ou interpretações. Nem o texto literário nem o autor mantêm a “autoridade de controle legal” sobre ramificações intertextuais, como comenta Stam (2006, p. 26). A exemplo disso temos *Madame Bovary*, que foi adaptado 10 vezes em diversos países e em cada adaptação novos circuitos de significados foram inventados a partir da forma mais antiga. “Até o momento não há adaptação feminista de *Madame Bovary*, por exemplo. Por todas essas razões, existe espaço de sobra para novas variações ‘hipertextuais’ do texto definitivamente sugestivo de Flaubert” (STAM, 2008, p. 245).

Quando uma adaptação é filmada séculos após o original, como em *Dom Quixote* e *Robinson Crusoe*, o adaptador apresenta maior liberdade para atualizar e recriar o romance. As inovações nas adaptações é um artifício utilizado pelo cineasta, que procura sincronizar a temática com os discursos contemporâneos. A maioria das adaptações do clássico de Cervantes (1605), – e creia, são mais de trinta transcrições – As aventuras do engenhoso fidalgo Dom Quixote de la Mancha, dramatizam a visão romântica do ilustre cavaleiro como defensor das causas nobres e perdidas, visão provavelmente não compatível à dos contemporâneos do autor, como considera Ribas (2014).

Há ainda a possibilidade de o cineasta escolher se cria um drama de época ou se atualiza o romance para o período contemporâneo ao dele. O cineasta que optar por obras de época terá certos desafios, não apenas em termos de reconstruir uma era, mas também em termos de evitar anacronismos temporais. Mas há aqui uma distinção importante às vezes não observada: alguns romances começam como dramas de época, no sentido de que são situados no passado, enquanto outros, se tornam dramas de época apenas pela passagem do tempo desde a publicação do romance.

O sucesso que as adaptações provocam no nosso âmago é incontestável. Pode ser por isso que muitas discussões como essas, descritas acima, ganharam voz e têm-se perpetuado por largo tempo. Na leitura que se faz de uma obra literária, o cineasta, assim como qualquer apreciador, cria e recria à sua maneira, incorporando na nova obra elementos que estão ligados às suas convicções pessoais e suas experiências. Foi o que aconteceu, por exemplo, com Benedito Ruy Barbosa, quando da adaptação de *Mad Maria* para a televisão: “Logo que comecei a ler o livro, me apaixonei e não pude deixar de associar a ideia da Madeira-Mamoré à da Transamazônica. Havia lá o mesmo descaso, os mesmos gastos absurdos” (in: COHEN, 2005, p. 10). A sua recepção o reportou à Transamazônica num processo de intertextualidade

que, para Stam (2008, p. 21), transcende às aporias da fidelidade. Convido-vos a entrar, nessa história, e observar os efeitos que a adaptação conseguiu ou não criar.

### **3 TRÊS ESTRADAS QUE SE CRUZAM: ESTUDO COMPARADO DA CONSTRUÇÃO DA EFMM**

O objetivo deste capítulo é analisar a história da construção da EFMM sob a ótica do historiador e jornalista Manoel Rodrigues Ferreira; também tem como proposta promover uma análise comparativa entre o romance *Mad Maria* (1980) e sua adaptação para a TV (os componentes textuais da narrativa narrador, personagem, tempo e espaço colaboraram na construção dessa análise); além disso, o capítulo promove uma comparação das estratégias discursivas dos textos ficcionais com as dos apontamentos do historiador Manoel Rodrigues Ferreira em *Ferrovias do Diabo* (1960). Entre os autores que colaboraram para essa discussão, tomo por base os seguintes: Souza (2005), Ferreira (1960), Barthes (2001), Palotinni (1998), e Nunes (1985), entre outros.

#### **3.1 A ferrovia do diabo: perspectiva histórica**

Em 1957, a Gazeta de São Paulo publicou uma reportagem histórica seguida de material fotográfico sobre a construção da EFMM e, acabou por despertar o interesse da população brasileira que, apesar dos quarenta e cinco anos de conclusão da obra em Guajará-Mirim, desconhecia por completo a história da ferrovia. Até então, as frases que circulavam entre as gentes se encerravam em: “a estrada dos trilhos de ouro” onde “cada dormente representava uma vida humana”.

Manoel Rodrigues Ferreira foi o responsável pela reportagem. O interesse demasiado do público fez com que ele se aprofundasse nas pesquisas históricas para reconstruir, através de documentos ligados a esse passado, a história da EFMM. Seus estudos estão reunidos no livro *A ferrovia do diabo*, publicado em 1960 pela Editora Melhoramentos. E o título tem suas justificativas. Ferreira se serve de ditos de pessoas que estavam ligadas de forma direta ou indireta a esse evento. Frases como: “onde o diabo perdera as botas” (referindo-se ao lugar), “o diabo o estava lambendo” (sobre as alucinações nas selvas) entre outras, dão a impressão de que o próprio diabo foi o responsável por todos os infortúnios e desgraças que ocorreram naquela região. Desde então, em artigos de revistas e outros, esse passa a ser o nome costumeiramente utilizado para se referir a esse fato tão marcante da história brasileira.

O livro está organizado em três capítulos. O primeiro capítulo tem como título “O homem em luta com as cachoeiras”; o segundo capítulo tem o título “Tentativas fracassadas de construir a ferrovia”; e o terceiro capítulo “A ferrovia é construída, destruída e

reconstruída”. Aqui pretendemos esboçar de forma algumas considerações de Ferreira sobre a construção da ferrovia. São apenas recortes. A quem desejar o estudo mais apurado sobre o tema, convido a lançar-se na leitura desse livro, que é o material mais enriquecedor sobre a história da EFMM.

### 3.1.1 O homem em luta com as cachoeiras

Antes de iniciar o primeiro capítulo, Ferreira faz uma breve apresentação das cachoeiras dos rios Madeira e Mamoré. É preciso, *a priori*, conhecer as condições geográficas, pois é a partir delas que vemos o desenrolar dos acontecimentos.

O Amazonas é um rio de planície. Pela margem direita, suas águas percorrem a grande depressão de forma tranquila até chegar em seu primeiro empecilho, as cachoeiras. Nessa margem, o rio Madeira é o seu maior afluente. De sua foz, no Amazonas, até 1000 km rio acima, suas águas percorrem tranquilas até chegar à cachoeira de Santo Antônio, um pouco acima de Porto Velho. De Porto Velho a Guajará-Mirim são 400 km de rio encachoeirado, contabilizando 20 cachoeiras. A denominação “cachoeiras”, relacionada a todos os acidentes do rio, tem sido utilizada de forma genérica. Nem todos eles são cachoeiras. Na realidade são correntezas (ou rápidos), cachoeiras e saltos (ou quedas). Ferreira (2005, p. 20) esboça uma classificação, a mais aceita entre os pesquisadores desses acidentes. Vejamos: “1º) Dez correntezas: Guajará-Mirim, Guajará-Açu, Lajes, Periquitos, Araras, Pederneiras, Três Irmãos, Morrinhos, Macacos e Chocolatal. 2º) Sete cachoeiras: Bananeiras, Pau Grande, Madeira, Misericórdia, Paredão, Caldeirão do Inferno e Santo Antônio. 3º) Três saltos: Ribeirão, Jirau, Teotônio”. Em seu livro, o autor optou pelo uso genérico do termo, portanto, quando se lê “cachoeira”, nesse texto, nem sempre estará se tratando de uma cachoeira em seu termo literal.

Passar através das cachoeiras, com êxito, exigia um perfeito conhecimento dos seus canais. Os índios que moravam próximos à região eram quem conhecia melhor o trajeto e sempre auxiliavam os negociantes que por ali passavam. Algumas cachoeiras, em determinada época do ano, tinham que ser contornadas por terra. Eram os chamados varadouros. Nesses locais, as embarcações encostavam na margem, e procedia-se ao transporte por terra. Nos saltos e em algumas cachoeiras, tornava-se necessário varar por terra as próprias embarcações, que rolavam sobre toras de madeira. Todas estas manobras eram demoradas e exigiam grandes trabalhos e sacrifícios, principalmente na época das chuvas abundantes, explica Ferreira.



As primeiras expedições ao rio Madeira foram feitas por bandeirantes e tinham a finalidade de encontrar riquezas. No final 1650, o bandeirante Raposo Tavares, movido por interesses pessoais de encontrar pedras preciosas e também a mando da Coroa portuguesa, foi o primeiro a conhecer todo o curso do rio Madeira e atravessar as suas cachoeiras. Foi também o primeiro a enfrentar as “dificuldades que esse acidente geográfico opunha à navegação franca do grande rio” (FERREIRA, 2005, p. 24).

Após setenta e dois anos da expedição de Raposo Tavares e três anos da descoberta de ouro na região de Cuiabá, Francisco de Melo Palheta, outro bandeirante e membro na nobreza de Belém do Pará, realizou a travessia das cachoeiras do rio Madeira fazendo o mesmo percurso de Raposo Tavares, porém no sentido inverso. O objetivo dessa expedição era o reconhecimento das nascentes do rio Madeira, plano que se inseria em outro maior: a conquista do Oeste pela Coroa portuguesa. Em termos técnicos, houve um diferencial entre a expedição de Tavares para a de Melo Palheta. Esta foi relatada por um de seus membros, enquanto aquela não contou com nenhuma narrativa escrita. Ferreira ainda cita mais três expedições: a de Luís Fagundes Machado (saiu de Belém do Pará com o objetivo de chegar às minas do Mato Grosso), a comissão de Francisco José de Lacerda e Almeida (comissão demarcadora dos limites da América portuguesa) e a expedição filosófica de Alexandre Rodrigues Ferreira (expedição de estudos científicos desde a Vila de Barcelos, no Rio Negro, à Vila Bela, capital do Mato Grosso).

O curioso é que em todos esses relatos, mesmo sendo diversas as razões que os lançavam às águas do Madeira, há uma convergência em dois pontos: a dificuldade de travessia das cachoeiras e o ambiente de completa insalubridade que, na maioria das vezes, causava doenças, como se pode ver em um pequeno trecho do relato da expedição de Melo Palheta, de 1723, de quando estavam a passar pelo salto do Teotônio<sup>6</sup>:

Daqui fomos à cachoeira chamada dos Iaguerites, onde chegamos nas vésperas de São João e nela vimos sem encarecimento uma figura do Inferno: porque tendo eu visto grandes cachoeiras, como são as horríveis e celebradas do rio dos Tapajós todas e do rio de Araguaia e por ele até a cachoeira do Padre Raposo chamada Otimbora, pois nenhuma iguala nem tem a esta do rio Madeira, na sua grandeza e despenhadeiros de pedras e rochedos tão altos que nos pareceu impossível a passagem, como na realidade, pois para a passarmos foi necessário fazer-se caminho, cortando uma ponta de terra onde fizemos faxinas... e fizemos uma boa grande de madeira por onde se puxaram as galeotas (FERREIRA, 2005, p. 27-28).

---

<sup>6</sup> Somente em 1749, com a expedição de Luís Fagundes Machado, é que perceberemos que a maioria das cachoeiras já eram conhecidas pelos nomes que se conservam ainda hoje.

Esse relato, um dos primeiros de que se tem notícia, evidencia as dificuldades enfrentadas pelos primeiros viajantes nas cachoeiras do rio Madeira. O processo de retirada das embarcações por terra até contornar a cachoeira era demasiadamente penoso, e exigia muito esforço da tripulação. Dependendo da quantidade de carga, o processo poderia durar dois ou até mais dias. Era natural que canoas se desconjuntassem na subida das encostas, e isso fazia com que a viagem demorasse ainda mais, pois se precisaria de um tempo para consertá-las. Uma vez contornada a cachoeira, voltava-se a embarcação para as águas do Madeira até chegar a mais um acidente, quando o processo era refeito.

As águas revoltas através das pedras e a aventura de atravessá-las eram tão impressionantes que José Gonçalves da Fonseca, um dos membros da expedição de Luís Fagundes Machado, de 1749, recorreu a recursos literários, como a antítese e a personificação, para transmitir a emoção de tão grandioso espetáculo

Por entre duas ilhas e das duas pontas de terra firme rompe a correnteza do rio oferecendo à vista um espetáculo igualmente formidável e alegre; porque atendendo à valentia, com que a água para atropelar os impedimentos que se lhe opõem em parte, se precipita dos penedos, e, saindo por entre outros já despedaçados, vai formando em diversos giros vários fenômenos em redemoinhos e fervedouros, até sossegar em remansos mui quietos nas enseadas, em cuja tranquilidade se esta debuxando o arvoredo sempre viçoso das margens. Tudo junto dá assunto à contemplação para o recreio; porém oferece aos viajantes horríveis objetos para o temor (Relato de viajante in: FERREIRA, 2005, p. 35-36).

Atualmente, aqueles que se debruçam nas narrativas dos primeiros viajantes sobre o rio Madeira têm nos relatos de Fonseca uma visão impressionante sobre as dificuldades, as vicissitudes que passavam todos aqueles que atravessavam as cachoeiras. A riqueza de detalhes e seu parecer sobre os acidentes são realmente impressionantes.

Não bastavam as dificuldades encontradas na passagem dos acidentes no rio, os viajantes ainda tinham que lidar com várias moléstias decorrentes do ambiente insalubre e inóspito. A situação era tão desesperadora que até os índios, moradores e conhecedores daquele lugar se recusavam ou fugiam para não percorrerem aquele trecho. Sobre isso, Ferreira (2005, p. 48) diz que, “não obstante fossem livres, conforme determinava o Rei, e se lhes pagassem, nenhum queria fazer parte das equipes de canoas. E os que porventura se empregavam em semelhante mister, fugiam durante a travessia das cachoeiras, devido principalmente ao ataque das doenças”. Esses índios, remeiros, tanto morriam durante as viagens, nas cachoeiras, como após a chegada ao destino. Eram as doenças, principalmente as sezões que apanhavam na travessia da região encachoeirada do Madeira.

Entre as duas primeiras expedições, existem relatos de jesuítas que objetivavam fundar missões por aquelas regiões. No entanto, muitas aldeias eram abandonadas devido às doenças adquiridas no lugar. Ferreira (2005) cita o caso do padre Sampaio que fundou a missão Aldeia de Santo Antônio, porém teve de abandoná-la e transferir-se para uma outra localidade. “Essa mudança, diz um documento da Companhia de Jesus, dessa época, foi feita porque a Aldeia de Santo Antônio das Cachoeiras era ‘... a mais remota e trabalhosa em todo o gênero de trabalhos e moléstias, que ali indefectivelmente padecem os Missionários’”.

Não era raro encontrar, nos diários de viagens, números assustadores de doentes de uma única expedição, como a do engenheiro Francisco José de Lacerda e Almeida, que registrou: “Já tínhamos 30 doentes e muita falta de mantimentos” ou da carta que o governador da Capitania do Rio Negro, João Pereira Caldas, escreveu ao governador da Capitania de Mato Grosso, Luís de Albuquerque de Melo Pereira e Cáceres, dando-lhe conhecimento da expedição filosófica de Alexandre Rodrigues Ferreira. O governador do Rio Negro informa que na última expedição já tinha falecido 62 pessoas na região das cachoeiras. Um número assustadoramente alarmante.

Eis aqui o desafio! Em termos econômicos, a região pretendida era o único mecanismo para se estabelecer contatos comerciais entre o Pará e o Mato Grosso. Tal era o interesse, à época, que o governador do Pará Sousa Coutinho, no fim do século XVIII, pensou em uma solução para problema. A solução consistia em estabelecer uma linha normal de navegação entre Belém, capital do Pará, e Vila Bela, capital do Mato Grosso. Os negociantes, segundo o governador, não seriam obrigados a organizar os seus transportes próprios para as suas mercadorias. Ele apelava, então, ao governo central para que viabilizasse meios de facilitar a travessia dos trechos encachoeirados, custeando todas as despesas dos comerciantes. Se o plano não chegou a ser executado em sua totalidade, o foi parcialmente. Segundo Ferreira (2005), ao longo das cachoeiras do Madeira, principalmente onde as canoas deveriam ser retiradas das águas e vararem por terra, foram instalados postos ou destacamentos de soldados, que prestavam auxílio aos comerciantes que por ali navegavam, ajudando-os na travessia por terra, socorrendo-os com alimentos e remédios, e defendendo-os dos ataques dos índios.

E assim finda o século XVIII, com quatro expedições oficiais determinadas pelo governo português e com um plano ousado do governo de Sousa Coutinho.

### 3.1.2 Tentativas fracassadas de construir a ferrovia

As condições geográficas em que nascia a Bolívia após sua independência, em 1825, foram fatores determinantes para as primeiras tentativas de construir uma ferrovia. Ela nascia sem porto de mar, sendo obrigada agora a servir-se dos portos de um país estrangeiro, o Peru. Mesmo que em 1829 Cobija tenha sido declarado porto franco da Bolívia pelo caudilho Santa Cruz, o acesso ao local era muito difícil devido as escarpas dos Andes e o deserto do Atacama. Além disso, o transporte de cargas grandes e pesadas era feito em lombos de mulas, o que dificultava ainda mais o acesso. Para esse jovem país, seria teoricamente mais fácil descer do altiplano para a planície oriental, e ganhar os rios navegáveis afluentes do Amazonas saindo no Atlântico. No entanto, existia um obstáculo: as cachoeiras do rio Madeira.

Da independência até 1961, as soluções bolivianas para esse problema se assentavam em contornar as cachoeiras por meio de uma estrada. Para Ferreira (2005, p. 58), se tal solução fosse fácil, portugueses e brasileiros a teriam adotado, pois já fazia um século que se realizava a ligação entre Mato Grosso e Pará. Em 1961, surge a primeira ideia referente a uma estrada de ferro no Madeira. A prioridade da sugestão cabe ao general boliviano Quentin Quevedo e ao engenheiro brasileiro João Martins da Silva Coutinho. A construção de uma ferrovia seria de importância para ambos os países: à Bolívia, que só se desenvolveria com a navegação do Madeira, e ao Brasil, que envolvido em uma guerra com o Paraguai, percebia a importância de se ligar à província de Mato Grosso ao litoral brasileiro, por meio de outra via que não fosse ao rio Paraguai. Dessa forma, as ideias dos dois países sul-americanos convergiram e, no dia 27 de março de 1867, o Brasil celebra com a Bolívia o Tratado de Amizade, Limites, Navegação, Comércio e Extradicação, no qual dava demonstração clara que pretendia construir uma estrada de rodagem ou de ferro ao lado da seção encachoeirada do Madeira.

O Brasil incumbiu os engenheiros José e Francisco Keller, alemães, de estudarem uma estrada de ferro ao lado das cachoeiras do rio Madeira. Conforme Ferreira (2005, p. 72), os “irmãos Keller foram mais viajantes do que técnicos encarregados de estudar projetos de engenharia”. Em linha gerais, durante os quatro meses que estiveram nas cachoeiras, os engenheiros não fizeram nenhum projeto, e todas as suas provisões eram nada mais do que simples estimativas, sem base nenhuma da realidade.

Antes mesmo que os irmãos Keller navegassem pelo rio Madeira, a Bolívia, desesperada por solucionar seu isolamento, envia o seu projeto ao coronel norte-americano George Earl Church, que imediatamente se deslocou para a Bolívia, onde, no dia 27 de agosto de 1868, obteve concessão para organizar e explorar uma companhia de navegação que ligasse o rio Mamoré ao Madeira, devendo canalizar o trecho das cachoeiras. No ano seguinte, o projeto de canalizar o rio foi modificado e, em seu lugar, o da construção da estrada de ferro ao longo das cachoeiras. O Brasil também deu concessão a Church para construir a ferrovia em suas terras, entretanto o governo brasileiro exige, por meio de um decreto, a organização de uma nova companhia, que deveria receber o nome de “Madeira and Mamoré Railway”, que no ano seguinte, passa a ser chamada de Madeira-Mamoré Railway Co. Ltda., tornando-se o coronel Church seu presidente.

Para a construção, foi necessário pedir empréstimos da Inglaterra, que se dispôs a pagar. No entanto, os banqueiros impuseram a Church uma firma empreiteira que seria encarregada da construção, a Public Works Construction Company. Em Londres, o contrato foi lavrado na base de 600.000 libras. “Todos os passos da operação financeira haviam sido minuciosamente estudados. Nenhum detalhe fora omitido. Porque do terreno onde seria construída a ferrovia ninguém sabia nada. Absolutamente nada”, critica Ferreira (2005, p. 80). Até esse momento, ninguém havia percorrido o terreno adjacente às cachoeiras, em toda a sua extensão, a fim de ao menos o conhecer superficialmente. Se o conhecessem antes, evidentemente, não fechariam nenhum contrato.

Após a chegada em Santo Antônio, ainda nos primeiros dias, a Public Works começou a sofrer as agruras da insalubridade da região, as dificuldades de conseguir trabalhadores e o isolamento do mundo civilizado. Dez meses após o início da construção, estava a expedição da Public Works resolvida a deixar o lugar e pedir rescisão do contrato. Em seus discursos, os engenheiros alegavam que sofriam pela falta de recursos, pelas doenças e também pelos constantes danos causados por índios locais, que supõem-se ser Caripunas. Além disso, afirmavam que haviam sido iludidos quanto à extensão da estrada e quanto às condições da região das cachoeiras do rio Mamoré. No dia 09 de julho de 1873, a Public Works entra nos tribunais de Londres com o pedido de rescisão de contrato e de indenização pelos danos que sofrera.

Para restabelecer confiança no empreendimento, o coronel Church precisaria encontrar uma firma construtora que se dispusesse a iniciar os trabalhos, mesmo sem receber previamente qualquer quantia. A Dorsay & Caldwell, uma empresa de Londres, se

comprometeu a construir os primeiros quinze quilômetros da ferrovia, utilizando o material deixado pela Public Works, sem receber nenhum investimento inicial. Com a aceitação dessa firma empreiteira, Church tinha a esperança de restabelecer a confiança no futuro da estrada e conseqüentemente ganhar a ação judicial contra a Public Works. Vã ilusão! Não foi preciso muitos dias naquele lugar para que os membros dessa segunda firma transferissem, no dia 25 de agosto de 1875, o empreendimento a uma outra firma de Londres, a Reed Bros. & Co.

A Reed Bros. & Co. aceitou prosseguir com os trabalhos no Madeira, porém, por não conhecer a região, começou a fazer várias exigências que não constavam no contrato, o que fez com que Church declarasse nulo o contrato com essa terceira empresa. E isso não ficou barato. A firma Reed Bros. & Co. entra com uma ação judicial contra a Madeira-Mamoré Railway Co. exigindo uma indenização por perdas e danos (quais perdas e danos?), e Church indeniza a empresa na importância de 25.000 libras. Esta solução dada por Church, conclui Ferreira (2005, p. 99), “mostrava o quase desespero em que ele se encontrava, de reiniciar a construção de qualquer maneira”.

Church decide abandonar a ação na Inglaterra e passá-la aos Estados Unidos, sua pátria, afinal, naquele país somente tivera complicações. Em Filadélfia, Church consegue contrato com uma firma bastante conceituada nos Estados Unidos, a P. & T. Collins, dos irmãos Phillip e Thomas Collins. Feito o contrato, no dia 25 de outubro de 1877, a firma então se compromete a construir a ferrovia por 1.200.000 libras, o dobro do exigido, cinco anos antes, pela firma Public Works, de Londres. O Brasil se comprometia, junto a Church, garantir esse valor, haja vista, que nos cofres londrinos, só se achavam depositados apenas cerca de 700.000 libras do empréstimo boliviano.

No dia 19 de fevereiro de 1878, o vapor “Mercedita” atraca em portos brasileiros. De acordo com Ferreira (2005, p. 113), no dia da chegada, os norte-americanos sentiram-se emocionados com o novo ambiente. Contudo, após um mês da chegada do Mercedita, a situação do pessoal na construção já era inquietante: “as turmas de engenharia estavam em plena floresta amazônica, sob chuvas, mosquitos e formigas, sem alimentação a não ser alguns biscoitos mofados e uma outra caça que conseguiram abater” (2005, p. 114). Ferreira conta que em maio, já as doenças não poupavam ninguém. Raros eram aqueles que ainda não haviam tido disenterias e febres. A malária era a doença que mais matava na floresta.

A situação dos trabalhadores era similar à dos seringueiros no Amazonas (como já exposto nesse trabalho). Ferreira (2005, p. 117) cita um engenheiro norte-americano que retratou as condições dos trabalhadores norte-americanos já no mês de junho:

Pelo contrato que assinaram antes de sair de Filadélfia, os operários eram debitados pelo custo do transporte até Santo Antônio até que tivessem seis meses de serviço e só teriam direito à passagem de volta ao fim de dois anos. Assim é que muitos, principalmente aqueles que, devido à doença, perderam muito tempo, nada tinham a receber. Não poucos estavam em débito com a firma. Os que tinham vencimentos a receber podiam comprar artigos de vestuário, fumo e outras miudezas no armazém de P. & T. Collins, mas não conseguiam obter nem por compra, nem por qualquer outro meio, alimento adequado ao clima, ou capaz de estimular o apetite de um organismo combalido.

A independência americana, comemorada no dia 04 de julho, não passou despercebida no ano de 1878 nos confins da Amazônia. Nesse dia, a firma empreiteira inaugurou os três primeiros quilômetros de linha, já prontos. Uma pequena locomotiva, batizada com o nome de coronel Church, foi posta a funcionar. Contudo, naquele 04 de julho, segundo o que rezava o contrato, a firma deveria estar inaugurando quarenta quilômetros de ferrovia e não apenas três. Ferreira (2005, p. 118) considera que “a essa altura, podia-se considerar fracassada a empresa”.

Por uma questão judicial, ainda envolvendo os empréstimos de Church aos cofres britânicos, a Madeira-Mamoré Railway Co. não conseguiu pagar à firma Collins. Mesmo que esse pagamento pelo trabalho fosse feito, não compensaria os gastos que a firma Collins já havia feito. Com a falência iminente da empreiteira, os créditos que a firma tinha em Belém do Pará e nos Estados Unidos foram cortados. Diante dessa penosa situação, muitos trabalhadores, reunindo o que possuíam, vendiam seus objetos e conseguiam comprar passagem para Belém. Entretanto, aqueles que não possuíam nenhum bem para poder trocar desciam o rio Madeira em pequenas canoas, estes, “não se sabe se chegavam ou não a Belém do Pará” (FERREIRA, 2005, p. 122). Aqueles que conseguiam, chegavam em situação lamentável, sem roupas, sem dinheiro, sem abrigo. Viviam perambulando pelas ruas de Belém pedindo esmolas até que o vapor norte-americano chegasse e os levasse de volta para os Estados Unidos.

Ainda conforme Ferreira (2005, p. 125), no dia 19 de agosto de 1879, todos os norte-americanos que ainda restavam em Santo Antônio receberam ordens de se retirarem para os Estados Unidos. Estava oficial e definitivamente suspensa a construção da estrada de ferro. Todos os materiais, inclusive a locomotiva “Church”, e outras maquinarias, foram abandonadas onde se encontravam. Exatamente um ano e seis meses após a chegada do pessoal da empresa Collins, retiravam-se os restantes, para os Estados Unidos. “Não era uma empresa que fracassava. Era o homem que se retirava completamente abatido pela Amazônia”.

E o coronel Church? “O coronel Church, com o fracasso da empresa Collins, e tendo perdido a demanda na Inglaterra, abandonou definitivamente os seus planos de construir a EFMM. Encerra-se, dessa maneira, um ciclo da construção, que havia durado quase dez anos. (FERREIRA, 2005, p. 126). E, em 1905, ele passara a cuidar de ferrovias no Canadá.

Ferreira (2005, p. 127) faz um levantamento da causa do fracasso da empresa Collins. Para ele, as causas reais do fracasso da grande empresa norte-americana, foram: 1º) a região estar completamente isolada nos confins da Amazônia, sem nenhuma ligação próxima e direta com a civilização; 2º) não existia base de operação para firmar a empresa. Manaus ficava muito distante; 3º) faltavam hospitais e recursos médicos e farmacêuticos; 4º) a insalubridade da região que atacava todos os homens da construção; 5º) os homens doentes ficavam inutilizados, deixando de produzir; 6º) os norte-americanos desconheciam, em seu país, um clima tão insalubre e inóspito como o do Madeira.

De acordo com o autor, em 1879, quando a firma Collins estava abandonando Santo Antônio, a Bolívia envolveu-se numa guerra com o Chile. Em 1882, a decisão daquela luta foi desfavorável à Bolívia. O Chile, vencedor, apossou-se de toda a faixa costeira da Bolívia, que se via, dessa forma, privada de qualquer porto de mar. A Bolívia tornara-se um país continental, interior, e sua situação passou a ser dramática. O Brasil, sempre procurava facilitar o comércio boliviano. Nesse sentido, verificando que a Bolívia havia perdido os seus portos marítimos, e que desejava trazer todo o seu comércio pelas vias do Madeira e Amazonas, chegou à conclusão de que uma ferrovia nas cachoeiras seria um alto negócio, pelo grande volume de transporte que o comércio boliviano proporcionaria. Dessa forma, no dia 15 de maio de 1882, o Brasil e a Bolívia firmam um tratado para a construção da EFMM.

O Governo brasileiro criou uma comissão para executar os estudos da futura estrada de ferro. O objetivo era unicamente estudar os trechos de uma ferrovia entre Santo Antônio e Guajará-Mirim. A comissão fora batizada de Morsing, devido ao nome do engenheiro chefe Carlos Alberto Morsing. É válido ressaltar que, até ali, alguns estudos já tinham sido realizados: em 1867, os engenheiros Keller, mesmo não tendo percorrido o terreno, deram suas suposições de ferrovia que deveria ter 300 km. Em 1872-1873, a firma Public Works fizera uma planta de Santo Antônio a Guajará-Mirim, que fora apresentada aos tribunais para provar que a extensão da terra era bem maior que o projeto de Church. Para Church, aquele projeto era forjado. Para ele, a Public Works o fizera para fugir do contrato. Em 1879, a firma norte-americana Collins fez um projeto definitivo entre Santo Antônio e o Caldeirão do



Inferno, numa extensão de 106 km. Esta era, pois, a única planta de que a comissão de Morsing tinha conhecimento, por ter sido registrada no Ministério da Agricultura.

Após cinco meses de estudo nas cachoeiras, a comissão estava se retirando para Manaus. O proprietário do armazém de Santo Antônio, Sr. João Batista Álvares, entregou ao engenheiro-chefe substituto, Júlio Pinkas (nesse momento, Morsing estava no Rio de Janeiro, em seu lugar estava o Júlio Pinkas, esse passará a ser seu opositor) um rolo de plantas antigas. Eram as plantas da Public Works, de 10 anos antes. A partir daí a comissão Morsing acrescenta aos estudos da planta Collins a planta da Public Works. Após vários estudos, o engenheiro Morsing resolveu aceitar como boa a planta da Public Works, numa extensão de 232 km, até Guajará-Mirim.

Essa novela estava longe de terminar. Após receber o relatório de Morsing, o Ministro da Agricultura passa a ouvir o primeiro engenheiro da comissão, Júlio Pinkas, “que se manifestara contra aquele projeto da ferrovia. Que dizia Pinkas? Nada mais do que isto: a planta da Public Works, adotada por Morsing não merecia fé pois, se afirmara durante a ação judicial em Londres que fora forjada.” (FERREIRA, 2005, p. 163). Diante dessa situação, foi pedido a Morsing que voltasse às cachoeiras do Madeira para levantar a planta do trecho correspondente à da Public Works. Morsing não aceita e pede demissão. Em seu lugar, o ministro da Agricultura nomeia o próprio Júlio Pinkas.

Após um ano, o comendador Júlio Pinkas apresenta o projeto da EFMM. A diferença entre os dois projetos era de 27 km. Pinkas conseguiu reduzir a extensão do projeto. Conforme Ferreira (2005, p. 177), em 1912, quando a estrada ficasse concluída, verificar-se-ia que Morsing estava certo, e Pinkas errado. A estrada teria 364 km de extensão, ou seja, cerca de 2 km a mais que o projeto Morsing. Ficaria provado que a planta da Public Works estava certa, e seria reabilitada a memória do engenheiro Morsing.

### 3.1.3 A ferrovia é construída, destruída e reconstruída

Manoel Rodrigues Ferreira não entrou em detalhes sobre em que condições o Tratado de Petrópolis foi elaborado. Apesar disso, o leitor até aqui já tem uma visão ampla sobre contexto em que inseriu esse tratado. As palavras do autor foram as seguintes: “no começo do século atual, o conhecido incidente do Acre, entre súditos do Brasil e da Bolívia, obrigou as diplomacias dos dois países a desenvolverem esforços no sentido de chegarem a um acordo honroso” (FERREIRA, 2005, p. 189). O tão “conhecido incidente” foi a anexação do Acre, antes terras bolivianas, ao Brasil. O Brasil em troca dessas terras assumia a obrigação de

construir a ferrovia e, no prazo de quatro anos, entregá-la a Bolívia. Um edital de concorrência foi publicado para a construção da ferrovia. Por esse edital, a empresa vencedora deveria explorar o terreno e projetar o traçado da estrada. Mesmo não havendo um projeto determinado, o governo indicava a diretriz a ser seguida: o projeto do comendador Pinkas.

Surge Percival Farquhar. Um empresário americano que já havia realizado muitos empreendimentos tanto nos Estados Unidos como na América Central, sempre com sucesso. Ao chegar no Rio de Janeiro, o engenheiro A. Moreira lhe fez um relato dos fabulosos recursos da região onde iria ser construída a EFMM. Farquhar era um homem sonhador à maneira Church, que no século passado pretendia construir a EFMM e fracassara drasticamente. Para entrar no negócio da Madeira-Mamoré, posta a concorrência, Percival Farquhar compra a concessão do jovem e rico especulador Joaquim Catramby que vencera a concorrência do também engenheiro brasileiro Raimundo Pereira Silva. Oito meses antes de assinar contrato, Farquhar inicia a construção da ferrovia.

O que se viu, a partir de então, foi uma grandiosa orquestração de jogos de interesse: o empresário acertou com seus antigos contratantes de ferrovias em Cuba e na Guatemala, a May, Jekyll & Randolph, que foi enviada imediatamente a Santo Antônio para começar a construção. Além de trabalhadores norte-americanos, afirma Ferreira (2005, p. 198) que “uma turma de trabalhadores, consistindo de cem homens, foi também organizada em Belém, provisões para três meses foram compradas, e essa multidão heterogênea embarcou na parte inferior do vapor, como passageiros de terceira classe, misturados com gado bovino, porcos, carneiros e galinhas”. Ferreira acrescenta que ao chegar a Manaus, quarenta desses trabalhadores fugiriam. Esses homens tinham viajado com o grupo simplesmente para evitar o pagamento de suas passagens para Manaus, “onde o trabalho nos seringais a sete mil réis (U\$\$ 2,30) por dia, esperava-os. No serviço da companhia, esses homens recebiam quatro mil réis (U\$\$ 1,30)”. Os demais, quando chegaram a Santo Antônio, não demoraram muito, fugiram para os seringais existentes ao longo da margem do rio, de maneira que, daqueles cem, só sobraram vinte e oito. Eram as dificuldades que deveriam ser superadas e se apresentavam de diversas formas, como:

praga de insetos; o intenso calor durante o dia; as noites frias e úmidas; as perigosas condições das águas para beber; o mau cheiro elevando-se das lagoas e das fossas das latrinas apressadamente feitas; o efeito congestionante das noites chuvosas sob as relaxadas choças ou *barracas*, sem paredes, e cobertas com poucas lonas, onde os homens dormiam sem camas, sem roupas de campas ou cobertas; a falta de alimentos apropriado e nutritivo e a falta geral de equipamento – tudo isso combinado consumia a saúde e o espírito da organização (FERREIRA, 2005, p. 199).

Para melhor organizar os fatos no tempo, Manoel R. Ferreira faz uma linha cronológica, a partir da data da construção, 1907, até seu término em 1912. Passaremos então, a descrever resumidamente os principais acontecimentos desses anos.

a) 1907: O autor descreve como era Santo Antônio em 1907. Faz observações de como a cidade crescera desde as primeiras aventuras àquela região, cerca de vinte e sete anos antes. Nessa época, tinha Santo Antônio cerca de trezentos habitantes, sendo a maioria bolivianos. O motivo do crescimento dessa cidade se deu em função do aumento considerável da extração e exportação da borracha não só na Bolívia como também do lado brasileiro dos rios Mamoré e Madeira. A borracha estava no auge do mercado internacional.

Ferreira cita a publicação, ainda nesse ano, em Filadélfia, do livro de Neville Craig, intitulado *Estrada de Ferro Madeira-Mamoré*. Esse livro, que surgira exatamente no ano em que a estrada de ferro começava a ser construída, era uma clara advertência das dificuldades que a Madeira-Mamoré Railway teria para construir a ferrovia. E não foram apenas essas as advertências surgidas nesse ano. Investir na construção no Madeira já tinha se tornado motivo de gracejos em Londres e em Nova York, quando se afirmavam que a EFMM “ligava nenhum lugar a lugar nenhum”.

O ponto inicial da construção ficou em Porto Velho e ali “começou a companhia a derrubar a mata, a fim de construir a estação inicial, um cais, as oficinas da ferrovia, casas do pessoal graduado etc., começava, pois, a surgir uma cidade, no ponto inicial da estrada de ferro” (FERREIRA, 2005, p. 202). Esse foi também o ano da inauguração do hospital de Candelária, que estava localizado entre Santo Antônio e Porto Velho. O hospital recebera esse nome em homenagem à Nossa Senhora das Candeias, cuja celebração se dá no dia 02 de fevereiro. No entanto, não era interesse da construtora proporcionar boas condições sanitárias, médicas e hospitalares aos trabalhadores. Durante aquele ano de 1907, embora fossem poucos os trabalhadores, todos sofriam das doenças endêmicas da região.

Ainda nesse ano, o Governo brasileiro autorizou a Madeira-Mamoré Railway a funcionar no Brasil, e logo em seguida, autorizou a transferência à Madeira-Mamoré Railway, do contrato que havia assinado com Joaquim Catramby. Legalizou-se a situação, mas Farquhar já havia oito meses operando em Santo Antônio.

b) 1908: No ano de 1908, a empresa contratou aproximadamente 2.450 homens, uma média de 204 por mês. Conforme Ferreira, só assim a empresa construtora conseguia avançar os trabalhos introduzindo novas levas de trabalhadores mensalmente, em substituição aos invalidados e mortos. As empresas, concessionária e construtora, entendiam que se

mantivessem o número fixo de trabalhadores, o empreendimento fracassaria, e estariam cometendo as mesmas falhas que as empresas anteriores. Era preciso fazer as reposições, pois, dos trabalhadores que adoeciam e não morriam, “poucos voltariam do hospital para as frentes de serviços com a mesma saúde de antes. Os homens eram bons trabalhadores, eficientes, produtivos, nos dois ou três meses de estada na região. Ao caírem doentes, ficavam incapacitados de produzir como antes” (FERREIRA, 2005, p. 210-211). Daí a necessidade de conseguir novos trabalhadores todos os meses.

Os trabalhadores vinham de diversos lugares: em primeiro lugar, em maior número, estavam os barbadianos, depois brasileiros e portugueses (vale ressaltar que essa baixa no Brasil, em especial no Vale Amazônico, se dava especificamente pelo preço da borracha que era bem mais alto do que da construção da ferrovia) e em menor número hindus, gregos, italianos, poloneses, dinamarqueses, franceses, húngaro e etc. O autor chega a afirmar que de cada nacionalidade havia representantes na construção da estrada, uns em maior, outros em menor número, “mas, de todos os países, ali havia súditos” (FERREIRA, 2005, p. 211).

Em 1908, um ano após o início da construção da ferrovia, já haviam sido construídas as primeiras casas do que viria a ser Porto Velho. Segundo ao autor, a população desse pequeno povoamento fora constituída de aventureiros, jogadores, malandros, prostitutas, negociantes honestos e desonestos, todos vivendo em função do dinheiro que ao longo da construção da ferrovia era pago aos trabalhadores das várias nacionalidades. Nesse ano, os trabalhos da construção estavam organizados em acampamentos dispostos de dez em dez quilômetros. Esses acampamentos eram provisórios, pois os trabalhadores mudavam-se à medida que os trabalhos de terraplanagem iam sendo concluídos, ou seja, à medida que eram realizados os cortes e aterros para depois serem colocados os dormentes e trilhos. Segundo o autor, a empresa concessionária era obrigada a fornecer palha de coqueiro para construção da barraca, rede, mosquiteiro, medicamentos e médicos gratuitamente aos trabalhadores. Além disso, a empresa deveria ter a incumbência de recolher os doentes graves e levá-los ao hospital de Candelária. Quando o paciente falecia no caminho ao hospital, o trabalhador não poderia ser enterrado na mata, havia um cemitério oficial no hospital da Candelária para onde deveriam ser levados e enterrados. Acontece que nem sempre o ambiente favorecia tal situação, como veremos nas experiências deixadas por Dr. Walcott, tão bem explanadas por Ferreira:

Na zona de exploração, faleceu um trabalhador da turma de um engenheiro. Este colocou o defunto numa rede, que os companheiros carregavam através da picada, a fim de levá-lo até a ponta dos trilhos. O engenheiro os acompanhava. Entretanto,

grande e repentina chuva fez um igarapé subir demasiadamente, impedindo a travessia. A solução seria dormir por ali e esperar que, à noite, as águas baixassem. Cada um escolheu árvores suficientemente distantes para amarrar a rede e dormir. Quanto ao defunto foi envolvido na rede e colocado diretamente sobre o chão, a alguns metros de distância da turma. E ali, todos passaram a noite. De manhã, o engenheiro e os seus trabalhadores encontraram o corpo do morto quase reduzido a esqueleto, e completamente coberto por milhares de formigas. Durante a noite, uma certa espécie de formigas atacou vorazmente o cadáver, quase deixando somente o esqueleto (Registros de Dr. Walcott in: FERREIRA, 2005, p. 222).

Os médicos, advindos dos Estados Unidos, mesmo tomando todos os cuidados possíveis, também eram vitimados pelos perigos do ambiente. Segundo Ferreira, na fase mais aguda da construção, em 1910 e 1911 havia onze médicos, dos quais três faleceram no Madeira e dois sofreram de beribéri, causada pela falta de vitamina B1 no organismo. Alguns médicos, percebendo o perigo do ambiente, pediam licença a fim de se retirarem para fora do país, onde seriam submetidos a um tratamento. Foi o que fez Dr. H. P. Belt. Após o seu período de recuperação, Belt faz um relatório tecendo várias críticas aos empreiteiros May, Jekyll & Randolph. Em um dos pontos, ele pede que a concessionária contrate um bacteriologista para investigar cientificamente a malária; recomendou que não fossem enviados trabalhadores com menos de 18 anos e mais de 45, sendo preferível 35 anos; sugere ainda que a empresa não contrate médicos recém-graduados e sem nenhuma experiência tropical; além disso, o Dr. Belt pede aumento nos salários dos médicos que se prestam a esse serviço e um período de férias maior, no exterior, para restabelecer a saúde.

É fato que a malária era uma das formas mais recorrentes de mortes no Madeira, mas ainda assim percebemos que a ignorância frente aos perigos da doença matava bem mais que ela em si. Nos registros de 1908 do Dr. Lovelace, médico chefe do Hospital da Candelária, percebemos como os trabalhadores, principalmente os nacionais, recebiam as ordens para tomar as doses de quinino:

Desde o início medidas profiláticas contra a malária foram solicitadas pelos médicos. Porém, a idéia (sic) de obrigar uma pessoa a dormir debaixo de mosquiteiro e tomar quinino, sem estar doente, era tão desconhecida e contrária ao instinto de liberdade, que foi recebida, especialmente pelos trabalhadores nacionais, primeiro, como um espanto jacosos, e depois, com desconfiança teimosa. 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. Era idéia geral que a aplicação do quinino com o fim de evitar a malária é um absurdo (Relato de Dr. Lovelace in: FERREIRA, 2005, p. 233).

A resistência ao medicamento levava muitos à morte. O mais curioso é que nos registros da Companhia os índices de mortes eram relativamente baixos, isso acontecia principalmente porque ao ficarem doentes, muitos fugiam em vapores, e durante a viagem faleciam. Às vezes até conseguiam chegar a Manaus, porém, perambulando pelas ruas da cidade, acabavam morrendo.

c) 1909: Houve, no ano de 1909, um acelerado ritmo na construção da ferrovia. A confiança de que o negócio daria lucros crescera de tal maneira que, nesse mesmo ano, a Madeira-Mamoré Railway Company conseguiu o arrendamento da ferrovia pelo prazo de 60 anos, a contar de 1912. Segundo Ferreira, no contrato de arrendamento não se cogitava a ideia de que a ferrovia fosse algum dia deficitária.

O ano de 1909 foi o ano do crescimento de Porto Velho, cidade que estava se desenvolvendo juntamente com a construção da ferrovia. A cidade surge com a construção das instalações necessárias para os serviços da própria ferrovia, como também para moradia do pessoal categorizado – os engenheiros, os topógrafos, funcionários de escritório e outros. As moradias para os categorizados eram construções especialmente concebidas para os climas tropicais, com telas de finíssimo arame para evitar a entrada dos mosquitos na residência. Um campo de tênis foi construído, o objetivo era fazer com que o categorizado se sentisse o mais próximo do seu país de origem.

Porto Velho, em 1909, já tinha reservatório de água, serviço de esgoto e telefone, geradores de eletricidade, fábricas de gelo, lavanderia automática, padaria, fábrica de biscoitos, cinema, banda de música etc. O índice populacional chegou a mais de mil habitantes em poucos anos. E posteriormente, com a chegada de Cândido Rondon, nesse mesmo ano, terminava a exploração, abertura de picada e projeto da linha telegráfica de Cuiabá a Porto Velho.

d) 1910: Em 1910, a Madeira-Mamoré Railway Company não poupou esforços para abreviar o término da construção da ferrovia. Todos os trabalhos foram intensificados. Para melhorar os serviços da Companhia, mulas foram compradas da Argentina para facilitar o transporte ao longo da construção.

De acordo com Ferreira (2005), no dia 31 de maio de 1910, o primeiro trecho da EFMM foi inaugurado, entre Santo Antônio e Jaciparaná, numa extensão de 90 km. Na inauguração, um trem percorreu aqueles trechos carregando as principais autoridades da época. Ainda segundo Ferreira, duas bandeiras pendiam do trem inaugural: a brasileira e a norte-americana.

As doenças ainda continuavam a atacar os trabalhadores e toda a população de Santo Antônio, Porto Velho e ao longo da linha de construção da ferrovia. No ano de 1910, a Companhia registrou um total de 428 mortes, de 6.090 contratados. É importante lembrar que o número de mortos registrados pela companhia referia-se principalmente aos que morriam no hospital de Candelária. Alguns doentes se viam obrigados a deixar o trabalho, ou eram demitidos por incapacidade. Em Santo Antônio, esses moribundos morriam ou procuravam obter condução em direção a Manaus e Belém do Pará. Se conseguiam chegar com vida? São esses os números que as estatísticas da Companhia nunca mostram. Por isso, havia um número bem reduzido da quantidade real dos que morriam em função das doenças decorrentes daquele ambiente insalubre.

O governo brasileiro decide chamar Osvaldo Cruz para visitar a região e propor as medidas necessárias à melhoria das suas condições sanitárias. Após 28 dias na região e estudos a fio naquele ambiente, Osvaldo Cruz decide retornar à capital federal e, no dia 6 de setembro de 1910, entrega à Madeira-Mamoré Railway um relatório onde propõe medidas para melhorar o estado sanitário da zona onde estava sendo construída a ferrovia. Sobre a profilaxia da malária, doença que matava uma vida por dia, e inutilizava talvez dez, Osvaldo aponta processos que eles já conheciam na região: 1º) ingestão de dose de quinino suficiente para matar os parasitas; 2º) saneamento da zona, dessecação dos pântanos e destruição das plantas que armazenavam água (esses métodos evitariam a criação de mosquitos transmissões da doença). Osvaldo Cruz, realista, sabia que a última profilaxia seria um verdadeiro custo, talvez até mais do que a própria construção da ferrovia. Propõe, dessa forma, que o primeiro método seja cobrado nas zonas atingidas. Ele chama a atenção sobre a dose suficiente de quinino para que ao fazer uso do medicamento o indivíduo pudesse retornar às atividades sem apresentar nenhuma seqüela, muito comum aos que faziam uso exagerado desse medicamento.

Ainda nesse ano de 1910, a companhia inaugurou mais um trecho, no dia 30 de outubro, numa extensão de 62 km à altura da cachoeira dos Três Irmãos. Assim, como a que havia sido inaugurada nesse mesmo ano, a inauguração se revestiu de toda a solenidade.

e) 1911: Em 1911, a companhia ainda contratava muita gente das diversas partes do mundo e o saldo de mortes também era alarmante, cerca de 419 registradas. No dia 7 de setembro de 1911, foi inaugurado novo trecho da estrada de ferro, até o km 220, na foz do rio Abunã. Segundo Ferreira (2005, p. 286), foi essa a última inauguração provisória. No ano seguinte, seria inaugurada a estrada em toda a sua extensão. As cachoeiras, nesse ano, não

eram mais navegadas, em quase toda a sua extensão. Os produtos, como borrachas, castanhas e couros só tinham que atravessar as primeiras cachoeiras e serem desembarcados na estação Abunã, de onde seguiam em comboios para Porto Velho e de lá seguiam o curso pelos vapores rio abaixo.

Ainda nesse 1911, Santo Antônio foi elevada à categoria de Vila pelo estado do Mato Grosso, tornando públicas suas ruas e praças.

f) 1912: Em 1912, último ano da construção, houve uma diminuição na contratação de pessoal para o empreendimento férreo, cerca de 2.733 homens. O número de mortes foi de 209. Nesse ano, o governo publica um relatório sobre as grandes irregularidades de contas e serviços prestados a Madeira-Mamoré Railway Company que implicavam em grandes somas de prejuízo para o Tesouro Nacional. O governo, nesse ano de 1912, reconhece que o país estava perdendo com a construção da ferrovia mas, em 1909, o próprio governo auxiliou a Madeira-Mamoré Railway, então todas as irregularidades são frutos de incompetências do próprio governo, de gestões anteriores àquelas e agora o governo estava pagando pelos atos falhos do passado.

No dia 14 de março de 1912, quando a comissão publicou o seu relatório, a construção da estrada estava chegando ao fim, já os últimos dormentes estavam sendo colocados. E antes mesmo que esses dormentes fossem instalados, já se vislumbrava o grande fracasso do empreendimento. O relatório fazia menção sobre ao Canal do Panamá, que estava sendo construído, e que em 1915 seria inaugurado e funcionaria plenamente, mais uma das facilidades e do encurtamento entre os oceanos Pacífico e Atlântico. O relatório ainda falava sobre um adversário sério, que surgira para disputar o campo, seria a estrada de ferro que estava sendo construída e a pouco concluída (concluiria no ano seguinte, 1913), resultante de tratado assinado entre o Chile e a Bolívia. Segundo Ferreira (2005, p. 292), essa ferrovia iria fazer concorrência à Madeira-Mamoré, além de ser a terceira estrada que ligaria o planalto boliviano aos portos do Pacífico. As perspectivas sobre o futuro da ferrovia eram as mais sombrias possíveis, isso um mês antes de sua inauguração.

A inauguração aconteceu no dia 1º de agosto de 1912, num total de 364 km de Porto Velho a Guajará-Mirim. Parafraseando Ferreira (2005, p. 292), a partir desse dia cessava a navegação no trecho das cachoeiras do rio Madeira, uma navegação que se iniciara com Francisco de Melo Palheta, em 1722. Assim resume Ferreira as nuanças desses 190 anos de luta do homem com as cachoeiras do Madeira:



Durante 190 anos, o homem subira e descera aquela seção encachoeirada do rio, a todo momento vítima de naufrágios, de doenças e dos ataques dos índios. Milhares de homens haviam assim perdido as suas vidas, durante quase dois séculos, naquelas cachoeiras. Agora, o progresso e a técnica haviam vencido. A navegação seria substituída pela locomotiva a vapor. A partir desse dia, as composições da estrada de ferro passaram a trafegar entre os dois pontos extremos, de Porto Velho a Guajará-Mirim. Estavam, pois, realizados os sonhos acalentados durante meio século por bolivianos, brasileiros e estrangeiros. Depois de tantos sacrifícios, ali estavam, concluídos, os 364 km de estrada de ferro. Podia-se recordar, agora, as centenas de homens que haviam tombado em circunstâncias trágicas, no século passado, naquelas selvas, nas tentativas fracassadas de construir a estrada. E agora, depois de cinco anos consecutivos de lutas, trabalhos e heroísmos sem-par, durante os quais milhares de trabalhadores sucumbiram ou ficaram inválidos para o resto da vida, agora, depois de tantos sacrifícios, a estrada estava pronta. Iria transportar borracha principalmente (FERREIRA, 2005, p. 292-295).

Pena que todos esses esforços de nada valeram, a não ser para provar que o ser humano é um hábil ambicioso e que não mede vidas para a sua ganância. Esse mesmo ano de inauguração foi também o ano em que a borracha entrou em uma crise sem precedentes, que incorreu em incontáveis prejuízos à Madeira-Mamoré Railway, que se tornou arrendatária da estrada, pelo prazo de 60 anos, e também aos cofres públicos, como já vimos.

A expressão “cada dormente representa uma vida humana” foi contestada por Ferreira. Segundo o autor, as mortes durante a construção não se aproximam nem de longe do efeito que essa frase produz. Vamos deixar essa expressão mais clara. Se a ferrovia foi construída em 366 km e cada km possui 1.500 dormentes, utilizando uma simples operação matemática, ter-se-ia o seguinte número de trabalhadores mortos: 559.000. Ora, o número de contratados durante aqueles seis anos de construção da estrada de ferro no Madeira foi de 21.817 e colocaremos por alto um número de 30.000 levando em consideração alguns casos isolados, em que homens por conta própria dirigiam-se a Porto Velho, casos muito raros, haja vista os custos da viagem sem ao menos ter um emprego garantido. De acordo com o relatório oficial da companhia, foram 1.552 mortos durante a construção, mas como vimos, esse relatório só levava em consideração as mortes ocorridas no hospital de Candelária. Os que morreram nesses locais e não eram funcionários, não eram computados naquelas cifras, como também não se contavam aqueles que morreram nas viagens de volta para casa depois de abandonar Santo Antônio e Porto Velho. Ferreira afirma ser bem razoável que esse número seja três vezes maior do que o registrado pela companhia. Utilizando mais uma vez a operação matemática teremos o seguinte número de mortes: 6.208 óbitos. Este número está muito longe do número de dormentes da ferrovia, desta forma Ferreira refuta a frase “cada dormente representa uma vida humana”.

Essa não foi a única frase sobre a ferrovia contestada por Ferreira. A outra é “a estrada dos trilhos de ouro”, se referindo ao valor pago à Madeira-Mamoré Railway Company na importância de 62.194:374\$366. Para Ferreira, essa expressão é tão absurda quanto a que já discutimos acima. Conforme Ferreira, se fosse colocar em ouro a estrada, os 62.000 contos pagos pelo Governo só dariam para substituir 560 metros de trilhos de aço por trilhos de ouro.

Sabemos que ambas as expressões são metafóricas e têm significados muito mais expressivos que o literal, no entanto ocultaram os valores reais se valendo de opiniões públicas. Essa última expressão é um exemplo marcante dos ânimos que se estava vivendo nos anos que se seguiram à construção. A empresa Madeira-Mamoré, construtora e arrendatária da estrada, foi apresentar a conta da construção, cobrando o dobro do estabelecido em contrato, ou seja, 40.000 réis a mais dos serviços que havia prestado durante a construção, e esse valor crescia à medida que a empresa colocava na ponta do lápis todos os serviços, como saneamento, construções de habitações, policiamento, dormentes, movimentos de terras etc.

Para Ferreira (2005, p. 314), as críticas e os constantes obstáculos que surgiram em jornais e revistas após pronunciamento de cobranças da empresa residiam, não no simples fato de uma reivindicação, mas sim no de ser feita por um grupo liderado por Percival Farquhar, a Brazil Railway Company – firma de engenharia especializada que estava envolvida em muitos negócios no Brasil e em outros países. O autor ainda reitera que, se a empresa construtora e arrendatária fosse solitária, sem nenhuma ligação com aquele poderoso “Sindicato Farquhar”, tudo seria estudado e resolvido com calma e reflexão. O governo, que sempre se mostrara favorável às pretensões da companhia, via-se agora pressionado pela opinião pública, obrigado a não cumprir sua palavra.

Conforme Ferreira (2005), se a companhia ao menos colocasse em pauta o fato de que a estrada, depois de construída, não tinha nada de parecida com projeto dado pelo governo, a do engenheiro Júlio Pinkas, talvez assim ganharia e não ficaria sendo difamada pela opinião pública. A Madeira-Mamoré não se lembrou desse detalhe, “a companhia preferiu caminhos menos firmes, que davam a impressão escandalosa de ter a seu lado políticos e largos setores da administração. Esta circunstância foi-lhe fatal, pois armou contra ela grande parte da opinião pública” (FERREIRA, 2005, p. 326).

Depois de muita discussão, o valor final foi de 62.194:374\$366. Oficialmente, esse foi o custo da estrada. Não houve acréscimos, mesmo com todos os argumentos dados pela empresa. O único acréscimo, e que não estava em contrato, foi o lastramento (camada de

cascalho colocada ao longo dos trilhos) por 17.000 contos. “À estrada de ferro completa, funcionando, custou somente pouco mais de duas vezes e meia o preço de uma simples camada de cascalho colocada ao longo dos trilhos”, critica Ferreira (2005, p. 329).

Como foi o funcionamento da ferrovia durante os primeiros anos da construção? A construção da ferrovia foi feita exclusivamente para o transporte de borracha. No início de sua construção, o Brasil assumiu a liderança na exportação, chegando nesse ano, a 38.000 toneladas por ano. A partir de 1913, um ano após a inauguração, os ingleses já assumiam o ranque de melhor produtor com 47.618 e o Brasil com 39.370. A partir daí a companhia percebeu que a construção da ferrovia não era tão lucrativa como se imaginava quando da sua inicialização, em 1907.

Os produtores dos rios Abunã, Beni e Mamoré se achavam dispostos a não embarcar borracha para Porto Velho, pois as tarifas cobradas pela companhia arrendatária para o tráfego nos comboios da ferrovia eram altíssimos, de maneira que os despachantes chegaram à seguinte conclusão: o lucro da venda da borracha era todo consumido nos fretes ferroviários. Diante dessa situação

a locomotiva lançava-lhes o desafio: ou pagariam o frete constante das tarifas e ela transportaria os seus produtos até Porto Velho, ou eles que se aventurassem rio Madeira abaixo, numa extensão de cerca de quatrocentos quilômetros, durante dezoito dias de descida, arriscando-se nas cachoeiras que se sucediam em turbilhões medonhos. Ela, a estrada, transportaria, com absoluta segurança, em dois dias apenas. O desafio estava lançado (FERREIRA, 2005, p. 320).

Os produtores resolveram não embarcar a borracha. Passaram-se dias e a ferrovia permanecia irredutível, por isso começaram a ficar desesperados e aqueles homens tomaram a decisão de destruir a ferrovia, à moda de Ned Ludd, na Inglaterra, agora nos vales amazônicos, inconformados com as altas tarifas, promovem ataques isolados à estrada.

Já em 1913, Farquhar admitia que estava arruinado, em situação praticamente falimentar. Seu conglomerado de empresas foi passado ao interventor W. Cameron Forbes, que fora anteriormente governador nas Filipinas. Segundo Ferreira (2005, p. 336), nos primeiros meses do ano de 1931, a Madeira-Mamoré Railway dirige-se ao Governo Federal, relatando as dificuldades que passava a companhia, em consequência da crise da borracha que vinha assolando o vale amazônico, e à qual se juntava a gravíssima crise econômica que atingia o país, desde 1929. O governo não deu atenção à reclamação recebida. Por conta disso, no dia 3 de junho de 1931, a Madeira-Mamoré suspendeu o tráfego da ferrovia. Muitos produtos e negociantes “que desciam os rios bolivianos trazendo suas mercadorias empilhavam-nas nas estações ao longo do percurso e indagavam, surpresos, das razões por

que estava o tráfego suspenso”. Após 8 dias de paralização e, como rezava o contrato, o governo brasileiro assumiu o controle da estrada, que passou a ser usada de forma precária.

No dia 10 de julho de 1972, “O Estado de São Paulo” publicava a desativação oficial da estrada de ferro Madeira-Mamoré. Mas a história da ferrovia não se encerrou aí, a Associação Brasileira de Preservação Ferroviária preserva ainda o que resta da EFMM, uma forma de conservar a lembrança viva de um dos episódios épicos da trágica História do Brasil.

### **3.2 *Mad Maria: do Livro à Telinha***

#### 3.2.1 Histórico do livro

Antes de enveredarmos no histórico do livro *Mad Maria*, achamos importante descrever alguns detalhes da vida do escritor, romancista, jornalista, teatrólogo e ensaísta Márcio Souza, autor que recontou, através da ficção, a construção da EFMM.

Márcio Souza nasceu na cidade de Manaus no ano de 1946. Ainda jovem começou a trabalhar como crítico de cinema no jornal *O Trabalhista*, do qual seu pai era sócio. Com dezenove anos, Souza assumiu a coordenação das edições do governo do Estado do Amazonas. Não demorou muito, ele mudou-se para São Paulo e ingressou no curso de Ciências Sociais da Universidade de São Paulo (USP). Mesmo sendo perseguido pela ditadura militar, em 1969, graduou, porém nunca retornou para receber o canudo. Em Manaus entra no Teatro Experimental do Serviço Social do Comércio – Tesc/Sesc, grupo teatral que foi pioneiro na luta pela preservação da Amazônia. Em 1976, iniciou sua carreira literária com a obra *Galvez - Imperador do Acre*. A Amazônia é a grande temática das obras de Souza. Entre 1981 e 1982 publicou em folhetins, no jornal Folha de S.Paulo, o romance *A Resistível Ascensão do Boto Tucuxi*.<sup>7</sup>

Participou de muitos encontros internacionais de literatura e foi professor convidado da Universidade da Califórnia, Berkeley, escritor residente nas Universidades de Stanford e Austin, Texas. Foi presidente da Funarte entre 1995 e 2003, no governo de Fernando Henrique Cardoso e ocupa, desde janeiro de 2013, a presidência do Conselho Municipal de Política Cultural da cidade de Manaus. Destacou-se também como cineasta e ensaísta. Mais recentemente, tem-se dedicado a uma tetralogia sobre os anos em que a antiga Província do Grão-Pará, que fora durante todo o período colonial um estado separado, atravessou a séria

---

<sup>7</sup> <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa5552/marcio-souza>, acesso em 17 de abril de 2018.

crise de sua anexação ao Brasil e de revoltas contra o poder do Rio de Janeiro e/ou contra a desigualdade social, de que padeciam sobretudo os negros e os indígenas. Sua carreira como escritor já conta com mais de vinte títulos, entre eles *O fim do terceiro mundo*, *Lealdade*, *Desordem*, etc..<sup>8</sup>

Em 1980, lançou *Mad Maria*, livro de repercussão nacional e internacional. Em entrevista à Folha de S. Paulo<sup>9</sup>, Márcio Souza rememora como foi escrever esse romance em meio às “sandices do período” militar no Brasil. Na década de 1970, o governo militar começou a desenvolver na Amazônia projetos como a Transamazônica e o Projeto Jari, Souza relata que *Mad Maria* começou como uma espécie de subterfúgio para falar da Transamazônica, um dos projetos “megalomaniacos” da Ditadura. Encontrou outra estrada delirante e mortal, a Madeira-Mamoré, “que ligava o nada a coisa alguma”. “Se falasse na Transamazônica, iria em cana”, “*Mad Maria* foi o jeito que encontrei para tocar nas sandices desse período”.

O projeto contou com pesquisas apuradas no Museu Britânico, na Biblioteca Nacional de Paris e na Biblioteca Nacional do Rio. A pretensão das pesquisas não objetivava reconstruir com fidelidade a história da ferrovia. Souza endossa que “não é um livro de história. É um romance. Eu inventei o médico, o engenheiro, o índio, os trabalhadores. Mas eu tinha de pôr o sujeito trabalhando e não sei como se assenta um trilho ou como um médico da época procedia. Foi isso que busquei nas bibliotecas”. Além dessas pesquisas, houve uma busca nos arquivos do Ministério de Transportes, porém todos os documentos sobre a construção da ferrovia foram queimados pelo Exército. Para esse órgão, era mais barato queimar do que transportar todos os papéis.

As bibliografias utilizadas para a reconstrução da história da ferrovia foram mínimas, ele aproveitou apenas *Estrada de Ferro Madeira-Mamoré* (1907), do americano Neville Craig e *A Ferrovia do Diabo* (1960), de Manoel Rodrigues Ferreira. Outras referências sobre a temática, o autor julgou serem “muito fracas”. Sobre a produção da minissérie da Globo, o autor brincou: “Só estou olhando de camarote”.

Hoje o livro *Mad Maria* conta com mais de vinte edições, entre nacionais e internacionais. Em 2005, quando o livro foi adaptado pela Rede Globo, mais de 17.000 mil exemplares foram vendidos e o livro passou a ser o sexto mais vendido nas livrarias nessa época. Ao longo de suas edições, o livro recebeu vários elogios e comentários de várias personalidades importantes dos meios literários, como o do romancista Ariel Dorfman, que

---

<sup>8</sup> <http://escritoresdoamazonas.blogspot.com/2014/11/marcio-souza.html>, acesso em 17 de abril de 2018.

<sup>9</sup> <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2301200511.htm>, acesso em 17 de abril de 2018.

escreveu: “Ao escolher os episódios mais macabros e inacreditáveis dos registros históricos dos cinco anos da construção da ferrovia e concentrando-os em três meses de pesadelo, Márcio Souza força o leitor – neste momento já quase mais um personagem emaranhado na vegetação – a confrontar aquele inferno”. Além deste, temos o *The New York Times Book Review*: “A ironia amarga de Márcio Souza germina diretamente do coração das trevas”. E também de Jefferson Del Rios, da Folha de São Paulo: “Épopeia 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 pontiagudo como uma flecha na noite escura” (in: SOUZA, 2005).

### 3.2.2 Histórico da minissérie

A minissérie *Mad Maria* foi ao ar no dia 25 de janeiro de 2005, e durante três meses foi assistida por milhares de telespectadores do Brasil. A expectativa era grande, afinal “foram 20 anos de espera desde o primeiro estalo até a concretização do projeto”, conta Benedito Ruy Barbosa, escritor que adaptou *Mad Maria* para a telinha. O projeto era um tanto audacioso: levar todo o set de gravação – elenco, direção, recursos técnicos – para a selva amazônica. Somado a isso, algumas limitações técnicas pesavam sobre a realização do trabalho, “nem computador existia”, comenta Barbosa.

O dramaturgo conta que, ao ler o livro de Márcio Souza, apaixonou-se e não pôde deixar de associar a ideia da Madeira-Mamoré à da Transamazônica: “havia lá o mesmo descaso, os mesmos gastos absurdos” (in: COHEN, 2005, p. 10). O projeto ficou acalentado pelo autor e pela emissora Globo e só começou a ganhar vida a partir de março de 2004, quando a equipe de produção da minissérie iniciou suas pesquisas para a locação para o desenrolar da trama.

A escolha de gravar no mesmo ambiente onde se desenvolveu a trama original, no pequeno vilarejo de Abunã e na cidade de Santo Antônio, trouxe um toque de realidade impressionante. O apoio do governo de Rondônia – na recuperação de 8 km da ferrovia, na cessão de operários, médicos, policiais e no restauro de uma locomotiva – foi imprescindível para o bom desenrolar das gravações. Mesmo porque era impossível levar a locomotiva ao Rio de Janeiro, por isso também a necessidade das gravações no mesmo lugar onde se desenrolou a trágica história da EFMM. A reabilitação da velha Maria-fumaça usada quase cem anos atrás foi um capítulo à parte. Encontrada em um museu depois de uma longa peregrinação, ainda precisou de manutenção e reparos em dois vagões, comenta Marleide Cohen (2005), autora do livro *Uma saga amazônica através da minissérie Mad Maria*.

A minissérie mobilizou em torno de 400 profissionais no Estado de Rondônia. Segundo Cohen (2005, p. 10), Ricardo Waddington, diretor da trama, levou para a Amazônia uma equipe de quase 140 pessoas, contratou outros 150 figurantes depois de entrevistar perto de três mil candidatos, assumindo o desafio de trabalhar com amadores, que em relação à locomotiva, “só tinham eventuais laços de parentesco com ex-operários da Madeira-Mamoré Railway Co.” A equipe e elenco tiveram de tomar os cuidados necessários para gravar em plena floresta amazônica, tomaram vacinas contra hepatite A, caxumba, sarampo, difteria e rubéola.

O site da Globo<sup>10</sup> nos fornece com precisão toda a movimentação dos bastidores da gravação da minissérie. Segundo esse site, o local da gravação se encontrava a 4km da base de produção. Na cidade de Santo Antônio foram recuperados 2 km de trilhos e reconstituídas, com fidelidade, segundo apontamentos das fotografias de Dana Merrill, as barracas dos operários das obras.

Algumas cenas necessitaram da utilização de efeitos especiais, inclusive, em 3D, como nas cenas de brigas entre os diferentes povos que vieram para o Brasil trabalhar na construção da ferrovia. Esse recurso foi utilizado quando um dos operários foi decapitado e também quando as mãos de Joe Caripuna, interpretado por Fidellis Baniwa, foram cortadas. Daí entendemos quando Barbosa se refere às dificuldades encontradas, *a priori*, quanto às limitações técnicas na década de 80 do século XX. Além desses efeitos em 3D, para dar um toque de realidade nas personagens, uma equipe de maquiagem trabalhou na simulação de ferimentos, reações alérgicas e picadas, como o caso dos cotovelos de Collier, interpretado por Juca de Oliveira, que estavam deformados pelas picadas de mosquitos.

Conforme o site da Globo, para criar os figurinos da minissérie, a equipe inspirou-se no período final da *Belle Époque* e na estética de alguns filmes, como *Barry Lyndon* (1975), de Stanley Kubrick; *O Leopardo* (1963), de Luchino Visconti; *Moça com Brinco de Pérola* (2003), de Peter Webber; e *Gangues de Nova York* (2002), de Martin Scorsese. Das fotografias de Dana Merrill, a narrativa audiovisual capta “somente os elementos estruturais capazes de assentar a ambientação, tais como o desenho arquitetônico das moradias, os aspectos básicos dos uniformes dos trabalhadores da ferrovia e os vestígios *art nouveau* das roupas das mulheres (WAJNMAN, 2014, p. 119). Toda a cenografia e a produção de arte basearam-se minuciosamente nesse material. Aproximadamente 200 fotos que restaram do

---

<sup>10</sup> <http://memoriaglobo.globo.com>, acessado em 18 de maio de 2018.

acervo de Dana Merrill foram utilizadas para montar sets de gravação, esculturas e caracterizações.

A partir de fotos e maquetes, a equipe de cenografia e computação gráfica recriou o Rio de Janeiro de 1910. Prédios já demolidos, como o Palácio Monroe, ex-sede do Senado Federal, foram reproduzidos na minissérie. Era o local de trabalho do ministro Juvenal de Castro, personagem que foi interpretado pelo ator Antônio Fagundes. Além disso, a fachada e a entrada do Palácio do Catete, no Rio, serviram de locação, porém a parte interna teve que ser recriada pela equipe de cenografia. Outros locais, no Rio, também foram utilizados para a gravação da minissérie, como a Confeitaria Colombo, o prédio do Tribunal Eleitoral, o parque da Quinta da Boa Vista e a casa da Marquesa dos Santos.

Um set cenográfico foi construído nos Estúdios Globo. Representava um bairro no subúrbio carioca e também a região de São Cristóvão. Esses dois ambientes representavam, respectivamente, a moradia de Luiza (Priscila Fantin) com sua família e a casa em que Juvenal se encontrava com sua amante. O Hospital da Candelária e Porto Velho de 1910 foram montados em Campo Grande, na Zona Oeste do Rio de Janeiro.

O resultado de tanto trabalho foi uma “epopeia à altura do que foi a saga da construção da Madeira-Mamoré” (COHEN, 2005, p.10). A minissérie não procura encontrar culpados dessa fase tão trágica na história do nosso país. No entanto, com um toque de realismo, característico da minissérie, denuncia a condição dos operários, mortos-vivos em um ambiente tão hostil quanto o da selva Amazônica.

### 3.2.3 Narrador

O narrador é um elemento interno à narrativa responsável pela narração dos acontecimentos do mundo ficcional. É consenso entre os teóricos que, dentre os elementos constituintes da narrativa, ele é quem organiza e estrutura os demais. No processo de contar histórias, o narrador apresenta e explica os fatos que se sucedem no tempo e introduz as personagens (CARDOSO, 2001). O leitor/ouvinte/espectador só entende o que está sendo transmitido na história a partir do que o narrador conta. Dessa forma, ele mantém o título de elemento estruturador da narrativa e também de confidente, quase um amigo, muito próximo, do apreciador.

Estamos lidando com um ser fictício, criação linguística do autor. Este, por sua vez, é uma entidade real e empírica, não devendo ser confundida com o narrador. Confundir narrador e autor seria o mesmo que pensar que quando um autor morresse todos os seus narradores também morreriam junto, dessa forma não disporíamos mais de nenhuma narrativa



dele. Roland Barthes endossa que “narrador e personagens são essencialmente ‘seres de papel’; o autor (material) de uma narrativa não pode ser confundido em nada com o narrador desse texto” (BARTHES, 2001, p.138).

As autoras Moreira e Flory (2006, p. 74) nos lembram que quando o narrador conta uma história, ele tem um intuito ou vários: convencer, entreter, justificar, exemplificar, entre outros, portanto é importante moldar a “voz” que irá (re)velar as intenções inerentes a ela. Elas continuam:

Há ainda outro aspecto relevante a considerar para delinear os caminhos narrativos que o narrador irá utilizar: trata-se do meio pelo qual o narrador fará a mediação! Se o meio for o livro – especificamente o romance – o narrador é puro discurso verbal que nos levará a devaneios imaginativos permeados pelo verbal e pelo não verbal; se o meio for a TV, o narrador é um operador de linguagens que aciona no receptor diversos sentidos ao mesmo tempo (visão, audição), alimentadores dos nossos meandros imaginativos, talvez um pouco mais passivos do que quando lemos as páginas de um romance...

Assim, no estudo de uma narrativa, entender os caminhos utilizados pelo narrador é essencialmente importante. Além disso, faz-se necessário compreender as intenções do narrador, uma vez que, dependendo do meio em que ele mediará, suas funções se modificarão.

Genette (apud REIS, 1980, p. 251) postulou três tipos de narrador: autodiegético, homodiegético, heterodiegético. Carlos Reis (1980) define o narrador autodiegético como “a entidade responsável por uma situação ou atitude narrativa específica: aquela em que o narrador da história relata as suas próprias experiências como personagem central da história”. Conhecido também como *narrador personagem*, tornou-se comum, em especial nas narrativas de enredo psicológico, em que a história ocorre a partir da consciência do próprio narrador.

Ainda conforme Carlos Reis (1980, p. 257-258), o narrador homodiegético “é a entidade que veicula informações advindas da sua experiência diegética; quer isto dizer que, tendo vivido a história como personagem, o narrador retirou daí as informações de que carece para construir o seu relato”. O *narrador testemunha*, como também é conhecido, possui um ponto de vista limitado, não sendo onisciente e nem onipresente.

O narrador heterodiegético, que segundo o mesmo crítico, “designa uma particular ação narrativa: aquela em que o narrador relata uma história à qual é estranho, uma vez que não integra nem integrou, como personagem, o universo diegético em questão” (REIS, 1980, p. 254-255). O narrador heterodiegético é conhecido como *narrador observador* ou *narrador na terceira pessoa*. São duas as características desse tipo de narrador: a onisciência – sabe

tudo da história e onipotência – está presente em todos os lugares da história. O narrador do romance *Mad Maria* é do tipo heterodiegético, vejamos:

Quando a chuva começou a cair [manhã], ele procurou abrigo no oco de uma raiz. Encolhido, com o rosto encostado nos joelhos dobrados, ele apertava os braços e a escuridão se dissolvia no nada, e só os ruídos de chuva e trovões dançavam com todo o portento de forças que lhe ultrapassavam. Ele não sentia medo, estava acostumado com a fúria da natureza e pensava que ela tinha o direito de se revoltar assim pois tinha força. [...] Queria descansar enquanto a tempestade desabava. As costas começaram a doer, uma pontada que escorria pelas omoplatas e atrapalhava a respiração, ele tentava prelibar até sentir alívio nas costas, pois sabia que a dor somente passaria quando pudesse ficar de pé e se esticar. Estava de mau jeito ali naquele oco cheirando a terra e madeira apodrecida, um cheiro bom e amigo. Quando a chuva terminasse ele se levantaria e tentaria pegar alguma comida dos civilizados (SOUZA, 2005, p. 109-110).

No exemplo acima, extraído do romance *Mad Maria*, o narrador situa o leitor no tempo (momento do dia), apresenta as condições climáticas do espaço onde a ação ocorre (“Quando a chuva começou a cair” “... enquanto a tempestade desabava”). Ao mesmo tempo, descreve ao leitor, em detalhes, o acontecimento e sua repercussão na personagem que o estava vivendo. Narra, inclusive, o que se passava em sua cabeça. O narrador é onipresente porque encontra-se no espaço e no tempo em que o enredo se desenvolve e sabe tudo a respeito daquilo que acontece – as condições climáticas daquela cena, como agia a personagem (índio) no local e o que se passava no *interior* da mente dele. O narrador é onisciente porque relata não apenas o que assiste, nem apenas as ações da personagem, mas também o que a personagem *sente*. “Em outras palavras, ele sabe mais que as personagens” (GANCHO, 2004, p. 27). Nos cinco primeiros capítulos, o narrador assumiu a perspectiva de diferentes personagens e sempre numa mesma sequência: Finnegan, Consuelo, Collier, Índio e Farquhar. Essa estratégia possibilitou o leitor ter uma visão privilegiada do que cada personagem sentia, entendia e enxergava a construção da ferrovia.

No romance, o narrador assume a postura de intruso e se distingue do narrador neutro pois faz comentários gerais do narrado e sobre o comportamento das personagens. Vejamos como o narrador apresenta os trabalhadores das diversas nacionalidades de maneira imparcial:

Dentre as suas atribuições, ele chefiava os cento e cinquenta trabalhadores: quarenta alemães turbulentos, vinte espanhóis cretinos, quarenta barbadianos idiotas, trinta chineses imbecis, além de portugueses, italianos e outras nacionalidades exóticas, mais alguns poucos brasileiros, todos estúpidos (SOUZA, 2005, p.20).

Nesse trecho, observamos a posição intrusa do narrador, ele demonstra ter conhecimento dos acontecimentos e ações da história, inclusive como esta termina. Relata e ordena os episódios, não toma parte da ação, porém faz juízo do narrado. Na minissérie homônima, o foco narrativo encontra-se na ação, ou seja, o narrador se retrai ao máximo para deixar o campo livre às personagens. Por se tratar de uma obra de um meio audiovisual, entretanto, a minissérie é narrada visualmente, “por imagens, ao invés de palavras, podendo apresentar ainda outras formas de narração, verbais, complementares e subordinadas a narração visual (PINNA, 2006, p.163).

Para Moreira e Flory (2006), na teledramaturgia/cinema o narrador pode manifestar-se nas falas das personagens, no cuidado com o espaço, ambiente, cenários, direção de cena, iluminação e tantos outros detalhes da produção. Na minissérie *Mad Maria*, o espírito das primeiras décadas do século XX e, sobretudo, o olhar crítico do autor em relação a toda malha de interesses que estavam por trás da construção da estrada de ferro foram postos em cena na tela da TV. Além disso, não ficaram de lado os conflitos íntimos das personagens, bem como as referências sociais e políticas da época que vincularam a minissérie ao romance de Souza. Dentre vários elementos narrativos em *Mad Maria*, dois foram, essencialmente, cruciais para a estruturação da minissérie, são eles: o movimento da câmera e a trilha sonora musical.

Para Pinna (2006), “o narrador cinematográfico é o olho da câmera. As técnicas de montagem, de colagem, e os efeitos especiais desenvolvidos para o cinema permitem que o olho da câmera desempenhe a função de narrador tão bem ou melhor que o próprio narrador literário”. Ainda segundo Pinna, é possível para o olho da câmera apresentar dois acontecimentos diferentes, simultaneamente, na tela, narrar a mesma ação de ângulos e pontos de vista diferentes, mostrar pistas valiosas para a conclusão do enredo de maneira insuspeita, intensificar a sensação de *conflito* entre elementos antagônicos por meio da montagem paralela de *campo e contra-campo* ou mesmo se manter distante do narrado — de maneira onipresente — como faz o narrador observador.

O olho da câmera, narrador que relata a matéria narrada visualmente, pode variar seu foco narrativo diversas vezes ao longo da mesma minissérie. “É comum identificarmos uma focalização característica em cada filme, um foco narrativo principal, que se sobressai aos demais por ser aquele que é utilizado por mais tempo ao longo da obra ou por ser recorrente nos momentos principais da narrativa” (Pinna, 2006, p. 168).

Algumas intervenções tipográficas trouxeram informações complementares à minissérie. Um texto introdutório informou aos espectadores que os acontecimentos exibidos

ocorreram na “*Mata Amazônica à margem direita do Rio Madeira*” no Brasil em 1911. Essas informações têm o objetivo de situar a ação no tempo e espaço. É muito comum nas minisséries a utilização desse recurso nas elipses narrativas. Em *Mad Maria*, mais precisamente no capítulo trinta e cinco (último), enquanto são exibidas imagens da cidade de Porto Velho, lê-se na tela uma legenda “*Porto Velho – 2005*”, denotando uma passagem de tempo. Essas elipses narrativas, futuramente, podem ser preenchidas pelo roteirista em outra obra, o que não foi o caso de *Mad Maria*.

A trilha sonora e os efeitos sonoros também atuam como narradores. Em se tratando da trilha sonora musical, nosso foco, Moreira e Flory (2006, p. 80-81) comentam que ela apresenta diversas funções, como: “preencher vazios narrativos, como um pano de fundo, ou pode assumir especial importância na medida em que acaba por contar a história juntamente com os narradores convencionais”. A trilha sonora da minissérie *Mad Maria* foi orquestrada e dirigida por Alberto Rosenblit – pianista, compositor, arranjador e produtor musical brasileiro. 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. Toda a trilha (*Os Homens e a Floresta, Valsa de Luiza, Consuelo e Joe, O Trem de Rondônia, Amália, Despedida de Luiza, Conspirações, Consuelo, Fugas e Regressos; Segredos de Tereza e Noite em Santo Antônio*) seguiu o ritmo em que a ação se desenrolou.

Moreira e Flory (2006) consideram que a trilha sonora musical tem tido um papel dramático bastante definido nas produções narrativas televisivas, principalmente nas minisséries. Conforme as autoras, a música é um elemento estético que, muitas vezes, enleva o espectador, outras vezes enfatiza sensações mais fortes, até violentas. No entanto, a música tem sempre um forte apelo, na medida em que envolve o espectador que, pela melodia, se deixa enredar imperceptivelmente na cena, nas emoções representadas pelas personagens.

Em dois exemplos de *Mad Maria* é possível perceber como o apelo forte da música é mais vivo do que os diálogos intermináveis em muitas cenas. As notas angustiantes da música instrumental *Homens e a Floresta* desempenham papel de narrador ao embalar a vida que levavam os miseráveis trabalhadores na construção da EFMM. A jornada de trabalho no Abunã não era fácil! Começava às 6 e se estendia até às 18 horas, com duas horas de almoço. Para construir a estrada de ferro, os trabalhadores pagavam com sua própria vida. A trilha sonora *Homens e a Floresta* transmite um sentimento de tristeza, abandono e angústia, pois entra no momento em que esses homens estão cansados, doentes ou mesmo mortos.

A melodia *Valsa de Luíza* é tema do romance de Luíza e J.J de Castro. A jovem Luíza é uma linda moça que mora com seus pais no centro federal do Rio de Janeiro, onde trabalha na quitanda de sua família. Um contratempo leva Juvenal de Castro, o ministro da Viação e Obras Públicas do Governo Hermes da Fonseca, a passar por ali e cruzar com a jovem, por quem fica encantado. A atração de olhares entre os dois é suficiente para que uma esperança se acenda no coração de ambos. É nesse momento que entra a música instrumental *Valsa de Luíza* com acordes suaves e que servirá de suporte ao narrador durante outras cenas que se seguirão e que contam o relacionamento proibido de Luíza e Juvenal de Castro.

A discussão acerca da fidelidade ou não à obra de origem se torna vazia quando entendemos a complexidade que envolve essas duas produções. De fato, transpor para tela uma narrativa literária envolve uma série de questões que se não compreendidas em sua totalidade, nos fará apenas meros reprodutores de discursos preconceituosos que Stam já mencionava.

### 3.2.4 Personagem

A personagem é um ser fictício fundamental para o desenvolvimento de uma narrativa. É ela quem anima a ação das histórias, do mesmo modo que, para Aristóteles, a alma anima os seres, sendo a essência da vida (PINNA, 2006). Cada personagem, segundo a ótica do seu criador, tem um papel a ser desenvolvido e uma função a ser desempenhada. Cândida Vilares Gancho (2004, p. 14) considera que uma personagem “só existe como tal se participa efetivamente do enredo, isto é, se age ou fala”. Os seres que não interagem no enredo, portanto, não podem ser considerados personagens, mas figuras que compõem parte do cenário. Para Antônio Candido (1987, p. 63), a personagem ou o *homo fictus*:

[...] é e não é equivalente ao *Homo sapiens*, pois vive segundo as mesmas linhas de ação e sensibilidade, mas numa proporção diferente e conforme avaliação também diferente. Come e dorme pouco, por exemplo; mas vive muito mais intensamente certas relações humanas, sobretudo as amorosas [...].

As características dadas pelo criador ao *homo fictus* são finitas, diferem, sobremaneira, das do mundo sensível. Entretanto, recusar toda relação entre personagem e pessoa seria absurdo: as personagens representam pessoas, segundo modalidades próprias de ficção. Quanto às funções que exercem na organização interna do enredo, segundo defende Cândida Gancho, são três tipos de personagens identificados em uma narrativa: os *protagonistas*, *antagonistas* e *adjuvantes*.

Uma abordagem necessária para o estudo de personagens, segundo Beth Brait (2004, p. 11), no livro *A personagem* (2004), diz que o estudioso que quer se debruçar a respeito de personagens terá de encarar a construção do texto (serve também para as narrativas cinematográficas), a maneira que o autor/roteirista encontrou para dar forma às suas criaturas, e aí pinçar a independência, a autonomia e a “vida” desses seres de ficção. Seguindo, pois, essa concepção, passaremos à análise de algumas personagens e, através da ótica da adaptação, abordar o processo de tradução intersemiótica de um livro para o formato de uma minissérie, evidenciando as transformações na história e entendendo a re-criação das características e das emoções descritas no texto de partida.

a) Dr. Finnegan

Dr. Finnegan é o protagonista do romance/minissérie *Mad Maria*. O protagonista é a personagem principal da estória ou, nas palavras de Brait (2004, p. 89), “aquela que ganha o primeiro plano na narrativa”. Sua caracterização recebe a tinta emocional mais viva e mais marcada numa narrativa. Por ser quem centraliza a ação, torna-se uma das personagens mais elaboradas da história, sendo frequentemente caracterizada com grande riqueza de detalhes (PINNA, 2006). Como estamos lidando com duas semiotes, obviamente os artifícios utilizados pelo autor e pelo roteirista, na caracterização das personagens, foram distintos. No romance, por exemplo, as características das personagens são delineadas durante a transmissão da estória narrada, isto é, durante o processo de *narração*. Já no cinema/minissérie, a narração é feita pelo olho da câmera que mostra – de maneira mais objetiva que as obras literárias – os aspectos físicos das personagens e as características que estas evocam.

A narrativa dá início com as primeiras experiências, nada animadoras, do médico irlandês, Richard Finnegan, na região de Abunã. Segundo consta nas primeiras páginas do romance, ele “era um rapaz esperto, mas sem nenhuma experiência. Seus pensamentos ainda estavam verdes e não sabia se tinha sido realmente trouxa em aceitar o trabalho ali” (Souza, 2005, p. 13). Duas semanas foram suficientes para que ele percebesse que não tinha feito uma boa escolha ao aceitar a proposta do Dr. Lovelace em trabalhar como médico da equipe responsável pelo empreendimento férreo.

Ao longo da narrativa, vemos descrições de natureza psicológica da personagem que foram tomando formas com o desenrolar da narrativa. Para Maciel (2003, p. 76), “a dimensão psicológica domina a maior parte da produção atual [...], na qual prevalece o realismo

psicológico, que é o estilo vigente nas artes cênicas ocidentais desde o século XIX”. É curioso o fato de que, sendo uma personagem protagonista, o autor não tratou de descrevê-la fisicamente (cabelo, olhos, nariz, altura, etc). Entretanto, isso não foi um problema ao leitor, pois no processo de recepção, o leitor/espectador cria um tipo ideal irlandês e dessa forma preenche as lacunas deixadas, propositalmente, pelo autor da narrativa.

Finnegan é uma personagem redonda (ou esférica), ou seja, apresenta uma alta complexidade. “Esses personagens têm uma tal gama de características que torna difícil sua associação a um ente social concreto” (CARDOSO, 2001, p. 43). Apresentam “várias qualidades ou tendências, surpreendendo convincentemente o leitor. São dinâmicas, são multifacetadas, constituindo imagens totais e, ao mesmo tempo, muito particulares do ser humano” (BRAIT, 2004, p. 41). Gancho classifica as características das personagens redondas em cinco grandes grupos, a saber: *físicas*, *psicológicas*, *sociais*, *ideológicas* e *morais*. Segundo a classificação da autora, as características

*físicas*: incluem corpo, voz, gesto, roupas; *psicológicas*: referem-se à personalidade e aos estados de espírito; *sociais*: indicam classe social, profissão, atividades sociais; *ideológicas*: referem-se ao modo de pensar do personagem, sua filosofia de vida, suas opções políticas, sua religião; *morais*: implicam em julgamento, isto é, em dizer se o personagem é bom ou mau, se é honesto ou desonesto, se é moral ou imoral, de acordo com um determinado ponto de vista.

Na minissérie, as características físicas e as características típicas e/ou caricatas que as personagens possuem são apresentadas ao apreciador da obra narrativa no momento de sua entrada em cena, de maneira praticamente imediata. Quando se trata de personagens redondas, as demais características que estas possuem (psicológicas, sociais, ideológicas e morais) podem ser apresentadas ao apreciador no mesmo momento de entrada ou gradualmente, ao longo do episódio em questão ou dos próximos. O que levaria muitas páginas de descrição para se tornar imaginável na literatura, basta um *take* para tornar-se visível na minissérie (PINNA, 2006, p. 221-222).

Além da caracterização física, outras, de ordem psicológica e social, foram percebidas logo no primeiro momento em que Finnegan aparece em cena. Para transpor, à tela, as descrições físicas, psicológicas e sociais do jovem médico, foi necessário, além da imagem, o recurso do diálogo. É o que vimos no primeiro capítulo da minissérie, quando Harold e Thomas, foguista e maquinista, respectivamente, vão em busca do médico em Porto Velho para levá-lo à frente de trabalho em Abunã. Em seu quarto, Finnegan recebe os dois e travam um diálogo:

Dr. Finnegan: – O Dr. Lovelace me falou que essa região é a última maravilha do globo terrestre.

Harold e Thomas (entreolham) – Claro!

Dr. Finnegan (continua): – O Rio Amazonas, a viagem maravilhosa que fiz até aqui, jamais me esquecerei. Subindo o Rio Amazonas e o Madeira eu tive a impressão de tá na pré-história.

Harold e Thomas (risos) – Ele ainda não viu nada.

Dr. Finnegan: – Não vi o quê?

Thomas: – Os monstros.

Dr. Finnegan: – Os monstros?

Thomas: – Eles surgem das águas do Madeira, do Amazonas de repente e engolem barcos, canoas...

Dr. Finnegan: – É verdade? Mas não vi ainda!

Harold: – Mas ainda verá, doutor. Ainda verá, só ter um pouquinho de sorte. (levanta-se) À sua saúde, Dr. Richard Finnegan, vai precisar muito dela. (sai rindo da cena)

Dr. Finnegan: – Por que ele disse isso?

Thomas: – Por nada, ele está bêbado. (Transcrição da minissérie)

Este diálogo não existe no romance. É, portanto, um elemento adicionado, montado para melhor descrever a ingenuidade da personagem sobre o que estaria por vir. Desconhecendo todos os perigos da selva, Finnegan fica deslumbrado com a beleza e a força da Floresta Amazônica, o que é motivo de gracejos por parte do maquinista e do foguista. Sobre esse elemento adicionado, que melhor caracterizou a personagem, tem-se o pensamento trazido por Azerêdo (2012) acerca da presença da criatividade com fator inerente à prática de adaptar.

A escolha de certos atores para fazerem essa ou aquela personagem tem a ver com o currículo do ator ou escolhas pessoais do diretor do enredo. Os espectadores, normalmente, já conhecem os atores que aparecem em cena. Desse modo, toda a bagagem que ele traz na sua imagem servirá à personagem. Há ainda diretores que optam em utilizar atores não profissionais, de maneira que sua imagem será unicamente a imagem da personagem para o telespectador. Na minissérie, Fábio Assunção deu vida ao jovem irlandês Richard Finnegan. Ao que tudo indica, o currículo do ator, que até a época tinha atuado em *Meu Bem, Meu Mal* (1990) no papel de Marco Antônio Venturini; *Rei do Gado* (1996) como Marcos Mezenga; *Celebridade* (2003) como Renato Mendes, entre outras produções, somado às suas características físicas, foi determinante na escolha.





Figura 1: Fábio Assunção, ator que deu vida ao médico Richard Finnegan, representando o típico irlandês: pele branca, olhos azuis, cabelos e barba ruivos.

Fonte: <https://extra.globo.com>

Ao conhecer de perto as condições dos trabalhadores da ferrovia, Finnegan entra em choque. O jovem médico acreditava que viria ao Brasil para pesquisar doenças tropicais e salvar vidas. Mas Richard se vê às voltas com atestados de óbitos e doenças incuráveis. Em sua jornada, o protagonista “depara-se com inúmeras forças que tentam impedi-lo de atingir o objetivo; essas forças traduzem-se na figura do *antagonista*, que não é necessariamente o pior, mas é o que causa ou intensifica a oposição ao protagonista” (CARDOSO, 2001, p. 42). O antagonista não tem que ser necessariamente uma pessoa, “pode ser o destino, o ambiente, uma instituição ou qualquer outro elemento personificado ou personificável” (CARDOSO, 2001, p. 42). Em *Mad Maria*, o ambiente (de insalubridade, doenças, calor, medo, solidão, fome, cansaço) é o antagonista da personagem principal. Enquanto Finnegan proporciona a vida; o ambiente acarreta a morte.

Para evitar o comprometimento do cronograma de trabalho, a companhia tratava de recrutar mão de obra nova regularmente, repondo seu quadro de funcionários. Navios abarrotados de gente descarregavam em Porto Velho trabalhadores dos quatro cantos da terra e dispostos a tentar a sorte na floresta equatorial. O grande problema era que, do ponto de vista sanitário, este era um caminho sem retorno: em pouco tempo, boa parte desses operários regressaria para casa doentes ou debilitados e, pasmem, a maioria nem sequer retornavam. (COHEN, 2005, p. 44). Daí surge a figura do herói, aquele, que nas palavras de Gancho

(2004), apresenta características superiores ao seu grupo. Finnegan entendia que aquela situação poderia ser mudada e seu “vilão”, derrotado. Nosso herói entra em ação. Com atitudes simples, mas firmes, Finnegan e seus auxiliares enfermeiros Jim e Tedd, que podem ser apontados como coadjuvantes, pois desempenham no enredo o papel de *auxiliares* do herói, vencem a batalha contra as doenças em Abunã.

Camisa de manga comprida, calça, sapato fechado, chapéu-mosquiteiro. Era com esses trajes – nada agradáveis para quem enfrenta o sol a pino e o forte calor dos trópicos – que o dr. Finnegan circulava pela selva. Além de dar o bom exemplo, o encarregado da saúde dos operários abusava das recomendações: não dispensar o uso de repelentes, sobretudo nos horários de maior contaminação – de manhã e ao entardecer –, e sempre ter à mão um comprimido de quinina contra a malária. Quem não seguisse esses conselhos, podia se preparar para o pior: duas semanas depois de picada, os primeiros sintomas da doença apareciam: febre alta, calafrios, dores de cabeça e taquicardia (COHEN, 2005, p. 45).

Alguns aspectos do nosso herói sofreram modificações quando transpostos à tela. E isso é natural! Quando um romance é adaptado, várias mudanças são necessárias. Isto ocorre porque alguns aspectos do romance não podem ser alcançados na tela. Na minissérie, a narrativa não enfatizou alguns aspectos da vida pessoal de Finnegan, como por exemplo, a sua irmã Nancy, que inclusive contribuiu para sua viagem ao Brasil. Na narrativa textual, a irmã sempre aparecia em seus sonhos, quando criança, para brincar com ele.

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, nascida um ano depois dele, uma garotinha meiga de cabelos escorridos e pernas compridas, sempre vestida em roupas folgadas e falando com o se adivinhasse seus pensamentos e que morrera há quase dois anos, de parto. Nancy estava morta e não era nada estranho o fato dela vir brincar ali perto dele, nada mais lhe parecia estranho pois a lógica dos sonhos parecia ter se transferido para a vida diária e a platitude da vida invadira as imagens que vinham enquanto dormia. Nancy era um pouco responsável por ele estar se esfarelado como homem naquela terra ensandecida; fora pela morte dela, pela brutalidade do desaparecimento dela, que ele abandonara todos os indefinidos projetos para o futuro e seguira os chamamentos desafiadores e excitantes do Dr. Lovelace (SOUZA, 2005, p. 137)

Segundo Souza (2005), Finnegan sentia muito o desaparecimento de sua irmã, Nancy, casada não fazia um ano com um jovem advogado, e que morrera de parto no final do inverno. Tinha representado um choque para Finnegan porque a morte havia sido estúpida e fruto de um erro do velho médico da família, que se recusara a fazer uma cesariana, acreditando fanaticamente que as mulheres deviam ter sua cota de dor como mandavam as Escrituras. O relato descreve que o fundamentalismo daquele médico protestante impedira

que ele enxergasse a seriedade das dores que Nancy estava sentindo: ela tinha pouca dilatação e uma série de complicações trariam a morte para ela e o bebê.

Outro ponto sobre a vida de Finnegan que sofreu modificações quando transposto para a telinha foi seu relacionamento amoroso com Consuelo. Consuelo era uma jovem boliviana que perdeu seu esposo quando tentavam atravessar um piano nas cachoeiras do Madeira. A sobrevivente foi encontrada pelos funcionários da Companhia e cuidada pelo médico Finnegan. Com o passar do tempo, Consuelo passou a nutrir um sentimento por Richard. Na narrativa textual, o médico não parece corresponder com o mesmo sentimento. Deixa-a partir sem nenhum tipo de remorso. O último capítulo do romance evidencia isso com a seguinte frase: “Finnegan agora sonhava com escorpiões porque não gostava de sonhar com Consuelo nem com mulheres” (SOUZA, 2005, p. 451). Na minissérie, o roteirista optou por “um final feliz”. Os sentimentos de Finnegan por Consuelo eram confusos. A insegurança diante do seu futuro o afligia, o que o fez ficar sem tomar decisões. Consuelo o amava e estava esperando um filho, fruto desse amor. Um segredo que fora dividido apenas com a Harriet – amiga de Consuelo. Temendo atrapalhar os planos dele para o futuro, a pianista foge. Ao descobrir sua fuga, Finnegan, desolado, descobre que a amava e põe-se atrás da moça. Em vão! Ele não tinha noção de onde ela poderia estar vivendo.

Passado o tempo, Finnegan monta seu escritório em Porto Velho, e recebe a visita de um índio Caripuna, que 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.

#### b) Mad Maria: a Rainha de Ferro

A locomotiva, Mad Maria, também se encontra no rol de personagens da trama *Mad Maria*. Voltemos à concepção de personagem, fornecida por Cândida Vilares Gancho, para embasar essa afirmação. De acordo com a pesquisadora, as personagens ganham existência a partir do momento que elas interagem no enredo, agindo direta ou indiretamente com outras personagens. Além disso, segundo a mesma autora, as personagens não precisam ser, necessariamente, pessoas, elas podem ser bichos ou coisas.

Em *Mad Maria*, a locomotiva é uma personagem que se humanizou no imaginário das pessoas da trama de tal forma que, por vezes, dá a impressão que ela é um ser vivente dotado de características próprias do ser humano. Para entender mais sobre essa personagem, Beth Brait no livro *A personagem*, nos instiga a encarar a construção do texto, a maneira que o autor encontrou para dar forma às suas criaturas, e aí pinçar a independência, a autonomia e a ‘vida’ desses seres de ficção” (BRAIT, 2004, p. 11). Portanto, lancemo-nos ao texto para entender como e por que o autor criou e deu vida à Mad Maria.

Já em seu nome, a personagem vai ganhando formas humanas. Para Divino L. do Nascimento (2011, p.161-162), “[...] Maria era o nome atribuído às locomotivas que andavam pelo país no início do século XX”. As locomotivas a vapor receberam o apelido de “Maria-Fumaça” em virtude da densa nuvem de vapor e fuligem expelida por sua chaminé, sendo que no final do século XIX e início do século XX, os matutos e caipiras, davam-lhe o nome de “Balduína”, uma referência a Baldwin, a marca das locomotivas de origem norte-americana, usadas na época<sup>11</sup>. Conforme Nascimento, a associação de Maria com mad (louca) sintetizava a insanidade de um projeto e de sua (in)consequente execução no início do século XX. Em *Mad Maria*, o engenheiro Collier entendia que havia alguma coisa de contraditória na escolha do nome:

Não era exatamente um nome bastante apropriado para uma locomotiva. Nas línguas latinas que eram faladas na América do Sul, locomotiva é uma palavra feminina e teria sido fácil identificar a eficiente máquina com um a mulher. Mas em inglês é uma palavra neutra, e foram homens de língua inglesa que batizaram a locomotiva. De início, Collier chegou a pensar que o nome poderia ser explicado pelo costume dos norte-americanos aplicarem nomes de mulheres em calamidades com os furacões e tornados. Mas a locomotiva estava comprovando muitas vezes que não era nenhuma calamidade. 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 (SOUZA, 2005, p. 184-185).

A humanização da locomotiva e, conseqüentemente, seu traçado marcado como sendo parte do enredo, foi sentida a partir de outras personagens, em especial daquelas que estavam ligadas diretamente à Mad Maria, como Thomas (maquinista) e Collier (engenheiro). É por meio das falas, ações e/ou pensamentos dessas personagens que a locomotiva se torna humana, capaz de sentir, de adoecer e de influenciar a vida de todos os que estão ao seu redor.

---

<sup>11</sup> Baldwin foi também o nome da primeira locomotiva a vapor trazida para a Amazônia em 1878, posteriormente recuperada em 1910 e rebatizada com o nome de Coronel Church.

No imaginário de Collier, a máquina possuía vida. O engenheiro parecia nutrir um certo sentimento pela locomotiva. Ele idealizava uma mulher com as mesmas características da Mad Maria: fiel e resistente. Além disso, admirava a forma que ela comandava a todos com os seus caprichos e com sua indiferença. Mad Maria, a Rainha de Ferro, era a mulher inalcançável de Collier. [...] “ela sempre estava lá, imperturbável em seu caminho, todos os dias olhando os trabalhadores do alto de seus parafusos, lambendo os seus dentes de ferro” (SOUZA, 2005, p. 185).



Figura 2: Na imagem, Mad Maria, a Rainha de Ferro, desfila pelo “tapete” reverenciada pelos seus “súditos”

Fonte: <https://extra.globo.com>

Outro traçado humano que a personagem recebe é o de que, como humana, ela também adoecia. Assim como as demais personagens do enredo, a Rainha de Ferro também sofria com as “moléstias” da região Amazônica. Como se sabe, os insetos eram os causadores de muitas doenças, entre elas a malária. Vimos que a malária foi a doença que mais matou durante a construção da ferrovia. E esses insetos estavam causando também a morte da locomotiva. A nossa personagem de aço estava vivenciando as mesmas complicações que o ambiente oferecia aos trabalhadores. Isso ficou claro nessa fala: “Harold e Thomas, que não

tinham muita consciência dos perigos dos anofelinos, também estavam, de certo modo, às voltas com um paciente. O paciente era a locomotiva Mad Maria, desde o final da tarde apresentando problemas na caldeira” (SOUZA, 2005, p. 180). Note que o narrador faz questão de tratá-la como as demais personagens humanas. O termo “paciente” nos sugere isso. E o relato sobre o estado de saúde da paciente, Mad Maria, continua:

Thomas saiu da caldeira segurando uma peça que lembrava um cachimbo.  
— Jesus Cristo! Olhem só para isto.  
No interior da peça algum inseto tinha construído urna estrutura de barro que endurecera como calor. Thomas apanhou uma chave de fenda e começou a romper a obstrução, a substância tinha a consistência de pedra.  
— Com o é que esse bicho pôde entrar aí e fazer esse negócio? — perguntou Harold, incrédulo.  
— Deve ter sido naqueles dias em que a máquina esteve parada — disse Collier. — O inseto deve ter aproveitado para fazer esta espécie de casa (SOUZA, 2005, p. 181).

A máquina sofria também com a presença dos insetos. Ela poderia até “morrer” caso aquele problema envolvendo uma peça, atrofiada por conta de insetos, não fosse consertada. Assim, nessas passagens é possível perceber que Mad Maria era dotada de características humanas.

Outro trecho da narrativa nos mostra mais claramente a personificação de Mad Maria, vejamos: “Entre uma estação e outra, pensava Collier, sentindo a inutilidade das coisas, mesmo de Mad Maria, aparentemente tão poderosa, mas igualmente frágil com o todas as criaturas” (SOUZA, 2005, p. 438). Mais uma vez percebemos que, para Collier, a Mad Maria era humana, pois apesar de poderosa, era frágil igual todas as criaturas, ou seja, ela estava assumindo características humanas de fragilidade. Além disso, era tratada como muita delicadeza pelo seu súdito preferido, o maquinista Thomas:

— Quando você puxou o freio e fomos jogados para frente — disse Collier, bem-humorado —, fiquei com medo que o Harold caísse dentro da caldeira. Harold corou lembrando-se que estava dormindo no instante em que Thomas puxou o freio.  
— Eu não permitiria — disse Thomas —, Mad Maria tem um paladar muito fino, não come vermes (SOUZA, 2005, p. 438).

O emprego da locomotiva como uma personagem foi uma estratégia muito interessante feita pelo autor. Aqueles que enxergam a ficção como sendo apenas criação da imaginação, da fantasia, coisa sem existência real, deixam de conferir o que há de mais real na narrativa: a denúncia. Sobre a ficção Walty (1999, 79) nos diz que “não se trata de checar os dados narrados com os acontecidos, mas refletir a visão de mundo ali presente”. Souza não

queria provar se era ou não humana uma locomotiva. Mas, através das narrativas sobre ela, fazer com que o leitor entendesse a denúncia ali exposta. Como uma Rainha de Ferro, a locomotiva observava quase que silenciosamente, como vários trabalhadores, vindo das diversas nacionalidades, os seus súditos, curvavam-se diante dela, estendendo-lhe um tapete vermelho para que ela pudesse passar. Pessoas que dariam a sua própria vida (como deram) para estender um tapete a passagem de Mad Maria. Longe de ter sido apenas um tapete de honrarias, aquele tapete carregava muito sangue.

c) Farquhar

Antes de nos debruçarmos na análise de Percival Farquhar, uma personagem histórica, é importante ter em mente que na ficção o autor/roteirista combina circunstâncias reais, colhidas da história ou de documentos, a circunstâncias verossímeis, por ele inventadas. Dessa forma, mescla verdade e invenção para obter uma narração única. Em se tratando de personagens históricas, “fará dizer e fazer tanto coisas que realmente disseram e fizeram, quanto coisas que ele imagina condizentes com seus caracteres, durante aqueles momentos do enredo nos quais lhe foi proveitoso fazê-las intervir” (MANZONI, 2012, p. 34). Por mais real que pareça, a personagem é sempre ficção, mesmo quando se constata que determinadas personagens são baseadas em pessoas reais (GANCHO, 2004, p. 17). Isto posto, passaremos a analisar como essa personagem histórica foi caracterizada no romance e na minissérie.

Seja em narrativas textuais ou visuais, as características das personagens vêm até nós por meio do narrador. Através dele podemos visualizar uma personagem, saber quem ela é, e como se materializa. Farquhar se insere no grupo de personagens redondas, que geralmente “são apresentadas, além dos traços superficiais, pelo seu modo íntimo de ser” (CANDIDO, 2011, p. 62). Como vimos, esse tipo de personagem, pelo grau de complexidade que a envolve, apresenta uma gama de características. A descrição do romance nos diz que ele

parecia um homem qualquer, forte mas baixo, cabelos ralos, escorridos e castanhos, rosto redondo e olhos escuros. O braço que segurava cuidadosamente as pastas de documentos era modestamente musculoso e o antebraço coberto de cabelos mais escuros escapava pelos punhos da camisa branca, abotoadas com moedas de ouro do Peru. Os trajes que usava bem cortados, jamais ultrapassavam o limite da boa apresentação. Usava sempre roupas escuras e poucas vezes tinha sido visto sem o paletó e a gravata de seda fina (SOUZA, 2005, p. 23).

Apesar de ser um recurso antigo, a apresentação de uma personagem por quem está fora da história, ainda é um recurso muito eficaz. A partir da narração em terceira pessoa, o



leitor confecciona uma imagem mental da personagem Farquhar, completando as zonas indeterminadas deixadas pela narração (PINNA, 2006, p. 217). Na minissérie, “as personagens são interpretadas por atores, que as encarnam, representando-as na narrativa, emprestando corpo à matéria narrada. As personagens passam então a contar, em sua caracterização, com características dos próprios atores que as estão representando, somadas às suas próprias” (PINNA, 2006, p. 217). O ator que deu vida à personagem *master* Farquhar, como era conhecido, foi o talentoso Tony Ramos.

As descrições do narrador do romance se encaixam nas características físicas do ator Tony Ramos. As características desse ator se aglutinaram às estabelecidas pelo hipotexto, ou seja, o texto de base da minissérie *Mad Maria*. Algumas manias, típicas do ator, como ficar segurando o anel em sua mão de forma pensativa e que já foi percebida em outras participações na telinha, também contribuíram na caracterização da personagem, e isso só confirma o que o texto acima já dissera.

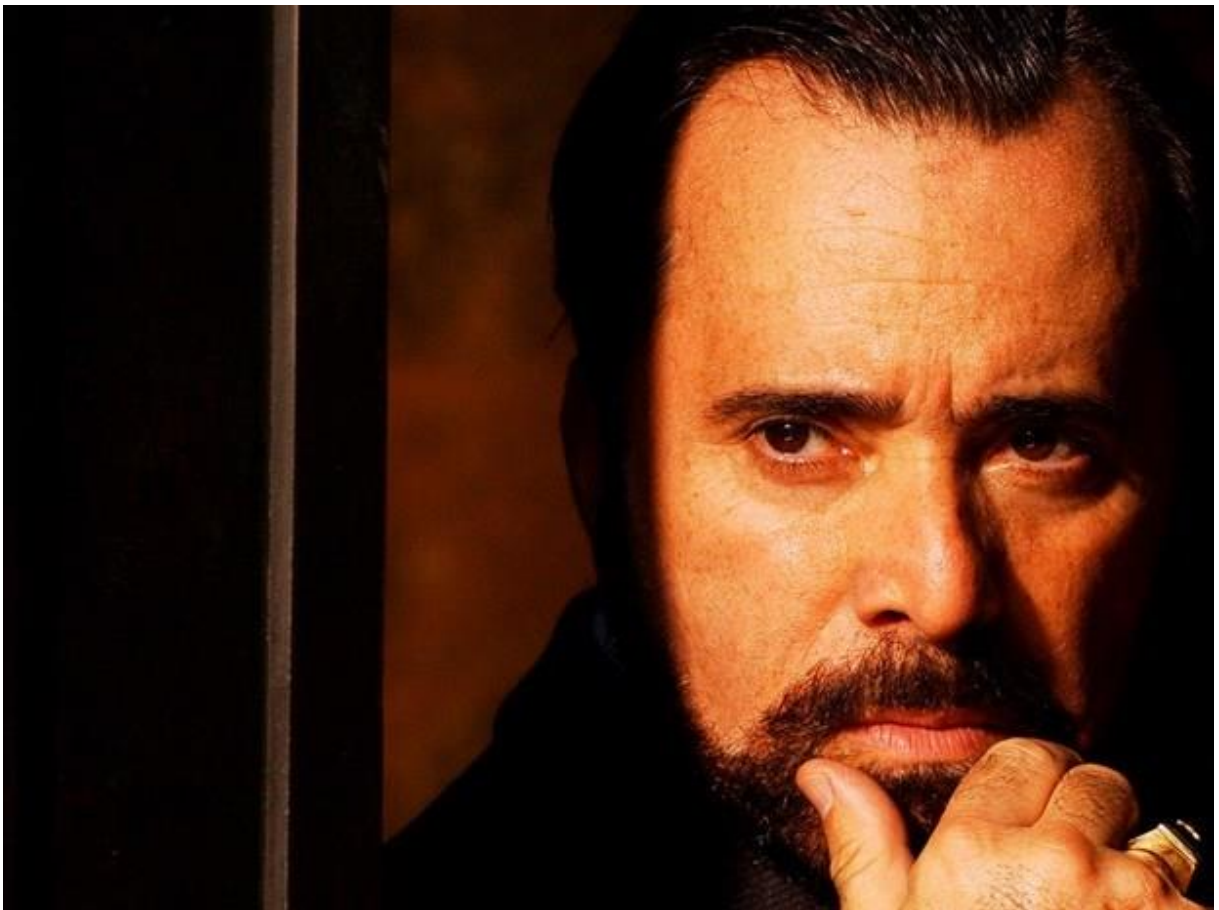


Figura 3: Tony Ramos, ator que interpretou Percival Farquhar.



No romance de Souza, as características sociais de Farquhar foram resumida da seguinte forma: “Naquela manhã de 1911, enquanto observava a vitrine da Confeitaria Colombo, Percival Farquhar já era dos homens mais poderosos do Brasil” (SOUZA, 2005, p. 232). Na minissérie, essas mesmas características foram apresentadas ao telespectador por outras personagens através de testemunhos. O narrador assumiu sucessivamente o ponto de vista de outras personagens da trama, caracterizando socialmente a personagem do nosso estudo. Vejamos a transcrição da minissérie:

Presidente Hermes: — Eu sei muito bem quem é esse *master* Farquhar, de Castro. E estou perfeitamente informado de toda a trama que ele armou para conseguir a concessão da Madeira-Mamoré.

J. de Castro: — Ele usou aquele Joaquim Catrambi para vencer a concorrência. Aquele safado é um simples testa de ferro dele.

Presidente Hermes: — Os jornais já se encarregaram de denunciar a farsa.

J. de Castro: — Mas na verdade ele ficou com a concessão e está construindo a estrada.

Presidente Hermes: — Agora você disse muito bem, ele está construindo a estrada.

[...]

Presidente Hermes: — Vamos deixar que o *master* Farquhar termine o seu trabalho. Nós precisamos entregar essa ferrovia pronta, e restam apenas vinte milhas a ser construída.

J. de Castro: — E quantas pessoas morrerão lá até que isso aconteça.

Presidente Hermes: — de Castro, você está realmente preocupado com isso?

J. de Castro: (levanta-se e vai alterando seu tom de voz a medida que expressa) — Esse *master* Farquhar, o americano que o senhor está defendendo (pausa), já é dono da Rio de Janeiro Light and Power Co. a Companhia Telefônica Brasileira, a Brazil Railway Co.. da Porto of Pará, tem 27% das ações da Estradas de Ferro Mogiana, 38% da paulista, no Estado de São Paulo, é dono da Sociéte Anonyme du Gaz, da Companhia de Navegação do Amazonas, da Amazon Development Co., da Amazon Land and Colonization Co., esta explorando madeira no Paraná em larga escala, através da Southern Lumber and Colonization Co., e se o senhor quiser saber já é, ou está querendo ser dono de toda a margem direita de todo o rio Madeira, para explorar a estrada de ferro que a Madeira-Mamoré Railway Co., que também é dele, está construindo lá às nossas custas.

Presidente Hermes: — Puxa! Então vou ter que admirar ainda mais esse maldito americano.

Farquhar era um homem muito poderoso, e em virtude da grande concentração de poder que exerceu, foi muito criticado pela imprensa, que se referia aos seus negócios pejorativamente, chamando-o de o “Sindicato Farquhar”. Seu maior rival é J.J Seabra, que na minissérie ganhou o nome de J. de Castro, o ministro de Viação e Obras Públicas do governo de Hermes da Fonseca. As ambições do norte-americano de conseguir concessões para suas empresas no Brasil são freadas graças a esse político. Farquhar tenta de toda forma chantageá-lo, tentando atingir o seu ponto fraco: sua amante Luiza.

A mesma personagem, segundo Gancho (2004, p. 22) pode ser julgada de modos diferentes por personagens, narrador, leitor; portanto, poderá apresentar características morais

diferentes, dependendo do ponto de vista adotado. O narrador do livro *Mad Maria* assim nos apresentou suas características morais: “[...] quando começava a falar, trazia na voz uma confiança inabalável de rufião, uma perseverança de vigarista que desestimulava qualquer retaliação da parte dos interlocutores” (SOUZA, 2005, p. 24). Tanto na minissérie quanto no livro, a personagem foi julgada de acordo com a relação que esta mantinha com as demais personagens. Lembrando que, o mesmo julgamento feito a ela no início pode não ser o mesmo no final da trama. Isso dependerá das relações estabelecidas entre essas personagens.

O sentimento de cobiça de Farquhar, tão bem descrito no livro de Souza, revela uma de suas características psicológicas. Todos os dias Farquhar visitava a confeitaria Colombo, “ele não gostava particularmente de doces, mas da sensação de cobiçá-los através do vidro da vitrine. Era um velho costume que vinha, ele pensava, do tempo em que era uma criança pobre e somente lhe era permitido o sentimento de cobiça” (SOUZA, 2005, p.23). Existem características psicológicas que vão sendo modificadas, moderadamente, ao longo da trama, esse não foi o caso dessa personagem. Poderíamos dizer que todas as suas ações, na trama, são essencialmente condicionadas pelo sentimento de ambição que nutria desde a sua infância, tão bem expressado no simples contemplar de doces na vitrine de uma confeitaria. Essa cena também é percebida na minissérie, mas ela em si não carrega nenhum significado, além de apenas um velho costume. O sentimento de cobiça da personagem é sentido através de suas ações, como tentar destruir a carreira do ministro J. de Castro, porque este o estava impedindo de conseguir suas concessões dos negócios no Brasil.

Na narrativa literária, todas essas características foram descritas de uma só vez, e à medida que acompanhamos o desenrolar dos fatos, mais características dessa personagem são inseridas, às vezes para reafirmar o que já havia dito, outras vezes para modificá-la, isso só confirma o que Gancho (2004, p. 24) já dissera acerca da análise de uma personagem redonda, devemos sempre considerar o fato de que ela muda no decorrer da história, e que a mera adjetivação, isto é, dizer se é solitária, ou alegre, ou pobre, às vezes, não dá conta de caracterizar a personagem. Na ficção televisiva as características foram percebidas pelo olho da câmera e sofreram pequenas alterações ao longo da trama.

### 3.2.5 Tempo

Conceituar tempo nunca foi uma tarefa das mais simples. Desde os primórdios, o homem tem levantado questionamentos sobre o tempo e seu papel influenciador. Discutir essa

questão em *Mad Maria*, no romance e na minissérie, nos leva a refletir a respeito da manipulação do tempo da história pela instância narrativa. O narrador precisa utilizar artifícios para criar a ilusão de rapidez ou demora, de continuidade ou descontinuidade temporal.

Em *Mad Maria* podemos verificar a apresentação do tempo em variados níveis. A começar pelo tempo histórico. A minissérie/livro tem como pano de fundo a construção da EFMM, que ocorreu entre os anos de 1907 e 1912. No entanto, focaliza um intervalo curto do tempo, o verão de 1911 até meados de sua inauguração em 1912. A época em que se passa a história narrada não coincide com o tempo concreto em que o romance e a minissérie foram lançados. Estes foram produzidos respectivamente, nos anos de 1980 e 2005, sendo seu tempo concreto os séculos XX e XXI. Na minissérie, o tempo psicológico das personagens também é percebido. Conforme Massaud Moisés (1994, p. 107), ele se opõe frontalmente ao tempo cronológico:

Como o próprio adjetivo ‘psicológico’ sugere, ainda na mais corriqueira de suas conotações, essa forma de tempo aborrece ou ignora a marcação do relógio. Tempo interior, imerso no labirinto mental de cada um, apenas cronometrado pelas sensações, ideias, pensamentos, pelas ‘vivências’, em suma, que, como sabemos, não têm idade: pertence à experiência mais corriqueira, repetida diariamente, saber como não significa nada, em última análise, afirmar que determinada sensação ocorreu há dez anos, vinte dias, etc.

A mudança de comportamento do Dr. Finnegan demonstra mais claramente a passagem do tempo psicológico. De médico inseguro e inexperiente no início da trama, Dr. Finnegan se transforma na cópia fiel do engenheiro Collier, um ser destemido e sangue frio que fora corrompido pelo ambiente inóspito, repugnante e pavoroso daquele lugar. A transformação psicológica da personagem, em questão, pode ser sentida até mesmo em suas vestimentas. No início da trama, para proteger-se dos mosquitos causadores de várias moléstias, o médico aparece com “um chapéu esquisito, abas redondas onde estava costurada uma rede fina que descia até quase a cintura” (SOUZA, 2005, p. 25). Já no final do enredo, a personagem se mostra completamente pertencente ao meio, com uma camisa suada que ele “mantinha aberta mostrando o peito queimado de sol” (SOUZA, 2005, p. 459).

*Mad Maria* é também um romance sobre o tempo e seu papel destruidor. O tempo vivido pelas personagens, em alguns momentos, evoca o tédio, decorrente das medidas temporais objetivas. Luíza é uma dessas personagens. Ela parece brigar com o tempo quando o seu amado, o ministro J.J. Seabra, não vai ao seu encontro, seja na quitanda de seus pais –

logo nos seus primeiros contatos – ou mesmo na casa do bairro de São Cristóvão – lugar que abrigava a relação proibida entre eles. O tempo à espera do amado parece ser uma eternidade, o que causa enfado na personagem. O mesmo acontece com os trabalhadores na construção da ferrovia. Mesmo com toda a dinâmica no trabalho, as horas, os minutos e os segundos, num lugar tão inóspito, parecem não passar. Isso também acontece com Consuelo, que se sente agastada por não poder sair aos domingos, em vista de um importante ritual que acontecia nesse dia: o banho coletivo dos trabalhadores. As horas de reclusão na enfermaria eram agonizantes e irritadiças, pareciam não acabar, até mesmo porque o índio, seu amigo que lhe fazia companhia, era também levado para fora para tomar sol. Não obstante a apresentação desse sentimento de tédio, a história como um todo não é longa ou excessivamente demorada, dando a impressão de tempo vivido pelo leitor/telespectador.

Benedito Nunes (1995, p. 24), em *O tempo na narrativa*, observa que “nas obras ou nos textos literários dramáticos ou narrativos, o tempo é inseparável do mundo imaginário, projetado, acompanhando o estatuto irreal dos seres, objetos e situações”. O tempo é apresentado através dos acontecimentos e suas relações, salvo quando acontecem sinalizando momentos, fases e expressões temporais. O escritor utiliza mecanismos que preenchem uma fase e não a própria fase temporal correspondente.

Em *Mad Maria* vemos isso acontecer quando o Dr. Finnegan e a bela Consuelo são levados em tonéis de gordura, assentados sobre o dorso de mulas, pelos trabalhadores alemães que pretendiam fugir do canteiro de obras e atravessar a inóspita floresta alagadiça do Abunã. O sequestro começou momentos após o almoço, num dia de domingo, quando todos estavam descansando. No romance, o tempo como *durée* – o tempo de duração de um fato tal como uma versão do tempo concreto – tem duração de aproximadamente dezesseis horas, início da tarde de um dia até o clarear do dia seguinte. O narrador cria artifícios que suprem as lacunas temporais para o leitor: o *flashback* de Consuelo (no tonel, Consuelo lembra sua infância na Bolívia com seus pais), a descrição da vida de Günter (jovem alemão que liderou a fuga), a briga entre os alemães, as descrições minuciosas dos estados físicos dos enclausurados e seus desmaios, preenchem um espaço suficiente para dar a impressão de passagem de tempo. Passados, pois, os acontecimentos importantes para narrativa, as horas seguintes são vencidas em apenas uma frase: “Finnegan abriu os olhos e a luz do dia amanhecendo lhe trouxe uma surpreendente esperança” (SOUZA, 2005, p. 271). É importante fazer com que o leitor sinta essa demora, porque ela aborrece as personagens, que estavam enclausuradas em um tonel carregadas por um jumento.

Renata Pallottini (1998, p. 136) aponta que as passagens de tempo nas telenovelas e minisséries se dão no interior do capítulo. Caso forem pequenas, de minutos ou horas, as passagens nem são indicadas, emergindo do fluxo dos fatos e assim serão recebidas pelo público.

A vida de um dia inteiro da cidadezinha começa pela manhã, com o canto do galo; vê-se um personagem que atravessa a praça, outro que entra no trabalho, e a cena seguinte já nos mostra o café da manhã na casa do protagonista. A terceira será sobre o acontecimento na igreja ou no hotel, e no final do bloco, vê-se que já é hora do almoço: quinze minutos de cenas picotadas em quatro horas de tempo da história, da ficção.

Naturalmente, nossa percepção do tempo na minissérie é muito diferente, pois esperamos que “coisas aconteçam” mais rapidamente. Em vista disso, o teledramaturgo investe em artifícios ou convenções que dão a impressão de passagem temporal. Um desses artifícios é a ilusão de simultaneidade “seja quando o tempo da história se desdobra no espaço (caso mais próximo de *simultaneidade* estrita), seja quando o enredo se constitui de múltiplas histórias, que se passam em diferentes unidades espaço-temporais” (NUNES, 1995, p. 51). O espectador segue essas passagens sem grandes problemas. As cenas da fuga dos alemães, na Amazônia, foram intercaladas às do Rio de Janeiro. O café da tarde entre o empresário Farquhar e o Coronel Agostinho seguido do jantar entre o ministro J.J. Seabra e Luíza, ocorridos ao mesmo tempo em que Finnegan e Consuelo agonizavam em um tonel, dá a impressão de passagem do tempo, e isso confirma o que Pallottini já dissera. No nosso caso, trinta minutos de cenas picotadas em dezesseis horas de tempo da história, da ficção.

### 3.2.6 Espaço

De forma genérica, o espaço é o elemento fundamental para mostrar a história contada. Ele é definido como sendo o lugar onde se passa a ação. Conforme revela Cândida Vilares Gancho (2004, p. 27), “se a ação for concentrada, isto é, se houver poucos fatos na história, haverá menos variedades de espaços”, contudo, “se a narrativa for cheia de acontecimentos, haverá maior afluências de espaços”. Ainda segundo a autora, “o espaço tem como funções principais situar as ações dos personagens e estabelecer com eles uma interação, quer influenciando suas atitudes, pensamentos ou emoções, quer sofrendo eventuais transformações provocadas pelos personagens” (GANCHO, 2004, p. 27). E quanto às suas características:

Assim como os personagens, o espaço pode ser caracterizado mais detalhadamente em textos descritivos, ou as referências espaciais podem estar diluídas na narração. De qualquer maneira é possível identificar-lhe as características, por exemplo, espaço fechado ou aberto, espaço urbano ou rural, e assim por diante (GANCHO, 2004, p. 27).

Seja no cinema ou em texto literário, a reprodução de um espaço em sua integralidade é impossível. Isto posto, os espaços físicos citados ou apresentados no romance e na minissérie *Mad Maria* foram todos criados e recriados artisticamente. No romance, houve uma preocupação em detalhar os espaços vividos pelas personagens, quando não, apresentam-se diluídas na narração. Descrições espaciais como a da enfermaria de Dr. Finnegan: “Era uma ampla sala construída em madeira. As duas janelas laterais estavam teladas [...] as camas para os doentes estavam colocadas imediatamente à entrada da enfermaria. [...] dividindo os dois ambientes, mas apenas isolados por biombos, havia duas pedras para o serviço de autópsia” (SOUZA, 2005. p. 45); o dormitório dos trabalhadores: “uma armação tosca, sem teto, construída de troncos, serve para os trabalhadores atarem as redes. [...] As redes estão distribuídas paralelas umas às outras. Cada rede está protegida por um mosquitoireiro. [...] Mas o mosquitoireiro só protege dos mosquitos, no caso de chuva os homens ficam totalmente desabrigados” (SOUZA, 2005.p. 51); e a cidade de Santo Antônio: “a cidade parecia deserta, e a não ser pelo concerto dos insetos, nenhum outro ruído denunciava sinal de vida humana” (SOUZA, 2005. p. 317), entre outras descrições facilitaram a compreensão do leitor acerca da história que foi contada.

Para Daniel Pinna (2006, p. 71), “dentro de um filme, constrói-se uma realidade, um novo mundo e, conseqüentemente, um novo espaço. Espaço esse que, independentemente de sua natureza – natural ou artificial – se apresenta de forma virtual”. O Vale Amazônico, as cachoeiras, a cidade de Santo Antônio, Porto Velho, Rio de Janeiro, o Acampamento, o Hospital da Candelária, a Confeitaria Colombo, a Quintana, a Casa de São Cristóvão entre outros espaços observados em *Mad Maria* foram construídos à maneira do escritor e do cineasta, de maneira que nenhum, por mais “verdadeiro” que seja, é real.

Retomando a Gancho (2004), observamos que no romance *Mad Maria*, a descrição que o narrador faz da vitrine da confeitaria Colombo demonstra claramente como esse espaço caracteriza a personagem Farquhar, interagindo e até mesmo influenciando em suas paixões. Quando estava no Rio de Janeiro, Farquhar tinha o hábito de cobiçar os doces da vitrine da Confeitaria Colombo. O mais estranho é que ele não gostava de doces, não chegou a comprar nenhum, entretanto gostava da sensação de cobiçá-los. Como se vê, o espaço interage com a

personagem, influencia em suas ações e, por conseguinte, a caracteriza. Farquhar era um hábil estrategista e assim como cobiçava os doces na vitrine, saboreava o gosto de suas vitórias em negócios no Brasil.

Tanto no cinema quanto no texto literário, a concepção de espaço tem tomado novas concepções e abordagens. No cinema, o espaço perde sua concepção fixa, estática, tornando-se dinâmico, pois funde-se com a temporalidade. Em uma narrativa, tempo e espaço são mutuamente permeáveis e indissociáveis. Desde o final do século XIX, com a crescente massificação da indústria cinematográfica, a narrativa literária tem sofrido mudanças constantes. Para dar conta da nova forma de ser literária, foi preciso quebrar barreiras e criar estratégias e novos modos narrativos. Com os artifícios cinematográficos “a literatura tentou fazer com palavras o que o cinema faz com a imagem, numa tentativa de capturar e corporificar o tempo e o espaço, direcionar a representação desse tempo-espaço que se apresenta na literatura moderna, um vínculo inquestionável com o cinema” (SARMENTO, 2009, p. 177). Uma forma de incorporação da literatura pelo cinema é a ilusão da simultaneidade, tão cara nas narrativas cinematográficas. A disposição dos espaços no livro dá-nos essa impressão. O autor entrecruzou histórias que se passavam no Rio de Janeiro e histórias que se passavam em plena floresta Amazônica, e o efeito que essa técnica proporcionou foi a mais realista possível. Segundo Rosemari Sarmiento (2009, p. 178), essa é a ideia da narrativa literária moderna e contemporânea que, muitas vezes, tende a deixar de lado as representações detalhadas para atingir um plano de panorama interior, assim como o olho da câmera, realizando *travelings*, aprofundamento de luzes, campos e planos, num fluxo de ação que envolve tempo e espaço característicos da linguagem fílmica.

De acordo com Gancho o espaço pode ainda sofrer eventuais transformações provocadas pelos personagens. E mais uma vez observamos a ação indissociável do tempo nesse processo. Foram cinco anos de cortes, aterros e assentamentos de dormentes em meio à selva Amazônica. A transformação foi ocorrendo lentamente, de 1907 a 1912. À frente dessas mudanças estava o homem, que apesar da sua vulnerabilidade, era inteligente e sabia dominar o meio. A floresta Amazônica, grande espaço a ser completamente vencido, se recusa a sofrer tão bruscas mudanças, lançando ao homem toda sorte de infortúnios existentes daquele espaço, travando, dessa forma, uma batalha entre o espaço e o homem. Apesar das dificuldades decorrentes daquele espaço tão inóspito, doentio e sádico, o homem conseguiu vencer e, portanto, transformou o espaço.

A importância do espaço reside no fato de que sem ele as personagens ficariam presas em algo sem forma. Mas de nada seria o toque dado pelo cineasta e romancista se do outro lado, ou seja, telespectador e leitor não fizessem o seu papel. A percepção total da cena, da descrição, do plano ou montagem só tem sentido se existe o público, ou seja, o que dá significado a cada parte específica é o público.



## CONSIDERAÇÕES FINAIS: DIALOGANDO NAS FRONTEIRAS

A construção da EFMM, como esta pesquisa procurou mostrar, foi objeto de análise de três diferentes obras que, por meio da representação, reconstruíram os flagrantes de um período de profunda utopia, em que a busca por riquezas fáceis levou legiões de operários, seduzidos por dias melhores, a se arriscarem na região mais inóspita do mundo, onde o fantasma da malária e jornadas de trabalho extenuante, sem comida, sem asseio, sem conforto transformam coragem em barbárie.

O livro de Manoel Rodrigues Ferreira, *A ferrovia do diabo* (1960), é a base para a construção das demais obras e pode ser apontado como hipotexto. Ferreira despertou a atenção do mundo para uma então esquecida ferrovia situada nos confins da Amazônia, reconstruindo sua história com base em documentos, dispostos em ordem cronológica dos fatos. Ele deu voz aos homens que, durante os cinco anos de construção da estrada de ferro, sofreram com toda sorte de infortúnios, como mosquitos transmissores de malárias, cobras, escorpiões e ataques de índios. Foram esses homens que falaram em seu livro, cabendo a Ferreira apenas os reproduzir de forma pontuada e organizada. É justo dizer que o livro não teria esse sucesso se Ferreira não tivesse atado em sua pesquisa as fotografias de Dana B. Merrill, que sendo contratado por Percival Farquhar foi responsável por vários flagrantes daquele famigerado projeto ferroviário que tentava estender a ideia de progresso para uma desconhecida e imprevisível região.

Os obstáculos humanamente intransponíveis e a inglória dos trabalhadores naquela região foram recriados pela linguagem literária e ganharam uma dimensão ainda maior. Márcio Souza fez um recorte na história, optando por condensar os fatos. A escolha por retratar o ano de 1911, um ano antes da inauguração, não foi um obstáculo para a produção, pois os fatos anteriores àquele ano, e que ele julgava importante, foram descritos em diálogos por suas personagens. Ao escrever a história da ferrovia, Souza resgatou o passado daquelas gentes com liberdade de imaginação e acabou tendo um tom de denúncia bem maior que o texto histórico. Souza utilizou os fatos históricos, como pano de fundo para criar sua narrativa de maneira coerente e convincente. A obra critica o modo de vida da sociedade vigente e o discurso oficial da época utilizando-se da arte literária. Esse tom de denúncia também foi sentido na linguagem televisiva, que reconstruiu a história da ferrovia enfatizando os dramas humanos. Embora a produção tenha saído do papel após quarenta anos do primeiro contato com o livro de Márcio Souza, o resultado foi simplesmente surpreendente. Benedito Ruy

Barbosa deu um toque de realismo ao preferir gravar no mesmo ambiente onde se passaram os fatos, razão por ter sido campeã de audiência quando de sua reprodução na telinha. Assistir *Mad Maria* é viajar no tempo, mergulhar no inferno verde e reviver os dissabores que aquela gente viveu.

A oposição periferia x centro é uma antítese que estrutura as duas obras ficcionais. A periferia foi pintada e reproduzida ora representando o paraíso, ora o inferno verde. A visão de Dr. Finnegan ao chegar em solo brasileiro de uma exuberante floresta Amazônica, carregada como todos os encantos e belezas, revela mais uma representação paradisíaca do mundo inabitado da Amazônia, uma visão edênica. Porém, na maior parte da narrativa televisiva, essa visão é contrastada com a infernista, pois o roteirista primou em mostrar uma verdadeira luta corporal e psicológica do homem com a natureza. Já o centro, o Rio de Janeiro, foi representado como o progresso. A ficção conseguiu representar esse momento de otimismo que vivia o Brasil no início da República, um Rio de Janeiro que buscava se civilizar, inspirado no traçado urbano de Paris. Foi reproduzido o luxo e requinte de estabelecimentos, cujos nomes eram estrangeiros e representavam grande afluxo de riquezas que estava vivendo a grande capital brasileira, como a Confeitaria Colombo, uma doceria que ainda hoje é retrato da *Belle Époque* e que, na minissérie, era sempre visitada por pessoas do mundo dos negócios, como Percival Farquhar e Ruy Barbosa. Estar vivendo em uma “Paris” significava vestir-se e agir como parisiense, é o que faziam Tereza e Luiza quando tiravam uma tarde para fazer programas ao ar livre e apesar de, na maioria das vezes ser um simples piquenique, elas nunca economizavam nos cuidados com a aparência, afinal a *Belle Époque* era ostentação pura.

As estratégias narrativas utilizada pelo historiador Manoel Rodrigues Ferreira em contraponto com as dos ficcionistas primou pela representação do passado por meio de documentos e testemunhos pessoais. Apesar de as três obras terem utilizados o processo de verossimilhança, Ferreira, como um historiador, chegou o mais próximo da verdade. Isso deu certos pontos à ficção, pois esta teve maior liberdade imaginativa e declarou-se, por vezes, mais real do que o próprio discurso histórico. No aspecto geral, as duas obras ficcionais lançaram mão das mesmas estratégias narrativas: as descrições, que permitiram ao leitor visualizar através de sua inserção no ambiente onde as ações estavam acontecendo; os discursos direto e indireto livre, onde, por exemplo, percebemos como o discurso da personagem Collier se misturou e se confundiu com o discurso narrativo do autor, quando este descreveu os pensamentos e sentimentos do engenheiro por Mad Maria.

As cenas de realismo apavorantes estão presentes nas três obras. Ferreira levanta uma série de documentos comprobatórios das dificuldades que os primeiros viajantes apresentavam na travessia das dezenove cachoeiras dispersas o longo do Madeira. O transporte de produtos deveria ser submetido a uma penosa travessia, e a sorte de tê-lo intacto ao final das cachoeiras, era o preço que muitos arriscavam em pagar. Este preço Alonso estava disposto a pagar, e pagou da forma mais cara possível, dando a sua própria vida para ver contente a sua amada Consuelo, cujo maior sonho era ter um piano de cauda em casa. A ficção apropriou-se do fato histórico, acrescentando a magia que só o mundo da ficção pode criar: Alonso foi tragado pelas águas do rio Madeira. Morreu sem realizar a vontade da bela pianista boliviana, que ansiava ter um piano importado dentro de casa, para dar aulas e concertos. Um sonho para Consuelo e um pesadelo para a equipe de produção da minissérie *Mad Maria*, que teve que enfrentar para dar maior realismo à ficção.

Por fim, nota-se que os fatos retratados no livro de Manoel Rodrigues Ferreira foram transpostos para a Literatura e a Teledramaturgia e causaram um efeito impressionante. Notamos também que houve aproximações e recuos e isso se deu principalmente pela utilização da Literatura Comparada. As aproximações confirmam os diálogos que se podem estabelecer entre essas ciências; já os recuos são saudáveis, pois recorda-nos que estamos lidando com áreas distintas, que carregam especificidades comuns ao seu campo de atuação. Barreiras foram quebradas e pontes construídas e o diálogo tornou-se o ponto central da pesquisa.

## REFERÊNCIAS

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. *Teoria da Literatura*. 81 ed. Coimbra: Almedina, 2007.

ALÓS, Anselmo Peres. *Literatura Comparada ontem e hoje: campo epistemológico de ansiedades e incertezas*. Rio Grande do Sul, v. 27, n.º.52, jan., 2012.

ARISTÓTELES. *Poética: os pensadores*. São Paulo: Abril, 1999.

AZERÊDO, Genilda. *Alguns pressupostos teórico-críticos do fenômeno da adaptação fílmica*. In: GOUVEIA, Arturo; AZERÊDO, Genilda (Orgs.). *Estudos comparados: análises de narrativas literárias e fílmicas*. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 2012.

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

BARTHES, Roland. *Análise e estrutura da narrativa*. Rio de Janeiro: Vozes, 2001.

\_\_\_\_\_. *Lição*. Trad. de Ana Mafalda Leite. Lisboa: Edições 70, 1997.

BAZIN, André. *Por um cinema impuro*. In: *O cinema: ensaios*. São Paulo: brasiliense, 1991.

BENCHIMOL, Samuel. *Amazônia: um pouco-antes e além-depois*. 2ª ed. Revisada. Manaus: Editora da Universidade Federal do Amazonas, 2010.

\_\_\_\_\_. *Romanceiro da batalha da borracha*. Manaus: Imprensa Oficial/Governo do Estado do Amazonas, 1992.

BEZERRA, Maria José. *Invenções do Acre – de Território a Estado – um olhar social*. São Paulo: USP, 2005.

BLOCH, Marc. *Apologia da História ou o ofício do historiador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BORBA, Vanderlei. *Fronteiras e faixa de fronteira: Expansionismo, limites e defesa*. *Historiæ*, Rio Grande, v. 4, n. 2: 59-78, 2013.

BRAIT, Beth. *A Personagem*. São Paulo: Editora Ática, 2004.

\_\_\_\_\_. *Uma perspectiva dialógica de teoria, método e análise*. Gragoatá – Publicação do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal Fluminense, Niterói, n. 20, p. 47-62, 1º sem. 2006.

BRASIL. *Constituição (1988)*. Constituição da República Federativa do Brasil. Brasília, DF: Senado Federal: Centro Gráfico, 1988.

BURKE, Peter. *A Escola dos Annales (1929-1989): a Revolução Francesa da Historiografia*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.

\_\_\_\_\_. *O que é História Cultural?* Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

CÂNDIDO, Antônio. *A personagem do romance*. In: CÂNDIDO, Antônio (Org.). *A personagem de ficção*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.

CARDOSO, João Batista. *Teoria e Prática de leitura, apreensão e produção de texto: por um tempo de "PÁS"* (Programa de Avaliação Seriada). Brasília: Universidade de Brasília, São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2001.

CARDOSO, Joel. *Cinema e Literatura: contrapontos intersemióticos*. Revista Literatura em Debate, v. 5, n.8, p. 1 a 15, jan.-jul., 2011.

CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura Comparada*. 4ª ed. São Paulo: Ática, 2006.

\_\_\_\_\_. *Literatura Comparada: estratégia interdisciplinar*. Revista brasileira de literatura comparada. Niterói, 1991, v 1.

CHARTIER, R. *A História Cultural*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

\_\_\_\_\_. *A história ou a leitura do tempo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

\_\_\_\_\_. *Cultura Escrita, Literatura e História*. Porto Alegre: ARTMED Editora, 2001.

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

CORSEUIL, Anelise Reich. *Literatura e cinema*. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (org). *Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 2ª. ed. rev. e ampl. Maringá: EdUEM, 2005.

COSTA, Nelson Barros da. *Dialogismo e análise do discurso – alguns efeitos do pensamento bakhtiniano nos estudos do discurso*. Linguagem em (Dis)curso – LemD, Tubarão, Sc, v. 15, n.2, p. 321-335, maio/ago., 2015.

COUTINHO, Eduardo F. *Fronteiras imaginadas: cultura nacional/teoria internacional*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.

\_\_\_\_\_. *Literatura Comparada Hoje*. In: Estudos Comparados: Teoria, Crítica e Metodologia, disponível em [https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/3077850/mod\\_resource/content/1/Literatura%20Comparada%20Hoje.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/3077850/mod_resource/content/1/Literatura%20Comparada%20Hoje.pdf)

\_\_\_\_\_. *Literatura comparada, literaturas nacionais e o questionamento do cânone*. Revista brasileira de literatura comparada, v.03, nº 1, Rio de Janeiro: Abralic, 1991.

\_\_\_\_\_. *O comparativismo brasileiro dos anos 90: globalização e multiculturalismo*. Ipotesi – Revista de Estudos Literários. Juiz de Fora. v. 04. nº. 1, pp. 09- 16, 2000.

CULLER, Jonathan. *Teoria Literária: uma introdução*. São Paulo: Beca Produções Culturais Ltda., 1999.

CUNHA, Euclides da. *Amazônia: Um paraíso perdido*. Tenório Telles. 2ª ed. Manaus: Editora Valer, 2011.

\_\_\_\_\_. *Amazônia: terra sem história*. Organização: Tenório Telles. Manaus: Editora Valer, 2014.

DIAS, Edinea Mascarenhas. *A ilusão do fausto: Manaus, 1890-1920*. Manaus: Valer, 1999.

DINIZ, Thaís Flores Nogueira. *Tradução Intersemiótica: do texto para a tela*. Cadernos de Tradução. Florianópolis. v.1, n. 3. pp. 313-338. 1998.

EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura: uma introdução*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2003.

FERREIRA, Manoel Rodrigues. *A Ferrovia do Diabo*. São Paulo: Melhoramentos, 2008.

FERREIRA DE CASTRO, José Maria. *A Selva*. São Paulo: Verbo, 1972.

FROSSARD, Elaine Cristina Medeiros. *A teoria do dialogismo de Bakhtin e a polifonia de Ducrot: pontos de contato*. Revista (con) Textos Linguísticos. Espírito Santo.v.2, n.2. s/p, 2008.

GANCHO, Cândida Vilares. *Como analisar narrativas*. São Paulo: Editora Ática, 2004.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Trad. Cibele Braga et al. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010.

GINZBURG, Carlo. *Olhos de Madeira*, 2002. In: PESAVENTO, Sandra Jatahy. *O mundo como texto: leituras da História e da Literatura*. História da Educação, ASPHE/FaE/3UFPEl, Pelotas, n. 14, p. 31-45, set., 2003.

\_\_\_\_\_. *O fio e os rastros. Verdadeiro, falso, fictício*. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar e Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

GUEDELHA, Carlos Magalhães. *A Metaforização da Amazônia em textos de Euclides da Cunha*. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis - SC, 21 de junho de 2013a, p. 234 – 251.

\_\_\_\_\_. *Metáforas do eu poético poeta*. In: MOURA, Fadul; SERAFIM, Yasmin; OLIVEIRA, Rita Barbosa de. *Amazônia em perspectivas: cultura, poesia e arte*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2017.

\_\_\_\_\_. *O abrasamento sexual nos seringais amazônicos, por Alberto Rangel e Ferreira de Castro*. Agosto – n. 9, 2013b, disponível em < <http://oguari.blogspot.com.br/2013/09/o-abrasamento-sexual-nos-seringais.html>>

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

- JAKOBSON, R. *Aspectos linguísticos da tradução*. São Paulo: Cultrix, 1991.
- KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- LEENHARDT, Jacques; PESAVENTO, Sandra Jatahy. (Org). *Discurso Histórico e narrativa Literária*. Campinas: Unicamp, 1998.
- LEITE, Lúcia Chiappini Moraes. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática (Série Princípios), 1985.
- LIMA, Lucilene Gomes. *Ficções do ciclo da borracha: A selva, Beiradão e O amante das amazonas*. Manaus: Editora da Universidade Federal do Amazonas, 2009.
- LINHARES, Erasmo do Amaral. *O tocador de charamela*. 3ª ed. Manaus: Valer, 2005.
- LONDOÑO, Fernando Torres. *No princípio da história era o jogo de bola*. Jogo, poder e religião entre os maias. REVER. Ano 15. N° 01. Jan/Jun 2015.
- LOPES, Paula Cristina. *Literatura e Linguagem Literária*. Disponível em <<http://bocc.ubi.pt/pag/bocc-lopes-literatura.pdf>>
- LOUREIRO, Antônio J. S. *Amazônia: 10.000 anos*. Manaus: Metro Cúbico, 1982.
- MACIEL, Luiz Carlos. *O poder do clímax: fundamentos do roteiro de TV*. São Paulo: Editora Record, 2003.
- MATOS, Maria Vitalina Leal de. *Introdução aos Estudos Literários*. Lisboa: Verbo, 2001.
- MELLO E SOUZA, Antonio Candido. *Literatura e cultura de 1900 a 1945*. In: *Literatura e Sociedade*. 5. Ed. Editora Nacional, 1976.
- \_\_\_\_\_. *Palavras do homenageado*. Anais do I Congresso ABRALIC. Porto Alegre, UFRGS, p. 17-20, 1988.
- MANZONI, Alexandre. *Sobre o romance histórico*. Porto Alegre: Tiago Tresoldi Editore, 2012.
- MOISÉS, Leyla Perrone. *Texto, Crítica, Escritura*. São Paulo: Ática, 1978.
- MOISÉS, Massaud. *A criação literária: prosa II*. 15. ed., São Paulo: Ed. Cultrix, 1994.
- MONTEIRO, Mário Ypiranga. *Fatos da literatura amazonense*. Manaus: Universidade do Amazonas, 1976.
- MOREIRA, Lúcia C. M. de M. e FLORY, Suely F. V. *Uma leitura do trágico na minissérie Os Maias – a funcionalidade dos objetos na trama ficcional*. São Paulo: Arte&Ciência, 2006.
- NASCIMENTO, Divino Lindria do. *Insanidades sobre os trilhos*. Revista UFG / Dezembro 2011 / Ano XIII nº 11.

- NENEVÉ, Miguel; GOMES, Márcia Letícia. *A descolonização em Mad Maria, de Márcio Souza: o contradiscurso ao “progresso” na Amazônia*. Realis – Revista de Estudos Antiutilitaristas e Pós-Colonial. Pernambuco, v.1, nº 02, 2011.
- NITRINI, Sandra. *Literatura Comparada: História, Teoria e Crítica*. 3 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.
- NOGUEIRA, Ricardo José Batista. *Amazonas: a divisão da “monstruosidade geográfica”*. Manaus: Editora da Universidade do Amazonas, 2007.
- NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 1995.
- PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia de televisão*. São Paulo: Moderna, 1998.
- PLAZA, J. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História & História Cultural*. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.
- \_\_\_\_\_. *O mundo como texto: leituras da História e da Literatura*. História da Educação, ASPHE/FaE/UFPel, Pelotas, v. 7, n. 14, p. 31-45, set. 2003.
- PINNA, Daniel Moreira de Sousa. *Animadas personagens brasileiras: a linguagem visual das personagens do cinema de animação contemporâneo brasileiro*. Rio de Janeiro: PUC, Departamento de Artes e Design, 2006.
- PROENÇA FILHO, Domício. *A linguagem literária*. 8ed. São Paulo: Ática, 2007.
- RANGEL, Alberto. *Inferno verde – cenas e cenários do Amazonas*. 5 ed. Manaus: Valer/ Governo do Estado do Amazonas, 2001.
- REIS, Arthur Cezar Ferreira. *O Seringal e o seringueiro*. 2ª ed. Manaus: Governo do Estado do Amazonas/EDUA, 1997.
- REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina. *Dicionário de Narratologia*. Coimbra: Almedina, 1980.
- RIBAS, Maria Cristina Cardoso. *Literatura e(m) cinema: breve passeio teórico pelos bosques da adaptação*. ALCEU – v. 14, nº 28. p. 117 a 128. Jan./jun.2014.
- SAMOYAUULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. Tradução Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.
- SANTOS, Roberto. *História Econômica da Amazônia (1800/1920)*. São Paulo: T.A. Queiroz, 1980.
- SANTOS, Zelo Aparecida Martins dos. *Historia e Literatura: uma relação possível*. Revista Científica, Curitiba, ano II, v.2, jan-dez/2007.
- SARMENTO. Rosemari. *A Narrativa na Literatura e no Cinema*. Revista Verbo de Minas, Juiz de Fora, v. 8, n. 15, jan./jun. 2009.



SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SOUZA, João José Veras de. *Seringalidade: o estado da Colonialidade na Amazônia e os condenados da floresta*. Manaus: Valler, 2017.

SOUZA, Márcio. *A expressão amazonense: do colonialismo ao neocolonialismo*. Manaus: Editora Valer, 2003.

\_\_\_\_\_. *História da Amazônia*. Manaus: Editora Valer, 2009.

\_\_\_\_\_. *Mad Maria*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2005.

SOUZA, Murilo Mendonça Oliveira de. *Entre a Ferrovia do Diabo e o Trem Fantasma: uma viagem pela história da Estrada de Ferro Madeira-Mamoré*. Campo-Território: revista de geografia agrária, v. 5, n. 9, fev., 2010.

STAM, Robert. *A Literatura através do cinema: realismo, magia e arte da adaptação*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

\_\_\_\_\_. *Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade*. Ilha do Desterro. Florianópolis. n° 51. p. 019 – 053. Jul./dez. 2006.

TEIXEIRA, Cynthia Alcantara. *Mad Maria: do romance à minissérie*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Amazonas - AM, 2007.

TIEGHEM, P. V. *La Littérature Comparée*. Paris, Armand Colin, 1951.

TOCANTINS, Leandro. *O rio comanda a vida: uma interpretação da Amazônia*. Manaus: Editora Valer, 2000.

TODOROV, Tzvetan. *A Literatura em perigo*. Tradução Caio Meira. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.

\_\_\_\_\_. *Os Gêneros do Discurso*. Lisboa: Edições 70, 1978.

VAINFAS, Ronaldo. *História das Mentalidades e História Cultural*. In. Cardoso, Ciro Flamarion. *Domínios da História: ensaios de Teoria e Metodologia*. Rio de Janeiro: Campus, 1997.

VASCONCELOS, Carlos de. *Deserdados*. Rio de Janeiro: Editora Livraria Leite Ribeiro. 1922.

WAJNMAN, Solange. *Mad Maria, Intermedialidades e Memórias dos Sentidos: a presentificação do passado em minisséries históricas*. Significação. São Paulo, v. 41, n° 42, 2014.

WALTY, Ivete Lara Camargos. *O que é ficção*. São Paulo: Brasiliense, 1999.

WELLEK, R. *A crise da Literatura Comparada*. Trad. de Maria Lúcia Rocha-Coutinho. In: COUTINHO, F. E. & CARVALHAL, T. F. (orgs.). *Literatura Comparada: Textos Fundadores*. Rio de Janeiro, Rocco, 1994<sup>a</sup>, pp. 108-119.

**Sites Acessados:**

<http://escritoresdoamazonas.blogspot.com/2014/11/marcio-souza.html>, acesso em 17 de abril de 2018.

<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2301200511.htm>, acesso em 17 de abril de 2018.

<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2301200511.htm>, acesso em 17 de abril de 2018.

<http://memoriaglobo.globo.com>, acessado em 18 de maio de 2018.

<http://www.editiondia.de/brasilien.html>, acessando em: 23 de maio de 2018