

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

Dissertação de Mestrado em
Teoria Literária apresentada
para aprovação ao Programa de
Pós-graduação em Literatura.

Mestrando: Ivo Renato D'Ávila França
Orientadora: Dr.^a Odília Carreirão Ortiga

MARÇO - 2005

Memorial de Maria Moura
em
dupla poética de olhar:
do romance de Rachel de Queiroz à
minissérie de televisão

A sorte minha foi que, mesmo debaixo daquele medo, eu não fiquei sem ação e resolvi me defender. Nas mãos dele eu já estava, e para não ter a sorte de Mãe, tinha que atacar, antes que fosse tarde. Era ou ele, ou eu.

Maria Moura

Agradeço, em especial,

à Dr.^a Odília Carreirão Ortiga

***a sensibilidade que me proporcionou esta realização de vida e
a perseverança e competência na busca de um resultado de
qualidade para este estudo.***

RESUMO

O presente estudo tem como objeto uma manifestação particular de intertextualidade que se faz pela transposição de um sistema de linguagem característico da expressão literária, um romance, para outro característico da expressão televisual, uma minissérie de televisão. Assim, o *corpus* da pesquisa e das leituras procedidas configura duas matérias de substancial diferença: uma é produto de uma arte que se utiliza da palavra, e a outra, de imagens e sons. Para perfazer esse *corpus*, esta dissertação procede a um duplo olhar sobre a narrativa de *Memorial de Maria Moura*, o romance e sua adaptação para a televisão, revestindo de três faces o objeto de estudo: o texto original, de Rachel de Queiroz; o roteiro de adaptação, de Jorge Furtado e Carlos Gerbase; e a produção televisual, da Rede Globo de Televisão, em recorte da performance da personagem Maria Moura. Essa dupla vertente de leitura aborda, primeiro, o processo de adaptação do romance ao roteiro e, depois, o recorte da construção da personagem no romance e na minissérie. Como etapas da tarefa de cumprir esse objetivo geral, este estudo assume na qualidade de objetivos complementares a leitura do romance e sua contextualização, em relação aos demais romances da escritora, e à historiografia e à crítica literárias brasileiras; leitura do roteiro de adaptação; fundamentação teórica da adaptação referida e contextualização da teleficção na televisão brasileira; e as leituras da construção da personagem Maria Moura, no romance, e da performance, na televisão, de acordo com a versão apresentada pela emissora em 94. Entre os resultados obtidos a partir da pesquisa e das leituras realizadas, esta dissertação considera que a transposição de linguagem do romance à minissérie justifica a rubrica adaptação, ainda que estabeleça ora aproximações, ora distanciamentos entre as duas obras, os quais são objeto de leitura conclusiva.

ABSTRACT

The following study has as its object study a peculiar manifestation of intertextuality that is done by the conversion of a characteristic language system of the literary expression, a romance, into a television miniseries. The corpus of the research configure two matters of substantial difference: one is product of an art that makes use of the word itself, and the other, of images and sounds. For the purpose of doing that, this dissertation proceeds to a double look at the narrative of *Memorial de Maria Moura*, the romance and its adaptation for the television, covering the original text, by Rachel de Queiroz; the adaptation screenplay, by Jorge Furtado and Carlos Gerbase; and the television production, by Rede Globo de Televisão, focusing on the character of Maria Moura. These two readings approach, first of all, the adaptation process of the romance into a screenplay and, then, the character's construction in the romance and in the miniseries. The task of accomplishing that general aim, also includes the complementary objectives of the reading of the romance and its contextualization in relation to the writer's other romances, and the historiography and Brazilian literary criticism; the reading of the adaptation screenplay; a theoretical grounding of the referred adaptation and a contextualization of the "telefiction" in the Brazilian television; and the readings about the construction of the character's Maria Moura, in the romance, and on the screenplay performance, in television, in agreement with the version presented by the broadcasting station in 94. Among the results obtained from the research and the accomplished readings, this dissertation considers that the language conversion of the romance into the miniseries justifies the adaptation although it establishes similarities and differences among the two works.

SUMÁRIO

| | |
|---|-----|
| 1 Prólogo: intencionalidade, referência teórica e modo de fazer | 6 |
| 2 Rachel de Queiroz – o entrelaçar de vida, ficção e ideologia | 26 |
| 3 A construção de <i>Memorial de Maria Moura</i>, leitura do romance | 51 |
| 4 A ficção televisual no Brasil e o recurso da adaptação: um trajeto de intertextualidades | 70 |
| 5 A construção de <i>Memorial de Maria Moura</i>, leitura do roteiro da minissérie | 95 |
| 6 Um duplo olhar sobre Maria Moura: pontos e contrapontos da construção da personagem no romance e da performance na televisão | 125 |
| 7 À guisa de leitura conclusiva: aproximações e distanciamentos | 168 |
| 8 Referências bibliográficas | 194 |

1 Prólogo: intencionalidade, referência teórica e modo de fazer

A relação de intertextualidade estabelecida entre a expressão literária e a expressão audiovisual – inclusos o cinema, a televisão e a Internet, caracteriza-se como importante elemento constituinte e determinante dos processos de desenvolvimento e dos destinos da narrativa e do discurso humanos, sobremaneira se observada das óticas de contexto da cultura e da comunicação de massa e da indústria cultural.

Mesmo na remota hegemonia das expressões oral e escrita sobre as demais manifestações da expressão humana, quando a palavra falada ou grafada configurava-se de maneira inquestionável como uma das poucas e a mais valorizada entre as formas de extensão objetiva do homem, na origem dessa fala e dessa grafia, esteve sempre o pensamento, que, resultado da percepção e sensibilidade dos sentidos humanos, tem na visão o seu principal canal de recepção do mundo exterior, e, por isso mesmo, se organiza em imagens e a partir de imagens, que se movimentam numa espécie de silenciosa sonoridade em um plasmado estado de contínuo imaginário. Na comunicação oral, essas imagens traduzidas em sons formulam a palavra falada, que, ao ser transposta para a comunicação escrita, é transmudada na significação grafada da forma sonora com que a fala traduz o pensamento. No contexto da cultura de massa, mais especificamente no cinema e na televisão, a comunicação privilegia a imagem como principal extensão da expressão humana, tendo como diferencial em relação ao pensamento a audível

sonoridade da palavra falada. Seja na espécie de silenciosa sonoridade do pensamento, seja na audível sonoridade da palavra falada dos meios de comunicação de massa, como nas expressões oral e escrita, co-subsistem o discurso e a forma narrativa sobre a qual são organizadas as imagens e suas traduções implicadas pela especificidade desses sistemas de linguagem de natureza e organização distintas.

Se observadas as trajetórias de desenvolvimento das expressões literária, fílmica e televisual,¹ verifica-se que não é difícil identificar as interferências, implicações, influências e contribuições mútuas geradas entre essas formas de comunicação humana. É natural que em função da sua solidez de gênero narrativo secular – remissível aos finais do século XV, na hipótese menos polêmica, se tivermos em vista o romance – a expressão literária tenha tido reconhecida por primeiro sua influência sobre os modos de construção do discurso e da narrativa no cinema. Por outro lado, é crescente a tendência de estudos que buscam identificar as implicações da expressão fílmica e audiovisual em geral na expressão literária, estabelecendo uma linha de influências diretas no ir e vir da reorganização de linguagens de um processo de migração de conteúdos e significados, por vezes em sentidos inversos, mas na mesma e sempre única direção de fingir ou imitar a vida como formas possíveis de representar a realidade.

A presente dissertação tem como objeto de estudo uma manifestação particular de reorganização de linguagens orientada para transpor significações de um tipo de expressão em outro, com foco específico na migração de significados entre um sistema de linguagem característico da expressão literária para outro característico da expressão televisual. A

¹ Embora seja também de uso corrente o vocábulo televisivo para caracterizar obras expressas e construídas a partir da linguagem do meio de comunicação televisão, opta-se neste estudo pela utilização da palavra televisual como decorrência da observação do jornalista e escritor Décio Pignatari, a qual parece assaz pertinente, de que “‘televisivo’ é um italianismo dispensável, ainda mais que nasce de um erro de tradução. Foram de Umberto Eco os primeiros ensaios sobre televisão traduzidos para a nossa língua. Em italiano, assim como se fala em *arti visive*, fala-se em *linguaggio televisivo*. Ora, se temos ‘artes visuais’ ou ‘recursos audiovisuais’ – e não ‘artes visivas’ ou ‘recursos audiovisivos’ – por que diabo haveríamos de falar e escrever ‘linguagem televisiva’? Televisual é o adjetivo certo. ‘Visivo(a)’ não existe em português. Veio da ignorância do tradutor. E pegou...” (PIGNATARI, Décio. *Signagem da televisão*. São Paulo: Brasiliense, 1984. p. 37). Além de Pignatari, o termo televisual é adotado também por outros autores que são fonte de pesquisa deste estudo, como Anna Maria Balogh.

trajetória percorrida até a presente dissertação inclui fatos e acontecimentos que considero pertinente serem referidos, como forma de esclarecer a intencionalidade do estudo a que me propus desenvolver no Mestrado em Teoria Literária do curso de Pós-Graduação em Literatura da UFSC. Em 1981, concluí a graduação de Bacharelado em Comunicação Social – Habilitação Jornalismo Gráfico e Audiovisual, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, em Porto Alegre. Durante as mais de duas décadas decorridas da graduação à época atual, dediquei minha atividade profissional ao jornalismo em geral, passando por experiências na área da comunicação, com a atuação em jornais, emissoras de televisão, assessorias de imprensa e de comunicação e marketing institucional e na atividade privada, na qual cumpri uma fase dedicada, em especial, ao jornalismo empresarial. Marcaram essa trajetória, principalmente, as atuações profissionais em atividades ligadas à televisão, que incluem o exercício das funções de reportagem, redação, edição, apresentação e direção de programas jornalísticos e empresariais.

Em todo esse período, por força da condição de mercado e da sobrecarga de atividades gerada pela minha profissão, afastei-me das leituras e das discussões acadêmicas. Houve, na verdade, um único e significativo contato com o mundo acadêmico. No primeiro semestre de 1993, exerci a função de professor da disciplina de Planejamento em Comunicação, do curso de Jornalismo da Universidade do Vale do Itajaí.²

Nos últimos anos, comecei a questionar, com maior freqüência, o afastamento da vida acadêmica e a ansiar por mudanças em minha vida, pessoal e profissional. As necessidades crescentes de retorno à discussão teórica e de reaproximação com a área das ciências humanas, em particular com a arte, aliadas à busca de crescimento pessoal, foram as questões de maior peso para a decisão de que seria oportuno o exercício de uma pós-graduação. Como parte dessa mudança, a escolha pela área de Letras, em particular pela Literatura, aconteceu de uma forma simples, quase natural. De

² Só não continuei a ministrar a disciplina em virtude de a Univali, pressionada pela legislação federal, exigir dos professores a formação em nível de pós-graduação; atividade na qual, naquele momento, não me convinha investir.

um lado, estava interessado em ampliar e diversificar conhecimentos de maneira a poder aplicar os adquiridos na graduação e na vivência profissional. De outro, tinha a intenção objetiva de orientar minha atenção para uma área de maior identificação com minhas convicções de vida. Confesso que somei a isso um pouco de intuição de que a mudança que estava buscando deveria acontecer através da Literatura.³

Em decorrência dessa decisão, a escolha da adaptação⁴ de uma obra literária à televisão como objeto de estudo decorreu de um raciocínio simples. Com ela, estabeleci a união de interesses e o equilíbrio entre teoria e prática pretendidos: a Literatura como forma de ampliar meus conhecimentos e a televisão como possibilidade de aplicar conhecimentos adquiridos nos estudos de graduação e na experiência profissional. A decisão foi ultimada com a inscrição para a seleção de aluno especial no curso de Mestrado em Literatura da UFSC. Em contato com a teoria e a crítica referentes à narrativa ficcional, vivenciadas no decorrer dos cursos freqüentados, senti-me estimulado a identificar *Memorial de Maria Moura* e sua adaptação para a televisão como o *corpus* adequado ao meu projeto inicial de pós-graduação.

Lançado em 1992, *Memorial de Maria Moura* é o último romance ainda em vida da escritora Rachel de Queiroz, que, aos 82 anos, numa espécie de morte anunciada, preconizava ser a obra definitiva de sua carreira de romancista.⁵ Antes dele, Rachel escreveu outros seis romances: *O quinze* (1930); *João Miguel* (1932); *Caminho de pedras* (1937); *As três Marias* (1939); *Dôra, Doralina* (1975); e *O galo de ouro* (1985).⁶ Depois de 92, foram

³ Apesar da opção pela graduação em Jornalismo, cultivei sempre um fascínio em relação ao teatro, tendo participado de produções de radioteatro e praticado o exercício da escrita, na construção do texto de roteiros – principalmente de roteiros de radioteatro de mistério – e de uma peça de teatro, montada e dirigida como trabalho final da disciplina de Português, no 2º grau. Além de ser apresentada no âmbito da escola, a peça foi levada à cena em um teatro de Porto Alegre por três temporadas curtas. Datam desse período os meus primeiros estudos sobre teoria e história da arte, quando aconteceram os contatos com a dramaturgia ocidental e com o texto e as concepções de A. Hauser na obra *História social da literatura e da arte*.

⁴ O termo adaptação está sendo utilizado neste trabalho dentro dos limites conceituais pontuados na seqüência desta introdução e aprofundados no capítulo quarto.

⁵ QUEIROZ, Rachel. *Memorial de Maria Moura*. São Paulo: Siciliano, 1992. Orelha de capa.

⁶ A narrativa de *O galo de ouro* foi publicada em forma de folhetim na revista *O Cruzeiro*, em 1950, num total de 40 capítulos. Em 1985, a editora José Olympio lançou a primeira edição em forma de publicação única. Rachel escreveu ainda outros dois romances em parceria com vários escritores, um deles do gênero policial. Consta do capítulo segundo desta dissertação um maior detalhamento da produção literária da escritora.

publicados mais quatro títulos, porém nenhum romance, confirmando a previsão da escritora. Durante os seus últimos 11 anos de vida, foram lançadas as edições de um livro de crônicas, *As terras ásperas* (1993); um de memórias, em parceria com a irmã de Rachel, Maria Luíza de Queiroz, *Tantos anos* (1998); um conto, *A casa do morro branco* (1999); e uma narrativa infanto-juvenil, *Memórias de menina* (2003), esta última, sim, a derradeira publicação ainda em vida. Raquel de Queiroz faleceu no dia 4 de novembro de 2003, com quase 93 anos, idade que completaria no dia 17 daquele mês.

A historiografia literária brasileira, ainda que com pesos e medidas diferentes de autor para autor, se tomados como referência autores do porte de Antonio Candido, Afrânio Coutinho, Alfredo Bosi ou da italiana Luciana Stegagno Picchio, reconhece a importância de Rachel de Queiroz na produção ficcional brasileira no chamado Romance de 30, que marca um segundo movimento do Modernismo brasileiro, e o seu pioneirismo num tipo de ficção historicamente caracterizado como regionalismo nordestino, de forte influência neo-realista, que renova a literatura brasileira pelo engajamento social e político, pela ruptura de convenções retóricas e estéticas e pela valorização de temas locais. Com uma dedicação de maior afinco pessoal ao jornalismo, mais propriamente à função de cronista, Rachel de Queiroz percorre uma polêmica trajetória política que, embora caracterizada por um não-engajamento formal, vai do envolvimento com o socialismo ao apoio ao movimento militar golpista de 64, e uma trajetória de produção ficcional que, depois do lançamento de *O quinze*, em 1930, e de outros três romances até o final da década de 30, passa por dois grandes hiatos: um, de quatro décadas, até o lançamento de *Dôra*, *Doralina*, e outro, de mais quase duas décadas, até o lançamento de *Memorial de Maria Moura*.

Em artigo publicado no caderno *Mais*, do jornal *Folha de São Paulo*, em agosto de 92, a articulista e escritora Marilene Felinto registra o retorno de Rachel de Queiroz à ficção com o lançamento de *Memorial de Maria Moura* e revela, a partir de depoimento da escritora, os dois principais elementos de inspiração na construção da personagem Maria Moura: de um lado, a pernambucana Maria de Oliveira, identificada por Rachel como uma espécie

de cangaceira, que se tornou conhecida na seca de 1602; e, de outro, a inglesa Elizabeth I, filha de Henrique VIII e Ana Bolena, que subiu ao trono da Inglaterra em 1558. Destaca ainda a articulista que Rachel descobriu a existência de Maria de Oliveira numa pesquisa sobre a seca e ficou “impressionada”⁷ com a figura de mulher guerreira da pernambucana; porém, como a intenção não era a de “escrever um romance tipicamente histórico, transferiu ficcionalmente a vida da cangaceira para o século XIX”.⁸

De acordo com reportagem do caderno *tvfolha*, do jornal *Folha de São Paulo*, até maio de 94, o romance *Memorial de Maria Moura* havia vendido o total dos volumes impressos na edição de lançamento, cerca de 5 mil exemplares. Esse volume de vendas dobra durante a apresentação da minissérie que adapta o romance para a televisão e totaliza, em fevereiro de 2003, “mais de 40 mil exemplares”.⁹ Rachel de Queiroz recebe da Rede Globo de Televisão, pela reserva de direitos de adaptação do romance para a televisão, a “quantia de 50 mil dólares”.¹⁰

Produzida e apresentada pela TV Globo, no período de 17 de maio a 17 de junho de 1994, a minissérie *Memorial de Maria Moura* conquistou a opinião pública alcançando uma audiência que foi considerada detentora de um dos melhores índices registrados entre as teleficções seriadas produzidas até então pela emissora. Finalizada em 19 capítulos,¹¹ a minissérie levou ao ar uma narrativa com força dramática, reforçada pela performance de Glória Pires no papel de Maria Moura.¹² O roteiro original de adaptação, construído

⁷ Além dos casos de utilização considerada normativa, como em títulos de livros, ensaios e expressões de língua estrangeira, esta dissertação adota as seguintes normas de utilização de aspas e itálico no seu corpo de texto: a) são aspas e formatadas em itálico as citações pessoais da escritora Rachel de Queiroz e as epígrafes, independentemente de conteúdo originado da escritora ou não; b) são colocadas apenas entre aspas as citações de outros autores e ensaístas ou extraídas de livros, revistas ou jornais; e c) são grafadas em itálico as citações de conteúdo ficcional, tanto do romance da escritora como do roteiro de adaptação e da minissérie, e, também, a palavra *bandoleira*.

⁸ FELINTO, Marilene. Rachel de Queiroz narra saga feminina do cangaço. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 9 ago. 1992. Caderno Mais, p. 6.12.

⁹ DANNEMAN, Fernanda. Metamorfoses: escritores e adaptadores falam das mudanças que a obra literária sofre ao ser transposta para a televisão. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 9 fev. 2003. *tvfolha*, p. 6 e 7.

¹⁰ MEMÓRIA Seletiva. *Cadernos de Literatura Brasileira*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 4 (Rachel de Queiroz), p. 14, set. 1997.

¹¹ A edição original dos 19 capítulos levada ao ar pela Globo, que é objeto de leitura deste estudo, foi obtida em gravação caseira gentilmente cedida por Ana Beatriz Bolzani.

¹² Além de Glória Pires, o elenco escalado pela Globo para a minissérie reuniu um grupo de atores reconhecidos pela teledramaturgia brasileira para interpretar as principais personagens da história:

em 24 capítulos, foi assinado por Jorge Furtado e Carlos Gerbase, com a colaboração de Renato Campão e Glênio Póvoas.¹³ Para dirigir a arquitetura da performance das personagens e a execução e finalização das filmagens, a TV Globo escalou os diretores Roberto Farias, Denise Saraceni e Mauro Mendonça Filho, que atuaram sob a direção artística de Carlos Manga.¹⁴

A partir dessas duas narrativas, o romance e a minissérie, eleitas para configurarem o universo da pesquisa e leitura, esta dissertação, sob o título e subtítulo de *Memorial de Maria Moura em dupla poética de olhar: do romance de Rachel de Queiroz à minissérie de televisão*, tem por eixo teórico o processo de adaptação da narrativa de Rachel de Queiroz à narrativa televisual. Utilizei a expressão *dupla poética de olhar* para compor o título porque acredito ser capaz de resumir a intencionalidade aqui proposta: caracterizar a poética das duas narrativas, o romance e o roteiro de adaptação, e atender ao recorte da construção de Maria Moura, por Rachel, e da performance, pela intérprete da personagem na minissérie.

Marcos Palmeira – no papel de Cirino, o amante de Maria Moura –, Cristiana Oliveira, Zezé Polessa, Kadu Moliterno, Bia Seidl, Sebastião Vasconcellos, Chico Diaz e Zezé Motta.

¹³ O roteiro original da adaptação foi também gentilmente cedido pelo autor Carlos Gerbase, viabilizando e complementando a fonte mínima de pesquisa para a execução deste estudo, ou seja, as narrativas do romance e da minissérie. Ao todo, a escrita dos 24 capítulos perfaz um total de texto equivalente ao espaço de cerca de 900 folhas A4, digitadas em espaçamento simples.

¹⁴ Dos sete romances produzidos por Rachel, quatro já tiveram adaptações para a linguagem audiovisual concluídas. Em 1978, chegou ao cinema *Dôra, Doralina*, com direção de Perry Salles, tendo como atores principais o próprio Perry Salles e Vera Fischer. Em 80, a Globo produziu a adaptação de *As três Marias*, em versão de telenovela, com 156 capítulos, sendo as três personagens principais interpretadas por Glória Pires, Nádya Lippi e Maitê Proença. Em 94, foi a vez da adaptação do romance que integra o *corpus* desta dissertação, *Memorial de Maria Moura*, em versão de minissérie com 19 capítulos, produzida pela Globo, com Glória Pires na interpretação da personagem que dá título à narrativa. Foi também adaptado, em 97, para a linguagem cinematográfica de curta-metragem, sob a direção da cineasta Liloye Boubli, o conto *Tangerine girl*, que fala sobre a transformação das relações e dos comportamentos entre os moradores de Fortaleza com a chegada de soldados americanos à cidade, durante a Segunda Guerra Mundial. Em 2003, mais uma obra de Rachel de Queiroz, o conto *Cremilda e o fantasma*, foi adaptada à linguagem audiovisual e levada ao ar como um dos seriados do *Brava gente*, programa criado pela Globo com o objetivo de veicular teleproduções dramáticas resultantes de adaptações de obras de contistas brasileiros. Em 2004, foi concluída a filmagem da adaptação de *O quinze*, dirigida por Aurora Duarte e Jurandir Oliveira. Atualmente, outras duas novas adaptações cinematográficas da obra da escritora estão em curso: *Memorial de Maria Moura*, sob a direção de Leilany Fernandes, e *João Miguel*, com roteiro e direção de Jurandir Oliveira. Essa série de adaptações pode ser lida como uma forma de reencontro entre Rachel de Queiroz e a linguagem audiovisual, com a qual a escritora teve uma aproximação de sucesso em 1953, dessa vez de próprio punho, assinando os diálogos de *O cangaceiro*, o premiado filme de Lima Barreto. Há registros que dão conta da existência de uma peça para teleteatro, *Padrezinho santo*, escrita por Rachel na década de 60, que permaneceu inédita, não tendo sido levada ao ar nem impressa. Essas informações foram compiladas a partir de pesquisa em diversas fontes, em especial na Internet (MARANHÃO, Émerson. Ajustando o foco. Disponível em: <<http://www.noolhar.com/tudosobre/rachel/1690.html>>).

Um esclarecimento de cunho teórico que se faz necessário diz respeito à utilização do termo adaptação, escolhido como mais adequado para caracterizar o processo de transposição de linguagem do romance à produção televisual, ocorrido na teleprodução em estudo, que transpõe a linguagem literária do romance de Rachel em representação que visa a embasar outra representação, visual e sonora. Em vez de adaptação, poderia ter optado pelo termo intertextualidade, reconhecendo e ressaltando as relações intertextuais que se estabelecem entre o romance e o roteiro da minissérie e entre a construção literária da personagem e a performance televisual de Maria Moura. Resultado de um processo de renovação do pensamento crítico, em estudos literários desenvolvidos na segunda metade do século passado que buscaram justificativas teóricas para fundamentar uma releitura da estrutura narrativa tradicional e das relações estabelecidas entre autor, obra, texto e leitor, o termo intertextualidade promoveu um resgate da teoria desenvolvida por Mikhail Bakhtin sobre o romance. Julia Kristeva orientou seu novo conceito referenciada na concepção de dialogismo, formulada pelo estudioso e filólogo russo a partir do entendimento de que “o romance, tomado como um conjunto, caracteriza-se como um fenômeno pluriestilístico, plurilíngüe e plurivocal”, revelando a marca de “uma diversidade social de linguagens e de vozes individuais”¹⁵ que formam um multidiscurso, assinalado por um plurilingüismo dialogizado, de uma dialogicidade interna e externa. A reflexão de Kristeva transfere o conceito de Bakhtin do plano social para o plano estritamente literário, textual, e define intertextualidade fundada na constatação de que todo texto é um conjunto de citações, de que todo texto é absorvido e transformado por e a partir de outros textos. Genette, Sollers, Foucault, Barthes, Derrida, Rifaterre, Compagnon e Laurent Jenny são outros estudiosos que se envolveram com a reflexão, disseminação e maturação dos conceitos de intertextualidade e intertexto, dentro de uma perspectiva das relações que se estabelecem entre textos que contêm outros textos, em estudos que alargam o potencial do hipertexto da dimensão de técnica de

¹⁵ BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: Hucitec, 1990. p. 73 e 76.

leitura à de instrumento de uma espécie de reescrita. É resultado desses estudos, entre outras, a noção de arquitexto, assim estabelecida para caracterizar a relação intertextual entre um texto e os arquétipos de gênero. Resistente a qualquer possibilidade de redução do alargamento de significação do conceito de intertextualidade, até aqui abordado num enfoque entre sistemas de linguagem de mesma natureza e de semelhante organização, Kristeva propõe a noção de transposição. Com essa possibilidade, introduz no conceito intertextual uma relação de “passagem dum sistema significante a outro”, migrando, de acordo com Laurent Jenny, “para além de toda a problemática literária ou estética”.¹⁶

Outra hipótese de denominação do referido processo de transposição seria a adoção do termo palimpsesto,¹⁷ assumindo o alargamento semântico dessa palavra de acordo com a dimensão proposta pelo teórico Gerard Genette. Além do termo palimpsesto, que envolve as conceituações de hipertexto e hipotexto, dentro de um conceito maior de hipertextualidade, Genette incluiu na sua noção de transtextualidade, formulada como um sistema de categorias de significações intertextual e extratextual, as relações intertextuais de paratextualidade, metatextualidade e arquitextualidade.

É fundamental destacar que a opção de adotar o termo adaptação considerou sobremaneira a utilização pela emissora de televisão da nomenclatura “adaptação livre”, conforme consta nos créditos veiculados nas vinhetas de abertura da minissérie, que informam ainda ser a produção “inspirada no romance homônimo de Raquel de Queiroz”. Registre-se que assumo a significação da palavra adaptação, para efeito de leitura do *corpus* e reflexão sobre tópicos teóricos e narrativos constantes nesta dissertação, numa perspectiva semelhante ao termo transposição na conceituação de Julia Kristeva. A leitura da minissérie será orientada pela sua concepção como uma adaptação configurada pela relação intertextual de passagem de um para

¹⁶ JENNY, Laurent. A estratégia da forma. *Poétique*, Coimbra: Nova Medina, n. 27(Intertextualidades), p. 19, 1979.

¹⁷ Considero importante ressaltar que a palavra palimpsesto abarca em sua origem a significação de antigo material de escrita, principalmente pergaminho, que, em função do alto custo, era reutilizado mediante a raspagem de um texto, para dar lugar à escrita de outro novo texto.

outro sistema de linguagem, sendo ambos originários de natureza e de organização diversas, de tal maneira que o romance seja referência de concepção da minissérie. Num olhar que tangencia mas não confere valor absoluto à questão da fidelidade da obra adaptada à original, a dimensão conceitual das possibilidades de adaptação assumida por esta dissertação considera fundamentais no processo de transposição em estudo o conhecimento por parte do adaptador tanto do meio em que atua, no caso o televisual, quanto da literatura, como, também, da obra da escritora cuja narrativa foi escolhida para adaptação. Dessa forma, a adaptação parece poder cumprir a travessia de uma a outra linguagem e observar as especificidades do contexto da nova obra e as intencionalidades e contradições representadas no original, realizando um processo de intertextualidade criativo sem que as soluções de adaptação necessariamente estabeleçam pontos de confronto entre a adaptação e a obra adaptada.

Além desses aspectos intertextuais, faz-se necessária para consubstanciar esse estudo a observação de outras questões teóricas vinculadas às duas linguagens mencionadas. Entre elas, encontram-se a teoria do romance, em particular dos romances histórico e regionalista;¹⁸ os estudos sobre a produção ficcional em linguagem visual e sonora, em especial da televisão no Brasil, e as implicações formais e estruturais da adaptação do romance à minissérie de televisão. Essas questões encontram-se aqui apenas pontuadas, mas são retomadas ao longo da dissertação, sempre que necessário lançar mão da teoria e da crítica literárias para aprofundar leituras, complementar pesquisas ou fundamentar reflexões ou questionamentos.

O romance é das formas narrativas a que exige maior cautela quando se trata de estabelecer recortes de leitura teórica, em função da imensa fortuna crítica existente a respeito das questões que envolvem seu

¹⁸ Cabe aqui a consideração de que os termos regional, regionalismo e regionalista serão utilizados neste trabalho, em especial no capítulo segundo, dentro de um contexto de significação adotado e utilizado pela crítica e historiografia literárias, que contextualizam a obra de Rachel de Queiroz dentro de um movimento literário denominado de regionalismo nordestino e reconhecido como tal. Fora dessa acepção, o termo regional e suas derivações carregam em torno de si toda uma polêmica teórica que não pretendo, em momento algum, trazer à discussão nesta dissertação, sob pena de comprometer os objetivos aqui traçados.

surgimento e das várias espécies do gênero. Dessas questões, considero relevante para este trabalho, em especial, a gênese, a história e a tipologia do romance, com destaque para os estudos de Georg Lukács e Mikhail Bakhtin, dois teóricos socialistas com atuações distintas marcadas por uma postura ortodoxa do primeiro se comparado ao segundo.

De acordo com Lukács, o gênero em referência é produto da dissolução da forma épica, uma espécie de epopéia degradada. “O romance é a epopéia de um mundo sem deuses: a psicologia do herói romanesco é demoníaca”,¹⁹ conceitua o autor em *A teoria do romance*. Para Lukács, a “imanência do sentido à vida”, que na epopéia estava no “apagamento do sujeito”²⁰ para dar lugar à comunidade, numa totalidade orgânica e acabada em si mesma, transforma-se, com o romance, “um gênero problemático”, em alteridade, ao construir um “herói” que se poderia chamar também de problemático, que, apesar disso, aspira à totalidade. “Os heróis romanescos [...] estão sempre em busca”,²¹ segundo Lukács, que identifica no realismo fantástico de Rabelais e no *Dom Quixote*, de Cervantes, as marcas da dissolução da forma e da utopia épica e o nascimento do romance. A ascensão da burguesia e o fortalecimento da sociedade de classes nos séculos XVIII e XIX, segundo o teórico, criam as condições de plenitude para o desenvolvimento do novo gênero narrativo. Balzac, Flaubert e Tolstoi são algumas das referências tomadas por ele ao estudar a gênese, a tipologia e a história do romance, cuja dissolução preconiza e aponta como resultado da perda do caráter épico por parte do gênero, no período entre o final do século XIX e início do XX. A morte do romance anunciada por Lukács tem como base de apoio a perspectiva e a expectativa pessoal de ascensão do socialismo, que, ao instaurar uma sociedade sem classes, retomaria a totalidade épica, não propriamente resgatando a epopéia, mas concebendo uma forma nova de ficção em que a “imanência do sentido da vida” voltasse a estar assentada numa “existência feliz, segundo uma harmonia pré-estabelecida”.²²

¹⁹ LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Lisboa: Editorial Presença, s/d. p. 89.

²⁰ *Ibid.*, p. 57.

²¹ *Ibid.*, p. 60.

²² *Ibid.*, p. 57.

Também referenciado na função social, mas num sentido mais amplo do que a luta de classes, Mikhail Bakhtin realizou diversos estudos sobre o romance a partir de 1930, reunidos na obra *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*, que, dentre as suas várias perspectivas, tinham o objetivo de eliminar “a ruptura entre o ‘formalismo’ e o ‘ideologismo’ abstratos no estudo do discurso literário. A forma e o conteúdo estão unidos no discurso”, argumenta.²³ Nesses estudos, Bakhtin caracteriza o discurso no romance, conforme já destacado, como resultado de um multidiscurso social, num “fenômeno pluriestilístico, plurilíngüe e plurivocal”. Com esse “solo de vozes diferentes”, no qual identifica “o discurso do autor, os discursos dos narradores, os gêneros intercalados, os discursos das personagens”, denominados de “unidades básicas de composição”, segundo o teórico, o plurilingüismo é introduzido no romance, estabelecendo “ligações e correlações” e criando uma narrativa de múltiplos discursos que dialogam entre si numa infinita combinação, processo que nomeia de “dialogização”.²⁴

Embora tenha construído toda uma pré-história do gênero, identificando narrativas assemelhadas ao romance na antigüidade greco-romana,²⁵ Bakhtin reconhece como romance, na forma em que é concebido a partir do século passado, as narrativas de Rabelais e o *Dom Quixote*, de Cervantes. De acordo com Bakhtin, o romance tem a qualidade única de gênero inacabado, em contraposição à epopéia, uma forma literária acabada, fechada, e não somente “articulada”,²⁶ conforme considera Lukács. O romance é responsável, segundo Bakhtin, por uma “revolução muito importante e substancialmente radical nos destinos do discurso humano”.²⁷

Apesar de inúmeras divergências, identificam-se, também, alguns pontos de concordância entre as duas teorias. Ambos reconhecem em *Dom Quixote* o romance como gênero constituído, concordando que é fruto da modernidade. Ambos concordam também que o romance é uma forma

²³ BAKHTIN, Mikhail. Op cit., 1990, p. 71.

²⁴ Ibid., p. 73-75.

²⁵ BAKHTIN julga os duplos paródicos dos textos clássicos; o *Asno de Ouro*, de Apuleio; e *Satiricon*, de Petronio, como manifestações do gênero.

²⁶ LUKÁCS, Georg. Op. cit., s/d, p. 67.

²⁷ BAKHTIN, Mikhail. Op cit., 1990, p. 164.

literária em devir, embora percebam esse vir a ser de maneiras diversas. Lukács lamenta a perda da utopia da totalidade da forma épica e o risco de o romance representar um mero instrumento de demonstração de uma eterna problemática. Bakhtin comemora o dialogismo do “híbrido romanesco” como “um sistema de fusão de línguas literariamente organizado”.²⁸ “No romance, realiza-se o reconhecimento de sua própria linguagem numa linguagem do outro, o reconhecimento de sua própria visão na visão de mundo do outro.”²⁹

É pertinente observar que as conclusões de Ference Fehér, em um dos estudos de maior destaque entre os gerados a partir da polêmica em torno de uma possível dissolução do gênero, estão alinhadas a esse entendimento de Bakhtin. Em *O romance está morrendo?*, Fehér desenvolve toda uma análise comparativa entre a epopéia e o romance, na qual observa em detalhes a teoria de Lukács, concluindo que o romance não é uma manifestação literária “problemática”, mas “ambivalente”, capaz de alcançar, “no conflito consigo mesmo, a solidez da sua perenidade”³⁰ e de assumir um poder narrativo que “reforça no leitor a consciência de ser filho da *sociedade social*”.³¹

Lukács também desenvolveu estudos sobre as grandes questões teóricas que envolvem o nascimento e as mudanças ocorridas no romance histórico ao longo da história da literatura. Em *La novela histórica*, considera que o gênero nasce no princípio do século XIX, como uma continuação do romance “social realista del siglo XVIII”,³² num período da história em torno dos acontecimentos que marcam a queda de Napoleão. Para o teórico, *Waverley*, do inglês Walter Scott, publicado em 1814, marca o surgimento desse tipo de narrativa que tem, na sua forma clássica, como inspiração a Revolução Francesa e suas conseqüências por toda a Europa e que confere um novo papel dramático e de importância ao diálogo. Na visão de Lukács, que transcreve Balzac, o romance histórico de Scott demonstra “con medios poéticos la existencia, el ‘ser así’ de las circunstancias históricas y sus

²⁸ BAKHTIN, Mikhail. Op cit., 1990, p. 159.

²⁹ Ibid., p. 162.

³⁰ FEHÉR, Ference. *O romance está morrendo?* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997. Contracapa.

³¹ Ibid., p. 103.

³² LUKÁCS, Georg. *La novela histórica*. México: Ediciones Era, 1971. p. 30.

personajes”,³³ sendo “inconmensurable la influencia que exerció en toda la literatura europea”.³⁴ A obra do teórico aponta como sucessor de Scott o norte-americano James Fenimore Cooper, lê em Balzac influências do escritor inglês e considera *Guerra e Paz*, de Tolstoi, um corte clássico dessa espécie de narrativa. Em *Salambó*, de Flaubert, Lukács vê a renovação e inauguração de uma nova etapa do romance histórico, que, para ele, tem seu apogeu no suíço Conrad Ferdinand Meyer, “el representante más notable de la novela histórica”,³⁵ no período imediatamente posterior a 1848, quando o romance histórico constitui-se como um gênero especial.³⁶

No Brasil, a trajetória do romance histórico inicia-se em destaque no século XIX com José de Alencar, em especial com *As minas de prata*. No século XX, entre os romances que procuram apresentar uma releitura do passado em um contexto narrativo de caráter ficcional, destacam-se *O tempo e o vento*, de Érico Veríssimo; *Quarup*, de Antônio Callado; *A casca da serpente*, de J.J. Veiga; e *Viva o povo brasileiro*, de João Ubaldo Ribeiro. Na atualidade, surge um novo romance histórico que, como o romance policial, absorve características de outros subgêneros ou assume aspectos de paródia de seus cânones tradicionais. Cita-se, como exemplo, *Agosto*, de Rubem Fonseca. O fundamental a ressaltar nessas obras é o aspecto de que utilizam fatos, acontecimentos ou personagens históricos, mas são narrativas ficcionais, não tendo compromisso de permanecerem fiéis à realidade histórica.

Outro esclarecimento que julgo pertinente diz respeito à adoção da denominação minissérie, termo absorvido pela mídia para caracterizar teleproduções de curta duração. Ressalto, no entanto, que pode ser lido nessa denominação um equívoco de significação, se observados os aspectos estruturais que caracterizam a produção seriada, dos quais destaco os

³³ LUKÁCS, Georg. Op. cit., 1971, p. 47.

³⁴ Ibid., p. 70.

³⁵ Ibid., p. 243.

³⁶ Parece pertinente observar também que o escritor Alexandre Herculano é um dos expoentes do romance histórico em Portugal, com uma produção literária em que ganhou destaque *Eurico*, *O Presbítero*, lançado em 1844.

principais: capítulos conclusivos, argumentos diferentes de capítulo para capítulo e número não determinado de capítulos. Teleproduções como *Memorial de Maria Moura*, que tiveram sua gênese e foram constituídas no esteio das telenovelas, seriam mais bem caracterizadas se denominadas pela terminologia de novela curta. Entretanto, a minissérie como tal consolidou marca, ocupando um espaço de mercado considerado nobre dentro de uma trajetória de desenvolvimento da ficção televisual brasileira que, em cinco décadas, construiu uma tecnologia brasileira de fazer teledramas, sejam eles telenovelas, séries ou seriados. O resultado foi o estabelecimento de um padrão de qualidade, consolidado pela TV Globo, mas resultante de uma trajetória que teve início nos teleteatros da década de 50 e muito deve a inúmeros atores, roteiristas, diretores e outros profissionais do rádio, teatro e cinema, que somaram contribuições inestimáveis para que esse diferencial da teledramaturgia brasileira tivesse, hoje, reconhecimento internacional.

Decorrentes de experimentos da Globo, na década de 70, ao testar a apresentação, no horário das 22 horas, de telenovelas com uma abordagem temática realista e cotidiana, amparadas num discurso de certa densidade crítica, em tons de sátira e paródia, estruturado numa linguagem ousada e irreverente, as minisséries logo substituem a então quarta novela diária apresentada pela emissora, firmando essa faixa horária como preferencial de produções teleficcionais de menor sujeição “à tirania dos índices de audiência do que os demais formatos em série e novelas”.³⁷ Caracterizada por veicular de uma ficção que encerra a marca de um produto televisual diferenciado, a minissérie consolida-se como uma espécie da teledramaturgia brasileira na década de 80, quando são levados ao ar, pelas TVs Globo, Manchete, Bandeirantes e Cultura, teledramas com um número determinado e reduzido de capítulos se comparados às produções da telenovela tradicional. Atendendo a uma programação que não ultrapassa a 50 capítulos, com média em torno dos 30, as novas produções mantêm a estrutura desenvolvida pela telenovela, porém inovam nos temas e no foco de mercado, objetivando

³⁷ BALOGH, Anna Maria. *O discurso ficcional na TV*. São Paulo: Ed. da USP, 2002. p. 125.

captar um telespectador exigente e também formar um universo de recepção diverso, numa faixa plasmada na heterogenia de um público-alvo que mistura, além de formadores de opinião, telespectadores de uma certa erudição e pessoas de diversas condições sociais, culturais e econômicas.

Como forma de atender à demanda de abrangência dessa diversificada faixa de recepção, as produções de minisséries atuam nos campos de resgate da história e da memória, de maneira que recortes do Brasil e do cotidiano brasileiro são os seus principais e constantes temas, marcando a realização de duas subespécies, as teleficções históricas e as adaptações de textos literários, em especial romances. Esse direcionamento da teleficção brasileira, é pertinente ressaltar, decorre também da significativa presença, entre os seus roteiristas, atores e diretores de televisão, de profissionais provenientes do teatro e do cinema, que já trazem nas suas marcas de autoria essa identidade com a cultura, a história e a realidade brasileiras.

As adaptações de textos literários para a televisão têm “um valor didático e uma força educacional inegável. [...] As minisséries preservam nossas tradições culturais, divulgam a obra adaptada, incitam leituras ou releituras do original”.³⁸ Embora essas colocações da ensaísta Anna Maria Balogh sejam suscetíveis a questionamentos e contra-argumentações, de uma forma geral, são pertinentes. Nas últimas duas décadas, as emissoras de televisão produziram inúmeras minisséries, das quais cerca de 50% tiveram em obras literárias a fonte de seus roteiros, como é o caso do romance *Memorial de Maria Moura*, cuja adaptação foi produzida na década de 90, quando as minisséries se tornaram uma ação praticamente exclusiva da TV Globo. Tal orientação de adaptar e disseminar obras literárias em produções de teledramaturgia não tem sido um privilégio da espécie. Pelo contrário, antes das minisséries, a produção de telenovelas também absorveu conteúdos literários reconhecidos, comparativamente com menor freqüência. Entre inúmeras produções podem ser citadas como exemplo a adaptação dos

³⁸ BALOGH, Anna M. Op. cit., 2002, p. 132.

romances *A escrava Isaura*, de Bernardo Guimarães; *A moreninha*, de Joaquim Manoel de Macedo; e *As três Marias*, de Rachel de Queiroz.

A execução de um estudo de mestrado exige a identificação clara de um objetivo geral e de objetivos complementares que norteiem as pesquisas e as leituras a serem desenvolvidas. Conforme situa o título, o objetivo geral deste estudo faz-se pela leitura dos procedimentos narrativos construídos por duas linguagens diferentes, uma centrada na palavra escrita, tanto do romance de Rachel de Queiroz como do roteiro de Jorge Furtado e Carlos Gerbase, e a outra, na imagem e na palavra falada, a minissérie de televisão.

Para atingir tal intento, esta dissertação assume os quatro seguintes objetivos complementares: leitura textual do romance *Memorial de Maria Moura* e sua contextualização, em relação à obra ficcional de Rachel de Queiroz, particularizando os romances, e em relação à historiografia e à crítica literárias brasileiras; leitura do roteiro da minissérie; fundamentação dos aspectos teóricos da adaptação procedida pela minissérie e contextualização do desenvolvimento da teleficção na televisão brasileira; e as leituras da construção da personagem Maria Moura, no romance, e da performance, na televisão, de acordo com a edição original levada ao ar pela TV Globo em 94. Em complementação aos objetivos propostos, este estudo prevê, à guisa de conclusão, questionamentos e reflexões decorrentes das leituras teóricas e textuais e dos processos de adaptação narrativa e de construção das personagens, de um lado, pela escrita, no romance, e de outro, pela imagem e pelo som, na performance, a dupla poética de *Memorial de Maria Moura*.

O presente estudo implica uma reflexão sobre diversos nós dialéticos difíceis de dimensionar em exposição lógica e pontual. Tão difícil quanto dimensioná-los, é fazer uma opção por procedimentos metodológicos capazes de atender à leitura de um *corpus* constituído de produtos de duas formas estéticas diferenciadas. Na perspectiva de identificar esses nós e refletir sobre eles, procura-se, primeiro, particularizar algumas dessas questões e, a seguir, esquematizar as etapas da pesquisa bibliográfica e das leituras textuais. De maneira geral, todo o trabalho proposto está fundamentado numa antiga dialética da história da arte entre uma forma de arte tradicional e uma forma

de arte nova: de um lado, a literatura, e, de outro, a televisão. O *corpus* da pesquisa e das leituras, portanto, configura-se em duas matérias de substancial diferença; uma é produto de uma arte que se utiliza das palavras e a outra, de imagens e sons. Contudo, são ambas artes de ação, se considerarmos o conceito aristotélico da arte como fazer artístico. No campo da literatura, trabalha-se com uma espécie agora já tradicional, o romance; e no campo da ficção televisual, tem-se uma novela curta, a minissérie da teledramaturgia brasileira, surgida no final do século passado. Dessa maneira, o eixo teórico do trabalho está apoiado na relação entre a alta cultura³⁹ e a cultura de massa. Daí, a dificuldade de articulação teórico-estética: dois universos culturais distintos, cada um deles com leis e tempos diferenciados. Em uma dessas formas, a produção é fruto da escritura do texto, resultante da interação do autor com o mundo real, e o produto, o livro, destina-se ao leitor, cuja leitura completa o processo da escritura. Na outra forma, o processo é mais complexo por causa das inúmeras etapas de produção. A primeira é a escritura do roteiro, a adaptação formal do texto. Depois, vem a organização desse texto em função de uma operação de filmagem, que envolve várias espécies de direção, a performance do ator e a edição de imagens e sons. Assim, a ficção na televisão é fruto de uma pluralidade de instrumentadores e de vários tempos de produção, enquanto o romance é fruto de uma atividade singular. Mesmo assim são duas formas que se identificam como representação, porém distanciadas na maneira de processar tal intento. O representar na literatura, oral ou escrita, efetua-se pela palavra; na televisão, o representar, informativo ou ficcional, perfaz-se pela imagem e pelo som. Esse conjunto assim explicitado de posturas diferentes torna difícil uma simplificação metodológica.

As etapas de pesquisa bibliográfica e de leitura textual procedidas podem, para fins didáticos, ser divididas em três grandes fases que foram orientadas de maneira a, num primeiro momento, promover o levantamento, leitura e reflexão dos vários conteúdos teóricos citados e da produção ficcional

³⁹ O termo alta cultura está sendo utilizado neste estudo numa aproximação ao sentido da concepção de alta literatura utilizada por Leyla Perrone-Moisés, na obra *Altas literaturas*.

da romancista Rachel de Queiroz. Nessa primeira etapa, são utilizados como fontes de pesquisa alguns textos da fortuna crítica sobre a escritora e estudos acerca das linguagens em questão e da construção literária e da arquitetura da performance das personagens, incluindo, além de obras consideradas como referência pela crítica literária, artigos, ensaios, reportagens, teses, dissertações e Internet. São ainda fontes de informação dessa etapa textos teóricos sobre a intertextualidade entre produções literárias e audiovisuais, em especial televisuais, e sobre as implicações estéticas decorrentes do processo de adaptação de textos literários à linguagem televisual. Num momento seguinte, as diretrizes metodológicas orientam para a leitura textual dos aspectos constitutivos da narrativa do romance, privilegiando a condução da narrativa, a estruturação temporal da história narrada e a construção de algumas das personagens. O próximo passo direciona-se a fazer uma idêntica leitura textual do roteiro de adaptação da minissérie. A terceira e última etapa da metodologia de pesquisa bibliográfica e leitura textual tem como objeto de estudo os recortes de leitura da construção da personagem Maria Moura, no romance, e da performance da atriz que interpreta a protagonista, na minissérie. As linhas metodológicas adotadas objetivam atender a um plano de trabalho estruturado em sete unidades: um prólogo e uma unidade à guisa de leitura conclusiva, que iniciam e encerram este estudo, e outras cinco unidades que constituem propriamente capítulos.

Neste *Prólogo*, tratou-se da intencionalidade, da referência teórica e do modo de fazer a dissertação. A segunda unidade traça um entrelaçar da vida, da ficção e da ideologia da escritora, com o objetivo de contextualizar o *corpus* em relação à obra de Rachel de Queiroz, abordando a trajetória percorrida pela escritora da escrita de *O quinze* à de *Memorial de Maria Moura*, e em relação à literatura de uma forma em geral, em particular à Literatura Brasileira. O capítulo terceiro aborda o processo desenvolvido para a construção do romance *Memorial de Maria Moura*, tendo alguns de seus aspectos narrativos como foco de leitura textual. Na unidade seguinte, o foco de estudo é direcionado para a contextualização comentada do desenvolvimento histórico e técnico da ficção na televisão brasileira, para a

marca de intertextualidade determinada pelas adaptações literárias nesse percurso e para a polêmica conceitual da transposição de linguagem caracterizada pela adaptação de obras literárias para o cinema e, em especial, para a televisão. O capítulo quinto volta a atenção desta dissertação para o processo de construção do roteiro da minissérie *Memorial de Maria Moura*, aprofundando considerações sobre a adaptação da linguagem literária à televisual e sobre a estruturação de roteiros, com a leitura textual do roteiro. No capítulo sexto, este estudo procede a um recorte de leitura da construção da personagem Maria Moura, no romance, e da performance, na minissérie. A última unidade promove uma reflexão à guisa de leitura conclusiva das duas obras, a partir da identificação de pontos e contrapontos em aproximações e distanciamentos gerados pela travessia da adaptação. Ainda que este estudo assuma em determinadas situações posições conclusivas em relação a um ou outro aspecto, creio pertinente encerrar esta introdução deixando observado que as leituras procedidas estão orientadas pela consciência maior das plurais possibilidades de interpretação intrínsecas ao processo de leitura, como bem resume Rachel no depoimento que segue:

*“A leitura de uma obra é sempre uma viagem muito pessoal. Cada leitor identifica os dados a partir de suas próprias referências. Há leitores, por exemplo, que podem descobrir coisas numa obra de ficção que nem o próprio autor percebera. O insight é muito mais do leitor do que do autor. A obra é um campo aberto, admite muitas interpretações. Seria arbitrário e empobrecedor dizer assim: ‘Olha, eu quis dizer isto ou aquilo com a obra, viu? Anotem aí, direitinho’. A gente pode fazer alguns apontamentos, mas nunca ter a questão como definitiva: ‘É isto e ponto final’. As análises podem ser muito interessantes, mas são sempre apontamentos insuficientes. Seria como explicar a nossa própria vida. Como esgotar este tema? Impossível. Todas as interpretações são pontos de partida neste campo infinito de possibilidades”.*⁴⁰

⁴⁰ NERY, Hermes Rodrigues. *Presença de Rachel*. São Paulo: Funpec, 2002. p. 107.

2 Rachel de Queiroz – o entrelaçar de vida, ficção e ideologia

“Por que desde 1930, quando irrigou o solo um tanto árido da literatura regionalista e feminina do Brasil com a prosa seca e elegante de *O quinze*, a obra de Rachel de Queiroz não pode ser ignorada – a despeito de todas as paixões literárias e políticas.”⁴¹

Cadernos de Literatura Brasileira

Memorial de Maria Moura é resultado de uma trajetória de mais de meio século de produção de narrativas ficcionais. Nesse período Rachel de Queiroz exerce sua força criadora na produção de gêneros literários diversos, configurando uma obra que reúne crônicas, peças de teatro, histórias infanto-juvenis e sete romances,⁴² além da parceria em dois romances e dois livros didáticos⁴³ e da tradução de 45 títulos da literatura ocidental.⁴⁴ Alguns de seus romances foram vertidos para o alemão, o francês, o inglês e o japonês.⁴⁵

Presença feminina de destaque nas letras brasileiras, primeira escritora a integrar a Academia Brasileira de Letras, Rachel percorre uma trajetória de autonomia pessoal e profissional, assumindo posições estéticas e éticas particulares que lhe renderam reconhecimento, admiração, respeito,

⁴¹ FOLHA de Rosto. *Cadernos de Literatura Brasileira*, São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 4 (Rachel de Queiroz), p. 5, set. 1997.

⁴² Além de *Memorial de Maria Moura* e de *O Quinze*, Rachel de Queiroz escreveu outros cinco romances: *João Miguel* (1932); *Caminho de pedras* (1937); *As três Marias* (1939), *Dôra, Doralina* (1975) e *O galo de ouro* (1986), este último publicado em formato de folhetim, na revista *O Cruzeiro* (1950), em 40 capítulos.

⁴³ Um deles é o romance *Brandão entre o mar e o amor*, em co-autoria com José Lins do Rego, Graciliano Ramos, Anibal Machado e Jorge Amado. O outro é o romance policial *O mistério dos MMM*, em co-autoria com Viriato Corrêa, Dinah Silveira de Queiroz, Lúcio Cardoso, Herberto Sales, Jorge Amado, José Condé, Guimarães Rosa, Antônio Callado e Orígenes Lessa. Os livros didáticos são a cartilha de alfabetização de adultos *Luís e Maria*, escrita com Marion Vila Boas Sá Rego, e o volume de Educação Moral e Cívica para 1º grau *Meu livro de Brasil*, com Nilda Bethlem.

⁴⁴ Essas traduções incluem romances de Dostoiévski, Balzac, Agatha Christie, A. J. Cronin, Tolstói, John Galsworthy, Jane Austen, Júlio Verne, Emily Brönte e memórias de Charles Chaplin, entre outras.

⁴⁵ Foram vertidos para o alemão *O quinze* e *As três Marias*; para o francês, *João Miguel*, *O quinze*, *Dôra, Doralina* e *Memorial de Maria Moura*; para o inglês, *As três Marias* e *Dôra, Doralina*; e, para o japonês, *O quinze*.

sucesso e, também, algumas interpretações controversas, especialmente as políticas.

Mulher que viveu em meio à sociedade conservadora e patriarcal do Nordeste na primeira metade do século passado, a escritora soube utilizar o seu poder de decisão pessoal e de ousadia para romper com a mesma tradição que questiona em sua ficção, revelando uma personalidade herdada e acalentada no seio de uma estrutura familiar latifundiária de tendências liberais.⁴⁶ Essa base familiar, além de estimular e orientar a iniciação como leitora e a formação ética de Rachel, traduz-se em presença constante e apoio incondicional a tomadas de posições sociais, políticas e morais: “*Eles souberam me dar referências que me fizeram ser o que sou, capaz de trilhar o meu próprio caminho, de fazer opções*”.⁴⁷ Tal apoio acaba se traduzindo em fundamental contribuição para a vivência e a convivência de Rachel com um imaginário pautado por ideais de liberdade, referenciado nos limites de uma concepção social liberal, ainda que depois de um curto professor de ideais comunistas e socialistas. A conquista de idêntica liberdade, ao lado do amor, transforma-se em motivo de obstinada luta das personagens de seus romances, a mesma busca que se faz demanda axial de Maria Moura.

De *O quinze*, em 1930, a *Memorial de Maria Moura*, em 1992, há uma questão que merece registro: a ausência de um reconhecimento da historiografia na sistematização da Literatura Brasileira que pareça adequado à relevância da escritora. Alfredo Bosi⁴⁸ não cita Rachel. Concede espaço

⁴⁶ Nas entrevistas a Hermes Rodrigues Nery, em *Presença de Rachel*, e à equipe do *Cadernos de Literatura Brasileira*, Rachel esclarece que sua família não reproduzia o modelo autoritário da tradição oligárquica e feudal que caracterizava a organização social do Nordeste. De um lado, argumenta que “*nossas fazendas sempre foram pobres, fazendas de gado, nunca tivemos aquela fartura das fazendas baianas ou pernambucanas [...] Sempre fomos amigos dos nossos empregados, éramos compadres dos nossos vaqueiros. No nosso meio nunca havia esses problemas de terra, porque a gente sempre deu a terra para o morador plantar*” (AS TRÊS Rachéis. *Cadernos de Literatura Brasileira*, São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 4 (Rachel de Queiroz), p. 28, 1997. Entrevista). “*No Ceará, as fazendas não eram abastadas, porque a região é pobre. Não tínhamos grande agricultura. Não tínhamos o palaciado das Casas Grandes*” (NERY, Hermes R. Op. cit., 2002. p. 41). “*Havia poucos negros no estado: não tínhamos ouro, nem cana-de-açúcar, nem café. No máximo, tínhamos escravos para trabalhos domésticos*” (AS TRÊS Rachéis. Op. cit., 1997, p. 27). De outro lado, destaca as características intelectuais e liberais de sua família, marcadas pelo interesse com os fatos culturais, sociais e políticos do Brasil e do mundo: “*Lá em casa era uma república democrática, a gente tinha a maior liberdade*” (NERY, Hermes R. Op. cit., 2002, p. 44).

⁴⁷ *Ibid.*, p. 53.

⁴⁸ BOSI, Alfredo, *História concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, MCMLXXV.

para ela somente nas considerações de autor a autor. De forma aproximada, Antonio Candido reconhece a escritora somente na antologia produzida em parceria com José Aderaldo Castello.⁴⁹ Afrânio Coutinho faz poucas referências à escritora, ampliando comentários a respeito da obra de Raquel também quando faz sua abordagem por autor e, assim mesmo, condicionando a importância de *O quinze* como uma produção referenciada pelo fato de ter sido publicada “em seguida a *A bagaceira*”. Fora disso, cita seu nome entre duas dezenas de outros autores que enquadra como representantes da corrente “regionalista”.⁵⁰ Isso parece revelar um descompasso entre a produção da historiografia brasileira e a academia, que tem produzido vários estudos sobre a escritora e sua obra.

Seja pela trajetória política, seja pela opção de maior proximidade com o jornalismo do que com a literatura, seja pelo hiato de 36 anos entre a produção de *As três Marias* e *Dôra, Doralina*, conforme a ensaísta Heloísa Buarque de Hollanda, “é partir da década de 60 que se torna mais visível a resistência da crítica em relação aos escritos de Rachel”. Para Buarque de Hollanda, a crítica tem é dificuldade em apreender as posições da escritora em relação aos movimentos feministas, à “naturalidade” com que se deslocava pela “cena literária e política do país” e, especialmente, à “trajetória particular do seu pensamento político”.⁵¹ Sobre esse tipo de prática, Rachel tinha um posicionamento claro: “*O patrulhamento ideológico é uma das coisas mais abomináveis*”.⁵²

Entretanto, o fato é que é possível ler, de forma latente, nas entrelinhas da memória literária brasileira, um espaço de reconhecimento do ficcional produzido por essa cearense que buscou nas referências culturais da realidade regional nordestina a verossimilhança para personagens e histórias que têm no humano o principal eixo de construção. Sua ficção mergulha no local, para, dali, transmudar-se numa motriz de questionamentos inerentes à

⁴⁹ CANDIDO, Antonio; CASTELLO, José Aderaldo. *Presença na Literatura Brasileira III: Modernismo*. São Paulo: Difel, 1977.

⁵⁰ COUTINHO, Afrânio (Dir.). *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Sul América, 1970. p. 219 e 207.

⁵¹ HOLLANDA, Heloísa Buarque. *O éthos Rachel*. *Cadernos de Literatura Brasileira*, n. 4 (Rachel de Queiroz), p. 104, set. 1997.

⁵² NERY, Hermes R. Op. cit., 2002, p. 145.

demanda humana, universal, intemporal e arquetípica da busca incondicional da felicidade e, por isso mesmo, requer uma releitura mais atenta.

Filha de fazendeiros do interior do Ceará, descendente, pelo lado materno, da estirpe dos Alencar,⁵³ Rachel de Queiroz faz da fazenda Não Me Deixes, em Quixadá, propriedade herdada da família, uma espécie de porto seguro e vínculo de identidade cultural, que termina por delimitar o universo simbólico da maior parte da sua produção ficcional.⁵⁴ Embora fosse freqüente o seu ir e vir entre o Ceará e o Rio de Janeiro, com um curto período de residência em São Paulo na década de 30, Rachel não rompe com as raízes culturais e sociais cultivadas com a vivência do sertão na infância e na adolescência. Ao contrário, conforme Buarque de Hollanda, “firma sua posição pelo avesso. Ela ‘*não sai de lá mesmo quando sai*’. Migrante, mesmo fora, fala de dentro de seu espaço de origem”.⁵⁵

Em 1917, com sete anos, acompanha a família, que abandona o Ceará para fugir aos flagelos ocasionados pela seca de 1915, numa curta estada no Rio de Janeiro e, a seguir, na permanência, por dois anos, em Belém do Pará. Retorna a Fortaleza dois anos depois, quando freqüenta o curso normal. Em 1927, revelada por detrás do pseudônimo de Rita de Queluz, começa a colaborar com o jornal *O Ceará* e, logo a seguir, num passo em que dá rumo à vida pessoal e profissional, passa a contribuir de forma regular como jornalista no referido periódico.⁵⁶ Data dessa época a publicação, em *O Ceará*, no formato de folhetim, de *História de um nome*, que Rachel, num misto de carinho, humildade e autocrítica, classifica como “romancinho”.⁵⁷ A narrativa trata das “encarnações de uma tal ‘Rachel’”.⁵⁸

⁵³ Parente de José de Alencar.

⁵⁴ Dos seus romances, somente a narrativa de *O galo de ouro* não é situada no sertão ou no espaço nordestino, tendo como ambiente a cidade do Rio de Janeiro.

⁵⁵ HOLLANDA, Heloísa B. Op. cit., 1997, p. 115. Nesse ensaio, Heloísa destaca sua surpresa quando, ao entrar no apartamento da escritora, no Rio de Janeiro, deparou com uma sala de estar pouco comum, “ampla, bem decorada com móveis brasileiros valiosos, objetos antigos e algumas plantas, [...] na realidade, uma sala de fazenda. Eu acabara de entrar em território cearense”.

⁵⁶ Em entrevista ao jornalista Rodrigues Nery, no livro *Presença de Rachel*, a escritora conta que enviou ao jornal *O Ceará*, sob o pseudônimo de Rita de Queluz, uma carta satirizando um concurso de beleza de estudantes. A origem da carta é descoberta e com ela a cronista e jornalista Rachel de Queiroz, que começa a escrever crônicas semanais e a produzir a página literária do periódico.

⁵⁷ AS TRÊS Rachéis. Op. cit., p. 22, 1997.

⁵⁸ MEMÓRIA Seletiva. Op. cit., p. 11, 1997.

Com 20 anos de idade,⁵⁹ em 1930, projeta-se no cenário literário nacional com o lançamento de *O quinze*, o primeiro de uma série de sete romances, encerrada com *Memorial de Maria Moura* em 1992.⁶⁰ Embora marcada pela necessidade de patrocínio próprio e pela tímida repercussão e até mesmo por uma certa reticência junto à crítica local, a estréia da escritora é recebida com entusiasmo pelas críticas do Rio de Janeiro e de São Paulo. Em 1931, já com a segunda edição de *O quinze* impressa, Rachel de Queiroz recebe, no Rio, o Prêmio da Fundação Graça Aranha, em seu primeiro ano de distribuição oficial, uma promoção mantida pelo escritor Graça Aranha.⁶¹

Reconhecido como uma espécie de clássico nacional da literatura de cunho regionalista, *O quinze* é considerado uma das obras pioneiras⁶² da corrente que renovou a literatura nacional a partir da introdução do engajamento social na produção literária nordestina, uma vertente de característica estética “neo-regionalista” e “neo-realista”,⁶³ que se consolidou num movimento literário denominado de regionalismo nordestino. A historiografia da literatura brasileira revela algumas diferenças de contextualização histórica desse movimento. Afrânio Coutinho enquadra a

⁵⁹ Em *Presença de Rachel*, a escritora conta que, embora tenha sido publicado quando tinha 20 anos incompletos, ela escreveu *O quinze* entre os 18 e 19 anos, no período, portanto, entre 1928 e 1929.

⁶⁰ Nota da Livraria José Olympio Editora, publicada em várias obras de Rachel, revela que a primeira edição de *O quinze* teve a tiragem de 1.000 exemplares, cujos custos foram patrocinados pela própria escritora, assim como tiveram patrocínios próprios também, destaca a nota, as obras *Menino de engenho* (1932), de José Lins do Rego, e *Alguma poesia* (1930), de Carlos Drummond de Andrade.

⁶¹ MEMÓRIA Seletiva. Op. cit., 1997, p. 11. Vale registrar que esta identificação de fonte atende a uma questão formal, já que os conteúdos envolvidos estão presentes em várias publicações da fortuna crítica da escritora, constituindo-se em informações de domínio público. A publicação destaca ainda alguns dos críticos que voltaram suas atenções à estréia de Rachel: Augusto Frederico Schmidt, Graça Aranha, Agrippino Grieco, Gastão Cruls e Mário de Andrade.

⁶² Os historiadores Afrânio Coutinho e Alfredo Bosi, respectivamente nas obras *A literatura no Brasil e História concisa da Literatura Brasileira*, reconhecem em *A bagaceira*, de José Américo de Almeida, publicado em 1928, “o primeiro sinal” (p. 218) e o “marco da literatura social nordestina” (p. 443). Bosi, no entanto, ressalta que se aproximam mais do “ideal neo-realista” (p. 445) os romances *O quinze* e *João Miguel*, de Rachel de Queiroz, narrativas produzidas na “esteira do regionalismo” que tem como marco o romance de José Américo, o que se deve “não tanto aos seus méritos intrínsecos quanto por ter definido uma direção formal (realista) e um veio temático” à nova produção ficcional (p. 444). Ainda que num *status* diverso de reconhecimento na historiografia literária brasileira, Nelly Novaes Coelho, em *A literatura feminina no Brasil contemporâneo*, reconhece o pioneirismo de *A bagaceira* na inserção da “problemática social” na ficção, mas considera que são o “despojamento verbal” e a “ausência de sentimentalismo” de *O quinze*, que inovam a literatura nordestina; ao contrário da obra de José Américo, que mantém “a retórica acadêmica e grandiloquente do romance regionalista novecentista” (p. 314). A historiadora italiana Luciana Stegagno Picchio, em *História de Literatura Brasileira*, reconhece o papel de pioneirismo de José Américo e Rachel, mas afirma que “o primeiro romance verdadeiro do novo ciclo nordestino” é *Menino de engenho*, de José Lins do Rego, publicado em 1932 (p. 528).

⁶³ COUTINHO, Afrânio. Op. cit., 1970, p. 216.

corrente, que denomina de “social ou territorial”, de cunho “regionalista ou regional”, como uma manifestação modernista na ficção brasileira, marcando um segundo momento do Modernismo brasileiro que, numa primeira fase, “foi de predomínio da poesia”.⁶⁴ Alfredo Bosi entende a referida corrente dentro da ótica de tendências contemporâneas do Modernismo na ficção do Brasil no pós-década de 30.⁶⁵ O olhar estrangeiro de Luciana Stegagno Picchio questiona a convenção que confere abrangência ao Modernismo de 22 a 45 e afirma que “a prosa dos anos trinta” é resultado de nova postura ideológica e de novo compromisso, político e social, que substituem a “euforia pan-estética do Modernismo inicial”, considerando o período 30/45 como uma fase de “estabilização da consciência criadora nacional”.⁶⁶

Apesar dessas interpretações distintas de contexto histórico, os historiadores citados consideram o regionalismo nordestino em posição de destaque na ficção regionalista, que constitui com a ficção “psicológica, subjetivista, introspectiva e costumista”⁶⁷ as duas principais correntes da produção ficcional brasileira a partir do final da década de 20. O regionalismo nordestino foi um movimento que, por um lado, trilhou os caminhos abertos pela ficção “regionalista” de acentuada característica realista do final do século XIX, a qual teve “ponto de partida” na vertente humanista de José de Alencar, ressaltada por Coutinho como formuladora da ficção brasileira, “tanto na temática, quanto na estrutura”.⁶⁸ Por outro lado, conforme considera Bosi, a ficção e a poesia do pós-década de 30, aí incluídas a produção de cunho regionalista e, em consequência, o regionalismo nordestino, sofreram influências claras também dos experimentos modernistas de ruptura e liberação estética da década de 20.⁶⁹ Já Luciana Stegagno Picchio argumenta

⁶⁴ COUTINHO, Afrânio. Op. cit., 1970, p. 215.

⁶⁵ BOSI, Alfredo. Op. cit., MCMLXXV, p. 429.

⁶⁶ PICCHIO, Luciana Stegagno. *História de Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. p. 521-523. Para consubstanciar sua visão histórica, Luciana cita afirmações de Otávio Faria, Getúlio Vargas e Mário de Andrade, que, num apanhado geral, apontam para o entendimento de que o Modernismo, que teve como referência a Semana de Arte Moderna de 22, extinguiu-se antes do fim da década de 30 e teve vinculação política com a “Revolução de Trinta”.

⁶⁷ COUTINHO, Afrânio. Op. cit., 1970, p. 217.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 204-206. O historiador destaca ainda que “a condição de brasilidade da literatura” em Alencar não incorre “na perda de universalidade”.

⁶⁹ BOSI, Alfredo. Op. cit., MCMLXXC, p. 429.

que, em 1930, nasce “o romance radical, simultaneamente fato modernista e produto da contra-revolução modernista”.⁷⁰ Semelhante interpretação é dada por Coutinho quando, referindo-se ao regionalismo nordestino, afirma que “havia, ao tempo, muito de reação no grupo contra o modernismo do sul e centro”. Numa análise histórico-sociológica, Coutinho considera também que o movimento literário nordestino teve como “equivalente sociológico e doutrinário” a obra de Gilberto Freire, que, desde 1923 – com *Casa grande e senzala, sobrados e mucambos* –, dentro do que é reconhecido por “ciclo do Nordeste”, estava à frente de um movimento que propugnava a “valorização das forças regionais, com base no ambiente sócio-geográfico do Nordeste”.⁷¹ Para a ensaísta e escritora Nelly Novaes Coelho, o regionalismo nordestino surge motivado pela necessidade de denunciar ao resto do Brasil uma “região praticamente desconhecida: o Nordeste das secas, das misérias gerando riquezas e de uma iniludível decadência”.⁷² Integram também o movimento as obras de outros escritores como José Américo de Almeida, José Lins do Rego, Graciliano Ramos e Jorge Amado.⁷³

Creio pertinente ainda reforçar o caráter já destacado de estética neo-realista do regionalismo nordestino que, conforme observa Bosi, preside a narrativa social do Nordeste.⁷⁴ O neo-realismo é uma vertente estética de tendências marxistas que marca a literatura de vários países no início do século passado, trazendo para tema central da produção ficcional as questões sociais decorrentes das relações de exploração do homem pelo homem e dele com o seu meio.

De acordo com os historiadores e críticos citados, além dessas três marcas mais evidentes da ficção de cunho regionalista das décadas de 30 e 40 – a consciência crítica das relações sociais, ou o engajamento social como

⁷⁰ PICCHIO, Luciana S. Op. cit., 1997, p. 523.

⁷¹ COUTINHO, Afrânio. Op. cit., 1970, p. 218.

⁷² COELHO, Nelly Novaes. *A literatura feminina no Brasil contemporâneo*. São Paulo: Editora Siciliano, 1993. p. 311.

⁷³ De acordo com Coutinho, é pertinente vincular também ao “regionalismo nordestino”, “sucendendo ao regionalismo de cunho social”, a obra de Guimarães Rosa, só que dentro de uma “corrente dos regionalistas puros”, em que o foco ficcional não é a questão social, mas a utilização do contexto regional para uma interpretação mítica da realidade (Op. cit., 1970, p. 216).

⁷⁴ BOSI, Alfredo. Op. cit., MCMLXXC, p. 445.

prefere parte da crítica; a ruptura das convenções retóricas e os experimentos estéticos deflagrados pelo Modernismo; e a valorização de temas “regionais”⁷⁵ sem a perda da perspectiva universal –, as características do regionalismo nordestino podem ser ressaltadas sob diversos aspectos estéticos. Entre eles, destaque o expressionismo verbal, que introjeta na literatura estruturas sintáticas aproximadas à língua falada, com a utilização de orações e períodos curtos, e confere ao diálogo um novo nível de importância dentro da estrutura narrativa da ficção brasileira. Além dessas características, passa a apresentar cortes de cenas à semelhança da “construção e montagem cinematográficas”⁷⁶ e, também, planos temporais diversos, marcando uma narrativa liberta da convenção de linearidade, seja pela utilização de movimentos de retorno ao passado, seja de projeção ao futuro.

Com essa perspectiva em que o “social abafa o pessoal”, a narrativa assume um tom documental, de “depoimento”.⁷⁷ É exatamente esse tom de “documentário”, destacado também por Adonias Filho,⁷⁸ à semelhança de um depoimento, quase uma espécie de relato, que constitui a principal marca da narrativa de *O quinze*. Tal característica, aliada a um “estilo enxuto, sem bordados, machadiano”, considera Carlos Heitor Cony, dá “realmente” início ao romance regionalista, tanto no que diz respeito ao conteúdo quanto à forma, “no pequeno-grande romance de Rachel de Queiroz. Em todos os sentidos, uma obra-prima”.⁷⁹

O quinze relata um mesmo drama sob duas óticas: das perdas sofridas e dificuldades enfrentadas por uma família de retirantes em fuga do cenário de misérias determinado pela seca no sertão nordestino e das perdas causadas pela mesma seca a um jovem fazendeiro. A temática, como Rachel admite, é decorrente da seca que assolou o Ceará em 1915, com base em relatos

⁷⁵ Coutinho destaca ainda que os temas daquela que denomina de “corrente social e territorial”, urbana e rural, gravitam em torno do que chama de “modernos ‘ciclos’ da ficção brasileira – os ciclos da seca, do cangaço, da cana de açúcar, do café, do sertão, do pampa” – e de conteúdos como o latifúndio, a vida da classe média e do proletariado e a luta de classes (Op. cit., 1970, p. 215-216).

⁷⁶ MANZATTO, Antônio. *Teologia e Literatura*. São Paulo: Loyola, 1994. p. 111.

⁷⁷ CANDIDO Antonio; CASTELLO, José Aderaldo. Op. cit., 1977, p. 237.

⁷⁸ FILHO, Adonias. Prefácio. In: QUEIROZ, Rachel. *A beata Maria do Egito*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.

⁷⁹ CONY, Carlos Heitor. Confluências. *Cadernos de Literatura Brasileira*, São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 4 (Rachel de Queiroz), p. 16, 1997.

coletados pela autora. A trajetória da narrativa é construída pelas vivências de uma personagem feminina, que na história serve de elo entre as duas realidades antagônicas determinadas pelo flagelo da seca, em situações que trazem à tona os conflitos da protagonista em relação à disparidade social da região, à condição de dominação da mulher, à aceitação da solidão e à busca de liberdade, dignidade feminina e amor.

Na opinião de Novaes Coelho, *O quinze* é “pioneiro” na objetivação de um “ângulo de visão” em que o universo focado traz “em seus ocultos a confluência de forças antagônicas (as retrógradas e as inovadoras)” que nele estão em contradição. A estudiosa entende esse aspecto como um grande “achado” que, somado à “simplicidade”, ao “humanismo” e à “sabedoria prática”, define, desde *O quinze*, a “coerência orgânica e a autenticidade” ficcional de Rachel: “o permanente contraponto entre a sua consciência crítica de narradora e a consciência alienada ou ingênua [...] de seus personagens”.⁸⁰

A visão crítica das ensaístas Vilma Arêas e Heloísa Buarque de Hollanda também chama a atenção para a simplicidade do texto de Rachel, a criteriosa escolha das palavras e a economia da linguagem. A tessitura da narrativa é marcada pela “despretensão” e “impressão de transparência”, apoiada na “memória, sua ou alheia”, vinculada ao “causo” e caracterizada pela “observação miúda dos fatos”, considera Arêas.⁸¹ Rachel introduz no romance nordestino, conforme avaliação de Buarque de Hollanda, uma “escrita sóbria, rigorosa, antibarroca, avessa a qualquer demagogia”,⁸² um resultado que, salienta Arêas, muitas vezes “se produz pelo que não é dito, pelo que se apaga nos brancos da narrativa”.⁸³ Se a ensaísta não poupa argumentos para ressaltar a qualidade que percebe e reconhece no texto de Rachel, não hesita em utilizar alguns depoimentos de Augusto Schmidt⁸⁴ e

⁸⁰ COELHO, Nelly N. Op. cit., 1993, p. 313.

⁸¹ ARÊAS, Vilma. Rachel: o ouro e a prata da casa. *Cadernos de Literatura Brasileira*, São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 4 (Rachel de Queiroz), p. 95-98, 1997.

⁸² HOLLANDA, Heloísa B. Op. cit., 1997, p. 87-113.

⁸³ ARÊAS, Vilma. Op. cit., 1997, p. 91.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 97. “Não é precisamente um romance”, afirma o depoimento de Schmidt selecionado por Vilma Arêas.

Agrippino Grieco,⁸⁵ que evidenciam a fragilidade do enredo dos romances, e de Ruggero Jacobbi⁸⁶, que destaca a descontinuidade narrativa do texto da escritora. A própria Rachel, ao falar sobre seu primeiro romance, assume uma postura autocrítica: “*Escrevi O quinze entre os 18 e os 19 anos e publiquei aos 20. Eu faço questão dessa história de idade porque acho o livro muito imaturo*”.⁸⁷

Referindo-se a *O quinze* e a *João Miguel*, segundo romance de Rachel, editado em 1932, Alfredo Bosi ressalta a “prosa enxuta e viva” da escritora e afirma que, se comparados a *A bagaceira*, estão “mais próximos do ideal neo-realista”. Bosi complementa a avaliação comparativa entre as duas primeiras obras da escritora e o romance de José Américo de Almeida, considerando que, no “diálogo corrente” dela, “os períodos são, em geral, menos “literários”, breves, colados à transcrição dos atos e dos acontecimentos”.⁸⁸

O segundo romance de Rachel enfoca o drama de João Miguel que, motivado pela ingestão de álcool e por um comportamento impulsivo, comete um crime de morte. Embora tenha como espaço situado a região nordestina, a história é praticamente desenrolada nas dependências do presídio onde João Miguel aguarda julgamento, enquanto é traído pela mulher com o policial que guarda a prisão. Se a seca não é mais o foco da narrativa, a preocupação com a injustiça social transparece nas relações de poder que se estabelecem entre as várias personagens e nas diversas situações dramáticas com que a escritora constrói o romance. Antonio Candido e José Aderaldo Castello consideram que, em *João Miguel*, Rachel como que apreende “a origem do impulso assassino, que sobrepuja por instantes o sentimento de humanidade passiva e submissa do caboclo nordestino”, o que, argumentam, “exprime o afloramento de elementos atávicos”, presentes na situação específica de João Miguel, mas, também, em “manifestações múltiplas do cangaço”.⁸⁹ Para Tristão de Athayde, há um espaço de transição no qual Rachel se revela como

⁸⁵ ARÊAS, Vilma. Op. cit., 1997. p. 97. Grieco diz ignorar se *O quinze* é um romance porque “não há trama complexa de ação”.

⁸⁶ Ibid. p. 97. O crítico afirma que a ficção de Raquel é “fragmentária, dispersiva e impressionista”.

⁸⁷ NERY, Hermes R. Op. cit., 2002, p. 66.

⁸⁸ BOSI, Alfredo. Op. cit., MCMLXXC, p. 445.

⁸⁹ CANDIDO, Antonio; CASTELLO, José A. Op. cit., p. 236-237.

“autêntica romancista” entre *O quinze* e *João Miguel*: “É esse o momento em que surge o escritor e em que a palavra passa do colóquio ao estilo”.⁹⁰

Identificado pela crítica de Alfredo Bosi como “conscientemente político”,⁹¹ o terceiro romance, *Caminho de pedras*, editado em 1937, registra o afastamento da escritora do tema da seca e do sertão, que perde espaço na narrativa, embora permaneça latente – segundo Antonio Candido e José Aderaldo.⁹² Ambientada em Fortaleza, a urdidura ficcional de Rachel traz a preocupação com o social deslocada para a luta revolucionária, conformando uma narrativa que, observa Bosi, tende a colocar em primeiro plano “as questões psicológicas”.⁹³

Nos seus dois principais recortes, *Caminho de pedras* trata, de um lado, da luta pela organização sindical, política e revolucionária em Fortaleza, num ambiente ficcional situado no período anterior ao Estado Novo, e, de outro lado, da luta feminina pelo direito ao amor, utilizando como temas ficcionais a insatisfação e a separação conjugal, o adultério, a maternidade, outras questões relativas à condição de dominação social da mulher e a busca obstinada da felicidade. No entrecruzar desses dois principais eixos, Rachel tece a narrativa de *Caminho de pedras*, refletindo na construção ficcional o seu curto envolvimento com a ideologia socialista, vivenciado na década de 30, experiência que teve, na iminência de censura ao texto de *João Miguel*, o limite de convivência com os ideais comunistas. Rachel admite: “Não quer dizer que eu tenha escrito o livro para me opor ao Partido [...] Mas não podia deixar de colocar minha decepção com o PC”.⁹⁴

Presente no drama passional de *João Miguel*, no sofrimento de retirante da família de Chico Bento, em *O quinze*, e em *Caminho de pedras*, a preocupação com a dimensão psicológica da relação entre as personagens confirma-se, segundo Bosi,⁹⁵ no primeiro plano ficcional de *As três Marias*. Na

⁹⁰ ATHAYDE, Tristão. Prefácio. In: QUEIROZ, Rachel. *João Miguel*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978. Verso da capa.

⁹¹ BOSI, Alfredo. Op. cit., MCMLXXC, p. 445.

⁹² CANDIDO, Antonio; CASTELLO, José A. Op. cit., 1977, p. 237.

⁹³ BOSI, Alfredo. Op. cit., MCMLXXC, p. 445.

⁹⁴ AS TRÊS Rachéis. Op. cit., 1997, p. 28.

⁹⁵ BOSI, Alfredo. Op. cit., MCMLXXC, p. 445.

avaliação de Afrânio Coutinho, essa narrativa constitui-se na “obra-prima” da escritora e “um dos romances mais significativos do Modernismo”.⁹⁶ Rachel o considera seu “livro mais autobiográfico [...] *A Guta sou eu*”.⁹⁷ Em *As três Marias*, ela abandona a narrativa em terceira pessoa das três ficções anteriores e experencia a exposição de suas personagens pela voz de uma narradora em primeira pessoa; o romance “mais declaradamente psicológico e ‘feminino’” de Rachel, na opinião de Buarque de Hollanda.⁹⁸ De novo sem “compromissos diretos” com a paisagem do Nordeste, conforme destacam Candido e Aderaldo, a narrativa do quarto romance da escritora conta a história de três amigas que se conhecem no internato de um colégio dirigido por freiras. A partir desse encontro, é mostrada a trajetória de vida que cada uma delas vai perseguir, no espaço colegial e, da metade da narrativa em diante, no espaço de uma cidade não situada de forma precisa, havendo apenas referências à região cearense do Crato. De acordo com os dois críticos, “os métodos de educação relacionados com a posição da mulher e os problemas da emancipação feminina, no plano amoroso e social”,⁹⁹ são o eixo de abordagem dos assuntos trazidos à tona pela narrativa. A ensaísta Elódia Xavier resume de forma objetiva e concisa o percurso das três personagens, quando considera que “representam as três possibilidades reservadas à mulher, no contexto social retratado na obra: esposa (Glória), freira (Maria José) e prostituta (Guta)”.¹⁰⁰

Motivada pelo pagamento adiantado de “*cinquenta contos*” que concretizam sua primeira viagem à Europa, Rachel, antes de embarcar, deixa escritos os primeiros capítulos do “*romance-folhetim*”¹⁰¹ *O galo de ouro*, atendendo a pedido da direção da revista *O Cruzeiro*, na qual era cronista efetiva e regular. Os 40 capítulos da nova ficção de Raquel são publicados

⁹⁶ COUTINHO, Afrânio. Op. cit., 1970, p. 221. Importante observar que a obra teórica em referência foi editada em 1970. *Dôra, Doralina* e *O galo de ouro* foram editados depois de 1975.

⁹⁷ NERY, Hermes R. Op. cit., 2002, p. 108.

⁹⁸ HOLLANDA, Heloísa B. Op. cit., 1997, p. 114.

⁹⁹ CANDIDO, Antonio; CASTELLO, José A. Op. cit., p. 237.

¹⁰⁰ XAVIER, Elódia. Trajetória ficcional de Rachel de Queiroz. In: LIMA DUARTE, Constância (Org.). *Seminário Nacional Mulher & Literatura: Anais V Seminário Nacional Mulher e Literatura*. Natal: Ed. da UFRN, 1995. p. 86. Seminário realizado de 1º a 3 de setembro de 1993.

¹⁰¹ QUEIROZ, Rachel; QUEIROZ, Maria Luiza. *Tantos anos*. São Paulo: Siciliano, 1999. p. 147.

durante o ano de 1950. Afastada da paisagem do Nordeste, a narrativa de *O galo de ouro* é ambientada na Ilha do Governador, no Rio de Janeiro. “*Morei lá muitos anos e sempre continuei atenta às histórias das pessoas que lá viviam. Daqueles anos vividos na Ilha nasceu a história de Mariano e Nazareth.*”¹⁰² Nessa narrativa, a escritora lança mão do “submundo carioca”¹⁰³ como tema ao construir uma ação ficcional armada em torno do jogo do bicho, de terreiros e mães-de-santo, de rinhas de galo de briga e de corrupção policial, entre outros assuntos, num “*romance totalmente urbano*”¹⁰⁴. *O galo de ouro* só chegou às livrarias em edição única no ano de 1985, numa decisão de estratégia editorial da Siciliano, que motivou Raquel a uma “*rigorosa e indispensável revisão*”,¹⁰⁵ na forma e na linguagem da versão em folhetim, resgatando, assim, o quinto romance da escritora.

Antes, em 1975, quem é resgatada para a ficção brasileira, com a publicação de *Dôra, Doralina*, é a romancista Raquel de Queiroz que, depois da publicação de *As três Marias*, em 1939, vive uma espécie de hiato na sua produção ficcional de quase quatro décadas; exatos 36 anos, desconsiderada a publicação em folhetim de *O galo de ouro*. Em *Dôra, Doralina*, seu penúltimo romance, Rachel une, na trajetória da personagem principal, os dois espaços que serviram de ambiente em todas as suas ficções. Nessa narrativa em primeira pessoa, a personagem-narradora parte do sertão nordestino – e, com ele, deixa a casa, a mãe e o marido – em direção ao Rio de Janeiro na busca de liberdade e de amor e, no final, depois da conquista da utopia, solitária, completa seu ciclo vital no retorno ao Nordeste. De acordo com Nelly Novaes Coelho, *Dôra, Doralina* “representa uma espécie de lufada de ludismo, alegria ou picaresco na atmosfera opressiva dos livros anteriores”, configurando-se em romance-síntese de uma fortuna ficcional construída ao longo de seis décadas.¹⁰⁶ Para o crítico e historiador Wilson Martins, foi a renovação dos “parâmetros das técnicas romanescas” que permitiu a Rachel o encontro com

¹⁰² NERY, Hermes R. Op. cit., 2002, p. 118.

¹⁰³ VILLAÇA, Antônio Carlos. *O galo de ouro*. In: QUEIROZ, Rachel. *O galo de ouro*. São Paulo: Siciliano, 1993. Orelha da capa.

¹⁰⁴ NERY, Hermes R. Op. cit., 2002, p. 118.

¹⁰⁵ QUEIROZ, Rachel. Op. cit., 1993. Prefácio.

¹⁰⁶ COELHO, Nelly N. Op. cit., 1993, p. 319.

a “verdadeira” escritora, resultando no “soberbo *Dôra, Doralina*, que, segundo parece, [...] não foi reconhecido em sua justa medida como livro que se vinha juntar a uma nova idade do romance brasileiro”.¹⁰⁷

O sétimo e último romance de Rachel de Queiroz é *Memorial de Maria Moura*, editado em 1992, que narra a saga de uma sinhazinha que se vê forçada a assumir a condição de uma espécie de donzela-guerreira para conquistar dignidade e independência. Em relação a esse romance, faço, aqui, apenas essa breve pontuação, pois, na qualidade de uma das vertentes do *corpus* e de objeto do recorte de leitura previsto nesta dissertação, a construção da narrativa de *Memorial de Moura de Maria* e da personagem Maria Moura têm o devido aprofundamento, respectivamente, nos capítulos terceiro e sexto.

Ainda que pesem a evidente influência do envolvimento da escritora com os ideais socialistas em *Caminho de pedras*, a presença irrefutável e constante da preocupação com o social nos seus sete romances e o fato de esse enfoque ser marca de uma corrente literária denominada de neo-realista, Rachel é taxativa ao negar que sua ficção seja resultado de uma literatura engajada: “*Nunca tentei fazer literatura engajada. Nunca tive uma personagem que fosse um herói revolucionário ou reacionário, em defesa de valores absolutos, coisa assim. Tenho horror à literatura engajada*”.¹⁰⁸ Embora admita um determinado e curto “*período de literatura militante*” – como característica não somente sua, mas dos “*escritores brasileiros*”¹⁰⁹ – nas entrevistas concedidas ao *Cadernos de Literatura Brasileira* e ao jornalista Hermes Rodrigues Nery, em *Presença de Rachel*, e nos depoimentos do livro de memórias *Tantos anos*, a escritora, em reiteradas oportunidades, explicita ou induz a supor que o único compromisso constante em sua obra está relacionado à defesa da justiça social. Tal prática não chega a ser reflexo de

¹⁰⁷ MARTINS, Wilson. Rachel de Queiroz em perspectiva. *Cadernos de Literatura Brasileira*, São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 4 (Rachel Queiroz), p. 82, 1997. Quando fala em “nova idade do romance brasileiro”, o crítico refere-se “à idade marcada por *Quarup; Os tambores de São Luiz; Gabriela, cravo e canela; Tenda dos milagres; O tempo e o vento, e Grande sertão: veredas*, para mencionar apenas os principais”.

¹⁰⁸ NERY, Hermes R. Op. cit., 2002, p. 66.

¹⁰⁹ AS TRÊS Rachéis. Op. cit., 1997, p. 27.

“militância política propriamente”, tratando-se no fundo de “uma atitude sentimental de revolta contra as desigualdades sociais”,¹¹⁰ conforme o crítico e historiador Wilson Martins. Essa observação vai ao encontro da opinião de Afrânio Coutinho quando considera que “os romances de Rachel de Queiroz não têm o cunho político de literatura de propaganda revolucionária. A autora expõe a situação, sem sugerir soluções”.¹¹¹

Vida e obra da romancista seguem a mesma linha ideológica: “*Sou contra qualquer posição sectária, seja de direita ou de esquerda. O sectarismo é um estigma. A questão de ideologias é para almas estreitas*”.¹¹² Mais do que uma postura ideológica de não-ideologia, a prática de Rachel reflete uma recorrente postura de abarcar e de abandonar ideais na medida das reais identificações deles às suas convicções de liberdade e dignidade humana. A questão da defesa da justiça social, por exemplo, motiva a mulher, jornalista e escritora Rachel de Queiroz a envolver-se com idéias socialistas, como alternativa de resistência ao “*Brasil feudal em que estávamos inseridos*”.¹¹³ De 1927 a 1932, mantém envolvimento crescente com o Partido Comunista do Brasil, participando da organização comunista no Ceará e de reuniões e eventos no Rio, para onde se desloca em 1931. Em 32, quando o partido decide que, para receber autorização de publicar *João Miguel*, a autora deve adequar o romance de forma que a narrativa “*pudesse ser mais “engajada”*”¹¹⁴ aos ideais comunistas, Rachel rompe com o PCB e inicia um período de militância trotskista: “*Quando mataram o camarada Trótski eu virei, como digo, uma doce anarquista*”.¹¹⁵ A proximidade com as idéias socialistas e um antigetulismo manifesto renderam a Rachel duas prisões, ambas após o rompimento com o PC. A primeira ocorreu no Rio, num comício durante a revolução de 32, com sua deportação para o Nordeste. A segunda, em 37, em pleno Estado Novo, surpreendeu uma Rachel afastada da militância – trabalhava numa empresa de exportação no Ceará –, ocasião em que ficou

¹¹⁰ MARTINS, Wilson. Op. cit., 1997, p. 77.

¹¹¹ COUTINHO, Afrânio. Op. cit., 1970, p. 220 e 221.

¹¹² NERY, Hermes R. Op. cit., p. 145.

¹¹³ Ibid., p. 134.

¹¹⁴ Ibid., p. 139.

¹¹⁵ AS TRÊS Rachéis. Op. cit., 1997, p. 27.

praticamente “*incomunicável*”, de outubro de 37 a janeiro de 38, num apartamento do Corpo de Bombeiros, em Fortaleza, conforme declaração feita a Domingos Nery.¹¹⁶ Essa última prisão deve estar associada à publicação de *Caminho de pedras*, lançado em 37, romance em que Rachel, além de dirigir questionamentos à organização comunista, faz críticas veladas ao Estado Novo de Getúlio Vargas.

Bem mais controverso e polêmico do que a dissidência comunista é o envolvimento com o Golpe Militar de 64: “*Conspirei com os generais para a derrubada do Jango*”, confessa. Assim como o Pici, sítio da família de Rachel, servia de local de reunião para os comunistas, em 30, o apartamento da escritora, no bairro da Glória, no Rio, em 63, foi palco de reuniões para depor o “*comunismo no poder*” representado por Jango: “*O suposto socialismo do Jango foi uma coisa que eu nunca engoli*”.¹¹⁷ “*O Jango era um aventureiro, sem formação cultural, um populista demagógico e cercado pela pior gente*”;¹¹⁸ e “*o Brizola [...] é a revivescência do caudilho sul-americano [...] tenta ser o herdeiro do Getúlio [...] Um dinossauro com a máscara do socialismo*”.¹¹⁹ Esses são depoimentos que explicam a posição de Rachel de apoio ao movimento de 64 como contraponto a um regime que, para ela, além de comunista, carregava a marca da ditadura getulista e toda uma carga não menos polêmica de vinculação ao nazi-facismo: “*Eles, os militares, tentaram mas não foram mais violentos que o Estado Novo*”.¹²⁰ O apoio e pactuação com o movimento golpista de 64 teve um limite, Rachel fazia questão de frisar, muito ligado à figura de Humberto Alencar de Castelo Branco, de quem era prima distante, que, conforme contava, reforçando uma tese existente, teria aceitado a insurgência pelo tempo suficiente para viabilizar um processo eleitoral que elegeesse um novo presidente: “*Depois da saída do Castelo, eu*

¹¹⁶ NERY, Hermes R. Op. cit., 2002, p. 104.

¹¹⁷ AS TRÊS Rachéis. Op. cit., 1997, p. 27.

¹¹⁸ NERY, Hermes R. Op. cit., 2002, p. 214.

¹¹⁹ Ibid., p. 145.

¹²⁰ AS TRÊS Rachéis. Op. cit., 1997, p. 30.

deixei de apoiar o governo militar”.¹²¹ “O golpe de direita não é de 1964, é de 1968.”¹²²

Para Bosi, a “curva ideológica” de Rachel, do “socialismo libertário de *Caminho de pedras* às crônicas [...] de espírito conservador”, é explicável se observada pela ótica do tenentismo: “verbalmente revolucionário em 30, sentimentalmente liberal e esquerdizante em face da ditadura, acabou, enfim, passada a guerra, identificando-se com a defesa passional das raízes do *status quo*”.¹²³ Ela até concordava: “*Ideologicamente, eu sou uma espécie de tenente, vamos dizer assim. Nasci em família de fazendeiros*”.¹²⁴ No entanto, diagnosticava: “*No fundo, a esquerda nunca me perdoou por ter abandonado o Partido Comunista*”.¹²⁵ Para a escritora, o principal problema do século passado foi o do autoritarismo: “*Tanto a esquerda quanto a direita tentaram viabilizar suas utopias com base no autoritarismo*”.¹²⁶

A “trajetória e os sentidos das práticas discursivas” de Rachel, como observa Heloísa Buarque de Hollanda, revelam como limite da “coerência de suas escolhas e definições políticas [...] a defesa convicta de uma lógica oligárquica de acento liberal e com compromissos sociais e progressistas”.¹²⁷ Essa postura de questionamento e não de desconstrução da lógica patriarcal-oligárquica, presente em praticamente todos os romances da escritora, comprovada em *Memorial de Maria de Moura*, é o exato posicionamento ideológico de Rachel que marca, para Buarque de Hollanda, a “trajetória particular” do pensamento político de uma “mulher que, desde adolescente, transitou com espantosa autoridade e naturalidade pelas bastidores da cena literária e política do país”.¹²⁸

A opção de não-engajamento fez de Rachel, como ela própria se autodenominava, uma “*franco-atiradora*”,¹²⁹ avessa a dogmas, sectarismos,

¹²¹ AS TRÊS Rachéis. Op. cit., 1997, p. 29.

¹²² HOLLANDA, Heloísa B. Op. cit., 1997, p. 109.

¹²³ BOSI, Alfredo. Op. cit., MCMLXXV, p. 445.

¹²⁴ AS TRÊS Rachéis. Op. cit., 1997, p. 28.

¹²⁵ Ibid., p. 30.

¹²⁶ NERY, Hermes R. Op. cit., 2002, p.142.

¹²⁷ HOLLANDA, Heloísa B. Op. cit., 1997, p. 110.

¹²⁸ Ibid., p. 104.

¹²⁹ NERY, Hermes R. Op. cit., 2002, p. 43.

posições de mando, filiações a partidos, participação em entidades e associações.¹³⁰ Essa postura resulta no comportamento de uma espécie de “*um animal solitário*”, que agia e reagia movido pelo entendimento de que a “*liberdade é fundamental*” e “*a luta pela justiça social deve andar junto com o respeito pela liberdade individual*”, que só pode ser conquistada pela autonomia social e intelectual, “*pela liberdade de consciência*”: “*Quando você anda em manadas, você dissimula muito mais [...] Tenho muitos amigos [...] não gosto é de fazer parte de grandes grupos*”, declarava a escritora revelando uma dimensão arredia da sua personalidade.¹³¹

A resistência a engajamentos, por paradoxal que pareça diante da trajetória da Rachel jovem, esteve presente também na postura em relação às questões que envolvem os movimentos femininos articulados, com a escritora assumindo uma manifesta posição antifeminista, ainda que a presença do feminino e a construção ficcional de personagens femininas sejam características determinantes de sua literatura; um texto ficcional, por vezes, gerador de polêmica quanto a sua origem: “É homem”.¹³² Não era. O equívoco foi de Graciliano Ramos ao concluir a leitura e identificar como masculina a autoria de *O quinze*. Tal depoimento, recuperado pelo *Cadernos de Literatura Brasileira*, demonstra a exata medida de exclusão feminina da literatura na época. Algum tempo antes, a então desconhecida Rita de Queluz causou idêntico estranhamento na redação de *O Ceará*: “*O diretor do jornal quis saber quem tinha escrito a carta, achando que era homem*”. Rachel explicava o ocorrido, assumindo um estilo, “*digamos, pouco feminino*”, uma vez que a literatura produzida por mulheres, na época, era marcada por um estilo “*água com açúcar*”.¹³³ O estudo do ensaísta Eduardo de Assis Duarte é preciso quanto à questão ao alinhar Rachel às mulheres que, como Patrícia Galvão, a Pagu, em atitude de vanguarda, no início do século passado, “ousaram penetrar nos espaços mais entranhadamente masculinos: o mundo das letras, a redação do jornal, a célula partidária”.¹³⁴

No caso de Rachel, a ousadia foi dupla. O regionalismo nordestino dos anos 30 “de onde ela provinha era uma literatura de homens, não só pela exclusividade masculina entre os autores, mas, ainda, pela intriga e pelos protagonistas”, ressalta Wilson Martins.¹³⁵ Rachel,

¹³⁰ As exceções aqui são o curto período no Partido Comunista do Brasil e a Academia Brasileira de Letras.

¹³¹ NERY, Hermes R. Op. cit., 2002, p. 87 e 88. Em várias entrevistas, Rachel associa essa característica pessoal de independência, autonomia e liberdade a sua educação como decorrência de uma formação de postura liberal e intelectual, tanto por parte da sua mãe quanto do seu pai.

¹³² FOLHA de Rosto. Op. cit., 1997, p. 5.

¹³³ NERY, Hermes R. Op. cit., 2002, p. 64.

¹³⁴ DUARTE, Eduardo de A. Rachel de Queiroz - Literatura e política no feminino. In: LIMA DUARTE, Constância (Org.). Op. cit., 1995. p. 82.

¹³⁵ MARTINS, Wilson. Op. cit., 1997, p. 82.

em atitude “revolucionária”, traz para a literatura brasileira a visão da mulher numa perspectiva além daquela “da tradição das sinhazinhas ou das adúlteras culpadas do romance naturalista”.¹³⁶ São as marias das inúmeras crônicas e de *As três Marias*, as conceições, as noemis, as gutas, as dôras, doralinas e as mouras, de Moura Torta e de Maria Moura, que, como a escritora, “saem do útero, da região e da casa grande para ganhar a rua, e mais que a rua, a estrada”,¹³⁷ mas, observa Lígia Chiappini a partir de estudo de Nicole Baranes, têm o sertão por referência, num “ir e vir [...] A exceção a investigar é justamente Maria Moura”.¹³⁸ São todas mulheres fortes, que, segundo estudo de Vera Borges, revelam uma “heroína” fora da “representação da mulher mediada pela visão masculina”, embora num “constructo histórico-social” em que “a representação do feminino é ainda dominada pelo imaginário masculino”.¹³⁹ O fato é que, com Rachel, conquistam espaço na literatura brasileira, sob uma perspectiva feminina e realista, temas como amor, concepção, maternidade, casamento, separação conjugal, além de questões como inclusão da mulher, alcoolismo e analfabetismo.

Por essas razões, Eduardo Assis Duarte considera que Rachel “abriu caminho para as escritoras que vieram depois”,¹⁴⁰ e mais do que isso, como avalia Wilson Martins, fez-se “precursora de uma visão feminista que se antecipava por uns bons 30 anos a concepções posteriormente dogmáticas”.¹⁴¹ Novaes Coelho ressalta o pioneirismo da escritora na crítica ao “cerceamento à liberdade de pensar e de agir, duramente imposto à mulher pela sociedade tradicional”,¹⁴² e destaca o não-engajamento propriamente à luta pela emancipação da mulher na qualidade de “feminista”, condição que Rachel fazia questão de rejeitar: “*Eu sempre tive horror das feministas; elas até me chamavam de machista*”. Para ela, o movimento feminista foi “*mal orientado*” e, em função disso, cuidou para “*não servir de estandarte*”.¹⁴³ Por outro lado, afirmava que sempre acompanhou com “*muito interesse todas as transformações*” da sociedade em relação à situação social da mulher: “*Quando digo que não sou feminista é porque sempre estive em defesa da liberdade humana*”.¹⁴⁴

A questão do feminino na ficção de Rachel é geradora de múltiplos enfoques, sendo retomada e aprofundada na leitura da construção da personagem Maria Moura, no capítulo sexto. Avalio ainda pertinente a consideração sobre a crença da escritora numa “*escrita feminina*”, que teria suas “*marcas*” evidenciadas na linguagem: “*O meu caso é diferente:*

¹³⁶ DUARTE, Eduardo A. Op. cit., 1995, p. 83.

¹³⁷ CHIAPPINI, Lígia. Rachel de Queiroz: uma invenção do Nordeste e muito mais. In: CHIAPPINI, Lígia; BRESCIANI, Maria S. (Orgs.). *Literatura e cultura no Brasil: identidades e fronteiras*. São Paulo: Cortez, 2002. p. 175.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 169. O estudo de Nicole Guenot Baranes em referência é titulado *Presence de la femme dans l'oeuvre romanesque de Rachel de Queiroz*.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 173. Estudo de Vera Borges referido, inédito, conforme nota de rodapé registrada por Lígia Chiappini, é titulado *A representação do feminino em Rachel de Queiroz e Jorge Amado*.

¹⁴⁰ MARTINS, Wilson. Op. cit., 1996, p. 83.

¹⁴¹ MARTINS, Wilson. Op. cit., 1996, p. 82.

¹⁴² COELHO, Nelly N. Op. cit., 1993, p. 315.

¹⁴³ AS TRÊS Rachéis. Op. cit., 1997, p. 26.

¹⁴⁴ NERY, Hermes R. Op. cit., 2002, p. 48.

talvez eu tenha uma linguagem masculina porque venho do jornal [...] Clarice, por exemplo [...] a maior de todas nós [...] era absolutamente feminina".¹⁴⁵

"As denúncias da exploração do homem e dos preconceitos contra a mulher", que Novaes Coelho faz resultar em dois níveis dramáticos presentes tanto na trama de *O quinze* quanto na dos demais romances, compõem o sentimento de consciência crítica de uma injustiça social e humana "inerente ao mundo mantido pela tradição", desnudada por Rachel como um universo "hierarquizado, organizado, controlado [...] por uma só verdade internalizada: a de que a ordem desta vida foi instaurada por Deus".¹⁴⁶

Esse colocar em questão a "legitimidade do sistema de valores que a sociedade" feudal e oligárquica, patriarcal e machista tradicional "construiu sobre a palavra de Deus, usando-a como 'fiança' da autoridade [...] dos que detêm o poder temporal" é uma constante na ficção da escritora. Como alternativa à realidade autoritária, ela contrapõe sempre uma possibilidade utópica, quase nunca realizada, revelando, observa Afrânio Coutinho, um "sentimento trágico da vida [...] a que não falta um toque de desencanto e ironia, mas também, como assinalou Mário de Andrade, de perdão",¹⁴⁷ além de um fascínio confesso pelo ser humano. No que diz respeito à perspectiva utópica, é possível ler no estudo do ensaísta Benjamin Abdala sobre *O quinze* que o objetivo não é propriamente a concretização da utopia. Para ele, o "processo de humanização em *O quinze* atinge toda a natureza e seus objetos, sensibilizando o leitor com seu otimismo – ontem como hoje, quando se afirma à escala universal os valores da indiferença".¹⁴⁸ Isso talvez explique a atualidade de "um romance que", segundo o crítico Adolfo Casais Monteiro, "não envelheceu".¹⁴⁹

Para consubstanciar esse horizonte utópico, essa espécie de terra prometida, Rachel cruza temas que emergem de um mosaico de sentimentos como solidão, identidade, dignidade, relação feminino–masculino, religiosidade, telurismo, poder e morte, que seguem o fio condutor de outros dois temas que se constituem na busca constante de suas personagens: o amor e a liberdade. Em amálgama à utopia, a escritora constrói planos de discursos que evocam o sagrado e a religião, num questionar agudo da tradição católica. Seja pelo imaginário nordestino marcado de religiosidade, seja pela intrínseca relação entre a psicologia humana e o sagrado, seja pela perspectiva divina da concepção do amor e da

¹⁴⁵ AS TRÊS Rachéis. Op. cit., 1997, p. 26. A existência de um "sexo dos textos" é objeto de estudos de Adriana de Abreu Barbosa, Maria Consuelo Campos e, em especial, da portuguesa Isabel Allegro de Magalhães.

¹⁴⁶ COELHO, Nelly N. Op. cit., 1993, p. 315 e 317.

¹⁴⁷ COUTINHO, Afrânio. Op. cit., 1970, p. 220.

¹⁴⁸ ABDALA JÚNIOR, Benjamin. Utopia e ideologia em *O quinze*, de Rachel de Queiroz. In: LIMA DUARTE, Constância (Org.). Op. cit., 1995. p. 79 e 80.

¹⁴⁹ MONTEIRO, Adolfo C. Prefácio. In: QUEIROZ, Rachel. *O quinze*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1985.

liberdade, as relações entre o ser humano e Deus pontuam a trajetória de suas personagens, não raras vezes na vivência dos limites entre o sagrado e o profano.¹⁵⁰

Apesar do espaço de reconhecimento conquistado na literatura brasileira, numa aparente humildade, argumentava: “*Sou nada mais que uma contadora de histórias de dramas humanos*”.¹⁵¹ Essa postura foi resultado de uma vocação que, para Rachel, estava muito aquém de qualquer pretensão literária: “*Eu tenho dito que me sinto mais jornalista do que ficcionista. Sempre. Na verdade, minha profissão é essa: jornalista*”,¹⁵² explicava. Tal percepção de si mesma – que, para ser precisa, deveria referir-se ao ofício de cronista, pois Rachel foi repórter por um curto período – é compartilhada pela crítica. Foram 30 anos de crônicas veiculadas na revista *O Cruzeiro* e em jornais, como *O Estado de São Paulo*, produções que geraram a publicação de oito títulos que reúnem a maioria das crônicas escritas por Rachel.

Parte da crítica compartilha também a percepção de que suas crônicas foram, por vezes, matéria-prima na construção de personagens e na composição temática dos romances. A personagem amante de Maria Moura, Cirino, e o romance *Dôra, Doralina* são exemplos citados por Vilma Arêas, que considera *O galo de ouro* uma “espécie de crônica dos anos 50 do submundo na Ilha do Governador”.¹⁵³ No prefácio do romance, Rachel evidencia: “*Era para mim uma experiência nova: tentar pôr numa novela o tema das crônicas semanais que eu publicava na ‘Última Página’ da revista*”.¹⁵⁴

Tanto em relação às crônicas, finalizadas sempre na “última hora”, quanto ao seu texto, Rachel não tinha “o menor entusiasmo” com o que punha no papel: “*Eu não sublimo a literatura como meu ideal de vida. Eu passaria muito bem sem fazer literatura*”. Para ela, a literatura era uma “vocação” orientada, desde cedo, por uma família de intelectuais liberais “pouco

¹⁵⁰ Rachel não “teve formação nem preferência religiosa”. Sobre Deus e ateísmo, restaram respostas lacônicas: “Não sei [...] Desde Platão, as investigações [...] em torno de Deus e [...] do ser humano [...] não cessaram. Mas, e então? O que sabemos é que somos um risquinho na areia”. NERY, Hermes R. Op. cit., 2002, p. 55, 56 e 159.

¹⁵¹ NERY, Hermes R. Op. cit., 2002, p. 106.

¹⁵² AS TRÊS Rachéis. Op. cit., 1997, p. 33.

¹⁵³ ARÊAS, Vilma. Op. cit., 1997, p. 98.

¹⁵⁴ QUEIROZ, Rachel. *O galo de ouro*. São Paulo: Siciliano, 1993. Prefácio.

devotada à educação formal”,¹⁵⁵ mas aficionada à leitura: “*Na minha casa todo mundo lia, [...] Mamãe punha-me livros nas mãos desde os meus 5 anos*”.¹⁵⁶

De José Alencar a Dostoievski, incluindo Eça de Queirós, Machado de Assis, de quem não escondia a admiração – “*De vez em quando a gente precisa voltar ao Machado, não é? Faz parte*” –, Rodolfo Teófilo, que influenciou seu discurso sobre a seca, e o hábito de ler romances policiais, Rachel incorporou um universo de leituras que considerava como um dos referenciais do seu ficcional: “*Eu acho que minha ficção é fruto do conjunto de todas as minhas leituras*”.¹⁵⁷

Numa outra dimensão, a ficção de Rachel, que não gostava da “*vida em si, do dia-a-dia, das repetições, dos condicionamentos, das conveniências, das formalidades*”,¹⁵⁸ está referenciada num aparente paradoxo, que explicava com outro paradoxo. Apesar de considerar que, “*desde Caim e Abel a humanidade é mesmo muito ruinzinha*”, confessava que “*a minha paixão não é pela vida em si, mas pelo ser humano*”, pela perseverança humana “*de tentar tornar esta vida melhor do que ela é, torná-la menos cruel*”. “*É isso que me fascina no animal humano. O fato de ele ser um imenso paradoxo.*”¹⁵⁹

Avessa ao domínio técnico narrativo e devota de uma linguagem a mais próxima possível da originalidade, riqueza, espontaneidade e expressividade da linguagem oral,¹⁶⁰ Rachel concebia a personagem como uma “*soma de influências*”, argumentando que “*nem sempre*” ela é “*um retrato*” do autor, embora possa ter “*características do seu modo de pensar, sentir e agir*”. “*No fundo, a gente sempre acaba se revelando na obra ficcional, mas nem sempre na personagem que o leitor julga ser a que somos*”,¹⁶¹ declarava, confirmando a visão de parte da crítica de que muito de sua ficção é de “*natureza autobiográfica*”,¹⁶² ao que respondia: “*É. A velha frase de Flaubert serve para todos: ‘Madame Bovary c’est moi’*”. Essas considerações que vinculam a

¹⁵⁵ AS TRÊS Rachéis. Op. cit., 1997, p. 35 e 25.

¹⁵⁶ NERY, Hermes R. Op. cit., 2002, p. 63.

¹⁵⁷ AS TRÊS Rachéis. Op. cit., 1997, p. 32 e 31.

¹⁵⁸ NERY, Hermes R. Op. cit., 2002, p. 58.

¹⁵⁹ Ibid., p. 101, 58 e 202.

¹⁶⁰ ARÉAS, Vilma. Op. cit., 2002, p. 95.

¹⁶¹ NERY, Hermes R. Op. cit., 2002, p. 69 e 106.

¹⁶² COUTINHO. Afrânio. Op. cit., 1970, p. 219.

literatura de Rachel à oralidade e à memória coletiva reforçam a opinião da escritora de que “*a literatura é mais autêntica quando você fala daquilo que vivencia*”¹⁶³, comprovando a sua concepção da arte literária como uma representação possível da realidade.

A estruturação deste capítulo, na expectativa de cumprir o objetivo para ele traçado, foi orientada pelo exercício da habilidade jornalística adquirida durante minha experiência profissional, de forma que resultasse num amálgama da leitura de vários estudiosos da vida e da obra de Raquel, fazendo refletir, nessa contextualização crítica da escritora, um mosaico de visões articuladas. Com algumas concordo de todo; com outras em parte. A partir da leitura dos sete romances e de outros conteúdos teóricos, críticos e biográficos sobre a escritora, reforço a consideração de que a obra de Rachel de Queiroz ainda não teve o devido reconhecimento.

A singeleza e a atualidade de *O quinze*, que, em 1930, utiliza o ambiente do Nordeste, a seca e o sertão para debater os dramas humanos da exclusão, solidariedade, dignidade e do amor, refletem em essência uma discussão que continua, hoje, mais de 70 anos depois, aberta e atual. Da espécie de poética documental do primeiro romance, Rachel, em *João Miguel*, reelabora em si mesma a ficcionista, mas não abdica da escrita simples e enxuta, que mantém em *Caminho de pedras*, em *As três Marias* e em *O galo de ouro*. E tanto neste último romance, que não tem o sertão como ambiente, quanto nos que trazem a realidade regional como tema pontual, é a existência humana, e os dramas e mistérios nela envolvidos, o tema de fundo que motiva sua ficção.

Isso revela uma obra ficcional que traz intrínseca nos seus artifícios de verossimilhança uma visão trágica da vida, mas encontra, na antitética capacidade humana de perseverar, o conforto para abrandar essa tragicidade. Doralina e Maria Moura, as narradoras dos últimos dois romances, são a derradeira escalada na sua construção de mulheres fortes, iniciada com a Conceição, de *O quinze*, que se debatem entre os limites do sublime e do cotidiano de uma busca incessante de liberdade e sobrevivência, um drama universal que continua a desafiar o ser humano.

Esse é o desafio que Maria Moura enfrenta, com a determinação de quem sabe que o destino de uma mulher sozinha, numa sociedade patriarcal e autoritária, é o da submissão, reprodução e humilhação – um mundo sufocante do qual só escapam aqueles que têm coragem e ousam construir e praticar estruturas sociais alternativas de subversão à tradição de um sistema de valores machistas e patriarcais que, como observa Nelly Novaes Coelho em citação já referida neste capítulo, que retomo com o objetivo de reforçar seu conteúdo, é legitimado e foi construído “sobre a palavra de Deus”.¹⁶⁴ O passo-a-passo dessa

¹⁶³ NERY, Hermes R. Op. cit., 2002, p. 125 e 82.

¹⁶⁴ COELHO, Nelly N. Op. cit., 1993, p. 316.

determinação que anima a travessia de Maria Moura de sinhazinha a *bandoleira*,¹⁶⁵ traduzido na escrita de Rachel de Queiroz, constitui-se no enfoque do capítulo terceiro deste estudo com a leitura textual do romance.

3 A construção de *Memorial de Maria Moura*, leitura do romance

*“Eu sou a pessoa menos épica do mundo. Meus livros sempre foram muito condensados. Mas, pensando melhor, tivemos sim, à nossa maneira, os nossos épicos: Vida secas é um épico, Jorge Amado também fez épicos.”*¹⁶⁶

Rachel de Queiroz

¹⁶⁵ A palavra *bandoleira* está sendo grafada em itálico no presente trabalho com o objetivo de evidenciar que, ao utilizá-la, pretendi dar-lhe a conotação de pessoa que anda em bando, sem assumir ou reproduzir qualquer conceito semelhante ao expresso nos dicionários de língua portuguesa, que fornecem como sinonímia de bandoleiro, por exemplo, entre outras, a palavra malfeitor.

¹⁶⁶ AS TRÊS Rachéis. Op. cit., 1997, p. 23.

Embora não reconheça a presença de características épicas em sua obra ficcional e, em conseqüência, descarte quaisquer intenções de fazer de *Memorial de Maria Moura* um épico do sertão nordestino, Rachel de Queiroz abre a narrativa de seu último romance *in medias res*,¹⁶⁷ técnica tradicional de iniciar o poema épico. Numa opção de alterar a ordem dos acontecimentos de maneira semelhante à epopéia, a história de *Memorial de Maria Moura* começa com a chegada do padre José Maria à Casa Forte em busca de proteção da conhecida e poderosa *bandoleira* Maria Moura. O padre fugitivo chega à Serra dos Padres tendo como fator de convencimento e elo entre ambos uma confissão feita no passado, na paróquia de Vargem da Cruz, pela então sinhazinha Maria Moura.

A partir do encontro e da integração do padre à fortaleza da *bandoleira*, transmutado na figura do Beato Romano, a narração retorna ao espaço de Vargem da Cruz e ao tempo da adolescência de Maria Moura que, com 17 anos, ao encontrar a mãe enforcada, começa a viver uma sina trágica. Primeiro, é seduzida e cede aos apelos sexuais de Liberato, o amante da mãe e principal suspeito de sua morte, que, pela falta de provas, acaba sendo considerada um suicídio.¹⁶⁸ Depois, fica acuada diante da iminência de uma morte igual à da mãe por não concordar em passar os bens herdados para o nome de Liberato, que se auto-intitula seu padrasto. Procura, então, o padre da paróquia local e confessa dois pecados: o da carne, já cometido; e o da morte, a ser cometido com a emboscada que arma contra o falso padrasto. O trecho da narrativa transcrito a seguir revela o espírito de luta pela sobrevivência como marca da trajetória de Maria Moura:

A sorte minha foi que, mesmo debaixo daquele medo, eu não fiquei sem ação e resolvi me defender. Nas mãos dele eu

¹⁶⁷ A variação de grafia dessa expressão leva a esclarecer que a sentença latina está aqui usada no sentido de significar movimento, de começar no meio e não no início da narrativa invertendo, assim, a ordem cronológica dos acontecimentos. Ver *Arte poética*, 148, de Horácio.

¹⁶⁸ É possível a leitura de que, inclusive, a morte do pai da personagem possa ter sido causada por Liberato, pois não é esclarecida pela narrativa, que, por outro lado, registra a presença do futuro amante da mãe, como amigo da família, quando o pai ainda era vivo.

*já estava, e para não ter a sorte de Mãe, tinha que atacar, antes que fosse tarde. Era ou ele, ou eu.*¹⁶⁹

Quando tudo parece resolvido, é novamente acuada, dessa vez pelos primos em busca da parte a que têm direito sobre o Limoeiro, terras em que vive, e do poder de dispor da sua liberdade, na intenção de submetê-la a um casamento forçado. Ao invés de sucumbir às pressões de uma realidade que insiste em subjugar-la, reage, arregimenta alguns homens, enfrenta o cerco do grupo de capangas sob o comando dos primos e, como última instância de sobrevivência, põe fogo na própria casa, evadindo-se com seus homens por entre chamas e fumaça.

É o início da jornada de uma chefe de bando que vai assaltar, saquear e roubar, pilhando quem, segundo ela, tem o que dividir, com a intenção de criar e manter uma fortaleza, onde constrói um império de poder e resgata o sonho de menina acalentado nas memórias da relação com o pai durante a infância, ao ocupar, na Serra dos Padres, as terras deixadas em herança paterna. Ao longo da trajetória de sinhazinha do Limoeiro à temida Dona da Casa Forte, Maria Moura vai agregando mais e mais *cabras* ao bando, que assaltam viajantes, comboieiros e marchantes pelas estradas do sertão, e invadem terras e propriedades alheias, quando furtam e roubam ou, como fazem questão de frisar, *tomam* armas, munição, cavalos, alimentos, gado e pertences, acumulando nas *botijas* da Moura dinheiro, jóias e ouro.

Além de acumular poder material, a Sinhá Dona da Serra dos Padres constrói em torno de si toda uma estrutura de poder social. Para fazer frente e, ao mesmo tempo, dispor de um ponto de abrigo à violência que a sociedade estabelece em torno da sua condição de mulher sozinha no mundo, Maria Moura transforma os limites da Casa Forte nas fronteiras de uma nova sociedade com regras, valores e estatutos próprios; um lugar onde a lei maior, a da justiça pelo poder, quem dita é ela. Com isso, instaura-se um *status* marginal em torno da *bandoleira* de tal monta e fama capaz de fazer da fortaleza, aos poucos, um porto seguro para jagunços e excluídos que, como ela, não encontram guarida na sociedade feudal representada no romance, senão na situação de subjugados. Tal condição, num paradoxo, não se modifica totalmente com a inclusão na, assim pretendida, redentora fortaleza. Personagens da realidade pessoal de Maria Moura, os moradores da Casa Forte são tratados de maneira severa e indiscriminada: *Eu dou, mas exijo.*¹⁷⁰ Isso parece reproduzir, em certa

¹⁶⁹ QUEIROZ, Rachel. Op. cit., 1992, p. 24.

¹⁷⁰ QUEIROZ, Rachel. Op. cit., 1992, p. 13.

medida, o sistema de servidão característico do feudo, fazendo dos jagunços os novos servos de uma espécie de guerreira feudal.

As regras de não pilhar o que não será útil, de assaltar apenas quem tem o que dividir, de utilizar a violência física só em última instância, de não transigir à traição e à insubordinação de seus cabras e de não sujar as próprias mãos de sangue humano, além da capacidade de realização e liderança de Maria Moura, espalham pelo sertão a fama de uma destemida *muié-home* comandante de um bando de jagunços. Ousada e corajosa, consegue fazer da Casa Forte uma referência no fabrico de munição na redondeza, com a construção de uma *usina* de produção de pólvora, na época uma possível prerrogativa do governo. Assim, constrói uma imagem que se propaga com a aura de uma espécie de figura mítica que amalgama comportamentos diversos, despertando e fazendo despertar, em jagunços, fazendeiros, autoridades, viajantes, comboieiros e na população do espaço em que é ambientada a história, sentimentos, muitas vezes, contraditórios, como admiração e medo, amizade e inveja, amor e ódio, solidariedade e interesse, respeito e temor, proteção e cobiça, curiosidade e repulsa, tolerância e raiva. Para manter essa performance, Maria Moura é capaz de cobrar, com o preço da vida, a traição do homem amado, perda que a impulsiona à *empreitada* de um assalto de risco suicida, com o qual a escritora termina o romance, sem dar um fecho à trajetória da *bandoleira*, deixando o final da história em aberto.

Dessa forma, com uma narração tecida em torno de temas como família, honra, disputa de terra, dignidade feminina, exclusão social, justiça, poder, liberdade e amor, Rachel de Queiroz faz das 482 páginas¹⁷¹ de *Memorial de Maria Moura* uma ficção envolvente, na qual “os acontecimentos se sucedem em ritmo galopante”.¹⁷² O trecho que segue narra, na voz de Maria Moura, a fuga do Sítio do Limoeiro, durante o cerco dos primos, quando a sinhazinha põe fogo na própria casa como alternativa de manter sua liberdade e dignidade e dá início à jornada da *bandoleira*.

Mandei João Rufo ensopar com o resto do azeite o que encontrasse de madeira descoberta; e em seguida espalhar os tições de fogo, bem acessos, perto das poças de azeite, no chão. Os meus misteriosos cartuchos de pólvora ficavam ao alcance do fogo, mas espalhados, para estourarem de espaço em espaço. Lá de fora os excomungados deviam pensar que era tiro.

Botei a tiracolo o saco da munição: tinha ali o chumbo, e o polvarim grande de chifre, as pedras de isca e o artifício de fazer fogo. Tudo herança de Pai. Peguei também a faca que era dele, uma pajeú linda, com cabo de rodela de osso e prata, na sua bainha bordada. Apertei bem as correias que atavam o papo-de-ema, me benzi, senti os olhos ardendo,

¹⁷¹ Essa paginação tem referência na edição lida, incluída na bibliografia em anexo. Estudo de Luis Filipe Ribeiro, também incluído na bibliografia, faz alusão a 454 páginas.

¹⁷² Em artigo publicado na revista *Veja* logo após o lançamento do livro, em setembro de 1992, o crítico Walcyr Carrasco faz um apanhado geral da história de *Memorial de Maria Moura* e destaca a competência de romancista de Rachel: “O que se vê, no romance, é uma autora fazendo bem o que sabe [...] O que não é pouco”.

aquele aperto horrível no coração. Fui até o quarto, beijei o lugar onde ficava a santinha de Mãe. Abri os braços, abracei e beijei as paredes da minha casa, me despedindo para sempre. Determinei aos rapazes que, assim que o fogo pegasse mesmo, fazendo labareda alta, eles aproveitassem o susto dos cabras do cerco, e fugissem também, pelo mesmo caminho nosso.

Saí pela mão de João Rufo, entre dois tiros dados por Zé Soldado e Maninho. Na estrebaria, já Chico Anum nos aguardava, segurando o Tirano pelas rédeas. O burro e o cavalinho de campo estavam também arreados, atados no mourão pelo cabresto. A porteira dos fundos do curral, para onde a estrebaria tinha uma saída, já estava aberta.

Montamos de mansinho. O Tirano, me vendo, ainda arregaçou o beijo para dar um rincho de boa-noite, mas eu falei no ouvido dele, alisei-lhe a crina e ele se aquietou. Voei em cima da sela – sela de homem – claro que era também a sela de Pai. Ali era tudo dele, até eu – até eu, não – principalmente eu, sangue e carne dele.

E saímos num passo maneiro, os do ataque não viram nem escutaram nada. Decerto estavam combinando entre eles o assalto da casa, mas se resguardando ainda dos atiradores lá de dentro, quem sabe esperando que se acabasse a nossa munição.

Só fomos olhar para trás quando chegamos ao nosso ponto de encontro, ao pé do juazeiro caído. E vimos que, de repente, uma labareda espirrou pelo frechal, no lado esquerdo da casa; outras línguas de fogo saíram entre as reixas das janelas e os vãos das telhas.

Os homens de fora se puseram a gritar de uns para os outros, descoroçados. Nem desconfiavam, parece, que alguém houvesse saído da casa – e muitos menos a cavalo. Chico Anum chegou ao capricho de amarrar uns trapos nos cascos dos animais, para abafar qualquer ruído nas pedras do caminho.

Vendo a minha casa transformada num fogaréu, e feito pela minha própria mão, desabei em pranto. Os outros, acho que choravam também. Esperamos mais um pouco. Chegaram afinal os meninos, correndo, afrontados. Deixei que eles retomassem o fôlego e dei as minhas ordens:

– Vamos sair a passo, para vocês nos seguirem. Fiquem de olho, que é pra pegar qualquer animal alheio que apareça em nossa frente. Vocês todos precisam de montaria. Nós vamos para muito longe.¹⁷³

Ainda que as dimensões estruturais de espaço e tempo não sejam claramente situadas na narrativa, várias referências de ambientação geográfica e histórica permitem supor a inserção espacial e temporal da narração no Brasil do século XIX, em particular na região nordestina. A caracterização das personagens, a linguagem tanto do discurso dos narradores quanto da fala das personagens e a utilização recorrente de signos do imaginário religioso adotados pela escritora na tessitura do romance traduzem significações passíveis de serem identificadas com a realidade sociocultural do sertão nordestino. Essa hipótese é reforçada por referências à

¹⁷³ QUEIROZ, Rachel. Op. cit., 1992, p. 65 e 66.

região do Crato,¹⁷⁴ denominação capaz de encontrar correspondência em município localizado no Ceará, quase na fronteira com Pernambuco, e às localidades de Aracati e Areia Branca,¹⁷⁵ cidades situadas no litoral sul do Ceará, além da descrição ficcional da Serra dos Padres semelhante à geografia de Quixadá, terra natal de Rachel. Numa outra possibilidade, a localização pode ser identificada com a região lindeira que envolve terras do Piauí, da Paraíba e de Pernambuco, essas últimas onde viveu a sertaneja Maria de Oliveira, uma das fontes inspiradoras da construção da personagem Maria Moura, conforme revela a própria Rachel de Queiroz.

Por outro lado, referências ao papel-moeda como uma novidade, à organização política sob o domínio de *Majestades e Altezas Imperiais*, à *saúde do jovem imperador*¹⁷⁶ e à vigência da prática escravocrata encontradas na construção do texto permitem circunscrever *Memorial de Maria Moura* dentro de um tempo situado em torno das décadas de 40 e 50 do século XIX. Tal hipótese encontra apoio também no fato de, em 1840, ter sido antecipada a maioria do Infante, o jovem imperador, que assume o comando do Império com o título de Dom Pedro II. A identificação desse período como contexto histórico do romance encontra correspondência ainda com a intencionalidade de Rachel explicitada em entrevista à jornalista e escritora Marilene Felinto de que não pretendia “escrever um romance tipicamente histórico”, transferindo a vida de Maria de Oliveira para uma ficção situada no “século 19”.¹⁷⁷ A referida sertaneja tornou-se conhecida durante a primeira grande seca do Nordeste, ocorrida em 1602, segundo informação levantada pela escritora, que a reconhece como uma espécie de cangaceira da época.¹⁷⁸

Para narrar a história organizada com base em uma intriga sedutora, pelo ritmo ou pela profusão dos acontecimentos, Rachel confere ao romance

¹⁷⁴ QUEIROZ, Rachel. Op. cit., 1992, p. 416.

¹⁷⁵ Ibid., p. 472.

¹⁷⁶ Ibid., p. 204.

¹⁷⁷ FELINTO, Marilene. Op. cit., 1992, p. 6.12.

¹⁷⁸ AS TRÊS Rachéis. Op. cit., 1997, p. 34.

uma arquitetura narrativa polifônica¹⁷⁹, privilegiando a visão das principais personagens nos capítulos em que são narradores. Um leitor um tanto arguto pode perceber, oculto na narrativa, um narrador maior, aqui denominado de paratextual, de certa maneira mais próximo do escritor, determinando em cada capítulo o titular, a voz da enunciação, que dá continuidade ao enunciado. Embora não seja possível identificar um discurso objetivo desse narrador, pode ser atribuída a ele a regência das personagens-narradoras, determinando a seqüência das diversas vozes narrativas que marcam a polifonia do romance. Essa presença de um narrador/autor em *Memorial de Maria Moura* é geradora de múltiplas significações. A data após o último capítulo, *Rio, 22 de fevereiro de 1992, onze da manhã*,¹⁸⁰ por exemplo, em uma primeira possibilidade, pode ser atribuída a esse narrador paratextual, como marca final da narrativa; em uma segunda, à romancista Rachel de Queiroz, que encerra a narrativa, mas deixa a história em aberto, e, em uma terceira possibilidade, à escritora Rachel de Queiroz, que data o final da sua escrita, fundindo a técnica de romancista com a de cronista.

Se em *As três Marias e Dôra, Doralina* a escritora já havia exercido a técnica da narrativa em primeira pessoa, transformando, respectivamente, as personagens Guta e Doralina em narradoras, em *Memorial de Maria Moura*, Rachel transforma em narradores cinco personagens, numa narração em primeira pessoa que cria planos narrativos paralelos, de certa maneira independentes. Ao optar pelo recurso narrativo da polifonia, Rachel lança mão de uma técnica de construção literária já consagrada e utilizada por vários escritores ao longo da história da literatura mundial.

Pode ser identificada, por exemplo, uma proximidade da polifonia narrativa em *Memorial de Maria Moura* com a narrativa de *Ligações perigosas*, romance epistolográfico de Choderlos de Laclos, publicado em 1782. Semelhante à regência dos narradores em *Memorial de Maria Moura*, a narração em *Ligações perigosas* é precedida por uma rubrica que identifica os

¹⁷⁹ A concepção de polifonia foi formulada a partir de estudos de Mikhail Bakhtin. Neste estudo, está sendo atribuído ao referido termo o seu significado radical, ou seja a construção de uma narração a partir da utilização de várias vozes narrativas.

¹⁸⁰ QUEIROZ, Rachel. Op. cit., 1992, p. 482.

emissários e os destinatários de cada discurso epistolar. A alternância de narradores se dá através da autoria das cartas, que vão revelando aos seus destinatários e ao leitor os acontecimentos narrados e a motivação psicológica das personagens. Cada carta caracteriza a marca de mudança dos capítulos que compõem a narrativa, os quais são introduzidos pela palavra *CARTA*, seguida do número da correspondência e, logo abaixo, dos respectivos remetente/narrador e destinatário. Se isso caracteriza uma diferença entre as duas narrativas, na medida em que o destino da narração das personagens-narradoras de Rachel não é objetivado pelo texto da escritora como o é pelo de Choderlos, em ambas as narrativas os acontecimentos são enfocados pela subjetividade do olhar de cada narrador.

É possível identificar outra proximidade de natureza polifônica também entre *Memorial Maria Moura* e *Mrs. Dalloway*, de Virginia Woolf, cujo narrador funde-se com várias personagens ao longo da narrativa, que, assim, assumem de certa forma a narração. Na leitura que faço de *Mrs. Dalloway*, identifico um narrador em terceira pessoa que se mantém como foco maior da narração. Por outro lado, a identificação da voz do narrador com as várias vozes das personagens não é construída por marca evidente, como é o caso de *Memorial de Maria Moura*, em que a alternância de voz narrativa provoca mudança de capítulo.

Se essa identidade de narrador e personagem, presente em parte da ficção de Rachel, alinha a escritora às técnicas narrativas utilizadas por vários romancistas da vanguarda do modernismo e da atualidade, a opção de identificar de forma inequívoca quem está narrando diferencia sua técnica narrativa das de alguns deles. Em *Mrs. Dalloway* ou, mais recentemente, em *História do cerco de Lisboa*, de José Saramago, um dos desafios ao leitor é exatamente o de identificar o tipo de marca que determina a mudança do ângulo de narração no romance a partir da alternância de vozes narradoras.

De acordo com a tese de Maria Tereza Amodeo, os capítulos de *Memorial de Maria Moura* determinam uma seqüência narrativa, a partir de espaços e tempos diferentes, que vai sendo delineada “horizontalmente – considerando-se a ordem cronológica – e verticalmente – tendo em vista a

perspectiva e o aprofundamento de cada narrador”.¹⁸¹ A riqueza narrativa dessa diversidade de narradores possibilita ao leitor conduzir a leitura das relações estabelecidas entre as personagens a partir da visão que cada uma delas têm de si mesma e das demais. Assim, as principais personagens são conhecidas pela voz identificada e pela visão que cada uma expressa a respeito das outras quando narradora. Para isso, Rachel utiliza-se de uma estratégia de construção narrativa em que alguns acontecimentos são contados por mais de um narrador, de acordo com a visão de cada um, numa técnica de acumulação, de repetição dos fatos da história, ainda que com dimensões e importâncias narrativas diferenciadas de narrador para narrador.

É importante considerar, ainda, que essa particularidade de que as personagens são chamadas a construir a narrativa na condição de narradores harmoniza-se com a leitura do romance como uma narração caracterizada pela proximidade à estrutura de um testemunho, como se o tempo todo as personagens-narradoras fossem chamadas a contar acontecimentos já ocorridos. Isso é característico em até mais de metade da narrativa, sobremaneira nas narrações de Maria Moura e do Beato Romano. Depois de conduzir a narração dos capítulos 1 e 3, ele volta à narração no capítulo 13, num movimento de retorno ao passado, mas mantém a Casa Forte como espaço de enunciação, voltando de forma explícita ao plano do início da narração somente no capítulo 35. Mesmo daí em diante, sua narração é marcada por movimentos constantes de recuo ao tempo passado. Maria Moura, depois de provocar um retorno ao passado no capítulo 4, só volta ao tempo enunciado no início da narração, para seguir num movimento direto e em ação de tempo presente, a partir do capítulo 30. Mesmo a partir daí e também na personagem-narradora Marialva, que emerge do movimento temporal provocado pela narração de Maria Moura e só vai partilhar o mesmo plano temporal dela e do Beato Romano a partir do capítulo 33, pode-se perceber uma característica textual de proximidade ao relato. O trecho que

¹⁸¹ AMODEO, Maria Tereza. *Identidade Cultural nas adaptações de textos literários brasileiros para a televisão*. 2000. Tese (Doutorado em Letras na área de concentração em Teoria Literária) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. p. 185.

encerra a narração, deixando em aberto a conclusão da história, evidencia essa marca do texto de *Memorial de Maria de Moura*, como se o que a narradora está contando, embora em ação de tempo do presente, não estivesse acontecendo, mas já tivesse acontecido:

Saltei na sela. Mas, antes de dar partida, me dobrei sobre o pescoço do cavalo e disse, olhando nos olhos de Duarte:

– Se tiver que morrer lá, eu morro e pronto. Mas ficando eu morro muito mais.

*Saí na frente, num trote largo. Só mais adiante, segurei as rédeas, diminuí o passo do cavalo, para os homens poderem me acompanhar.*¹⁸²

A estrutura marcada pela ausência de linearidade da narração decorrente da polifonia narrativa é, portanto, ainda mais fragmentada pela utilização recorrente de técnicas de determinação de planos temporais. Além do uso freqüente das comuns pausas narrativas, demarcadas pelo que denomino de brancos gráficos, com o objetivo de determinar movimentos espaciais ou temporais, Rachel utiliza-se de técnicas de antecipação narrativa e, principalmente, de movimentos de retrocesso narrativo, avançando ou retrocedendo a história de forma diferenciada em especial na voz das personagens-narradoras Maria Moura e Beato Romano. No capítulo que inicia a narração do romance, estão presentes dois movimentos em seqüência. No primeiro, identificado por Maria Teresa Amodeo como de antecipação narrativa, a ação começa quando o Padre José Maria chega à Casa Forte e fica imaginando como seria recebido, “fazendo referência à ‘confissão’ que a ‘tal Dona’ lhe teria feito”,¹⁸³ no passado. No segundo movimento, a narrativa retrocede a Vargem da Cruz e ao confessionário, quando aconteceu a confissão antecipada de Maria Moura da decisão de mandar matar o pretense padrao.

¹⁸² QUEIROZ, Rachel. Op. cit., 1992, p. 482.

¹⁸³ AMODEO, Maria T. Op. cit., 2000, p. 186.

Diferentemente de *História do cerco de Lisboa* e de *Mrs. Dalloway*, em que as narrativas de José Saramago e Virginia Woolf sinalizam também os movimentos de mudança temporal à semelhança do que fazem com os de plano narrativo, utilizando marcas que remetem o leitor ao exercício de decifrá-las, em *Memorial de Maria Moura* os avanços e retrocessos temporais, como a alternância de vozes narrativas, são também textualmente situados por marcas claras, seja por cortes na narrativa, através de brancos gráficos, seja explicitados pela voz dos narradores, estratégia facilitada pela intervenção deles ocorrer em planos independentes.

Rachel de Queiroz constrói *Memorial de Maria Moura* pela urdidura de três histórias que se entrecruzam no decorrer da narrativa e se unem em uma ação de idêntico plano, temporal e espacial, na Casa Forte, ícone da terra prometida. Essa característica paradigmática instaura no último romance da escritora a utopia em contraposição ao presente insatisfatório, característica que se repete de forma constante na sua obra ficcional. Como protagonista de uma dessas histórias, Maria Moura é a condutora da maior parte do romance ao narrar 21 capítulos, colocando-se na posição de uma espécie de balizadora da narração e marcando a visão feminina sobre as relações sociais e humanas representadas por Rachel, ainda que narradores do sexo masculino também assumam a condução da história, como é caso da personagem do padre e beato. Ele é o segundo mais importante narrador, se considerada a quantidade de capítulos nos quais assume o comando da narração, 10 capítulos como *O Beato Romano* e um como *O Padre*, estando situado no centro das ações de outro dos três núcleos dramáticos que compõem a urdidura do romance. Assumem também a narração os primos de Maria Moura: Tonho, três capítulos; Irineu, um capítulo, e Marialva, seis capítulos, nos quais narra os acontecimentos configuradores da terceira história. Tonho e Irineu, tanto na condição de narradores quanto na de personagens, têm pequena participação. Ambos desempenham função importante no início da narrativa, por um lado, nos eventos que deflagram a trajetória da *bandoleira* Maria Moura, quando é obrigada a pôr fogo e abandonar sua morada, e, por outro, nos acontecimentos que marcam a

trajetória da personagem Marialva, da condição de subjugada até a fuga *das Marias Pretas*, propriedade dos três irmãos. A personagem Irineu ainda volta a ser foco da ação em capítulo narrado por Maria Moura, quando tenta envolvê-lo em uma emboscada, mas acaba ferida por ele, que foge. Depois disso, não há mais participação ativa das duas personagens na história, apenas uma ou outra citação nas memórias descritas pelas personagens-narradoras Marialva e Maria Moura que, juntamente com o Beato Romano, são os narradores que realmente compartilham com frequência e intensidade o foco narrativo do romance.

Em relação a Maria Moura, uma leitura mais aprofundada da personagem é procedida no recorte constante do capítulo sexto desta dissertação. Detenho-me, por hora, nas personagens-narradoras Beato Romano e Marialva. O beato, segundo Rachel, uma personagem que “*nem estava na história*” quando *Memorial de Maria Moura* foi concebido, traça um caminho de “*vida própria na narrativa*”, paralelo à trajetória de Maria Moura, tão independente que, se excluído da história, em pouco altera o desenrolar dos acontecimentos da transformação da sinhazinha em *bandoleira*. “*Ele tinha algo a dizer e tive que buscar uma ligação entre ele e a Maria Moura, para situá-lo no contexto. Então, eu o tornei cúmplice dela*”.¹⁸⁴

Enquanto Maria Moura procura dar novos rumos ao drama pessoal com que passa a conviver a partir da morte da mãe e busca no pároco de Vargem de Cruz o representante de Deus para aliviar sua alma de pecadora, do lado de dentro da grade do confessionário, um outro drama de pecado mortal é motivo de agonia do padre José Maria, que, após ouvir a confissão da sinhazinha, se põe a *gemer*: *Meu Deus, meu Deus! Como é que um pecador pode absolver os pecados de outro pecador?*.¹⁸⁵ As quase diárias juras de amor de Dona Bela ao pé do confessionário conduzem ao pecado da carne e traçam um destino de dor e desgraça para ambos. O adultério praticado leva José Maria não só ao conflito da quebra do celibato e ao rompimento dos votos religiosos, mas também ao cometimento de um crime de morte, ainda que em legítima defesa, assassinando Anacleto, o marido da amante, que depois de matar mulher e filho, ainda na barriga da mãe, tenta acabar também com o amásio, a quem termina sendo atribuída a culpa pelas três mortes. Para enfrentar a caçada comandada pela tia de Anacleto, que recompensa sua prisão vivo ou morto, o padre José Maria enfrenta as agruras de locais pobres e isolados do sertão, cumprindo a sina de constantes fugas de um lugar a outro diante do medo de ser reconhecido e identificado. Durante esse período, sobrevive como operário de obras, pintor, professor e *escrivão* em

¹⁸⁴ NERY, Hermes R. Op. cit., 2002, pág. 166.

¹⁸⁵ QUEIROZ, Rachel. Op. cit., 1992, p. 8.

feiras, escrevendo cartas, listas de compras ou fazendo contas, para quem não sabe fazer e pode pagar pelo serviço. É na condição semelhante a de um de animal acuado, perseguido, cansado de fugir, maltrapilho, maltratado e alcunhado de *o Padre das três mortes*¹⁸⁶ que, muito tempo depois de cometer o crime em Vargem da Cruz, chega à Casa Forte. Na fortaleza da Dona Moura, provoca uma nova morte, numa violência dessa vez contra si próprio, com um golpe fatal na existência do pároco José Maria ao transmudar-se na figura do Beato Romano, passando a significar uma *espécie de capelão da tropa* de Maria Moura.¹⁸⁷ Nessa passagem de padre fugitivo a beato, a personagem vivencia contradições e conflitos que provocam uma mudança radical em sua vida, deixando para sempre no passado os antigos ideais de jovem seminarista. Na Casa Forte, para viver sob a proteção de Maria Moura, é levado ao limiar do sagrado quando retoma sua função social e religiosa na figura do Beato Romano, nome que escolhe em *homenagem à Igreja Romana*,¹⁸⁸ só que tendo, dessa vez, como *fiéis* um bando de jagunços, que reconhece *lhe têm muito mais respeito do que tinham os outros, quando [...] agia de acordo com o múnus*. É só depois de acalmar os conflitos de legitimidade moral e ética da continuidade de sua atuação religiosa, ao romper a fronteira antitética entre o sagrado e o profano, superando os conflitos e assumindo de vez a condição de *rústico arremedo de padre, de contrafação do sacerdócio numa imagem deformada pela ignorância dos simples*, que encontra a sua *ilha de paz*.¹⁸⁹ Nessa condição interior, acompanha a *empreitada* que encerra a narrativa com a compreensão de que *o capelão não questiona o que o comandante vai fazer. Digamos que eu me proponho a acudir os feridos e moribundos, se houver algum. De um lado e de outro*.¹⁹⁰

A indicação de regência de *O Beato Romano*, a partir do capítulo 3, inclusive, e em todos os demais capítulos que narra, e não de *O Padre*, como no primeiro capítulo, remete à leitura de que a personagem mantém a Serra dos Padres e a Casa Forte como espaço de enunciação do início até o fim da narrativa, conduzindo a narração em constantes movimentos de mudança de planos temporais, que contam sua história numa recorrente inversão do tempo dos acontecimentos relatados. Há um pequeno trecho, de não mais que três parágrafos num total de 12 linhas, inserido no capítulo 19, em meio a um extenso movimento de retorno ao passado, que reforça e confirma a Casa Forte como espaço de enunciação. Embora provoque ainda alguns movimentos de retorno ao passado a partir do capítulo 35, quando retoma a ação de seu homizio na Casa Forte em tempo presente, também, daí em diante, a narração do Beato Romano deixa evidente a fortaleza da Serra dos Padres como espaço de enunciação, dimensão narrativa compartilhada, nos últimos capítulos, pelas personagens-narradoras Maria Moura e Marialva, conforme já destacado.

¹⁸⁶ Ibid., p. 207.

¹⁸⁷ Ibid., p. 481.

¹⁸⁸ QUEIROZ, Rachel. Op. cit., 1992, p. 13.

¹⁸⁹ Ibid., p. 423.

¹⁹⁰ Ibid., p. 481.

Responsável pela narração de seis capítulos do romance, Marialva é a única personagem-narradora cuja trajetória é determinada por um movimento de fora para dentro da Casa Forte. Integrada ao plano temporal de retorno narrativo provocado por Maria Moura, que no capítulo quarto faz voltar a história ao passado, a narradora Marialva emerge na narrativa para contar sua trajetória de fuga *das Marias Pretas* até a chegada à Casa Forte. Infeliz e subjugada pelos irmãos, Tonho e Irineu, e pela cunhada, Firma, os quais, avaros pelos bens da família, traçam para ela um futuro de moça solteira, Marialva sonha com o mundo além das fronteiras do sítio *das Marias Pretas*, onde vivem ainda o irmão bastardo, Duarte, com a mãe e escrava alforriada, Rubina, personagens que, mais tarde, se juntam também ao bando de Maria Moura. O encontro com Valentim e a paixão que explode entre os dois levam Marialva, ajudada por Duarte e Rubina, a romper com o jugo da família, a fugir ao encontro de uma nova vida e a assumir a condição de saltimbanco do homem amado. Depois de inúmeros espetáculos em diversas cidades, quando Marialva enfrenta o desafio de ser alvo das facas de Valentim, com o grupo circense desfeito pela morte do tio e da mãe e pela desistência do pai do *pelotiqueiro*, Marialva e o esposo, maltratados, cansados, desesperançados e sem dinheiro são levados por Duarte para a fortaleza de Maria Moura. Além dos dois, segue Xandó, filho deles, que vai ser o herdeiro escolhido por Maria Moura. Ela concede a herança, mas exige como contrapartida o envolvimento de Valentim na morte do amante traidor, com o silêncio de uma de suas facas cortando o ar em direção ao peito de Cirino.

Embora as duas personagens-narradoras femininas tenham rompido cada qual com seu cotidiano em busca de liberdade e amor, a trajetória percorrida por elas é diferenciada e estabelece, por vezes, relações antitéticas. Marialva tem objetivos e expectativas particulares e opta por procedimentos diversos das opções da prima. Ela rompe com a família, mas se casa antes de fugir com Valentim, não deseja a posse de terras nem poder e não se coloca como agente de mudança social do ponto de vista pragmático, embora assim o possa ler lida em uma outra perspectiva. De acordo com Amodeo, enquanto Moura atua no plano político, na ação de Marialva sobressai o “plano afetivo”.¹⁹¹

Os sete planos de enunciação do romance geram, conforme Cláudia Bellanda Pegini, quatro tipos principais de discursos, os quais denomina de “discurso patriarcal”, configurado pela narração de Maria Moura, Tonho e Irineu; “discurso religioso católico”, pelo Beato Romano; “discurso do amor e da arte”, por Marialva, e “discurso da natureza”, que se faz presente na voz de todos os narradores.¹⁹² Essa classificação, aqui sumariada, traduz o esforço didático da ensaísta para identificar os discursos que compõem a história do romance e, a partir disso, examinar o conflito estabelecido entre eles. A rigor, com exceção do que

¹⁹¹ AMODEO, Maria T. Op. cit., 2000, p. 207.

¹⁹² PEGINI, Cláudia Bellanda. *Entre a tradição e o amor: o sentido da história a partir do conflito de discursos no romance Memorial de Maria Moura* de Rachel de Queiroz. 1999. Tese (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina. p. 34-118.

chama de “discurso do amor e da arte”, os demais discursos estão presentes em todas as personagens-narradoras com pesos e medidas diversos e, algumas vezes, até opostos.

Na análise do conflito entre os discursos, Pegini faz uma leitura das relações que a narrativa determina a respeito somente dos três primeiros discursos identificados acima, pois remete o último à leitura genérica de que o “discurso da natureza é utilizado de acordo com os interesses do enunciador”,¹⁹³ de maneira que o principal confronto estabelecido acontece entre a “difícil e às vezes impossível conciliação dos discursos patriarcal e religioso católico com o discurso do amor e da arte”.¹⁹⁴ No que diz respeito ao “discurso patriarcal”, além de ressaltar Tonho e Irineu como representantes radicais do autoritarismo patriarcal, o estudo faz uma leitura detalhada das contradições de Maria Moura que, apesar de trilhar caminhos de rompimento com o sistema patriarcal, pelo qual é subjugada, acaba por reproduzi-lo ainda que num autoritarismo atenuado, como já foi observado neste capítulo e é retomado adiante. Em relação ao conflito no plano do “discurso religioso católico”, a dissertação de Pegini debruça-se com maior detalhamento sobre a conflituada e antitética trajetória de José Maria, de padre a beato, o representante maior desse plano, embora esse discurso possa ser identificado também nas vozes das personagens-narradoras Maria Moura e Marialva. Conduzido pela vida a uma espécie de transe entre o sagrado e o profano, o padre é levado a colocar em questão suas concepções religiosas e a enfrentar as contradições e dualidades entre a segurança que lhe dá o “catolicismo oficial”, autoritário e patriarcal, sedimentado na sua personalidade pela formação religiosa, e um “catolicismo popular” que o faz reconhecido, respeitado e necessário na condição de líder espiritual de um bando de jagunços.

Segundo Pegini, é na trajetória percorrida por Marialva, representante do “discurso do amor e da arte”, e através dela, em Valentim e Xandó, que a narrativa deixa em aberto uma promessa de mudança social. A estudiosa alinha uma série de argumentos para justificar a leitura da capacidade desse discurso de apaziguamento do dialogismo de tom conflituoso no qual se movimentam em seus planos os representantes do “discurso patriarcal” e a leitura de uma perspectiva de hegemonia futura do “discurso do amor e da arte” sobre os demais planos. Entretanto, exime-se de ressaltar que, assim, a geração prometida nasce marcada também pelo sangue, uma vez que o preço da herança do filho é o assassinato de Cirino, pela mão e ação de um Valentim até então não maculado pela prática do crime de morte. Não vou me deter no ângulo explorado por Pegini, pois o foco desta leitura está orientado para objetivos diversos.

Ao contemplar em seu estudo a dimensão de romance histórico em *Memorial de Maria Moura*, Pegini examina “as relações dos discursos ‘patriarcal’, ‘religioso católico’ e ‘do amor e da arte’ com os grandes discursos da história”, que distingue em “três modelos históricos encontrados pela filosofia da história nos diversos momentos da cultura

¹⁹³ Ibid., p. 34.

¹⁹⁴ Ibid., p. 34.

ocidental”.¹⁹⁵ os modelos de história de movimentos “circular”, “retilinear” e “descontínuo”.¹⁹⁶ A partir da leitura da trajetória das personagens-narradoras e de outras personagens, conclui que o texto de Rachel contempla a “dialética convivência”¹⁹⁷ das concepções dos modelos de história de movimentos “circular” e “retilinear”, caracterizados, respectivamente, nos planos do discurso “do amor e da arte” e dos discursos “patriarcal” e “religioso católico”.

Se por um lado esse tipo de leitura entra em confronto com a explícita intencionalidade da escritora já ressaltada neste capítulo de que não pretendeu construir um romance histórico, por outro lado remete à evidência, segundo o estudo referido, de que o romance, como a história e a filosofia da história, “cada um a seu modo, são formas narrativas de interpretar o real e tentar atribuir-lhe um sentido”.¹⁹⁸ Independentemente da intencionalidade ou da aquiescência de Rachel, a oscilação entre a ficção e a busca do verossímil para caracterizar ambientes e personagens revela a representação de um contexto de dimensão histórica. Tenha pretendido ou não Rachel de Queiroz, um recorte da história do sertão nordestino, ainda que possa ser considerado como uma visão parcial e comprometida com o olhar da escritora, salta aos olhos toda vez um que um novo leitor abre as páginas de *Memorial de Maria Moura*. Assim, pretendido ou não, o fato é que o ambiente social e histórico do sertão nordestino no século XIX contextualiza o romance.

A caracterização do jagunço nordestino merece, destarte, uma consideração especial, relacionada à questão já esclarecida do motivo pelo qual a palavra *bandoleira* está grafada em itálico neste trabalho. Existem estudos, entre quais cito o de Walnice Nogueira Galvão, que justificam o fato de o jagunço nordestino dos séculos XVIII e XIX não ser considerado um mero criminoso ou bandido, e, sim, um guerreiro diante de uma realidade social inóspita e hostil. Em *Lectura política de la novela*, Jacques Leenhardt demonstra que *La celosia*, de Alain Robbe-Grillet, não só possibilita, mas também exige uma leitura ideológica e política. Tomando *La celosia* por referência, Leenhardt afirma que, para proceder a uma leitura do uso literário que Alain Robbe-Grillet faz da psicanálise na construção das personagens, é necessário observar os aspectos políticos e ideológicos decorrentes, dentre outras questões, das relações de colonização, já que elas são determinantes no contexto social representado: “Fuera de su inserción en esa estructura, el discurso psicoanalítico corre el peligro de evaporarse en generalidades”.¹⁹⁹ Acorado num raciocínio semelhante ao de Leenhardt, acredito que a leitura de *Memorial de Maria Moura* demanda esse olhar de leitura política e ideológica das relações sociais determinantes do processo de exclusão vivenciado pelo sertanejo nordestino no período representado no romance. Além desse componente mítico do sertanejo guerreiro, Rachel utiliza-se, como tema de construção da narrativa, de outros

¹⁹⁵ PEGINI, Cláudia B. Op. cit., 1999, p. 20.

¹⁹⁶ Ibid., p. 21 e 22.

¹⁹⁷ PEGINI, Cláudia B. Op. cit., 1999, p. 131.

¹⁹⁸ Ibid., p. 18.

¹⁹⁹ LEENHARDT, Jacques. *Lectura política de la novela*. México: Siglo Veintiuno, 1975. p. 168.

aspectos míticos que integram o imaginário brasileiro e, com mais especificidade, o nordestino. As lendas da donzela-guerreira e dos tesouros escondidos e a utopia da demanda da terra prometida são alguns dos componentes do imaginário popular presentes na tessitura de *Memorial de Maria Moura* que são observados no capítulo sexto.

Cabe ainda, para encerrar esta leitura, antes de passar ao capítulo de contextualização da ficção televisual no Brasil e de observação da importância das adaptações literárias no desenvolvimento da teleficção brasileira, o registro de um estranhamento em relação às dedicatórias constantes na edição do romance, em que a escritora reserva homenagens “A S. M. ELIZABETH I, Rainha da Inglaterra (1533–1603), pela inspiração”; “À ISINHA, pela cumplicidade comigo e com a Moura”, e “A OSVALDO LAMARTINE, pela inestimável ajuda”.²⁰⁰ O referido questionamento diz respeito à ausência, entre os homenageados, da sertaneja Maria de Oliveira, talvez a primeira donzela-guerreira desse sertão chamado Brasil.

4 A ficção televisual no Brasil e o recurso da adaptação: um trajeto de intertextualidades

“Eu tenho a impressão de aquele caixeirinho que ia lendo livro no bonde, a costureira que lia de noite, todos eles estão hoje prioritariamente ligados à televisão.”²⁰¹

Rachel de Queiroz

²⁰⁰ QUEIROZ, Rachel. Op. cit., 1992, p. 5.

²⁰¹ AS TRÊS Rachéis. Op. cit., 1997, p. 24.

A televisão brasileira começa a ser transmitida com a inauguração da TV Difusora de São Paulo,²⁰² no segundo semestre de 1950, iniciativa que, reforçada pela fundação da TV Tupi do Rio de Janeiro, no início de 51, resulta na constituição do primeiro complexo industrial do setor da América Latina,²⁰³ numa atitude empreendedora do grupo Diários e Emissoras Associados, detentor, então, de uma cadeia de emissoras de rádio e jornais localizados em várias regiões do país.²⁰⁴ Distante do atual contexto de mercado da comunicação de massa, a televisão do Brasil, embora importe o modelo do que já se fazia em termos de programação televisual nos Estados Unidos e na Europa, surge envolvida por uma aura cultural e artística geradora de expectativas do porvir de uma espécie de nova arte, capaz de misturar e elaborar de forma sincrética as técnicas, os recursos e as potencialidades de comunicação do teatro, do rádio e do cinema. Dirigida, nesse primeiro momento, à burguesia urbana dos grandes centros econômicos do país, que tem acesso à nova tecnologia, a televisão brasileira não demora muito a adotar de forma preferencial o modelo norte-americano, fazendo com que, das três principais funções do veículo – informar, educar e entreter –, seja privilegiado o entretenimento como perfil ideal de programação, estratégia de mercado em que a ficção ganha destaque crescente.²⁰⁵

No intuito de cativar essa, em tese, culta e exigente faixa de telespectadores em formação que acompanha o nascimento da televisão

²⁰² As trajetórias de implantação da televisão no Brasil e de construção da ficção televisual brasileira podem ser pesquisadas numa farta fortuna crítica existente sobre ambos os conteúdos. Para este estudo elegi como fontes os estudos de Décio Pignatari, Renato Ortiz, Silvia Borelli, Michèle e Armand Mattelart, Anna Maria Balogh e outros devidamente citados ao longo do capítulo.

²⁰³ Michèle e Armand Mattelart registram o pioneirismo da TV Difusora, na medida em que “nasce oito dias antes” da primeira emissora que dá início ao também conglomerado de multimídia que é construído pela mexicana Televisa (MATTELART, Michèle; MATTELART, Armand. *O carnaval das imagens*. São Paulo: Brasiliense, 1989. p. 35).

²⁰⁴ A chegada da televisão ao Brasil está inserida num projeto de modernização do país orientado por uma política voltada ao desenvolvimento industrial, iniciada nos governos de Eurico Gaspar Dutra e Getúlio Vargas, que é solidificada na euforia desenvolvimentista da política de Juscelino Kubitschek. Assis Chateaubrian é personalidade-chave na ousada iniciativa de criar a televisão brasileira, que nasce dentro da estrutura empresarial dos Diários e Emissoras Associados, um complexo industrial da comunicação construído pelo empresário paulista que integrou emissoras de rádio e televisão e jornais e revistas.

²⁰⁵ Conforme destacam Michèle e Armand Mattelart, diferentemente das estações de rádio, que, na década de 20, surgem em várias regiões do Brasil, a televisão vai se propagar para o resto do país a partir dos dois principais pólos econômicos, São Paulo e Rio de Janeiro, numa configuração decorrente de determinantes tecnológicos e econômicos.

brasileira, a TV Tupi busca no teatro a alternativa para viabilizar a produção nacional de ficção televisual, repetindo uma fórmula já utilizada com sucesso no rádio. O resultado é a concretização de dois formatos ficcionais: de imediato, a transmissão ao vivo de peças teatrais e, a seguir, a adaptação de clássicos da dramaturgia e da literatura universais ao modo de apresentação da tevê. Dostoiévski e Molière são exemplos de escritores consagrados que têm suas obras absorvidas pela, então, incipiente teledramaturgia brasileira. É a reconhecida época de ouro do teleteatro brasileiro, em que são adaptados textos de teatro, romances e filmes para a televisão, apresentados em episódio único, com exibição semanal ou quinzenal, por programas como o *TV de vanguarda*, que permaneceu por 15 anos no ar, o *Grande Teatro Tupi*, o *Grande Teatro Três Leões*, o *TV comédia* e o *Câmera um*, esse último veiculado pela TV Tupi do Rio, e outros que se sucedem até a metade da década de 60 no eixo Rio–São Paulo.²⁰⁶ A opção do teleteatro como caminho inicial da ficção televisual brasileira, além do objetivo de privilegiar conteúdos originários da chamada alta cultura, tem justificativas técnicas, como destaca a crítica. Com transmissões ao vivo, tendo o espaço dos estúdios como limitação e infra-estrutura técnica rudimentar, sem cultura de produção e sem profissionais experientes nem atores familiarizados com a operação de câmeras, a alternativa é aproveitar o que já existe de experiência dramática ficcional, o teatro, e um segundo importante referencial, a radionovela.

A televisão é implantada no Brasil num período áureo de consumo da radionovela, cujo sucesso de público atinge uma imensa massa cativa de ouvintes diários, constituindo uma espécie de moda que serve de escola para roteiristas, diretores e radioatores, os quais encontram na televisão uma nova perspectiva, pessoal e profissional. A radionovela chega ao Brasil, na década de 40, importada a partir da experiência latino-americana com o gênero na Argentina e, principalmente, em Cuba, país ao qual, numa hipótese

²⁰⁶ Em 1951, uma nova emissora, a TV Paulista, incorpora a sua estratégia de mercado a mesma fórmula de sucesso, investindo em novas produções e transmissões de teleteatro, gênero que anos mais tarde a TV Cultura vai reviver, além de outras emissoras que também se utilizaram do teleteatro em programações esporádicas.

considerada “plausível”,²⁰⁷ pode ser atribuída a gênese do gênero, que sofre influências da *soap-ópera*²⁰⁸ americana, como o formato ficcional do folhetim, mas dela difere pela incorporação marcante do melodrama como modo narrativo.²⁰⁹ É dessa forma, a partir de uma simbiose de elementos estruturais presentes no melodrama, no folhetim impresso e nas narrativas teatral e radiofônica, em especial no que diz respeito aos temas e conteúdos tomados como fonte de produção, às formas de produzir e à utilização de atores de teatro e radioatores como profissionais de cena, que é construído o início da segunda espécie que caracteriza a trajetória da narrativa dramática da televisão brasileira, a telenovela. Durante toda a década de 50 e até o advento do videoteipe, as programações da televisão são transmitidas ao vivo, fazendo dos atores e radioatores, ainda que pesem as diferenças de performance exigidas pela televisão, os profissionais de excelência para o novo veículo; ficando, por isso, descartado, naquele momento, o aproveitamento das técnicas e dos profissionais de cinema na construção da teledramaturgia brasileira, conforme observa o jornalista e escritor Décio Pignatari.²¹⁰

²⁰⁷ A posição de desenvolvimento da radiodifusão cubana é registrada pelo escritor e sociólogo Renato Ortiz, que destaca Cuba como o “terceiro país do mundo em número de receptores de rádio” em 1933 e detentor de uma estrutura comercial organizada, que transforma Havana em pólo de produção, formação e exportação de radionovelas e atores e diretores de ficção radiofônica (ORTIZ, Renato. *Evolução histórica da telenovela*. In: ORTIZ, Renato; BORELLI, Sílvia Helena Simões; RAMOS, José Mário Ortiz. *Telenovela, história e produção*. São Paulo: Brasiliense, 1991. p. 23).

²⁰⁸ Ficções radiofônicas seriadas, migradas, posteriormente, para a televisão, dirigidas à dona-de-casa e assim denominadas por serem sustentadas do ponto de vista comercial e financeiro por empresas fabricantes de sabão e sabonete.

²⁰⁹ Como permitem concluir as leituras das diversas fontes citadas na nota de rodapé de número 198, na abertura deste capítulo, a identificação incontestável da radionovela cubana à *soap-ópera* americana radiofônica está mais referenciada às estratégias de marketing que orientam a trajetória de mercado de ambas, as mesmas diretrizes mercadológicas reproduzidas, mais tarde, pela implantação da *soap-ópera* na televisão americana e da telenovela cubana, como também da radionovela e telenovela brasileiras, que são todas viabilizadas a partir de um *know-how* comercial e de produção executiva desenvolvido por fabricantes norte-americanos de sabão e sabonete, dos quais cito as marcas, até hoje, familiares ao consumidor brasileiro, Colgate-Palmolive e Gessy-Lever. Durante praticamente as duas primeiras décadas, de forma semelhante ao que ocorreu com a radionovela, o nascimento e desenvolvimento da telenovela brasileira é gerido a partir dessa estrutura comercial, período no qual as agências de publicidade dos patrocinadores são as responsáveis pela definição de temas e escolha e contratação de roteiristas, diretores e atores. Essa questão é relevante na medida em que esse é o contexto que orienta a trajetória da radionovela e, depois, da telenovela em Cuba, na Argentina, na Venezuela, na Colômbia, no México e no Brasil, onde semelhante estratégia é adotada já pelas programações e produções de teleteatro e estendida para outros tipos de programação, com alguns programas assumindo o nome do patrocinador. Espetáculos Tonelux, Teatro Walita, Cine Max Factor são três entre inúmeros exemplos de uma televisão que, até então, comercializa espaços de programação.

²¹⁰ PIGNATARI, Décio. Op. cit., 1984, p. 81.

Em dezembro de 51, a TV Tupi leva ao ar a primeira telenovela brasileira, *Sua vida me pertence*, com 25 capítulos, de 20 minutos de duração cada um, em duas transmissões semanais. Entre 51 e 53, a emissora transmite várias telenovelas adaptadas e produzidas a partir de textos assinados por roteiristas consagrados pela radionovela brasileira, em que predominam o melodrama, reproduzindo o modelo cubano do folhetim melodramático. Nesse período, a TV Paulista investe em outro perfil de produção que vai marcar de forma significativa a ficção televisual no Brasil, a realização de telenovelas roteirizadas a partir da adaptação de romances. Machado de Assis e José de Alencar são os autores preferenciais. Dessa época até 1959, como observa o sociólogo Renato Ortiz, há “uma mudança no eixo dramático” das telenovelas, com o declínio do “dramalhão” e a valorização da “literatura popular internacional” com a adaptação de romances de escritores como Júlio Verne, Alexandre Dumas, A. J. Cronin e Vitor Hugo, e também “de uma escrita mais erudita”, como Bernard Shaw,²¹¹ uma mudança que pode ser considerada como previsível e explicável. Ao importar para a telenovela o estilo melodramático, na tentativa de captar o público específico da dona-de-casa, perfil de consumo da *soap-ópera*, a Tupi comete um equívoco de marketing, antecipando-se a uma demanda de mercado popular que só se configura na década seguinte. A produção de telenovelas declina. Até o início da década de 60, o reduzido público que a televisão atinge não atrai anunciantes. O melodrama continua fazendo sucesso nas radionovelas. Na televisão, mantém uma escalada ascendente de audiência o teleteatro. Duas novas duas emissoras estão no ar, as TVs Excelsior e Record.

Nesses primeiros dez anos da televisão no Brasil, é concebida também uma terceira espécie de produção nacional de teledramaturgia: o seriado. Em 53, numa produção de Cassiano Gabus Mendes, com John Herbert e Eva Vilma, a Tupi leva ao ar *Alô, doçura* e, em 54, a Record passa a apresentar o *Capitão 7*, os dois únicos seriados brasileiros realizados até a década de 60, produções em episódio completo, com veiculação periódica e por prazo

²¹¹ ORTIZ, Renato. Op. cit., 1991, p. 36.

indeterminado. *Alô, doçura* permanece no ar por 17 anos e *Capitão 7*, por dez anos. Como os investimentos das emissoras estão voltados para produtos que preencham de forma extensiva a imensa faixa de tempo que a televisão permanece no ar, as atenções voltam-se novamente para a telenovela.

Com isso, a trajetória de declínio da produção de telenovelas estanca em 1963, quando a TV Excelsior, na busca de consolidar a inserção de mercado da ficção televisual brasileira, leva ao ar *2-5499 ocupado*, a primeira telenovela diária, viabilizada num investimento comercial da Golgate-Palmolive da Colômbia, que importa da Argentina não só o roteiro, mas também cenógrafos, maquiadores, operadores de câmera e diretores. Em 64, enquanto a Excelsior salta das três produções do ano anterior para um total de dez telenovelas, a Tupi promove o primeiro grande sucesso de público da telenovela brasileira ao produzir a versão televisual de *O direito de nascer*, numa adaptação do original para o rádio do cubano Felix Cagnet. A grande audiência de 64 é alcançada pela Excelsior com *Uma sombra em minha vida*, mas a apresentação de *O direito de nascer*, iniciada em julho, estende-se até 65, renovando o sucesso alcançado no rádio e atingindo recordes de audiência. É o retorno à televisão brasileira do melodrama de acordo com o modelo cubano, agora em outra realidade: o número de “434 mil” aparelhos de televisão em uso no país até o final dos anos 50, estimados pelo sociólogo José Mário Ortiz e pela antropóloga Silvia Borelli,²¹² dá um salto para “3 milhões” de aparelhos receptores até 1965, conforme dado levantado pelos sociólogos Michèle e Armand Mattelart.²¹³ A telenovela passa a entrar nos lares brasileiros não apenas da burguesia e conquista a dona-de-casa, ganhando os horários nobres e os esforços de produção das emissoras. A adaptação de romances continua sendo perseguida, mas as adaptações de melodramas importados de Cuba, Argentina, México e Venezuela ou oriundos de sucessos da radionovela brasileira são a opção preferencial. Para prender

²¹² RAMOS, José Mário Ortiz; BORELLI, Silvia Helena Simões. A telenovela diária. In: ORTIZ, Renato; BORELLI, Silvia Helena Simões; RAMOS, José Mário Ortiz. *Telenovela: história e produção*. São Paulo: Brasiliense, 1991. p. 55.

²¹³ MATTELART, Michèle; MATTELART, Armand. Op. cit., 1989, p. 42. Entre 1965 e 1985, esse número salta para 22 milhões de aparelhos receptores.

a atenção do telespectador, muita emoção em longas novelas, com 150, 200 capítulos. *Redenção*, levada ao ar pela Excelsior em 66, exacerba: 596 capítulos. São os sinais do excesso que levam o melodrama folhetinesco a uma outra crise de audiência, registrando nova queda de público da telenovela, recuperado e ampliado somente em 69 com *Beto Rockefeller*, considerada “como marco de uma nova era da novela brasileira, em que há uma aproximação maior da teledramaturgia ao modo de ser brasileiro”.²¹⁴

Esse percurso da telenovela diária até o marco representado por *Beto Rockefeller*, escrita por Bráulio Pedroso, é reflexo de uma série de outros fatos que ocorrem ao longo da década de 60. Em 1960, apenas São Paulo, Rio de Janeiro e Belo Horizonte estão interligados por sistema público de telecomunicações e em condições de realizar transmissões diretas. “Mostrar a todas as regiões do país as cerimônias de inauguração de Brasília” leva o governo Kubitschek a aportar no Brasil os primeiros equipamentos de videoteipe. A tecnologia do “VT vira a TV do avesso”.²¹⁵ Com a possibilidade de gravar os programas e os recursos de corte e montagem de cenas, o videoteipe agiliza e melhora a qualidade de produção das emissoras, constituindo-se num dos fatores de consolidação da telenovela diária, que, com a nova tecnologia, dá um passo técnico de aproximação do cinema. Outro fato relevante é a proliferação de emissoras a partir de 60, que rompem as fronteiras do eixo Rio–São Paulo e de dois focos isolados em Minas e no Rio Grande do Sul, disseminando-se por todas as capitais e algumas das principais cidades do país. O governo militar ditatorial implantado pelo Golpe de 64 gerencia a direção desse percurso com dupla competência: por um lado, oportuniza um impulso para o desenvolvimento sócio-econômico do Brasil ao viabilizar a tecnologia e a infra-estrutura necessárias à expansão das telecomunicações; de outro, atrela e alicia o setor. De acordo com o jornalista Gabriel Priolli, o Código Brasileiro de Telecomunicações aprovado em 62 é “um projeto de inspiração militar [...] identificado com as teses de integração

²¹⁴ BALOGH, Anna Maria. Op. cit., 2002. p. 158.

²¹⁵ PRIOLLI, Gabriel. A tela pequena no Brasil Grande. In: BARBOSA LIMA, Fernando; PRIOLLI, Gabriel; MACHADO, Arlindo. *Televisão & Vídeo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985. p. 25.

nacional, segurança e desenvolvimento pregadas na Escola Superior de Guerra”.²¹⁶ O Código prevê a implantação de um Plano Nacional de Telecomunicações que tem o objetivo de integrar o país por “sistemas confiáveis de telefonia, telex e televisão” e é viabilizado pelo governo militar com a criação da Embratel em 65, a inauguração da TV Globo no mesmo ano e a institucionalização do Ministério das Comunicações em 67.²¹⁷

Outra questão que está vinculada à tendência de abasileiramento da cultura de massa televisual é o fato de que, até o final da década de 60, carente de produção própria, mesmo com a telenovela diária preenchendo boa parte do tempo disponível, a incipiente indústria da televisão brasileira é marcada também pela importação generalizada de séries e seriados. Os enlatados americanos, assim denominados porque prontos para consumir, como *Jim das selvas*, *Papai sabe tudo*, *A feiticeira*, *Combate*, *Kojac*, *Bat Masterson* e *Os intocáveis*, entre outros tantos, preenchem as tardes do público infantil e as noites do público adulto masculino, um perfil de programação de ficção que se estende pela década de 70, embora seja gradativamente reduzido. Em todo esse período, além dos dois seriados já citados, há apenas mais uma única reação da produção nacional, no sentido de fazer frente à importação da ficção televisual e ocupar mercado, viabilizada pela Tupi, ao colocar no ar, em 61, *O vigilante rodoviário*. Já sob o

²¹⁶ PRIOLLI, Gabriel. Op. cit., 1985, p. 31

²¹⁷ A configuração do setor de telecomunicações no Brasil está intimamente ligada ao movimento de organização dos militares, evidente no contexto político que resulta do suicídio de Getúlio Vargas e mantida, posteriormente, numa ação de bastidores até 64. É sintomático que justo em 62, enquanto o Congresso aprova o Código Nacional de Telecomunicações, o grupo empresarial que tem à frente o empresário Roberto Marinho, detentor do jornal *O Globo* e da rádio Globo do Rio de Janeiro e que detém também a concessão de um canal de televisão desde o governo de Juscelino, inicie negociações com o Time-Life, “grupo norte-americano presente no Brasil desde a década de 50 e que origina, a posteriori, o grupo Abril” (MATTERLART, Michèle.; MATTERLART, Armand. Op. cit., 1989, p. 39). Mais sintomático ainda é a informação registrada pelos Matterlart de que é “necessária a intervenção expressa do presidente da República, o marechal Castelo Branco, para fechar o acordo Globo/Time-Life”, que investiu “5 milhões de dólares” e transferiu *know-how* “técnico, administrativo e comercial” (p. 40) para a implantação da nova emissora, sob um olhar de “vistas grossas” dos militares, na medida em que era vetada pela Constituição Federal a “associação” com capital estrangeiro no setor, conforme destaca Priolli (Op. cit., 1985, p. 31 e 32). A articulação fica ainda mais evidente pelo fato de que, em 69, no exato momento em que a Globo coloca no ar o Jornal Nacional, o primeiro programa transmitido em rede para todo o país, e inicia uma arrancada que vai torná-la hegemônica, o grupo Time-Life declina da parceria. A leitura que faço é de que os fatos são evidentes: a meta estava cumprida e a TV Globo, em contrapartida, transforma-se no veículo de excelência do discurso da ditadura, se não ostensivamente no período mais repressivo, declaradamente reprodutora da ideologia da integração nacional e do milagre brasileiro em que está assentada a política governamental militar autoritária que cruza toda a década de 70.

conhecimento e domínio da técnica do videoteipe, que, nessa década, oportuniza à teledramaturgia incorporar algumas técnicas utilizadas pelo cinema, como tomadas externas, esse seriado²¹⁸ transforma-se num dos expoentes da ficção brasileira na televisão.²¹⁹

Além de caracterizar uma reação ao perfil melodramático das novelas até antes de 69 e, numa certa medida, à invasão da televisão brasileira pela teleficção serial importada, o abasileiramento introduzido na telenovela brasileira pela ficção de Bráulio Pedroso está alinhado também a movimentos que acontecem nas diversas áreas da cultura brasileira ao longo dos anos 60.²²⁰ *Beto Rockefeller* entra nos lares brasileiros nesse contexto de acontecimentos e, ainda que distante de um objetivo de resgate cultural de raízes de brasilidade, traz para a tela da televisão, pela primeira vez, uma telenovela protagonizada por uma personagem masculina perfilada a partir da representação de um homem brasileiro comum, construída numa concepção antitética ao padrão característico do melodrama: pobre, talentoso em enganar, inescrupuloso, mentiroso e infiel, conforme destaca Anna Maria Balogh. A teledramaturgia brasileira ganha com o roteiro de Bráulio Pedroso, levado ao ar pela Tupi, uma nova roupagem em que o principal tema é o cotidiano da classe média nacional e as personagens são construídas por um diálogo coloquial, na proposta de produzir uma teledramaturgia realista, trabalhando inclusive uma maior verossimilhança na representação dos

²¹⁸ A crítica revela concepções diversas em relação à utilização das denominações série e seriado. Por vezes, serve como referência de diferenciação de formatos; por outras, sobrepõe conceitos ou, ainda, pode significar sinonímia. Em *O circo eletrônico: fazendo TV no Brasil*, Daniel Filho, referindo-se à primeira versão de *A grande família*, utiliza a nomenclatura série e, uma frase após, seriado (p. 235). *Alô, doçura*, *Capitão 7* e *Vigilante rodoviário* são tratados como seriado; com estrutura semelhante, *Carga Pesada*, *Malu Mulher* e *Plantão de Polícia* são genericamente chamadas de *Séries brasileiras* (produzidas pela TV Globo em primeira versão na década de 70).

²¹⁹ *O vigilante rodoviário*, produzido e apresentado pela TV Tupi na década de 60, foi transmitido nessa e na década seguinte também pelas emissoras de televisão Excelsior, Cultura, Globo e Record.

²²⁰ No cinema, já na década de 50, *Rio 40 graus*, de Nelson Pereira dos Santos, e *O cangaceiro*, de Lima Barreto, são dois exemplos dessa nova ordem de abasileirar o conteúdo da produção da cultura brasileira, reforçada e consubstanciada pelo Cinema Novo na década de 60. Na música, a Bossa Nova dá frutos e a MPB invade os lares brasileiros pelos festivais da Record: resposta à altura à importação indiscriminada do iê-iê-iê. A crítica ao Estado autoritário é uma decorrência de contexto, radicalizada no Tropicalismo, que se apropria da estética do Modernismo numa relação ideológica de reencontro com as raízes da cultura brasileira pelo enfrentamento ao imperialismo, principalmente norte-americano. Todos os setores da cultura nacional como que transpiram o jeito brasileiro de ser, apesar da ditadura militar. Em 68, o AI-5 estanca tudo.

atores.²²¹ O resultado é uma significativa recuperação de audiência e uma ampliação do interesse pela telenovela para as faixas do público jovem e masculino, que passa a ser produzida também pelas TVs Cultura e Bandeirantes. Começa a se desmanchar o, então, tradicional paradigma de que novela é um produto exclusivo para o público feminino. A ironia é que, descontado o retorno na apresentação da novela, a fórmula de Pedroso e da Tupi consolida sucesso na década de 70, em outra tela, a da TV Globo, que passa a orientar suas telenovelas pelo novo modelo.

Inaugurada em 65, a Globo mantém, até o final da década, uma postura, numa certa medida, tímida, silenciosa. Por um lado, investe em programas de auditório que têm à frente Flávio Cavalcanti, Sílvio Santos, J. Silvestre e Hebe Camargo²²² e em programas de humor nos quais despontam Chico Anísio e Jô Soares, numa prática que Décio Pignatari questiona como a “kitschização da TV”.²²³ De outro lado, contrata a novelista cubana Glória Magadan, que a Golgate-Palmolive tinha importado desde 64, e investe na produção de melodramas e em algumas adaptações literárias, produção que não passa, no entanto, de um terço da teledramaturgia produzida pela Tupi ou pela Excelsior no período. Por detrás desse aparente silêncio, a Globo prepara a profunda mudança de mercado que provoca na virada da década.

Mergulhada em dificuldades tecnológicas e financeiras, conduzida pelo poderio dos patrocinadores, incipiente e pressionada por uma grande demanda diária de programas para cobrir a quantidade de horas que as emissoras permanecem no ar, a indústria da televisão no Brasil percorre as duas primeiras décadas de implantação num clima de experimentalismo no que diz respeito à eficácia de mercado das suas programações. Privilegiada pela injeção financeira e tecnológica da associação ao grupo Time-Life, a Globo inverte o jogo de mercado e passa a testar uma série de experimentos

²²¹ RAMOS, José M.; BORELLI, Silvia H. S. Op. cit., 1991, p. 78.

²²² Esses e outros apresentadores de semelhante perfil migram entre as emissoras da época, mas todos acabam passando pela Globo. Nesse período, têm espaço na Globo também Chacrinha e Dercy Gonçalves, que são radicalmente afastados nos primeiros anos da década de 70 porque a postura deles entra em choque com a higienização da TV, imposta por aquele que é reconhecido como o período mais repressivo da ditadura militar, conforme destaca Gabriel Priulli.

²²³ PIGNATARI, Décio. Op. cit., 1984, p. 55.

planejados a partir da estrutura de programação já adotada pela Excelsior, que horizontaliza a veiculação dos programas diários e verticaliza a seqüência da programação, cristalizando faixas de interesse para diferentes públicos. Tornar fiel o telespectador, se possível durante toda a programação, é a meta da gestão das audiências que passa a orientar as emissoras, a partir da década de 70, referenciada nas pesquisas e estudos do Ibope,²²⁴ então o principal indicativo de mercado, conforme ressaltam Michèle e Armand Mattelart. Essa espécie de guerra pela audiência tem um filão preferencial: a telenovela. Se até os primeiros anos da década de 60 as séries americanas eram líderes em audiência, esse perfil sofre uma gradativa inversão no rumo dos anos 70, confirmando um comportamento que reconhece a novela como o programa mais rentável da televisão mundial. Tendo o mercado internacional como perspectiva futura, a Globo acaba com o poderio dos patrocinadores e dá o primeiro passo em direção a essa meta ao provocar um rearranjo de mercado que, a médio prazo, lhe confere hegemonia no mercado interno: desloca o eixo da produção para as emissoras e passa a comercializar tempo de exposição e não mais espaço de programação.

Com essa estratégia de mercado, suporte tecnológico, *know-how* de gestão testado e o modelo da telenovela renovado à *Beto Rockefeller*, a Globo entra na década de 70 com uma programação em que predominada a ficção televisual de produção própria, numa grade de programação que, em alguns momentos, chega a apresentar quatro telenovelas diárias, nas quais o abasileiramento e o cotidiano da classe média são as referências temáticas principais, na preferencial leitura de roteiristas brasileiros, escritores oriundos do radioteatro e do teatro. Dessa forma, a emissora adota uma programação ficcional ao gosto da heterogênea massa de teleficcionados: na faixa das 18h30min, adaptações de romances, preferencialmente de escritores do final do século XIX e início do século XX; na das 19 horas, melodrama e um pouco de comédia; na das 20 horas, melodrama e realismo urbano e rural alternados; e na das 22 horas, o fantástico, a farsa, a paródia e a crítica social

²²⁴ O Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatísticas, hoje uma multinacional com atuação em 13 países, foi fundado em 1942, pelo empresário Auricélio Penteadó.

mais escancarada e enfática. O resultado obtido é o do sucesso crescente, reforçado pela apresentação da primeira telenovela com a tecnologia da televisão colorida, *O bem-amado*, de Dias Gomes, levada ao ar em 73.

Ao longo dos anos, essas faixas de programação das telenovelas são extintas e reeditadas, têm seus horários readequados, a duração de capítulos alterada, mas estão praticamente mantidas até hoje, com exceção da faixa das 22 horas, que a Globo extingue na primeira metade da década de 80. Era novela em excesso. Atualmente, o tradicional horário teleficcional das 20 foi deslocado para as 21 horas e permanece pautado pela representação do cotidiano do brasileiro, pela crescente abertura de espaços ao *merchandising* social e pela tendência de sempre que possível e cada vez mais misturar realidade e ficção. Um exemplo dessa tendência é a novela *Celebridade*, com roteiro de Gilberto Braga, levada ao ar no primeiro semestre de 2004.

É dentro dessa estratégia de manter a ficção televisual centrada num foco temático nacional e cotidianizado que a Globo formata e coloca no ar a sua *Séries brasileiras* na década de 70, com a apresentação semanal das teleficções seriadas *Plantão de polícia*, *Malu mulher* e *Carga pesada*,²²⁵ produtos voltados a uma preocupação de mercado interno que acabam, como é o caso da série protagonizada pela personagem feminina interpretada pela atriz Regina Duarte, ganhando espaço de mercado internacional. Michèle e Armand Mattelart ressaltam que a internacionalização está desde o início entre as estratégias de mercado da empresa, meta facilitada por uma associação com as italianas RAI e Telemontecarlo e consolidada na metade da década de 80, quando a Globo exporta, para vários países da Europa, China e Japão, uma ficção televisual que passa a ser reconhecida como padrão de qualidade internacional, a melhor telenovela do mundo, um negócio

²²⁵ Nas décadas seguintes, a emissora produz reedições dessas produções e outras versões dos gêneros série e seriado, como *Mulher, A justiceira* e *Brava gente*, além das produções de teleficção unitárias, em episódio único, agrupadas pela série *Casos especiais*. Merece destaque pela renovação de linguagem o seriado *Armação ilimitada*, conforme ressaltava Anna Maria Balogh.

que, em 84, soma “92”²²⁶ países compradores e, em 87, atinge cifras em torno de 20 milhões de dólares.²²⁷

Nessa época, referenciada num modelo norte-americano ainda não explorado no Brasil, a TV Globo renova a trajetória da teledramaturgia brasileira e inicia a produção nacional de uma quarta espécie de teledramaturgia: as minisséries, teleficções que ao longo dos anos vão variar entre 12 e 50 capítulos, e mantêm estreita semelhança com a estrutura básica da telenovela. As minisséries têm sua gênese nos experimentos com a apresentação de telenovelas na faixa de horário das 22 horas e são criadas atendendo a uma estratégia de marketing com o objetivo de agregar à massa de aficionados da teleficção brasileira uma faixa de público exigente, seletiva e intelectualizada, e, também, funcionar como instrumento de pretensa formação cultural de um telespectador carente dos pontos de vista social, econômico e educacional, atuando nos campos de resgate da história e da memória brasileiras. Para isso, a Globo reforça a estratégia da temática brasileira e privilegia duas espécies do gênero, as teleficções a partir de adaptações de romances e textos de teatro e as teleficções históricas.

A primeira minissérie produzida pela Globo, em 82, é *Lampião e Maria Bonita*, uma proposta de ficção histórica com roteiro de Aguinaldo Silva. Durante essa primeira década de produção do novo teledrama, são levadas ao ar, entre outras produções, as adaptações de *O tempo e o vento*, de Érico Veríssimo; *Tenda dos milagres*, de Jorge Amado; *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa; *Primo Basílio*, de Eça de Queirós; *Memórias de um gigolô*, de Marcos Rey; e *O pagador de promessas*, de Dias Gomes, esse último adaptado em 12 capítulos pelo próprio autor do texto original para o teatro.

Nesse período, o núcleo de dramaturgia da Manchete produz as minisséries *Marquesa de Santos* e *Santa Marta Fabril*. Já a Bandeirantes

²²⁶ ORTIZ, Renato; RAMOS, José Mário Ortiz. A produção industrial e cultural da telenovela. In: ORTIZ, Renato; BORELLI, Silvia Helena Simões; RAMOS, José Mário Ortiz. *Telenovela: história e produção*. São Paulo: Brasiliense, 199. p. 118.

²²⁷ MATTELART, Michèle; MATTELART, Armand. Op. cit., 1989, p. 28.

produz as adaptações de *Chapadão do Bugre*, de Mário Palmério; de *O idolo do cedro*, de Dirceu Borges, que levou o título de *O cometa*; e de *Capitães de Areia*, de Jorge Amado. Nos anos 90, e só no início da década, apenas a Manchete faz frente à Globo, que entra no século XXI hegemônica na produção de minisséries. Não se trata de fazer apologia da Globo, mas de considerar que apenas a teledramaturgia por ela produzida é consolidada. Mesmo em relação às telenovelas e a outros seriários, só ela mantém um padrão e uma continuidade de produção de 90 em diante. A produção das demais emissoras, em que podem ser citadas ainda a TV Cultura e o SBT, é esporádica, circunstancial e de tecnologia questionável ou caracterizada pelo melodrama, tendo dificuldades de atrair público e anunciantes.

Da produção de minisséries da Globo, no pós-90, destaco as adaptações de *Tereza Batista cansada de guerra*, de Jorge Amado; *O sorriso do lagarto*, de João Ubaldo Ribeiro; *Agosto*, de Rubem Fonseca; *Memorial de Maria Moura*, de Rachel de Queiroz; *Hilda Furacão*, de Roberto Drummond; *A muralha*, de Dinah Silveira de Queiroz; e *Os Maias*, de Eça de Queirós. A minissérie *Um só coração*, releitura de Maria Adelaide Amaral de um período da história do Brasil recortada a partir de uma ótica da sociedade de São Paulo, veiculada em 2004, é um exemplo diferencial, em que, além de manter a estrutura da telenovela, como em *Memorial de Maria Moura*, a Globo aproxima ficção e realidade ao colocar na mesma história personagens reais e ficcionais, captando audiência e sucesso de público, exata e especialmente, pela performance das personagens inspiradas em personalidades reais.²²⁸

Durante essas etapas de desenvolvimento e de formatação das várias espécies, a teleficção brasileira incorpora diversas características, algumas das quais procedo a um breve recorte, de forma que seja possível identificar

²²⁸ O mérito da Rede Globo de Televisão em toda essa trajetória, reforço, foi de gestão e de investimento em tecnologia e no estabelecimento de uma cultura de teledramaturgia, desenvolvendo uma tecnologia de fazer teleficções. A grande escola da teledramaturgia nacional aconteceu no período dos teleteatros, transmitidos ao vivo, na década de estreia da televisão no Brasil, que se constituiu no verdadeiro laboratório da produção ficcional da televisão brasileira. Foram os roteiristas, diretores, atores e demais profissionais que estiveram em cena e nos bastidores naquele período inicial os desbravadores da linguagem ficcional da televisão brasileira, os quais, a partir da metade da década de 60, emprestaram seus conhecimentos à Globo, que, hoje, mais de 40 anos depois, acumula uma trajetória que lhe confere destaque internacional de qualidade em produção de teledramaturgia.

especificidades do gênero dentro de um contexto maior que se tem denominado, segundo Anna Maria Balogh, “de modo impreciso de ‘linguagem televisual’”.²²⁹ Décio Pignatari também é cauteloso com relação à referida locução e, para contornar uma possível “invasão do verbal pra cima do não-verbal”,²³⁰ sugere a utilização de “signagem” em lugar de linguagem. Apesar do alerta, no corpo de seus textos, ambos assumem, vez ou outra, como também adoto a partir daqui, a locução linguagem televisual, livre de quaisquer aspas, para fazer referência à linguagem determinante do processo de comunicação entre emissor e receptor pelo via do meio televisão. Contornados os aspectos semiológicos que possam estar envolvidos no cuidado com o uso da expressão, o que está em questão é o caráter híbrido da linguagem televisual, que, para Balogh, “nada mais é do que um vasto amálgama das linguagens prévias do rádio, do cinema, dos quadrinhos” e de outras, como “a do videoclipe e a da computação gráfica”.²³¹ Pignatari, para quem “a televisão é um veículo de veículos”, expressa semelhante opinião quando afirma que “deságuam na TV: o desenho, a pintura, a fotografia, o cinema”. Ressalva, entretanto, “a palavra escrita” como “um rio subterrâneo, mas poderoso”, afirmando que “a literatura está por baixo de toda a narrativa”, ao que amarra, ainda, as “presenças do teatro e do rádio” pela palavra falada, num composto híbrido, no qual “a linguagem marcante, de base, é a do cinema: composição e montagem de imagens”.²³²

É justo nessa fragmentação, que não é visível na recepção, mas é intrínseca à linguagem utilizada pelo cinema, resultado da montagem de fotogramas, que convivem a principal proximidade, ressaltada por Pignatari, e, talvez, uma das grandes diferenças entre as linguagens cinematográfica e televisual. Diferença essa que se estabelece porque, na ponta da recepção, enquanto o cinema só objetiva sua essência fragmentária no exercício de metalingüagem de interromper de propósito o espetáculo na arte auto-

²²⁹ BALOGH, Anna Maria. *Conjunções - disjunções - transmutações*: da Literatura ao Cinema e à TV. São Paulo: Annablume, 1996. p. 130.

²³⁰ PIGNATARI, Décio. Op. cit., 1984, p. 8.

²³¹ BALOGH, Anna M. Op. cit., 1996, p. 130.

²³² PIGNATARI, Décio. Op. cit., 1984, p. 14.

reflexiva da estética antiilusionista do filme dentro do filme, tratada em olhares diversos por Robert Stam em *O espetáculo interrompido*, a televisão faz da ininterrupta fragmentação a marca da sua linguagem, ainda que o modo técnico de composição da imagem televisual seja resultado de um fluxo contínuo de feixes de elétrons. A rigor, esse potencial de fragmentação é passível de ser objetivado em todos os meios de comunicação. Está presente na literatura, seja pela via do “romance auto-reflexivo”,²³³ em que Stam ressalta Cervantes, Defoe, Fielding, Robbe-Grillet; seja pela diversidade técnica de tessitura da trama ficcional; seja pela possibilidade potencializada na relação entre livro e leitor, em que a leitura pode ser interrompida por várias e diferenciadas situações, nos mais diversos tempos. No caso da televisão, reforço, esse aspecto fragmentário é elemento estruturador da linguagem, estabelecendo um processo de comunicação que parte da crítica, em especial a italiana, de acordo com Balogh, reconhece e caracteriza como a “estética da interrupção”,²³⁴ a qual tem determinantes mercadológicos e constitui-se em uma das bases de sustentação econômica do meio televisual. A televisão “radicaliza e escancara a descontinuidade”²³⁵ narrativa com a interrupção periódica e constante da narração dos programas pela narrativa publicitária, dando “espaço aos comerciais e, conseqüentemente, o sentido tem que ser veiculado em blocos, de modo fragmentário”.²³⁶

Para sistematizar de forma discursiva essa interrupção continuada do sentido e simular uma condição de continuidade, desfragmentando o fragmentário e evitando o eventual desconforto do telespectador em função das constantes rupturas temporais, a linguagem televisual utiliza-se de outro artifício: “a estética da repetição”.²³⁷ Depois do comercial, há sempre outro bloco do programa; depois do qual, tem sempre um outro comercial, e durante

²³³ STAM, Robert. *O espetáculo interrompido: Literatura e Cinema de desmistificação*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981. p. 56.

²³⁴ BALOGH, Anna M. Op. cit., 2002, p. 92.

²³⁵ Ibid., p. 94.

²³⁶ Ibid., p. 94.

²³⁷ BALOGH, Anna M. Op. cit., 2002, p. 165. A autora toma emprestadas ambas as denominações – “estética da interrupção” e “estética da repetição” – da crítica internacional, mais especificamente da italiana, incorporando-as ao seu discurso, não sem antes citar os cientista, comunicólogo e sociólogo, Géza Számosi, Humberto Eco e Paul Virílio.

toda a programação e assim todos os dias, com programas certos, em dias certos, nas horas certas. Repetir sempre significa tornar fiel o telespectador, que a partir da incorporação da tecnologia do controle remoto reverte uma condição antes de total passividade em obsessiva prática da migração constante de uma emissora a outra, deslocando para si parte do poder de interrupção. Na busca de garantir que o telespectador desloque sua atenção, mas retorne à sintonia, as emissoras enfrentam o desafio paradoxal de criar e fortalecer hábitos sedutores e, ao mesmo tempo, renovar constante e freneticamente seus conteúdos, imprimindo à obra televisual um caráter de absoluta obsolescência, sem, no entanto, romper com a base estrutural da dinâmica da repetição, tecnicamente denominada de grade de programação. Essa visão sistêmica da programação, como já referido, é vislumbrada pela Excelsior, mas é a Globo que, na transição das décadas de 70 para 80, consolida um padrão de programação, principalmente no horário noturno, e atrela a ele suas repetidoras, um modelo que é absorvido com algumas variações por todas as demais emissoras cabeças-de-rede, caracterizado por Anna Maria Balogh, numa expressão pertinente, como o “palimpsesto rígido” da Globo”.²³⁸ Todos os dias há novos mesmos programas.

Essa organização da linguagem televisual balizada pelas contínuas interrupção do sentido e repetição do discurso, circundadas pela desenfreada busca da formação de hábitos de audiência, acaba por estabelecer um processo de produção caracterizado por uma espécie de autofagia, que é gerador de uma voracidade que só encontra limites de satisfação nos índices de audiência do Ibope. E, aí, nada mais complementar ao tripé funcional da prática de interromper, repetir e habituar do que o seriário. Mais adequado ainda se o elemento seriado por ficcional. O “palimpsesto rígido” da Globo, que tem seu momento exponencial nas três novelas veiculadas entre as 18 e as 21 horas, comprova isso. Há mais de três décadas, a emissora repete, com sucesso de audiência, a mesma fórmula, reforçada, na programação atual, pelo seriário *Malhação*, veiculado de segunda a sexta-feira, antes da novela

²³⁸ Ibid., p. 159.

das 18 horas, uma teleficção voltada para o público jovem, que não é bem uma telenovela, na medida que não tem final previsto, constituindo-se numa ficção seriada aproximada ao estilo da *soap-ópera*, no que diz respeito ao período de veiculação não delimitado.²³⁹ De uma forma geral, a linguagem teleficcional pressupõe a mística de um vertiginoso fluir incessante e um assistir constante em que tudo, sempre, se acaba, termina amanhã ou quando o Ibope assim determinar. Hoje, o importante é interromper o máximo, sem romper com a capacidade lúdica do telespectador, num duplo jogo de sedução e reconhecimento, em que as duas pontas, emissor e receptor, sofrem e implicam mútuas e cumulativas configurações de gostos e comportamentos, os quais, pelo caráter de massificação do meio televisão, tendem a ser conformados por um padrão médio.

No tocante à produção serial, a teleficção brasileira não inova propriamente, como também a linguagem televisual de uma forma geral não o faz. O mérito nacional está na qualidade de produção e na tendência temática de aproximar ficcional e real,²⁴⁰ seja em relação à ação, seja em relação à performance, e de universalizar conteúdos de brasilidade em teleficções de cunho de resgate histórico ou de memórias. Para dar sustentação ao serial, eleito, então, como modo preferencial de apresentação, alimentando, assim, a voracidade autofágica da linguagem televisual, destacada por Balogh, a telenovela brasileira repete a experiência de sucesso já testada pelas radionovelas em todo o mundo, pelas séries e seriados norte-americanos, pela *soap-ópera*, e reedita, no meio eletrônico, o modo de veicular narrativas inaugurado pelo romance-folhetim. Numa estratégia comercial de formação e captação de leitores, a imprensa, na metade do século XIX, adapta romances populares para publicação em capítulos e produz narrativas construídas a partir de uma concepção folhetinesca. Entretenimento, privilégio da ação,

²³⁹ A *soap-ópera* *The guiding light* começou a ser transmitida pelo rádio em 1937, passando, posteriormente, para a televisão, onde permaneceu em veiculação até 1982. Um total, portanto, de 45 anos no ar, conforme registra Renato Ortiz. (ORTIZ, Renato. Op. cit., 1991, p. 19).

²⁴⁰ Essa questão da superposição de ficcional e real parece ser suscetível de um amplo potencial de debate que, considero, entre diversos aspectos, encerra uma relação ambígua que põe em questão a polêmica de quem representa o quê. Trata-se de uma questão presente já na antiguidade, porém maximizada pela velocidade de geração de reflexos de comportamentos intrínseca à comunicação de massa, assunto que não privilegio aqui com o objetivo de evitar digressões.

conteúdo o mais próximo possível do factual, capítulos caracterizados por clímax que estimule a curiosidade pela seqüência dos acontecimentos, obsolescência dos capítulos e possibilidade de alteração dos rumos da história conforme a aceitação dos leitores são algumas características do modo folhetinesco, que é incorporado com eficácia pela telenovela, a qual, por isso, é decodificada e reconhecida pela denominação de folhetim eletrônico.

Voltada para uma imensa e heterogênea faixa de público, como o era, observada a diferença histórica, o romance-folhetim, que surge num contexto de cultura de massa e indústria cultural nascentes, a televisão busca complementaridade também no modo melodramático de narração, estabelecendo a densidade narrativa pelos caminhos da descrição expressionista em detrimento da densidade psicológica das situações dramáticas, substituída pela simplificação, tipificação ou estereotipia das personagens. A regra é seduzir o telespectador pela emotividade, pelo sentimentalismo, pela comiseração. Em *O autor na televisão*,²⁴¹ Lisandro Nogueira caracteriza essa questão de forma enfática, quando resgata “a receita clássica” de sucesso da novelista Janete Clair: “Amarra no tronco e baixa o chicote”.²⁴² Para isso, nada mais adequado do que um argumento motivador amoroso, de preferência sob a ótica do drama individual, o quanto mais estereotipado melhor, pois de maior e mais fácil identificação para heterogenia da recepção, e, portanto, mais potencialmente eficaz na sua função de entretenimento catártico. A satisfação, marcada pelo final feliz ou não, deve demorar e ser difícil e lenta, trilhada por um caminho de lágrimas em doses homeopáticas. Além disso, tudo deve ser suportado por mistérios, enigmas e conflitos de amor e ódio, bem e mal, dominante e dominado, protagonista e antagonista, gerando tensão e distensão, repetidas, interrompidas e continuadas vezes. Características narrativas como essas estão identificadas nos modelos narratológicos dos formalistas. O que se caracteriza no melodrama, na radionovela e na telenovela, é a exacerbação ou, numa medida extrema, a dimensão escatológica a que são levadas.

²⁴¹ Edição resultante de uma pesquisa e estudo de mestrado.

²⁴² NOGUEIRA, Lisandro. *O autor na televisão*. Goiânia: Ed. da UFG/USP, 2002. p. 69.

Conforme é possível depreender da trajetória de construção da teleficção brasileira observada neste capítulo, os aspectos caracterizadores do serial, do folhetinesco, do melodramático, do fragmentário, da recorrência e da formação de opinião são algumas das marcas que moldam os modos de apresentação temático, temporal e discursivo da linguagem teleficcional, que sofrem variações e agregam inovações ao longo do percurso, seja no âmbito do gênero como um todo, seja quanto a suas espécies.²⁴³ Outro aspecto que tem marcado e acompanhado a teleficção brasileira, também no que diz respeito à questão temática, é a constante utilização de narrativas consagradas pela literatura como matéria-prima para roteiros de teleficções, opção recorrente nas diversas espécies do gênero, que encontra, entretanto, na minissérie o formato de melhor adequação para adaptações literárias.

Considerada pela crítica como uma obra fechada, se comparada ao caráter aberto da narrativa característica da telenovela diária, cuja história é adequada ao longo da apresentação conforme os retornos medidos na fonte de recepção, a minissérie é concebida em um processo de produção diferenciado do frenético ritmo industrial que é imprimido à produção da novela. Embora resulte de um modo fragmentário de construção, típico da atividade industrial, que, no caso específico, envolve roteiristas, diretores, atores, cenógrafos, iluminadores e editores, entre outros profissionais, num complexo processo de produção, co-produção e reprodução, a minissérie atende a um tempo de execução determinado e distanciado da apresentação. Isso permite às equipes executivas o planejamento e a elaboração aprofundada de cada uma das etapas de execução, o que redundará em melhor qualidade do produto final. Dirigida a um público preferencial de formação cultural pressuposta, ela exige um melhor acabamento, tanto do roteiro quanto

²⁴³ Reputo importante considerar que essa não é uma regra sem exceções. As televisões estatais, por exemplo, numa certa medida mais liberais da pressão dos níveis de audiência – seja na Europa ou no Brasil, onde serve de exemplo a TV Cultura –, têm buscado desenvolver uma linha de produção de teleficções em que as características de estruturação narrativa não obedecem de forma absoluta aos aspectos aqui destacados. No entanto, ainda que diferenciadas, de alguma maneira, essas produções acabam sofrendo influências do modo de apresentação serial, não ficando totalmente incólumes das características do folhetinesco, do melodramático e da linguagem fragmentada.

da composição e da plasticidade das imagens, da performance dos atores, da direção de cenas, da precisão na edição, do perfeito entrosamento de todos elementos que compõem o produto que vai ao ar. Por esses motivos, revela-se um seriário não tão submisso à tirania folhestinesco-melodramática que caracteriza a telenovela, diferencial reforçado pelo fato de que, em função do destino de recepção, a minissérie tem de abordar temáticas de relevância cultural reconhecida. Por razões como essas, a adaptação de obras literárias tem um espaço nobre no serial da minissérie, que se distancia do espetacular da telenovela e ganha em proximidade ao caráter artístico do cinema.

As relações da literatura e do cinema no Brasil, conforme considera Ana Cristina Cesar, têm referência no Estado Novo e, de forma semelhante, nos governos militares nas décadas de 60 e 70, quando há um fomento no setor cultural, que se objetiva no apoio oficial dos governos à produção de audiovisuais, predominantemente documentais. De forma mais expressiva do que obras, são escolhidos como tema escritores, em especial personalidades que “circulam como vultos nacionais, grandes homens que construíram monumentos pátrios, [...] cujas obras refletem “valores nacionais””.²⁴⁴ Essa prática revela estratégias de uma política cultural de cunho nacionalista e educativo com propósitos de integração nacional, que atende a objetivos de estimular a melhora da auto-estima de amplas camadas da população, em dois característicos períodos de repressão e depressão social, econômica e política no Brasil, momentos que, independentemente de qualquer questionamento ideológico, representam etapas no desenvolvimento da produção brasileira de audiovisuais. De 1936, quando foi criado o Instituto Nacional de Cinema Educativo, às décadas de 60 e 70, com a atuação da Embrafilme, a base documental das produções cede espaços à ficção e ao cruzamento de ambos, por um lado, e, por outro, avança, ganhando *know-how* e incorporando tecnologia. Nesses dois momentos históricos, entretanto, o foco temático é o arquétipo nacional, o ser brasileiro, a brasilidade, que têm na existência autônoma do Cinema Novo o marco de solidez de um discurso de

²⁴⁴ CESAR, Ana Cristina. *Literatura não é documento*. Rio de Janeiro: Funarte, 1980. p. 9.

resgate de história e memória, uma marca quantitativa e qualitativa recorrente na produção cinematográfica brasileira dos últimos 50 anos.

É recorrente também, em todo esse período, a produção de filmes adaptados a partir de obras reconhecidas e de renome público, como o é também na cinematografia mundial. Dos primórdios da sétima arte à premiada cinematografia iraniana,²⁴⁵ a literatura tem carregado para o cinema a força de “uma aura de prestígio oriunda do fato de ser uma forma de arte que se popularizou em escala mundial”, argumenta o ensaísta Flávio Aguiar.²⁴⁶ Seria de impraticável quantificação o número de adaptações da literatura para o cinema. No Brasil, da adaptação de Joaquim Andrade do *Macunaíma*, de Mário de Andrade, à de Fernando Meirelles do *Cidade de Deus*, de Paulo Lins, as temáticas de cunho memorialista, histórico e do cotidiano da realidade brasileira fizeram a ficção de um sem número de produções. Idêntica fórmula, como já exposto, é uma das duas tendências que dão formato às minisséries. De maneira semelhante ao que acontece no cinema, e talvez num tom ainda mais caloroso na televisão pelo caráter marcante de espetáculo do meio, as adaptações carregam nas suas trajetórias de realização uma também recorrente polêmica em torno das relações entre a adaptação e o original.

Da mesma forma que coube somente resumir a trajetória da teleficção brasileira à guisa de contextualização, é impraticável trazer para o âmbito deste estudo a diversidade do debate que se coloca, hoje, em torno da adaptação de textos literários para as linguagens fílmica ou televisual, principalmente tendo em perspectiva que esta dissertação está orientada, em especial, para leituras textuais, conferindo à teoria e à crítica literárias o espaço e o papel de suportes de leitura. Assentada numa base conceitual assaz movediça, essa discussão envolvendo a adaptação do textual ao audiovisual tangencia, de forma freqüente, fronteiras plurais e encontra ressonâncias em vários campos do conhecimento, como a teoria literária,

²⁴⁵ Em artigo da edição *Estudos Socine de Cinema – Ano III*, publicada em 2003, no intervalos das páginas de 181 a 185, a jornalista Ivonete Pinto dá uma visão geral da influência que a literatura local e universal tem exercido nas linguagens e temáticas desenvolvidas pelo cinema iraniano, que conquistou, nas últimas décadas, o espaço de uma marca diferenciada na cinematografia mundial.

²⁴⁶ AGUIAR, Flávio. Literatura, cinema e televisão. In: PELLEGRINI, Tânia et al. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora Senac/Instituto Itaú Cultural, 2003. p. 129.

narratologia, semiótica, teoria da recepção, lingüística, psicanálise, cultura e comunicação de massa e indústria cultural. Se o foco é a linguagem televisual, a reflexão pode ser ainda remetida aos embates conceituais entre arte e espetáculo, e derivar em complexos olhares de observação potencializados na dupla face híbrida da televisão, que, além de sincretizar diversas linguagens, recicla características e elementos das culturas erudita, popular e de massa. Os conteúdos tornam-se ainda mais plurais se focados através do olhar atualizado, que contrapõe à tradicional concepção de uma pressuposta fidelidade da obra adaptada à original questionamentos desdobráveis em diversas possibilidades intertextuais passíveis de configuração num processo de transposição de linguagem do textual ao audiovisual.

Observando de um extremo ao outro, é possível ter uma idéia sumariada da dimensão desse debate. Em *O circo eletrônico: fazendo TV no Brasil*, o produtor e diretor de televisão Daniel Filho, ao falar de adaptações em novelas, revela: “Benedito Ruy Barbosa liquida o livro *Sinhá moça* em praticamente duas semanas. *Escrava Isaura*, de Gilberto Braga, não tem nada a ver com o romance de Bernardo Guimarães”. Desenvolvimento e ritmo diferentes geram uma história também diferente, de acordo com o diretor: “Às vezes o livro serve apenas como título para chamar a atenção, para dar aquele arranque, aquela alavanca que a novela precisa no seu início para puxar público”.²⁴⁷ O norte-americano Randal Johnson, em estudo sobre as relações entre a Literatura e o Cinema Novo, a partir da adaptação de Joaquim Pedro de Andrade do romance *Macunaíma*, de Mário de Andrade, para o cinema,²⁴⁸ considera a fidelidade “uma questão irrelevante”: “Uma obra artística, seja ela romance, conto, poema, filme, escultura ou pintura, tem de ser julgada em relação aos valores do campo no qual se insere”.²⁴⁹ Reconhecido como referência da crítica brasileira atual quando o assunto é linguagem cinematográfica ou fílmica, Ismail Xavier avalia que, nas últimas

²⁴⁷ FILHO, Daniel. Op. cit., 2001, p. 157.

²⁴⁸ Estudo desenvolvido na tese de doutorado em Literatura Brasileira pela Universidade do Texas.

²⁴⁹ JOHNSON, Randal. Literatura e cinema, diálogo e recriação: o caso de *Vidas Secas*. In: PELLEGRINI, Tânia et al. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora Senac/Instituto Itaú Cultural, 2003. p. 44.

décadas, a transposição vertida em fidelidade ao original deixou “de ser o critério maior de juízo crítico, valendo mais a apreciação do filme como nova experiência”, da qual se deve “esperar que a adaptação dialogue não só com o texto de origem, mas com seu próprio contexto”.²⁵⁰ Numa visão semelhante à concepção de Johnson, que defende a identificação das “equivalências formais”²⁵¹ das linguagens em transposição como referência para entender as diferenças e semelhanças entre a adaptação e o original, Ismail considera que a busca de “equivalências bem-sucedida”²⁵² ou não é determinada por um exercício criterioso de atualização da obra adaptada. De forma aproximada ao pensamento de Ismail e Johnson, a ensaísta Anelise Reich Corseuil²⁵³ entende como mais produtiva a visão comparativa que opta por considerar “tanto as especificidades de cada meio como as similaridades das narrativas adaptadas, e, a partir daí, propor uma reflexão crítica sobre os efeitos que a adaptação conseguiu ou não criar”. Para Corseuil, a adaptação “necessita ser vista, não como uma obra segunda, necessariamente fidedigna [...] mas como obra independente, capaz de criar, criticar, parodiar e atualizar os significados do texto adaptado”.²⁵⁴ Com uma bagagem de anos de estudos pela ECA/USP sobre ficções televisuais e fílmicas adaptadas da literatura, Anna Maria Balogh considera que “a passagem de um texto literário para um texto fílmico pressupõe uma operação intertextual específica”. Ela argumenta que, nessa ótica, qualquer “análise” atenta, antes, “aos elementos conjuntivos que garantem o trânsito intertextual e tornam os dois textos similares em algum dos seus níveis, legitimando assim a rubrica adaptação”. Para Balogh, só a partir daí, por conseqüência, é possível passar ao “destaque das características diferenciadoras, [...] – as disjunções”.²⁵⁵ O jornalista Hélio

²⁵⁰ XAVIER, Ismail. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: PELLEGRINI, Tânia et al. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora Senac/Instituto Itaú Cultural, 2003. p. 62.

²⁵¹ JOHNSON, Randal. Op. cit., 2003, p. 54.

²⁵² XAVIER, Ismail. Op. cit., 2003, p. 63.

²⁵³ Docente do Departamento de Língua e Literatura Estrangeira da UFSC.

²⁵⁴ CORSEUIL, Anelise Reich. Literatura e cinema. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lucia Osana (Orgs.). *Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: Ed. da Universidade Estadual de Maringá, 2003. p. 297 e 298.

²⁵⁵ BALOGH Anna M. Op. cit., 1996, p. 38.

Guimarães²⁵⁶ considera que a noção da fidelidade “supõe existir uma leitura ‘correta’ e ‘única’ para o texto literário”, reduzindo o sentido a ser transposto: “Essa visão nega a própria natureza do texto literário, que é a possibilidade de suscitar interpretações diversas e ganhar novos sentidos”.²⁵⁷ Partindo da perspectiva de limitação conceitual do termo adaptação diante das múltiplas variáveis de reconto de uma história, o ensaísta Antonio Adami²⁵⁸ identifica o processo de adaptação como gerador de fragmentos e rupturas em relação ao original, mas ressalva, que “é indispensável que nos atenhamos à obra original e suas possibilidades, principalmente às contradições que oferece”. Para Adami, adaptar “é manter a espinha dorsal do texto de partida”.²⁵⁹

É possível identificar nos questionamentos apontados a caracterização de uma relação de intertextualidade que remete ao conceito de transposição desenvolvido por Julia Kristeva, de forma que, da obra original à adaptada, há um movimento de migração entre sistemas de linguagem de natureza e organização distintas. Este é um ponto focal: a intertextualidade aqui em estudo acontece entre dois veículos de comunicação distintos: o livro e a televisão, cujas especificidades, determinantes na transposição, concorrem para o entendimento de que um romance e um teledrama têm significados próprios e independentes e de que qualquer superposição ou hierarquização de linguagens é redutora de significação e cria um “falso problema”.²⁶⁰ Ou seja, a obra adaptada, no caso, televisual tem, antes de tudo, de atender à especificidade do meio televisão ou expõe-se ao risco de resultar num romance televisionado. Um segundo aspecto diz respeito ao fato de que essa relação intertextual é construída por um processo de leitura do texto original realizado pelos adaptadores. Essas leituras são geradoras de processos de releitura, de reconto, de reconstrução narrativa, o que reforça o original e a adaptação na condição de obras distintas, com percepções e marcas de

²⁵⁶ Doutor em Letras pela UNICAMP.

²⁵⁷ GUIMARÃES, Hélio. O romance do século XIX na televisão: observações sobre a adaptação de *Os Maias*. In: PELLEGRINI, Tânia et al. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora Senac/Instituto Itaú Cultural, 2003. p. 94 e 95.

²⁵⁸ Doutor em Comunicação pela ECA/USP.

²⁵⁹ ADAMI, Antônio. Radioconto, radioromance, radiopoesia: o rádio educativo. *Revista USP*. São Paulo, n. 56, p. 87, dez./jan./fev. 2002/2003. Edição Especial (80 anos de rádio).

²⁶⁰ JOHNSON, Randal. Op. cit., 2003, p. 42.

autoria também distintas e narrativas construídas em tempos diferenciados de produção, narração e recepção, passíveis e, em algumas medidas, prementes de atualizações de contexto, seja nos aspectos de linguagem, seja nos pontos de vista histórico, textual e tecnológico. Outra questão é que, embora a obra televisual tenha uma linguagem que a define como tal, para justificar o crédito de adaptação, deve estabelecer um diálogo com o original de tal ordem que a essência desse seja a referência de construção daquela.

Dessa forma, minha opção de balizamento conceitual do que seja uma adaptação faz-se no intermédio entre a observação da obra original e as possibilidades e necessidades de alargamento intertextual das duas obras em fragmentações, rupturas, inversões, expansões, reduções ou pluralizações de significados geradas pelo desafio da travessia de uma a outra linguagem. Assim, as leituras que se seguem, do roteiro, no próximo capítulo, e do recorte da personagem Maria Moura, no capítulo sexto, são orientadas pela perquirição das aproximações e dos distanciamentos²⁶¹ gerados pela adaptação e pelos sentidos neles ou por eles implicados. Tais questões não são olhadas como mérito ou demérito em si, mas como soluções objetivadas pela transposição, reveladoras, sim, da sensibilidade e do conhecimento do adaptador da linguagem do meio em que atua e da fonte que elegeram como matéria-prima, a literatura, o texto adaptado e a obra do escritor escolhido. Essa última condição é considerada por Adami como uma exigência para a adaptação estar à altura do original: “Principalmente para se auto-impor limites, pois nem tudo do texto literário pode sofrer fragmentações e rupturas”.²⁶²

5 A construção de *Memorial de Maria Moura*, leitura do roteiro da minissérie

²⁶¹ Em vez das denominações semelhanças e diferenças, já incorporadas pela teoria literária, e outras como similaridades ou equivalências, usadas pelos ensaístas e críticos lidos, estou optando pela utilização dos substantivos aproximações e distanciamentos e suas derivações para apontar as permanências e mudanças provocadas pela transposição de linguagens por entender que ambos melhor caracterizam a ocorrência do movimento da travessia de uma a outra linguagem.

²⁶² ADAMI, Antônio. Op. cit., 2002/2003, p. 87.

*“Eles mudaram a história; adaptaram e muito bem. O texto escrito difere frontalmente daquele destinado à imagem. Mas tudo o que divulga o trabalho de um autor deve ser recebido com agrado.”*²⁶³

Rachel de Queiroz

A adaptação de um texto literário para uma produção televisual caracteriza dois momentos diferenciados de transposição, o que possibilita inferir, como decorrente desse processo, a presença de três textos de naturezas diferentes e não dois. No primeiro momento, em uma travessia de maior proximidade entre o texto original e o adaptado, acontece o relato da narrativa vertida do romance ao roteiro. A diferença é que esse segundo texto narra a história e, em paralelo, tem a função de prescrever o desenvolvimento da ação em cada uma das cenas, configurando um terceiro texto, a filmagem da minissérie, que será objeto da recepção. Para atender a essa atribuição, o roteiro é construído a partir de uma fragmentação da estrutura narrativa, formada por blocos compostos de narração e descrição, o primeiro fazendo avançar a história através dos diálogos, e o segundo suspendendo o fluir da narração para descrever as circunstâncias de realização dos diálogos, o contexto cenográfico e o comportamento das personagens. Contudo, diferenciam-se, nos três textos, o enfoque narrativo. Conforme ressalta Luiz Carlos Maciel,²⁶⁴ a unidade narrativa do roteirista “é a cena”, sendo sua “tarefa fundamental [...] a dramaturgia”. Já a unidade narrativa do diretor é “o plano” de filmagem e sua preocupação maior, a “linguagem”,²⁶⁵ no caso deste estudo, a televisual, processada por uma equipe de profissionais diversos, que interferem na definição das soluções de transposição e deixam marcas de leitura na obra adaptada.

Semelhante ao cinema, em que o diretor é reconhecido como responsável maior pela autoria do filme, e diferente da telenovela, em que a

²⁶³ DANNEMAN, Fernanda. Op. cit., 9 de fev. de 2003, p. 6 e 7.

²⁶⁴ Luiz Carlos Maciel é jornalista, roteirista e escritor.

noção de autoria mantém um vínculo estreito com o roteirista e com a escritura do texto, a minissérie é construída principalmente pela leitura do diretor. Ainda que seja o resultado sincrético de várias atividades, num trabalho de equipe que envolve atores, cenógrafos, figurinistas, músicos, *designers*, iluminadores, operadores de câmera, editores e outros profissionais, é da alçada do diretor a responsabilidade maior com as questões que envolvem a finalização da transposição do roteiro à obra televisual. No caso de *Memorial de Maria Moura*, como é prática da Globo em outras minisséries e também em várias telenovelas, a emissora utiliza-se de uma direção múltipla executada por três diretores com experiência em teledramas, que atuam sob a direção geral, classificada nos créditos como “direção artística”, de Carlos Manga, um profissional de reconhecida trajetória como diretor de cinema.

Considerada a importância do diretor na minissérie, vale introduzir alguns tópicos de atuação de Carlos Manga. Numa primeira fase de sua carreira, Manga conquista uma posição de destaque na cinematografia brasileira ligada à direção de filmes do gênero chanchada em produções dos estúdios da Atlântida nas décadas de 50 e 60. Aliado pela cinematografia do Cinema Novo, do final dos anos 60 até os anos 80, atua na direção de programas humorísticos e musicais nas TVs Rio, Record e Excelsior. Nessa última, em 69, passa pela experiência de apresentador do programa *Quem tem medo da verdade*, deslocando-se, a partir daí, para o meio publicitário, depois de três anos fora do Brasil, período em que mantém contatos profissionais com o cineasta Federico Fellini. Em 93, é resgatado pela Globo, com quem já tinha mantido uma experiência profissional, na década de 80, na direção do programa *Chico City*, para dirigir a adaptação de *Agosto*, de Rubem Fonseca, em versão de minissérie. Sucedem-se, na década de 90, as direções de minisséries a partir das adaptações dos romances *A Madona do Cedro*, de Antônio Callado; *Memorial de Maria Moura*, de Rachel de Queiroz; *Engraadinha, seus amores e seus pecados*, de Nelson Rodrigues; e

²⁶⁵ MACIEL, Luiz C. *O poder do clímax: fundamentos do roteiro de cinema e TV*. Rio de Janeiro: Record, 2003. p. 16.

Incidente em Antares, de Érico Veríssimo, e da produção do roteiro de *Decadência*, de Dias Gomes, além da direção também da telenovela *Torre de Babel*, escrita por Sílvio de Abreu e Arlindo Nogueira. Em 2004, Manga é responsável por parcela do sucesso obtido pela minissérie *Um só coração*, de Maria Adelaide Amaral, atuando como diretor de núcleo dramático.

É a leitura do romance de Rachel de Queiroz feita por Carlos Manga que baliza as linhas gerais de construção da escritura do roteiro²⁶⁶ e da transposição de linguagem no processo de adaptação, centralizando e determinando a construção televisual de *Memorial de Maria Moura*. A partir de boletins de programação da Globo, Ana Maria Camargo Figueiredo²⁶⁷ registra o reconhecimento dos demais diretores de que a minissérie revela, acima de tudo, marcas de concepção imprimidas por Manga, das quais ressalto algumas. “Quando li o livro, achei que era um ‘spaguetti italiano’ e resolvi fazer uma homenagem ao cineasta Sergio Leone, que deu a maior aula da minha vida com o filme *Era uma vez na América*”,²⁶⁸ afirma o diretor em depoimento

²⁶⁶ Essa leitura de que a concepção de Carlos Manga da adaptação está presente já na construção do roteiro é suscetível de controvérsias. Entretanto, sou levado a supô-la como pertinente em função de que o roteiro imprime à narrativa uma semelhança ao gênero de ficção de aventura, o que parece atender de antemão à proposta do diretor de enquadrar a versão televisual da saga de Maria Moura na especificidade do faroeste. Por outro lado, a descrição do ambiente no roteiro não determina o sertão como local da ação, o que parece também atender à decisão do diretor de não situar a versão televisual no sertão do Nordeste. Além disso, em tese de doutorado em Comunicação pela ECA/USP, Ana Maria Camargo Figueiredo evidencia semelhante leitura ao afirmar que “Carlos Manga, seus diretores e roteiristas apreendem esses elementos da literatura e abrem a minissérie colocando-nos em contato com um mundo muito próximo daquele do faroeste” (FIGUEIREDO, Ana Maria Camargo. *Regionalismo na TV: o sertão e o jagunço, uma travessia da literatura para a televisão*. 2000. Tese (Doutorado em Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. p. 190). Há ainda um depoimento dos roteiristas Carlos Gerbase e Jorge Furtado, publicado em boletim de programação da Globo e incluído na tese de Figueiredo, que também parece sugerir a influência do diretor na construção do roteiro: “Esta violência corresponde ao desejo de Manga de fazer dessa adaptação um *spaguetti-western*, ‘daqueles violentos e cheios de suspense’”. Os autores complementam, afirmando que Manga tinha razão, pois “a trama do livro é épica e ao mesmo tempo tem elementos de um bom faroeste: luta contra a injustiça, fracos contra fortes, amores impossíveis, muitas mortes” (Ibid., p. 214).

²⁶⁷ Em tese de defesa de doutorado em Comunicação pela ECA/USP.

²⁶⁸ MANGA Carlos, 1994, apud FIGUEIREDO, Ana M. C. Op. cit., 2000, p. 181. É fundamental ressaltar que, ao citar a produção cinematográfica de “*Era uma vez na América*”, Carlos Manga quis referir-se ao filme *Era uma vez no Oeste*, também dirigido por Sérgio Leone, em 1969, esse sim um faroeste. No filme *Era uma vez na América*, lançado em 1984, Sérgio Leone constrói uma ficção envolvendo a ação de *gangsters*, situada na década de 30 do século passado. Além da possibilidade de esse equívoco ter sido originado por Manga, outras duas hipóteses são plausíveis. Uma delas é a de que o erro de informação tenha sido causado pelo responsável pela edição do boletim da Globo do qual o depoimento foi retirado. A outra é de que o equívoco seja resultante do texto final da tese de Camargo Figueiredo. Independentemente da fonte do erro da informação, que não parece relevante para esta dissertação, a conclusão de que a obra utilizada como referência é o filme *Era uma vez no Oeste* é confirmada pelo roteiro da seção *Bastidores* da versão da minissérie em DVD, lançada em novembro de 2004.

resgatado por Figueiredo, numa referência à espécie reconhecida como *western-spaguetti*.

Isso define duas marcas de leitura: a concepção cinematográfica que inspira o diretor em construir a minissérie referenciada na linguagem fílmica característica do cineasta Sérgio Leone e o enquadramento da adaptação na especificidade do faroeste. Vinculada a essa visão está a leitura que ressalta a violência das ações, constituindo uma terceira marca. Outro depoimento resgatado por Figueiredo revela uma quarta marca da direção, que opta por uma ambientação diversa da utilizada pelo romance: “Quando comecei a pesquisar a época, as roupas, o clima, vi que *Memorial* tem um visual árido, duro, difícil. Se fizéssemos na caatinga, íamos repetir um tipo já conhecido”. Marcam também a adaptação o reconhecimento de que a história de Maria Moura constitui o núcleo dramático principal do romance, determinando os secundários, e de que a narração apresenta um ritmo de epopéia, configurando-se, segundo Manga, “como um épico brasileiro”.²⁶⁹

A rigor, outras marcas de leitura revelam-se ao longo da construção televisual na performance dos atores, ou, mesmo antes e principalmente, na tessitura do roteiro, quando tem início efetivo o processo de adaptação, que resulta em 24 capítulos, assinados pelos cineastas e roteiristas Jorge Furtado e Carlos Gerbase com a colaboração de Renato Campão e Glênio Póvoas, total reduzido para 19 capítulos na minissérie levada ao ar. São as leituras da narrativa de Rachel feitas principalmente por Furtado e Gerbase que orientam a construção dos 24 capítulos originais, dos quais passo à leitura textual, num procedimento de aproximações e distanciamentos entre roteiro e romance, incluindo também algumas reflexões sobre as soluções de transposição de linguagem encontradas na filmagem da minissérie.

Ainda que se possa observar o início de ambas as narrações, romance e roteiro, *in medias res*, em idêntico momento da história, a chegada do padre fugitivo à Serra dos Padres, é possível depreender diferentes objetivos na utilização da referida técnica em cada uma das narrativas. A seqüência

²⁶⁹ Ibid., p. 181 e 217.

narrada e descrita nas três primeiras cenas do roteiro, com a prisão do Padre José Maria e o encontro dele e de Maria Moura, parece caracterizar mais uma técnica de antecipação da história, num movimento temporal projetado para o futuro, do que uma ação de tempo presente antecedendo a um movimento de retorno ao passado, como acontece no romance.

Na narrativa de Rachel, os três primeiros capítulos narram a chegada do padre fugitivo à Serra dos Padres numa ação de tempo presente, cujo fluxo narrativo é interrompido por Maria Moura, que provoca um retorno ao passado a partir do quarto capítulo e só volta ao plano temporal introduzido pelo início do romance no capítulo 30, evidenciando uma utilização característica do *in médias res*. De forma semelhante, o padre, depois de narrar o terceiro capítulo já transmudado em beato, só retoma a condição de narrador no capítulo 13, num movimento também de retorno ao passado, voltando à época em que era pároco de Vargem da Cruz, e narrando, a partir daí, sua trajetória até a chegada na Serra dos Padres. Ambas as narrações utilizam-se de interrupções temporais de retorno ao passado dentro de outros movimentos de retrocesso temporal, nem sempre em seqüência cronológica.

No roteiro, a narração provoca um único significativo movimento temporal,²⁷⁰ no final da seqüência das três cenas iniciais, quando Maria Moura, depois de acolher o padre, no alpendre da Casa Forte, tira do bolso e observa reflexiva o saquinho de uma das cinco marias, elemento introduzido pela minissérie e utilizado em diversas oportunidades como referência de identificação da personagem com o seu passado. A cena seguinte, que leva à Vargem da Cruz, mais do que promover um retorno ao passado, parece situar o início da história na infância de Maria Moura. A partir daí, os três núcleos dramáticos que, de forma semelhante ao romance, conduzem a narrativa desenrolam-se e entrecruzam-se, entretanto, em ações de tempo do presente, sem outras rupturas de fluxo temporal significativas. Isso parece caracterizar as três cenas iniciais do roteiro como uma antecipação da história, fragilizando

²⁷⁰ Por uma questão de precisão e informação, registro que há outros movimentos temporais ao longo do roteiro, caracterizados por curta duração e utilizados como rápida referência de memória, não se constituindo, portanto, em elementos de estrutura da narração; a grande maioria, inclusive, eliminados na performance televisual.

a leitura também possível de um movimento de retorno ao passado na passagem da cena 3 para a cena 4, que leva da ambientação da Casa Forte à do Sítio do Limoeiro. Essa hipótese de leitura de antecipação narrativa das cenas iniciais do roteiro é reforçada pela repetição das mesmas cenas, quando a ação, no capítulo 15 do roteiro, e 12 da minissérie, atinge a chegada do padre à Casa Forte, narrada dentro do fluxo temporal de uma lógica de narração de tempo do presente. Dito de outra forma, isso significa que, se eliminadas do roteiro, as três cenas iniciais não fariam a menor diferença para a compreensão da história. Acredito que elas tenham sido incluídas no roteiro e foram aproveitadas na minissérie com dois principais objetivos: os de manter como início da adaptação idêntica técnica narrativa que inicia o romance e de estimular a curiosidade do público telespectador.

Na referida seqüência narrativa, há um aspecto curioso a ser destacado. Tanto no início quanto na repetição, no capítulo 15, o roteiro prescreve um ângulo de visão externo ao conjunto da cena, que vai da rendição do padre à conversa com Maria Moura no alpendre da Casa Forte. Na minissérie, a primeira apresentação da seqüência, embora mantenha o movimento de câmera indicado, oculta esse plano de observação, para revelá-lo na personagem Firma, no capítulo 12. O roteiro prescreve de forma explícita o enquadramento a distância da casa e o posicionamento da câmera através do olhar da personagem Firma em ambos os momentos.

A tendência do roteiro de linearizar, simplificar e integrar os núcleos dramáticos da história num mesmo plano temporal ganha reforço de técnica de natureza semelhante na definição do foco narrativo da adaptação, que, em função da utilização da câmera como característica básica do instrumental da televisão, ao resistir à presença de narrador, leva à linearização também da narração, no romance de Rachel, comandada por personagens-narradoras, e, na minissérie, conduzida pelo olhar da câmera e pelos diálogos das personagens. Vale ressaltar que as adaptações de Maria Adelaide Amaral, Walter Negrão e Jayme Monjardim de *A casa das sete mulheres*, de Lúcia Wierzbowski, e de Walter George Durst e Walter Avancini de *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, são experiências de obras televisuais que se

utilizam da figura do narrador de forma distinta da utilizada em *Memorial de Maria Moura* com sucesso e eficiência, mas não representam a regra adotada nas ficções televisuais. A narração na ficção televisual com a superposição de funções, como na personagem-narradora Manuela, em *A casa das sete mulheres*, é pouco comum e exige uma série de cuidados especiais por parte da direção para que a interferência do narrador não acabe constituindo-se num elemento de quebra do ritmo da narração, fragmentando a continuidade narrativa e dificultando a atenção do espectador. Olhada sob a ótica da narrativa de Rachel, essa questão torna-se ainda mais complexa pelo fato de a narração no romance ser conduzida por múltiplas vozes de personagens-narradoras, o que, se mantida e observada, inviabilizaria a possibilidade de linearidade narrativa proposta pelo roteiro.

Para ser preciso, linearização não é o termo adequado quando se trata de um veículo como a televisão. A história de *Memorial de Maria Moura* no roteiro é, isto sim, toda fragmentada em cenas, o que, por paradoxal que pareça, numa certa medida, torna a narração mais linear do que no romance, pois elimina a condição de narrador de algumas personagens, estendendo-a, numa leitura possível, a todas as personagens. Na minissérie, sob o olhar da câmera, as personagens narram suas histórias, através dos diálogos, orientadas a partir do mesmo foco narrativo.

Antes da minissérie, no roteiro, a montagem e o desenvolvimento da ação pressupõem, entretanto, um narrador em terceira pessoa, que, além de narrar a história, descreve as personagens e os ambientes, e prescreve o deslocamento espacial e a atuação das personagens nas cenas, como é possível observar no fragmento de texto da *CENA 1* do capítulo 1:

CENA 1 – CERCANIAS DA SERRA DOS PADRES / EXTERIOR, DIA

Encosta da serra. Um homem, JOSÉ MARIA, caminha entre as pedras, subindo pela encosta, trazendo um cavalo pela rédea. O terreno é acidentado demais para que ele ande montado. Cavalo e cavaleiro parecem estar exaustos e sedentos. José Maria tem 30 anos, barba e cabelos compridos. Veste uma surrada roupa de brim pardo, botas, chapéu de feltro, faca enfiada no cinto e uma espingardinha à bandoleira. Tem um lenço amarrado no pescoço. José Maria examina os cascalhos do chão. Sob a primeira camada de pedras secas, encontra algumas pedras úmidas. Ele segue caminhando, sempre olhando para o chão, revolvendo com os pés a

primeira camada de pedras, tentando descobrir de onde vem aquela água. O cavalo se agita, como que sentindo o cheiro da água. José Maria solta as rédeas, agora é ele quem segue o cavalo.

O cavalo chega até uma pequena cacimba, só um palmo de água, entre as pedras. O cavalo começa a beber água. José Maria ajoelha-se para beber. Ouve-se um tiro, que ricocheteia numa pedra e ecoa pelos morros. O cavalo se assusta. José Maria dá um salto e esconde-se no mato seco. Fica olhando para todos os lados, tentando descobrir de onde veio o tiro. Outro tiro é disparado. José Maria se agacha, agora com a certeza de ser ele o alvo. José Maria espera. Silêncio total. Ele engatinha até a cacimba, sempre olhando para os lados. Chega até a água. Mão em concha, começa a beber o mais rápido que pode. (Por causa de um antigo ferimento, José Maria não mexe dois dedos da mão esquerda). Nem percebe dois homens que se aproximam e encostam o cano de uma espingarda na sua cabeça. José Maria olha para cima. Vê ROQUE, um caboclo escuro, e JOÃO RUFO, um branco amarelo, de bigode ruivo. Roque põe o pé no ombro de José Maria e dá-lhe um empurrão. José Maria cai no chão e Roque põe o pé no seu pescoço. Aponta a espingarda para a testa de José Maria.

A esse narrador que na minissérie é ultimado pela câmera cabe a função de definir os limites cênicos, introduzir os diálogos e indicar aos diversos profissionais envolvidos na produção televisual, em especial aos diretores, a intencionalidade das relações entre as personagens e os elementos básicos que devem compor a visualização das cenas de forma a dar andamento à narração. Essa função de direcionar o desenvolvimento e o desenrolar da ação não se restringe somente às rubricas, termo técnico de denominação dos textos que antecedem as cenas. O narrador único revela presença também nos diálogos, na orientação da intencionalidade com que devem agir e reagir as personagens, em rubricas, grafadas entre parênteses, que aprofundam e particularizam o nível dramático do diálogo.

Não há ainda como marca característica desse estágio da adaptação indicações e detalhamentos de posições de câmeras ou ângulos de filmagens. Há casos em que esse tipo de orientação acontece no discurso do narrador único, por exemplo, na cena já destacada da personagem Firma ou na cena da morte da mãe de Maria Moura, em que o enquadramento é restrito ao olhar de um assassino não revelado. Embora nessas duas cenas seja indicado um posicionamento de câmera, o roteiro não é caracterizado por esse tipo de orientação técnica, como não o é também pela sugestão de performance no desenvolvimento dos diálogos, o que acontece em número reduzido se

comparado às orientações dramáticas, as didascálias, que se fazem presentes na grande maioria dos diálogos que constroem o texto dramático. Serve de exemplo para isso a narrativa de *A beata Maria do Egito*, de Rachel de Queiroz. Apesar dessas diferenças, o roteiro televisual guarda uma semelhança estrutural significativa com o modo de construção da dramaturgia e, de forma mais aproximada ainda, com a construção do roteiro cinematográfico, como é possível observar na leitura do roteiro, por exemplo, de *Razão e sensibilidade*, na adaptação de Emma Thompson do original de Jane Austen, dirigida por Ang Lee.²⁷¹ Semelhante ao resultado de roteirização da adaptação do romance de Austen, o roteiro da minissérie traz a leitura da narrativa de Rachel feita pelos roteiristas fragmentada em cenas, em que cada fragmento tem duração determinada pela mudança de espaço e tempo. Cada cena é numerada e especificada por indicações espaciais (ambiente aberto ou ambiente fechado) e temporais (dia ou noite).

Essas prescrições funcionam como uma espécie de título da cena, com função narrativa assemelhada aos paratextos configurados pelos títulos dos capítulos no romance tradicional, substituído no romance de Rachel pela indicação de regência das várias personagens-narradoras. No roteiro, o paratexto antecede a voz de um narrador que, conforme já destacado, articula o duplo procedimento de narrar e descrever, em rubricas construídas num texto marcado pelo tom imperativo, que detalham as caracterizações de ambiente e espaço definidas pelo paratexto e indicam o perfil das personagens, o desenrolar da ação e o eixo de deslocamento das personagens. O trecho que segue, das cenas 15, 16 e 17, do capítulo 12, permite uma visualização geral de como é encadeada a estrutura de montagem do roteiro.²⁷²

²⁷¹ Uma das principais diferenças que a leitura de *Razão e sensibilidade: roteiro e diário*, de Emma Thompson, permite identificar é que o roteiro da adaptação do romance de Jane Austen traz indicações de câmera com maior frequência do que o roteiro da adaptação de *Memorial de Maria Moura*. Considero importante ressaltar que Thompson, além de escrever o roteiro da adaptação, também participa das filmagens como atriz.

²⁷² A escolha do trecho não foi determinada pelo conteúdo narrativo, mas pelos elementos de estrutura que nele aparecem.

CENA 15 – CAMPO ABERTO / EXTERIOR, DIA

Maria Moura e seu bando andam a cavalo por uma trilha. Mestre Quixó cavalga entre Maninho e Roque. Além dos cavalos, levam dois burros carregados com as ferramentas roubadas. De repente, Maria Moura e Zé Soldado, que estão na frente, vêem alguma coisa. Maria Moura faz um sinal para o bando parar.

MARIA MOURA
(para Zé Soldado) Vai ver o que é.

Zé Soldado desmonta, vai até um arbusto e espia. Volta logo.

ZÉ SOLDADO
É um homem tomando banho. E tem mais dois sujeitos com ele.

CENA 16 – CAMPO ABERTO / EXTERIOR, DIA

ELISEU, 50 anos, um homem branco, gordo e careca, com jeito de efeminado, vestido só com as ceroulas, se lava, de pé, com a água de um caneco que um moleque forte lhe despeja. O homem passa sabão no cabelo. Perto deles, um negro alto assopra o fogo numa trempe. Quando Maria Moura e seu bando aproximam-se deles, o moleque levanta os olhos, assustado, e aponta para o bando. Mas o homem, com o rosto todo ensaboado, está com olhos fechados e reclama.

ELISEU
(histérico) Enlouqueceu, moleque? (pausa) Joga logo essa água. Se não fosse taludo desse jeito, não sei não...

Maria Moura e seu bando desmontam, cercam os três homens e começam a rir de Eliseu. Duarte, Zé Soldado e Maninho seguram suas armas. Roque pega sua faca.

MARIA MOURA
Bom dia.

O homem, ouvindo a voz estranha, seca rapidamente o rosto com uma toalha que o moleque alcança. Está espantado.

MARIA MOURA
(irônica) O senhor está arranchado aqui? Veio pra morar?

ELISEU
(irritado) Que negócio é esse? O que a senhora quer?

MARIA MOURA
De vocemecê não quero nada.

Maria Moura aponta a sua faca na direção de uma canastrinha que está no chão, próxima do homem.

MARIA MOURA
Mas, já por aquela canastrinha de couro, estou sentindo muita simpatia.

O moleque deixa escorrer o resto da água no chão, apavorado. O negro, empunhando o tição aceso, se posta ao lado do Sinhô. Zé Soldado gira o cano da arma na direção dele.

ZÉ SOLDADO

Solta isso aí.

O negro olha para o lado. Um bacamarte está pendurado num galho seco de árvore. Roque faz um gesto para Maninho.

ROQUE

Pegue aquele bacamarte, Maninho. E a sacola da munição que está junto. Agora você já tem arma de verdade.

Maninho aproxima-se da árvore. O negro olha outra vez para a arma. Dá um passo na direção da árvore. Zé Soldado aponta o bacamarte.

Zé SOLDADO

Quieto! Mais um passo e eu atiro.

O negro pára. Maninho pega o bacamarte e sente-lhe o peso.

MANINHO

Ainda prefiro minha faca.

MARIA MOURA

(para o moleque) Já que você e o sinhô são tão íntimos, pegue a chave dele e destranque a canastrinha.

O moleque vai até uma trouxa que está no chão e tira de lá uma chave. Pega a canastrinha e abre. Eliseu, raivoso, treme de frio, com a ceroula encharcada lhe escorregando pelos quartos.

ELISEU

Vocês não têm o direito de fazer isso! Podem até ser enforcados. Sabem quem eu sou? (pausa) Meu nome é Eliseu. Sou funcionário do Governo Imperial.

Maria Moura perde a paciência.

MARIA MOURA

(para Zé Soldado) Zé, encoste a arma na barriga do Governo Imperial. Está carregada, não está?

Zé Soldado sorri e direciona o cano do bacamarte para Eliseu.

ZÉ SOLDADO

Vossa Senhoria quer experimentar?

Eliseu se encolhe. Depois dá um passo para trás e solta um espirro

ROQUE

Saúde!

MARIA MOURA

Maninho, examine a canastrinha.

Maninho pega a canastrinha das mãos do moleque.

MARIA MOURA
E então?

MANINHO
Tem um monte de papel aqui dentro.

ELISEU
(nervoso) Viu? Só tem papel oficial aí dentro.

MARIA MOURA
O senhor se componha! Que falta de respeito, quase nu na nossa frente!

Maninho remexe nos papéis, fazendo com que alguns caiam no chão e outros voem pelo ar. Ele levanta a mão, segurando um saquinho de couro, amarrado na boca e entrega a Maria Moura.

ELISEU
(gritando, outra vez histérico) Vocês não têm autorização de mexer nessa mala! Tudo isso aí é propriedade do governo!.

ROQUE
(rindo) Foi do Governo. Mas agora é da Dona, seu maricas!

Todos começam a rir. Eliseu treme ainda mais de frio. O moleque e o negro estão envergonhados. Maria Moura desata os nós da correia que fechava a boca da sacola. Espalha na palma da sua mão o conteúdo. São pedras preciosas de diferentes cores e algumas pepitas de ouro. Maria Moura sorri, satisfeita.

ELISEU
Isso é crime! Estão se apoderando de propriedade alheia.

Maria Moura aproxima-se ainda mais de Eliseu.

MARIA MOURA
Eu sei. Vivo disso.

Com um olhar, reúne o pessoal e dá o sinal de partida. Zé Soldado aponta sua arma para o negro.

ZÉ SOLDADO
Você vai como refém até um pedaço do caminho, depois volta. (pausa) Vá andando.

O negro encara Zé Soldado quieto, com a cara feia, sem dizer uma palavra. Roque empurra-o.

ROQUE
Não ouviu? Faça caminho.

O negro começa a andar. Roque e Maninho seguem atrás dele. Maria Moura olha para o moleque.

MARIA MOURA

Moleque, tire esses papéis todos da canastra. Espalhe pelo chão.

O moleque imediatamente obedece. O vento leva os papéis.

MARIA MOURA

Assim, espalhe bem... (para Eliseu) Depois o seu Sinhô junta tudo outra vez. E de quatro, que deve ser a sua posição preferida.

ELISEU

Isso não vai ficar assim.

MARIA MOURA

(irônica) Pode ter certeza que não!

O grupo monta e começa a afastar-se, com o negro a pé na frente. Eliseu e o moleque correm atrás dos papéis.

CENA 17 – ÁGUA LINDA (TENDA DA DONA NINOSA) / EXTERIOR, NOITE

A tenda de Dona Ninosa é uma meia-água com dois vãos. O balcão na frente, o quarto no outro lado e a cozinha, num telheiro do quintal. Vários fregueses estão sentados nas poucas mesas de madeira, espalhadas informalmente pelo quintal. Dona Ninosa serve-os. Seu Tónico improvisa uma função, com os seus números de sempre. Ela presta atenção de onde está, no número dele, ao mesmo tempo que trabalha sorridente. Ao término, ele põe o chapéu no chão e a freguesia joga alguns cobres para o mágico. Dona Ninosa coloca sobre os ombros o pano de pratos e aplaude-o muito contente. O público faz o mesmo. Valentim e Marialva, que estão sentados, aproximam-se de Seu Tónico. Seu Tónico guarda o seu material na valise, muito satisfeito. A tenda continua cheia e os fregueses bebem. Dona Ninosa também vai até o Seu Tónico e encontra Valentim e Marialva. Beija os dois, exagerada.

DONA NINOSA

O povo amou o número, Tónico. E haja jerebita pra esses bebuns todos. (para Marialva e Valentim) Com licença meus filhos, que a Ninosa aqui ainda tem que rebolar muito pra arrancar o dinheiro desse bando todo.

MARIALVA

Sua tenda é um sucesso, Dona Ninosa.

VALENTIM

Meus parabéns.

DONA NINOSA

Parte do sucesso é mérito do seu pai. Metade só, porque a outra metade se deve ao charme da morena aqui. Adeuzinho!

Dona Ninosa sai, risonha, e continua o seu trabalho. Valentim e Marialva chegam perto do pai, que aparenta estar apaixonado.

VALENTIM

Pai, é hora da gente mudar de praça. Precisamos de dinheiro para as despesas do nascimento.

TONICO

(constrangido) Tem uma coisa que eu preciso te dizer, meu filho.

VALENTIM

O que é?

TONICO

(choroso) Decidi ficar por aqui mesmo.

MARIALVA

(surpresa) Como é?

SEU TONICO

(mais choroso ainda) É isso mesmo, filha. (pausa) Não tenho mais coragem de ganhar as estradas. Minha vida acabou com a Aldenora.

VALENTIM

Mas, pai...

TONICO

(aos prantos) Você não vai me convencer. Venham sempre me visitar aqui. Agora tenho endereço certo e alguém que me ama.

MARIALVA

(magoada) E nós? Não amamos o senhor?

VALENTIM

Marialva, deixa...

MARIALVA

Deixo não.

TONICO

É diferente.

MARIALVA

O senhor disse que a sua vida se acaba. E se acaba mesmo, mas é nas garrafas da tenda de Dona Ninosa, Seu Tônico!

Seu Tônico sorri, muito triste. Faz um afago no queixo de Marialva.

TONICO

(concordando) Também.

Marialva sai da tenda, rápido, sem olhar para trás. Passa por Dona Ninosa, que não compreende a mudança súbita na atitude da moça. Valentim abraça o pai por um longo tempo. Não diz absolutamente nada. Sai cabisbaixo. Passa por Dona Ninosa.

DONA NINOSA

Vocês já vão? (pausa) Fiquem mais um pouco. O pessoal está animado.

VALENTIM

Não, obrigado.

Valentim sai caminhando. Dona Ninosa olha para o Seu Tônico e vê que ele está chorando. Caminha até ele e faz um carinho.

DONA NINOSA

Que foi que eu fiz? É isso mesmo o que a gente ganha ajudando os outros...

Seu Tônico soluça alto.

De forma diversa ao que acontece no romance, o discurso desse narrador, na medida em que o roteiro tem como destino preferencial um público de bastidor, não apresenta preocupação estética com a linguagem. Revela-se, muito pelo contrário, concebido sobre uma construção textual simples, formada e estruturada por frases e orações curtas e objetivas, sem maiores preocupações quanto, por exemplo, à utilização recorrente de palavras, expressões e estruturas frasais. O que importa nesses textos que antecedem o entrecruzar dos diálogos das personagens é o repasse das informações que estão envolvidas nos planos de tempo, ambiente e de performance da cena em construção. A interação entre essas múltiplas indicações tem como objetivo configurar as situações dramáticas que propiciam o emergir dos diálogos, os quais propriamente narram a ação, constituindo-se nos naturais reveladores da história e nos principais condutores da narração.

A rigor, de forma semelhante à narrativa de Rachel, há também no roteiro a presença de um narrador maior, nomeado de paratextual na leitura do romance, que define a roteirização de cenas e orienta o entrecruzamento das ações, assim como o narrador maior em Rachel rege a voz das personagens-narradoras, como se estivesse dando andamento às ações de um texto dramático. Em ambos os casos, a narração revela um narrador mais próximo aos escritores. Na minissérie, esse narrador é objetivado no resultado sincrético da superposição de linguagens que caracteriza o híbrido televisual, com texto vertido em áudio, significação renovada em sons e finalizado pela imagem em movimento, que tem na câmera o instrumental de exposição. Isso confere uma dimensão quase física a esse narrador, que traduz a soma das leituras e soluções de adaptação adotadas pelas várias etapas de produção e direção, às quais são somadas ainda as leituras de edição e finalização da versão levada ao ar. Por detrás de cada uma das câmeras que se

movimentam na narração da história, está a sensibilidade e o resultado do trabalho de uma equipe profissional diversificada, em que o textual do roteiro é somente o passo inicial de uma série de etapas de produção.

De forma resumida, é assim que Furtado e Gerbase, assessorados pelos dois colaboradores, procedem à construção do roteiro. A partir de suas leituras da narrativa de Rachel, fragmentam em cenas o ficcional apreendido do romance, estruturando-as em seqüências que vão cruzando as ações que dão andamento à história. Essa articulação do fluxo dramático da adaptação é facilitada pelo próprio texto original, no qual a escritora já desenvolve uma narração pontuada pelo alternar da exposição dos narradores Maria Moura, Marialva e Beato Romano. Além disso, sobressai no texto de Rachel a característica de densidade e riqueza de ação dramática da narrativa como uma marca de presença constante e diversificada nos acontecimentos que narram o romance, revelando uma história de muita ação e carregada de fortes emoções, o que se constitui numa espécie de narrativa que se adapta com facilidade à ficção televisual, na qual a ação tem função predominante.

Para chegar à estrutura final do roteiro em 24 capítulos, que perfazem cerca de 900 páginas, com um número médio de 35 cenas que estimam um tempo de filmagem em torno de 32 minutos por capítulo, os roteiristas fragmentam o ficcional carregado de ação do romance orientados por alguns critérios determinados sobremaneira pelos aspectos serial, folhetinesco e melodramático característicos da ficção televisual, conforme abordado no capítulo anterior. Embora trabalhe com uma divisão em dois grandes blocos nos primeiros capítulos, a partir do terceiro capítulo, a roteirização adota e mantém até o final do roteiro uma estrutura de capítulos de três blocos. Cada bloco desses é montado atendendo a técnicas de construção de roteiro que encontram referencial de justificação teórica em diversas fontes de fortuna crítica, entre as quais elegi, como referência para este estudo, os roteiristas e escritores Doc Comparato e Luiz Carlos Maciel. De forma sumariada, as teorias de elaboração de roteiro definem que sua construção pressupõe o estabelecimento de uma curva dramática do desenrolar da ação, em que estejam determinados a exposição da ação, os conflitos que envolvem a ação,

o clímax da ação e a resolução dos conflitos, de maneira que todas essas etapas obedeçam a um fluxo dramático gerador de tensão e distensão, renovável de acordo com o desenrolar das ações do início ao fim da narrativa. Essa estrutura, assim simplificada, é de fato mais adequada como referência e modelo para o estudo de construção do roteiro de um filme, tendo em vista a sua característica de obra unitária e completa.

Nos roteiros das minisséries, como é caso da adaptação de *Memorial de Maria Moura*, a construção da curva dramática atende não apenas à macroestrutura, determinando o fluxo dramático da história como um todo, mas é particularizada em cada capítulo, processo que, além disso, assume outras especificidades, como o desenvolvimento de situações dramáticas que gerem expectativas em relação aos próximos capítulos, o que a teoria e a crítica reconhecem sob a denominação técnica de gancho. Essa questão do gancho, como a da curva dramática, é importante nas visões da obra como um todo, de capítulo a capítulo, mas também dentro da unidade de bloco, da seqüência de cenas, dentro da própria cena ou mesmo na unidade mínima da imagem. Toda imagem tem seu tempo de exposição, clímax e recepção. Nem mais nem menos. Quanto mais caracterize verossimilhança e naturalidade o gancho entre duas cenas subseqüentes, mais casual parece a continuidade da ação e mais verossímil parece tornar-se o ficcional. O que muda quando se passa da observação da imagem para a cena, para o bloco, para o capítulo e para a obra como um todo é que há uma sofisticação do instrumental para a construção do gancho e, em especial, da curva dramática, à medida que se sofisticam a sobreposição de linguagens e a manipulação de diversos elementos narrativos, alguns de diferente organização estrutural.

O roteiro de Furtado e Gerbase propõe como fecho de capítulo a apresentação de *cenas dos próximos capítulos*, embora não determine textos nem indique cenas a serem antecipadas. A minissérie utilizou esse recurso apenas no primeiro capítulo. A partir do capítulo segundo, os capítulos são precedidos e introduzidos por uma sinopse comandada por um narrador em *off*, alheio à história, que, mais do que estimular a memória do espectador com o resumo dos últimos acontecimentos, aguça a curiosidade da recepção,

pois também antecipa cenas e informações sobre acontecimentos do capítulo a ser apresentado. Numa tríplice utilização, essas edições sumárias funcionam ainda como chamadas de programação. Essas falsas sinopses, mascaradas de cenas do capítulo do dia, não estão previstas no roteiro e, mesmo na minissérie, é visível o descompasso e o desnível entre elas e o texto dos diálogos. Não as considero significante para a leitura. De curta duração, são estruturadas em ganchos que se estabelecem de cena para cena; no caso, recorrentemente centrados na utilização de palavras que, ao serem chaves para a ação de várias personagens, levam a vínculos, por vezes forçados, e a subsequente edição e montagem de cenas, resumindo ações ocorridas ou a ocorrer. Elas atendem ao objetivo de sumariar, mas evidenciam-se como elementos estranhos à narração da história propriamente dita, entre outros motivos, pela carga de tom sensacionalista imprimida aos textos e à tonalidade de gravação da performance do narrador em *off*. Além do que, no resultado obtido na versão em minissérie do *Memorial*, a sinopse, por mais de uma vez, contradiz a seqüência dos acontecimentos sumariados, e a intencionalidade dos textos parece melhor atender a uma estruturação de linguagem própria de paratextos com objetivos de divulgação. Trabalhei anos atrás no departamento de divulgação da TV Difusora, em Porto Alegre, onde tinha a função de redigir textos em formatos de pequenas sinopses dos programas e filmes para divulgar durante a programação. É esta a impressão que tenho quando assisto às sinopses introduzidas na minissérie, a de que elas, mais do que introduzidas, foram, ali, enxertadas, editadas como que à força às cenas iniciais de cada capítulo. Isso sem considerar que a utilização de texto em *off* não é imprescindível na estruturação, seja de uma chamada, seja de uma sinopse, que podem muito bem demonstrar eficiência numa montagem que edite somente cenas e diálogos e consiga estabelecer ganchos que confirmam lógica ao trecho sumariado.

Todo o trabalho de fragmentação intencional da história, definição de curvas dramáticas e estabelecimento de ganchos desenvolvidos na estruturação do roteiro é revisto e refeito na filmagem da minissérie. A redução de 24 capítulos de três blocos cada, do original do roteiro, para 19,

com 32 minutos de duração de cada capítulo estruturados em cinco blocos, é informação suficiente que permite supor as reestruturações de cenas, curvas dramáticas e ganchos que se fizeram necessárias na filmagem, determinadas pela supressão de diálogos e rubricas com um volume de ações equivalente para sustentar entrecho para cinco capítulos. A direção da minissérie foi oportuna no aproveitamento do roteiro de Furtado e Gerbase, valorizando as cenas e as rubricas que contêm os mais importantes momentos dramáticos e os maiores volumes de conteúdo e informação. Afora uma única exceção,²⁷³ não há construção de novas cenas na passagem do roteiro à filmagem, o que, de certa maneira, demonstra a adequação do roteiro. A direção fez um aproveitamento criterioso da obra dos roteiristas. Já as supressões, na sua grande maioria, podem ser consideradas pertinentes no sentido de que resultaram em melhoria de ritmo cênico e dramático da versão final. Foram eliminados os diálogos e as rubricas de menor importância. Isso sugere a percepção de que, se sobraram do roteiro algumas cenas que poderiam ser dispensáveis, por outro lado, nada de indispensável faltou. Da metade da narrativa em diante, há diversas alterações na ordem de cenas e seqüências previstas no roteiro, que, a meu ver, são excessivas. Não comprometem o roteiro, mas algumas são de pertinência questionável.

A deliberação da Globo de contratar Furtado e Gerbase para a escritura do roteiro da minissérie reforça a proximidade pretendida com a linguagem cinematográfica, já identificada em relação à participação de Carlos Manga na direção da obra. Em 94, tanto Furtado como Gerbase já trazem na bagagem profissional experiência relevante com produções fílmicas, de curtas e, em especial Gerbase, longa-metragens. Furtado soma, na época, também a assinatura de roteiros de várias teleficções da Globo construídas como adaptações de clássicos da literatura brasileira para programas unitários, dentro de programas especiais, como *O alienista*, de Machado de Assis, O

²⁷³ Refiro-me a uma seqüência de cenas que reúnem os momentos mais dramáticos da trajetória de Maria Moura, introduzida pela minissérie no penúltimo capítulo, que é destacada, no recorte de leitura da personagem, no capítulo sexto desta dissertação.

coronel e o lobisomem, de José Cândido de Carvalho, e também da minissérie em que foi adaptado o romance *Agosto*, de Rubem Fonseca.

Por ocuparem o espaço de um produto considerado pela emissora como programação de padrão nobre, com potencial de qualidade de produção, aproximado ao modo de produzir fílmico, as minisséries são privilegiadas com equipes especiais de produção, suporte tecnológico e tempo de produção delimitado, mas planejado e dimensionado para garantir o padrão pretendido, como destacado no capítulo anterior. Furtado e Gerbase produzem o texto da adaptação em pouco mais de um mês, entre dezembro de 1993 e janeiro de 1994, e repassam o roteiro para a Globo em 11 de fevereiro de 94. A minissérie é levada ao ar entre 17 de maio e 17 de junho. Essa é uma seqüência de curtos períodos de tempo, reconheça-se, mas com viabilidade de planejar a produção. Porém, mesmo com o suporte de uma equipe qualificada, de tempo de execução planejado e da perspectiva de um público de cultura média, esse tipo de produção não fica totalmente livre dos limites estruturais da ficção televisual em geral, como as questões que envolvem as curvas dramáticas e os ganchos, e outros aspectos relativos às marcas do serial e do folhetim que caracterizam a dramaturgia na televisão. O diferencial em *Memorial de Maria Moura* é que há uma composição de conhecimentos de filmografia e televisão que se objetiva no resultado obtido na obra finalizada, no qual têm papel fundamental as contribuições de Manga, Furtado e Gerbase, ancoradas, na versão final, pela experiência e pelo domínio de produção de ficção televisual dos diretores Denise Saraceni, Mauro Mendonça Filho e Roberto Farias. Os três têm produções realizadas também em cinema, mas, em Denise, a equipe conta com uma larga atuação nas teleficções da Globo. Isso, sem considerar a contribuição dos atores, experientes também em fazer cinema e televisão.

Da mesma forma que a minissérie faz um aproveitamento de qualidade do roteiro, Furtado e Gerbase também fazem, nas suas leituras traduzidas no roteiro, um aproveitamento de qualidade da narrativa de Rachel, pontuando o desenvolvimento do roteiro pela valorização daqueles que se caracterizam também como os principais momentos dramáticos da narração do romance.

Os roteiristas como que pinçam diálogos de significação estratégica da história, trazendo-os, por várias vezes, em sua íntegra, para o roteiro, de tal maneira que acabam balizando o conteúdo dramático das cenas. O aproveitamento dos diálogos do romance é tão marcante e significativo que chego a suspeitar que os roteiristas tenham utilizado os diálogos como uma das principais referências para estruturar a construção do roteiro, como se o encadeamento e a descrição de cenas e ações, ainda que referenciados no desenrolar da história, possam ter sido desenvolvidos a partir dos diálogos. Essa é uma leitura que vai ainda ao encontro da valorização dos diálogos como um dos principais condutores da narração televisual.

Pode-se considerar o texto de Furtado e Gerbase como um roteiro televisual bem resolvido, que traz para a adaptação soluções ficcionais de deslocamento das personagens e de desdobramento da ação já concebidas por Rachel, contemplando conteúdos e clímax dramáticos valorizados no romance. Por outro lado, a adaptação de uma para outra linguagem acaba por implicar também algumas mudanças de enfoque dramático e de orientação de determinados conteúdos e personagens com o objetivo de atender à especificidade da televisão e da recepção característica da cultura de massa. Além dos aspectos destacados, decorrentes do formato serial e da aproximação ao folhetim, o roteiro retrabalha a ação dramática do romance acrescentando aos dramas da história uma certa matiz de tom melodramático, sem exacerbar, mas em dosagem suficiente para suscitar a emoção do telespectador, que assim, espera-se, reage com menor resistência ao conteúdo da recepção. A narrativa do romance facilita essa valorização da emotividade da ação, pois a história de *Memorial de Maria Moura* expõe suas personagens a dramas densos. Numa conseqüência dessa mais visível melodramaticidade, o roteiro também retrabalha as personagens seguindo a tendência de reforçar e de ressaltar suas características dramáticas, levando alguns casos ao estereótipo, como nas personagens Tonho, Firma, as beatas e a maioria dos jagunços, em especial os que lutam contra a *bandoleira*.

Com isso, na passagem do romance ao roteiro, os bons ficam visivelmente melhores e, principalmente, os maus ficam visivelmente piores. O

confronto entre o bem e o mal está presente no romance, mas as personagens de Rachel não são movidas pela absolutização desse confronto. Desenrolada por uma voz narradora que se movimenta com as personagens e que divide espaço de narração com algumas dessas vozes, de forma que as principais personagens são expostas por mais de um ângulo de visão, a ação no romance tem diluída a possibilidade de manipulação maniqueísta, embora não fique isenta disso por completo. O fortalecimento da dualidade maniqueísta entre bem e mal é uma característica da versão televisual, que se sustenta, já desde o roteiro, na extensão de alguns conteúdos dramáticos, na inserção de novas ações dramáticas e na revalorização de dramas e personagens que têm significações de menor importância no romance, num desenrolar de ações que reforçam e extremam o antagonismo de bons e de maus e levam a um dramático confronto final.

A trajetória da personagem Firma, mulher do primo Tonho de Maria Moura, é um exemplo de extensão de ação dramática e de revalorização de personagem. No romance, ainda que a narrativa deixe evidente o seu domínio sobre o marido e sobre as ações que vai desencadear, Firma tem uma participação coadjuvante na narrativa, de pouca significação. No roteiro, sua participação está indicada nas rubricas das primeiras cenas, e sua evolução dentro da história da adaptação assume um patamar de importância tal que se transforma na principal antagonista de Maria Moura. No capítulo 15, quando os jagunços deixam a cidade de Bom Jesus das Almas, rumo ao ataque à Casa Forte, têm Firma à frente do comando de uma ferrenha e psicótica perseguição a Maria Moura, o que também não ocorre no romance, nem por Firma nem por ninguém. Na narrativa do romance, ocorre uma perseguição a Moura, promovida pelos primos Tonho e Irineu e alguns jagunços, envolvendo as ações de ataque ao sítio do Limoeiro e uma outra investida de Irineu, ainda na primeira parte da narrativa. Depois da construção da Casa Forte, Tonho, Irineu e Firma não retornam à história. Há também um conflito com o pai do amante que manda matar, mas nada comparável à história do roteiro, na qual a ação dramática é estendida de forma que a adaptação conclui a narrativa com a perseguição e o cerco de Maria Moura

em ação única de seus vários antagonistas. São eles os primos ambiciosos capitaneados por Firma, o pai do amante e a Guarda Imperial, a mando de um funcionário público do alto escalão assaltado pela *bandoleira* e primo de Eufrásia, tia do marido da amante do padre. Eufrásia é outra personagem valorizada na adaptação, que ganha destaque como principal patrocinadora da perseguição ao padre e a Moura, em ação de cumplicidade com Firma.

Na tentativa de ser mais didático, reforço a paráfrase a partir da consideração de que o romance reúne conjuntos de personagens que se movimentam em torno de três principais núcleos de ação dramática: as trajetórias de Maria Moura, do padre e beato, e de Marialva. Os dois capítulos narrados por Tonho e um por Irineu permitem que essas personagens configurem um núcleo de ação dramática de antagonismo a Maria Moura apenas no início da história do romance. No roteiro, reforçada pela valorização de Firma, a trajetória de perseguição dos primos estende-se até o final da narrativa. Por outro lado, no romance, a trajetória de perseguição ao padre perde importância na história depois da chegada à Serra dos Padres. Não é ele o objeto da traição de Cirino. Na adaptação, a tia do marido traído, Eufrásia, ganha espaço na narrativa e estende sua trajetória também até a perseguição final, em uma ação de aliança com os primos de Maria Moura. A essa perseguição vem somar forças, depois, o pai de Cirino. Isso configura a definição de um quarto núcleo dramático no roteiro – no romance, reforço, há a configuração de três núcleos – no qual se movimentam as personagens que levam Maria Moura a enfrentar a apoteótica luta mortal do final da história adaptada. As ações decorrentes da movimentação das personagens Firma e Eufrásia são os principais exemplos de extensão de ação dramática e de valorização de personagens na adaptação. Há outras situações de extensão, como as trajetórias das beatas Gertrudes e Gerusa, que também ganham maior visibilidade na história do roteiro e desempenham um papel de maior exposição e importância do que na narrativa de Rachel.

Se a extensão dos acontecimentos da história é uma característica dessa adaptação, não o é a redução, principalmente se observados os três núcleos dramáticos principais. Na trajetória do padre de Vargem da Cruz à

Serra dos Padres, há uma supressão de ações do romance que não são aproveitadas pelo roteiro, mas que não comprometem a reconstrução da personagem, nem tampouco são imprescindíveis para o desenrolar da narrativa. É, entretanto, nas ações que envolvem os deslocamentos de Maria Moura e do padre que estão centrados os principais focos de mudança da história do roteiro. Nos últimos capítulos narrados pelo Beato Romano, o romance apresenta uma crise reflexiva da personagem, mergulhando-a nos conflitos decorrentes das contradições geradas pela dupla e ambígua realidade interior de padre e beato. O romance é concluído com o beato assumindo a posição de líder espiritual do bando de Maria Moura e seguindo na condição de capelão na empreitada do perigoso assalto que conclui a narrativa, sem concluir a história. Na adaptação, depois de resgatado da delegacia de Bom Jesus das Almas, onde vai parar por causa da traição de Cirino, padre e beato dão lugar ao cidadão José Maria, que deixa a Casa Forte e parte na missão de libertar, do jugo de Eufrásia, o filho da amante morta, Zequinha, como uma forma de expiação dos seus pecados e de um novo rumo de vida. Com o crime esclarecido e tido como morto, José Maria, antes alcunhado *anti-cristo*, é aclamado pelas beatas, que se dizem diante de um milagre ao encontrá-lo na igreja de Vargem da Cruz. Num final típico de uma história de aventuras, a adaptação conclui a trajetória de José Maria na narrativa com ele e Zequinha montados num cavalo, desaparecendo cena afora, rumo à nova vida. Alterações como essas acabam por implicar mudanças também no discurso das personagens que, se podem não ser tão significativas na personagem do padre, parecer ter significações maiores no trânsito da Maria Moura do romance à da televisão.

Ganham maior visibilidade na narrativa do roteiro também, seja pela extensão, revalorização ou inserção de ações, os acontecimentos que envolvem sexo e violência, que, no romance, são, na sua grande maioria, tão-somente sugeridos. Essa é uma característica do texto de Rachel, que não é detalhista nem na narração nem na descrição das ações que envolvem sexo e violência, a não ser, no caso dessa última, quando a agressão assume a dimensão de questionamento social. É assim em *Memorial de Maria Moura* e

nos seus demais romances. A história do roteiro, talvez alinhada à identificação de Manga da história do romance às narrativas do *western-spaguetti*, ressalta o caráter violento da ação, em especial da originada pelos opositores e perseguidores de Maria Moura. Há mais momentos dramáticos envolvendo mortes violentas na adaptação do que no original. A ação em que os primos de Maria Moura voltam ao Limoeiro, depois de ela ter abandonado o sítio em chamas, e torturam Chico Anum, torcendo seus testículos com um alicate, e molestam a personagem Zita numa ação de estupro, exacerbada pela minissérie por uma curra simultânea, seguida de morte, é exemplo extremo de valorização da violência e do sexo violento por parte da adaptação, que se utiliza de uma técnica de extensão, pois tais ações não ocorrem no romance. Também as ações que mostram o assédio e o envolvimento sexual de Maria Moura com seu padrasto, embora não atinjam o nível de exasperação das cenas acima citadas, têm maior visibilidade e exposição na adaptação, que imprime, depois da primeira relação sexual entre os dois, um clima de estupro e violência sexual por parte de Liberato. No romance, o envolvimento de Maria Moura com o padrasto e o assassinato de Liberato tomam o espaço de poucas páginas, sem detalhamento dos deslocamentos das personagens. Mesmo as ações que envolvem sexo não vinculado à violência, como a de amor e sexo entre Valentim e Marialva no açude, à qual a adaptação dedica uma bela e lírica cena do ato sexual, com efeitos especiais, no romance, são narradas com brevidade. A referida ação de Valentim e Marialva é contada em um curto parágrafo de oito linhas, numa manifestação da característica economia de palavras do textual de Rachel, que, reforço, torna-se ainda mais enxuto, direto e sugestivo quando a história envolve ações de sexo.

Além da caracterização da adaptação como um faroeste, outro aspecto que parece ter orientado de forma prévia a construção do roteiro diz respeito à decisão de Manga, já destacada, de não ambientar a narrativa da adaptação no sertão nordestino, de forma a não obedecer ao contexto de um arquétipo de um fim de mundo árido, marcado por seca, caatinga e desolação, que redundava numa questionável aceção única de Nordeste como sinônimo de

sertão. A opção foi a de caracterizar a ação num Brasil colonial, rural, num fim de mundo, sim, mas na região central do país, ambiente que a direção sugere e referencia como algo em torno do território de Goiás, o que acaba definindo como principal locação das filmagens a cidade mineira de Tiradentes, com locações ainda nas cidades de Nova Friburgo e Teresópolis, no Rio de Janeiro, e Chapada do Ouro Preto e Prados, também em Minas Gerais. O roteiro parece contemplar essa decisão, pois não caracteriza a narrativa pela referência explícita de ambientação geográfica, quer nas cenas, quer nos diálogos. No romance, conforme referido no capítulo terceiro, o caminho trilhado por Maria Moura no rumo da Serra dos Padres deixa presumir possíveis deslocamentos por espaços que podem ser identificados como regiões pertencentes aos estados do Ceará, Pernambuco, Piauí, talvez também Alagoas, Bahia ou Minas Gerais. Embora fique tácito que a história acontece no sertão, em *Memorial de Maria Moura*, a escritora não caracteriza a narrativa pela descrição das mazelas trágicas de uma região castigada pela seca. A seca não é tema desse romance, como em *O quinze*. No capítulo da tese de doutorado titulado “*Para além de um sertão nordestino: o sertão brasileiro*”, Camargo Figueiredo, referindo-se ao romance, destaca que “apenas em algumas passagens da obra confirma-se o sertão nordestino, como ele se configura no imaginário do homem brasileiro”.²⁷⁴ A adaptação reforça essa marca da escrita do livro, deslocando a ação a um ambiente para além do regional nordestino, construindo o desenrolar dos acontecimentos pela revalorização do ambiente da história para uma dimensão rural. Isso parece revelar uma leitura de que a saga de Maria Moura acontece no Nordeste, mas poderia ter acontecido em outro lugar, o que pode justificar-se pelo fato de a temática dos romances de Rachel tratar de dramas inerentes ao ser humano, ainda que situados em uma região típica, o que confere a sua ficção uma dimensão humanística de cunho universal. As únicas marcas de espaço e ambiente presentes no roteiro são as mesmas que definem a geografia ficcional do romance, preservada e incorporada pela adaptação sem

²⁷⁴ FIGUEIREDO, Ana M. C. Op. cit., 2000, p. 186.

alterações de porte significativo. Além das cidades, vilas, veredas, o roteiro incorpora aproximada descrição espacial também da Serra dos Padres com os serrotes que caracterizam o lugar, cenário que se materializa como um ícone da terra prometida perseguida por Maria Moura, desde um tempo quando, ainda criança, ganha do pai uma simulação em miniatura da Serra encravada em madeira.

Se a localização geográfica não é explicitada de forma restritiva, mas significada no alargamento das fronteiras do ambiente da narrativa, por sua vez o momento histórico em que ocorre a ação é situado de forma objetiva por diversas vezes no desenrolar da história, embora o roteiro não assuma o detalhamento de como deve ser caracterizada nos seus mais diversos aspectos a contextualização histórica. Essa tarefa está mais na alçada de execução da minissérie, que encontrou, por exemplo, na arquitetura colonial de Tiradentes, a solução para locar as vilas e cidades em que se deslocam as personagens. O que o roteiro prevê são ações que envolvem o contexto histórico, como o assalto do bando ao funcionário do Governo Imperial, o jornal com notícias da corte que José Maria lê para a dona da pensão, a prática escravocrata ou a utilização das forças da Guarda Imperial no embate final com Maria Moura. Como no romance, a história está situada no momento histórico do Brasil Império, contexto que a narrativa de Rachel situa, de uma forma um pouco mais precisa, como parecendo o período entre 1840 e 1850.

Em decorrência da decisão de alargar as fronteiras físicas do ficcional para além do sertão nordestino para significar um rural sertanejo, as personagens do roteiro são construídas na prática de um diálogo sem a acentuação de sotaques ou marcas fonéticas e semânticas de uma região específica. O roteiro não dá qualquer orientação nesse sentido, até porque absorve boa parte dos diálogos do romance, que também não trazem, por sua vez, carga acentuada da fala da região onde é representada a ação, a não ser pelo vocabulário. Os diálogos reutilizados pelo roteiro são trabalhados no sentido de evitar expressões radicalmente localizadas. Na minissérie, a fala das personagens, em geral, mantém esse padrão do rural não-nordestino, expressa num português interiorano, que resvala, por vezes, em um sotaque

caipira, utilizando expressões como *baão*, *vredade*, *anssim* ou *vorta*. Há personagens, como o caboclo Jardimino, em que a fala com erros de português faz parte da performance, o que não representa o caso da maioria das personagens. O roteiro não se ocupa com orientações nesse sentido.

O que o roteiro faz de forma recorrente, creio que no exercício de atualizar o texto e buscar proximidade a uma recepção idealizada, é introduzir nos diálogos reutilizados e na escrita das extensões, expressões comuns ao discurso cotidiano do brasileiro, exacerbando na valorização de algumas que podem ser lidas como lugar-comum em termos de construção narrativa, resultando, muitas vezes, em expressões chulas, como: *Aí. Descobriu o Brasil!*; *como dar tapa num cego*; e *pronta pra espirrar canivetes*. Na minissérie, os diretores e atores fazem uma limpeza dessas expressões, suprimindo a maioria. Olhadas no todo, parecem remeter a características de linguagem que denotam, não propriamente um gauchismo, na medida em que os roteiristas são gaúchos, mas uma espécie de sulismo, que se evidencia na utilização de expressões características do Sul do Brasil e do Rio de Janeiro.

A edição da minissérie na versão que foi ao ar revela um enxugamento das cenas previstas pelo roteiro como resultado de ação das várias etapas da produção, com a redução, já destacada, de 24 para 19 capítulos. Considero que, afora poucas exceções, as alterações de cenas e fluxos dramáticos concebidas pela finalização foram positivas, imprimindo um melhor ritmo dramático na ação e no movimento das personagens. Apesar disso, a competência e a pertinência das soluções encontradas por Gerbase e Furtado no roteiro de adaptação têm referência, por exemplo, no fato de que, como destacado, sobraram cenas do roteiro, mas as cenas da minissérie já estavam previstas no roteiro, que, reforço, parece um texto bem resolvido. O roteiro é capaz de reconstruir o ficcional do romance, é de fácil e prazerosa leitura e está pontuado pela narrativa do romance, ainda que a reescrita provoque alguns distanciamentos do original, em especial da metade da narrativa em diante, que podem gerar polêmica quanto à adequação das soluções encontradas pela adaptação e ao tratamento dado aos discursos e às contradições que expõem, os quais têm fonte primeira no texto original de

Rachel de Queiroz. Entre os principais focos de tensão capazes de gerar polêmica, na travessia do romance à minissérie, está, talvez, a construção da personagem Maria Moura, cuja arquitetura, no romance, e performance, na televisão, passam a objeto de recorte de leitura no capítulo que segue.

6 Um duplo olhar sobre Maria Moura: pontos e contrapontos da construção da personagem no romance e da performance na televisão

“Minhas mulheres são danadas, não são? Talvez seja ressentimento do que não sou e gostaria de ser.”²⁷⁵

Rachel de Queiroz

O segundo momento da adaptação de *Memorial de Maria Moura*, que vai da representação no roteiro, com a observância ou não das indicações prescritas, à produção final da minissérie, passando pela construção dos cenários, performance dos atores, direção de filmagem e edição de cenas, é resultado das várias leituras de uma diversificada equipe profissional. Nele, ocorre a efetiva transposição de linguagem, concretizando a travessia do texto do romance à versão audiovisual da minissérie, efetuada por um complexo suporte discursivo que inclui elementos de linguagem verbal e não-verbal, o qual, como ressalta Maria del Rosário Piñeiro, caracteriza também o processo de construção da narrativa cinematográfica, que mantém forte semelhança com o processo de construção da narrativa televisual.²⁷⁶

²⁷⁵ AS TRÊS Rachéis. Op. cit., 1997, p. 26.

²⁷⁶ PIÑEIRO Maria del Rosário. El espacio en el relato cinematográfico: análisis de los espacios en un film. In: *Archivun*: Revista de Facultad de Filología de La Universidad Oviedo, Tomos XLVIII-XLIX, p. 373, 1998/1999.

Nessa etapa, o texto das rubricas do roteiro, cuja construção prevê sua transformação imagética através da intermediação da câmera, é reconstruído em imagens compostas de acordo com inúmeras técnicas que envolvem a determinação e a combinação de planos de filmagem, enquadramentos e iluminação de cenas, movimentações de câmera, tipos de lentes adequadas e arranjo visual entre os elementos e os deslocamentos que integram as diversas cenas, conteúdo desdobrado em detalhes por Edward Stasheff, Rudy Bretz, John Gartley e Lynn Gartley em *O programa de televisão: sua direção e produção*. O principal objetivo desses procedimentos é a busca da exposição clara da imagem no tempo necessário para conferir à cena a intencionalidade dramática proposta no roteiro.

Diferentemente da produção cinematográfica que tem em seu histórico uma trajetória de gênero do cinema mudo ao falado, na ficção televisual, tem função vital e imprescindível, nesse complexo de composição cênica, um outro elemento: o som, em especial a palavra falada.²⁷⁷ A teleficção muda é praticamente inconcebível. Como considera Décio Pignatari, “a televisão já nasceu sonora; quando muda, tende ela a reverter ao cinema, como pode ser observado na videoarte”.²⁷⁸ Pelas suas características de emissão e recepção, a televisão comporta, no máximo, a ausência de som, e, mesmo assim, só para seqüências curtas, em que o silêncio tenha significação de texto. No penúltimo capítulo da minissérie *Memorial de Maria Moura*, pouco antes do confronto final, há uma seqüência não prevista no roteiro, de quase três minutos, situada no plano narrativo da memória de Maria Moura, entrecortado por cenas de tempo presente, que faz um apanhado dos principais momentos de sua trajetória, quando as imagens são apresentadas com a absoluta ausência de som, na intenção de significar para o telespectador o estado emocional de esgotamento e cansaço da personagem. Ainda que ousado em função do tempo de duração, tal recurso pode ser considerado como eficiente.

²⁷⁷ É importante considerar que, excetuando filmes da fase inicial de produção, o cinema mudo é assim denominado em função da ausência da palavra falada. A grande maioria das produções cinematográficas da época, no entanto, eram acompanhadas de trilha sonora, muitas vezes executadas ao vivo por musicistas, não raras vezes, renomados.

²⁷⁸ PIGNATARI, Décio. Op. cit., 1984, p. 16.

Na qualidade de espectador, pude compartilhar, numa fugaz sensação, da espécie de apnéia experimentada pela personagem, decorrente do seu estado depressivo ao ver ruírem os seus ideais de amor e liberdade.

Na composição de imagem e áudio, trilha sonora e diálogos, ambientes e deslocamento das personagens, a filmagem vai construindo a intencionalidade indicada no roteiro, o que, de certo ângulo, pode ser considerado como indícios de performance, que já se faz presente no texto. Para Paul Zumthor, a “poesia”, entendida como tal a literatura, “repousa, em última análise, em um fato de ritualização da linguagem”. Ao lado da “ênfase na natureza do meio, oral e gestual”, Zumthor define performance, ressaltando as características de “reiterabilidade e de re-conhecimento”, que engloba “sob o termo ritual”.²⁷⁹ Para ele, “todo texto poético é performativo” e “a leitura é a apreensão de uma performance ausente-presente [...] a percepção, em uma situação transitória e única, da expressão e da elocução juntas”.²⁸⁰ Essa concepção, de certa maneira, harmoniza-se com a do roteirista e jornalista Luiz Carlos Maciel, já destacada no capítulo anterior, de que “a tarefa fundamental do roteirista é a dramaturgia. A do diretor, a linguagem”.²⁸¹

Nas suas várias leituras, diretores, atores, cenógrafos, iluminadores, músicos, operadores de câmera e editores vão superpondo a utilização de técnicas por sobre o texto das rubricas. Interpretando ao seu modo as indicações constantes no roteiro, eles reconstroem os climas e ritmos dramáticos propostos e concretizam a performance em cada cena, dando andamento à narração e exposição descritiva das dimensões espaciais e temporais da narrativa e das características e peculiaridades de cada personagem e de seus conflitos.

Para concretizar a construção televisual, concorrem inúmeros aspectos. Um determinado tipo de enquadramento próximo ou distante, aberto ou fechado; um deslocamento lento ou rápido, curto ou longo; a visão de um detalhe ou do cenário todo; o ritmo e as técnicas de corte e passagem de

²⁷⁹ ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção e leitura*. São Paulo: Ed. da PUC, 2000. p. 53.

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 66.

²⁸¹ MACIEL, Luiz C. Op. cit., 2003, p. 16.

cenar; um olhar; uma expressão de rosto; um gesto; um momento de silêncio; um fragmento de trilha sonora, tudo deve estar impregnado de intencionalidade, da precisa exposição audiovisual e da exata carga de emocionalidade, elemento intrínseco à estética do discurso televisual. Conforme Pignatari e Anna Maria Balogh, além de outras fontes da crítica utilizadas como referência teórica deste estudo, o discurso televisual, reforço, utiliza-se de uma linguagem de elementos de expressão diversos, resultando no agrupamento, na combinação e no sincretismo de linguagens verbais e não-verbais, o que acaba por resultar em uma manifestação cultural massiva híbrida, em que imagens em movimento, palavra falada, performance, música, ruídos, silêncios, cores e ambientes representam a química de um espetáculo, no qual o leitor se configura sempre, antes, na condição de espectador.

Outro aspecto também característico do modo de exposição da televisão diz respeito aos tipos de enquadramento de câmera pertinentes à tecnologia específica desse meio de comunicação. Diferente do filme, que é concebido para, em princípio, ser assistido na tela grande e de característica retangular do cinema, numa sala escura, e que pode abusar de lentes que captem e valorizem a profundidade de campo das cenas, a ficção televisual confere às imagens com profundidade de campo a condição de utilização restrita e de pouca frequência, como destacam alguns críticos. Produzida para ser assistida na faixa de dimensão de tela dos aparelhos de televisão, que varia entre os tamanhos de 14 e 33 polegadas, comumente em local suscetível à incidência de outras fontes de luz e a interferências diversas, a teleficção visual, dentro do padrão limitado por um formato assemelhado a um 3 X 4 deitado, utiliza-se de preferência de enquadramentos fechados, valorizando planos de filmagem e tomadas de cenas próximos da câmera, privilegiando sobremaneira os detalhes de cena, cenários, acessórios ou atores em performance.

Dessa forma, os enquadramentos preferenciais das tomadas de cena na construção de uma teleficção, sob as perspectivas de campo de visão e performance em foco, são os denominados de plano geral; plano médio geral, ou plano americano; plano médio aberto; plano médio fechado; *close* e

detalhe.²⁸² Observadas tendo por referência o deslocamento de câmera, as tomadas de cena na televisão utilizam-se em especial de três técnicas: a panorâmica, horizontal ou vertical, em que a base de sustentação da câmera permanece imóvel; a “*dolly*”,²⁸³ caracterizada por um movimento total da câmera, incluindo sua base de sustentação, nos sentidos de aproximação ou afastamento dos objetos ou performances focalizados; e o *traveling*, em que o deslocamento de câmera, em qualquer direção, acompanha o deslocamento das personagens. Essa questão pode ser vista também sob a perspectiva do foco narrativo que, apesar de uma forma geral apresentar-se como padrão em um tipo de tomada reconhecida como câmera objetiva, por vezes, assume o olhar específico de uma personagem, caracterizando a tomada reconhecida pela utilização da técnica denominada de câmera subjetiva, em que a ação é objetivada através do olhar da personagem, que, diante disso, numa certa medida, mesmo que pelo tempo equivalente a um fragmento narrativo, assume a narração. Os tipos de enquadramento de tomada de cena podem ainda ser examinados sob uma outra perspectiva que tem por referência a angulação de câmera. De forma simplificada, é possível considerar que, além da angulação normal, nivelada com os cenários e pelos ombros dos atores, pode-se obter outras duas posições: as tomadas em ângulo alto e em ângulo baixo, essa última utilizada com recorrência em *Memorial de Maria Moura*, como técnica para contornar, talvez, um dos principais desafios para identificar a Maria Moura do romance com a da performance da minissérie: a estatura mediana e de acento feminino da atriz Glória Pires.

No trecho que segue, do capítulo primeiro do romance, Maria Moura é apresentada pelo olhar e pela voz do padre José Maria, quando do encontro

²⁸² STASHEFF Edward; BRETZ Rudy; GARTLEY, John; GARTLEY, Lynn. *O programa de televisão: sua direção e produção*. São Paulo: Ed. da USP, 1978. p. 18-108. Discorrendo sobre os tipos de tomadas de cena mais comuns na televisão, tendo como referência o campo de visão e o objeto em foco, os autores explicam, de forma didática, que, a partir do grande plano geral, de pouquíssima utilização na tevê, e do plano geral, aproximando-se, seja por movimento de câmera, seja por recursos de lentes, têm-se sucessivamente os pontos de definição dos planos médio, caracterizado por tomadas pelo joelho, caso o objeto em foco seja uma pessoa; médio aberto, pelo colo; médio, pela cintura; médio fechado, pelo peito; médio *close-up*, pela cabeça; *close-up*, pelo rosto; e grande *close-up*, tomada que corta parte da cabeça (p. 25-28).

²⁸³ STASHEFF Edward; BRETZ Rudy; GARTLEY, John; GARTLEY, Lynn. Op. cit., 1978, p. 34.

de ambos durante a chegada dele à Casa Forte. Ele perfila a *bandoleira* a partir das seguintes características:

E então apareceu a Dona. Calçava botas de cano curto, trajava calças de homem, camisa xadrez de manga arregaçada. O cabelo era aparado junto ao ombro.

*Alta e esguia, podia parecer um rapaz, visto de mais longe. A cara fina seria mais bonita não fosse o ar antipático, a boca sem sorriso.*²⁸⁴

Ainda que a distância possa ser confundida com um homem, entretanto, nem alta nem esguia e de formas femininas bastante definidas, a Maria Moura televisual não concretiza a caracterização física masculinizada de uma “*muié-home*”, como diria jocosamente Rachel,²⁸⁵ em idêntica ênfase com a que a escritora constrói a personagem no romance. Além de outras questões que são observadas ao longo deste capítulo, um dos aspectos que contribuem para o distanciamento dos dois olhares por sobre a personagem é certamente a compleição particular da atriz. A utilização recorrente de tomadas de cenas em planos de filmagem com a utilização de posicionamentos de câmera baixa e a preferencial utilização de enquadramentos em planos fechados contornam de forma competente essa condição, que de maneira alguma compromete a performance, enriquecida por outros atributos decorrentes da experiência, capacidade e qualidade profissional de Glória Pires como atriz.

Vale lembrar que, da sua estréia, em 69, aos seis anos de idade, com a aparição na abertura da telenovela *A pequena órfã*, escrita por Teixeira Filho e produzida pela TV Excelsior, até hoje, Glória Pires soma a participação em mais de 20 produções televisuais.²⁸⁶ Entre elas, destaco as telenovelas

²⁸⁴ QUEIROZ, Rachel. Op. cit., 1992, p. 10.

²⁸⁵ Além de utilizar a locução “*muié-home*” no texto do romance, na voz narradora da própria Maria Moura, referindo-se ao uso da expressão por outra personagem, Rachel faz uso da expressão em entrevista que integra a versão da minissérie em DVD.

²⁸⁶ São elas as teleficções *O semideus*, *Duas vidas*, *Dancin'days*, *Cabocla*, *Água viva*, *As três Marias*, *Louco amor*, *Partido alto*, *O tempo e o vento*, *Selva de pedra*, *Direito de amar*, *Vale tudo*, *Mico preto*, *O dono do mundo*, *Mulheres de areia* – em duas versões, *Memorial de Maria Moura*, *O rei do gado*, *Anjo mau*, *Suave veneno* e *Desejos de mulher*. Essas informações foram pesquisadas na Internet, no endereço www.dirce.globo.com/Dirce/canal/0,6993,RI384-700,00.html33k.

Cabocla, em 79, numa primeira versão da adaptação de Benedito Ruy Barbosa do romance de Ribeiro Couto, e *As três Marias*, em 80, adaptada por Wilson Rocha do romance homônimo de Rachel de Queiroz, e a minissérie *O tempo e vento*, numa adaptação de Doc Comparato do original de Érico Veríssimo, na qual Glória interpreta a personagem Ana Terra. Todas são anteriores à produção da adaptação de *Memorial de Maria Moura*. Além de *As três Marias*, referenciada por se tratar da adaptação de uma ficção de Rachel de Queiroz, justifico o destaque em função do componente telúrico que se traduz em forte marca na arquitetura das personagens interpretadas pela atriz nas outras duas teleficções citadas, elemento estruturador da personalidade da Maria Moura, tanto do romance quanto da minissérie. O componente telúrico nas performances desenvolvidas por Glória Pires tem referência também em algumas de suas nove participações em produções cinematográficas.²⁸⁷ Podem ser citados como exemplos os filmes *Índia, a filha do sol*, em 82, e *O guarani* e *O quatrilho*, posteriores à exibição de *Memorial de Maria Moura*.

Questionado sobre o que há de comum entre Glória Pires e a personagem Maria Moura, o compositor e cantor Orlando Moraes, marido da atriz e autor e intérprete da música-tema da Maria Moura da minissérie, em entrevista na edição da versão em DVD, identifica entre as duas uma semelhança de personalidade que traduz como um comportamento característico de “determinação”, em algo que, segundo ele, se objetiva no “olhar” de Glória. Além desse importante aspecto e da já ressaltada identificação telúrica da algumas performances desenvolvidas pela atriz, a trajetória de Glória Pires na teleficção visual está pontuada pela construção de personagens femininas caracterizadas como mulheres fortes, independentes, obstinadas, entre as quais exemplifico as performances das personagens Júlia Moreno, de *Desejos de mulher*; Nice, de *Anjo mau*; as irmãs gêmeas Raquel e

²⁸⁷ São elas os filmes *Sombra de suspeita*; *Índia, a filha do sol*; *Memórias do cárcere*; *Besame mucho*; *Jorge, um brasileiro*; *O quatrilho*; *O guarani*; *Pequeno dicionário amoroso*; e *A partilha*. Essas informações foram pesquisadas no site www.adorocinemabrasileiro.com.br/personalidades/gloria-pires/gloria-pires.asp17k.

Ruth Araújo, de *Mulheres de areia*; Estela Maciel, de *O dono do mundo*; e Maria de Fátima Acioly, de *Vale tudo*.²⁸⁸

Não se trata de aprofundar as relações entre as performances construídas pela atriz nas telenovelas citadas e a de Maria Moura. Importa ressaltar que, ao longo de vários anos de exposição nas novelas da TV Globo, ela construiu um perfil de performances marcadas pelas características destacadas, criando uma espécie de referência e canal de empatia particular com o telespectador. Esse processo resulta de um complexo imbricar de condicionantes que envolve ator/personagem, diretor/roteirista e telespectador. O ator, diretor e produtor Daniel Filho afirma “que existem signos ou símbolos, que os atores representam para o público, e, dependendo do símbolo, o público antevê a história”.²⁸⁹ Dito sob diferente argumento, estou querendo destacar que os atores acabam se especializando em performances tipificadas e que isso, numa certa medida, estabelece um vínculo de identificação deles com o telespectador e, por conseqüência, um canal de empatia que facilita a recepção.

Para caracterizar essa questão de forma mais precisa, tomo um exemplo que considero emblemático na televisão brasileira. Ainda que tenha construído a performance da viúva Porcina, na telenovela *Roque Santeiro*, personagem escrachada e satírica, é de domínio público que a atriz Regina Duarte assumiu uma condição alcunhada pela mídia de “namoradina do Brasil” desde a década de 60, perfil que resultou da construção de inúmeras personagens televisuais centradas em performances femininas de mulheres ternas, sentimentais, amorosas, frágeis, sensíveis. Mesmo que depois, no seriado *Malu mulher*, na década de 70, ela tenha assumido um outro perfil de performances, mais aproximado ao da personagem romanesca de Rachel, acredito que teria sido pouco adequado escalá-la para construir a performance da Maria Moura da minissérie. Não estou afirmando que seria impraticável o desenvolvimento da performance em referência por Regina Duarte. Tendo em vista sua longa e diversificada experiência como atriz, seria factível tal

²⁸⁸ www.dirce.globo.com/Dirce/canal/0,6993,RI384-700,00.html33k.

²⁸⁹ FILHO, Daniel. Op. cit., 2001, p. 160.

empreitada, mas o perfil físico e de dimensão psicológica da personagem Maria Moura parece por demais distinto da imagem que ela criou como atriz, o que leva a crer que sua indicação para tal desafio, por si só, implicaria em um ruído de comunicação, caracterizando um resultado não de empatia, e sim de bloqueio de comunicação, pelo menos de início. É difícil imaginar Regina Duarte de garrucha na cintura, significando a performance de uma *bandoleira*. Pareceria pouco convincente. Certamente, a marca melodramática cultuada por Regina Duarte na televisão não é uma regra rígida a ponto de não permitir quebra de padrão e exceções, e a performance da viúva Porcina demonstra isso; no entanto, dificultando a comunicação do telespectador com aquilo que ele reconhece como perfil dramático do ator, é provável que se esteja dificultando também a identificação do público com a personagem, um aspecto que Lisandro Nogueira considera como uma espécie de ponto nevrálgico: “Uma característica das telenovelas, tradição herdada do melodrama, é a importância primordial dos personagens, em detrimento da história. O público é cativado pela identificação com os personagens”.²⁹⁰

Tanto Nogueira quanto Daniel Filho, respectivamente nas obras *O autor na televisão* e *O circo eletrônico: fazendo TV no Brasil*, tecem diversas considerações a respeito das questões que envolvem a relação escritor, personagem e ator. Dentre elas, ganha destaque, em ambas as obras, a prática de alguns roteiristas construírem as personagens já tendo em mente o ator preferencial para o desenvolvimento da performance. Segundo Nogueira, ainda que o produtor executivo e a emissora tenham a palavra final na escolha do elenco de uma telenovela, no caso da Globo, “autores mais consagrados”,²⁹¹ como Gilberto Braga, Sílvio de Abreu e Manoel Carlos, pré-escalam os atores que vão atuar na performance das principais personagens das suas histórias, discussão que abrem, na maioria das vezes, para uma avaliação mais ampla com a participação dos diretores, também pré-escalados. Pesam nesse embate as afinidades dos escritores com atores específicos, em função das suas características pessoais de atuação e da relação anterior estabelecida com o público. Essa questão é tão significativa que determinou uma prática em que os escritores acabam escrevendo para determinadores atores, o que, de acordo com Daniel Filho, mantém uma tradição, da qual Janete Clair já se utilizava como recurso técnico para escrever roteiros em 1975, quando construiu o Carlão da primeira versão de *Pecado capital* de forma dirigida, com a decisão antecipada de ter Francisco Cuoco no desenvolvimento da performance da

²⁹⁰ NOGUEIRA, Lisandro. Op. cit., 2002, p. 85.

personagem: “Não adianta só bolar novelas, minisséries ou seriados, temos que considerar se estamos com as pessoas certas para fazê-los. Boas idéias podem se perder se não tivermos o ator correto”.²⁹² Há casos em que as produções permanecem em *stand by* à espera do ator ideal, conforme revela Daniel Filho: “O remake de *Mulheres de areia* foi adiado até que Glória Pires estivesse disponível [...] quando não se tem os protagonistas corretos, é melhor procurar outra história”.²⁹³

No caso de *Memorial de Maria Moura*, há alguns aspectos a considerar que determinam processos diferenciados dos recém-citados. Furtado e Gerbase não estão entre os “autores mais consagrados” referidos por Nogueira e Daniel Filho; o caráter de obra fechada da minissérie, se comparada à telenovela, observado no capítulo quarto, reforçado pelo fato de tratar-se de uma adaptação, não possibilita que o ator gere profundas mudanças no perfil da personagem; e o fato de que a finalização da minissérie é muito mais da alçada de decisão dos diretores do que dos escritores são alguns desses determinantes. Por outro lado, tendo por referência a comparação com as telenovelas, Daniel Filho ressalta que, “num seriado ou *sitcom*, apenas cinco ou seis atores são o centro de tudo [...]. Como há muito menos tramas paralelas, é absolutamente fundamental ter o ator certo”.²⁹⁴

Várias questões parecem ter feito de Glória Pires a atriz certa para cumprir o desafio de construir a Maria Moura da minissérie, apesar da questão física já observada. Dentre elas, ressalto os aspectos acima destacados relativos à presença do componente telúrico no histórico das performances televisuais desenvolvidas por ela, à característica de determinação como uma marca pessoal da atriz já absorvida pelo público e à construção de várias personagens femininas de dimensão psicológica caracterizada pela independência, irreverência e ousadia, além da construção da performance da personagem Maria José, na adaptação do romance *As três Marias*, de Rachel de Queiroz, para a versão em telenovela. Em *Memorial de Maria Moura*, Glória desenvolve uma performance que, já no roteiro, tem preservadas diversas características da personagem construída por Rachel, embora perca talvez um dos seus principais atributos de origem, a condição de narradora, ainda que seja a personagem mais privilegiada pela técnica da câmera subjetiva, em que a ação é vista através do olhar dela.

Essa perda da condição de narradora, já abordada na leitura do roteiro, no capítulo quinto, e retomada num olhar mais conclusivo na próxima unidade deste estudo, atende a aspecto intrínseco da televisão como meio de comunicação. Reforço o que já foi dito. Não se trata de afirmar, mas de ressaltar que, percorrendo minha memória de telespectador em relação às teleficções a que assisti de forma total ou parcial nos últimos anos, lembro da

²⁹¹ Ibid., p. 104.

²⁹² FILHO, Daniel. Op. cit., 2001, p. 160.

²⁹³ Ibid., p. 161.

²⁹⁴ Ibid., p. 160.

utilização de narrador somente nas minisséries *Grande sertão: veredas*, que transforma a personagem do compadre Quelemén em um narrador em *off*,²⁹⁵ e *A casa das sete mulheres*, em que a personagem Manuela pontua na condição de narradora o desenrolar dos acontecimentos. A referida minissérie foi ao ar em 2003 e, de lá para cá, a Globo não repetiu tal técnica narrativa. Esse tipo de recurso é pouco compatível com a televisão e, se utilizado, parece esgotar as possibilidades de sucesso de repetição por um tempo.

Para narrar a saga de Maria Moura de sinhazinha a *bandoleira* no romance, Rachel confere à personagem o atributo de narradora principal da história, que tem como pano de fundo de sua trajetória pessoal a representação de um contexto histórico-social feminino em que os marcos almejados são os da justiça social, liberdade e amor, busca que acaba traduzindo-se também na conquista de fama e poder, material e judicativo, na medida em que ela dita a lei da Casa Forte. Ao construir a personagem, a escritora pluraliza a dimensão psicológica e comportamental de Maria Moura a partir de olhares diversos que incluem a discussão da condição secular de dominação da mulher, a referência da construção das personagens femininas nos seis romances anteriores, o respeito às matriarcas nordestinas, a surpresa da descoberta da existência da pernambucana Maria de Oliveira, a admiração à rainha Elizabeth I, o questionamento sobre a sociedade feudal do Nordeste do século XIX, a relevância do papel do sertanejo que pratica o “banditismo social”,²⁹⁶ típico da sociedade nordestina do período colonial, e a valorização dos aspectos míticos do imaginário brasileiro, em especial do Nordeste.

Rachel traz à tona a sua primeira personagem feminina já no romance de estréia. Órfã, de personalidade forte, independente, culta, educada e ocupada com questões sociais e as mazelas da seca, a Conceição, de *O quinze*, rompe com a tradição e as construções sociais que determinam a pré-condição da mulher como vocacionada para o casamento, a lida da casa e a procriação. De um lado, ocupa espaço social como professora e como uma espécie de enfermeira no *Campo de Concentração* – local de socorro dos vitimados pela seca – em solidariedade aos flagelados. De outro, rompe e desiste do homem amado, Vicente, diante do desnível cultural entre ambos, preferindo manter sua independência e seu perfil de mulher culta e leitora habitual, em leituras nas quais são referidos textos de Machado de Assis

²⁹⁵ Em *Conjunções – disjunções – transmutações: da literatura ao cinema e à TV*, Ana Maria Balogh utiliza depoimento de entrevista, de seu acervo pessoal, com Walter George Durst, em que o responsável pelo roteiro da adaptação explica que a transformação da personagem Quelemén num narrador em *off* foi uma mudança provocada pela finalização da minissérie, numa decisão do diretor Walter Avancini, com o objetivo de facilitar a recepção. Para Durst, a mudança “não atrapalhou, mas não acrescentou em nada” (p. 159). Vale lembrar que o romance é configurado por uma longa fala de Riobaldo velho, a respeito de sua infância, juventude e maturidade.

²⁹⁶ FIGUEIREDO, Ana M. C. Op. cit., p. 105. Camargo Figueiredo utiliza-se da expressão “banditismo social”, no capítulo da sua tese titulado *O sertão e o jagunço do ponto de vista da literatura, da ciência, do cinema e da TV*, para caracterizar, referenciada no estudo de alguns teóricos e críticos, as implicações determinantes e decorrentes do contexto social em que se inserem os tipos sociais dos sertanejos que assumem as condições marginais de jagunços e cangaceiros em função da omissão do Estado.

e textos relativos à situação da mulher na sociedade. Conclui sua trajetória com a adoção de um afilhado vítima da seca. Em contraponto à *Conceição*, o romance traz outras personagens femininas, também mulheres fortes, como a vó dela, Dona Inácia, a quem chama de Mãe Nácia, construída a partir de uma visão emblemática da matriarca nordestina; ou ainda Cordulina, a mulher do retirante Chico Bento, mãe do menino adotado, que assiste impotente a outros dois de seus filhos serem vitimados de morte pela seca.

Mesmo no romance seguinte, *João Miguel*, quando a ficção da escritora destaca uma personagem masculina, estão presentes personagens femininas representadas por mulheres fortes e independentes, como a adúltera Santa, características repetidas em *O galo de ouro*, com a personagem Nazaré. Entre esses dois romances, há outras duas ficções marcadas pela temática relativa às questões da condição social feminina. Em *Caminho de pedras*, Noemi, a militante revolucionária e mulher de João Jacques, que assume e enfrenta os conflitos internos e externos do amor proibido, rompe as fronteiras do casamento e conclui a narrativa na agônica subida de uma ladeira, sem moradia e desempregada, sentindo os movimentos do filho que carrega no ventre, fruto da relação com o companheiro preso pelas forças de repressão ao movimento de organização dos operários de Fortaleza. Em *As três Marias*, a escritora narra as trajetórias de Maria da Glória, Maria José e Maria Augusta, da escola às únicas três condições sociais reservadas à mulher no período representado no romance, como considera Elódia Xavier, em destaque observado no capítulo segundo, que reforço aqui: a de “esposa”, na Glória que se casa; a de “freira”, na Maria José que segue as virtudes da vida de religiosa; e a de “prostituta”, na Guta que experimenta o amor fora do casamento com um homem casado.²⁹⁷

Nos dois últimos romances, a escritora traz de novo personagens femininas de personalidade marcante. Como a maioria das mulheres da ficção de Rachel, Dôra, e Doralina, experimenta os limites das fronteiras do sertão, abandona a casa, a mãe, o marido e o mundo da tradição, em busca de vida

²⁹⁷ XAVIER, Elódia. Op. cit., 1993, p. 87. Ao utilizar a palavra “prostituta”, Elódia confere a ela a leitura de uma expressão de contexto social, significando uma condição caracterizada pela sociedade representada no romance em que uma mulher que mantivesse um relacionamento afetivo-sexual fora do casamento e com um homem casado era incondicionalmente associada à prática da prostituição.

nova, liberdade e amor. Diferente das demais, a rebeldia de Doralina gera realização, ainda que, no fim, retorne sozinha ao sertão, completando, entretanto, um ciclo de amadurecimento. Em *Memorial de Maria Moura*, outras personagens femininas além de Maria Moura marcam as três histórias que se entrecruzam na composição da narrativa, como Marialva, Mãe, Rubina, Bela e Siá Bena. São todas mulheres reprimidas e oprimidas pela exploração, desigualdade social, aculturação, violência; mulheres, além de meio submissas, ao mesmo tempo, meio autônomas, fortes, decididas, que convivem e se emocionam com tensões, sobressaltos, idas e vindas e dúvidas e hesitações.

Se observadas as personagens que protagonizam as histórias dos romances da escritora, é possível sumariar um perfil humano feminino em que sobressaem algumas características comuns. São todas mulheres fortes, telúricas e independentes em busca de amor e liberdade, a grande maioria órfãs, quase sempre colocadas em relação antitética com mulheres submissas. Ocupadas com a justiça social de uma forma ampla e provenientes das classes alta ou média, fazem das suas trajetórias um percurso de questionamento também da condição de dominação da mulher determinada pela tradição patriarcal, em flagrante contradição, pois mantêm uma forte identificação com a figura paterna. Se casadas, encontram o amor fora do casamento e acabam sofrendo a discriminação que pesa sobre a mulher em condição de separação conjugal. Diante do amor, mesmo amantes e amadas, experimentam o conflito entre a entrega amorosa e a perda de individualidade e autonomia. Não têm filhos e, ao término das narrativas, ficam sós, num recorrente retorno ao sertão, de onde experimentam os limites de deslocamento num movimento de migração que não se caracteriza como de abandono, mas de um constante ir-e-vir, como a trajetória da própria Rachel. São mulheres que não correspondem mais a um padrão mediado pela visão masculina, mas cuja representação feminina é ainda dominada pelo imaginário masculino, e que, para contraporem-se à condição de dominação, muitas vezes, rompem com a ética do discurso feminino, incorporam em si e

para si a ética do discurso masculino e buscam poder competindo com o homem.

Em entrevista a Hermes Rodrigues Nery, a escritora revela que *“Doralina é uma personagem embrião da Maria Moura. Elas possuem pontos de convergência”*.²⁹⁸ Para além disso, acredito que a personagem Maria Moura é o resultado de um somatório de comportamentos e peculiaridades que se desdobra em um conjunto de características no qual é possível identificar, por exemplo, a preocupação social e a autonomia de Conceição, a independência e a obstinação de Noemi, a rebeldia e a irreverência de Guta e a determinação e a afetividade da liberada Dôra, e Doralina.

Somam-se ainda a esse perfil de dimensão psicológica determinantes que têm referência na mulher cangaceira, talvez a efetiva concretização de uma experiência de Rachel como dramaturga, em 1953, inspirada em Maria Bonita, que acabou gerando a peça de teatro intitulada de *Lampião*. *“Escrevi pensando na Maria Bonita [...] Mas depois, quando fui compondo os diálogos, a figura do Lampião cresceu, [...] tomou conta da situação e se tornou a personagem principal”*, explica a escritora em entrevista a Rodrigues Nery.²⁹⁹ Como em várias das personagens femininas que protagonizam as histórias de seus romances, está presente em Maria Moura, e talvez como em nenhuma das outras, o arquétipo da matriarca nordestina, da mulher que, pela força da sua presença e liderança e pela sua capacidade de realização, comanda homens. Rachel aborda essa questão em entrevista que integra a versão em DVD da minissérie argumentando o seguinte:

“No sertão, a mulher é uma figura mais importante do que o homem. Foi assim com todas as grandes, como Dona Federalina, que foi nossa avó, foi uma das chefes da Revolução de 1824. As mulheres sempre se destacaram na política, no mandonismo. De um modo geral, o sertão cearense tem uma tradição de mulheres fortes”.

²⁹⁸ NERY, Hermes R. Op. cit., 2002, p. 119.

²⁹⁹ Ibid., p. 166.

A julgar por uma das principais fontes inspiradoras da personagem Maria Moura, segundo a própria escritora, a “mulher cangaceira de Pernambuco” Maria de Oliveira, nem só as matriarcas representantes das oligarquias do sertão destacaram-se na figura de mulheres fortes. Em uma pesquisa conjunta com a irmã, Maria Luiza, sobre a seca no Nordeste, Rachel descobriu em “livros antigos” que o primeiro grande flagelo da região oficialmente registrado data do ano de 1602 e aconteceu em Pernambuco. De acordo com as informações levantadas, nesta seca, “uma mulher chamada Maria de Oliveira tornou-se conhecida”, porque, para sobreviver, assaltava fazendas junto com os filhos e outros homens. “Pois eu fiquei com essa mulher na cabeça. Uma mulher que saía com os filhos e um bando de homens assaltando fazendas – era a ‘Lampiona’ da época, pensei”, conta a escritora em entrevista ao *Cadernos de Literatura Brasileira*. Ela explica ainda que, numa outra fonte de influência, teve significativo peso sua admiração pela rainha Elizabeth I da Inglaterra: “Li várias biografias dela, a ponto de me sentir uma espécie de ‘amiga íntima’, dessas que conhecem todos os pensamentos e sofrimentos. A certa altura, eu pensei: ‘Essas mulheres se parecem de algum modo’. Então comecei a misturar as duas”. A partir daí, “estava pronto”, segundo a escritora, “o esqueleto do romance” e o modelo da personagem.³⁰⁰

A ensaísta Mônica Raisa Schpun estabelece um comparativo entre as trajetórias, real e histórica, de Elizabeth I e, ficcional, de Maria Moura, na perspectiva de identificar os pontos comuns entre as duas que justifiquem a fonte de inspiração de Rachel e a dedicatória concedida na edição do romance.³⁰¹ Reconhecida como a destemida e poderosa, Elizabeth I, Rainha da Inglaterra de 1533 a 1603, percorre uma trajetória de autonomia, conquista e poder. Órfã e declarada ilegítima, aos três anos, a filha de Ana Bolena só tem reconhecidos os seus direitos de herdeira de Henrique VIII mais tarde, ascendendo ao trono da Inglaterra aos 25 anos. Alinhada de a *Rainha Virgem*, Elizabeth I é reconhecida por ter realizado um reinado caracterizado por forte desempenho econômico, com grandes expansões marítimas e desenvolvimento das indústrias têxtil, mineração e naval. “O brilhantismo geral que se associa ao seu reinado estende-se também à Literatura (Shakespeare)”.³⁰² Personalista, ousada e

³⁰⁰ AS TRÊS Rachéis. Op. cit., 1997, p. 34.

³⁰¹ SCHPUN, Mônica Raisa. Lé com lé, cré com cré?: fronteiras mutáveis e imutáveis em *Memorial de Maria Moura*. In: CHIAPPINI, Ligia; BRESCIANI, Stella (Orgs.). *Literatura e cultura no Brasil: identidades e fronteiras*. São Paulo: Cortez, 2002. p 177-186.

³⁰² *Ibid.*, p. 178.

solitária, Elizabete não mede limites para defender com “unhas e dentes” o seu espaço de poder, que não é dividido nem diante do amor, já que ela terá “seus preferidos, mas nunca seu rei” e nem “filhos”.³⁰³ Essa condição acaba se transformando em instrumento de autopromoção, com a imagem pública de Elizabeth I sendo enfatizada com “os atributos de uma Rainha Virgem por meio do uso de símbolos mitológicos e literários”.³⁰⁴

Concorrem para construir a Maria Moura do romance referências de todas essas mulheres nesse largo espectro que abarca a inspiração nas anteriores personagens femininas de Rachel, em Maria de Oliveira, em Elizabete I, em Maria Bonita e nas matriarcas nordestinas, todas mulheres que, numa certa dimensão, questionam a submissão feminina ou assumem papéis comumente tidos como masculinos. Na entrevista da versão da minissérie em DVD, num tom jocoso, a escritora comenta que “*todas as mulheres macho do nosso conhecimento passaram para dar a Moura*”.

Esse aspecto da dimensão masculina na composição da personagem, de identificação dela com o imaginário masculino, é utilizado por Rachel já na caracterização da infância de Maria Moura, como demonstra o trecho que segue, no qual, em plena transição de sinhazinha a *bandoleira*, Maria Moura relembra um tempo de menina solitária, em que não gostava de brincar com as outras meninas, pois eram *bestalhonas e medrosas*.³⁰⁵

É que, pra falar a verdade, a marcha batida, fugindo, se escondendo, estava me moendo o corpo. De menina eu já andava a cavalo e sempre escanchada. Pai dizia que eu parecia um cabra macho e logo que ficasse moça tinha que aprender a andar de lado, como as outras, num silhão ou em andilhas, das antigas...

*Mas as viagens que eu fazia eram uns passeios – uma légua, duas, raramente passava de três léguas, ida e volta. Eu sonhava em ganhar os caminhos, atrás dos comboieiros, tangendo tropa de burro. Teve um cantador no Limoeiro que, no desafio, quando um perguntou ao outro onde é que ele morava, o cabra soltou a voz e respondeu: “Em cima das minhas apragatas, em baixo do meu chapéu...” Fiquei sonhando com aquela liberdade. Meus sonhos de menina não eram sonhos de mocinha; Mãe se escandalizava.*³⁰⁶

Na minissérie, os comportamentos de possível caracterização masculina da Maria Moura menina, performance desenvolvida por Cléo Pires, filha de Glória Pires, não são tão enfatizados quanto no romance. Em ação de tempo presente, a minissérie mostra, em um pequeno conjunto de cenas, a infância da personagem no Limoeiro com seu pai e sua mãe, em imagens representativas do cotidiano: o esculpir, pelo pai, da réplica da Serra dos Padres

³⁰³ SCHPUN, Mônica Raisa. Op. cit., 2002, p. 179.

³⁰⁴ RIDING, Alan. A rainha boa de merchandising. *Diário Catarinense*, Florianópolis, 29 jul. 2003. Variedades, p. 3. A reportagem destaca que “*Portrait of Elizabeth I With a Pelican Emblem (1954)*, atribuído a Hilliard, usa o pelicano para representar a caridade e o auto-sacrifício”.

³⁰⁵ QUEIROZ, Rachel. Op. cit., 1992, p. 46.

³⁰⁶ QUEIROZ, Rachel. Op. cit., 1992, p. 87. O conteúdo desse trecho do romance é preservado pelo roteiro, mas eliminado na filmagem.

num entalhe de madeira, registrando o selar de um pacto de conquista da terra prometida; o brincar com os saquinhos das cinco marias, significando como que um elo de identificação entre ambos; e a tragédia da morte do pai, evidenciada na adaptação como decorrente de uma emboscada, acontecimento que a escritora não esclarece no romance. As referências a hábitos contraditórios a um padrão tradicional de comportamento de uma menina, nesse trecho, se restringem às cenas em que a personagem aparece correndo descalça, subindo no carro de boi em movimento e xeretando a lida dos empregados; em que joga cinco marias com Jardimino, então menino, sentada no chão; na cena em que, trepada no alto de uma árvore, vê chegar o pai morto arrastado por um cavalo, e quando, depois do enterro do pai, é reprimida pela mãe sob o argumento de que *arma não é para menina*, enquanto guardam objetos num baú, entre os quais uma garrucha que, curiosa, Maria Moura toma entre as mãos.

A travessia da infância à adolescência da sinhazinha é configurada, na minissérie, pelo simples e rápido deslocar da câmera, que, em *traveling*, acompanha a performance, caracterizando um avanço temporal da narrativa. Numa cena, a menina é filmada de frente ao lado da *cunhã* Zita, também menina, enquanto lidam com quiabos sobre uma tábua de cortar. A câmara percorre um movimento de curva fechada, enquanto a personagem abaixa-se para pegar algo e desaparece por detrás do balcão em que trabalham. Quando se ergue, já está no comando da performance Glória Pires, tendo ao seu lado uma Zita também cerca de dez anos mais velha.

Daí até a nova tragédia com a morte da mãe, a minissérie apresenta uma Maria Moura que anda descalça e não demonstra preocupação com o vestir, caracterizando um comportamento adequado a uma adolescente sertaneja. Parece haver muito mais a intencionalidade de representar uma mulher rústica e ingênua do que um objetivo de caracterizar uma postura identificada a um jeito masculino de ser, performance a qual, como observado, a compleição de Glória Pires não contribui, em função de uma feminilidade marcada, por exemplo, pelos seus longos e femininos cabelos negros. O que muda nesse período são comportamentos de dimensão psicológica da personagem, e, em relação a isso, a performance da atriz, como em outros momentos performativos que são objeto de estudo deste capítulo, é singular.

A ingenuidade caracterizada pela performance das primeiras cenas após o avanço temporal da narrativa, aos poucos, cede lugar ao perfil de uma adolescente arredia, desconfiada e insatisfeita com a presença e o comportamento dominador de Liberato, que se arvora no direito de seu padrasto e exige a legalização da relação de amante no casamento com sua mãe. Como a ação decorre em ordem direta dos acontecimentos, a minissérie, por uma questão de continuidade, valoriza esse trecho, ao contrário do romance, que dilui essas informações em diversos momentos da narração de Maria Moura.

No romance, com a tragédia da morte da mãe, descoberta *enforcada no armador da parede com os pés a um palmo do chão*, o sentimento de contrariedade de Maria Moura transforma-se em dor, num primeiro momento; depois, num misto de suspeita, desolação e carência; e, mais tarde, em lascívia, diante do assédio de Liberato, que *afinal [...] era um homem bonito*. No trecho que segue, a voz de Maria Moura narra o envolvimento entre eles:

Começou mais como uma brincadeira. E aos poucos, bem aos poucos, é que foi ficando uma brincadeira perigosa.

Devagar, devagar. Os carinhos se tornando cada noite mais atrevidos, se adiantando, indo longe demais.

E eu só sei que nem cheguei bem a ter remorso, parecia tudo até natural. Durante o dia não transparecia nada, pelo menos era o que eu supunha. O que se passava durante a noite era uma espécie de mistério; como as coisas que a gente faz sonhando e não tem culpa.³⁰⁷

A narração da minissérie concede também a essa ação um valor de maior visibilidade do que a narração do romance, restringida praticamente ao conteúdo do trecho acima. Há ainda, na história do romance, referência posterior às *artes* que teria aprendido com Liberato, quando beija e se deixa envolver em intimidades para seduzir e convencer o caboclo Jardimino a matar o então amante e falso padrasto, além de outras indicações assemelhadas, mas inseridas como frases soltas no decorrer da narrativa. A adaptação, novamente por uma questão de continuidade e também de fixação da história, dentro de uma prática valorativa das ações que envolvem sexo, tendência dos meios de comunicação de massa nas últimas décadas, enfatiza esse trecho da narrativa, caracterizando o assédio de Liberato e a sedução de Maria Moura numa ação de tensão crescente. Entretanto, depois da primeira relação sexual entre os dois, aceita por ela que cede ao desejo, as outras duas cenas configuradas na minissérie caracterizam-se como estupro, sendo que, na última, depois de concluída, Maria Moura, num comportamento agônico, lava os braços, o pescoço, o rosto, os cabelos, em gestos com as mãos como se quisesse expulsar do seu corpo as marcas de um pecado. Com isso, a adaptação matiza a culpa da personagem, gerando um distanciamento entre o comportamento da Maria Moura televisual e o da Maria Moura do romance, que, como ressaltado, não chega *bem a ter remorso*. Há também uma tendência de estereotipia por parte da minissérie que constrói a performance de um Liberato não tão bonito e mais dependente do álcool quanto o romance faz crer, e que, à exceção da primeira relação sexual, pratica sexo como se fosse um animal, de forma violenta, agressiva, destituída de afeto.

No romance, reforço, a escrita não detalha essas ações, nem tampouco sugere que a emboscada a Liberato tenha algum vínculo com a rejeição afetiva ou sexual de Moura ao falso padrasto. O que conduz a sinhazinha ao mundo do crime é o medo que a leva a

³⁰⁷ QUEIROZ, Rachel. Op. cit., 1992, p. 21.

compreender quando, pela primeira vez, está diante de uma situação em que ou é ele, ou ela. Seis meses depois da morte da mãe, Liberato pressiona Maria Moura a assinar uma procuração, que lhe daria poderes plenos de encaminhar o processo de inventário. Diante da negativa, começa um jogo crescente de ameaças diretas e oblíquas que a leva a reforçar as suspeitas de que ele tenha matado sua mãe e de que possa matá-la também. Acuada, Moura seduz o caboclo Jardimino e o induz a matar Liberato, prometendo-se como recompensa. Morto Liberato, é a vez de Jardimino acuar Maria Moura, em função de uma expectativa de casamento e de intimidades que são proteladas por reiteradas vezes. De novo, a personagem se vê diante de uma situação em que ou é ele, ou ela. Moura arma a trama e Jardimino é morto pelo caseiro João Rufo, que atira no objetivo de contra-atacar a alguém que, segundo Maria Moura, sorrateiro, vem tentando, por várias noites, invadir o quarto dela.

Em todo esse trecho que vai da morte de Liberato à de Jardimino, a história da minissérie é construída em estreita proximidade à do romance. A exceção caracteriza-se no retorno de Liberato ferido ao Limoeiro, depois de atingido pelo bacamarte disparado por Jardimino – no romance, ele é encontrado, no outro dia pela manhã, na estrada – e no ódio e na ostensiva frieza de Moura, que ao vê-lo exclama: *Morre, desgraçado!* Como em outros momentos que serão destacados adiante, a Maria Moura do romance é caracterizada a partir de um perfil comportamental de maior sutileza que o da minissérie. No romance, também não há propriamente arrependimento em relação ao assassinato de Liberato, nem tampouco a ostentação de frieza. Há uma espécie de busca de cumplicidade na confissão antecipada ao padre José Maria. Em relação ao assassinato de Jardimino, não se constata arrependimento, mas comoção, em ambas as narrativas, com o mergulhar da personagem em profundo pranto. Essa utilização de cenas de choro intenso marca, na minissérie, momentos que caracterizam o crescimento da desesperança da personagem na sua busca pela felicidade: a morte da mãe, o assassinato de Jardimino, o esfaqueamento da mucama alforriada Rubina, que só acontece na adaptação, e a traição e morte do amante Cirino.

Se nessa etapa do desenrolar da história há somente resquícios da sinhazinha na Maria Moura tornada mulher e mandante de dois assassinatos, tais resquícios desaparecem com a pressão dos primos para tomar dela o Limoeiro e forçá-la a um casamento, o que leva ao confronto que resulta no incêndio do sítio e na fuga dela e de seus cabras. A analogia entre esse episódio no romance, transcrito no capítulo terceiro,³⁰⁸ e no roteiro, transcrito abaixo, e a performance na minissérie evidencia que o romance está entre as referências da arquitetura da performance na finalização da minissérie.

MARIA MOURA
(para João) Se prepare para a retirada.

³⁰⁸ Trecho transcrito do romance consta das páginas 54 e 55 desta dissertação.

Os homens olham para Maria e entendem o que ela vai fazer. Maria vai até a gaiola presa na parede, abre e solta o passarinho. Maria vai até o quarto, abre o seu baú e joga tudo sobre a cama. Abre o fundo do baú e pega a bolsa de couro. Pega sua caixinha e abre. Vê o entalhe com o desenho da Serra dos Padres, as “cinco marias”, o colar e as moedas. Joga tudo na bolsa de couro. Volta para a sala. Maria pega as candeias de azeite e derrama pelas paredes. Vai até a cozinha e volta com uma acha de lenha em brasa. Encosta a brasa na parede. O fogo se espalha rápido.

MARIA MOURA

Vamos embora daqui!

O homens saem pelo fundo, correndo. Maria fica olhando a sala em chamas. Caminha lentamente para o seu quarto. Tira a saia. A parede do quarto já está em chamas. Maria pega uma calça e veste. Amarra a bolsa de couro na cintura. Veste um casaco de couro sobre a blusa. Vai até a santa. Tira a imagem do nicho e pega os documentos, que estavam escondidos no oco da madeira. Devolve a santa ao nicho, faz o sinal da cruz e beija a imagem. Sai. O fogo alcança a imagem da Virgem Maria, que incendeia.³⁰⁹

Na performance de Glória Pires, a personagem, antes de abandonar o sítio em chamas, abraça as paredes da casa, atendendo a uma indicação que consta na narrativa do romance, mas, como pode ser observado no trecho acima, não foi aproveitada pelo roteiro da adaptação. Isso evidencia nessa cena uma marca da narrativa romanesca e leva a supor que a direção e a atriz utilizam suas leituras também do romance no desenvolvimento da performance da personagem, acrescentando à filmagem prescrições não previstas no roteiro, mas descritas no romance.

A retirada de Maria Moura e de seus cabras do Limoeiro, para não sucumbir na mão do bando comandado pelos primos Tonho e Irineu, deflagra a trajetória da *bandoleira*, transmutação que obedece a ritos de passagem diferenciados como demonstram os textos do romance e do roteiro, e a performance na filmagem. O trecho que segue narra a passagem configurada no romance:

Eu levantei a mão avisando:

– Vou prevenir a vocês: comigo é capaz de ser pior do que com cabo e sargento. Têm que me obedecer de olhos fechados. Têm que se esquecer de que eu sou mulher – pra isso mesmo estou usando estas calças de homem.

Bati no peito:

– Aqui não tem mulher nenhuma, tem só o chefe de vocês. Se eu disser que atire, vocês atiram; se eu disser que morra é pra morrer. Quem desobedecer paga caro. Tão caro e tão depressa que não vai ter tempo nem para se arrepender.

Não sei que é que tinha na minha voz, na minha cara, mas eles concordaram, sem parar para pensar. Aí eu me levantei do chão, pedi a faca de João Rufo, amolada feito uma navalha – puxei o meu cabelo que me descia pelas costas feito numa trança grossa; encostei o lado cego da faca

³⁰⁹ FURTADO, Jorge; GERBASE, Carlos. *Memorial de Maria Moura*. Porto Alegre, 1994. Não publicado. Roteiro de minissérie de televisão com 24 capítulos. Capítulo n. 4, cenas 28 e 29 (intercaladas), p. 38.

na minha nuca e, de mecha em mecha, fui cortando o cabelo na altura do pescoço.

Dei um nó na trança aparada e entreguei a João Rufo, junto com a faca:

– Guarde esse cabelo no alforje.

Os homens olhavam espantados para os meus lindos cabelos. Pareceu até que o Maninho tinha os olhos cheios de água. E eu desafiei:

– Agora se acabou a Sinhazinha do Limoeiro. Quem está aqui é a Maria Moura, chefe de vocês, herdeira de uma data na sesmaria da Fidalga Brites, na Serra dos Padres. Vamos lá, arriem os animais.³¹⁰

No roteiro, há um enxugamento do texto, nas rubricas e nos diálogos, mas nenhuma mudança significativa na indicação da performance, como demonstra o trecho que segue:

MARIA MOURA

(levantando a mão) Vou prevenir a vocês: comigo é capaz de ser pior do que com cabo e sargento. Têm que me obedecer de olhos fechados. Têm que se esquecer de que eu sou mulher. Pra isso mesmo estou usando estas calças de homem, que eram de Pai. (pausa) João, me passe a sua faca.

João lhe estende uma faca. Maria Moura pega a faca, puxa o cabelo que lhe desce pelas costas feito numa trança grossa; encosta o lado cego da faca na nuca e, de mecha em mecha, devagar, começa a cortar o cabelo na altura do pescoço. Durante a ação, ela vai falando.

MARIA MOURA

Aqui não tem mulher nenhuma, tem só o chefe de vocês. Se eu disser que atire, vocês atiram; se eu disser que morra é pra morrer. Quem desobedecer paga caro. Tão caro e tão depressa que não vai ter tempo nem para se arrepender.

Maria Moura dá um nó na trança aparada e entrega a João Rufo, junto com a faca.

MARIA MOURA

Guarde esse cabelo no alforje.

Os homens olham espantados para os cabelos de Maria Moura. Alípio parece até que está triste.

MARIA MOURA

Agora se acabou a Sinhazinha do Limoeiro. Quem está aqui é a Maria Moura, herdeira de uma data na sesmaria da Serra dos Padres. Vamos lá.³¹¹

Do roteiro à minissérie, há um novo enxugamento do texto dos diálogos, conforme trecho reproduzido que segue:

³¹⁰ QUEIROZ, Rachel. Op. cit., 1992, p. 84.

³¹¹ FURTADO, Jorge; GERBASE, Carlos. Op. cit., 1994, capítulo n. 5, cena 17, p. 19.

*Mas comigo é capaz de ser pior do que com cabo e sargento. Têm que me obedecê de olho fechado. Se eu dissê que atire, é pra atirá; seu eu dissê que morra é pra morrê. Têm que esquecê que eu sou mulhé. Quem desobedecê paga caro e tão depressa que não vai tê tempo nem de se arrependê. Acabou-se a Sinhazinha do Limoeiro. Quem tá aqui é Maria Moura, o chefe de todos aqui.*³¹²

A mudança significativa que acontece entre o romance e roteiro e a filmagem, diferenciando a construção da personagem do romance e da televisão, diz respeito a como cada uma das versões caracteriza o rito de passagem em relação às transformações físicas imprimidas à personagem. No romance, Maria Moura simboliza sua passagem de *sinhazinha* a *bandoleira* no corte de cabelo, ação que é mantida pelo roteiro. A direção da minissérie preserva os longos e negros cabelos de Glória Pires, que desenvolve a performance do rito de passagem prendendo os cabelos e enrolando em torno da cabeça, de forma a encobrir também as orelhas, uma faixa de pano rosado. Com isso, caracteriza um ritual que, como o corte de cabelo, está também adequado ao perfil mítico das mulheres guerreiras, segundo estudo de Walnice Nogueira Galvão, que detalho adiante. Dessa forma, o rito de passagem de *sinhazinha* a *bandoleira* da adaptação parece perder força em relação ao construído no romance. Por outro lado, ganha em força a adaptação quando, depois da primeira noite de amor com Cirino, Maria Moura retira a faixa de pano da cabeça pela primeira vez, deixando cair por sobre os ombros os longos e negros cabelos, numa marca simbólica do desabrochar do amor no coração da *bandoleira* tornada mulher e amante.

Para reforçar a característica das referências citadas da pernambucana Maria de Oliveira, da rainha Elizabeth I, da cangaceira Maria Bonita e das personagens femininas de seus romances anteriores, conforme já observado, a escritora modela a dimensão *bandoleira* de Maria Moura a partir também de alguns aspectos que integram o imaginário brasileiro e, com mais especificidade, o nordestino, como o do sertanejo guerreiro que ganha significação na prática de uma espécie de “banditismo social”,³¹³ o das lendas que contam as sagas de donzelas-guerreiras e o dos tesouros escondidos, além da utopia da terra prometida.

Essa questão da conquista da terra é elemento estruturador de toda a história de *Memorial de Maria Moura*, pois é ela que move a grande maioria das personagens e determina as principais ações do núcleo dramático centralizado em torno da *sinhazinha* e *bandoleira* no romance. É interessante ressaltar que Rachel de Queiroz, falando sobre o tema, argumenta que “você

³¹² MEMORIAL de Maria Moura. Direção: Carlos Manga; Roberto Farias; Denise Saraceni, e Mauro Mendonça Filho. Produção: Rede Globo de Televisão. Intérpretes: Glória Pires; Kadu Moliterno; Cristiana Oliveira; Jackson Antunes; Bia Seidl; Sebastião Vasconcelos; Zezé Polessa; Chico Diaz; Zezé Motta; Marcos Palmeira; e outros. Roteiro: Jorge Furtado e Carlos Gerbase, inspirado em romance homônimo de Rachel de Queiroz. Música: Orlando Moraes. Rio de Janeiro: Rede Globo de Televisão, 1994. Minissérie de televisão com 19 capítulos. Capítulo n. 2.

³¹³ FIGUEIREDO, Ana M. C. Op. cit., p. 105.

pensa que é dono da terra e, na realidade, a terra é que é seu dono [...] A posse pela terra é mesmo um drama da humanidade [...] A terra é um mistério". Para ela, mesmo tendo consciência da "transitoriedade da vida", o ser humano "quer ter um chão seu, suas coisas, sentir-se protegido por um território provedor".³¹⁴ A demanda axial em Maria Moura de busca da liberdade está intrinsecamente associada à conquista da terra, o que, no caso dela, vem agregado a um outro componente psicológico-afetivo, de identificação paterna, no pacto, estabelecido com o pai na infância, de ocupação da Serra dos Padres, concretizando a busca mítica da terra prometida, que é reforçada pela promessa e expectativa de encontrar o ouro escondido, no local, pelos *padres da Companhia*.

A identificação paterna é outro importante aspecto que está na origem da transformação de sinhazinha em *bandoleira*. O vínculo com o pai na infância, mantido na adolescência como a imagem de um passado que é base de sustentação do presente, é reforçado na fuga do Limoeiro, quando, na intenção de facilitar a montaria em direção a uma guerra, que sabe está apenas começando, e disfarçar sua condição física feminina, antes de abandonar o sítio em chamas, veste justamente as roupas do pai, guardadas desde sua morte. Após concretizado o rito de passagem de sinhazinha a *bandoleira*, Maria Moura transmuda-se em mulher guerreira, travestida de homem e na condição de chefe de um bando de homens, numa construção que se aproxima do perfil que configura os aspectos míticos da donzela-guerreira, conforme concebidos por Walnice Nogueira Galvão.

Em *Gatos de outro saco: ensaios críticos* e, com maior detalhamento, em *A donzela-guerreira: um estudo de gênero*, Galvão faz um minucioso exame da presença desse aspecto mítico da donzela-guerreira nas culturas ocidental e oriental. Filha de pai sem filho homem; "potência vital" voltada para o pai; inversão dos valores feminino e masculino, com a automutilação dos vários papéis que a natureza e a sociedade conferem a sua condição de mulher; destino assexuado e de mulher sem amantes nem filhos; abdicação

³¹⁴ NERY, Hermes R. Op. cit., p. 84 e 85.

das “fraquezas femininas – faceirice, esquivança, medo”;³¹⁵ porte de trajes masculinos; disfarce pelo apertar de seios e ancas e o sacrifício pelo corte ou pelo esconder dos cabelos; e a ostentação ou não de armas são alguns dos aspectos com que a ensaísta identifica os vários tipos humanos que caracterizam sua concepção de “donzela-guerreira”, conceituada, reforço, a partir de manifestações histórico-culturais em vários momentos da história da humanidade.³¹⁶ O estudo destaca ainda um outro perfil feminino guerreiro que se faz presente na história da sociedade humana: “Mulheres que guerreiam há muitas, povoando a imaginação e a história. São diferentes da Donzela-Guerreira por terem maridos e filhos, ou ainda por aparecerem em bando”.³¹⁷

A construção da personagem romanesca de Maria Moura não chega propriamente a configurar esse mosaico de manifestações psicológicas e comportamentais que caracterizam a “donzela-guerreira” de Galvão. E é, talvez, em relação à castidade e à assexualidade que se evidenciem as principais diferenças. Maria Moura cede aos seus desejos mais secretos e compactua com a sedução de Liberato. Mais tarde, mantém uma relação de sexo e afeto com o primo e feitor Duarte. Por fim, expõe a mulher e amante na paixão por Cirino. Em outro enfoque, a identificação de Moura com a figura paterna também não parece tão intensa e radical quanto caracteriza Galvão na sua “donzela-guerreira”. Por outro lado, Maria Moura tem um forte vínculo com o pai, assume papéis masculinos, disfarça o corpo para dissimular uma fragilidade imposta à mulher e sacrifica os cabelos. Tudo é feito em nome da conquista da dignidade humana pessoal, autonomia, independência, liberdade e poder, na condição evidente de uma mulher guerreira que, no caso de Maria Moura e da pernambucana Maria de Oliveira, como também de Maria Bonita, parece estar está associada aos aspectos míticos do bandido social³¹⁸ que povoam o imaginário do sertão, para aquém e além da geografia nordestina.

³¹⁵ GALVÃO, Walnice Nogueira. *Gatos de outro saco: ensaios críticos*. São Paulo: Brasiliense, 1981. p. 9.

³¹⁶ *Ibid.*, p. 8-37, e GALVÃO, Walnice Nogueira. *A donzela-guerreira: um estudo de gênero*. São Paulo: Editora Senac, 1998.

³¹⁷ *Ibid.*, p. 11.

³¹⁸ Utilizo aqui a locução bandido social como uma variante e um desdobramento de semelhante significação ao conteúdo da expressão “banditismo social”, usada na tese de Ana Maria Camargo Figueiredo.

Meio bandoleiras, meio cangaceiras, meio revolucionárias, podem ser consideradas como espécies de guerreiras de cunho social, na luta pela sobrevivência e inserção social, diante da omissão dos governos e de um mundo que insiste em mantê-las sob o jugo patriarcal da tradição.

Ana Maria Camargo Figueiredo dedica especial atenção a esse tema do “banditismo social”³¹⁹ em estudo que fundamenta um olhar da utilização desse arquétipo na literatura na remissão à leitura do homem do sertão como um ser humano que sobrevive à violência “não só do espaço árido do sertão, mas também às lutas entre os grupos na disputa do poder”. De acordo com Camargo Figueiredo, errantes e dependentes do serviço da defesa dos interesses alheios, os sertanejos caracterizados nessa condição são arrastados por aquele que “têm como chefe: são os assim denominados jagunços, cangaceiros, bandoleiros”.³²⁰ De um ângulo, livres, e, de outro, aliciáveis, segundo o referido estudo, os jagunços parecem ter surgido na região rural, sertaneja, em decorrência de uma relação social de espoliação, simulada de sobrevivência, estimulada por fazendeiros detentores de poder econômico na estrutura fundiária e agrária local em defesa de bens e segurança pessoal e de poder político informal e, algumas vezes, também, até oficial. Camargo Figueiredo detalha que esse ir-e-vir dos jagunços, em uma freqüente troca de chefe na busca de abrigo e sobrevivência, institucionaliza a violência como prática social, uma violência que é infringida por um bandido diferenciado, algoz e vítima ao mesmo tempo: “O jagunço, no entanto, não é um criminoso qualquer. O culto da honra pessoal, do brio e da fidelidade estão ligados à sua pessoa”.³²¹ A exemplo desse modelo, os cabras de Maria Moura, no romance, são soldados de uma espécie de guerra civil branca; não são assassinos, só matam em defesa própria e não roubam; saqueiam e pilham. Numa dimensão um pouco mais à margem da comunidade oficial que a situação social do jagunço, o modelo do cangaceiro também traz a marca do “banditismo social”, como uma espécie de jagunço do cangaço. Para Camargo

³¹⁹ FIGUEIREDO, Ana M. C. Op. cit., 2000, p. 97-115.

³²⁰ Ibid., p. 22.

³²¹ FIGUEIREDO, Ana M. C. Op. cit., p. 91.

Figueiredo, o cangaço com seus cangaceiros configura o exercício de “uma forma de banditismo com ondas de violência justiceira”,³²² em uma movimentação social que se inscreve entre o pragmatismo e o fanatismo. Adonias Filho, referindo-se ao cangaceiro, argumenta que o contexto social e econômico nordestino compõe o que chama de “guerreiro bárbaro”: “Parte da paisagem, é como se brotasse do solo, tal mucunã vermelha e o cacto, ríspido, áspero, violento. Jagunço e fanático ao mesmo tempo”.³²³

O perfil da construção romanesca de Maria Moura pode ser lido como próximo a esses dois modelos de exclusão social. Ela e seus cabras não roubam, pilham, e só de quem ostenta o que dividir; não assassinam, matam somente diante da iminência do perigo e da traição; não fomentam nem praticam violência em que não façam questão de descaracterizar qualquer tipo de gratuidade; e têm um fundamento de conduta ético e moral, eles com a defesa e sobrevivência do bando e da sua chefe, ela com a concretização da utopia representada pela Casa Forte e pela ocupação da Serra dos Padres. Isso aproxima e, ao mesmo tempo, coloca em contradição o perfil de Maria Moura com a condição marginal, violenta e nômade do cangaceiro, que, embora reproduza e se beneficie dos valores da tradição, parece atuar na desconstrução das formas com que se dão as relações sociais determinadas pela oligarquia patriarcal.

Semelhante a um senhor feudal, Maria Moura configura a terra prometida, sua e dos seus cabras, reproduzindo, na Casa Forte, as relações sociais de forma aproximada à prática dos fazendeiros locais, não havendo propriamente uma desconstrução das relações de poder praticadas pela oligarquia tradicional. No máximo, é caracterizado um aprimoramento da socialização da comunidade formada pelo bando, a partir de posturas liberais, assinalando uma sociedade comandada por um chefe mulher que configura uma espécie de guerreira feudal, protagonista de um feudalismo melhorado. Vista das suas fronteiras para fora, a Casa Forte, de um lado, representa uma

³²² Ibid., p. 102.

³²³ FILHO, Adonias. Sertão dos cangaceiros. In: _____. *Modernos ficcionistas brasileiros*. Rio de Janeiro: Edições O Cruzeiro, 1958. p. 40.

estrutura social marginal que sobrevive do crime tal qual o cangaço. De outro, tem sua condição marginal reconhecida, respeitada e temida como uma fortaleza de poder local, que, embora seja a contrafação do sistema patriarcal da tradição, por ter no comando uma mulher, e com ele entre em confronto, é por ele incorporada. Vista das suas fronteiras para dentro, representa um ideal de liberdade marginal ao poderio da sociedade local a serviço da realidade pessoal de Maria Moura na busca da felicidade e também uma alternativa de inclusão social, guarida, sobrevivência e respeito humano para seus cabras. Essa expectativa de inclusão, no entanto, não se completa de forma plena. Se é fato que todos têm direito de opinar sobre os rumos do bando, é também fato que a última palavra é dela e está como que inscrita na lei da Casa Forte, também por ela determinada. Essa postura mantém uma condição de poder semelhante à dos fazendeiros sobre seus jagunços, fazendo dos cabras de Maria Moura novos servos do seu poder de donzela-guerreira na prática social de uma relação feudal melhorada, liberalizada.

Ainda que motivada pela conquista de liberdade, dignidade feminina e amor, a trajetória de Maria Moura de sinhazinha a *bandoleira* é marcada por uma travessia de constantes contradições evidenciadas pelos conflitos do discurso da personagem. Quer dignidade como mulher e, para isso, assume uma estética e um discurso aproximados à estética e ao discurso da tradição machista patriarcal. Busca liberdade, mas não é capaz de compartilhá-la de forma ampla com a comunidade que erige a sua volta, caracterizando-a como uma liberdade concedida. Almeja a conquista de um espaço social particular, mas se deixa conduzir por uma escalada de acúmulo de bens materiais e pessoais. Com isso, termina por trilhar um caminho de promotora da justiça pelo poder da sua lei marginal.

*Eu queria ter força. Eu queria ter fama. Eu queria me vingar. Eu queria que muita gente soubesse quem era Maria Moura.*³²⁴

³²⁴ QUEIROZ, Rachel. Op. cit., 1992, p. 121.

Dessa forma, faz-se detentora de um poder que atrai fama e mais poder, no qual acaba enredada, comprometendo seu ideal de felicidade com liberdade e amor. A construção da Casa Forte como uma fortaleza de poder e de Maria Moura como uma poderosa *bandoleira* é caracterizada ao longo da narração do romance em significações que vão se sobrepondo. Numa primeira instância, dá-se o culto à força pessoal, à exacerbação do ego e ao gozo de uma experimentação quase hedonista da posição de poder.

*E eu gosto de ser a senhora deles. Eu gosto de comandar: onde eu estou, quero o primeiro lugar. Me sinto bem montada na minha sela, do alto do meu cavalo, rodeada dos meus cabras; meu coração parece que cresce, dentro do meu peito.*³²⁵

Numa outra instância, está o culto ao acúmulo de bens materiais, como dinheiro, pertences, jóias e, em especial, ouro, que Maria Moura guarda em botijas enterradas ou no *cupico* da Casa Forte, esconderijo arquitetado de forma a dificultar que venha a ser descoberto. Essa peculiaridade de construção da personagem demonstra proximidade aos aspectos míticos dos tesouros escondidos que povoam o imaginário brasileiro, especialmente em relação ao período de colonização do Brasil e de catequese dos indígenas nativos, como povoam também inúmeras histórias de diversos povos. O trecho que segue narra uma conversa da personagem consigo mesma, depois da realização de um assalto, na qual reflete sobre a significação do poder e da força decorrentes da posse de ouro, não o obtido pela descoberta dos tesouros escondidos, mas o pilhado:

É bom ter força. Quando descobri o medo nos olhos da velha, senti que tinha força. E foi bom. Podia ter matado, ferido, maltratado – ela não ia reagir, estava tremendo de medo e quando eu não fiz nada porque não queria, isso também foi bom, sinal de que eu comandava a minha força. Eu só fazia o que queria.

³²⁵ Ibid., p. 202.

E a velha me olhou até espantada, quando deixei que ela ficasse em paz, encolhida entre os panos, no chão.

Mas antes, quando ela vinha na rede, carregada pelos negros suados, com o peito coberto de ouro, os dedos todos enfiados no ouro, naquela hora, quem tinha a força era ela. Era o ouro que lhe dava a força! E se ela se assustou tanto, foi com medo que eu batesse nela ou ferisse – ou foi quando eu lhe tomei os ouros?

Ou, quem sabe, a força dos ricos está mesmo é nas casa de alvenaria, nos cavalos de sela, na roupa de seda e veludo, o muito gado pastando nos campos sem fim – e os próprios campos sem fim? O ouro será o confeito dessas posses? Pois quem tem ouro tem tudo que o ouro compra, que o ouro vale.

Fiquei então assim, cismando, passando as mãos pelos meus ouros que me enrolavam o pescoço, tirando e enfiando os anéis dos dedos.

É. Eu tinha que ter ouro para ter poder.³²⁶

Numa terceira e última instância de significação de força, está o poder da fortaleza de Maria Moura que é construído numa dimensão de abrangência e interferência de âmbito social local. A fama de *bandoleira* destemida que se espalha pelo sertão, o temor ao bando, a trajetória de assaltos bem-sucedidos, a referência da fortaleza como guarida de excluídos, a prerrogativa na produção de pólvora e a aquiescência do poder oficial à existência do grupo são aspectos que configuram a Casa Forte como uma fortaleza de poder quase inexpugnável. É preciso que esse poder seja assim considerado, como quase inabalável, porque é justamente nesse ponto nevrálgico de uma superestimada força mítica de donzela-guerreira da personagem que atua a traição de Cirino, fazendo desmoronar o mundo pessoal de Maria Moura e o império de poder erigido na Serra dos Padres.

Os resultados obtidos com a referência nos aspectos míticos da terra prometida, da donzela guerreira, dos tesouros escondidos e do bandido social, utilizados na construção da personagem no romance, praticamente se mantêm na arquitetura da performance na minissérie, sendo possível ler algumas variações, na grande maioria, de pequena significação.

³²⁶ QUEIROZ, Rachel. Op. cit., 1992, p. 177.

Permanecem, na passagem do romance à versão televisual, a perseverada perseguição à descoberta dos caminhos que levam à Serra dos Padres, a obstinada determinação de levantar a Casa Forte e com ela concretizar a conquista da terra prometida e a fascinação pelo acúmulo de bens materiais e pela expectativa do ouro escondido. Esse último aspecto ganha destaque na minissérie, pois é sob o discurso de posse do ouro enterrado na Serra dos Padres que a performance da personagem Firma atravessa toda a história da adaptação com importância que é geradora da reconstrução, não propriamente do perfil de Maria Moura, mas do conjunto das ações que movimentam o núcleo dramático constituído em torno da *bandoleira*, que ganha uma forte antagonista, inexistente no romance, no qual Firma desempenha função coadjuvante. Esse ganho gera uma perda, diluindo a força e a importância, na adaptação, da relação antitética entre Maria Moura e Marialva, configurada no romance.

Permanece também na minissérie a trajetória de escalada ao poder com que é construída a personagem no romance. Nas ações internas à Casa Forte, a narrativa televisual é construída em estreita proximidade à narrativa de Rachel, configurando, como no romance, uma espécie de relação de poder feudal da parte de Maria Moura para com seus cabras, um poder de quem concede uma certa liberdade, mas exige em, contrapartida, obediência a uma lei maior. Nas ações externas à Casa Forte, fica mantido o modelo do bandido social para ela e para os homens de seu bando, mas as relações de poder revelam-se na performance marcadas por um certo tom de maniqueísmo, decorrente da tendência da adaptação, em especial da metade da história em diante, de caracterizar o desenrolar da ação a partir de um olhar de exacerbação de conflitos e de valorização de situações antagônicas entre bem e mal, bons e maus.

Para representar essa dimensão de poder de Maria Moura, além dos aspectos destacados da conquista da terra, da lei da força e do acúmulo de bens materiais, que vão sendo caracterizados ao longo da história, e também do figurino da personagem, a minissérie utiliza-se de alguns recursos particulares como os enquadramentos fechados na personagem ou tomadas

de cena com ela em primeiro plano, o posicionamento da atriz em locais mais altos dos que são posicionados os demais atores em cena ou a fusão de cenas que resultem em imagens que denotem poder. Serve de referência a ação de ataque à Casa Forte, quando, ao quadro da imagem da munição em bola de fogo expelida da boca do canhão, é superposto um outro quadro de imagem com um grande *close-up* de Maria Moura, que esboça um leve sorriso, de satisfação e vitória.

Essa cena é um dos exemplos de momentos da narrativa televisual em que a performance de Maria Moura é associada à violência, no caso à força de um tiro de canhão. De uma forma geral, o discurso da violência comedida caracterizada na construção da personagem do romance é praticamente mantido: o bando não fere nem mata ninguém nos assaltos por gratuidade, embora seus cabras sejam, como os cangaceiros, implacáveis diante de traidores, que são mortos com violência. Como no romance, a Maria Moura da adaptação não suja de sangue humano as próprias mãos, com uma única exceção em que toma de uma escopeta e atira em defesa própria, numa extensão da história atendendo a um conflito não configurado na narrativa de Rachel. A escritora questiona: “*A Moura, no livro, é uma mulher sutil. Nunca mata com as próprias mãos. Na televisão, ela virou assassina, atirando de escopeta*”.³²⁷

Como as extensões da história introduzidas pela adaptação a partir da metade da narrativa são construídas em torno de um crescente conflito, com clímax de perseguições e confrontos que se desfazem e se refazem por diversas vezes, a caracterização de sutileza da Maria Moura romanesca não encontra espaço de intencionalidade na minissérie. O que estou querendo ressaltar é que, se tomadas as situações de violência presentes em ambas as narrativas, não há supervalorização da agressão. A exacerbação da violência configura-se em especial e é mais contundente nas extensões da história promovidas pela adaptação. Há, sim, uma exposição excessiva de armamento na caracterização das personagens em geral, observação que vale também

³²⁷ AS TRÊS Rachéis. Op. cit., 1997, p. 34.

para os integrantes do bando de Maria Moura e, inclusive, para ela. Como toque de fecho da performance marcada pelo porte de roupas masculinas e de um chapéu e uma capa que lembram os mocinhos e bandidos do *western-spaguetti Era uma vez no Oeste*, de Sérgio Leone, Maria Moura ostenta invariavelmente uma garrucha enfiada à cintura, recurso cênico que se faz excessivo em diversas oportunidades.

De todos os conflitos do discurso da personagem, que, embora se revele como questionador, conforme já observado, acaba por reproduzir de forma melhorada a tradição da oligarquia patriarcal, o de maior importância na trajetória de Maria Moura e no desenrolar da história talvez seja o vinculado à questão do amor. Mônica Raísa Schpun, em *Lé com Lé, cré com cré?: fronteiras móveis e imutáveis em Memorial de Maria Moura*, faz uma leitura das relações “entre o feminino e o masculino, das fronteiras que separam e ligam tais universos, e das fissuras que as atravessam”,³²⁸ na narrativa de Rachel. Em última instância, as questões do amor e as contradições afetivas que constroem a dimensão psicológica da personagem romanesca estão diretamente ligadas à teia de comportamentos que tecem as diferenças e as relações entre as condições do feminino e do masculino como são representadas no romance.

Defensora da separação de sua mãe de Liberato durante a adolescência, só mais tarde Maria Moura compreende os argumentos maternos sobre o espaço que um homem ocupa na vida de uma mulher. Conforme Schpun, na busca de um “sentido de liberdade que, como ela sabe, não está do lado do feminino”,³²⁹ inverte sua condição natural, assume uma postura masculina e “reivindica” para si “uma identidade não de homem, e sim de mulher de poder”,³³⁰ abdicando da vida conjugal e traçando um destino solitário, que faz questão de externar como tal para o mundo a sua volta. Apesar disso, não consegue sufocar a sensualidade feminina que brota do seu ser e o desejo que seu corpo manifesta. Se por um lado é forte, corajosa,

³²⁸ SCHPUN, Mônica R. Op. cit., 2002, p. 177.

³²⁹ SCHPUN, Mônica R. Op. cit., 2002, p. 182.

³³⁰ Ibid., p. 183.

destemida e precisa demonstrar independência, determinação e vigor, admite que, *por outro, também queria ter um homem me exigindo, me seguindo com o olho cobiçoso, com ciúme de mim como se eu fosse coisa dele.*³³¹

É movida por esse tipo de conflito que, apesar de rejeitar o primo Irineu, se permite o prazer fugaz de sentir o corpo dele tocar o seu, enquanto ele tenta mantê-la presa sob a ameaça de uma faca encostada ao seu pescoço, fraqueza que confessa à mucama Rubina. É movida também por esse desejo conflituoso de sexo e poder que assente à corte do *meio-primo* Duarte e mantém com ele uma relação amorosa. Como ressalta Schpun, a relação com Duarte “parece apresentar-lhe uma situação menos arriscada, pois todos sabem, a começar pelos dois envolvidos, que não haverá casamento nem publicidade daquela amizade”.³³² Ainda que a postura de Maria Moura seja marcada por um discurso antiescravagista e pelo questionamento dos ensinamentos da mãe de que, para as sinhazinhas, caboclo *não era homem, era traste de fazenda*,³³³ o fato é que a condição de mestiço alforriado por nascença, de filho ilegítimo de seu tio e de ex-trabalhador do sítio de seus primos colocam Duarte numa posição que não afeta a sua condição de poder. Com ele, Maria Moura mantém sua posição de superioridade. Ela concede a Duarte o seu afeto e o seu corpo de amante, numa relação que acontece sempre em situações absolutamente privadas. Todos sabem, mas não podem testemunhar; é assim que ela decide e exige, e ele acata. Esse é o par ideal para a donzela-guerreira até que chega à Serra dos Padres Cirino, o homem que desperta o amor em Maria Moura.

Cirino é homiziado na Casa Forte a pedido e sob a cobertura financeira de seu pai, que paga a Maria Moura para esconder o filho, procurado pela polícia por envolvimento em um crime de morte. Jovem, bonito, galanteador, Cirino logo conquista e ocupa espaços na fortaleza e no coração da donzela-guerreira, que a princípio resiste, mas acaba cedendo aos apelos do amor. A relação com Cirino acirra o conflito das fronteiras entre o feminino e o

³³¹ QUEIROZ, Rachel. Op. cit., 1992, p. 202.

³³² SCHPUN, Mônica R. Op. cit., 2002, p. 185.

³³³ QUEIROZ, Rachel. Op. cit., 1992, p. 24.

masculino em Maria Moura, que deixa vir à tona a mulher reprimida que explode de seu interior, seduzida pela paixão. No romance, como é característico da escritora, o relacionamento de amor entre os dois é descrito sem muitos detalhes íntimos e sem excesso de ações. Ao contrário, reforço, a minissérie supervaloriza essa transformação: ao amanhecer depois da primeira noite de amor com Cirino, em frente ao espelho, antes de deixar o quarto do amante, Maria Moura, pela primeira vez desde o rito de passagem de sinhazinha a *bandoleira*, retira a faixa de pano em torno dos cabelos, encarando sua própria imagem de mulher doce e amorosa, enternecida de paixão, numa cena que tem, ao fundo, o estímulo sonoro da música-tema da personagem.

Construção representativa de um comportamento usualmente denominado de mau caráter, a personagem Cirino usa das prerrogativas e vantagens de amante da temida *Sinhá Dona da Serra dos Padres* para plantar a semente da discórdia, da ruína e da derrocada da fortaleza. Traíndo por dinheiro a mulher amada ao entregar outro homiziado da Casa Forte aos seus inimigos, Cirino põe em xeque o poder, a ética e a palavra de Maria Moura. A traição cala fundo no peito da mulher apaixonada, que sofre diante do desengano com o homem amado, mas isso, ao mesmo tempo, faz reagir a donzela-guerreira:

*E agora – eu tinha de enfrentar aquela traição. Não de amor, que se pode perdoar, mas de fé. Traição à Maria Moura, à mulher de quem Cirino se gabava, na casa das raparigas, que comia na palma da mão dele. Qual, eu me imaginando tão forte, tão braba. Agora não se tratava mais de ligeireza de moço mimado, era afronta. Afronta e perigo, também. Porque ele me desmoralizando, ele entregando aos inimigos um homem que foi posto debaixo da minha guarda, dando prova sobeja de que eu estava metida naquela combinação tão suja – era para acabar comigo. Quem mais ia acreditar na palavra de Maria Moura? Até o dia de hoje, a Moura jamais tinha feito um falso a ninguém. Inimigo é inimigo, mas parceiro e amigo é outra definição, muito diferente.*³³⁴

³³⁴ QUEIROZ, Rachel. Op. cit., 1992, p. 418.

De novo diante de uma situação em que ou é ele, ou ela, a contrapartida de Maria Moura à traição de Cirino é a aplicação da lei da Casa Forte: *ele tem que pagar com a vida*. Nessa ação, está uma das principais motivações da inspiração de Maria Moura na figura de Elizabeth I, além do poder conquistado pela destemida rainha da Inglaterra, obtido em parte por uma grande expansão marítima praticada, à semelhança de Espanha, Holanda e França, pela pilhagem de embarcações e de terras colonizadas. Em entrevista a Hermes Rodrigues Nery, referindo-se ao assassinato de Cirino a mando de Maria Moura, Rachel esclarece: *“Foi exatamente o que a rainha fez quando mandou decapitar seu favorito, Robert Dudley, conde de Leicester, que a traiu vergonhosamente”*³³⁵. A escritora explica ainda outras semelhanças do “*drama*” de Maria Moura com o de Elizabeth I, e reafirma:

*“O drama da Maria Moura, neste momento, é o mesmo vivido pela Elizabeth I. A Maria Moura não podia conciliar o amor que sentia por aquele que ela amava e a necessidade de agir em autodefesa – daí a impossibilidade do perdão. [...] Assim como a Elizabeth I, Maria Moura ficou na terrível angústia de não poder perdoar aquele a quem amava. Esse foi o ponto de encontro dessas duas personagens. Ambas viveram esse terrível drama. Elizabeth, a rainha solteira, entregue aos deveres do Estado, precisava de um herdeiro. Mas ela queria ter conhecido alguém (como Cristina da Suécia) que não exercesse sobre ela coação, nem que a condicionasse numa relação amorosa que fosse mais um jogo de conveniências ou de interesses imediatistas. Ela tudo fez para afirmar sua autonomia”*³³⁶.

As ações que envolvem o trecho que conta as relações amorosas de Maria Moura e Duarte e dela e Cirino não constroem novas e diferentes significações na minissérie. Há, sim, uma intensa marca de extensão da história, com a introdução de várias novas ações e de reorientação da trajetória das personagens centralizadas em torno da donzela-guerreira. Na adaptação, o Beato Romano é o motivo da traição de Cirino. Além de entregar o ex-padre ao primo dela Irineu, Cirino acusa Duarte da traição, que é quase enforcado pela meia-prima e ex-amante. Esse novo arranjo das ações é apenas um pequeno exemplo das mudanças que ocorrem na minissérie no que diz respeito às extensões feitas nessa parte da história. Julgo que a inclusão dessas novas ações não altera a dimensão emocional e psicológica das relações de Maria Moura e seus dois amantes. Em relação a Duarte,

³³⁵ NERY, Hermes R. Op. cit., p. 120.

³³⁶ QUEIROZ, Rachel. Op. cit., p. 120 e 122.

todas as ações são contextualizadas de forma muito semelhante em ambas as narrativas. O que muda são as diferentes percepções e reações com que a *Sinhá Dona* encara a traição de Cirino.

No romance, conforme revelam o último fragmento de narrativa citado acima e outros trechos, ainda que abalada pela decepção com o homem amado, comiserada pelo vazio a que é conduzida sua paixão por Cirino, Maria Moura reage à margem de qualquer comportamento que possa ser caracterizado como melodramático. Decide, então, pela morte do traidor como forma de salvar da desonra a mística *bandoleira* da Serra dos Padres, demonstrando seu poder e sua força, na vingança ao desrespeito à lei da Casa Forte, revelando uma espécie de consciência ingênua que, conforme ressaltado no capítulo segundo deste estudo, Nelly Novaes Coelho destaca como uma característica das personagens de Rachel. Antes de Valentim atirar uma de suas facas em direção ao peito do traidor, Maria Moura tem com Cirino uma última noite de sexo e amor.

Tanto no romance como na minissérie, a última noite de sexo e amor entre Moura e Cirino é marcada pela volúpia e pela dor da despedida, que só ela sabe ser definitiva. É importante considerar que as ações de sexo entre Maria Moura e Cirino, ainda que mais detalhadas e contundentes do que no romance, não chegam a configurar exagero na versão televisual, embora sejam bastante enfáticas. As duas relações sexuais entre ela e Duarte são praticamente insinuadas, sugeridas, numa atitude adequada aos limites da relação traçados por ela. Na relação com Cirino, ela também traça o limite da morte diante da traição, construção narrativa valorizada pela versão televisual, embora a adaptação não traga, como no romance, à tona de novo a *bandoleira* poderosa. Pelo contrário, imprime um tom melodramático às ações que se seguem à morte de Cirino. Não quero caracterizar em absoluto que a adaptação transforma a narrativa do romance em um melodrama. Leio que a minissérie introduz na narração alguns clímax de intencionalidade melodramática, que são reforçados pela orientação diferenciada da adaptação imprimida a várias das ações que no desenrolar da história deixam Maria Moura, além de machucada e sofrida pela traição de Cirino e pelo desespero

e culpa da morte dele, acuada diante da iminência do ataque de um exército a uma Casa Forte que abriga um bando de não mais de 20 homens. Isso justifica os dois finais diferentes para história, o do original de Rachel de Queiroz e o da adaptação da TV Globo.

Na minissérie, depois de deixar os seus cabras atônicos e contrariados no lado de dentro do portão da Casa Forte, usando ainda o poder da sua força de chefe do bando, Moura cavalga em direção ao acampamento da Guarda Imperial e dos jagunços do pai de Cirino, ao encontro da morte, como forma de defender os moradores e a fortaleza da Serra dos Padres, já que os agressores querem apenas o fim da *bandoleira*. Seguida por Duarte, no meio do caminho, pára e tem com ele o seguinte diálogo:

MARIA MOURA
Mandei voltá tudo, Duarte, todo mundo.

DUARTE
Não vô, não, me adisculpe.

MARIA MOURA
Quero protegê a casa. Se eu me entrego, não tem nada lá, pra eles.

DUARTE
Maria Moura se entregá?

MARIA MOURA
Volta, Duarte.
Quando eu lhe vi pendurado naquela corda, eu pensei em entregar a minha alma, não sei se pra Deus ô pro diabo. Nessas hora parece que ele tá mais perto. Mas eu não podia. A minha alma tava na mão dum home que não valia nada. Eu não tenho medo deles, Duarte, nem um pouco. Eu tenho medo é de ficar vivendo anssim. Se eu tivé que morré lá, eu morro, e pronto. Vivé anssim é pior do que morré. Agora, vai simhora.

DUARTE
Não vô cumpri suas orde, não, dona Maria Moura. Fico do seu lado. Ainda tenho um bom motivo para vivê.

MARIA MOURA
Tem uma coisa que me falta fazê nessa vida. Te pedi perdão.³³⁷

Maria Moura e Duarte continuam a galope, em velocidade cada vez maior. Colocam as armas em posição de tiro. [...] Duarte é atingido no peito várias vezes e cai. Maria Moura percebe, mas não diminui a marcha. Continua fustigando o cavalo. [...] Maria Moura, sempre fustigando o cavalo, baixa a mão que segura a garrucha até o bolso da camisa. Levanta a mão,

*trazendo o lenço de Cirino. Leva o lenço até a boca e o nariz. Respira profundamente. Estende a mão à frente.*³³⁸

Faz, então, ecoar o seu grito de morte, amor e liberdade:

*MARIA MOURA
Eeeeeeeia!*³³⁹

A imagem congela e sobem os créditos, ao som da música-tema da personagem.

No romance, depois de superado o abalo da morte de Cirino, de repassar seus bens de forma simbólica ao filho de Valentim e Marialva, Maria Moura segue ao encontro da exposição ao risco de morte, numa empreitada considerada perigosa pelo bando, que segue para a luta sob as bençãos do capelão Beato Romano. No trecho que segue, a voz narradora de Maria Moura encerra a narração, deixando a história em aberto:

Sáimos ainda com escuro, como eu queria. Valentim, Rubina e João Rufo assistiram à partida, ajudaram nos arranjos de última hora. Ninguém tinha falado nada à Marialva. Mas Valentim, quando se despediu, me disse em voz baixa:

– Recebi o papel. Agradeço em nome do menino.

Duarte tomou as rédeas do cavalo das mãos de Pagão, esperou que eu me aproximasse para montar. E antes que eu botasse o pé no estribo, rogou mais uma vez:

– Ainda está na hora de mudar de idéia, Sinhá. Vai ser uma luta muito dura, com esses homens traquejados pra matar. Não é briga pra mulher. E se lhe matam?

Saltei na sela. Mas, antes de dar partida, me dobrei sobre o pescoço do cavalo e disse, olhando nos olhos de Duarte:

– Se tiver que morrer lá, eu morro e pronto. Mas ficando eu morro muito mais.

*Saí na frente, num trote largo. Só mais adiante, segurei as rédeas, diminuí o passo do cavalo, para os homens poderem me acompanhar.*³⁴⁰

Considero questionável o estudo de Camargo Figueiredo quando, ao efetuar a leitura das cenas finais da minissérie, conclui que a “heroína morre

³³⁷ MEMORIAL de Maria Moura. Op. cit., 1994, capítulo 19.

³³⁸ GERBASE, Carlos, FURTADO, Jorge. Op. cit., 1994, capítulo 24, rubricas das cenas 9, 11 e 13.

³³⁹ MEMORIAL de Maria Moura. Op. cit., 1994, cena final do capítulo 19.

de amor”.³⁴¹ A leitura que faço remete à reflexão de que Maria Moura morre, na adaptação, e se expõe ao risco de morte, no romance, por amor e não de amor. O compositor Orlando Morais, em entrevista na versão em DVD, revela que, ao compor a música-tema da personagem, buscou caracterizar uma mulher forte da qual ninguém “aprisiona” o coração; segundo ele, Cirino apenas “seqüestra” o coração dela. O lenço manchado com o sangue de Cirino, que Moura empunha durante o grito de morte da performance, é emblemático desse resgate do seu coração e do amor pelo qual morre. Morre por amor e também pela almejada liberdade, quando já não é mais possível tê-la em vida. Por semelhante motivação, expõe-se ao risco de morte a Maria Moura do romance, em nome da liberdade e do amor, conquista que vê abalada e distante de realização a partir da traição e da morte de Cirino e de todas as dificuldades que a vida coloca diante da sua travessia de menina a sinhazinha, donzela-guerreira e mulher amargurada.

Parece questionável, também, a reflexão de Cláudia Bellanda Pegini, que procede à leitura de que a escolha de Xandó, o filho de Valentim e Marialva, como herdeiro de Moura, ao custo do assassinato de Cirino, deixa em aberto na narrativa a perspectiva de uma nova sociedade contraposta à tradição machista feudal e patriarcal. Leio que essa sociedade, como aventada por Pegini, já nasce manchada de sangue, de um traidor, mas humano. Na minissérie, Maria Moura é taxativa ao justificar a Valentim a escolha dele como executor da morte de Cirino: *Porque terra se conquista com sangue*. Esse discurso parece refletir, mais do que o sentido expresso no romance, a influência de Manga pelo *western-spaguetti*. A significação da personagem Xandó já foi observada no capítulo terceiro, mas julgo oportuno retomá-la para destacar uma curiosa diferença entre as duas versões. Na adaptação, em vez de Xandó, a narrativa traz à performance *Raquel*, a filha do casal, o que parece estabelecer uma fissura nas fronteiras do feminino e do masculino entre a adaptação e o romance, além de evidente homenagem a Rachel de Queiroz. Essa mudança no perfil dos herdeiros de Maria Moura

³⁴⁰ QUEIROZ, Rachel. Op. cit., 1992, p. 482.

³⁴¹ FIGUEIREDO, Ana M. C. Op. cit., 2000, p. 211.

configura um entre os vários distanciamentos e as várias aproximações que se estabelecem na travessia do romance à minissérie, que são objeto de leitura conclusiva na próxima unidade, que encerra esta dissertação.

7 À guisa de leitura conclusiva: aproximações e distanciamentos

Início a unidade de encerramento desta dissertação com um questionamento cujo conteúdo, embora não se configure como um dos aspectos pelos quais se faz a transposição de linguagem da relação intertextual particular que caracteriza um processo de adaptação do textual ao audiovisual, no caso do *corpus* deste estudo, ao televisual, pode conter o cerne da recorrente polêmica que marca a discussão em torno desse assunto. Até que ponto o motivador da recorrente postura que baliza a leitura desse tipo de procedimento intertextual pela identificação de eventuais traições³⁴² da adaptação à obra tomada como fonte não está numa significação cristalizada da palavra adaptação?³⁴³

A pertinência de tal consideração parece, inclusive, expressa de forma objetiva em algumas teleficções resultantes de adaptações de romances para a televisão que não vêm conferindo sentido pleno à palavra adaptação, agregando a ela adjetivações que, de alguma forma, funcionam como precauções e prevenções a posteriores juízos negativos. A minissérie *Memorial de Maria Moura* serve de exemplo de tal intento na medida em que os créditos veiculados indicam tratar-se de uma “adaptação livre”, indicação

³⁴² A utilização da palavra traição, no sentido aqui expresso, é adotada de forma freqüente pela crítica para referir-se a situações de contradição entre obras adaptadas e seus respectivos originais.

³⁴³ Ainda que sem suporte de metodologias científicas, nem de abordagem nem de aplicação de pesquisas, e tampouco assim se tenha pretendido, creio pertinente considerar que, durante a execução deste estudo, inquiri, informalmente, reforço, algumas pessoas, de condições sociais e culturais diversas, sobre a sugestão imediata que experimentam diante da palavra adaptação. Na maioria dos casos, a tônica de resposta foi a da remissão à obra original.

reforçada ainda pela informação de que a obra televisual é “inspirada no romance homônimo de Raquel de Queiroz”, cuidados que parecem demonstrar a preocupação dos adaptadores em prevenir e responder antecipadamente a eventuais e futuros questionamentos acerca da fidelidade ou não da minissérie ao romance.

Os ensaios de Antônio Adami e de Anelise Reich Corseuil, referidos, no capítulo quarto, como dois dos conteúdos de balizamento do conceito de adaptação aqui adotado, fazem referência a essa significação de fidelidade comumente cristalizada na palavra adaptação. Isso acaba configurando uma prática pré-conceitual em que, conforme ressalta Corseuil, os “leitores de um romance vão assistir a sua adaptação para o cinema com certas expectativas”.³⁴⁴ Tal expectativa de que a cumplicidade e a intimidade estabelecidas com o texto literário repitam-se no “novo universo reconstruído” da adaptação, alerta Adami, pode não se cumprir: “Caso isso não ocorra podemos ter grandes decepções”.³⁴⁵

Apesar de questionar a amplitude do “conceito de adaptação”, que considera “limitado” para abarcar todas as “variáveis” decorrentes do reconto de uma história que implique a travessia de uma linguagem para outra, Adami considera, ao mesmo tempo, conforme referido no capítulo quarto, que, para “estar à altura do original”, o processo de adaptação “exige do adaptador conhecimento das especificidades tanto do novo veículo como da própria literatura e, especialmente, do autor e obra que será adaptada”.³⁴⁶ Esse é o eixo básico que, associado às possibilidades e às necessidades de atualização da obra adaptada e de alargamento intertextual entre as duas obras em fragmentações, rupturas, inversões, expansões, reduções, pluralizações de significados ou recodificações, geradas pelo desafio da passagem de uma a outra linguagem, configura o conceito aqui adotado. Como tal, esse conceito serve de referência para orientar as reflexões à guisa de conclusão desta unidade, de forma que a travessia da história, construída

³⁴⁴ CORSEUIL, Anelise R. Op. cit., 2003, p. 295.

³⁴⁵ ADAMI, Antônio. Op. cit., dez./fev. 2002/2003, p. 88.

³⁴⁶ Ibid., p. 86 e 87.

em uma linguagem e recontada em outra, tenha justificada a rubrica adaptação, estabelecendo linhas de equivalência entre as duas obras, ou seja, não está em questão de forma renitente a fidelidade da adaptação à obra original, considerada pela maioria da crítica atual como algo não relevante, ainda que isso se constitua numa questão controversa. Conforme ressalta Hélio Guimarães, a polêmica não é meramente atual, mas pode ser remetida, por equivalência, à insatisfação de José de Alencar, nos finais do século XIX, com as “diversas versões para o teatro de *O guarani*, entre as quais a mais famosa era a ópera composta por Carlos Gomes”,³⁴⁷ que não teriam levado ao teatro os leitores do romance e teriam sido assistidas por uma grande maioria de pessoas que ignoravam a existência da obra literária. Ainda que fragilizada pela nova visão das possibilidades de adaptação, a polêmica continua presente na atualidade e, algumas vezes, até inverte o foco de questionamento. Segundo Daniel Filho, que dirigiu a adaptação de *O primo Basílio*, de Eça de Queirós, para a televisão, o sucesso relativo da minissérie, apresentada pela Globo em 1988, com roteiro de Gilberto Braga e Leonor Brasserres, pode ter sido decorrência do excessivo cuidado da produção em ser fiel ao original: “Respeitamos o texto do Eça e não fizemos alterações que hoje teríamos feito. *Basílio* não atingiu uma audiência significativa, apesar de ter sido muito considerado pela crítica”.³⁴⁸

O que está em questão, reforço, é a justificativa da rubrica adaptação, caracterizada de acordo com este estudo a partir do conceito de adaptação retomado acima. Embora não se constitua em objeto de leitura deste estudo, é pertinente exemplificar que, no caso da telenovela *A escrava Isaura*, apresentada pela Globo em 1976, com roteiro de Gilberto Braga e direção de Herval Rossano e Milton Gonçalves, se observada a consideração do produtor e diretor de televisão Daniel Filho, em *O circo eletrônico*, referida neste estudo, de que a “*Escrava Isaura* [...] não tem nada a ver com o romance de Bernardo Guimarães”, sou levado a questionar a adequação da rubrica adaptação. O produtor e diretor, que na época já era colaborador da TV

³⁴⁷ GUIMARÃES, Hélio. Op. cit., 2003, p. 92.

³⁴⁸ FILHO, Daniel. Op. cit., 2001, p. 162.

Globo, argumenta, e reputo como importante tal argumento, que na novela, em função do número de capítulos – *A escrava Isaura* teve mais de 100 capítulos – , “o livro serve de base para a história”. Ele justifica explicando que a “maneira de narrar é outra [...] outro desenvolvimento, outro ritmo,” e que o roteirista “é obrigado a criar toda uma estrutura de novela e, nela, encaixar a história original”. Os dicionários de língua portuguesa referem como sinônimo de adaptação também a palavra apropriação. No entanto, o aproveitamento meramente utilitário do romance para “dar aquele arranque, aquela alavanca que a novela precisa no seu início para puxar público”,³⁴⁹ parece caracterizar uma apropriação pouco devida da obra de Bernardo Guimarães. Não há propriamente nessa consideração um julgamento crítico à telenovela *A escrava Isaura*, que parece uma produção televisual bem-sucedida, pois se destaca entre as teleficções da TV Globo como pioneira da estratégia de exportação de novelas da emissora, com reconhecimento internacional em diversos países, entre os quais a França e a China Popular.³⁵⁰

Por motivos diversos, parece também questionável somente a rubrica adaptação na transposição do romance *Os Maias*, de Eça de Queirós, para a versão em minissérie produzida e apresentada pela Globo, em 2001, com roteiro de Maria Adelaide Amaral e direção de Luiz Fernando Carvalho. Conforme destaca Hélio Guimarães, ao buscar marcas de atualização da história, a minissérie estabelece contrapontos “entre a opulência dos Maias e a miséria das pocilgas de Lisboa ilustrada por um núcleo de personagens importados de outros romances de Eça de Queirós”.³⁵¹ Isso parece estabelecer na produção televisual, mais do que a adaptação de *Os Maias*, uma relação intertextual de maior amplitude com a obra do escritor, e não somente com o referido romance. A minissérie *Os Maias* serve de exemplo da importância e dos resultados que se pode obter quando um processo de intertextualidade é construído por uma equipe que conhece a totalidade da obra do escritor escolhido como referência temática.

³⁴⁹ FILHO, Daniel. Op. cit., 2001, p. 157.

³⁵⁰ MATTELART, Michèle; MATTELART, Armand. Op. cit., 1989, p. 25-27.

³⁵¹ GUIMARÃES, Hélio. Op. cit., 2003, p. 108.

Em outra situação ainda mais diversa, parece justificada a rubrica adaptação na versão cinematográfica de Joaquim Pedro de Andrade do romance *Macunaíma*, de Mário de Andrade, ainda que, em vários momentos, pareça parodiar o original. Embora marcada por inúmeras modificações na busca de atualização narrativa – por exemplo, a transformação da personagem Ci, “a mãe do mato”, de “guerreira Amazona”, no romance, em uma guerrilheira urbana, na adaptação –, o desenrolar da história deixa evidente o conhecimento da obra por parte do diretor e a sua sensibilidade com a história, a cultura e a realidade do Brasil, ao conseguir encaixar em uma ficção escrita no início do século passado a leitura do contexto brasileiro vivido na segunda metade do século. A transformação de Ci é apenas uma das várias atualizações e reconstruções da história, na passagem de uma a outra linguagem, estudadas por Randal Johnson, que busca demonstrar o aproveitamento de qualidade da complexidade narrativa do texto de Mário de Andrade feito pelo trabalho de adaptação desenvolvido por Joaquim Pedro de Andrade, que, além da direção, assina também o roteiro do filme.³⁵²

Outra obra cinematográfica na qual parece bem justificada a rubrica adaptação é a produção de *Ligações perigosas*, na versão dirigida por Stephen Frears, com roteiro de Christopher Hampton, em que a transposição à linguagem fílmica evidencia o cuidado do roteirista e do diretor com as significações construídas pelo romance epistolográfico de Choderlos de Laclos. Sem maior preocupação com modificações de atualização ou expansão da história, a produção do filme, pelo contrário, realiza reduções da história que não entram em confronto ou contradição com o original, conseguindo caracterizar uma estrutura narrativa em proximidade e fidelidade à estrutura do romance, sem comprometer a qualidade e a criatividade da versão cinematográfica.

Julgo pertinente refletir que, de certo ângulo, pode ser considerada como de menor dificuldade a tarefa de adaptar uma obra literária para o cinema do que para a televisão. Essa é uma constatação que não pode ser

³⁵² JOHNSON, Randal. Op. cit., 1982, p. 126.

inobservada. Além dos aspectos de que um filme caracteriza incondicionalmente uma obra acabada e delimitada por um tempo de produção final e de apresentação entre duas ou, no máximo, três horas, que é assistida geralmente de uma só vez, numa sala escura, teoricamente sem interrupções, tem-se como expectativa a presença diante da tela, em princípio, de um espectador de certa formação cultural e mediamente iniciado na cultura cinematográfica – em especial, quando se trata de cinema de arte, na medida em que é caracterizado por produções orientadas pela acuidade de observação dos aspectos culturais e históricos dos conteúdos e contextos abordados.³⁵³ Ainda que seja possível estabelecer vários aspectos comuns nos processos de produção e consumo de obras cinematográficas e televisuais, a especificidade das últimas acaba por caracterizar uma relação de comunicação audiovisual bastante particular, principalmente tendo em vista as redes de televisão aberta, que têm como destino uma expectativa de recepção totalmente heterogênea. Essa caracterização de indústria cultural de maior acentuação e abrangência da televisão do que do cinema constitui-se, sem dúvida, em fator de dificuldade para a adaptação de uma obra literária.

Se colocados, frente a frente, livro e televisão, de um lado, tem-se o escritor e seu texto; de outro, encontram-se o roteirista e seu texto, o diretor, o ator, o cenógrafo, o figurinista, o iluminador, o produtor e o editor, os quais, de certa maneira, geram vários textos que vão se sobrepondo na construção da obra televisual. Da mesma forma, têm-se imagens numa certa medida possíveis de serem pressupostas a partir do texto e da leitura individual como meio da mensagem literária, que se contrapõem a imagens inteligíveis, audíveis e visíveis numa dimensão determinada pelo meio físico de comunicação da mensagem da televisão. Na extensão do livro, está um leitor anônimo, mas fiel e iniciado ou formado na satisfação proporcionada pela literariedade de um texto, um agente ativo, elitista ou eclético. Na extensão da

³⁵³ Essa questão é bem mais complexa e bem menos estanque do que é pertinente ao objeto desta reflexão. Há uma tendência atual crescente de aproximação entre o fazer fílmico e o televisual, que, por vezes, dilui as diferenças do que seja adequado às salas de cinema ou às salas das casas de um espectador/consumidor que, seja pela democratização da cultura cinematográfica, seja pelo crescimento do acesso às redes de televisão fechadas, tem sofisticado seus gostos e expectativas quanto aos conteúdos culturais aos quais dedica seu tempo disponível e sua atenção.

televisão, está uma massa heterogênea de consumidores, numa relação hedonista marcada pela tônica, ao menos parcial, de passividade intrínseca ao meio, exigindo a recepção de informações de rápida e fácil apreensão, o que leva as emissoras a veicularem temas e conteúdos populares, moldados numa linguagem simples e, por vezes, escatológica. Com o livro nas mãos, o leitor volta ao texto quantas vezes intuir significações não percebidas, um recurso de que o telespectador não dispõe. As imagens e os sons levados ao ar, no segundo seguinte, pertencem ao passado, sendo tangíveis somente nos arquivos das emissoras ou nas prerrogativas de uma gravação planejada. Instantânea, fugaz, efêmera e predominada pela imagem, a televisão atua de forma indutora na capacidade de leitura do telespectador, constituindo-se num veículo de comunicação inadequado a imbricados cortes de planos temporais, espaciais e enunciativos. Singular, a obra literária concede autonomia à imaginação do leitor e exige que ele oriente sua leitura e que, na sua mente e na sua memória, vista as personagens, monte os ambientes e visualize as ações a partir do olhar de compreensão do que o texto constrói ao longo da narrativa, estabelecendo um clima de cumplicidade entre ambos. Incisiva, impositiva e sedutora, a televisão apela aos sentidos humanos de forma abrangente e gera efeitos de recepção múltiplos que resultam dos seus diversos recursos de emissão da mensagem, estimulando o telespectador a um assentido deixar-se levar e, de preferência, permanecer.

“Como alcançar e manter o maior índice de audiência durante o maior tempo possível?” A resposta a essa pergunta é o que define a “doutrina demagógica dos publicistas”, uma das quatro doutrinas que caracterizam o processo de comunicação de massa, segundo Abraham Moles, pela qual é o “coeficiente *horas-audiência* que mede o valor do sucesso”, num modo de operação em que “o processo correntemente adotado é o da influência da opinião”, no objetivo da “maior satisfação do maior número possível”³⁵⁴ de consumidores televisuais, reforçando a condição massiva. Para o sucesso da

³⁵⁴ MOLES, Abraham A. Doutrinas sobre a comunicação de massa. In: ADORNO et al. *Teoria da cultura de massa*. Introdução, comentários e seleção de Luiz Costa Lima. São Paulo: Paz e Terra, 2002. p. 75.

recepção junto a essa massa heterogênea, os veículos de comunicação de massa orientam seus instrumentos na direção da sensibilidade média do receptor, num processo de comunicação duplamente ativo, identificando e, ao mesmo tempo, gerando padrões médios do que “habitualmente designamos por ‘gosto’”, que, de acordo com Gillo Dorfles, se apresenta como resultante de “fenômenos [...] muitíssimos mutáveis, instáveis, impossíveis de determinar com exatidão, sujeitos a melindres, preferências, humores individuais, e já por si mesmos abarrotados de equívocos e incertezas”,³⁵⁵ e cuja “oscilação” está ligada a razões de ordem “perceptiva, técnica, sociológica”.³⁵⁶ Entre as principais estratégias para cumprir essa empreitada de consolidação do gosto médio, conforme detalhado no capítulo quarto, está a da fragmentação compulsória do sentido, mascarada de continuidade, na incessante interrupção provocada pelo conteúdo publicitário dos comerciais e pelo serial da maioria da programação, num contexto discursivo folhetinesco e melodramático em que o principal instrumento de narração não é mais a palavra escrita, ainda que ela, transformada em áudio, continue preponderante no estabelecimento da narração.

Com o desenvolvimento e o incremento tecnológico dos meios de comunicação de massa – jornais, revistas, cinema, rádio, histórias em quadrinhos e televisão –, como destaca Luiz Costa Lima, a comunicação “deixa de ser basicamente verbal, escrita e/ou literária para tornar-se, utilizando a aglutinação joyceana, verbo-eco-visual”.³⁵⁷ Essa característica fica ainda mais acentuada se considerados o advento da Internet, com seus recursos hipertextuais de texto e imagem, e o avanço das tecnologias de obtenção da informação através de redes informatizadas que, com frequência e velocidade crescentes, sofisticam as possibilidades de interação cultural e social e de comunicação da sociedade contemporânea.

³⁵⁵ DORFLES, Gillo. *Oscilações do gosto*. Lisboa: Livros Horizonte, 1974. p. 9.

³⁵⁶ *Ibid.*, p. 93.

³⁵⁷ LIMA, Luiz Costa. Introdução Geral: comunicação e cultura de massa. In: ADORNO et al. *Teoria da cultura de massa*. Introdução, comentários e seleção de Luiz Costa Lima. São Paulo: Paz e Terra, 2002. p. 43.

Num ângulo diverso, com o foco de analogia voltado agora mais propriamente ao romance e à ficção televisual, tem-se, de um lado, um bem cultural, hoje, considerado como resultante da alta cultura; de outro, tem-se um produto resultante da baixa cultura, mais propriamente da cultura de massa, de íntima e inequívoca relação com um contexto de economia de mercado e de indústria cultural. No romance, tem-se toda uma trajetória de desenvolvimento e de estabelecimento de diversidade de espécies de um gênero literário que foi e continua sendo objeto de inúmeros estudos específicos, como detalhado na unidade de introdução desta dissertação, em que, talvez, os mais proeminentes sejam os desenvolvidos por Georg Lukács e Mikhail Bakhtin, os quais apontam sua gênese, respectivamente, na Idade Média e na antigüidade greco-romana. Na ficção televisual, têm-se uma trajetória de marcas recentes que, no Brasil, ultrapassa pouco mais de meio século e uma gênese intimamente ligada ao desenvolvimento do romance-folhetim, caracterizadas pela apresentação serial, pelo melodrama e pela estereotipia das personagens e situações temáticas, conforme abordado quando da contextualização e comentários sobre o gênero ficcional na televisão brasileira, apresentados no capítulo quarto. De um lado, o romance traz a densidade psicológica das personagens e ações, o culto à linguagem erudita, a reverência à complexidade e à sofisticação das formas de narrar e descrever e a recepção individual. De outro, a teleficção firma-se tanto pela linguagem da simplicidade e do conteúdo acessível como pela temática estereotipada e pela marca de uma recepção coletiva.

Embora essas duas realidades sejam mais bem caracterizadas se colocadas, por motivos didáticos, assim, em situação de aparente total contrafacção, é de bom alvitre estar atento ao pensamento de Costa Lima, de forma que “não se conclua, entretanto, [...] que entre cultura de massa e cultura superior exista uma perfeitamente recortada linha de demarcação”.³⁵⁸ Costa Lima destaca e particulariza, ainda, que a oposição “cultura superior/cultura de massa” exige um cuidado mais especial se aplicada ao

³⁵⁸ LIMA, Luiz C. Op. cit., p. 56.

Brasil, pois argumenta que “ela funcionaria apenas quanto às classes média e alta”. Quanto aos demais conjuntos sociais, levanta a hipótese de “uma oposição do tipo ‘cultura de massa/outra forma de cultura’”, remetendo-os a uma participação na cultura “quase nula”, em função de um hiato entre produção cultural e recepção “que não os permitiria se integrar nos modelos (padrões e valores) sequer da cultura de massa”.³⁵⁹

Também Néstor Garcia Canclini, em *Culturas híbridas*, é criterioso ao tratar das possíveis e eventuais oposições e contradições entre o que seja “culto, popular e massivo”, principalmente se observados no contexto latino-americano em que “a atitude mais freqüente perante os debates pós-modernos” é a da “subestimação irônica”, ao que questiona: “Para que vamos ficar nos preocupando com a pós-modernidade se, no nosso continente, os avanços modernos não chegaram de todo nem a todos?”.³⁶⁰ De acordo com o ensaísta, “foi necessário que o movimento moderno levasse ao extremo, quase ao esgotamento, essas contradições [...] para que se descobrisse em que medida a oposição entre o culto e o popular é insustentável”; posição fortalecida ainda pela conclusão de que “a reorganização massiva da cultura tornou isso patente”.³⁶¹ Defensor de que “hoje existe uma visão mais complexa sobre as relações entre tradição e modernidade”, havendo “obras eruditas e ao mesmo tempo massivas, como *O nome da Rosa*”,³⁶² Canclini argumenta que “nem o ‘paradigma’ da imitação, nem o da originalidade, nem a ‘teoria’ que atribui tudo à dependência, nem a que preguiçosamente nos quer explicar pelo ‘real maravilhoso’ ou pelo surrealismo latino-americano, conseguem dar conta de nossas culturas híbridas”.³⁶³

Na expectativa de demonstrar que “as adaptações de obras literárias para veículos audiovisuais constituem um processo cultural complexo”, e que

³⁵⁹ LIMA, Luiz C. Op. cit., p. 9 e 10. Nessas questões, é importante ter como referência os fatos de que o conteúdo de fonte de Costa Lima aqui utilizado é datado de 1978; de que a edição de *Teoria da cultura de massa*, de 2002; e de que as tecnologias dos veículos de comunicação de massa vêm sofrendo avanços significativos e constantes nas últimas décadas, modificando com freqüência as relações das culturas de massa com seus públicos e, por conseqüência, suas possibilidades de significação.

³⁶⁰ CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas híbridas*. São Paulo: Edusp. 1998. p. 24.

³⁶¹ Ibid., p. 362.

³⁶² Ibid., p. 22.

³⁶³ Ibid., p. 24.

parece também encaixar-se como um dos tantos exemplos que acredito possíveis do conteúdo abordado por Canclini sobre essa questão da “hibridação” cultural, Hélio Guimarães, tendo como referência estudo de Marlyse Meyer, cita um folheto de cordel do paraibano Caetano Cosme da Silva sobre a história de *A escrava Isaura*, que “não foi inspirado nem no romance de Bernardo Guimarães” nem na novela da TV Globo, “mas num drama de circo, este sim inspirado pela telenovela”.³⁶⁴

Essas questões que envolvem os sistemas de organização e os conceitos de base da existência de manifestações culturais em níveis distintos e particulares ou em formas híbridas resultantes do entrecruzamento e da superposição do culto, popular e massivo são motivo de diversos estudos e de atenção crítica de especialistas de várias áreas do conhecimento humano. No que diz respeito a questões teóricas particulares em relação à comunicação de massa, os múltiplos olhares de leitura podem se dar, por exemplo, como considera Costa Lima, pelos caminhos do “evolucionismo cultural”³⁶⁵ do pensamento de Marshall McLuhan; das “doutrinas demagógica”, “dogmática”, “culturalista” e “sociodinâmica”,³⁶⁶ conceituadas por Abraham Moles; ou do “sinuoso discurso”³⁶⁷ dialético de Theodor Adorno. A reflexão pode ainda, num recuo, ser remetida à mudança de conceito da obra de arte como manifestação única, introduzida por Walter Benjamin, que apontava, na década de 30 do século passado, para a reprodutibilidade técnica como a marca do início da desmistificação da oposição entre a arte e a indústria cultural como um conceito absoluto. Certamente esses conteúdos encerram teorias, conceitos e olhares plurais impossíveis de sumariar em tão restrito espaço. Tampouco a breve alusão a eles aqui assim se pretende. Pelo contrário, citá-los atende tão-somente ao objetivo de ressaltar a atenção desta

³⁶⁴ GUIMARÃES, Hélio. Op. cit., 2003, p. 91.

³⁶⁵ LIMA, Luiz Costa. Comentário. In: ADORNO, Theodor et al. *Teoria da cultura de massa*. Introdução, comentários e seleção de Luiz Costa Lima. São Paulo: Paz e Terra, 2002. p. 150. Comentário sobre ensaio de Max Horkheimer e Theodor W. Adorno titulado A indústria cultural: o iluminismo como mistificação de massas.

³⁶⁶ MOLES, Abraham. Op. cit., 2002, p. 75-102.

³⁶⁷ LIMA, Luiz Costa. Comentário. In: ADORNO et al. *Teoria da cultura de massa*. Introdução, comentários e seleção de Luiz Costa Lima. São Paulo: Paz e Terra, 2002. p. 167. Comentário sobre ensaio de Marshall McLuhan titulado Visão, som e fúria.

reflexão aos níveis de complexidade que podem atingir as questões teóricas e conceituais pertinentes à cultura de massa e à indústria cultural.

Dentre essas questões, destaco o caráter intrínseco de entretenimento e de espetáculo dos meios de comunicação de massa que, se no passado foi considerado como uma espécie de verdade estabelecida, nos dias atuais começa a ser objeto crescente de questionamento. Abraham Moles afirmava, já algumas décadas atrás, que “a maior parte dos meios de comunicação de massa, seja o rádio ou jornais, tem pretensões culturais”, ainda que as considerasse como “impulsos aleatórios” de produtores que funcionavam “segundo o axioma do *laissez-faire, laissez-passer*”, em realizações “regidas por fatores de curtíssimo prazo”.³⁶⁸ Hoje, o *laissez-faire* continua e o curto prazo também, mas a competitividade e a segmentação da recepção reforçam a pretensão cultural da televisão, e as minisséries são a prova cabal de uma tendência, ao menos no que diz respeito à ficção televisual, que convive com o caráter espetacular do veículo, mas, ao mesmo tempo, busca aproximar o fazer televisual do fazer artístico.

Referenciada nesse amálgama de espetáculo e arte, em um processo de comunicação de massa que se concretiza no resultado híbrido da superposição de alta e baixa cultura e, conforme detalhado no capítulo quarto, da aglutinação de linguagens diversas, a tese de Ana Maria Camargo Figueiredo avalia as adaptações de *Grande sertão: veredas* e *Memorial de Maria Moura* e toda “a recriação das obras de arte literárias na TV como espetáculos socialmente produtivos”.³⁶⁹ Sem entrar nos méritos conceituais e teóricos com os quais Camargo Figueiredo sustenta o que considera “espetáculos socialmente produtivos”, num olhar simplificado de entendimento como aquilo que produz efeitos de âmbito social, sou levado a concordar que, no que diz respeito à adaptação de *Memorial de Maria Moura*, parece pertinente considerar que a minissérie roteirizada por Jorge Furtado e Carlos Gerbase, dirigida por Carlos Manga e apresentada pela TV Globo constitui-se num espetáculo socialmente produtivo, no sentido em que sua apresentação

³⁶⁸ MOLES, Abraham A. Op. cit., p. 89.

³⁶⁹ FIGUEIREDO, Ana. M. C. Op. cit., p. 235.

implicou repercussões na sociedade brasileira, as quais, se não podem ser superestimadas, não podem também ser desprezadas.

Como um primeiro evidente resultado socialmente produtivo, é possível identificar que a adaptação de *Memorial de Maria Moura* facilitou o caminho de acesso de uma imensa massa de brasileiros à ficção de Rachel de Queiroz. Em reportagem datada de fevereiro de 2003, o caderno *tvfolha* informava que o romance de Rachel, “lançado em 1992, havia vendido 5.000 exemplares até maio de 94. Durante a minissérie, a vendagem dobrou. Hoje, está em mais de 40 mil”.³⁷⁰ Não há dados levantados nem divulgados, mas é possível que, numa espécie de efeito cascata, tenha sido estimulada, nesse processo, a venda também de outros romances de Rachel e, talvez, de outros escritores, com a formação, quem sabe, de novos leitores, o que se constituiria também em repercussões produtivas. Outro resultado socialmente produtivo é que, ao adaptar a saga de Maria Moura – numa estratégia de mercado que vem privilegiando desde a década de 80, quando levou ao ar a primeira minissérie, *Lampião e Maria Bonita*, com roteiro de Aguinaldo Silva e Doc Comparato e direção de Paulo Afonso Grisolli e Luís Antônio Piá –, a TV Globo trouxe para a tela da televisão e dela para milhões de brasileiros um recorte da história e da cultura brasileiras. Com *Memorial de Maria Moura*, o projeto da Globo promove a disseminação de um romance de contexto histórico, numa ficção reforçada pela credibilidade do olhar de uma escritora cuja obra literária é reconhecida como patrimônio cultural brasileiro, mesmo que algumas soluções de adaptação estabeleçam aproximações e outras, distanciamentos, já abordadas no decorrer das leituras do roteiro e do recorte da personagem Maria Moura, cujas expressões mais significativas são retomadas aqui, de forma sumariada, sob um olhar conclusivo.

³⁷⁰ DANNEMANN, Fernanda. Op. cit., 2003, p. 6 e 7. A mesma reportagem informa também que, no mês em que foi apresentada pela Globo a adaptação de *Agosto*, em 1993, “o livro de Rubem Fonseca teve mais 30 mil exemplares vendidos”. Registra ainda que *A casa das sete mulheres*, de Letícia Wierzchowski, “lançado em abril de 2002, vendeu, até a estréia da minissérie, menos de 13 mil exemplares. Após chegar à TV, ultrapassou os 30 mil em três semanas”. Esse incremento de vendas dos originais literários, durante ou após a apresentação de adaptações pela televisão, tem sido uma constante. Mesmo a adaptação de *Primo Basílio*, de Eça de Queirós, que Daniel Filho considera de sucesso relativo, gerou aumento na venda de exemplares do romance.

Observada de outro ângulo, a adaptação de *Memorial de Maria Moura* parece constituir uma produção bem resolvida em diversos dos seus aspectos. Segundo Camargo Figueiredo, tendo obtido “41 pontos (1.790.550 domicílios)” de audiência na Grande São Paulo em seu capítulo de estréia, a minissérie, no décimo segundo capítulo, mantinha 36 pontos, caracterizando um dos melhores desempenhos de captação de público entre as 37 minisséries apresentadas pela emissora até então, perdendo apenas em 1 ponto para os 37 obtidos por *Anos Dourados*, produção com roteiro de Gilberto Braga e direção de Roberto Talma, levada ao ar em 1986.³⁷¹ Entre 95 e 98, a adaptação do romance de Rachel foi exportada e apresentada também em emissoras de televisão de Portugal, Indonésia, Angola, Canadá e de vários países sul e centro-americanos.³⁷² *Memorial de Maria Moura*, entretanto, parece um produto televisual bem-sucedido não apenas em função da excelente recepção alcançada, mas também pelas soluções da transposição do literário ao televisual, que, ao longo da travessia de uma a outra linguagem, caracteriza aproximações e distanciamentos entre a adaptação e a obra adaptada, mas, num olhar abrangente, parece justificar a rubrica adaptação.

No tocante, por exemplo, à técnica de narração adotada pela minissérie, considerada aqui como linear, que é objetivada pela câmera, de maneira que a história é narrada pelos deslocamentos e diálogos das personagens, embora caracterize uma mudança em relação à técnica de narração do romance, não parece configurar um distanciamento entre as duas versões. Ao contrário, a transposição da história da estrutura romanesca para a teledramática, ao estender a todas as personagens a condição de narradoras de suas próprias ações, permite a leitura que, de certa maneira, radicaliza a opção de narração polifônica adotada pela escritora no romance. Em relação a isso, é pertinente considerar que a polifonia de *Memorial de Maria Moura*, em que a história é narrada pelas principais personagens obedecendo à regência de um narrador maior, denominado neste estudo de

³⁷¹ FIGUEIREDO, Ana M. C.. Op. cit., 2000, p. 215.

³⁷² AMODEO, Maria T. Op. cit., 2000, p. 211.

paratextual, configura uma característica narrativa que permite a leitura de uma proximidade da escrita de Rachel Queiroz com o texto dramático, como se a narrativa da escritora sofresse uma espécie de contaminação pelo gênero dramático. O depoimento de Rachel, extraído de entrevista incluída na versão em DVD da minissérie, reforça tal leitura: *“Eu sempre tive vontade de escrever para teatro, porque eu gosto de fazer diálogo; e teatro é diálogo. Mas eu sou tímida e fico achando que não dá e tal, e fiz pouco, quando minha intenção era ser uma autora teatral. Mas, depois, me intimidei, que seria muita ambição, e fiquei no meu romancinho”*.

Além disso, a opção dos roteiristas de linearizar a narração, de um lado, instrumentalizando a presença do narrador maior pela câmera, e, de outro, diluindo a condição de narrador nas personagens, trilha pelos caminhos do entendimento teórico e prático de que essa é a técnica mais adequada para a televisão. A ficção televisual comporta, conforme já ressaltado, a figura do narrador, como o caso pouco comum da personagem-narradora Manuela, na adaptação do romance *A casa das sete mulheres*, de Letícia Wierzchowski, mas dificilmente comportaria uma situação de polifonia narrativa com a elevação de algumas personagens à condição de narradoras, como a caracterizada por Rachel no romance, em que, inclusive, algumas ações são contadas por mais de um narrador. Tal estrutura narrativa encontra viabilidade no cinema, embora também seja pouco comum. O filme *Rashomon*, de Akira Kurosawa, produzido em 1950, serve como exemplo de polifonia narrativa numa obra fílmica. Essa produção, com roteiro do próprio Kurosawa e de Shinobu Hashimoto, adapta para o cinema um conto, de Ryunosuke Akutagawa, que narra a história dos crimes de violação de uma mulher e do assassinato de seu marido, construindo para isso uma estrutura narrativa original na medida em que apresenta duas histórias, de forma que uma serve de moldura para a outra, sendo que a primeira é centrada nos questionamentos filosóficos em torno do núcleo diegético da segunda história. O filme de Kurosawa começa com o encontro de um monge, um plebeu e um lenhador que conversam em torno da verdade, tendo como ponto de partida a história dos crimes. A partir daí, a originalidade narrativa de *Rashomon*

constrói uma história que é contada por várias pessoas a partir da mesma estrutura sob os enfoques de cada uma sem que se saiba qual é verdadeira, numa possível inspiração na temática do texto dramático *A verdade de cada um*, de Luigi Pirandello. Em *Rashomon*, cada narrador narra o fato sob um ângulo diferente, num total de quatro olhares que descrevem os fatos decorridos de acordo com seu próprio ponto de vista, de forma que o filme não busca resolver o problema da culpa ou da inocência, mas coloca em discussão a noção de verdade. Entretanto, pergunto e respondo ao mesmo tempo, quem assiste aos filmes de Kurosawa, pelo menos na América Latina, senão uma estreita faixa de público formada por intelectuais iniciados em cinema, o que não configura a recepção ideal da teleficção. É pertinente ressaltar que mesmo a adaptação de *Ligações perigosas*, já citada, lineariza a polifonia da narrativa de Choderlos de Laclos.

Utiliza-se também de mais de um foco narrativo o filme *As horas*, com roteiro de David Hare e direção de Stephen Daldry, numa adaptação do romance homônimo de Michael Cunnighani, que entrecruza uma construção ficcional da vida de Virginia Woolf com uma reconstrução atualizada da narrativa de *Mrs. Dalloway*. De menor complexidade que *Rashomon*, a versão cinematográfica de *As horas* caracteriza seus três focos narrativos, dois dos quais se unem no final da história, em planos temporais também diversos. Essa questão temporal é outro aspecto narrativo que, no âmbito da linguagem audiovisual, só encontra viabilidade plena no cinema, em decorrência das características diferenciadas de obra unitária e de curta extensão da produção fílmica. A recepção da televisão não absorve o entrecruzamento de planos temporais, a não ser que sejam relativamente poucos e curtos. Crítica e público normalmente têm reações negativas diante da utilização desse tipo de técnica. A telenovela *Senhora do destino*, com roteiro de Aguinaldo Silva e direção de Wolf Maia, recentemente apresentada pela TV Globo, no horário nobre das 21 horas, sofreu reveses por ter ousado recorrer, nos capítulos iniciais, ao uso entrecortado da história em dois planos temporais de tempo passado e presente e, ainda, de curtas remissões ao passado toda vez que as principais personagens do tempo presente iam sendo apresentadas aos

telespectadores. Ainda que a técnica tenha enriquecido a edição final e não pareça ter chegado ao nível de comprometimento da recepção, a produção recebeu críticas da imprensa especializada.

Em *Memorial de Maria Moura*, como está detalhado na leitura do roteiro, a adaptação lineariza o desenrolar temporal da história, embora inicie a minissérie com um recurso de antecipação narrativa, mantendo, nas primeiras cenas, a técnica de *in medias res* com que Rachel inicia o romance. Leio nesse procedimento a tentativa de aproximação da versão televisual à romanesca, uma vez que a linearização temporal gera um distanciamento, pois toda a primeira metade do romance apresenta de forma recorrente a utilização de movimentos temporais de retorno ao passado. Não creio que a orientação adotada pela minissérie, também por circunstância de adequação ao meio televisão, comprometa a versão adaptada. Da mesma forma, não creio que a linearidade da narrativa na minissérie seja geradora de confrontos. Acaba, isto sim, constituindo-se em facilitadora de uma certa estereotipia das personagens, como observo adiante.

Essa questão relativa a possíveis comprometimentos e confrontos remete a desdobramentos um pouco mais complexos no que diz respeito à ambientação da história nas duas linguagens. De um lado, a decisão da direção da minissérie de não realizar as filmagens em nenhum dos estados do Nordeste cria um distanciamento e coloca-se em confronto com o romance na medida em que provoca um deslocamento do eixo de valorização do local, que na obra de Rachel está bastante identificado com os limites geográfico, social e cultural do interior nordestino como referência de sertão. Por outro lado, conforme observado na leitura do roteiro, como a seca e o sertão não se constituem em temas de *Memorial de Maria Moura* e as temáticas de Rachel tratam de dramas inerentes ao ser humano, o que confere a sua ficção uma dimensão humanística de cunho mais universal, leio como factível, ainda que particular, a decisão do diretor Carlos Manga de representar na minissérie um sertão para além das fronteiras nordestinas.

Faço semelhante leitura em relação aos aspectos históricos da adaptação. Como *Memorial de Maria Moura* não carrega intencionalidade da

escritora em construir um romance de texto histórico – o que ela própria esclarece em conteúdo aproveitado no capítulo terceiro –, colocando-se muito mais como um romance de contexto histórico, fica evidente que o período de Brasil Império em que acontece a ação é mais ostensivamente contextualizado pela minissérie na arquitetura colonial caracterizada pelos espaços das locações de filmagem, na introdução na história de uma personagem do alto escalão do Império e na participação da Guarda Imperial na derrocada de Maria Moura do que na observação das descrições com as quais Rachel se ocupa com o objetivo de situar a ação romanesca do ponto de vista histórico. Salvo um olhar mais apurado em acontecimentos da História do Brasil, não leio maiores contradições nesse sentido nas duas obras, à exceção daquelas que o deslocamento da ambientação possa implicar.

É gerador constante de aproximações entre a adaptação e a obra adaptada o cuidadoso aproveitamento dos diálogos do romance na minissérie, procedimento que corrobora para que, na transposição de uma a outra linguagem, seja observada e preservada a intencionalidade de grande parte das ações do romance que são aproveitadas na versão televisual. As situações de confronto com a intencionalidade expressa no romance são mais propriamente identificadas nas ações decorrentes da técnica de extensão narrativa, detalhadas nas leituras do roteiro e do recorte da personagem Maria Moura. Dentre os principais distanciamentos causados entre as duas obras pelas extensões e ampliações da história, está a conformação melodramática das referidas ações e uma certa estereotipia das personagens introduzidas por essas extensões e de algumas que têm suas trajetórias ampliadas. A tendência melodramática imprimida à minissérie, de um lado, é decorrente das características de recepção da ficção televisual; de outro, é consequência e, ao mesmo tempo, constituinte dos caminhos trilhados pela adaptação de optar por uma solução de um certo maniqueísmo que caracteriza, talvez, um dos principais distanciamentos entre o romance e sua versão para a televisão. A intencionalidade maniqueísta, já abordada na leitura do roteiro, quando foi observado o aspecto dialético das personagens contrapostas em más e boas,

é menos acentuada na construção romanesca, não sendo estendida de forma generalizada nem absoluta a todas as personagens. Na minissérie, o tratamento das personagens e das ações caracterizado por um certo maniqueísmo é facilitado pela diluição da narração polifônica adotada no romance e adquire uma importância de valor fundamental para a adaptação. Esse maniqueísmo é o responsável por sustentar a tessitura de toda uma rede de antagonismos a Maria Moura, a seu bando e ao Beato Romano, não caracterizada no romance, que dá argumento e conteúdo de ação dramática para a construção dos 19 capítulos da edição finalizada pela Globo. No romance, reforço, as possibilidades de uma leitura maniqueísta são dirimidas pela intervenção das várias personagens-narradoras, uma vez que todas as personagens são vistas segundo o olhar das principais personagens.

Essa intencionalidade de um certo acento maniqueísta da adaptação, de estereotípia e enquadramento das personagens antagônicas a Maria Moura em um perfil malévolo, que abrange da dimensão psicológica à física, está explícita já no roteiro. A prescrição da cena 8, do capítulo 3 do roteiro, caracteriza isso: *Marialva, Tonho, Irineu e Firma estão almoçando. Todos comem com as mãos, mas Tonho e Irineu são especialmente rudes e mais parecem animais.* No romance, através da narração de Maria Moura e de seus diálogos com algumas personagens, a narrativa, sem acentuar, configura a face má, rude e feia dos primos da *bandoleira*, mas a minissérie reforça e conduz o perfil das personagens a uma caracterização que, em alguns momentos, os aproxima de uma visão da maldade e do desleixo do ser humano levados às últimas conseqüências: eles vestem invariavelmente roupas rotas e surradas, têm os dentes estragados e visivelmente sujos e estão sempre com os cabelos ensebados e os rostos suados e gordurosos, num nível extremado de caracterização imunda que não está descrito no romance. O hábito de comer com as mãos também não é algo ressaltado pela descrição romanesca. Na minissérie, à exceção das personagens pertencentes ao núcleo dramático centralizado na figura do padre José Maria, todas comem com as mãos: Tonho, Irineu e, inclusive, as integrantes do bando de Maria Moura, incluindo ela e o beato. Entretanto, a estereotípia das

personagens é mesmo acentuada nos jagunços inimigos da chefe da Casa Forte, como é o caso de Genésio e o Outro – assim referido no roteiro – que traduzem a tipificação do feios, sujos e malvados, personagens introduzidas na história pela adaptação, nas quais a maldade e o caricato assumem uma dimensão de absoluto: agem como animais, têm risadas demoníacas e fazem da violência o seu valor de vida. Há um ponto de leitura de compreensão do porquê disso. Diversa da televisão, no livro, a intencionalidade da escritora conta com a cumplicidade do leitor, que matiza segundo a sua leitura a construção das ações e das personagens. Na televisão, é diferente o tipo de cumplicidade buscada pelos adaptadores. Quanto mais contundentes forem as situações e as imagens, tanto maior será a empatia que o perfil heróico da *bandoleira* delineado pela minissérie conseguirá despertar e cooptar entre a massa heterogênea da recepção. Se por um lado isso constitui uma exigência do meio televisão, por outro determina um claro distanciamento entre o romance e a minissérie.

Em estreita relação com essa questão do maniqueísmo e estereotipia das personagens está o aspecto da marca de violência introduzida na história pela adaptação, que, se está presente no romance, é extremada na minissérie, principalmente nas ações que caracterizam a utilização da técnica de extensão narrativa. É a ação violenta que sustenta a rede de antagonismos tramada em torno de Maria Moura e seu bando e do padre e beato, reforçando o distanciamento entre as duas obras. No romance, a violência permanece como que num estado de latência, sendo pouco ressaltada pelo descritivo da narrativa. Na minissérie, ela está presente de modo recorrente no desenrolar da história, numa utilização crescente à medida que se acirram as situações de antagonismo. Além de caracterizada nas ações propriamente ditas, a violência na adaptação é traduzida também pela ostentação de armamento com maior evidência do que no romance, de tal forma que, como registrado no capítulo sexto, Rachel reage com reticência à Maria Moura da televisão, por ter perdido a sutileza da Maria Moura da literatura.

A marca da violência na minissérie tem expressão ainda em componentes visuais na construção das cenas e na organização das imagens

que caracterizam algumas ações e alguns ambientes, as quais são orientadas por uma estética que estabelece uma intertextualidade intencional, adotada pelo diretor Carlos Manga, com o *western-spaguetti* e a obra fílmica do cineasta Sérgio Leone, observada na leitura do roteiro. Admito que num primeiro olhar, que, posteriormente, considerei preconceituoso, vi como pouco pertinente tal intertextualidade. Depois de rever o filme *Era uma vez no Oeste*, recordar faroestes a que assisti e ver a minissérie por várias vezes, acabei concluindo que, além do aspecto da violência, a referência de Manga no *western-spaguetti* e no faroeste em geral traz para a adaptação algumas soluções plásticas que considero válidas. Por outro lado, no decorrer da pesquisa, constatei que Manga não é o único cineasta brasileiro a estabelecer uma relação de intertextualidade entre a representação do sertão brasileiro e o faroeste. Em informação do programa *Cem anos de cinema*, apresentado em 1994, a TV Globo divulga uma versão de que, ao produzir e dirigir *Deus e o diabo na terra do sol*, em 1964, Glauber Rocha pretendeu construir a narrativa de um *western* caboclo, inspirada nos faroestes de John Ford.

Além da violência das ações, das armas e das imagens, a minissérie mistura sexo com ações violentas. A extensão narrativa que constrói a desnecessária cena de sadismo com a genitália da personagem Chico Anum e de estupro, curra e morte da *cunhã* Zita, ressaltada na leitura do roteiro, aproxima-se de um tratamento dramático e cênico que pode ser caracterizado como pornomelodramático, constituindo-se numa ação que, tendo por referência a leitura dos romances de Rachel de Queiroz, permito-me concluir, jamais teria espaço na ficção da escritora, o que configura evidente distanciamento entre a adaptação e a obra adaptada. Essa questão da valorização das ações e cenas envolvendo sexo, observada nas leituras do roteiro e do recorte da personagem Maria Moura, é geradora também de distanciamento entre as duas obras, sendo mais fortemente caracterizada nas ações decorrentes de extensões narrativas. Em relação a Maria Moura, à exceção das cenas de sexo com o falso padrasto caracterizadas pela violência do estupro, as demais cenas de relacionamento sexual, com Duarte

e Cirino, pouco detalhadas no romance, ganham visibilidade na minissérie, sem, no entanto, configurar erotismo permissivo, pornográfico ou violento.

No que diz respeito a Maria Moura, desconsiderando a perda da condição de narradora do romance, a trajetória da personagem nas versões romanesca e televisual trilham por caminhos semelhantes até cerca da primeira metade da história, gerando aproximações entre a adaptação e a obra adaptada. Nesse trecho, há poucas mudanças no percurso de transformação da sinhazinha em *bandoleira* na travessia do romance à minissérie. Há mudanças no entorno do núcleo dramático centralizado por Moura, modificando-se também várias ações, sem que, no entanto, isso implique que a reconstrução televisual da *bandoleira* gere alterações de confronto à construção da personagem no romance. De forma semelhante, a transposição pouco altera a trajetória da personagem Marialva e só modifica a da personagem Beato Romano também na parte do final da minissérie, personagens que, como Maria Moura, centralizam núcleos dramáticos. As mudanças na trajetória da *bandoleira* começam a ser configuradas de forma significativa a partir do envolvimento dela com Cirino. Há diferenças anteriores – por exemplo, o procedimento diverso no rito de passagem de sinhazinha a *bandoleira*, com o corte do cabelo, no romance, e o dissimular do cabelo, na minissérie – que, entretanto, não considero significativas nem geradoras de confrontos ou contradições entre as duas versões. Pelo contrário, ambas têm no rito de passagem um ponto de aproximação. Vejo com olhar um tanto reticencioso a leitura de Maria Tereza Amodeo, para quem a “dimensão social da obra literária parece desfigurada”,³⁷³ referindo-se à conformação dada aos questionamentos sobre os aspectos relativos à exclusão social dos sertanejos e, em especial, da mulher. Procede a observação de que, se comparadas, a Maria Moura televisual configura-se numa dimensão psicológica mais frágil e simplificada do que a Maria Moura do romance. No entanto, não parece que a minissérie desfigure a representação da questão dos excluídos construída pela escritora na narrativa romanesca. Todas as contradições vividas pela

³⁷³ AMODEO, Maria T. Op. cit., 2000, p. 183.

personagem no que diz respeito, por exemplo, ao recorrente conflito feminino–masculino, e pelos sertanejos, em relação ao abandono a que se encontram relegados, estão representadas na adaptação, embora sem as riquezas de soluções narrativas, de recorte social e de densidade psicológica imprimidas pela escritora ao romance. O que parece acontecer é que essas questões perdem visibilidade e, por conseqüência, força narrativa em função do clima de antagonismo gerado em torno da briga pela posse da terra. Em decorrência desse emergir da contrafacção antagônica a Moura, capitaneada pela personagem Firma, que, como observado, tem papel coadjuvante no romance, perde visibilidade também o caráter de relação antitética em que a escritora constrói as personagens Maria Moura e Marialva, como duas mulheres que buscam a liberdade e o amor por caminhos e formas distintos.

As leituras do romance, do roteiro e do recorte da personagem Maria Moura, procedidas, respectivamente, nos capítulos terceiro, quinto e sexto, permitem algumas reflexões e conclusões. No romance, a paixão por Cirino desperta na *bandoleira* a mulher apaixonada, fragilizando a condição de poder sobre si mesma, preservada na relação afetiva, sob seu controle, mantida com Duarte. Em medida diversa, a narrativa de Rachel constrói também uma Maria Moura tornada mulher que sofre os revezes da traição sem que a chefe de bando se deixe ser superada. Se decide pela morte do amante traidor com o coração de mulher amada traída, decide-o muito mais pelo abalo que a traição implica na estrutura de poder informal construída no estabelecimento da Casa Forte. É dessa forma, abalada e desiludida com o ruir da expectativa alimentada em si própria de encontrar o amor do seu homem, mas soberana na chefia do seu bando, que se expõe ao risco de morte da empreitada que encerra a narrativa e deixa a história em aberto, numa atitude decidida de que, se o amor não é mais possível, resta a liberdade, ainda que possa ser a da morte. Esse seria um final frustrante para a expectativa de recepção da televisão, ainda que o segmento de público da minissérie constitua um universo diferenciado e caracterizado como detentor de um certo nível de formação cultural.

Construído sob uma marca maior de distanciamentos, mas que encerra aproximações entre a adaptação e a obra adaptada, esse trecho da minissérie, como já registrado em relação a toda a história, recebe um tratamento também de acentuação melodramática. Na versão televisual, a chefe de bando é vencida pela mulher traída pelo amante, cuja traição rouba dela a esperança na obtenção do amor do seu homem, e pela vida, que, em função da rede de antagonismos tramada em torno dela, rouba-lhe a liberdade e continuidade do sonho da terra prometida, com a manutenção da Casa Forte, na Serra dos Padres. Com isso, perde os dois principais componentes da demanda axial de sua vida: o amor e a liberdade. Numa espécie de reforço da marca épica do romance, os adaptadores fazem nascer, a partir daí, uma nova mulher que, ferida de morte nos seus sentimentos e ideais, vai ao encontro da morte física, em nome da sobrevivência de seu bando. Isso permite a leitura de que Gerbase e Furtado, com esse final da história, provocam a transmutação de uma personagem marcada pela individualidade do “herói do romance”, um “gênero problemático”,³⁷⁴ conforme caracteriza Georg Lukács, na contrafação, também caracterizada pelo teórico, do “herói épico”, configurado pelo “apagamento do sujeito” para dar lugar à comunidade numa totalidade orgânica e acabada em si mesma.³⁷⁵

Da mesma forma, os demais discursos da história do romance, ressaltados no capítulo terceiro, são mantidos na adaptação, observando-se as contradições representadas na narrativa literária, em certa medida matizados ao gosto da massa heterogênea da recepção em configurações de cunho, por vezes, melodramático, folhetinesco, sensacionalista, e geradores de aproximações ou distanciamentos entre a adaptação e a obra adaptada, mas presentes. Nesse espaço movediço da transposição entre as aproximações e os distanciamentos, leio na adaptação atualizações narrativas que incorporam ao discurso da minissérie o debate de temas como a corrupção, a fraude, o nepotismo, a irascibilidade e a ambição desmedida, temáticas que o romance não se ocupa de forma significativa. Talvez o

³⁷⁴ LUKÁCS, Georg. Op. cit., p. 72.

³⁷⁵ Ibid., p. 57-59.

aproveitamento da temática sexual na adaptação possa ser lido como uma atualização, não do ponto de vista temporal, pois a minissérie é produzida apenas dois anos após o lançamento do livro, mas da ótica da recepção.

Sobre essa questão das aproximações e distanciamentos entre a adaptação e a obra adaptada, é importante destacar ainda que, nesta dupla poética de olhar a história de *Memorial de Maria Moura*, de todas as mudanças geradas na travessia do romance à minissérie, os principais distanciamentos parecem ser os da perda de visibilidade, em alguns casos, parcial, em outros, total, da “consciência ingênua” das personagens da escritora, identificada por Nelly Coelho Novaes, e os das demasias com que são caracterizadas várias soluções adotadas pela adaptação em diversas ações e temáticas, como as que envolvem sexo, violência e antagonismos. Tais soluções acabam entrando em confronto com um discurso ficcional marcado pelo comedimento. “*Eu não sou de demasias. Eu sou muito moderada*”, declara Rachel em entrevista na versão em DVD da minissérie.

Merecem destaque ainda duas intertextualidades geradas pela adaptação. A primeira é relativa à introdução no universo ficcional de *Memorial de Maria Moura* da personagem que protagoniza *O alienista*, de Machado de Assis, quando o padre lê, entre as notícias de um jornal, a informação de que *o afamado doutor Bacamarte, que recentemente regressou de Coimbra, partiu para Itaguaí, onde continuará seus estudos sobre a loucura humana*. A construção dessa intertextualidade, no capítulo 12 do roteiro, 9 da minissérie, caracteriza uma referência à admiração de Rachel pela obra do escritor, externada em várias oportunidades. Outra intertextualidade evidente diz respeito ao herdeiro de Maria Moura no romance, *Xandó*, que, na minissérie, tem o sexo trocado e recebe o nome de *Raquel*. Além da evidente homenagem à escritora, é possível ler nessas alterações um confronto entre os discursos da adaptação e do romance. Num paradoxo, enquanto Rachel projeta a continuidade de Maria Moura no masculino, os adaptadores mantêm no feminino a promessa de futuro da comunidade da Casa Forte. Essa mudança pode ser lida como um contraponto à posição da escritora, refletida

na construção da personagem, de questionamento, mas não propriamente de desconstrução do discurso patriarcal.

A adaptação de *Memorial de Maria Moura* para a televisão foi facilitada por alguns aspectos narrativos presentes no romance que vão ao encontro de pré-condições ideais para a construção de uma ficção televisual. Dentre eles, destaco a predominância da ação como elemento constitutivo da narrativa, a valorização do diálogo na construção do ficcional, a contaminação dramática do texto de Rachel e o modo microcômico da escritora de se postar diante da fonte de inspiração do que se propõe a representar, valorizando um olhar que reflete a essência da técnica televisual, como revelava: “*Na verdade não sou um escritor propriamente panorâmico. Sou mais dos close-ups*”.³⁷⁶

Para cumprir o objetivo traçado de estabelecer pontos e contrapontos em aproximações e distanciamentos entre duas linguagens, o romance e a minissérie, a literatura e a televisão, o textual e o imagético, este estudo buscou referência nos textos construídos pela escrita de uma obra literária e de um roteiro de adaptação e pelas imagens e performances de uma produção televisual. Entre as leituras do romance e do roteiro, foi percorrida uma trajetória de transformação em que a expressão se faz da palavra escrita à prescrição da palavra falada e da imagem pensada e traduzida em palavras. Na leitura do recorte da produção televisual, foi percorrida a trajetória da busca do significado das imagens e da performance da personagem à sua tradução nas palavras que constituem o texto desta dissertação. Dessa forma, configurou-se um intervalo de transposição de linguagens que caracteriza uma travessia dinâmica com idas e vindas de mesma direção e de sentidos, por vezes, diversos, que parece muito semelhante ao processo de construção ficcional de Rachel de Queiroz, conforme depoimento da própria escritora, no qual evidencia as etapas de uma escrita que tem como referência a imagem:

“Não sei. Para criar a cena, você primeiro a visualiza. É muito parecido com o cinema. As personagens acabam se impondo no seu roteiro, vão assumindo aos poucos a sua

³⁷⁶ STEEN, Edla van (Comp.). Depoimentos de: Rachel de Queiroz. *Viver & Escrever*. Porto Alegre: L&PM Editores, 1981. v. 1. p. 180.

forma e a sua intensidade. A personagem tem fome mata a cabra, a cabra tem dono, o dono aparece, a personagem fica acabrunhada por ter que passar por aquela humilhação toda, tem as suas reações e assim por diante. De repente a história vai fluindo. Comigo, pelo menos, a invenção literária é feita mais pelas personagens, pelo cenário, do que por um enredo pré-concebido. Eu imagino a cena, dou os primeiros rabiscos, tenho um esqueleto muito vago do livro e começo a desenvolver a história. As situações vão surgindo, as personagens aparecendo e o enredo vai se construindo”³⁷⁷.

8 Referências bibliográficas

Do corpus

FURTADO, Jorge; GERBASE, Carlos. *Memorial de Maria Moura*. Porto Alegre, 1994. Não publicado. Roteiro de minissérie de televisão com 24 capítulos.

MEMORIAL de Maria Moura. Direção: Carlos Manga; Roberto Farias; Denise Saraceni; e Mauro Mendonça Filho. Produção: Rede Globo de Televisão. Intérpretes: Glória Pires; Kadu Moliterno; Cristiana Oliveira; Jackson Antunes; Bia Seidl; Sebastião Vasconcelos; Zezé Polessa; Chico Diaz; Zezé Motta; Marcos Palmeira; e outros. Roteiro: Jorge Furtado e Carlos Gerbase, inspirado em romance homônimo de Rachel de Queiroz. Música: Orlando Morais. Rio de Janeiro: Rede Globo de Televisão, 1994. Minissérie de televisão com 19 capítulos.

QUEIROZ, Rachel. *Memorial de Maria Moura*. São Paulo: Siciliano, 1992.

Geral

ABDALA JÚNIOR, Benjamin. Utopia e ideologia em *O quinze*, de Rachel de Queiroz. In: LIMA DUARTE, Constância (Org.). *Seminário Nacional Mulher & Literatura: Anais V Seminário Nacional Mulher & Literatura*. Natal: Ed. da UFRN, 1995. p. 73-80. Seminário realizado de 1º a 3 de setembro de 1993.

ADAMI, Antônio. Radioconto, radoromance, radiopoesia: o rádio educativo. *Revista USP*, São Paulo, n. 56, p. 86-91, dez./jan./fev. 2002/2003. Edição Especial (80 anos de rádio).

³⁷⁷ NERY, Hermes R. Op. cit., p. 69.

ADAPTAÇÃO. Direção: Spike Jonze. Produção: Jonathan Demme; Vincent Landay; e Edward Saxon. Intérpretes: Nicolas Cage; Meryl Streep; Chris Cooper; e outros. Roteiro: Charlie Kaufman e Donald Kaufman, baseado em livro de Susan Orlean. Música: Carter Burwell. EUA: Good Machine/Beverly Detroit/Clinica Estetico/Propaganda Films, 2002. 1 DVD (114 min).

ADORNO et al. *Teoria da cultura de massa*. Introdução, comentários e seleção de Luiz Costa Lima. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel. *A estrutura do romance*. Coimbra: Almedina, 1974.

AGUIAR, Flávio. Literatura, cinema e televisão. In: PELLEGRINI, Tânia et al. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora Senac/Instituto Itaú Cultural, 2003. P. 115-144.

AMODEO, Maria Tereza. *Identidade cultural nas adaptações de textos literários brasileiros para a televisão*. 2000. Tese (Doutorado em Letras na área de concentração em Teoria Literária) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

ARÊAS, Vilma. Rachel: o ouro e a prata da casa. *Cadernos de Literatura Brasileira*, São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 4 (Rachel de Queiroz), p. 87-102, set. 1997.

ARISTÓLES; HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica*. Tradução: Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1995.

AS HORAS. Direção: Stephen Daldry. Produção: Robert Fox e Scott Rudin. Intérpretes: Meryl Streep; Julianne Moore; Nicole Kidman; Ed Harris; Toni Collette; e outros. Roteiro: David Hare, baseado em livro de Michael Cunningham. Música: Philip Glass. EUA: Scott Rudin Productions, 2002. 1 DVD (114 min).

AS TRÊS Rachéis. *Cadernos de Literatura Brasileira*, São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 4 (Rachel de Queiroz), p. 21-39, set. 1997. Entrevista.

ATHAYDE, Tristão. Prefácio. In: QUEIROZ, Rachel. *João Miguel*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. Tradução Suzi Franki Sperber. São Paulo: Perspectiva, 2001.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Tradução: Aurora Fornoni Bernardini, José Pereira Júnior, Augusto Goés Júnior, Helena Spryndis Nazário e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Hucitec, 1990.

BALOGH, Anna Maria. *O discurso ficcional na TV*. São Paulo: Ed. da USP, 2002.

_____. *Conjunções – disjunções – transmutações: da literatura ao cinema e à TV*. São Paulo: Annablume, 1996.

BALOGH, Anna Maria; ADAMI, Antonio; DROGUETT, Juan; CARDOSO, Haydée Dourado Faria (Orgs.). *Mídia, cultura, comunicação*. São Paulo: Arte & Ciência, 2002.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução: Mario Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Tradução Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 197-215.

BOOTH, Wayne C. *A retórica da ficção*. Tradução: Maria Teresa Guerreiro. Lisboa: Arcádia, 1980.

BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, MCMLXXV.

BRUNO, Haroldo. Rachel de Queiroz: a propósito da nova edição de “As Três Marias”. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 10 mar. 1974. Suplemento Literário, p. 2.

BUCCI, Eugênio. A miséria do espetáculo. *Folha de São Paulo*, São Paulo, s/d. tvfolha, s/p.

CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 4 (Rachel de Queiroz), set. 1997.

CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas híbridas*. Tradução: Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: Ed. da USP, 1998.

CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira*. São Paulo: Martins, 1959. v. 2.

CANDIDO, Antonio; CASTELLO, José Aderaldo. *Presença na Literatura Brasileira III: Modernismo*. Rio de Janeiro – São Paulo: Difel, 1977.

CARRASCO, Walcyr. Cabra-macho e sinhazinha. *Revista Veja*, São Paulo, p. 90, 22 set. 1992.

CESAR, Ana Cristina. *Literatura não é documento*. Rio de Janeiro: Funarte, 1980.

CHIAPPINI, Lígia. Rachel de Queiroz: uma invenção do Nordeste e muito mais. In: CHIAPPINI, Lígia; BRESCIANI, Maria S. (Orgs.). *Literatura e cultura no Brasil: identidades e fronteiras*. São Paulo: Cortez, 2002. p. 157-176.

COELHO, Marcelo. Adorno e sua lista de proibições. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 17 set. 2003. Ilustrada, p. E.8.

COELHO, Nelly Novaes. *A literatura feminina no Brasil contemporâneo*. São Paulo: Siciliano, 1993.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: Literatura e senso comum*. Tradução: Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2001.

COMPARATO, Doc. *Roteiro: arte e técnicas de escrever para cinema e televisão*. Rio de Janeiro: Nórdica, 1983.

CONY, Carlos Heitor. Confluências. *Cadernos de Literatura Brasileira*, São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 4 (Rachel de Queiroz), p. 15-19, set. 1997.

CORSEUIL, Anelise Reich. Literatura e cinema. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lucia Osana (Orgs.). *Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: Ed. da Universidade Estadual de Maringá, 2003. p. 295-304.

COUTINHO, Afrânio (Dir.). *A Literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Sul América, 1970.

DACANAL, José Hildebrando. O romance europeu e o romance brasileiro do modernismo. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 11 jul. 1970. Caderno de Sábado, p. 8 e 9.

DANNEMAN, Fernanda. Metamorfoses: escritores e adaptadores falam das mudanças que a obra literária sofre ao ser transposta para a televisão. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 9 fev. 2003. tvfolha, p. 6 e 7.

D'ONOFRIO, Salvador. *Poema e narrativa: estruturas*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

DORFLES, Gillo. *Oscilações do gosto*. Tradução: Carmen Gonzalez. Lisboa: Livros Horizonte, 1974.

DUARTE, Eduardo de Assis. Rachel de Queiroz – Literatura e política no feminino. In: LIMA DUARTE, Constância (Org.). *Seminário Nacional Mulher & Literatura: Anais V Seminário Nacional Mulher & Literatura*. Natal: Ed. da UFRN, 1995. p. 81-85. Seminário realizado de 1º a 3 de setembro de 1993.

ERA uma vez no Oeste. Diretor: Sergio Leone. Produção: Fulvio Morsella. Intérpretes: Henry Fonda; Charles Bronson; Cláudia Cardinale; e outros. *Roteiro*: Sergio Donati e Sergio Leone, baseado em estória de Dario Argento; Sergio Leone; e Bernardo Bertolucci. Música: Ennio Morricone. Itália/EUA: Paramount Pictures / Rafran Cinematografica / San Marco Production, 1969. 1 DVD (166 min).

FEHÉR, Ference. *O romance está morrendo?* Tradução: Eduardo Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

FELINTO, Marilene. Rachel de Queiroz narra saga feminina do cangaço. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 9 ago. 1992. Caderno Mais, p. 6.12.

FIGUEIREDO, Ana Maria Camargo. *Regionalismo na TV: o sertão e o jagunço, uma travessia da literatura para a televisão – um estudo sobre o conceito e a imagem do sertão e do jagunço na TV brasileira a partir das adaptações literárias Grande sertão: veredas e Memorial de Maria Moura*. 2000. Tese (Doutorado em Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

FILHO, Adonias. Prefácio. In: QUEIROZ, Rachel. *A beata Maria do Egito*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.

_____. Sertão dos cangaceiros. In: _____. *Modernos ficcionistas brasileiros*. Rio de Janeiro: Edições O Cruzeiro, 1958.

FILHO, Daniel. *O circo eletrônico: fazendo TV no Brasil*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

FOLHA de Rosto. *Cadernos de Literatura Brasileira*, São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 4 (Rachel de Queiroz), p. 5-8, set. 1997.

FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. Tradução: Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Editora Cultrix, 1979.

GALVÃO, Walnice Nogueira. *Gatos de outro saco: ensaios críticos*. São Paulo: Brasiliense, 1981.

_____. *A donzela-guerreira: um estudo de gênero*. São Paulo: Editora Senac, 1998.

GUIMARÃES, Hélio. O romance do século XIX na televisão: observações sobre a adaptação de *Os Maias*. In: PELLEGRINI, Tânia et al. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora Senac/Instituto Itaú Cultural, 2003. p. 91-114.

HAUSER, A. *História social da literatura e da arte*. Tradução: Walter H. Geenen. São Paulo: Mestre Jou, 1972. Tomos I e II.

HELENA, Lúcia. A personagem feminina na ficção brasileira nos anos 70 e 80: problemas teóricos e históricos. *Luso-Brazilian Review*, University of Wisconsin System, v. 26, n. 2, p. 43-57, 1989.

HOLLANDA, Heloísa Buarque. O éthos Rachel. *Cadernos de Literatura Brasileira*, São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 4 (Rachel de Queiroz), p. 103-115, set. 1997.

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

JENNY, Laurent. A estratégia da forma. *Poétique*, Coimbra: Nova Medina, n. 27 (Intertextualidades), p. 5-48, 1979. Tradução: Clara Crabbé Rocha.

JOHNSON, Randal. *Literatura e cinema: Macunaíma – do modernismo na literatura ao Cinema Novo*. Tradução: Aparecida de Godoy Johnson. São Paulo: T. A. Queiroz, Editor, Ltda, 1982.

_____. Literatura e cinema, diálogo e recriação: o caso de *Vidas secas*. In: PELLEGRINI, Tânia et al. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora Senac/Instituto Itaú Cultural, 2003. p. 37-60.

KESKE, Humberto I. O índice da narrativa: a inversão do modelo estrutural de Barthes no filme *Tolerância*. In: FABRIS; Mariarosaria et al. (Orgs.). *Estudos Socine de Cinema*. Porto Alegre: Sulina, 2003. p. 148-154.

LACLOS, Choderlos. *Ligações perigosas*. Tradução: Carlos Drummond de Andrade. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1987.

LANGER, Susane K. *Sentimento e forma*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

LAS LITERATURAS Marginales *Revista Capítulo Universo Popular*. São Paulo: Centro Editor da América Latina, n. 35 (O folhetim e a novela), s/d.

LEENHARDT, Jacques. *Lectura política de la novela*. Tradução: Félix Blanco. México: Siglo Veintiuno. 1975.

LIGAÇÕES perigosas. Direção: Stephen Frears. Produção: Norman Heyman e Hank Moonjean. Intérpretes: Glenn Close; John Malkovich; Michelle Pfeiffer; e outros. Roteiro: Christopher Hampton, baseado em livro de Choderlos de Laclos. Música: George Fenton. EUA: Warner Bros/Lorimar Film Entertainment, 1988. 1 DVD (120 min).

LIMA, Luiz Costa. Comentário. In: ADORNO, Theodor et al. *Teoria da cultura de massa*. Introdução, comentários e seleção de Luiz Costa Lima. São Paulo: Paz e Terra, 2002. p. 165-167. Comentário sobre ensaio de Max Horkheimer e Theodor W. Adorno titulado A indústria cultural: o iluminismo como mistificação de massas.

LIMA, Luiz Costa. Comentário. In: ADORNO et al. *Teoria da cultura de massa*. Introdução, comentários e seleção de Luiz Costa. Lima. São Paulo: Paz e Terra, 2002. p. 149-151. Comentário sobre ensaio de Marshall McLuhan titulado Visão, som e fúria.

LIMA, Luiz Costa. Introdução geral: comunicação e cultura de massa. In: ADORNO et al. *Teoria da cultura de massa*. Introdução, comentários e seleção de Luiz Costa. Lima. São Paulo: Paz e Terra, 2002. p. 13-69.

LIMA, Fernando Barbosa; PRIOLLI, Gabriel; MACHADO, Arlindo. *Televisão & Vídeo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

LUKÁCS, Georg. Narrar ou descrever. In: LEANDRO, Konder (Org.). *Ensaios sobre Literatura*. Tradução: Giseh Vianna Konder. Rio de Janeiro: Editora Civilização, 1968. p. 47-121.

_____. *A teoria do romance*. Tradução Alfredo Margarido. Lisboa: Editorial Presença, s/d.

- _____. *La novela histórica*. Tradução: Jasmin Reuter. México: Ediciones Era, 1971.
- MACHADO, Álvaro Manuel; PAGEAUX, Daniel-Henri. *Literatura Portuguesa – Literatura comparada – Teoria da Literatura*. Lisboa: Martins Fontes, 1981.
- MACHADO, Irene A. Cinema como literatura: procedimentos e teorias à maneira dos russos. *Estudos de Cinema*, São Paulo, n. 2, p. 193-210, 1999.
- MACIEL, Luiz Carlos. *O poder do climax: fundamentos do roteiro de cinema e TV*. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- MACUNAÍMA. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. Produção: Joaquim Pedro de Andrade. Intérpretes: Grande Otelo; Paulo José; Dina Sfat; Milton Gonçalves; Jardel Filho; Joana Fomm; Hugo Carvana; e outros. Roteiro: Joaquim Pedro de Andrade, baseado em livro de Mário de Andrade. Música: Jards Macalé; Orestes Barbosa; Silvio Caldas; e Heitor Villalobos. Brasil: Grupo Filmes/Condor Filmes/Filmes do Serro, 1969. 1 VHS (108 min).
- MAGALHÃES, Isabel Allegro. *O sexo dos textos*. Lisboa: Editorial Caminho, 1995.
- MANZATTO, Antonio. *Teologia e literatura*. São Paulo: Loyola, 1994.
- MARTINS, Wilson. Rachel de Queiroz em perspectiva. *Cadernos de Literatura Brasileira*, São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 4 (Rachel de Queiroz), p. 69-86, set. 1997.
- MATTELART, Michèle; MATTELART, Armand. *O carnaval das imagens: a ficção na TV*. Tradução: Suzana Calazans. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- McGRATH, Charles. A linguagem dos sexos. *Diário Catarinense*, Florianópolis, 30 ago. 2003. Caderno de Cultura, n. 29. Capa.
- MELO, José Marques. *Teoria da comunicação: paradigmas latino-americanos*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1998.
- MEMÓRIA Seletiva. *Cadernos de Literatura Brasileira*, São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 4 (Rachel de Queiroz), p. 9-14, set. 1997.
- MEMORIAL de Maria Moura. Direção: Carlos Manga; Denise Saraceni; Roberto Farias, e Mauro Mendonça Filho. Produção: Rede Globo de Televisão. Intérpretes: Glória Pires; Kadu Moliterno; Cristiana Oliveira; Jackson Antunes; Bia Seidl; Sebastião Vasconcelos; Zezé Polessa; Chico Diaz; Zezé Motta; Marcos Palmeira, e outros. Roteiro: Jorge Furtado e Carlos Gerbase, inspirado em romance homônimo de Rachel de Queiroz. Música: Orlando Moraes. Brasil: Globo Vídeo, 2004. 3 DVD (545 min).
- MOLES, Abraham A. Doutrinas sobre a comunicação de massa. In: ADORNO et al. *Teoria da cultura de massa*. Introdução, comentários e seleção de Luiz Costa Lima. São Paulo: Paz e Terra, 2002. p. 75-102.
- MONTEIRO, Adolfo C. Prefácio. In: QUEIROZ, Rachel. *O quinze*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1985.
- MORRE, aos 92, pioneira das letras brasileiras. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 5 set. 2003. Ilustrada, p. E1-3.
- NERY, Hermes Rodrigues. *Presença de Rachel*. São Paulo: Funpec, 2002.

NOGUEIRA, Lisandro. *O autor na televisão*. Goiânia: Ed. da UFG/USP, 2002.

OLINTO, Antonio. O fascínio de Rachel. *Tribuna da Imprensa On Line*, Rio de Janeiro, 15 jul. 2003. Disponível em: <www.tribuna.inf.br/bis.asp?/bis=estante>.

OLIVEIRA, Helena R. *As mulheres e o sertão: um estudo de O quinze*, de Rachel de Queiroz. Brasília. s/d. Disponível em: <www.geocities.com/ail.br/asmulhereseosertao.html-28k>.

ORTIZ, Renato; BORELLI, Sílvia Helena Simões; RAMOS, José Mário Ortiz. *Telenovela: história e produção*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
ORTIZ, Renato. Evolução histórica da telenovela. In: ORTIZ, Renato; BORELLI, Sílvia Helena Simões; RAMOS, José Mário Ortiz. *Telenovela: história e produção*. São Paulo: Brasiliense, 1991. p. 11-54.

ORTIZ, Renato; RAMOS, José Mário Ortiz. A produção industrial e cultural da telenovela. In: ORTIZ, Renato; BORELLI, Sílvia Helena Simões; RAMOS, José Mário Ortiz. *Telenovela: história e produção*. São Paulo: Brasiliense, 1991. p. 11-182.

PAGLIARO, Antonino. *A vida do sinal: ensaios sobre a língua e outros símbolos*. Tradução: Anibal Pinto de Castro. Lisboa: Calouste, s/d.

PAULA, João A. História, historiografia e símbolos. *Kriterion*, n. 94, p. 65-90, jul./dez. 1990.

PEGINI, Cláudia Bellanda. *Entre a tradição e o amor: o sentido da história a partir do conflito de discursos no romance Memorial de Maria Moura* de Rachel de Queiroz. 1999. Tese (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina.

PELLEGRINI, Tânia et al. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora Senac/Instituto Itaú Cultural, 2003.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PICCHIO, Luciana Stegagno. *História da Literatura Brasileira*. Tradução: Pérola de Carvalho e Alice Kyoto. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

PIGNATARI, Décio. *Signagem da televisão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

PIÑEIRO Maria del Rosário. El espacio en el relato cinematográfico: análisis de los espacios en un film. *Archivum: revista de Facultad de Filología de La Universidad Oviedo*, Tomos XLVIII-XLIX, p. 373-397, 1998/1999.

PINTASILGO, Maria de Lourdes. *Os novos feminismos*. Lisboa: Moraes Editores, 1981.

PINTO, Ivonete. De Hafez a Makhmalbaf: a influência da literatura no cinema iraniano. In: FABRIS; Mariarosaria et al. (Orgs.). *Estudos Socine de Cinema*. Porto Alegre: Sulina, 2003. p. 173-179.

POÉTIQUE. Coimbra: Nova Medina, n. 27 (Intertextualidades), 1979.
Tradução: Clara Crabbé Rocha.

POZZOBON, Lara V. Adaptação de literatura testemunhal: origens. In: FABRIS; Mariarosaria et al. (Orgs.). *Estudos Socine de Cinema*. Porto Alegre: Sulina, 2003. p. 181-185.

PRIOLLI, Gabriel. A tela pequena no Brasil Grande. In: LIMA, Fernando Barbosa; PRIOLLI, Gabriel; MACHADO, Arlindo. *Televisão & Vídeo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

QUEIROZ, Rachel. *A Beata Maria do Egito*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.

_____. *As três Marias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.

_____. *Dôra, Doralina*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1984.

_____. *O quinze*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1985.

_____. *Caminho de pedras*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1985.

_____. *João Miguel*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1987.

_____. *O galo de ouro*. São Paulo: Siciliano, 1993.

_____. *Mémoires de menina*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.

_____. Cremilda e o fantasma. In: _____. *O homem e o tempo: 74 crônicas escolhidas*. São Paulo: Siciliano, 1995.

_____. Tangerine girl. In: _____. *A donzela e a moura torta: 45 crônicas escolhidas*. São Paulo: Siciliano, 1994.

_____. A donzela e a moura torta. In: _____. *A donzela e a moura torta: 45 crônicas escolhidas*. São Paulo: Siciliano, 1994.

QUEIROZ, Rachel; QUEIROZ, Maria Luiza. *Tantos anos*. São Paulo: Siciliano, 1999.

RAMOS, José Mário Ortiz; BORELLI, Sílvia Helena Simões. A telenovela diária. In: ORTIZ, Renato; BORELLI, Sílvia Helena Simões; RAMOS, José Mário Ortiz. *Telenovela: história e produção*. São Paulo: Brasiliense, 1991. p. 55-108.

RASHOMON. Direção: Akira Kurosawa. Produção: Minuro Jingo. Intérpretes: Toshiro Mifune; Machiko Kyo; Masayuki Mori; Takashi Shimura; Minoru Chiaki; e outros. Roteiro: Akira Kurosawa e Shinobu Hashimoto. Música: Fumio Hayakawa. Japão: Daiei, 1950. 1 DVD (87 min).

RAZÃO e sensibilidade. Direção: Ang Lee. Produção: Lindsay Doran. Intérpretes: Tom Wilkison; Kate Winslet; Emma Thompson; Hugh Grant; Alan Rickmann; e outros. Roteiro: Emma Thompson. Música: Patrick Doyle. Inglaterra: Columbia Pictures Corporation/Mirage, 1995. 1 VHS (135 min).

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

REZENDE, Luiz A. Cinema e televisão: heterotopias e heterocronas. In: SOCINE (Org.). *Estudos de Cinema*. São Paulo: Annablume, 2000. p. 255-260.

RIBEIRO, Luis Filipe. Maria Moura, codinome Rachel de Queiroz. *Cadernos de Letras da UFF*, Niterói: Ed. da UFF, v. 2, n. 8 (A mulher na literatura), p. 11-20, 1993.

RICOUER, Paul. *Tempo e narrativa*. Tradução: Marina Appenzeller. Tomo II. São Paulo: Papirus, 1995.

RIDING, Alan. A rainha boa de merchandising. *Diário Catarinense*, Florianópolis, 29 jul. 2003. Variedades, p. 3.

RODRIGUES, Selma Calazans. A narrativa e sua problemática – diálogo sobre a origem do romance: Georg Lukács e Mikhail Bakhtin. In: VASSALO, Lígia (Org.). *Comunicação*, Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, n. 5 (A narrativa ontem e hoje), p. 23-45, 1984.

ROSENTHAL, Erwin Theodor. *O universo fragmentário*. Tradução: Marion Fleischer. São Paulo: Companhia Editora Nacional/Editora da USP, 1970.

SARAMAGO, José. *História do cerco de Lisboa*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SCHAFF, Adam. Por que a história é sempre reescrita? Tradução de Wamberto Hudson Ferreira. *Diógenes*, Brasília: Ed. da UNB, n. 8, p. 117-28, 1985.

SCHOLES, Robert; KELLOG, Robert. *A natureza da narrativa*. Tradução: Gert Meyer. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1977.

SCHPUN, Mônica Raisa. Lé com lé, cré com cré?: fronteiras mutáveis e imutáveis em *Memorial de Maria Moura*. In: CHIAPPINI, Ligia; BRESCIANI, Stella (Orgs.). *Literatura e cultura no Brasil: identidades e fronteiras*. São Paulo: Cortez, 2002. p. 177-186.

SODRÉ, Muniz. *O monopólio da fala: função e linguagem da televisão no Brasil*. Rio de Janeiro: Vozes, 1984.

STAM, Robert. *O espetáculo interrompido: literatura e cinema de desmistificação*. Tradução: José Eduardo Moretzsohn. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

STASHEFF Edward; BRETZ Rudy; GARTLEY, John; GARTLEY, Lynn. *O programa de televisão: sua direção e produção*. Tradução: Luiz Antônio de Carvalho. São Paulo: Ed. da USP, 1978.

STEEN, Edla van (Comp.). Depoimentos de Rachel de Queiroz. In: *Viver & Escrever*. Porto Alegre: L&PM Editores, 1981. v. 1. p. 179-193.

TODOROV, Tzevtan. *As estruturas narrativas*. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1989.

_____. *Poética da prosa*. Tradução: Maria de Santa Cruz. Lisboa: Edições 70, 1979.

THOMPSON, Emma. *Razão e sensibilidade: roteiro e diário*. Tradução: Aulyde Soares Rodrigues e Alyda Christina Sauer. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Tradução: Marina Appenzeller. São Paulo: Papyrus, 1992.

VILLAÇA, Antônio Carlos. O galo de ouro. In: QUEIROZ, Rachel. *O galo de ouro*. São Paulo: Siciliano, 1993. Orelha de capa.

WANDELLI, Raquel. *Leituras do hipertexto: viagem ao dicionário kazar*. Florianópolis: Ed. da UFSC; São Paulo: Imprensa Oficial, 2003.

WELLEK, René; WARREN, Austin. *Teoria da Literatura*. Tradução: José Palia e Carmo. Lisboa: Publicações Europa-América, 1971.

WOOLF, Virginia. *Mrs. Dalloway/Orlando*. Tradução: Mário Quintana/Cecília Meireles. Rio de Janeiro: Abril Cultural, 1972.

XAVIER, Elódia. Trajetória ficcional de Rachel de Queiroz. In: LIMA DUARTE, Constância (Org.). *Seminário Nacional Mulher & Literatura: Anais V Seminário Nacional Mulher e Literatura*. Natal: Ed. da UFRN, 1995. Seminário realizado de 1º a 3 de setembro de 1993. p. 86-88.

XAVIER, Ismail. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: PELLEGRINI, Tânia et al. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora Senac/Instituto Itaú Cultural, 2003. p. 61-89.

ZÉRAFFA, Michel. *Romance e sociedade*. Tradução: Ana Maria Campos. Lisboa: Editorial Estudios Cor, 1974.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção e leitura*. Tradução: Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Ed. da PUC, 2000.