

Memorial de Maria Moura em dupla poética de olhar

Renato França¹ (UFSC)

RESUMO: *Memorial de Maria Moura em dupla poética de olhar* procede ao estudo da manifestação de intertextualidade que decorre do processo de adaptação do romance *Memorial de Maria Moura*, de Rachel de Queiroz, à minissérie homônima realizada pela Rede Globo de Televisão. Para cumprir esta trajetória, o estudo destaca as principais questões que envolvem o processo de transposição de linguagem do literário ao televisual, discute as especificidades dos veículos em foco, o livro e a televisão, e identifica as aproximações e distanciamentos entre as duas obras, concluindo que a rubrica **adaptação livre** utilizada pela minissérie é justificada pela observação das principais contradições representadas na narrativa literária. O romance, o roteiro da adaptação e a construção da performance da personagem Maria Moura constituem o corpus de referência, pesquisa e estudo.

PALAVRAS-CHAVE: Maria Moura do romance à TV

Introdução

Versão sumariada de dissertação de mestrado, a comunicação aqui proposta debruça-se sobre a 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. Para isso, utiliza como *corpus* de referência, pesquisa e estudo a narrativa de *Memorial de Maria Moura*, de Rachel de Queiroz, publicada em 1992, e sua adaptação televisual homônima, realizada pela Rede Globo de Televisão em 1994, com roteiro de Carlos Gerbase e Jorge Furtado, direção de Roberto Farias, Denise Saraceni e Mauro Mendonça Filho, e direção artística de Carlos Manga.

Referenciado na indicação das aproximações e dos distanciamentos entre as duas obras, o estudo avança para uma avaliação da pertinência da rubrica “adaptação livre” utilizada pela Globo nos créditos da minissérie, lançando mão, para isso, do destaque e discussão das especificidades dos dois veículos de comunicação em foco, o livro e a televisão. Ao percorrer essa trajetória, o duplo olhar sobre a poética de *Memorial de Maria Moura* procura identificar as principais questões que envolvem a transposição de linguagem do literário ao televisual, numa abordagem que propõe contemplar o universo de múltiplas possibilidades de construção narrativa que caracterizam uma adaptação, tendo por referência os 24 capítulos propostos pelo roteiro original e os 19 capítulos da edição também original veiculada pela emissora no período de 17 de maio a 17 de junho de 1994.

A edição lançada em DVD, no final de 2004, não é aqui contemplada como *corpus* de leitura, seja porque nessa época a referida dissertação já encontrava-se em fase de conclusão; seja porque, ao constituir-se num grande compacto contínuo da versão original, prescinde das curvas, dos ganchos e dos fluxos temporais dramáticos da edição levada ao ar, remetendo, portanto, ainda que destinada a ser assistida num aparelho de televisão, a outro tipo de relação que não aquele que se dá entre o telespectador e a mídia televisual; seja porque, pelo menos em relação às adaptações realizadas até a última década do século passado, parece inevitável que as leituras das produções em DVD passem necessariamente pela leitura também e antes das versões levadas ao ar, das quais são, em realidade, subprodutos.

¹ Ivo Renato França é Mestre pela Universidade Federal de Santa Catarina. E-mail: renfranca@hotmail.com

A polêmica intertextualidade que se estabelece no processo de adaptação entre a obra original e a adaptada encontra referência já em José de Alencar e Machado de Assis. Isso para ficar no local e em expressões maiores. As várias adaptações para o teatro de *O guarani*, cuja mais famosa é a ópera de Carlos Gomes, e de *O primo Basílio*, de Eça de Queiroz, incitaram reações nos dois clássicos da literatura brasileira. Alencar, como autor, ressentia-se por não encontrar, no teatro, o público do romance. Machado, como crítico, acusa incompatibilidade de linguagens e remete à independência das formas, como destaca Hélio Guimarães em *Literatura, cinema e televisão* (GUIMARÃES, 2003, p. 93).

Mais de um século decorreu e o caráter conflituoso do olhar idiossincrásico entre adaptados e adaptadores não conquistou um campo de distensão. As questões que se colocam, em essência, são as mesmas. Cada vez mais são privilegiadas a leitura e a intertextualidade das formas, mas a polêmica continua. Prova disso é o significado informal a que foi alçado o vocábulo traição, linguagem coloquial ainda corrente na crítica e na academia, que pode nada mais ser que um “falso problema” (JOHNSON, 2003, p. 42).

Assentada numa assaz movediça base conceitual, a discussão envolvendo a adaptação do textual ao audiovisual, que lida com a transposição de um sistema de linguagem específico – a palavra escrita – para outro diverso em organização, sistematização e representação – a imagem sonora –, tangencia, de forma freqüente, fronteiras plurais e encontra ressonância em vários campos do conhecimento, como a teoria da literatura, teoria literária, narratologia, semiótica, estética da recepção, lingüística, psicanálise, imagética, cultura e comunicação de massa e indústria cultural.

Além do cinema, a televisão tem sido fonte de uma plethora de ficções adaptadas de romances e de outros gêneros literários. Se tomo como exemplo as minisséries, foco deste estudo, cerca de 50% das produzidas pela Globo utilizaram-se de textos literários como fonte criativa. É de bom tom esclarecer que não se trata de promover a apologia da Globo, mas é inevitável convir que seja a ficção televisual produzida pela emissora que se consolidou, tanto do ponto de vista da qualidade como da continuidade de produção, conquistando, inclusive, o reconhecimento internacional, de melhor teleficção mundial, e constituindo-se num negócio que já na década de 1980 chegava a somar “92” países compradores, atingindo cifras em torno de “20 milhões de dólares”, de acordo com dados de Michèle e Armand Mattelart, em *O carnaval das imagens* (MATTERLART, 1989, p.28).

Julgo pertinente destacar que, de certo ângulo, a tarefa de adaptar uma obra literária para o cinema pode ser considerada como de menor dificuldade do que para a televisão. 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 do assim considerado 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 representados.

Essa questão é, em verdade, bem mais complexa e bem menos estanque do que é pertinente ao objeto desta reflexão. Há uma tendência moderna crescente de aproximação entre o fazer fílmico e o fazer televisual, que, por vezes, dilui ou torna difusas as diferenças do que seja adequado às salas de cinema ou às salas da casa de um espectador/consumidor que, seja pela maior democratização da cultura cinematográfica, seja pelo crescimento do acesso às redes de televisão fechadas, tem sofisticado seus gostos e expectativas quanto aos conteúdos aos quais dedica seu tempo disponível e sua atenção.

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 heterogênea. Essa caracterização de indústria cultural de maior acentuação da televisão do que do cinema constitui-se, sem dú-

vida, em fator de dificuldade e complexidade para a adaptação de uma obra literária. Se o foco de abordagem passa, portanto, da linguagem filmica à televisual, a reflexão pode ainda ser remetida aos embates conceituais entre arte e espetáculo, e derivar em complexos olhares potencializados na dupla face híbrida da televisão, que, além de sincretizar diversas linguagens, recicla elementos das culturas erudita, popular e de massa.

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 televisão, está uma massa heterogênea de leitores consumidores, numa relação algo 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 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 reticencioso a narrativas estruturadas por 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.

Os conteúdos tornam-se ainda mais plurais se focados pelo olhar atualizado da pós-modernidade, modernidade tardia, ou simplesmente modernidade, como se queira, que contrapõe à tradicional fidelidade da obra adaptada à original, de forma cada vez mais radical, questionamentos desdobráveis em múltiplas possibilidades intertextuais passíveis de configuração num processo de transposição de linguagem do textual ao audiovisual.

Da rígida fidelidade à irrelevância do original, balizam esse impasse a busca de equivalências formais, o diálogo da transposição com o texto original e com o contexto em que se insere e o alargamento intertextual em atualizações, rupturas, inversões, expansões e reduções narrativas ou pluralizações de significados que se façam necessárias ao desafio da travessia de uma a outra linguagem. Considera este estudo que matiza de bom senso essa discussão a tendência que avoca à adaptação a observação das contradições representadas no original como justificativa da rubrica adaptação – tenha ela o objetivo de homenagear, criticar, parodiar ou subverter a obra escolhida como fonte criativa.

Quando diz, em *O circo eletrônico*, que a adaptação de *A escrava Isaura*, em roteiro de Gilberto Braga, nada tem a ver com o romance de Bernardo Guimarães, que “o livro serve apenas como título [...] para dar aquele arranque, aquela alavanca que a novela precisa no seu início para puxar público” (FILHO, 2001, p. 157), o diretor de teledramaturgia da Globo Daniel Filho, não trai ninguém, a não ser a ele mesmo, no sentido de revelar a estratégia de dramaturgia pela qual opta a adaptação: é inevitável convir, uma apropriação pouco devida; isso para ser delicado.

A síndrome da alavancagem da audiência inicial não determina, como em *A escrava Isaura*, a estratégia de adaptação da minissérie *Memorial de Maria Moura*. Produto padrão-nobre da TV Globo, as minisséries, assim como as microsséries, recebem tratamento especial de produção, execução e veiculação. Dirigidas a um público eclético, de supostas erudição e maior capacidade crítica e seletiva que o das demais teleficções, as minisséries têm menor sujeição à tirania da audiência, escapando do ritmo frenético de produção industrial que caracteriza a realização das telenovelas de veiculação diária que compõem o “palimpsesto rígido” da grade de teleficções da Globo, como, de maneira muito feliz, define Ana Maria Balogh, em *O discurso ficcional na TV* (BALOGH, 2002, p. 159).

É dentro dessa diretriz que este estudo considera que a adaptação de *Memorial de Maria Moura* faz um aproveitamento de qualidade das contradições representadas no romance, ainda que a transposição gere várias aproximações e também vários distanciamentos entre as duas versões da narrativa, que conta a saga de uma sinhazinha que se transforma em bandoleira como alternativa única de garantir sua sobrevivência e dignidade feminina, mesmo que para isso provoque uma ruptura paradoxal, assumindo para si a estética masculina de um discurso machista e patriarcal.

Uma curta paráfrase se faz necessária. Como reação a uma sequência de acontecimentos trágicos – o assassinato do pai; a misteriosa morte da mãe; a sevícia, o assédio e a temida e ao mesmo tempo desejada violação por parte do padrasto, e o temor da usura de seus bens e da morte, que percebe iminente –, Maria Moura decide optar: “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” (QUEIROZ, 1992, p. 24). Manda matar o padrasto e em troca promete casamento ao caboclo Jardimino. De ansioso a ameaçador, Jardimino leva de novo ao “era ou ele, ou eu”. Monta a armadilha e o caboclo é morto tentando entrar pela janela do quarto dela. Depois, é a vez dos primos e da cunhada, querendo as terras em que mora. Insistem, tentam forçá-la a casar com um deles. Irredutível, Maria Moura arrebanha alguns homens, enfrenta o bando de jagunços contratados pelos primos e, como última instância, veste as roupas do pai guardadas no baú, põe fogo na própria casa e foge. Tem início a saga da sinhazinha transmutada em donzela-guerreira, que ergue uma fortaleza de poder na Serra dos Padres, uma espécie de terra prometida recebida em herança paterna.

Ao longo da trajetória de sinhazinha à temida Dona, líder 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.

Estudo de Vera Borges, citado por Ligia Chiappini, ressalta que as mulheres de Queiroz 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”. A pesquisadora argumenta que o poder patriarcal se apresenta na escritora, “absolutamente, causando inquietação, é verdade, mas não conseguindo vislumbrar uma saída. Suas personagens perpetuam o modelo patriarcal só que exercido por mulheres” (CHIAPPINI, 2002, p. 173-175).

É exatamente nos limites dessas fronteiras, de questionamento e não de desconstrução ou de rompimento com a tradição patriarcal, que se configura o ficcional em torno da construção da personagem responsável pela narração de 21 dos 42 capítulos do romance *Memorial de Maria Moura*. Em contradição ao recorrente recurso narrativo do ir e vir do sertão da representação da mulher nos romances anteriores de Rachel, Maria Moura não sai do sertão, mas, como que implodindo o sertão dentro dela mesma e dentro dele próprio, busca um rompimento efetivo com a condição de dominação da mulher, numa postura em que subverte a estrutura social machista e arrebanha para si os poderes da tradição patriarcal.

Na prática é muito difícil, para não dizer impossível, examinar a passagem do romance ao roteiro sem, vez ou outra, remeter à versão final, ou seja, à minissérie propriamente dita, ou, na leitura desta, projetar reflexões sem remissões à narrativa literária. Portanto, as leituras que se seguem do roteiro da adaptação e da performance da Maria Moura televisual, embora procurem ater-se aos seus focos específicos de abordagem, transitam e, por vezes, interpolam e imbricam essas várias fronteiras de transposição de linguagem.

1 Do romance ao roteiro

A adaptação de um texto literário para uma produção televisual caracteriza dois momentos diferenciados de transposição, o que possibilita inferir, como envolvidos nesse processo, a presença de três textos de naturezas diferentes e não apenas dois. No primeiro momento, em uma travessia de maior proximidade entre o texto original e o adaptado, acontece o reconto 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 a construção das curvas e ganchos dramáticos e as indicações que irão orientar a escritura dos vários capítulos de um terceiro texto, a filmagem da minissérie, que será objeto da recepção.

Para atender a essa dupla atribuição, o roteiro é construído a partir de uma estrutura narrativa fragmentada, formada por blocos compostos de narração e descrição, o primeiro bloco fazendo avançar a história através dos diálogos, e o segundo bloco suspendendo o fluir da narração para descrever e prescrever, pela via de um narrador em terceira pessoa que se dirige a um público de bastidor, as circunstâncias de realização dos diálogos, o contexto cenográfico e o comportamento das personagens. Contudo, parece diferenciar-se de forma objetiva, nos três textos, o enfoque narrativo. No texto literário, a unidade narrativa do romancista é a ação. No primeiro reconto, conforme ressalta o jornalista e escritor Luiz Carlos Maciel, a unidade narrativa do roteirista “é a cena”, sendo sua “tarefa fundamental [...] a dramaturgia” (MACIEL, 2003, p. 16).

Com o propósito de sistematizar as estéticas da interrupção e da repetição continuadas, formas discursivas constituintes da televisão, Carlos Gerbase e Jorge Furtado, ao construir o roteiro da adaptação, fragmentam em cenas o ficcional apreendido do romance, estruturando-as em seqüências que vão cruzando as ações e dando andamento à história. Por paradoxal que possa parecer, a fragmentação do sentido do romanesco objetiva conferir linearidade à narrativa televisual, seja em relação à narração, que, no romance, atende à arquitetura polifônica da voz de diversas personagens-narradoras, seja em relação à estrutura temporal, que, na primeira metade da narrativa literária, provoca vários fluxos temporais entre presente e passado.

Na minissérie, o único movimento temporal significativo ocorre no início da narrativa, que começa com uma ação adiantada da história, caracterizada como uma antecipação de informação, na medida em que é repetida. Isso aproxima as duas versões e, ao mesmo tempo, distancia, pois o recurso utilizado por Rachel é um característico *in medias res*, técnica tradicional da epopéia, que desloca para o início uma ação adiantada da história, mas que não se repete. Excetuando esta antecipação narrativa e outros movimentos temporais pouco significativos do ponto de vista de estrutura, na medida em que caracterizados como curtos fluxos de memória das personagens, a narração televisual se faz em ordem temporal direta num plano do presente.

Essa tendência 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, substituindo, na minissérie, as personagens-narradoras do romance pelo olhar da câmera e pelos diálogos das personagens. Mais do que propriamente gerar um distanciamento entre as duas obras, essa alteração narrativa tem a intenção de promover o diálogo da história em adaptação com o contexto no qual se insere.

Talvez um dos principais distanciamentos entre as duas versões esteja no tratamento de maior visibilidade das ações que envolvem violência e sexo, tão-somente sugeridas no romance, que atingem um nível de exacerbação nas ações de sadismo com a genitália da personagem Chico Anum e de curra e morte da cunhã Zita, que não são representadas por Queiroz. Na medida em que a narrativa literária se utiliza da economia de palavras para narrar ou descrever as ações de violência e sexo, ou mesmo as de sexo não associado à violência, esse foco temático é responsável por boa parte das extensões, revalorizações e inserções narrativas de que a adaptação se utiliza para construir os 24 capítulos do roteiro original.

Associadas a isso estão certa acentuação de um tom melodramático e maniqueísta de parte da ação e a estereotipia, principalmente, das personagens inimigas de Maria Moura, em que as boas ficam visivelmente melhores e as más, piores; antagonistas essas que, na principal extensão narrativa gerada pela adaptação, protagonizam um embate em torno da disputa violenta da terra até o final da história, levando a um dramático confronto final que não tem fundamento na conclusão da narrativa literária, na medida em que as personagens do romance não são movidas tão-somente pela absolutização deste confronto.

Se isto, de determinado ângulo, distancia as duas versões, no todo, extrapola, mas não chega a comprometer totalmente as contradições representadas por Rachel. De um lado, é fundamental considerar que essas extensões narrativas, em verdade, têm o objetivo de atualizar a narrativa literária ao contexto da adaptação, na busca de um fluxo dramático gerador de tensão e distensão, renovável de acordo com o desenrolar das ações até o final da história, de forma a sustentar e, de preferência, elevar a audiência, no caso, dos 19 capítulos que são levados ao ar, atendendo a um recurso técnico típico da mídia televisual e da estética da recepção da cultura de massa. De outro lado, é também fundamental reconhecer a violência pela posse da terra presente já na narrativa literária. É inclusive ela que deflagra a transformação da sinhazinha em bandoleira, mas que da metade do romance em diante é substituída por um outro tipo de violência, a da luta pela sobrevivência, em que a agressão assume a dimensão do questionamento social.

Semelhante ao cinema, em que o diretor é reconhecido como responsável maior pela autoria do filme, e diferente da telenovela, em que a 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. No caso de *Memorial de Maria Moura*, isso terá repercussões já no roteiro, fato que é, inclusive, admitido pelos roteiristas. Para caracterizar o visual desse plano da ação de violência e luta pela terra, o diretor Carlos Manga cria uma intertextualidade com a obra fílmica do cineasta italiano Sérgio Leone e importa para a minissérie a estética do *western-spaguetti*, que tem como seu principal expoente o filme *Era uma vez no oeste*. Essa interface do nordeste brasileiro com o *western* encontra referências anteriores nas filmografias de Lima Barreto e de Glauber Rocha.

Aliás, essa questão do plano espacial de representação da saga de Maria Moura é outra decisão que evidencia a leitura e marca de direção de Carlos Manga já na construção do roteiro, que opta por 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 redundasse numa questionável acepção 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.

Dois dos principais pontos de aproximação entre o roteiro e o romance, são, por certo, a farta valorização dos diálogos construídos pela narrativa literária e o cuidadoso aproveitamento dos principais momentos dramáticos que constroem a tessitura do romance. De resto, é importante ressaltar que a extensão e a revalorização narrativas, principalmente, no que diz respeito à construção das personagens, constituem-se em marcas reveladoras das estratégias de adaptação. A personagem Firma, cunhada de Moura, que, no romance, ocupa um papel coadjuvante no desenvolvimento das ações, e, na minissérie, é transformada na grande antagonista da donzela-guerreira, é, talvez, o exemplo mais evidente de revalorização narrativa imprimida pela adaptação.

A competência e a pertinência das soluções encontradas por Gerbase e Furtado no roteiro de adaptação podem ser explicitadas, por exemplo, no fato de que sobraram cenas prescritas pela roteirização, já que a finalização das filmagens reduziu para 19 os 24 capítulos do roteiro original; no entanto, praticamente todas as cenas da minissérie levada ao ar 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.

2 Do roteiro à performance

No segundo reconto, que vai da representação no roteiro à produção final da minissérie, passando pela construção dos cenários, performance dos atores, direção de filmagem e edição de cenas, a unidade narrativa do diretor, como destaca Luiz Carlos Maciel, é “o plano” de filmagem e sua preocupação maior, a “linguagem” (MACIEL, 2003, p. 16). É na construção desse terceiro texto, processada por uma equipe de profissionais diversos que interferem na definição das soluções e deixam marcas de leitura na adaptação, que 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.

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 compõem as diversas cenas. O objetivo desses procedimentos é o da busca da exposição clara da imagem no tempo necessário para conferir à cena a intencionalidade dramática proposta no roteiro, que, do ponto de vista conceitual, pode ser observada, extrapolada ou, até, subvertida.

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. 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” (PIGNATARI, 1984, p. 16). Pelas suas características de emissão e recepção, a televisão comporta, no máximo, a ausência de som, e, mesmo assim, tão-somente em seqüências curtas.

Para narrar a saga de Maria Moura de sinhazinha a bandoleira no romance, reforço, 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 observam a discussão da condição secular de dominação da mulher e da sociedade feudal do Nordeste do século XIX, na qual tem destaque a relevância do papel do sertanejo que pratica o “banditismo social” (FIGUEIREDO, 2000, p. 105), típico da sociedade nordestina do período colonial, e a valorização dos aspectos míticos do imaginário brasileiro, em especial do Nordeste.

Concorrem para construir a Maria Moura do romance referências de um largo espectro de tipos de mulheres que abarca a inspiração em personagens femininas dos romances anteriores de Rachel, em Maria de Oliveira – cabocla que, acompanhada dos filhos, assombra o sertão pernambucano no século XVII, assaltando fazendas em nome da sobrevivência –, em Maria Bonita, em Elizabete I e nas matriarcas nordestinas, todas mulheres fortes que, de uma ou outra maneira, 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 um imaginário do masculino, é utilizado por Rachel já na caracterização da infância de Maria Moura. Na adaptação, essa tipificação se coloca de forma menos evidente, seja na Maria Moura menina, seja na sinhazinha, seja na donzela-guerreira, interpretadas pelas mãe e filha Glória e Cleo Pires. No caso de Glória Pires, a direção busca diluir a compleição tipicamente feminina da atriz utilizando-se de posicionamentos de câmera e de enquadramentos que estimulem a associação a um perfil físico masculino. O figurino com a marca da estética do *western-spaguetti* contribui para isso. Além e mais importante do que essas questões, demonstrando a pertinência da escolha da atriz para interpretar a donzela-guerreira televisual, o que aproxima as duas Maria Moura é a empatia de Glória Pires com o telespectador, construída numa trajetória de performance de mulheres fortes, independentes, obstinadas, telúricas, em que pode ser citada como referência emblemática a personagem Ana Terra, na adaptação televisual de *O tempo e o vento*, de Érico Veríssimo.

Além do distanciamento que a adaptação gera ao conferir uma visibilidade de estupro ao assédio do padastro e matizar de culpa ao que o romance confere tons de assentimento por parte de Maria Moura e a já citada perda da condição de narradora – que é parcialmente compensada pela predominância do foco narrativo no seu olhar imagético, as trajetórias 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. As mudanças narrativas referidas na leitura do roteiro têm implicações também sobre a performance da Maria Moura televisual, à exceção das que envolvem sexo, que se mantêm no nível do erótico-afetivo. De maior sutileza no romance, o perfil de violência da personagem na minissérie responde ao clima de tensão crescente em torno das ações de conquista que evolui em disputa da terra, exorbitando a temática literária, como já referido. Há diversas mudanças no entorno 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 radical à construção da personagem no romance.

Se a adaptação marca o rito de passagem de sinhazinha a bandoleira pelo enrolar de uma faixa de pano na cabeça de Maria Moura, que perde em força dramática para o romance, em que o entrecho é representado pelo corte do cabelo da personagem, ganha em melodramaticidade, quando, na segunda metade da narrativa, a paixão eclode no peito na bandoleira, que solta os cabelos negros e femininos, fazendo renascer a mulher escondida pelas roupas masculinas. É neste entrecho que se encontram os principais distanciamentos entre a Maria Moura romanesca e a televisual.

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, até então, com o primo 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 forjada no estabelecimento da Casa Forte.

Na versão televisual, a chefe de bando é vencida pela mulher traída pelo amante, cuja traição subtrai dela a esperança na obtenção do amor do seu homem e na vida, que, em função da rede de antagonismos tramada em torno dela, rouba-lhe a possibilidade e a continuidade do sonho da terra prometida, configurada pela manutenção da Casa Forte. Com isso, perde os dois principais componentes da sua demanda axial de vida: o amor e a liberdade.

Na literatura, a personagem-narradora, traída pelo amante e descrente então da conquista da utopia de amor e liberdade, encerra a narrativa, deixando em aberto a história, expondo-se ao risco de morte num perigoso assalto, um final que seria frustrante para a recepção da televisão. A adaptação opta por um final apoteótico, com Maria Moura, acompanhada apenas pelo primo Duarte, cavalgando em direção à morte, no enfrentamento à guarda imperial e a um verdadeiro exército de jagunços, em nome da sobrevivência de seu bando. Com isso, a minissérie migra do herói problemático da narrativa literária para uma espécie de heroína épica, paradoxalmente valorizando um matiz épico que permeia o romance como um todo; ou seja, se por um lado distancia, por outro, aproxima as duas narrativas.

Conclusão

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 microcósmico 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*” (STEEN, 1981, v. 1, p. 180).

Por todas as reflexões levantadas por este estudo, a minissérie *Memorial de Maria Moura* parece constituir uma produção bem resolvida em diversos dos seus aspectos. 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 um ponto para os 37 obtidos por *Anos Dourados*, produção com roteiro de Gilberto Braga e direção de Roberto Talma, levada ao ar em 1986 (FIGUEIREDO, 2000, p. 215). Entre 1995 e 1998, foi exportada e apresentada também em emissoras de televisão de Portugal, Indonésia, Angola, Canadá e de vários países sul e centro-americanos (AMODEO, 2000, p. 211). Parece um produto televisual bem-sucedido, entretanto, não apenas em função da 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, na medida em que observa as principais contradições representadas no original e demonstra conhecimento e domínio do universo ficcional da escritora Rachel de Queiroz por parte dos adaptadores.

De uma forma geral, os discursos da história do romance são mantidos na adaptação. As contradições representadas na narrativa literária e observadas pela transposição são, por vezes, em certa medida, matizadas ao gosto da massa heterogênea da recepção, atingindo configurações de cunho melodramático, folhetinesco, sensacionalista até, gerando aproximações ou distanciamentos entre a adaptação e a obra adaptada, mas estão presentes. Nesse espaço movediço da transposição entre as aproximações e os distanciamentos, leio na adaptação atualizações narrativas que incorporam ao discurso o debate de temas como a corrupção, a fraude, o nepotismo, a irascibilidade e a ambição desmedida, temáticas de que o romance não se ocupa de forma significativa, o que confere um ganho discursivo à minissérie. Talvez o aproveitamento da temática sexual na adaptação possa tam-

bém até 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 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 (COELHO, 1993, p. 313), identificada por Nelly Coelho Novaes, e os das demasias com que são caracterizadas algumas das 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 característico comedimento da escritora. “Eu não sou de demasias. Eu sou muito moderada”, declara Rachel em entrevista na versão em DVD da minissérie.

Não poderia dar por concluído este duplo olhar sobre a poética de *Memorial de Maria Moura* sem destacar uma questão, no mínimo, curiosa. No romance, antes de se por a caminho do assalto perigoso que encerra e deixa em aberto a narrativa, expondo-se ao risco de morte, Maria Moura nomeia seu herdeiro Xandó, filho da sua antitética prima Marialva, integrante do bando. Na minissérie, essa personagem herdeira tem o sexo trocado e recebe o nome de Raquel. Além da evidente homenagem dos adaptadores à escritora, essa alteração narrativa parece revelar, mais do que um distanciamento, uma irônica fissura nas fronteiras de gênero entre a adaptação e o texto original, projetando no feminino a promessa de continuidade da comunidade da Casa Forte e de Maria Moura. A opção narrativa de Queiroz ao projetar essa continuidade no masculino parece encontrar referência na posição da escritora que caracteriza a construção da personagem numa visão de questionamento e não propriamente de desconstrução do discurso machista-patriarcal.

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 da personagem Maria Moura, foi percorrida a trajetória da busca do significado das imagens e da performance da personagem à sua tradução nas palavras que constituem o texto deste ensaio. 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:

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 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.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- [1] BALOGH, Anna Maria. *O discurso ficcional na TV*. São Paulo: Ed. da USP, 2002.

- [2] 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. 157-186.
- [3] COELHO, Nelly Novaes. *A literatura feminina no Brasil contemporâneo*. São Paulo: Siciliano, 1993.
- [4] 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 história 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).
- [5] 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.
- [6] FILHO, Daniel. *O circo eletrônico: fazendo TV no Brasil*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- [7] FRANÇA, I. R. *Memorial de Maria Moura em dupla poética de olhar: do romance de Rachel de Queiroz à minissérie de televisão*. 2005. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Universidade Federal de Santa Catarina.
- [8] FURTADO, Jorge; GERBASE, Carlos. *Memorial de Maria Moura*. Porto Alegre, 1994. Não publicado. Roteiro de minissérie de televisão com 24 capítulos.
- [9] 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 Itau Cultural, 2003. p. 91-114.
- [10] 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.
- [11] MACIEL, Luiz Carlos. *O poder do climax: fundamentos do roteiro de cinema e TV*. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- [12] MATTELART, Michèle; MATTELART, Armand. *O carnaval das imagens: a ficção na TV*. Tradução: Suzana Calazans. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- [13] 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.
- [14] 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).
- [15] NERY, Hermes Rodrigues. *Presença de Rachel*. São Paulo: Funpec, 2002.
- [16] PELLEGRINI, Tânia et al. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora Senac/Instituto Itau Cultural, 2003.
- [17] PIGNATARI, Décio. *Signagem da televisão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- [18] QUEIROZ, Rachel. *Memorial de Maria Moura*. São Paulo: Siciliano, 1992.
- [19] STEEN, Edla van (Comp.). Depoimentos de Rachel de Queiroz. In: *Viver & Escrever*. Porto Alegre: L&PM Editores, 1981. v. 1. p. 179-193.

