

Lídia Carla Holanda Alcântara

**MEMORIAL DE MARIA MOURA:
do romance à minissérie**

São Paulo
2015

LÍDIA CARLA HOLANDA ALCÂNTARA

**MEMORIAL DE MARIA MOURA:
do romance à minissérie**

Tese de doutorado apresentada ao curso de pós-graduação em Letras da Universidade Presbiteriana Mackenzie, como requisito para a obtenção do título de Doutor.

Orientadora:

Prof^a. Dr^a. Maria Luiza Guarnieri Atik

São Paulo
2015

LÍDIA CARLA HOLANDA ALCÂNTARA

**MEMORIAL DE MARIA MOURA:
do romance à minissérie**

Tese de doutorado apresentada ao curso de pós-graduação em Letras da Universidade Presbiteriana Mackenzie, como requisito para a obtenção do título de Doutor.

Banca Examinadora

Prof^a. Dr^a. Maria Luiza Guarnieri Atik

Prof^a. Dra. Ana Lúcia Trevisan

Prof^a. Dra. Gloria Carneiro do Amaral

Prof^a. Dra. Alleid Ribeiro Machado

Prof^a. Dra. Maria Helena Peixoto

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, a Deus, por tudo.

À minha orientadora querida, professora Maria Luiza Atik, pelo companheirismo, pelo carinho, por guiar, orientar, sem nunca impor sua opinião. A ela, que sempre com muita humildade e paciência, mostra o caminho, o meu “muito obrigada” jamais seria o suficiente.

Aos meus pais, pela incansável dedicação, por me mostrarem o que é o amor e a compreensão, especialmente nessa cansativa jornada. Se eu sou hoje alguém, devo a vocês. Sou muito abençoada por tê-los em minha vida.

À minha irmã Luiza, que é meu exemplo de dedicação e força de vontade, por simplesmente estar sempre do meu lado, acreditando em mim mais do que eu mesma, me ajudando sem nunca pedir nada em troca.

À minha irmã Verena, que está sempre disposta a ajudar, até mesmo nas horas mais difíceis.

Ao meu Eduardo, por toda a força.

À minha psicóloga-amiga, Simone Lobato, por sempre estar presente.

A todos que contribuíram para a concretização desta tese, muito obrigada!

RESUMO

O presente trabalho busca estudar a narrativa de Rachel Queiroz, intitulada *Memorial de Maria Moura*, publicada em 1992, e sua adaptação homônima para a televisão em forma minissérie, exibida pela Rede Globo em 1994. Esta tese estuda a transposição do livro para a televisão e os recursos utilizados nessa transposição, os quais aproximam a narrativa escrita da televisiva. Estudamos, ainda, os paratextos presentes em ambas as tramas, a escrita e a adaptada, os quais contribuem para a composição da obra como um todo, mas não fazem parte da narrativa em si. Para tanto, o trabalho foi dividido em três capítulos: o primeiro teórico, que traz estudos sobre literatura, televisão e adaptações; o segundo, o qual estuda os paratextos; e o terceiro, o qual estuda a transposição do romance escrito para a televisão. Para tanto, utilizamos como aparato teórico estudiosos como Linda Hutcheon, Ana Balogh e Gerard Genette.

Palavras-chave: Memorial de Maria Moura; minissérie, adaptação; Rachel de Queiroz

ABSTRACT

The present paper studies Rachel de Queiroz's narrative entitled *Memorial de Maria Moura*, published in 1992, and the miniseries inspired in it, which carries the same name, aired in Globo network in 1994. This work studies the transposition from the book to the television and the resources used in this transposition, which bring the written narrative to the television narrative. We also study the paratexts present in both plots, which contribute to the composition of Queiroz's and Globo's work as a whole, but not being actually part of the story. For that, this paper was divided in three sections: the first theoretical one, which brings studies about literature, television and transposition; the second one which studies paratexts; and the third one, which studies the transposition from the written story to the television. For that, we used as theoretical resources Linda Hutcheon, Ana Balogh and Gerard Genette.

Key-words: Memorial de Maria Moura; minissérie, adaptação; Rachel de Queiroz

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Lampião e Maria Bonita	34
Figura 2: Cenas de Capitu	37
Figura 3: Cena da minissérie Memorial de Maria Moura	38
Figura 4: Diadorim, em primeiro plano, na minissérie Grande Sertão: Veredas	49
Figura 5: Capa de Memorial de Maria Moura	59
Figura 6: Contracapa de Memorial de Maria Moura	61
Figura 7: Primeira orelha de Memorial de Maria Moura	62
Figura 8: Dedicatória de Memorial de Maria Moura	63
Figura 9: O cubico	65
Figura 10: Capa de Memorial de Maria Moura	67
Figura 11: Contracapa de Memorial de Maria Moura	70
Figura 12: Orelha de Memorial de Maria Moura	72
Figura 13: Segunda orelha de Memorial de Maria Moura	74
Figura 14: Ilustração presente em Memorial de Maria Moura	74
Figura 15: Capa do DVD 1	79
Figura 16: Capa do DVD 2	79
Figura 17: Parte interna da capa dos DVDS	81
Figura 18: Cena do DVD 3 de <i>Memorial de Maria Moura</i> .	83
Figura 19: Iluminura Medieval	84
Figura 20: Cena da abertura de Hilda Furacão	86

Figura 21: Cena da vinheta de abertura de <i>Hilda Furacão</i>	87
Figura 22: Cena da vinheta de abertura de <i>Amores Roubados</i>	88
Figura 23: Cena da vinheta de abertura de <i>Amores Roubados</i>	89
Figura 24: Cena final da vinheta de abertura de <i>Amores Roubados</i>	89
Figura 25: Cena da vinheta de encerramento de <i>Hilda Furacão</i>	90
Figura 26: Cena da vinheta de encerramento de <i>Amores Roubados</i>	91
Figura 27: Cenas da vinheta de abertura de <i>Memorial de Maria Moura</i>	92
Figura 28: Cena da vinheta de abertura de <i>Memorial de Maria Moura</i>	93
Figura 29: Cena da vinheta de abertura de <i>Memorial de Maria Moura</i>	94
Figura 30: Cena da vinheta de abertura de <i>Memorial de Maria Moura</i>	94
Figura 31: Cena da vinheta de abertura de <i>Memorial de Maria Moura</i>	95
Figura 32: Cena da vinheta de abertura de <i>Memorial de Maria Moura</i>	96
Figura 33: Cena da vinheta de abertura de <i>Memorial de Maria Moura</i>	96
Figura 34: Cena da vinheta de abertura de <i>Memorial de Maria Moura</i>	97
Figura 35: Cena da vinheta de abertura de <i>Memorial de Maria Moura</i>	98
Figura 36: Cena da vinheta de abertura de <i>Memorial de Maria Moura</i>	98

Figura 37: Cena da vinheta de abertura de <i>Memorial de Maria Moura</i>	99
Figura 38: Cena da vinheta de intervalo de <i>Memorial de Maria Moura</i>	100
Figura 39: Cena da vinheta de intervalo de <i>Memorial de Maria Moura</i>	100
Figura 40: Imagem da Serra dos Padres em preto e branco, cena da minissérie <i>Memorial de Maria Moura</i> .	119
Figura 41: Maria Moura ainda menina, interpretada por Cléo Pires	120
Figura 42: O pai esculpindo a Serra dos Padres, cena da minissérie <i>Memorial de Maria Moura</i> .	121
Figura 43: Um ano depois”, cena da minissérie <i>Memorial de Maria Moura</i>	122
Figura 44: Foco nas botas de Liberato, cena da minissérie <i>Memorial de Maria Moura</i> .	123
Figura 45: Maria Moura de saia e cabelos soltos, costurando	124
Figura 46: Os irmãos Tonho e Irineu	127
Figura 47: Firma, interpretada por Zezé Polessa	128
Figura 48: Dona Eufrásia	130
Figura 49 Dona Bela entrando na igreja, cena da minissérie <i>Memorial de Maria Moura</i>	131
Figura 50: As beatas fofoqueiras, cena da minissérie <i>Memorial de Maria Moura</i>	132
Figura 51: Cirino, interpretado por Marcos Palmeira	133
Figura 52: Cena final da minissérie <i>Memorial de Maria Moura</i>	138

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	18
1	NARRATIVAS VERBAIS E AUDIOVISUAIS	29
1.1	UMA DISCUSSÃO INICIAL	29
1.2	DO FOLHETIM À TELEVISÃO	31
1.3	A ADAPTAÇÃO: DO PAPEL À TELEVISÃO	39
1.3.1	OS ADAPTADORES	50
1.3.2	A TELEFICÇÃO BRASILEIRA SERIADA	53
2	PARATEXTOS: DO LIVRO AO DVD	58
2.1	PARATEXTOS NO ROMANCE	58
2.2	OS PARATEXTOS DO DVD	78
2.3	VINHETAS	84
3	MEMORIAL DE MARIA MOURA: DO LIVRO ÀS TELAS	102
3.1	ABERTURA	102
3.2	A PROSA DE PAPEL	103
3.3	A TELEFICÇÃO SERIADA	116
	CONCLUSÃO	140
	REFERÊNCIAS	142

INTRODUÇÃO

*Percorrer hoje [...] o caminho da obra romanesca, cronística,
teatral ou memorialista escrita por Rachel de Queiroz,
[...] é
revisitarmos um mundo construído de uma Palavra de densa
beleza e emoção.*

(Nelly Novaes

Coelho)

O presente trabalho tem como objeto de estudo um dos romances da escritora nordestina Rachel de Queiroz, e sua adaptação televisiva, ambos intitulados *Memorial de Maria Moura*. Mas, afinal, quem foi Rachel de Queiroz? Quem foi esta mulher, a primeira a fazer parte da Academia Brasileira de Letras, descendente de José de Alencar, e que ficou nacionalmente conhecida aos vinte anos? Parece um pouco sem sentido falar de sua obra e deixar um vazio sobre a vida de tão conhecida escritora.

Rachel de Queiroz nasceu em 17 de novembro de 1910, em Fortaleza (CE), tendo falecido aos 92 anos, em 04 de novembro de 2003, às vésperas de completar 93 anos. Além de romancista, foi cronista, ensaísta, tradutora, teatróloga e jornalista. Motivada pela seca do Nordeste, em 1917, sua família mudou-se para o Rio de Janeiro, e logo depois para Belém do Pará. Em 1919, retornaram a Fortaleza, onde iniciou seus estudos. Mais tarde, em 1925, formou-se professora no Colégio da Imaculada Conceição. Interessada desde muito nova pelas Letras, em 1927 começou a escrever crônicas e poesias para o jornal *O Ceará*, sob o pseudônimo de Rita de Queluz, tornando-se, posteriormente, redatora efetiva. Foi nesse jornal que publicou seu primeiro romance em forma de folhetim, intitulado *História de um nome*, mas foi com a publicação de *O Quinze*, em 1930, editado pela própria Rachel de Queiroz, quando tinha apenas vinte anos, que a escritora ganhou notoriedade. O título faz referência à grande

seca de 1915, a qual ela própria e sua família vivenciaram no Nordeste, o que causou sua mudança em 1917, como já dissemos, primeiramente para o Rio de Janeiro e depois para Belém.

Luís Bueno, em seu livro *Umahistória do romance de 30*, fala sobre *O Quinze* e o classifica como “certamente o mais ruidoso sucesso do período” (2006, p. 124). Aliás, o autor discorre sobre o livro de estreia de Rachel de Queiroz, acrescentando que “[...] estourou no ambiente literário brasileiro, chamando a atenção de críticos, de escritores de primeiro plano e ganhando uma segunda edição logo no ano seguinte ao seu lançamento [...]” (2006, p. 124). O que chama a atenção de Luis Bueno, aliás, não é apenas o sucesso alcançado por Queiroz com esse romance, mas também, a forma como ele é construído. O autor diz que a escritora faz os leitores entrarem em contato com a seca, aproximando-se do romance naturalista e ao mesmo tempo afastando-se dele, colocando em foco não apenas a seca em si, mas também “a problemática da relação do homem com a terra” (idem, p. 125). Queiroz consegue mostrar que o sofrimento causado pela seca tem razões sociais, morais, humanitárias, e precisaria da ajuda dos poderosos da elite para ser solucionado.

Luis Bueno classifica *O Quinze* como “o grande marco da renovação pelo qual passaria o romance brasileiro da década de 30, porque foi capaz de construir uma síntese de uma série de questões relevantes” (ibidem, p. 132). E, apesar de mostrar que o livro desagradou a alguns críticos, como Afrânio Coutinho, talvez pela sua construção muito linear, pela aparente simplicidade, ou pela própria temática e pela construção de personagens, Luis Bueno permanece firme na opinião – a qual partilha com outros críticos também – de que *O Quinze* trouxe um “sabor tão forte de coisa nova” (ibidem, p. 133), fazendo-se repensar, inclusive, a posição da mulher na literatura brasileira. Isso porque o romance, o qual se duvidou em certo ponto de ter sido escrito por uma mulher,

é considerado pelo autor como um “verdadeiro marco da literatura feminina ‘séria’ entre nós” (ibidem, p. 283).

Depois de ganhar notoriedade com *O Quinze*, tendo sido aclamada pela crítica e agraciada com o prêmio Graça Aranha da Academia Brasileira de Letras, Rachel de Queiroz mudou-se novamente para o Rio de Janeiro, dedicando-se a atividades na imprensa, colaborando com jornais como *O Jornal*, *Folha Carioca*, *Última Hora*, dentre outros. Escreveu, ainda, crônicas para a revista *O Cruzeiro*, entre os anos de 1940 e 1950, onde também publicou seu outro romance-folhetim, *O galo de ouro* (1950), o qual foi publicado como livro em 1986. Além disso, dedicou-se à tradução de diversos livros da literatura inglesa, francesa e espanhola.

Ligada à política, aderiu ao Partido Comunista na década de 30, o que lhe rendeu uma prisão. Mais tarde, desligou-se do partido e apoiou o golpe militar de 64. Seu livro *Caminho das pedras*, de 1937, é fruto dessa época de tensões políticas, e traz em seu cerne uma discussão política e feminista. Em 1932, havia publicado *João Miguel*, e depois, em 1939, *As três Marias*, sendo este último aclamado inclusive por Mario de Andrade.

Luis Bueno mostra que Rachel de Queiroz, em 1937, sofreu com as críticas negativas após a publicação de *Caminho das pedras*:

Quem for conferir *O Jornal* de 7 de março vai encontrar um artigo que é tudo, menos crítica literária. Assinado por um certo Luís de Mello Campos – um desconhecido, possivelmente um pseudônimo – o texto tem objetivo de não apenas desqualificar o livro, como também desautorizar a autora [...]. Diz que *O Quinze* era interessante, *João Miguel* bem pior e mesmo assim pôde contar com a benevolência da crítica, mas que *Caminho de Pedras* era de fato um desastre (BUENO, 2006, p. 427).

Apesar de Luis Bueno não atribuir relevância a essa publicação, dizendo que provavelmente viria de um intelectual do partido comunista, afirma que, ao desacreditar *Caminho de Pedras*, a crítica em questão não foi a única:

O livro foi no geral mal recebido – e se pode dizer mesmo que mal lido. Por ter sido entendido como romance proletário num momento em que isso parecia a muitos condenável, mera moda que já ia passando, foi tido como uma decepção e mesmo um passo atrás na obra da autora e na evolução do romance brasileiro (idem, p. 428).

No entanto, o autor nos mostra que *Caminho de Pedras* foi, apesar de tudo, “o primeiro romance brasileiro a ter como centro temático as dificuldades da militância, que seriam tão comuns no período da abertura política do final dos anos 70” (ibidem, p. 431), considerando-o compatível com a vida dos brasileiros na época, com o impasse que viviam. Não havia muitos militantes, e havia inimigos de difícil reconhecimento. Um país em que “todos vão para a frente, sem saber exatamente para onde” (ibidem, p. 439).

Já Alfredo Bosi, em *História Concisa da Literatura Brasileira*, define *Caminho de Pedras* como

conscientemente político: a sua redação, em 36, coincide com o exacerbar-se das correntes ideológicas no Brasil à beira do Estado-Novo: comunismo [...] e integralismo. [...] É um romance populista, isto é, um romance que situa as personagens pobres “de fora”, como quem observa um espetáculo curioso que, eventualmente pode comover. Os problemas psicológicos que já tendiam a ocupar o primeiro plano em *Caminho das Pedras* fazem-no decididamente [em] [...] *As três Marias* (BOSI, 2006, p. 423).

Bosi assinala que se os personagens de *Caminho das Pedras* não têm seus conflitos psicológicos tão densamente explorados, ao passo que o próximo romance de Rachel de Queiroz, *As três Marias*, traz esses conflitos para o primeiro plano.

Vale ressaltar que a escritora nordestina foi premiada, também, por seu trabalho no teatro. Pela autoria de *Lampião*, em 1953, recebeu o Prêmio Saci, e por *A beata Maria do Egito*, em 1957, recebeu o Prêmio INL e Prêmios Paula Brito e Roberto Gomes.

Em 1975, publicou *Dôra Doralina*, e em 1992, *Memorial de Maria Moura*, ambos tendo personagens femininas fortes como protagonistas – como a maioria de

seus romances. Talvez seja por isso que Duarte (2005, p. 105) classifica as obras de Rachel de Queiroz como “espécie de marco ou emblema do processo de emancipação social da mulher brasileira no século XX”. *Memorial de Maria Moura*, inclusive, rendeu à Rachel de Queiroz o Prêmio Camões – a primeira mulher a recebê-lo – e o Prêmio Juca Pato, em 1993. A romancista publicou ainda, em 1998, um livro de suas próprias memórias, de caráter intimista. Adentra, antes disso, no mundo da literatura infantil, publicando, dentre outros, *O menino mágico*, em 1969, pelo qual ganhou o Prêmio Jabuti de Literatura Infantil, da Câmara Brasileira do Livro de São Paulo. Em 04 de agosto de 1977 foi eleita para a cadeira nº5 da Academia Brasileira de Letras, sendo sucessora de Cândido Mota Filho, tomando posse no dia 04 de novembro de 1977. Em 1998, publicou com sua irmã Maria Luiza, um livro de memórias intitulado *Tantos anos*. Sobre esse livro, Heloisa Buarque de Hollanda fala em seu site:

A ideia expressa no início do livro é a de recusar as formas da memória heróica oferecendo duas versões – a dela e a de sua irmã, Maria Luíza – sobre os mesmos fatos. Seu projeto, também explícito, seria o de um voluntário baixo empenho no relato destas memórias, comprometendo-se em “apenas não mentir”, legitimando assim omissões e recusando-se garantir a presença completa do conjunto de suas lembranças. Estruturado em capítulos quase auto contidos, *Tantos Anos* mistura relatos gravados, textos escritos, perfis ou mesmo crônicas já publicadas, em torno do que eleger como sendo os temas centrais de sua biografia: família, literatura, política [...]¹.

Sempre fugindo do que é considerado comum, a própria Rachel fala em seu livro que não gosta de memórias literárias ou confissões, e promete não mentir em seu texto. Por isso chama sua irmã para ser sua parceira nessa escrita, dando assim mais credibilidade às suas histórias.

¹ Disponível em <http://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/tantos-anos/>, acesso em 31 de outubro de 2013.

Rachel de Queiroz teve algumas de suas obras transpostas para a grande e pequena tela, o que já mostrava seu grande prestígio. *As três Marias* foi adaptado na forma de telenovela pela Rede Globo em 1980, dirigida por Herval Rossano. Em 1981, *Dôra, Doralina* estreou no cinema sob a direção de Perry Salles. Mais tarde, em 1994, é a vez do romance *Memorial de Maria Moura* ser adaptado para a televisão no formato de minissérie, cujo processo de transposição será objeto do nosso estudo.

Depois de tantas publicações, consagrações, prêmios, e de ter recebido o título de Doutor Honoris Causa da Universidade Estadual do Rio de Janeiro (06.12.2000), Rachel de Queiroz faleceu no Leblon, Rio de Janeiro, aos 92 anos, vítima de um infarto do miocárdio, em sua casa.

Rachel de Queiroz foi uma

escritora de linhagem humanista, [...] [que revelou] em seu universo literário a crença de que o humano se caracteriza pela vida do espírito, aquela que decide, no íntimo sentir de cada um, o verdadeiro valor das coisas, pois, reduzidas a si mesmas, elas não valem nada. Consciente de que toda mudança estrutural, em qualquer sistema social, depende visceralmente de mudanças profundas na consciência ou mentalidade de cada indivíduo, Rachel cria um universo dramático, mas fundamente permeado por uma intensa paixão pela vida e sede de comunhão humana (COELHO, 2002, p. 554).

Sendo assim, as obras de Rachel de Queiroz trazem em suas páginas diversas questões políticas e sociais, colocando em perspectiva as relações e consciência humanas, por meio de uma literatura carregada de significados, os quais penetram a fundo em seus intensos personagens. A escrita de Rachel de Queiroz, desde o seu surgimento até a contemporaneidade, tem sido constantemente revisitada, oferecendo-se diferentes olhares, por diferentes perspectivas e também possibilitando o diálogo com outras artes e outras mídias.

Ao inserirmos o nome “Rachel de Queiroz” como tema de pesquisa, na Biblioteca Digital de Teses e Dissertações, obtemos aproximadamente dezessete resultados, que atestam importantes estudos vinculados a diferentes vertentes.

A primeira dissertação a aparecer é intitulada *Memorial de Maria Moura: percurso crítico e representação da memória*, de Laile Ribeiro de Abreu, defendida na Universidade Federal de Minas Gerais. O trabalho estuda justamente o romance que é objeto de estudo do presente trabalho, mas sob a perspectiva da memória, associada às diversas vozes que narram o romance.

Outra dissertação, defendida na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, intitulada *A realização de um imaginário sobre a seca de 1915 a partir do romance de Rachel de Queiroz*, de autoria de Suelen Mariano de Sousa, trata-se de um estudo sobre o primeiro livro publicado pela escritora, *O Quinze*, que, como já dissemos anteriormente, tem como foco a grande seca do Nordeste de 1915.

Já na Universidade Presbiteriana Mackenzie, foi defendida a dissertação *Rachel de Queiroz cronista: um exame de aspectos literários e lingüísticos de sua ‘Última página’ em ‘O Cruzeiro*, realizada por Ana Roza da Silva. Esse trabalho traz uma Rachel pouco lembrada, a cronista, apesar das crônicas terem feito parte de vários anos da vida da escritora.

Na Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Jerri Antonio Langaro, com a dissertação intitulada *De sinhazinha à jagunça/ de senhorinha à senhora: uma leitura de Memorial de Maria Moura e Dôra, Doralina*, traz um estudo sobre a representação do feminino na escrita queiroziana.

No universo das teses, temos o trabalho *O artesanato de si: uma leitura do devir matriarcal a partir de Rachel de Queiroz*, de Jailma Moreira, da Universidade Federal

da Bahia, o qual utiliza os escritos, inclusive autobiográficos, de Rachel de Queiroz, para a realização de um estudo de gênero e sobre feminismo.

Na Universidade Estadual de Campinas, Angela Harumi Tamura defendeu tese intitulada *A construção literária da mulher nordestina em Rachel de Queiroz*. Esse trabalho estuda duas das protagonistas femininas da escritora, as quais são consideradas transgressoras e feministas: Maria Moura e Beata Maria do Egito.

Diante do que foi até aqui exposto, parte-se da hipótese de que apesar do extenso número de trabalhos dedicados ao estudo da obra queiroziana, quando se trata do romance *Memorial de Maria Moura*, esses estudos são bastante reduzidos, e ou são artigos, ou fazem parte de um trabalho maior. Propõe-se aqui estudar *Memorial de Maria Moura*, mais especificamente, a transposição do romance para a minissérie homônima, transmitida, em 1994, pela rede Globo.

As minisséries ocupam cada vez mais o espaço da televisão nacional – como veremos no capítulo a seguir – especialmente as minisséries que são adaptações de obras literárias. Trata-se de um tipo de mídia cada vez mais presente na cultura atual, conquistando cada vez mais o público. No que diz respeito às adaptações, é comum pensar que o livro é, na maioria das vezes, superior à mídia visual. Contudo, é necessário mostrar que se trata de mídias diferentes, e não se pode falar na superioridade de uma em relação à outra, como veremos melhor a seguir, mas sim, em modos diferentes de produções artísticas. Sendo assim, são necessários e relevantes os trabalhos acadêmicos que estudem as minisséries, e em especial que examinem a transposição de um romance para a mídia televisiva. Afinal, há várias perguntas que devemos procurar responder no que diz respeito às adaptações: como foram representados os personagens do livro na minissérie? Quais deles foram mantidos? Quais foram retirados? Quais personagens tiveram um maior ou um menor destaque? E

qual a razão dessas mudanças? Como são passados para a televisão os recursos literários e linguísticos presentes no livro (flashback, analepse etc.)? Além disso, não podemos esquecer que os paratextos, os quais serão estudados melhor nos capítulos subsequentes, também ocupam papel importante nos livros e em suas adaptações. Sendo assim, esse trabalho também busca estudar como se configuram os paratextos de algumas edições de *Memorial de Maria Moura*, e como eles se configuram na minissérie homônima. Pretendemos, dessa forma, mostrar que não se pode esperar que a adaptação de uma obra literária seja idêntica – ou quase idêntica – à obra de origem, por conta dos processos de realização e da própria natureza de ambas, tratando-se de mídias bem diferentes. A adaptação de uma obra literária, desde a configuração de seus paratextos até à finalização da obra adaptada em si, é um processo longo e trabalhoso, o qual muito acrescenta ao universo da literatura, da televisão e do cinema.

Como em toda pesquisa acadêmica, fez-se necessário um estudo sobre as teorias acerca do objeto de estudo do trabalho. Foi feito também, um trabalho de seleção, pois existem diversos estudos e teorias sobre as adaptações de obras literárias para as mídias audiovisuais. Escolhemos, então, alguns que nortearam este trabalho. Um deles foi Robert Stam (2003) e seu livro *Introdução à teoria do cinema*. Neste livro, Stam discorre sobre o cinema do século XX, traçando um percurso das teorias que norteiam desde os filmes mudos até as manifestações cinematográficas mais recentes. Além disso, Robert Stam utiliza-se de conceitos e teorias dos estudos literários para tratar das adaptações, bem como fala sobre o cinema de países como Alemanha, Brasil, Rússia, dentre outros. Pode-se pensar: por que utilizar uma teoria do cinema para um trabalho que trata de televisão? Porque são duas mídias audiovisuais bastante similares, com a diferença de que no cinema temos os filmes, os quais normalmente duram entre noventa e cento e oitenta minutos, sem intervalos comerciais, ao passo que na televisão temos as

telenovelas, séries, seriados e minisséries, as quais são fracionadas, indo ao ar normalmente um episódio por dia, com duração de mais ou menos entre trinta e sessenta minutos, com intervalos comerciais. Contudo, os recursos – som, imagem, figurino, trilha sonora, cores etc. – são similares, e os processos de transposição, também.

Já Linda Hutcheon (2013), em seu livro *Uma teoria da adaptação*, estuda a natureza da adaptação, ou seja, lança mão de teorias que definem como adaptar, partindo dos seguintes elementos básicos: o que?, quem?, por quê?, como?, onde? e quando? adaptar. Para Hutcheon, a adaptação não é cópia, mas sim uma nova obra que é realizada e, como tal, terá semelhanças e diferenças com a obra-fonte. *Uma teoria da adaptação* permite ao leitor entender melhor o processo de adaptação entre as diferentes mídias, inclusive entre o livro e a televisão.

Anna Maria Balogh (2005), em *Conjunções, disjunções, transmutações: da literatura ao cinema e à TV*, traz um estudo sobre as adaptações na televisão e no cinema. Primeiramente, faz algumas considerações sobre adaptações de maneira geral – as quais ela chama, na verdade, de transmutação. Nos capítulos seguintes, fala mais especificamente dos filmes e depois da televisão. Ao falar da transmutação fílmica, faz uma análise sobre *Vidas Secas*, ao tratar da transmutação televisiva, examina os procedimentos de criação da minissérie *Grande sertão: veredas*.

Em *O Discurso Ficcional da TV*, Anna Balogh sistematiza e analisa a ficção televisual em seus diferentes formatos: séries, minisséries, seriados e telenovelas. Ressalta a importância da mídia televisiva como um veículo de entretenimento e formador de opinião, ao mesmo tempo em que examina as singularidades da ficção na TV, usando a semiótica como instrumento principal de sua reflexão analítica.

Os estudos acima mencionados são apenas alguns dos quais estão presentes no capítulo teórico. Muitos outros surgiram ao longo da pesquisa, de forma a contribuir para a sua realização.

O trabalho será constituído de três capítulos ao todo. O primeiro capítulo terá como foco as teorias e os estudos que nortearão esta pesquisa, e darão o embasamento para que ela seja concretizada. Além disso, este capítulo mostrará um pouco da história do folhetim e também do percurso da televisão no Brasil, especialmente das minisséries, bem como algumas das adaptações nacionais já produzidas nesse formato. Escolhemos falar um pouco sobre o folhetim, pois acreditamos que ele foi o precursor das séries, minisséries e novelas televisivas. O segundo capítulo trará os paratextos que constituem algumas das edições publicadas do romance *Memorial de Maria Moura*, bem como os paratextos presentes na minissérie e em seu DVD. O terceiro capítulo abordará os elementos constituintes dos dois formatos da narrativa *Memorial de Maria Moura*, o livro e a minissérie: quem são os personagens? Quem são os narradores? O que foi mantido? O que foi mudado? Perguntas que serão respondidas ao longo da análise..

Com este trabalho, buscamos contribuir com as pesquisas acerca de uma prática tão atual: as adaptações de obras literárias para o cinema e televisão. Uma prática que, cada vez mais, aparece como a preferência de tantos diretores e produtores.

1. NARRATIVAS VERBAIS E AUDIOVISUAIS

1.1 UMA DISCUSSÃO INICIAL

Se as imagens sempre estiveram presentes na vida do homem de alguma forma, seja por meio de pinturas, gravuras, ilustrações, fotografias etc., hoje isso é algo muito mais palpável (HUTCHEON, 2013). Com o advento da tecnologia, do cinema, da televisão, da internet, dos quadrinhos, dentre outros, hoje se tem um mundo que pode ser considerado visual. Um mundo em que as imagens são buscadas, muitas vezes, antes do texto escrito, ou que servem como principal suporte para a transmissão de uma mensagem. Os quadrinhos são exemplo disso. Temos, nesse tipo de linguagem, uma vasta gama de imagens acompanhada por diálogos ou narrações curtas, que confirmam ou complementam a imagem visual, que parece ser sempre preponderante. Os filmes também são exemplo disso, e a prova está nos efeitos visuais cada vez mais aperfeiçoados e realistas, ou no figurino e maquiagem impecável dos atores, ou ainda nos cenários cada vez mais complexos. Tânia Pellegrini, em *Literatura, Cinema e Televisão*, assinala que:

A cultura contemporânea é sobretudo visual. *Video games*, videoclipes, cinema, telenovela, propaganda e histórias em quadrinhos são técnicas de comunicação e de transmissão de cultura cuja força retórica reside sobretudo na imagem e secundariamente no texto escrito, que funciona mais como um complemento, muitas vezes até desnecessário, tal impacto de significação nos recursos imagéticos (PELLEGRINI, 2003, p. 15).

Indiscutivelmente, hoje o mundo é visual, pois a rapidez com que as imagens chegam até nós por meio da televisão, computadores, *tablets* e até mesmo celulares (os tecnológicos *smartphones* permitem que sejam assistidos filmes, séries, telenovelas a

qualquer hora do dia, em qualquer lugar), definem a sociedade atual: uma sociedade que corre de um lado a outro, que prioriza a imagem ao texto, em que as telas grandes e pequenas fazem parte do cotidiano de homens e mulheres ao redor do mundo. Afinal, como disse Anna Balogh em *O Discurso Ficcional na TV*:

As descobertas tecnológicas se sucedem, mudando as relações entre equipamentos, cada vez mais acopláveis e cada vez mais presentes em nosso cotidiano. A vida do homem contemporâneo se transforma, ele tem que se adaptar cada vez mais a novas interfaces, novas formas de interatividade, e às relações com outros homens, cada vez mais mediadas pelas máquinas. Tudo isso coroado pela temporalidade contemporânea cada vez mais acelerada, mais veloz (BALOGH, 2002, p. 17).

Essas descobertas tecnológicas cada vez mais indispensáveis à sociedade fazem com que até mesmo os livros sejam lidos em telas, sejam elas de computadores ou qualquer outro aparato tecnológico.

No entanto, há algo que, independente de tecnologias ou inovações de maneira geral, parece nunca ter mudado no decorrer dos séculos: o gosto por narrativas.

Inumeráveis são as narrativas do mundo. Há em primeiro lugar uma variedade prodigiosa de gêneros, distribuídos entre substâncias diferentes, como se toda matéria fosse boa para que o homem lhe confiasse suas narrativas: a narrativa pode ser sustentada pela linguagem articulada, oral ou escrita, pela imagem, fixa ou móvel, pelo gesto ou pela mistura ordenada de todas estas substâncias; está presente no mito, na lenda, na fábula, no conto, na novela, na epopéia, na história, na tragédia, no drama, na comédia, na pantomima, na pintura [...], no vitral, no cinema, nas histórias em quadrinhos, no *fait divers*, na conversação. (BARTHES, 1973, p.19).

Talvez o que atraia tanto o homem para o mundo das narrativas seja a possibilidade de criar e de mergulhar em um mundo diferente do seu, um mundo, muitas vezes, utópico ou virtual; um espaço para se evadir da realidade. As telenovelas, com seus altos índices de audiência, são provas de que a ficção continua atraindo o espectador. No entanto, a telenovela como conhecemos hoje, teve seus primórdios em um formato chamado folhetim. Vejamos, a seguir, em que consistiam e o que foram as narrativas folhetinescas, e sua herdeira: a narração televisiva seriada.

1.2 DO FOLHETIM À TELEVISÃO

Quando dizemos folhetim, ou melhor, *feuilleton*, estamos nos referindo a um gênero narrativo concebido na França, na década de 1830, por Émile de Girardin.

Segundo Meyer:

De início, ou seja, começos do século XIX, *le feuilleton* designa um lugar preciso do jornal: o *rez-de-chaussé* – rés-do-chão, rodapé – geralmente o da primeira página. Tinha uma finalidade precisa: era um espaço vazio destinado ao entretenimento [...].

E, numa época em que a ficção está na crista da onda, é o espaço onde se pode treinar a narrativa, onde se aceitam mestres e noviços do gênero, histórias curtas ou menos curtas e adota-se a moda inglesa de publicações em série se houver mais textos e menos colunas (MEYER, 1996, p. 57 – p.58).

Girardin e seu ex-sócio, Armand Dutacq, perceberam as vantagens financeiras que poderiam tirar do folhetim. Os jornais *La Presse*, de Girardin, e o *Le Siècle*, de Dutacq, foram os precursores. O primeiro romance-folhetim, *Lazarillo de Tormes*, foi publicado em agosto de 1836, pelo jornal *La presse*.

A fórmula mágica “continua num próximo número” (MEYER, 1996, p. 60) solidificou-se, de fato, em 1838 com Alexandre Dumas e seu *Capitaine Paul*. Aliás, esse romance-folhetim foi o primeiro a ser publicado – traduzido do francês – no *Jornal do Comércio* (RJ), em 1838, no Brasil. Segundo Marlise Meyer, entre 1839 e 1842, os folhetins são praticamente cotidianos no *Jornal do Commercio*, embora os autores ainda não sejam os mais modernos: “Até que, finalmente, chega ao rodapé, em português, o tão esperado *Mistérios de Paris*. A data é 1º de setembro de 1844”. (MEYER, 1996, p. 283)

No Brasil, o folhetim não ficou restrito apenas aos jornais cariocas. Jornais como a *Gazeta de Campinas* publicaram romances de Machado de Assis, Bernardo Guimarães e Júlio Ribeiro.

Escritores brasileiros, como José de Alencar, consagraram-se escrevendo ficção seriada para os jornais. *O Guarani*, *Lucíola*, *Minas de Prata* e *Senhora*, por exemplo, foram publicados no formato de folhetim. *Quincas Borba*, de Machado de Assis, veio a público no jornal *A Estação*, para depois ser divulgado em forma de livro.

Como podemos constatar, o sucesso do folhetim foi incorporado à lógica capitalista, ou seja, publicar narrativas literárias em jornais proporcionava um aumento significativo de vendas e um número maior de leitores.

Hoje, muitos anos depois do fim das publicações de romances na forma seriada nos jornais, não se pode dizer que esse tipo de ficção esteja completamente extinto. “Cinema, rádio e televisão substituem o jornal como fábrica de ilusões” (MEYER, 1996, p. 65). As telenovelas, séries e minisséries, constituem uma espécie de “folhetim eletrônico”, pois trazem capítulos diários de tramas televisionadas, exibidas por um determinado período. A vontade de saber o que acontecerá no capítulo seguinte, os ganchos e o suspense, prendem os espectadores, os quais assistem a um capítulo, depois outro, e outro... Até o desfecho. Como o romance folhetinesco, o “folhetim eletrônico” é a “fênix eternamente renascida, com similitudes estruturais e temáticas dentro das diferenças de história e de veículo” (MEYER, 1996, p. 65).

O que nos interessa neste trabalho são, mais especificamente, as minisséries televisivas brasileiras – uma espécie de teleficção seriada, uma herança do folhetim. No que diz respeito à televisão no Brasil:

[Sua] história “oficial” [...] tem início em 18 de setembro de 1950. Mesmo que as primeiras experiências com a transmissão de imagens já tivessem acontecido em 1933 [...] foi somente em 1950 – com a inauguração da PRF-3 TV Tupi Difusora de São Paulo – que se teve a primeira emissora de televisão no país e na América Latina (OROFINO, 2006, p. 40).

À extinta TV Tupi precedeu a criação de outras emissoras como SBT, Record e Rede Globo, que impulsionaram e consolidaram a televisão brasileira. A TV Tupi foi a emissora pioneira no que se refere à criação da primeira telenovela no Brasil, *Sua vida me pertence*, nos anos de 1951-1952. Teve apenas vinte e cinco capítulos e era transmitida ao vivo a uma gama de telespectadores intrigados. Foi escrita, dirigida e protagonizada por Walter Forster, e os capítulos tinham a duração diária de 25 minutos. Anos depois, a Rede Globo (criada oficialmente em 26 de abril de 1965, por Roberto Marinho) também começou a se aventurar pelo campo das telenovelas. *Ilusões Perdidas* foi ao ar em 26 de abril de 1965. Escrita por Ênia Petri e dirigida por Líbero Miguel e Sérgio Britto, foi apresentada ao público em cinquenta e seis capítulos. Desde então, a produção de telenovelas pela Rede Globo não parou, sendo de início exibidas no horário entre vinte e uma e vinte e duas horas, depois expandidas gradativamente para a grade que temos hoje: três novelas por dia, uma em cada horário (às dezoito, às dezenove e às vinte uma horas).

Mas, afinal, o que é telenovela? Segundo Pallotini:

A telenovela seria, assim, uma história contada por meio de imagens televisivas, com diálogo e ação, criando conflitos provisórios e conflitos definitivos; os conflitos provisórios vão sendo solucionados e até substituídos no decurso da ação, enquanto os definitivos – os principais – só são resolvidos no fim. A telenovela se baseia em diversos grupos de personagens e de lugares de ação, grupos que se relacionam interna e externamente – ou seja, dentro do grupo e com os demais grupos; supõe a criação de protagonistas, cujos problemas assumem primazia na condução da história. E, na atualidade, tem duração média de 160 capítulos, sendo que cada capítulo tem, aproximadamente, 45 minutos de ficção.

Faz parte dado esquema da telenovela brasileira o fato de ter ela seus trabalhos de produção e gravação iniciados antes de estar totalmente escrita [...]. Dessa forma, está sujeita ao julgamento do público e da crítica, modificando-se, se for necessário [...] (PALLOTINI, 2012, p. 33).

Sendo assim, a telenovela tem como particularidades ser de extensa duração, ter uma trama principal e várias tramas adjacentes, bem como ser aberta, ou seja, pode ser

modificada enquanto está sendo produzida. Muito diferente da minissérie. Veremos essas diferenças mais adiante.

O que nos interessa aqui é frisar que a Rede Globo foi a primeira a lançar um novo formato para a televisão nacional: a minissérie. Em 26 de abril de 1982, ia ao ar *Lampião e Maria Bonita*, com oito capítulos, dirigida por Paulo Afonso Grisolli e Luís Antônio Piá e escrita por Aguinaldo Silva e Doc Comparato. Era exibida às dez e quinze da noite, e tinha duração em torno de quarenta minutos. O enredo de *Lampião e Maria Bonita* baseou-se nos últimos seis meses de vida de Virgulino Ferreira da Silva, focalizando dois aspectos do protagonista: o líder sanguinário, combatido pelas autoridades, e o herói, aos olhos da população do sertão nordestino.



Figura 1: Lampião e Maria Bonita.

Fonte: www.google.com

Quanto à definição do que é minissérie, José Souza nos fala que

O formato das séries brasileiras segue a fórmula de produção em capítulos. As minisséries têm continuidade no dia seguinte, como as novelas, mas tem, em média, de cinco a vinte capítulos seqüenciados, número que pode ser ampliado de acordo com a audiência. Elas obrigam o telespectador a acompanhar os capítulos para entender a trama, porém sem ter uma complexidade que afaste a audiência rotativa (SOUZA, 2004, p. 135).

Para Luiz Rondini, existem algumas características a serem levadas em consideração para que se caracterize um programa televisivo como “minissérie”. Elas são três:

A primeira diz respeito ao número de capítulos: a média até 2003 entre as minisséries da Globo foi de 20 capítulos. Uma produção para ser uma minissérie precisa ter mais do que um e muito menos capítulos do que uma novela – apesar de o número máximo nunca ter sido estipulado.

A segunda ordem de questões que define as características das minisséries aponta para os seguintes aspectos: 1) se aberta ou fechada quanto à escrita; 2) a presença de algum nível de experimentação entre conteúdo e forma; 3) a qualidade autoral ou a construção mais cuidadosa de uma produção. A questão da escrita estar ou não pronta quando das gravações e, principalmente, quando da exibição de uma minissérie é um elemento que pode ser fundamental para se distinguir a qualidade de uma produção (RONDINI, 2007, p. 1-2).

Sobre o assunto, também fala Renata Pallotini:

A minissérie é hoje, para nós, um programa que tem, geralmente, de cinco a vinte capítulos (essa duração é arbitrária, mas não pode, de maneira nenhuma, aproximar-se da duração padrão de uma novela, que tem, em média, duzentos capítulos). É, como foi dito, em geral um trabalho totalmente fechado, que tem continuidade absoluta – a mesma de uma telenovela – cuja unidade se completa na visão da totalidade dos capítulos e é garantida pelo conjunto do assunto, e cujos capítulos possuem a mesma unidade relativa de um capítulo de telenovela; pareceria, mesmo, que a minissérie nada mais é que uma telenovela pequena. No entanto, em sua técnica de escrita, ela se assemelha mais a um filme longo de cinema. Supõe apenas uma trama importante, desenvolvida ao longo dos capítulos, e não a multiplicidade de tramas que caracteriza a telenovela (PALLOTINI, 2012, P. 28).

As minisséries no Brasil não costumam obedecer a uma limitação pequena quanto ao número de episódios. Elas não necessariamente precisam ter até vinte capítulos, mas devem ser mais curtas que uma novela, ou seja, devem ter menos episódios. Além disso, não devem ter diversas tramas, diversos núcleos dramáticos, como a telenovela. Contudo, as minisséries brasileiras costumam ter mais de um núcleo

dramático. Levando em conta que as telenovelas hoje alcançam com facilidade mais de cem ou duzentos capítulos, as minisséries devem ter menos que isso. De qualquer forma, a palavra “mini”, em “minissérie”, já não se encaixa muito bem nas produções brasileiras. *Hilda Furacão*, por exemplo, transmitida em 1998 pela Rede Globo, terminou com 32 episódios. Já *A Muralha*, que foi ao ar em 2000, também pela Rede Globo, teve um total de 49 episódios. *Os Maias*, em 2001, pela mesma emissora, totalizou 44 episódios. Até mesmo *Memorial de Maria Moura* finalizou com 24 capítulos, o que já é bem mais do que se espera das minisséries estrangeiras, as quais mostram no máximo em torno de dez episódios. Obviamente existem as minisséries mais curtas, como *Lampião e Maria Bonita*. Também *O Auto da Compadecida*, de 1999, da Rede Globo, teve apenas quatro episódios, e *Capitu*, de 2008, também da Globo, teve somente cinco episódios.

Retomando a fala de Rondini (2007), é seguro dizer que as minisséries, quando vão ao ar, normalmente já possuem a maioria de seus capítulos gravados, diferente das telenovelas, que vão sendo produzidas enquanto são transmitidas, como já dissemos anteriormente. Pelo fato de a novela ter essa característica, fica suscetível a mudanças ocasionadas pela aceitação e exigência dos telespectadores, o que, muitas vezes, leva a trama a tomar novos rumos, como disse Pallotini (2012). Nas minisséries isso normalmente não acontece, as quais vão ao ar como foram originalmente idealizadas. De maneira geral:

As minisséries constituem um produto diferenciado dentro do quadro de formatos ficcionais da TV. Sob a ótica da recepção, elas estão bem menos sujeitas à tirania dos índices de audiência do que os demais formatos em série e novelas. O horário mais habitual das minisséries para exibição é após as dez da noite, sobretudo na Globo. Essa posição na grade horária pressupõe um público mais seletivo que o das novelas, em princípio com um leque maior de opções eventuais de lazer e mais exigente quanto ao nível de elaboração dos programas que passam na telinha (BALOGH, 2002, p. 124).

Pelo próprio horário, quem assiste a essa programação é, em sua maioria, um público adulto. Por isso, é possível explorar temas, por vezes, mais polêmicos. Esse foi o caso de *Presença de Anita* (2001), uma minissérie da Rede Globo de 16 episódios, a qual trouxe temas como o adultério, sedução da menor Anita, e cenas de sexo quase explícitas. Quanto à minissérie *Capitu* (2008), composta de cinco capítulos, as diversas características imagéticas foram consideradas inovadoras em relação à linguagem e à estética visual do artefato televisivo. O hibridismo entre diferentes linguagens como cinema, teatro e televisão inovou na forma de apresentar uma obra clássica da literatura nacional, bem como no processo narrativo audiovisual empregado.



Figura 2: Cenas de *Capitu*.
Fonte: www.google.com

No caso da minissérie *Memorial de Maria Moura* (1994), trazer como personagem principal uma mulher, que invade o universo masculino, cortando o cabelo e envergando trajes de homem, que lidera seu próprio bando de saqueadores e que, de certa forma, abdica das fraquezas femininas optando pela morte real ou simbólica, significava colocar em cena uma narrativa não convencional para a televisão brasileira da época.



Figura 3: Cena da minissérie *Memorial de Maria Moura*.

Fonte: www.google.com

As inovações ou as experimentações nas minisséries são possíveis, pois como assinala Balogh, trata-se de

um conjunto de obras de acabamento mais apurado e estrutura mais coesa e menos esquemática do que as demais obras ficcionais da TV, são freqüentes os momentos em que a minissérie pode se tornar um espaço para testar os limites do televisual e enfrentar o desafio de inovar a linguagem ou de ultrapassar as próprias servidões da linguagem televisual (2002, p. 127).

De acordo com Rondini (2007), também é possível inovar porque as exigências de audiência são menores no horário que vão ao ar as minisséries, já que, a partir das dez horas, os segundos de intervalos comerciais são mais baratos do que no horário nobre. No entanto, isso não quer dizer que os telespectadores desse horário sejam menos exigentes. Trata-se, na verdade, de um público menor, mais seletivo, que muitas vezes tem interesse em ver uma trama diferente das telenovelas. Esse é o horário em que se busca atender a um público mais atento, que esteja à procura de uma trama mais coesa e menos repetitiva que as novelas. Afinal, as minisséries trazem tramas mais rápidas, sem muitas delongas no enredo, com pouca repetição, mais acabadas, tratando-se “de um produto bem menos manipulável [...] que as demais ficções na TV” (BALOGH, 2006, p. 129).

Desde o seu início no Brasil até hoje, a produção de minisséries nacionais sempre teve um lugar especial, sendo recorrente em diversas emissoras. Tendo normalmente episódios que tenham duração em torno de 40 a 50 minutos, vão ao ar algumas vezes por ano, às vezes em épocas festivas – *A Muralha*, por exemplo, foi uma minissérie em comemoração aos 500 anos do descobrimento de Brasil – não sendo prática contínua, como as telenovelas. José Souza (2004, p. 39), assinala que a minissérie se enquadra no que chama de categoria “especial”, que são “produções exclusivas e inéditas apresentadas pelas emissoras como programas diferenciados [...]”.

No cinema e na televisão, especialmente nas minisséries, as adaptações de obras literárias sempre tiveram lugar especial. Vejamos, a seguir, um pouco sobre esse tipo de produção audiovisual.

1.3 A ADAPTAÇÃO: DO PAPEL À TELEVISÃO

Hoje, observamos adaptações de todas as formas, em todos os lugares: um livro pode ser adaptado na forma de filme, série ou minissérie, ou mesmo vídeo game; filmes que fazem sucesso são, comumente, transformados em livros, peças teatrais etc. Adaptar é prática comum, mas nos enganamos se acharmos que é recente. Segundo Linda Hutcheon:

[...] é evidente que as adaptações são velhas companheiras: Shakespeare transferiu histórias de sua própria cultura das páginas para o palco, tornando-as assim disponíveis para um público totalmente distinto. Ésquilo, Racine, Goethe e da Ponte também recontaram histórias conhecidas em novas formas. [...] Os ávidos adaptadores, ao longo dos séculos, certamente não precisaram dos pronunciamentos críticos de T. S. Eliot ou Northrop Frye para compreender o que, para eles, sempre foi um truísmo: a arte deriva de outra arte; as histórias nascem de outras histórias (HUTCHEON, 2013, p. 22).

No entanto, o que é adaptar? Segundo Linda Hutcheon (idem, p. 61), a “adaptação é um tipo de palimpsesto extensivo, e com frequência, ao mesmo tempo, uma transcodificação para um diferente conjunto de convenções. Em alguns momentos, mas nem sempre, essa transcodificação implica uma mudança de mídia”. Levando em conta que palimpsesto é um papiro ou pergaminho em que o texto original, primitivo foi raspado para dar lugar a um novo, as adaptações seriam uma comparação a isso: um texto original que é, de alguma forma, modificado, dando lugar a outro – mas não substituindo-o. Neste trabalho, o que nos interessa são as adaptações em que há mudança de mídia - como foi o caso de *Memorial de Maria Moura*, romance adaptado do papel à televisão -, mas Linda Hutcheon nos diz que, nas adaptações em geral, nem sempre essa mudança necessariamente acontece.

Roman Jakobson, em *Os aspectos linguísticos da tradução*, distingue três maneiras de interpretar um signo verbal, a saber: ele pode ser traduzido em outros signos da mesma língua, em outra língua, ou em outro sistema de símbolos não verbais. Essa interpretação possibilita a classificação de três espécies de tradução: a intralingual ou reformulação, a interlingual ou tradução propriamente dita, e a tradução

intersemiótica ou transmutação. A primeira, “consiste na interpretação dos signos verbais por meio de outros signos da mesma língua” (JAKOBSON, 2011, p. 64), ou seja, este tipo de tradução utiliza palavras sinônimas, circunlóquios ou frases equivalentes, em uma mesma língua. Jakobson (2011, p. 65) nos dá como exemplo a frase “todo solteiro é um homem não casado e todo homem não casado é um solteiro” para exemplificar esse tipo de tradução, mostrando a equivalência de “solteiro” em “não casado” e vice versa.

Já o segundo tipo de tradução “consiste na interpretação dos signos verbais por meio de alguma outra língua” (idem, p. 65). É a tradução, de fato, de uma língua em outra. Mas o linguista fala que nem sempre há equivalência total entre os signos de uma língua, e que às vezes é necessário buscar aproximações.

O terceiro tipo, que é o que aqui nos interessa de fato, seria a “interpretação de signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais” (ibidem, p. 65), e consiste na tradução, por exemplo, do verbal para a pintura, música, cinema etc. Para Balogh (2004), as adaptações televisivas e cinematográficas podem ser inseridas neste tipo de tradução, pois partem de um texto escrito, verbal, para uma obra que, apesar de trazer signos verbais, é, de fato, heterogênea, e traz imagens, sons, dentre outros elementos. A minissérie *Memorial de Maria Moura* é um exemplo desse terceiro tipo de tradução. Isso porque ela parte do romance escrito (verbal), e é adaptada na forma de uma obra que traz não mais apenas o verbal - o qual ainda aparece nos diálogos dos personagens, por exemplo, bem como nos créditos do início e do final, dentre outros -, mas inclui também as imagens, cenários, vestimentas das personagens, cores, a trilha sonora etc. Torna-se, assim, uma obra heterogênea.

Em *Palimpsestes: la littérature au second degré* (1982), Gérard Genette baseia-se nos conceitos de *dialogismo* e *intertextualidade* desenvolvidos por Bakhtin e Kristeva, para cunhar o termo *transtextualidade*, o qual diz respeito à transcendência

textual do texto, isto é, “tout ce qui le met met en relation, manifeste ou secreta, avec d’autre textes”² (1982, p. 7).

Segundo Gérard Genette (1982), a transtextualidade ocorre de cinco modos diferentes - que, apesar de existirem separadamente, com frequência se interrelacionam - a intertextualidade, a paratextualidade, a metatextualidade, a arquitextualidade e a hipertextualidade.

Como o próprio Genette destaca, o conceito de intertextualidade já havia sido explorado por Julia Kristeva, a qual afirma que “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e citação de outros textos” (1974, p. 64). Genette, por sua vez, define intertextualidade como “une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c’est-à-dire, eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d’un texte dans une autre”³ (1982, p. 8).

O teórico ainda afirma que existem vários tipos de intertextualidade, alguns que fazem referências mais explícitas a outros textos, como a citação, e outros tipos que fazem referências menos explícitas, como o plágio e a alusão.

O segundo modo é a paratextualidade. Segundo Genette, a paratextualidade

[...] est constitué par la relation, généralement moins explicite et plus distante, que, dans l’ensemble formé par une oeuvre littéraire, le texte proprement dit entretient avec ce que l’on ne peut guère nommer que son paratexte: titre, sous-titre, intertitres; préfaces, postfaces, avertissements, avant-propos, etc.; notes marginales, infrapaginales, terminales; épigraphes; illustrations; prières d’insérer, bande, jaquette, et bien d’autres types de signaux accessoires, autographes et allographes, qui procurent au texte un entourage (variable) et parfois un commentaire, officiel ou officieux⁴ (GENETTE, 1982, p. 10).

² “tudo que se põe em relação, explícita ou secreta, com outros textos.” (tradução nossa)

³ “uma relação de co-presença entre dois ou mais textos, quer dizer, eideticamente e mais frequentemente, pela presença efetiva de um texto em outro texto”. (tradução nossa)

⁴ “[...] é constituída pela relação, geralmente menos explícita e mais distante que, no conjunto formado por uma obra literária, o texto propriamente mantém com aquele que podemos nomear como paratexto: título, subtítulo, intertítulo; prefácio, posfácio, advertências, prólogo; notas marginais, de rodapé, notas finais; epígrafes, ilustrações, orelha do livro, capa, bem como outros tipos de sinais

Para Genette, a obra literária não se apresenta sem esses paratextos, os quais acompanham a obra e têm como objetivo garantir a sua recepção e o seu consumo por parte dos leitores. Os paratextos tornam-se parte integrante de um livro, contribuindo, muitas vezes, para sua significação. É o que veremos no capítulo a seguir deste trabalho.

O terceiro modo pelo qual ocorre a transtextualidade é a metatextualidade, ou seja, é

[...] la relation, on dit plus couramment de “commentaire”, qui unit un texte à un autre texte don’t il parle, sans nécessairement le citer (le convoquer), voire, à la limite, sans le nommer [...]. C’est, par excellence, la relation critique⁵ (idem, p. 11).

Antes de falar do quarto modo, ou seja, da hipertextualidade, Genette fala sobre o quinto, relativo à arquitextualidade. Isso porque é no quarto que ele mais se delonga, então acredita ser melhor deixá-lo para o final. Para Genette (1982), a arquitextualidade pode ser considerada uma relação “silenciosa”, apenas taxionômica. O próprio texto não tem a obrigação de declarar seu gênero (prosa, verso, narrativa). Essa definição cabe ao leitor, ao público e ao crítico. Porém, para Genette:

o fato de esta relação estar implícita e sujeita a discussão, em nada diminui sua importância: sabe-se que a percepção do gênero em larga medida orienta e determina o ‘horizonte de expectativa’ do leitor e, portanto, da leitura da obra (GENETTE, 2010, p.15).

O último modo é o da hipertextualidade. Para Genette, a hipertextualidade caracteriza-se por toda relação de um texto B com um texto anterior A. O texto A ele

acessórios, autógrafos ou alográficos, que fornecem ao texto um aparato (variável) e às vezes um comentário, oficial ou oficioso”, do leitor” (tradução nossa.)

⁵ “[...] a relação, chamada mais habitualmente de “comentário”, que une um texto a outro texto do qual ele fala, sem necessariamente citá-lo (convocá-lo), ou até mesmo, nomeá-lo [...]. É, por excelência, a relação de crítica” (tradução nossa).

denomina de hipotexto e o texto B, de hipertexto. O texto B é derivado de um texto pré-existente.

[...] Esta derivação pode ser de ordem descritiva e intelectual, em que um metatexto (por exemplo, uma página da *Poética* de Aristóteles) “fala” de um texto (*Édipo rei*). Ela pode ser de uma outra ordem, em que B não fale nada de A, no entanto não poderia existir daquela forma sem A, do qual ele resulta, ao fim de uma operação que qualificarei, provisoriamente ainda, de *transformação*, e que, portanto, ele evoca mais ou menos manifestadamente, sem necessariamente falar dele ou citá-lo. A *Eneida* e *Ulisses* são, sem dúvida, em diferentes graus e certamente a títulos diversos, dois (entre outros) hipertextos de um mesmo hipotexto: a *Odisséia*, naturalmente (GENETTE, 2010, p. 16).

Em *Introdução à Teoria do Cinema*, Robert Stam retoma o conceito de hipertextualidade de Gérard Genette e destaca a sua importância para a análise fílmica, particularmente no que tange à adaptação. Segundo Stam:

O termo hipertextualidade possui uma rica aplicação potencial ao cinema, especialmente aos filmes derivados de textos preexistentes de forma mais precisa e específica que a evocada pelo termo “intertextualidade”. A hipertextualidade evoca, por exemplo, a relação entre as adaptações cinematográficas e os romances originais, em que as primeiras podem ser tomadas como hipertextos derivados de hipotextos preexistentes, transformados por operações de seleção, amplificação, concretização e atualização (STAM, 2003, p.233 – p. 234).

Se adaptar é algo antigo, a noção de que a obra adaptada é inferior à obra fonte, é também antiga. Talvez isso justifique a incessante insistência na fidelidade da obra televisiva ou fílmica com a obra-fonte. Pode ser que isso ocorra pelo fato de a literatura ser uma arte, muitas vezes, considerada mais elevada ou intelectual. Ou talvez, se levarmos em conta que um texto adaptado é ‘traduzido’ para outra mídia, exija-se essa fidelidade porque “[...] na maioria dos conceitos de tradução, o texto original possui autoridade e primazia axiomáticas, e a retórica da comparação tem sido com frequência a de fidelidade e equivalência” (HUTCHEON, 2013, p. 40).

No entanto, hoje há um novo sentido de tradução, que

[...] está mais próximo também de definir adaptação. Em vários casos, por envolver diferentes mídias, as adaptações são recodificações, ou seja, traduções em forma de transposições intersemióticas de um sistema de signos [...] para outro [...]. Isso é tradução, mas num sentido bem específico: como transmutação ou transcodificação, ou seja, como necessariamente uma recodificação (idem, p. 40).

Podemos falar de adaptações bem-sucedidas ou não, mas o produto adaptado será inevitavelmente diferente da obra a qual lhe originou. Afinal, não estamos falando de uma simples tradução, mas de uma recodificação, de uma transmutação de uma mídia a outra, duas mídias diferentes, que trazem recursos distintos e modos de produção distintos. Como afirma Randal Jhonson:

A insistência na “fidelidade” – que deriva das expectativas que os espectador traz ao filme, baseadas na sua própria leitura do original – é um falso problema porque ignora diferenças essenciais entre os dois meios, e porque geralmente ignora a dinâmica dos campos de produção cultural nos quais os dois meios estão inseridos. Enquanto um romancista tem à sua disposição a linguagem verbal com toda sua riqueza metafórica e figurativa, um cineasta lida com pelo menos cinco materiais de expressão diferentes: imagens visuais, a linguagem verbal oral [...], sons não verbais [...], música e a própria língua escrita [...]. (JHONSON, 2003, p. 42).

A minissérie *Memorial de Maria Moura*, por exemplo, pode ser considerada uma adaptação que traz muitas similaridades com o romance que foi inspirador do produto televisivo. Contudo, traz muitas diferenças também. O desfecho da minissérie, por exemplo, é bem diferente do desfecho do romance; muitos personagens na adaptação tem um final diferente do que lhes é dado no livro, e muitos outros personagens ganham maior destaque na minissérie. Essas mudanças, porém, são irrelevantes quando se está falando da qualidade da minissérie. Não se dirá que essa adaptação é boa ou ruim porque se manteve fiel ou não à obra fonte. Pelo contrário: mesmo com todas as mudanças, a minissérie *Memorial de Maria Moura* foi considerada um excelente artefato estético pela crítica. Sendo líder de audiência, conquistou o

público da época, como provavelmente conquistaria o de hoje, se fosse levada novamente à tela da TV.

A adaptação é, na verdade, um processo de recriação (ou de criação), reinterpretação (ou interpretação). Seu resultado depende do trabalho, da interpretação, da sensibilidade do roteirista e das escolhas da equipe de produção e criação de uma minissérie, filme, série. E, na verdade, o que se busca ao se adaptar não é uma tradução fiel da obra de origem, mas sim, equivalências, seja na trama, nos personagens etc. (HUTCHEON, 2013).

Na verdade, cada uma dessas mídias, a escrita e a televisiva, possui modos diferentes de serem transmitidas. Hutcheon (2013) distingue esses modos em ‘mostrar’ e ‘contar’. O primeiro está relacionado ao cinema, televisão, peças teatrais, pois conta com a percepção da audição e visão, bem como com complexas associações (as cores, os sons, a música, os cenários etc.). O segundo está relacionado à literatura, pois conta unicamente com a imaginação para decifrar, decodificar o jogo de palavras presente no papel, que ganhará vida por meio unicamente da mente do leitor (ou ouvinte, se a história estiver sendo narrada oralmente). O que acontece nas adaptações televisivas ou filmicas é uma mudança do ‘contar’ para o ‘mostrar’, o que não é, obviamente, tarefa fácil. Segundo Hutcheon (2013), adaptar pode ser subtrair, contrair, quando se trata de adaptar, por exemplo, uma trilogia de romances para um único filme. Adaptar pode ser também expandir: “as adaptações de contos por vezes são obrigadas a expandir as fontes consideravelmente” (2013, p. 43, 44). Há uma ampla gama de razões pelas quais os adaptadores podem escolher uma história em particular e acrescentar cenas, personagens, diálogos, que no “hipotexto” – para utilizar a classificação de Genette – não apareciam. Há, ainda, a adição de sons que, segundo Hutcheon (2013), é tão importante quanto o visual. Além das falas, tem-se a adição de músicas, de uma trilha

sonora que acaba contribuindo para o tom do filme, da minissérie, da novela. Algumas vezes é possível identificar se a cena é dramática, ou de romance, ou de conquista, apenas pela trilha sonora.

Sendo assim, partilhamos aqui a ideia de Hutcheon (2013) de que a questão da fidelidade não deve ser o centro da discussão para que uma obra adaptada seja considerada ou não “boa”. Muito mais do que pensar em semelhanças ou diferenças, deve-se pensar em como as duas obras dialogam entre si, e o que a adaptação traz de novo à obra escrita. Não se pode querer que as duas obras sejam idênticas, pois não há como. E se fossem, por que existiriam adaptações? Por que adaptar, por que fazer algo novo, se esse não acrescentasse nada à obra primeira? Seria algo sem sentido. “O lema deve ser ‘ao cineasta o que é do cineasta, ao escritor o que é do escritor’” (XAVIER, 2003, p. 62).

Tomemos como exemplo de adaptação televisiva, *Capitu*, minissérie de Luiz Fernando Carvalho, que foi ao ar em 2008, baseada no conhecidíssimo romance *Dom Casmurro*, de Machado de Assis. A diferença crucial entre a obra escrita e a minissérie já aparece no título, pois ele é modificado. Capitu é, na verdade, uma das personagens do romance, a namorada de infância e esposa do protagonista e narrador, Bento Santiago, Bentinho, o qual sofre com um ciúme doentio por ela. A minissérie tem cinco episódios, o que parece (apenas parece) minimizar um livro com um total de 148 capítulos – divididos ao longo de, mais ou menos, 150 a 200 páginas. Porém, Luiz Fernando fez a opção de se manter fiel a um aspecto marcante do livro: Bentinho continua sendo o narrador na minissérie. Aliás, o narrador Bento é tanto ouvido como visualizado pelos telespectadores, interpelando-os por vezes, da mesma forma como faz no livro. Outro aspecto que assemelha o livro à minissérie é a subdivisão de seus cinco episódios em 86 minicapítulos, os quais trazem os mesmos títulos dos capítulos do

romance. Outro aspecto convergente entre livro e adaptação é o fato de que ambos se passam na mesma época, ou seja, Luiz Fernando e sua equipe fizeram a opção de não modificar esse aspecto. No entanto, por se tratar de uma minissérie bastante curta, muito foi suprimido ou modificado – como em qualquer adaptação. Por exemplo, na cena inicial, tanto da minissérie como do romance, Bentinho está no trem e cochila. Na minissérie, contudo, ele sonha – o que não acontece no livro – com um momento de seu casamento com Capitu. Além disso, como a minissérie faz parte do modo ‘mostrar’, há a seleção de uma trilha sonora, a qual irá influenciar no modo como a trama é passada aos telespectadores (há uma música para cenas de tristeza, de alegria, de rememoração etc.). No caso de *Capitu*, essa trilha foi bastante elogiada, e trazia tanto óperas de Tchaikovsky, como músicas de Jimi Hendrix e Janis Joplin, que ajudaram a dar o tom da minissérie. O fato é que essa adaptação foi aclamada pela crítica, mas dividiu o público e, apesar de seu diretor ter tentado se manter fiel em muitos aspectos ao romance, como em toda adaptação, acabou utilizando processos de supressão, adição e seleção, chegando, mesmo assim, a uma minissérie de qualidade.

Outra adaptação de sucesso foi *Grande sertão: veredas*, de Walter Avancini, que foi ao ar em 1985. Foi adaptada do clássico da literatura brasileira homônimo, de João Guimarães Rosa. Essa obra chegou a ser considerada “inadaptável”, por sua complexidade narrativa. Foi, contudo, adaptada em 1965 para o cinema, e depois, em 1985, para a televisão. Com 25 capítulos, foi campeã de audiência na época de sua transmissão, e apresentou mudanças significativas com relação ao livro, até mesmo pelo próprio formato da narração. O que se pode destacar aqui é o mistério que ronda Diadorim, uma das personagens principais da trama. No livro, o leitor passa a narrativa toda acreditando que Diadorim é um homem, um dos jagunços, por quem o protagonista Riobaldo parece ter sentimentos e desejos homossexuais. Somente com a morte de

Diadorim, ao final, descobre-se que se trata de uma mulher. Na minissérie, o papel de Diadorim foi dado a Bruna Lombardi. Ficava óbvio para os telespectadores que se tratava de uma mulher disfarçada de homem. Isso se justifica porque “o modo mostrar exige incorporação e atuação, e assim, com frequência, acaba esclarecendo ambiguidades que são centrais à versão contada” (HUTCHEON, 2013, p. 55). No caso da minissérie *Grande Sertão: veredas*, a ambiguidade do sexo verdadeiro de Diadorim é quebrada ao ser escalada uma conhecida atriz para o papel. Além dessa mudança, temos a significativa mudança do narrador, pois “a minissérie foi acompanhada por um narrador em off, ou over, como se prefere hoje, representado na voz de Mário Lago, o compadre Quelemén” (BALOGH, 2002, p. 131). No romance, o narrador é somente Riobaldo. Essas mudanças significativas na obra original, não impediram que a adaptação fosse um grande sucesso, sendo considerada hoje um clássico da televisão brasileira.



Figura 4: Diadorim, em primeiro plano na minissérie *Grande Sertão: veredas*
Fonte: www.google.com

Já *Capitães de Areia*, romance de Jorge Amado, foi adaptado na forma de minissérie em dez capítulos, dirigida por Wálter Lima Jr., com roteiro de José Loureiro e Antônio Carlos Fontoura e apresentada pela Rede Bandeirantes, em 1989. O livro traz à tona, em uma crítica ao capitalismo, a problemática dos menores abandonados, marginalizados, que se tornam infratores, e vagam pelas ruas da Bahia. A minissérie traz a mesma temática, no entanto, na televisão somem as referências ao socialismo e ao comunismo, abertamente defendidos pelos personagens do romance. Talvez isso se deva ao fato de que a Guerra Fria estava chegando ao fim, e o comunismo perdia sua força, ou mesmo ao fato de que o governo da época estava longe de querer alimentar ideais socialistas. O fato é que a série, ao ser adaptada, acaba perdendo seu caráter panfletário, por motivos não artísticos, mas de adequação ao que se consideraria “agradável” aos olhos do governo da época.

Memorial de Maria Moura, como já dissemos antes, foi ao ar pela primeira vez na Rede Globo, em 1994. A minissérie de autoria de Jorge Furtado e Carlos Gerbase, foi concebida em 24 capítulos. Traz, como trama principal, uma mulher que se recusa a se submeter à sociedade patriarcal da época, e decide traçar seu próprio destino, tornando-se uma fora da lei, que busca justiça com as próprias mãos. A minissérie, aliás, assim como o livro, traz várias figuras femininas fortes e de autoridade. Tendo sido líder de audiência na época em que foi televisionada, o sucesso da minissérie fez com que ela fosse lançada em DVD no ano de 2004, e fosse reprisada algumas vezes ao longo dos anos.

Levando tudo isso em conta, o fato é que a adaptação de obras da literatura para a televisão é prática comum, “seja pelo prestígio com o público obtido por determinados autores e determinadas obras, seja pela segurança que advém da adaptação de obras consagradas” (AGUIAR, 2003, p. 119). Mas, sendo a literatura uma arte subjetiva, na

qual cada leitor tem suas próprias impressões e interpretações, nas adaptações o cineasta também levará em conta diversos fatores, deixando marcada a sua interpretação e/ou a visão da sociedade da época.

1.3.1 OS ADAPTADORES

No processo de adaptação, há vários elementos envolvidos, bem como em qualquer produção televisiva ou cinematográfica: roteirista, diretor geral, diretor musical, cenógrafo, figurinista, maquiador, produtor, atores, dentre tantos outros. Mas afinal, dentre tantas pessoas envolvidas, quem pode ser, de fato, considerado o adaptador? Tentaremos responder a essa questão a seguir.

“O texto adaptado [...] não é algo a ser reproduzido, mas sim um objeto a ser interpretado e recriado, frequentemente numa nova mídia” (HUTCHEON, 2013, p. 123). Por envolver muitos profissionais, ao final desse processo de recriação tem-se um produto de autoria coletiva, que tem início na criação de um roteiro, o qual partirá, no caso das adaptações, de uma obra literária. Os diálogos são, normalmente, de extrema importância para as mídias audiovisuais e muitas vezes, na ficção literária, esses aparecem de forma implícita. É, portanto, trabalho do roteirista adaptar, criar ou recriar diálogos tendo em vista a atuação dos atores nas diversas cenas. Além disso, a supressão e adição de personagens e/ou de cenas ficam, primeiramente, a critério desses profissionais.

Entretanto, “como produto final, o filme pode estar bem distante, em termos de foco e ênfase, tanto do roteiro como do texto adaptado” (HUTCHEON, 2013, p. 122). Isso porque passa por diversas etapas até chegar à sua produção final. E não devemos esquecer, nesse processo, o papel imprescindível que tem o diretor geral. Segundo Doc

Comparato (1995, p. 298-299), “o diretor entra em cheio no trabalho propriamente dito: aconselha mudanças, aponta soluções para problemas do roteiro etc.”. É, normalmente, o diretor o grande responsável pelo sucesso ou fracasso do filme, novela, minissérie etc., visto que é ele o responsável pelas grandes decisões. Ele é também o responsável por guiar atores, figurinistas, maquiadores, cenógrafos, sonoplastas, dentre outros integrantes do processo de adaptação. Segundo Moreira (1995, p. 27), “ao assumir a organização da história para o formato audiovisual”, o diretor “torna-se co-autor, visto que interfere na organização do contar, no modo como essa história se concretizará para o leitor/espectador”.

Na produção do elemento final, ou seja, de uma narrativa audiovisual, não podemos nos esquecer da contribuição importante dos atores e da equipe de figurinistas, cenógrafos, maquiadores e diretores de som. Entretanto, “diretor e roteirista partilham a tarefa principal da adaptação”, os demais “artistas envolvidos” tem uma maior responsabilidade em relação ao roteiro. (HUTCHEON, 2013, p. 124).

Em *Memorial de Maria Moura* temos como roteiristas Jorge Furtado e Carlos Gerbase, e como diretores Denise Saraceni, Mauro Mendonça Filho e Roberto Farias. Diretores e roteiristas tem papel crucial em concretizar a adaptação e torná-la uma obra de qualidade, como afirmou a própria Linda Hutcheon (2013). Sendo assim, nada mais coerente do que falar um pouco sobre esses adaptadores que tornaram possível a concretização da minissérie adaptada da obra de Rachel de Queiroz.

Jorge Furtado, natural de Porto Alegre, é diretor e roteirista, autor de vários longas e curtas, já tendo sido reconhecido diversas vezes por seu trabalho, ganhando vários prêmios e homenagens. Ganhou, inclusive, em 2003, o Grande Prêmio Cinema Brasil, de melhor filme brasileiro, pelo longa *O homem que copiava* (2003), e já foi divulgado na Universidade de Harvard, em 2008, no *Harvard Film Archive*, o qual

exibiu dois longas e sete curtas de Jorge Furtado, em uma mostra intitulada *Jorge Furtado's Porto Alegre*. Além disso, é criador da empresa Luz Produções, foi diretor do Museu de Comunicação Social de Porto Alegre, e um dos fundadores da Casa de Cinema de Porto Alegre. Em 1990, foi contratado pela Rede Globo, onde passou a trabalhar como roteirista, especialmente de minisséries, dentre elas *Memorial de Maria Moura* (1994).

Carlos Gerbase, também de Porto Alegre, além de diretor e roteirista é escritor, bem como professor de cinema da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). Fez parte também da casa de Cinema Porto Alegre, e foi fundador da Prana Filmes, sua própria produtora, juntamente com Luciana Tomasi. Dirigiu e escreveu vários curtas e longas, mas *Memorial de Maria Moura* foi seu único roteiro para minissérie de televisão.

Denise Saraceni nasceu no Rio de Janeiro e foi a primeira mulher a ser nomeada diretora de núcleo da Rede Globo. É diretora principalmente de televisão, e seu trabalho engloba especialmente novelas, como *O Salvador da Pátria* (1989), *Estrela-Guia* (2001), *Da cor do pecado* (2004), *Cheias de Charme* (2012), e minisséries, como *O Tempo e o Vento* (1985), *Queridos Amigos* (2008) e *Memorial de Maria Moura* (1994).

Mauro Mendonça Filho é natural do Rio de Janeiro, diretor de televisão e, atualmente é diretor de núcleo da Rede Globo. É conhecido por dirigir séries como *A Grande Família* (2001-2014), *Toma lá, dá cá* (2005-2008) e minisséries como *Memorial de Maria Moura* (1994).

Roberto Farias é um consagrado cineasta brasileiro, natural de Nova Friburgo. Roberto já ganhou diversos prêmios por seus trabalhos, dentre eles o Kikito de melhor filme e melhor montagem em 1982, por *Pra Frente, Brasil*, filme o qual também lhe rendeu premiações nos festivais de Berlim e Huelva. Fundou a R.F. Farias, sua própria

produtora, além de ter sido diretor geral da Embrafilme, e ter se dedicado à Ipanema Filmes. É diretor-presidente da Academia Brasileira de Cinema, e tem muitos trabalhos no cinema, como *Os Trapalhões no Auto da Compadecida* (1986), *Pra Frente, Brasil* (1982), e na televisão fez parte da realização de projetos como *Decadência* (1995) e *Memorial de Maria Moura* (1994).

Os cineastas aqui apontados foram os que tomaram a frente da realização da minissérie *Memorial de Maria Moura*, e tornaram-na possível de ser realizada. Mas, como disse Hutcheon (2013), vale ressaltar que a realização de uma obra televisiva ou cinematográfica envolve diversos artistas, que são igualmente essenciais para que a adaptação se torne realidade.

1.3.2 A TELEFICÇÃO BRASILEIRA SERIADA

Na televisão, diversos tipos de programas são produzidos e transmitidos todos os dias. No que diz respeito à teleficção seriada, no Brasil, alguns formatos tem lugar cativo nas emissoras, são eles: a telenovela, o seriado/série e a minissérie. Vejamos, a seguir, um pouco de cada um deles.

“As telenovelas representam o formato mais extenso da TV: têm em média 150 capítulos, mas as de maior êxito podem até ultrapassar 200” (BALOGH, 2002, p. 96). Como já dissemos antes, as telenovelas tem, ainda, a característica de serem abertas, ou seja, tem a possibilidade de mudar o rumo de sua trama dependendo de vários fatores como, por exemplo, a recepção e preferência do público. Talvez seja, hoje, o tipo de teleficção seriada mais popular e que alcança mais telespectadores no Brasil, “a rainha de audiência” (PALLOTINI, 2012, p. 31).

O seriado e a série se caracterizam por terem “uma produção estruturada em episódios independentes, entretanto utilizando os mesmos personagens, porém não necessita obedecer a uma sequência casual em sua exibição” (OROFINO, 2006, p. 158). Para Pallotini (2012, p. 29), no seriado “a unidade total é inerente ao conjunto, ao seriado como um todo, mas difere, claro, da sequência obrigatória e indispensável da minissérie”. Apesar de tradicionalmente fazerem parte da cultura norte-americana, as séries e seriados aos poucos ganham espaço na televisão brasileira, tanto nos canais de TV por assinatura como nos da TV aberta. Nos Estados Unidos, por exemplo, tem-se seriados internacionalmente famosos, como o famoso *CSI* (2000-), da emissora CBS, ou *Law and Order* (1990-2010), da NBC, ou mesmo os famosos seriados cômicos, como *Friends* (1994-2014), também da NBC, e *How I met your Mother* (2005-2014), da CBS. Já no Brasil, o canal fechado HBO, por exemplo, produziu oito séries nacionais: *Mandrake* (2005-2007), *Filhos do Carnaval* (2006-2009), *Alice* (2008-2010), *Mulher de Fases* (2011), *(fdp)* (2012), *Preamar* (2012), *Destino: São Paulo* (2012), sua sequência *Destino: Rio de Janeiro* (2013) e *O Negócio* (2013-). Destas, apenas *Preamar*, *(fdp)* e *Mulher de Fases* não conseguiram chegar a uma segunda temporada, o que mostra o crescente sucesso e aceitabilidade deste formato como algo nacional. No que diz respeito ao canal aberto, a Rede Globo produz (ou produziu) um número considerável de séries e seriados dentre os quais *A Grande Família* (2001-2014), *Os Normais* (2001-2003), *Louco Por Elas* (2012-2013), *A Diarista* (2003-2007), *Sai de Baixo* (1996-2002), *Carga Pesada* (1979-1981 e 2003-2007) etc.

Já as minisséries, as quais são, de fato, o que nos interessa neste trabalho, são “o formato considerado como o mais completo do ponto de vista estrutural e o mais denso do ponto de vista dramático” (BALOGH, 2002, p. 96). Como já dissemos anteriormente, um dos aspectos que caracteriza a minissérie é o fato de ela ser uma obra

fechada, ou seja, vai ao ar toda ou quase toda gravada, ficando menos ‘refém’ do público e dos índices de audiência. Talvez seja por isso que “os roteiristas [a repute] como sendo o ‘ponto alto’ da produção ficcional brasileira” (idem, p. 96).

Além disso, é um gênero que, no Brasil, muito recorre às adaptações com originais na literatura:

Dentro da tradição das minisséries brasileiras, que é posterior a das novelas, mas também está bem sedimentada, a adaptação tem sido uma das estratégias mais freqüentes. Adaptam-se autores muito prestigiados ou muito populares, ou ambos simultaneamente, como é o caso de Jorge Amado (BALOGH, 2002, p. 130).

A prática de produzir minisséries baseadas ou inspiradas em livros já consagrados ou pela crítica, ou pelo público, ou por ambos, no Brasil, não é algo extremamente novo. Em 1984 ia ao ar, na Rede Globo, a minissérie de Walter Durst, de nove episódios, intitulada *Anarquistas, graças a Deus*, baseada no romance homônimo autobiográfico da escritora brasileira Zélia Gattai. Em 1979, o romance recebeu o Prêmio Paulista de Revelação Literária, fato que o tornou uma opção segura para ser transposto à televisão, pois a qualidade da narrativa havia sido atestada por críticos. Como outro exemplo de adaptação, novamente a Rede Globo, em 1985, lança a minissérie de Doc Comparato, com 25 capítulos, *O Tempo e o Vento*, baseada na primeira parte do romance homônimo de Érico Veríssimo, intitulada *O Continente*. A minissérie foi exibida como parte da comemoração dos vinte anos da TV Globo, e recebeu, em 1986, o Prêmio Coral Negro de melhor vídeo no Festival de Cinema e Vídeo de Havana.

Em 1985, foi ao ar a minissérie de Paulo Afonso Grisolli, com roteiro de Aguinaldo Silva e Regina Braga, *Tenda dos Milagres*, com trinta capítulos, baseada na obra homônima de Jorge Amado. Em 1986, a obra *Grande Sertão: Veredas*, de João Guimarães Rosa, considerada uma obra-prima da literatura brasileira, foi transformada

em minissérie. Já tendo sido adaptado para o cinema em 1964, dirigido por Renato Geraldo Santos Pereira, o romance ganha espaço na telinha também em comemoração aos vinte anos da Rede Globo.

Ainda em 1986, o romance *Memórias de um gigolô*, de Marcos Rey, foi adaptado para a televisão, na Rede Globo, pelo diretor Walter Avancini, como 20 capítulos. O roteiro é de autoria de Walter George Durst, Walter Avancini e do próprio Marcos Rey. Em 1988, ia ao ar pela Rede Globo a primeira adaptação do romance de Eça de Queiroz, *O Primo Basílio*, escrita por Gilberto Braga e Leonor Bassères, e dirigida por Daniel Filho.

Em 1990, *Riacho Doce*, de José Lins do Rego, foi adaptado para a minissérie de quarenta capítulos, dirigida por Paulo Ubiratan, Reynaldo Boury e Luis Fernando Carvalho, escrita por Aguinaldo Silva e Ana Maria Moretzsohn. Em 1993, *Agosto*, romance de Rubem Fonseca, ganha uma minissérie de dezesseis capítulos, dirigida por Paulo José, Denise Saraceni e José Henrique Fonseca, com roteiro de Jorge Furtado e Giba Assis Brasil.

No ano de 1998, a Globo lança *Dona Flor e seus dois maridos*, adaptação de um dos romances mais conhecidos de Jorge Amado. A minissérie de Dias Gomes, com vinte episódios, foi a segunda adaptação da obra, pois, em 1975, o romance já havia sido adaptado para o cinema, tendo sido sucesso absoluto, com mais de doze milhões de espectadores.

O objeto de estudo deste trabalho, como já dissemos anteriormente, é adaptação do romance *Memorial de Maria Moura* para o formato televisivo de minissérie, que foi ao ar em 1994, e foi considerado um sucesso de público e de audiência, tendo, inclusive, contribuído para o aumento do número de exemplares do romance. Sendo assim, é nessa

transposição que iremos nos deter mais adiante. Mas, primeiramente, vejamos no capítulo a seguir como se constituem os paratextos do romance e da minissérie.

2. PARATEXTOS: DO LIVRO AO DVD

2.1 PARATEXTOS NO ROMANCE

Pode-se pensar que um livro é, basicamente, constituído por sua narrativa, pelas palavras que tecem sua trama, pelos seus personagens, espaços, tempos, dentre outros elementos. Contudo, não podemos esquecer que elementos também de extrema importância fazem parte da composição de uma obra, mas não, necessariamente, da narrativa. Esses são os chamados paratextos. É importante lembrar, aqui que, para Genette (1982), os paratextos são elementos que acompanham a obra e garantem sua recepção e consumo pelos leitores. Os elementos paratextuais comuns são capa, contracapa, orelhas, títulos, subtítulos, ilustrações, prefácio, posfácio, ou seja, elementos que acompanham marginalmente um texto, que podem ser determinados tanto pelo autor como pelo editor da obra original. Ora, o que seria de um livro ou de um DVD sem

sua capa? Como chamaria a atenção dos leitores e espectadores, nas prateleiras e estantes das livrarias e lojas? Como identificar uma obra se não pelo seu título, que deve estar presente, comumente, na capa?

Em *Memorial de Maria Moura*, não poderia ser diferente. Por já terem sido lançadas várias edições, por editoras diferentes, os paratextos do romance apresentam capas, comentários, ilustrações e disposição de títulos diferenciados. Escolheremos, aqui, apenas duas edições para comentar. Vejamos essas edições a seguir.

A primeira publicação do romance a ser analisada é de 1992 (ano da 8ª edição de *Memorial de Maria Moura*), pela editora Siciliano, de São Paulo.

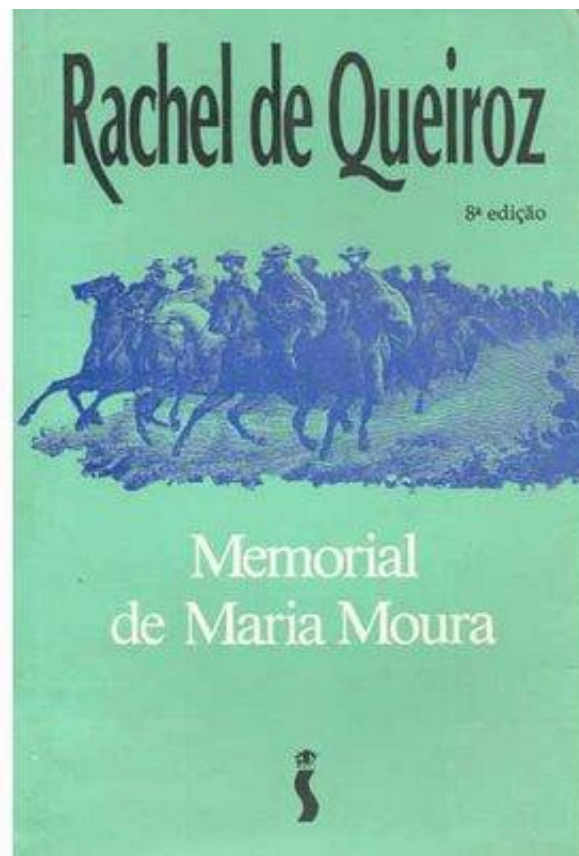


Figura 5: Capa de *Memorial de Maria Moura*.
Fonte: Acervo pessoal da autora desta tese.

É possível perceber, nessa edição, que a ênfase é dada para o nome da autora, o qual está em destaque, na cor preta, na parte superior. Significa dizer que, provavelmente, o nome que primeiro o leitor identificará na capa do romance é o da

autora. Talvez tal escolha tenha sido feita pelo editor, uma vez que Rachel de Queiroz era uma escritora de destaque, reconhecida pelos críticos e conhecida pelo grande público.

No centro da capa temos uma ilustração. A ilustração condensa numa única imagem o conteúdo da obra: um bando de homens armados em uma empreitada conquistadora. O título da obra vem logo abaixo da figura, em branco, e com uma fonte menor que o nome da romancista. O contraste do branco com o fundo verde faz com que o título acabe se destacando. O verde claro, cor principal da capa, pode fazer referência à natureza presente na narrativa: matas, plantas rasteiras, animais e rios.

A composição gráfica da capa é o resultado da combinação de uma série de fatores, que condicionam as possíveis escolhas feitas pelo capista. Em primeiro lugar, tem-se a relação que se estabelece entre a ilustração e o conteúdo do livro, que é resultado da leitura da obra. Em um segundo momento, a interpretação gráfica pode ser alvo de duas abordagens distintas: pode ser usada como um fator de integração nas categorias em que o livro se insere (gênero literário) ou pode ser usada como um meio de destaque, a imagem que perdurará na memória coletiva como mais significativa. No caso do romance de Rachel de Queiroz, a imagem mais significativa é a do bando de Maria Moura.

Passando agora para a contracapa, é possível notar que ela traz os seguintes dizeres:

Minha primeira ação tinha que ser a resistência. Eu juntava os meus cabras – os três rapazes, João Rufo (que em tempos antes já tinha dado as suas provas). Os dois velhos podiam servir pra municar as armas, na hora da precisão. Eu queria assustar o Tonho. Nunca se viu mulher resistindo à força contra soldado. Mulher, pra homem como ele, só serve pra dar faniquito. Pois, comigo eles vão ver. E se eu sinto que perco a parada, vou-me embora com os meus homens, mas me retiro atirando. E deixo um estrago feio atrás de mim. Vou procurar as terras da Serra dos Padres – e lá pode ser para mim outro começo de vida. Mas garantida com os meus cabras. Pra ninguém mais querer botar o pé no meu pescoço; ou me enforcar num armador de rede. Quem pensou nisso já morreu (QUEIROZ, 1992, p. 40).

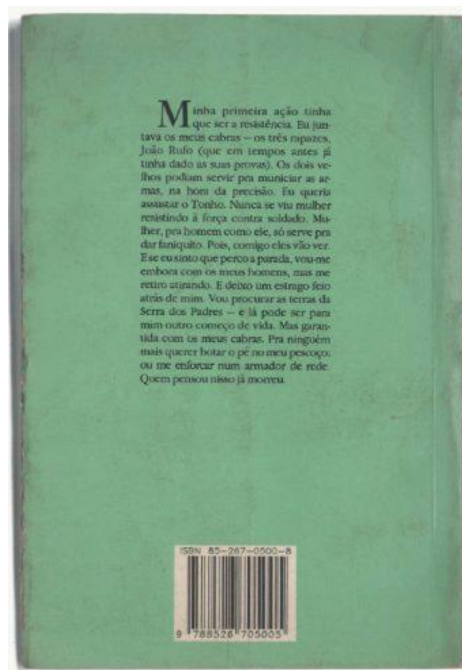


Figura 6: Contracapa de *Memorial de Maria Moura*.
Fonte: Acervo pessoal da autora desta tese.

Essa citação faz parte da própria trama do romance, mais precisamente da página quarenta, quando Maria Moura decide atacar os primos que estavam ameaçando tomar sua casa e seu sítio. É o momento em que se inicia o processo de transformação de menina para chefe de um bando. Talvez esse tenha sido o motivo da escolha desse trecho na contracapa, por se tratar de um momento crucial da narrativa. Além disso, tal fragmento pode suscitar curiosidade nos leitores, levando-os a ter interesse em ler o romance na íntegra, em busca de saber quem é essa mulher corajosa, que já matou para conseguir se defender (“Quem pensou nisso já morreu”).

Além da capa e contracapa, como paratexto temos a primeira orelha do livro, mostrada a seguir:

Uma história de amor e de não menos desamor. Um livro de aventuras.

Vasto painel, mural panorâmico, retrato sem retoque de relações sociais, culturais, morais, afetivas entre personagens sábia e comovidamente delineados.

Protesto. Denúncia. Indignação. Raiva. Orgulho. Soberba. Alucinação. Exasperação de todos os sentimentos — péssimos e ótimos — passíveis de serem experimentados por esse ser que teima, se obstina em ainda ser humano.

Linguagem nua e crua, mas também densa, entusiástica, extática, fluida, ponto de partida e chegada de uma imaginação ficcional apoteótica.

Esses são apenas alguns dos componentes do *Memorial de Maria Moura*, com que Rachel de Queiroz, segundo ela mesma, encerra gloriosamente sua carreira de romancista.

Aos 82 anos, essa operária do imaginário, ao dar o melhor de si, mostra não só com este livro, mas com toda a sua obra, que é possível, apesar dos pesares, ter-se orgulho de ser brasileiro.

Figura 7: Primeira orelha de *Memorial de Maria Moura*.

Fonte: Acervo pessoal da autora desta tese.

O texto presente nessa orelha é o seguinte:

Uma história de amor e de não menos desamor. Um livro de aventuras. Vasto painel, mural panorâmico, retrato sem retoque de relações sociais, culturais, morais, afetivas entre personagens sábia e comovidamente delineados. Protesto. Denúncia. Indignação. Raiva. Orgulho. Soberba. Alucinação. Exasperação de todos os sentimentos – péssimos e ótimos – passíveis de serem experimentados por esse ser que teima, se obstina em ainda ser humano. Linguagem nua e crua, mas também densa, entusiástica, extática, fluida, ponto de partida e chegada de uma imaginação ficcional apoteótica. Esses são apenas alguns dos componentes do *Memorial de Maria Moura*, com que Rachel de Queiroz, segundo ela mesma, encerra gloriosamente sua carreira de romancista. Aos 82 anos, essa operária do imaginário, ao dar o melhor de si, mostra não só com este livro, mas com toda a sua obra, que é possível, apesar dos pesares, ter-se orgulho de ser brasileiro.

A orelha traz, como é possível perceber, uma espécie de crítica em forma de elogio à obra de Rachel de Queiroz. Essa crítica consegue resumir, em poucas palavras, do que se trata a narrativa de *Memorial de Maria Moura*: a trama, os temas, a linguagem, os personagens e os sentimentos que os envolvem. Esse paratexto é finalizado com os dizeres de que essa foi a obra com que, magistralmente, a autora encerrou sua carreira, e que é possível se ter orgulho de ser brasileiro, ou melhor, de fazer parte da mesma nação de uma escritora tão singular como Rachel de Queiroz. Tal

afirmação pode também significar que os personagens compostos pela autora representam a força, a luta e a coragem dos brasileiros.

Outro importante paratexto é a dedicatória, as quais podem ser vistas na figura abaixo:



Figura 8: Dedicatória de *Memorial de Maria Moura*.
Fonte: Acervo pessoal da autora desta tese.

A primeira

dedicatória é “A S. M. ELISABETH I, Rainha da Inglaterra (1533 – 1603), pela inspiração”. A admiração Rachel pela soberana era tanta que leu tudo sobre ela, inclusive várias biografias, a ponto de se sentir uma espécie de “amiga íntima”, que conhece todos os pensamentos e sofrimentos, como declara em uma entrevista. Sobre a monarca, podemos dizer que:

Renegada aos 3 anos, prisioneira aos 21 e rainha aos 25: contrariando todos os prognósticos, Elizabeth I se tornou uma das mais expressivas personagens da história da Inglaterra. Até assumir a coroa em 1558, a vida dessa mulher foi um aprendizado para os desafios que enfrentaria.

[...]

Utilizando toda a astúcia que tinha lhe ajudado a sobreviver até aquele momento, Elizabeth se cercou dos melhores conselheiros que a ajudaram a enfrentar as dificuldades de uma economia arrasada pelas fanfarrônicas de seu pai. No Parlamento, Elizabeth demonstrou habilidade ao evitar radicalizações políticas. Ela conseguiu encontrar um ponto de equilíbrio entre os anseios de protestantes e católicos, ao mesmo tempo em que firmou a sua posição como líder da Igreja Anglicana [...] (SILVA, 2005, p. 108 – 109).

Elizabeth era filha do Rei Henry VIII com Ana Bolena, sua segunda esposa. Contudo, para que pudesse casar novamente, o pai de Elizabeth forjou uma acusação de adultério para Ana Bolena, executando-a, quando a filha, futura rainha da Inglaterra, tinha apenas três anos. Após alguns anos, Mary Tudor – Mary I –, filha de Henry VIII com sua primeira esposa, Catarina de Aragão, assume a coroa e Elizabeth, então com 21, é presa. Com a morte de Mary I, a filha de Ana Bolena assume o trono.

Conhecida como “rainha virgem”, por não ter casado e não ter deixado herdeiros, Elizabeth reinou habilidosa e inteligentemente. A julgar pelas características, realmente é bem provável que Maria Moura seja uma sobreposição da corajosa e audaciosa soberana inglesa, chefe de estado cujas atitudes eram marcadas por características másculas e viris. Maria Moura, assim como a Rainha, perdeu a mãe muito cedo; ambas matriarcas foram assassinadas pelos próprios maridos; a regente e a protagonista precisaram enfrentar desafios provenientes de pessoas da própria família que as queriam derrubar - a rainha foi presa pela irmã e Maria Moura ameaçada constantemente pelos primos, Tonho e Irineu -; ambas se tornaram figuras de poder e admiração em um mundo no qual os homens eram considerados as figuras dominantes.

A segunda dedicatória é a seguinte: “À ISINHA, pela cumplicidade comigo e com a Moura”. Isinha era Maria Luiza de Queiroz, irmã dezessete anos mais nova de Rachel de Queiroz, bem como sua grande amiga. Rachel era muito próxima à irmã, portanto, nada mais natural que dedicar a ela seu livro.

A terceira e última dedicatória traz a inscrição que segue: “A OSVALDO LAMARTINE, pela inestimável ajuda”. Oswaldo Lamartine, considerado um dos grandes autores sertanistas do Brasil, ocupava a cadeira número 22 da Academia Norte-Rio Grandense de Letras. Nascido em 15 de novembro de 1919, suicidou-se com um tiro

no coração, em 2006. Foi um grande amigo de Rachel de Queiroz, ajudando-a na escrita de *Memorial de Maria Moura*.

Outro importante paratexto que uma obra pode trazer são desenhos ou diagramas. Na narrativa de *Memorial de Maria Moura* há apenas uma ilustração, que segue abaixo:

Figura 9: O cubico.

Fonte: Acervo pessoal da autora desta tese.

O desenho feito pela própria protagonista, Maria Moura, era uma espécie de planta da Casa



A Casa Forte e
o Cubico

Forte. Nessa planta está a localização do “cubico”, idealizado primeiramente pelo pai da protagonista, e desenhado por ela posteriormente. Apenas Duarte e João Rufo sabiam da existência desse cômodo na construção da casa. Posteriormente, Beato Romano também ficou a par da existência do local, e acabou deduzindo que se tratava de um “cubículo”.

A descrição do cômodo em questão é dada pela própria Maria Moura:

O cubico não tinha porta nem janela, as paredes corriam lisas, como se pode ver pelo risco. Só no meu quarto se abria um alçapão com uns três palmos de alto e uns quatro de largura; e trancado com uma fechadura de segredo, de que eu trazia sempre a chave pendurada no meu cinto. Tapando o alçapão, encostamos à parede o meu baú grande, taxeadado, aquele do M.M. O chão do cubico tinha um fundo falso; quem fez todo o trabalho foi Duarte. Era cavado palmo e meio de fundura, ladrilhado, e, na altura do rés do chão, corria em cima dele um assoalho de que se podia levantar uma parte. Pois debaixo desse fundo falso eu fiz o meu cofre, onde guardava os meus ouros e dinheiro [...].

Mas o verdadeiro fim do cubico não era servir de cofre; isso foi invenção minha. Ele se destinava, conforme contava Pai, a esconder algum amigo perseguido, ou a guardar em segredo um prisioneiro (QUEIROZ, 1992, p. 305).

Como pudemos perceber, Maria Moura utilizaria o espaço tanto para cofre como para esconderijo ou prisão. Nos capítulos subsequentes da trama, de fato, ela utiliza seu “cubico” para todas essas finalidades. O personagem Cirino, primeiramente, fica escondido no local, fugindo de seus inimigos; depois, a protagonista deixa-o preso no esconderijo, como castigo, ao descobrir que o rapaz havia traído sua confiança.

É possível que sem essa ilustração, os leitores pudessem se sentir um pouco perdidos, sem saber ao certo onde ficaria o cubículo, bem como não saberiam qual seria a disposição dos outros cômodos da casa. Talvez a autora acreditasse que, com o desenho, a visualização desses espaços na casa seria mais nítida. Mas, além dessa explicação, pode ser que a escritora acreditasse que o desenho traria uma espécie de familiarização dos leitores com a protagonista. Ao conhecerem sua caligrafia e seus desenhos, poderiam sentir-se mais próximos dela.

Além dessa edição, levaremos aqui em conta os paratextos de outra edição de *Memorial de Maria Moura*: a vigésima segunda edição do romance, publicado pela editora José Olympio, do Rio de Janeiro, em 2011, Vejamos sua capa na figura a seguir:

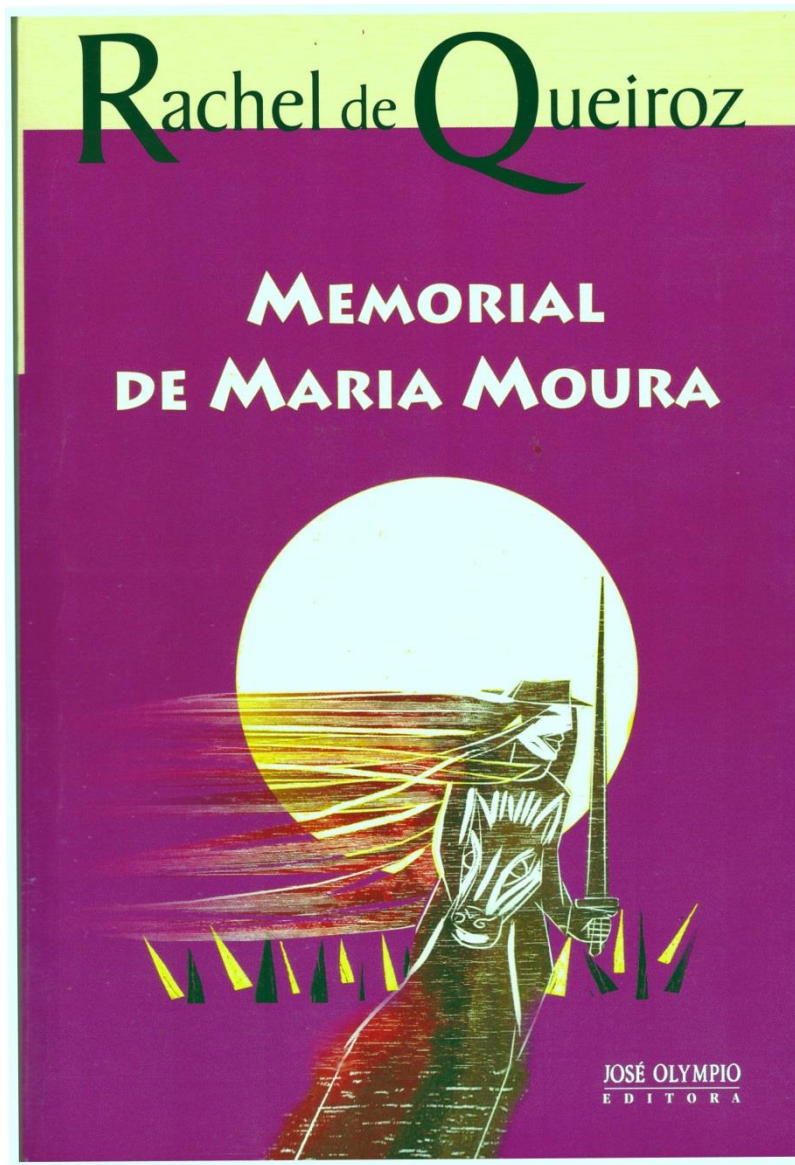


Figura 10:
Capa de
*Memorial de
Maria Moura.*
Fonte: Acervo
pessoal da
autora desta
tese.

A
capa da José
Olympio,
bem
diferente da

que observarmos anteriormente, traz o fundo na cor roxa. Como ilustração, temos o desenho de uma mulher, em primeiro plano, sentada em um cavalo, de cabelos soltos e armada com uma espada. Em segundo plano, temos a representação do sol, na mesma cor do título do livro. Na interpretação do capista, a mulher provavelmente representaria Maria Moura que, apesar de não usar cabelos soltos e longos na trama, nem usar uma espada como arma, traz esses elementos no desenho para caracterizar a mulher guerreira e forte. Podemos pensar, aqui, em Maria Moura como a donzela-guerreira de Walnice Galvão. Para a referida autora, essa donzela teria as seguintes características:

Essa personagem frequenta a literatura, as civilizações, as culturas, a história, a mitologia. Filha de pai sem concurso de mãe, seu destino é assexuado, não pode ter amante nem filho. Interrompe a cadeia das gerações, como se fosse um desvio do tronco central e a natureza a abandonasse por inviabilidade. Sua potência vital é voltada para trás, para o pai; enquanto ela for só do pai, não tomará outro homem. Mulher maior, de um lado, acima da determinação anatômica; menor, de outro, suspensa do acesso à maturidade, presa ao laço paterno, mutilada nos múltiplos papéis que natureza e sociedade lhe oferecem.

Os traços básicos da personagem mantêm sempre uma mesma configuração, privilegiadora de algumas áreas da personalidade. Sua posição é numinosa na série filial, como primogênita ou unigênita, às vezes a caçula; o pai não tem filhos homens adultos ou, o que é quase regra, não os tem de todo.. Ela corta os cabelos, enverga trajes masculinos, abdica das fraquezas femininas – faceirice, esquivança, sustos -, cinge os seios e as ancas, trata seus ferimentos em segredo, assim como se banha escondido. Costuma ser descoberta quando, ferida, o corpo é desvendado; e guerreira; e morre (GALVÃO, 1998, p. 11 – p. 12).

No caso de Maria Moura, ela possui quase todas as características da donzela-guerreira caracterizada por Galvão. Apesar de ter amantes, não gera filhos, e acredita realmente não poder gerá-los, interrompendo, assim “a cadeia das gerações”. Apesar de não ser órfã, sua ligação maior parece ser com o pai, assassinado ainda na sua infância. Afinal, é por conta do sonho do pai que Maria Moura sai em busca da Serra dos Padres, dando início a sua empreitada. É unigênita, tem os cabelos cortados, trajes masculinos e, em grande parte da obra, não mostra fraquezas femininas. Dizemos aqui “em grande parte” pois, como veremos no capítulo seguinte, a partir do momento em que se apaixona por Cirino, desfaz-se parcialmente o perfil inicial da donzela-guerreira, surgindo a mulher amante e apaixonada.

Os cabelos longos, soltos, ao sabor do vento, remeteriam à feminilidade da personagem, que apesar de liderar seu bando armado e saquear pessoas e vilarejos, acaba se apaixonando e deixando momentaneamente de lado o seu objetivo de conquistadora. No entanto, no início da trama romanesca, a própria protagonista corta seus longos cabelos, e assume a postura de guerreira. Como destaca Walnice Galvão:

[...] a donzela-guerreira [...] perde o cabelo para ganhar a guerra: nela, o corte de cabelo tem sobretudo o caráter de investidura [...]

Neste ponto, estamos diante de uma articulação primária de oposição sexual. Para o homem, aquilo que cresce em seu corpo é sua força; donde, para um homem, cortar aquilo que cresce em seu corpo é castração, é perda, é fraqueza. Para uma mulher, cortar aquilo que cresce em seu corpo não é castração, é ganho, é aquisição de força. [...]

Outras considerações secundárias lembrariam que todo pêlo corporal não deixa de ser reminiscência do animal em nós, uma presença de nosso componente instintivo, primevo. Assim, o corte de cabelo poderia representar ainda um sacrifício da animalidade, da instintividade, da sexualidade, a exemplo da tonsura dos padres.

Ainda mais, o cabelo poderia representar por projeção e contigüidade coisas que estão “na cabeça”, ou seja, fantasias, pensamentos, criatividade – como é habitual nas histórias em quadrinhos e na arte primitiva. Ao sacrificar sua cabeleira, a donzela-guerreira estaria sacrificando também sua especificidade enquanto mulher, aceitando que os valores masculinos preencham sua cabeça, transformem-se em ideias dela (GALVÃO, 1998, p. 175).

Maria Moura sacrifica seus cabelos, corta-os, como em um símbolo de sua masculinidade:

[...] 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 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:

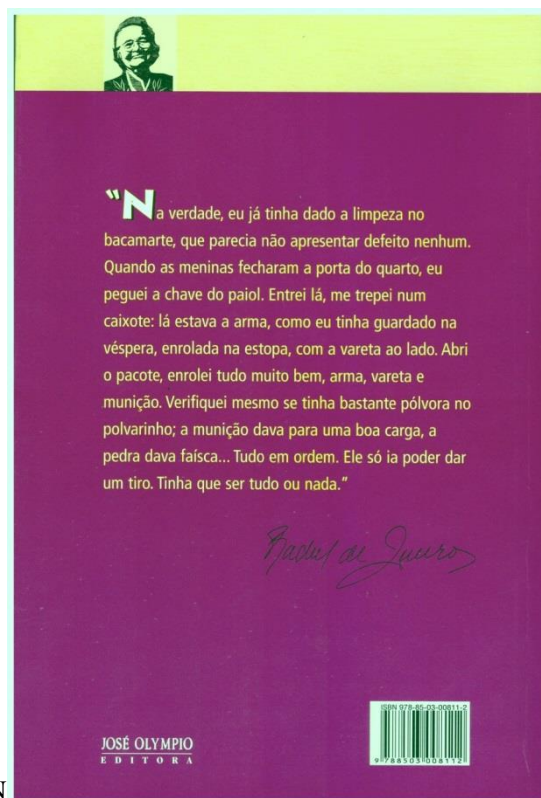
- Agora se acabou a sinhazinha do Limoeiro. Quem está aqui é a Maria Moura, chefe de vocês, herdeira de uma data na sesmaria da Fidalga Brites, na Serra dos Padres. Vamos lá, arriem os animais (QUEIROZ, 2011, p. 86 – p. 87).

É como se, de fato, perdesse os cabelos para ganhar a guerra, aceitando, naquele momento, que os valores masculinos penetrassem em sua mente. Somente assim ela se tornaria, de fato, chefe daquele bando.

Voltando à capa da Editora José Olympio, o nome de Rachel de Queiroz, grafado em preto, aparece na parte superior da capa, contrastando com o tom de bege do fundo. Como já dissemos anteriormente, trata-se de uma autora consagrada e conhecida, logo, seu nome aparece sempre em destaque.

A contracapa, da mesma forma que na edição da Siciliano, traz um trecho da narrativa, como está transcrito abaixo:

Figura 11: Contracapa de *Memorial de Maria Moura*.
Fonte: Acervo pessoal da autora desta tese.



N
a

verdade, eu já tinha dado a limpeza no bacamarte, que parecia não apresentar defeito nenhum. Quando as meninas fecharam a porta do quarto, eu peguei a chave do paiol. Entrei lá, me trepei num caixote: lá estava a arma, como eu tinha guardado na véspera, enrolada na estopa, com a vareta ao lado. Abri o pacote, enrolei tudo muito bem, arma, vareta e munição. Verifiquei mesmo se tinha bastante pólvora no polvarinho; a munição dava para uma boa carga, a pedra dava faísca... Tudo em ordem. Ele só ia poder dar um tiro. Tinha que ser tudo ou nada. (QUEIROZ, 1992, p. 28).

O fragmento acima faz referência a um episódio importante da narrativa, quando Maria Moura pede a Jardimino que mate seu padrasto, Liberato. Para que o plano da protagonista fosse bem sucedido, ela finge estar apaixonada por Jardimino e diz ter intenção de se casar com o rapaz, mas também afirma que Liberato jamais permitiria tal união. Para tanto, Maria Moura pega o bacamarte do próprio Liberato e dá a Jardimino, que o mata. O fragmento do romance escolhido para a contracapa aguça a curiosidade do leitor: quem iria ser morto? Quem seria o assassino? Qual o motivo? Será que o único tiro que poderia ser dado, seria bem sucedido? Ou talvez esse trecho tenha sido escolhido por se referir à primeira morte tramada pela protagonista, podendo ser considerado um marco importante para o desenrolar da narrativa.

Além disso, temos na contracapa a assinatura de Rachel de Queiroz, e uma foto da autora no canto esquerdo superior. Essa pode ter sido uma forma de homenagear a autora que, na época da publicação dessa edição, já havia falecido.

Além da capa e contracapa, a referida edição traz duas orelhas. A primeira orelha traz um pequeno texto intitulado “A guerreira”, o qual fala um pouco sobre a escritora Rachel de Queiroz:

A Guerreira

Aos vinte anos de idade, Rachel de Queiroz já era um clássico. Como todos os clássicos vivos, ela ignorava que o fosse. O tempo, o mais respeitado dos críticos literários, sustenta que, com *O Quinze* (1930), ela inaugurou a maior ocorrência literária e estética do Brasil no século XX: o romance do Nordeste.

Nessa condição emérita, Rachel de Queiroz, com suas saias excessivamente curtas, assustava e escandalizava a virtuosa sociedade alagoana, dois anos após a sua aparição. Foi a primeira mulher, na pudica Alagoas, a fumar em público e sentar-se num boteco, numa mesa que reunia outros clássicos e então ignorados, como José Lins do Rego, Jorge de Lima e Graciliano Ramos.

Numa longa jornada literária e jornalística, e que ocupa, com sua persistência e fidelidade, quase todo o século passado, Rachel de Queiroz jamais se despojou de sua condição primordial. Aos oitenta e dois anos, publicava este *Memorial de Maria Moura* que é a culminância surpreendente e magistral de sua obra e de sua vida. As saias atrevidas que há muito tinham sido substituídas

pelo recato

e a

prudência –

e já então a

autora de

João

Miguel, As

três Marias

e *Dôra,*

Doralina

vestia a

radiosa

indumentária

de

membro da

Academia

Brasileira

de Letras –

já que

nossas

confreiras

não usam o

luzente e

caluniado

fardão.

A GUERREIRA

Aos vinte anos de idade, Rachel de Queiroz já era um clássico. Como todos os clássicos vivos, ela ignorava que o fosse. O tempo, o mais respeitado dos críticos literários, sustenta que, com *O Quinze* (1930), ela inaugurou a maior ocorrência literária e estética do Brasil no século XX: o romance do Nordeste.

Nessa condição emérita, Rachel de Queiroz, com as suas saias excessivamente curtas, assustava e escandalizava a virtuosa sociedade alagoana, dois anos após a sua aparição. Foi a primeira mulher, na pudica Alagoas, a fumar em público e sentar-se num boteco, numa mesa que reunia outros clássicos então ignorados, como José Lins do Rego, Jorge de Lima e Graciliano Ramos.

Numa longa jornada literária e jornalística, e que ocupa, com sua persistência e fidelidade, quase todo o século passado, Rachel de Queiroz jamais se despojou de sua condição primordial. Aos oitenta e dois anos, publicava este *Memorial de Maria Moura* que é a culminância surpreendente e magistral de sua obra e de sua vida. As saias atrevidas de há muito tinham sido substituídas pelo recato e a prudência — e já então a autora de *João Miguel, As três Marias e Dôra, Doralina* vestia a radiosa indumentária de membro da Academia Brasileira de Letras — já que as nossas confreriras não usam o luzente e caluniado fardão.

Figura 12: Orelha de *Memorial de Maria Moura*.
Fonte: Acervo pessoal da autora desta tese.

O texto fala um pouco da vida da autora de *Memorial de Maria Moura*, do fato de ela ter sido uma mulher muito à frente de seu tempo, tendo sido consagrada como escritora desde muito nova, não tendo tolhido a si própria nem seguido as regras da sociedade conversadora e machista de sua época. Por tudo isso, ela pode ser considerada, como diz o título, uma guerreira.

Como destaca o crítico Wilson Martins (1997, p.82), ao criar personagens tão marcantes, Rachel de Queiroz colaborou para construir “uma visão feminista que se antecipava por uns bons 30 anos a concepções posteriormente dogmáticas”. Martins sublinha ainda que, em toda sua trajetória, a escritora pôs em cena mulheres fortes e os seus romances levam no título o nome das heroínas: *As três Marias* (1939); *Dora*, *Doralina* (1975); *Memorial de Maria Moura* (1992).

A orelha da contracapa traz um texto assinado pelo jornalista, ensaísta e escritor Lêdo Ivo⁶, que tece os seguintes comentários sobre a autora e o romance:

Este *Memorial de Maria Moura*, escrito numa idade que costuma danificar a criação dos talentos mais robustos, é um mistério: o mistério da ascensão ininterrupta de um escritor de gênio, que soube, como poucos em nossa literatura e em nossa língua, unir experiência pessoal e expressão estética, lembrança e imaginação criadora, vida e linguagem. Decerto a menina da aristocracia rural cearense que, num lar culto, lia Tolstoi, está presente neste

⁶Lêdo Ivo (1924 – 2012) foi um escritor, jornalista e ensaísta alagoano, membro da Academia Brasileira de Letras, que escreveu livros como *Ninho de Cobras* e *Ode ao Crepúsculo*.

romance épico que é quase, ou talvez, ou decerto, um dos símbolos da nossa nacionalidade, da nossa força e de nosso sonho, da nossa crueldade e da nossa energia. Mulher Forte, do Velho Testamento, a bíblica Rachel de Queiroz conta, na saga de Maria Moura, a sua própria história escondida, a sua história de guerreira do Brasil. Mas para onde terá ido Maria Moura? Como Rachel, ela não foi para lugar nenhum. Permanece em nós e fora de nós, no sertão do mundo e da existência. Como a sua criadora incomparável, ela, Maria Moura, é um clássico ao mesmo tempo doce e aguerrido, feminino e masculino.

Este *Memorial de Maria Moura*, escrito numa idade que costuma danificar a criação dos talentos mais robustos, é um mistério: o mistério da ascensão ininterrupta de um escritor de gênio, que soube, como poucos em nossa literatura e em nossa língua, unir experiência pessoal e expressão estética, lembrança e imaginação criadora, vida e linguagem. Decerto a menina da aristocracia rural cearense que, num lar culto, lia Tolstoi, está presente neste romance épico que é quase, ou talvez, ou decerto, um dos símbolos de nossa nacionalidade, da nossa força e de nosso sonho, da nossa crueldade e da nossa energia. Mulher forte, do Velho Testamento, a bíblica Rachel de Queiroz conta, na saga de Maria Moura, a sua própria história escondida, a sua história de guerreira do Brasil. Mas para onde terá ido Maria Moura? Como Rachel, ela não foi para lugar nenhum. Permanece em nós e fora de nós, no sertão do mundo e da existência. Como a sua criadora incomparável, ela, Maria Moura, é um clássico ao mesmo tempo doce e aguerrido, feminino e masculino.

Figura 13: Segunda Orelha de *Memorial de Maria Moura*.
Fonte: Acervo pessoal da autora desta tese.

Outro importante paratexto da edição publicada pela editora José Olympio, em 2011, é o desenho, presente logo depois das dedicatórias:

LÉDO IVO

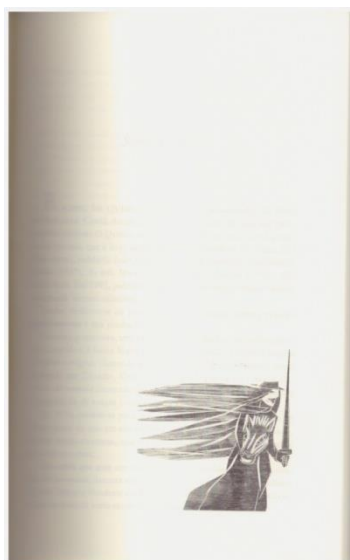


Figura 14: Ilustração presente em *Memorial de Maria Moura*.

Fonte: Acervo pessoal da autora desta tese.

O desenho, em preto e branco, é o mesmo da capa, mas sem o sol e o serrado em segundo plano. Como uma espécie de epígrafe, reitera o fato de que a narrativa trará, em sua essência, da história de uma mulher guerreira, líder de um bando, e ao mesmo tempo, de uma mulher apaixonada.

Além de todos os paratextos mencionados até aqui, há outros de suma importância para a compreensão da trama: os títulos dos capítulos. Ao todo, o livro é constituído de 42 capítulos, e cada um deles traz o nome de um dos seguintes personagens: Irineu, Tonho, Maria Moura, Marialva e Beato Romano. Cada capítulo é narrado em primeira pessoa, a partir do ponto de vista do personagem que o intitula. Vejamos alguns trechos desses capítulos a seguir.

Logo no início da narrativa, quando Maria Moura ainda morava em sua casa no Limoeiro, e sua mãe havia morrido, há uma briga entre a protagonista e seus primos. A briga se constitui pelo fato de que esses últimos afirmavam ter direito às terras em que morava Maria Moura; a protagonista, por sua vez, veementemente fala que, por direito, aquela terra é sua. Nesse momento da trama narrativa, os leitores podem conhecer a versão dos fatos tanto dos primos como da personagem principal: no capítulo intitulado “Maria Moura”, é essa personagem quem assume a narração; nos capítulos intitulados

“Tonho” e “Irineu”, são os primos, que assumem a voz narrativa. É possível constatar isso nos exemplos a seguir:

Maria Moura

[...]

Os primos foram embora naquele dia de manhã. Mas, já de tarde, soube-se que eles estavam no cartório, caçando as escrituras. Naturalmente que acharam. Só eu, de ignorante, podia pensar que, acaso se perdendo o papel das escrituras, eu estava garantida, pois não havia mais outra prova. Mais tarde é que soube: no livro do cartório se escreve tudo, seja caso de compra ou de herança. O papel que a gente guarda em casa é só uma cópia do que está no livro. Testamento também fica no cartório, para ter valor. Então o Tonho, agora, já estava seguro da parte deles. Só restava a parte do Embarcado; essa que, no dizer do Pai, foi venda feita só de boca, sem documento.

A nosso favor nós tínhamos posse do sítio por estes anos todos – também ouvi Pai dizer isso mais de uma vez.

Fiquei meio inquieta, com medo de tanta trapalhada da lei. Mas uma coisa eu resolvi: da minha casa ninguém me retirava. Só à força bruta (QUEIROZ, 1992, p. 36 – 37).

Irineu

[...]

Fiquei pensando. A minha cabeça dava volta, dava volta. A gente está no seu direito. Eu estou no meu direito; pelo menos dois terços daquele sítio são meus – e dos meus irmãos também. Mas isso se verá depois, é outra questão entre nós. E a Firma sendo maninha, a Marialva não casando, eu é que posso ter família e herdar dos outros. Ninguém pode negar que o sítio do Limoeiro é terra nossa, herança da nossa avó Joaninha, por morte de seu finado marido, o Marinheiro Belo. Morto o marinheiro e depois a velha, a herança tinha que se dividir em três partes: a do finado nosso pai, a da Titia e a do Embarcado. A nossa é nossa – minha, do Tonho e da Marialva [...].

A parte do Embarcado meu pai comprou, é sabido de todos. [...] De qualquer maneira, a compra foi feita e a parte dele é nossa. Só resta agora aquela jararaquinha de rabo fino, que não tem moral pra reclamar de nada. (idem, p. 49)

Tonho

[...]

Viramos ao mesmo tempo a montaria. O cavalo velho do Irineu ainda resistiu um pouco, teimando em seguir pra casa. A besta tomou-lhe a frente. Durante toda a volta não se falou quase nada, cada um pensando no que se devia fazer. Ou pelo menos no que se podia fazer. A gente tinha dito ao delegado que não queria começar briga. Queria só punir pelo nosso direito. Se ficava em casa, esperando a intimação, a ação da autoridade. Podia até ser que a moça se assustasse e resolvesse entregar o que era nosso... (ibidem, p. 46).

Como foi possível perceber nos trechos acima, cada um deles traz, no título, o nome de um dos personagens. O primeiro excerto traz o nome de Maria Moura e, portanto, é contado em primeira pessoa por ela mesma. Nesse momento da narrativa, ela

fala que as terras em que morava, por direito, eram suas, como seu próprio pai já havia lhe dito, e que só sairia de lá à força. No segundo trecho, que leva o nome do primo Irineu, temos o ponto de vista desse personagem, contando sua versão, mostrando que, por direito, aquela terra onde Maria Moura morava era também herança de seu pai. Já o último trecho traz o ponto de vista de Tonho, o qual diz que, nessa situação, não queria usar força bruta para tirar a protagonista de onde morava e, por isso, resolveu acionar o delegado.

O fato é que, como foi possível constatar, tem-se na trama, um mesmo evento – que, no caso, seria a disputa da terra onde Maria Moura morava – contado por vários personagens. Tem-se o mesmo fato narrado por três personagens diferentes, cada um expressando a sua própria opinião ou ponto de vista. As vozes narrativas entrecruzam-se ao longo da narrativa. Esse recurso pode ter sido utilizado pela escritora para atribuir mais veracidade à narrativa como um todo, já que se trata de um memorial. Segundo o Dicionário Michaelis online, memorial é:

adj (latmemoriale) **1** Que traz à memória. **2** O mesmo que *memorável*. *Sm* **1** Livrinho de lembranças. **2** Petição em que se faz referência a um pedido já feito. **3** Apontamento. **4** Escrito em que se acham registrados certos fatos memoráveis. **5Dir** Trabalho escrito, em que uma das partes litigantes expõe sua pretensão e sustenta o direito que a ampara na causa, fundamentando-o⁷.

Outra definição nos é dada por Maciel:

As memórias são a parcela da literatura autobiográfica mais reconhecida como puramente literária, muito provavelmente pela maior liberdade imaginativa que a elas está vinculada. De fato, as inexatidões da memória, capacidade humana de armazenar dados, transformam os fatos em recordações por meio da linguagem [...]

Por outro lado, as memórias podem também ser consideradas como um suporte da historiografia já que ambas têm por objetivo trazer a verdade para a instrução dos homens, isto é, tanto a narrativa histórica quanto a narrativa memorialista buscam por meio da narração de fatos importantes, um certo caráter de exemplaridade que supere o inevitável esquecimento que incidirá sobre os fatos comuns.

As memórias, portanto, são uma busca de recordações por parte do eu-narrador com o intuito de evocar pessoas e acontecimentos que sejam

⁷ Disponível em www.michaelis.uol.com.br, acesso em 14 de maio de 2015.

representativos para um momento posterior, do qual este eu-narrador escreve (MACIEL, 2004, p. 9)

Como é possível perceber, o memorial está relacionado à lembrança, memória, fatos memoráveis que se quer recordar para não cair no esquecimento, o que poderia nos remeter a algo que tem compromisso com a verdade. Contudo, a “inexatidão da memória” pode fazer com que as lembranças se confundam. Rachel de Queiroz, ao trazer vários narradores para seu romance, provavelmente tentou tornar sua narrativa o mais confiável possível, aproximando-a o máximo de uma suposta verdade, convencendo os leitores de que os fatos ficcionais realmente aconteceram.

Além disso, observamos que o jogo de memórias sustenta o fluxo narrativo, ao mesmo tempo em que constrói a trajetória da vida das personagens, marcada pelo vai e vem das lembranças. *Memorial de Maria Moura* é composto de narrativas dentro de narrativas construídas em primeira pessoa, onde o leitor apreende, por intermédio das vozes das personagens, as relações sociais permeadas pela opressão, violência e desmandos, que levam homens e mulheres a lutarem por seus direitos para não sucumbirem no ambiente hostil do sertão.

Procuramos abordar, até aqui, alguns dos paratextos presentes no livro de Rachel de Queiroz, haja vista que acreditamos serem de suma importância para a compreensão dessa obra literária. No entanto, como em nossa análise pretendemos examinar o processo de adaptação do romance para a minissérie, é preciso abordar, também, num primeiro momento, os paratextos presentes na apresentação do DVD. Vejamos alguns desses paratextos a seguir.

2.2 OS PARATEXTOS DO DVD

Os primeiros paratextos a serem analisados no DVD são suas capas. O box da minissérie é composto por três discos, distribuídos em dois *cases*, com duas capas diferentes:

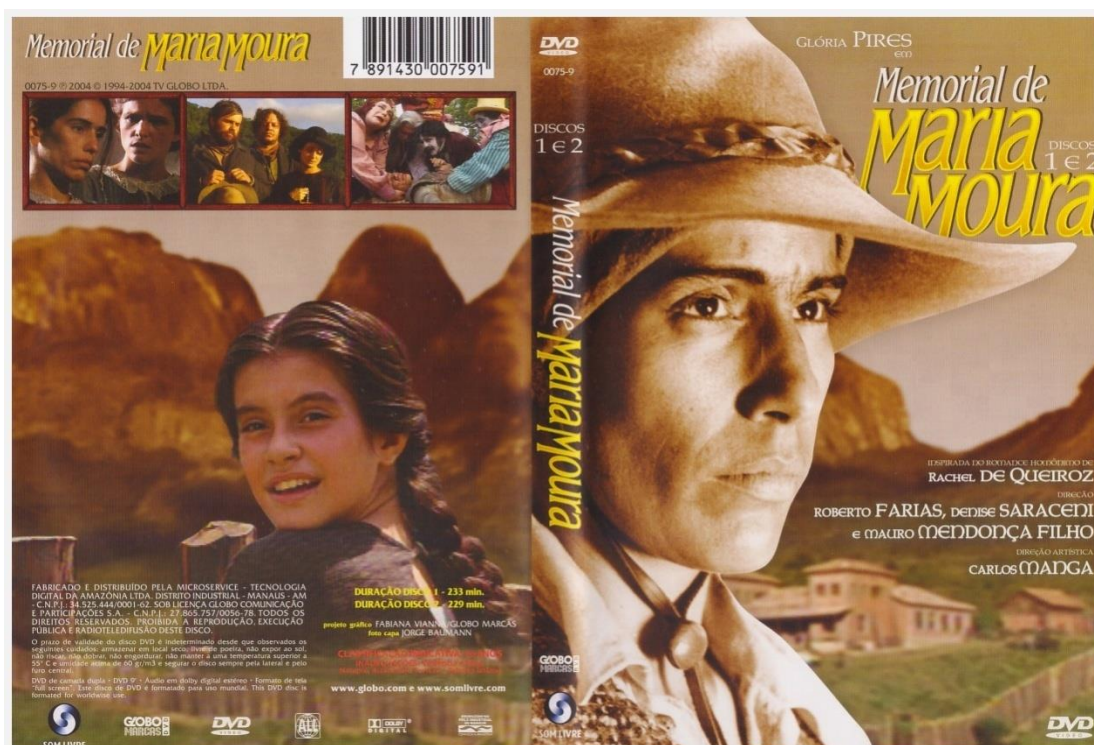


Figura 15: Capa do DVD 1.
Fonte: Acervo pessoal da autora desta tese.

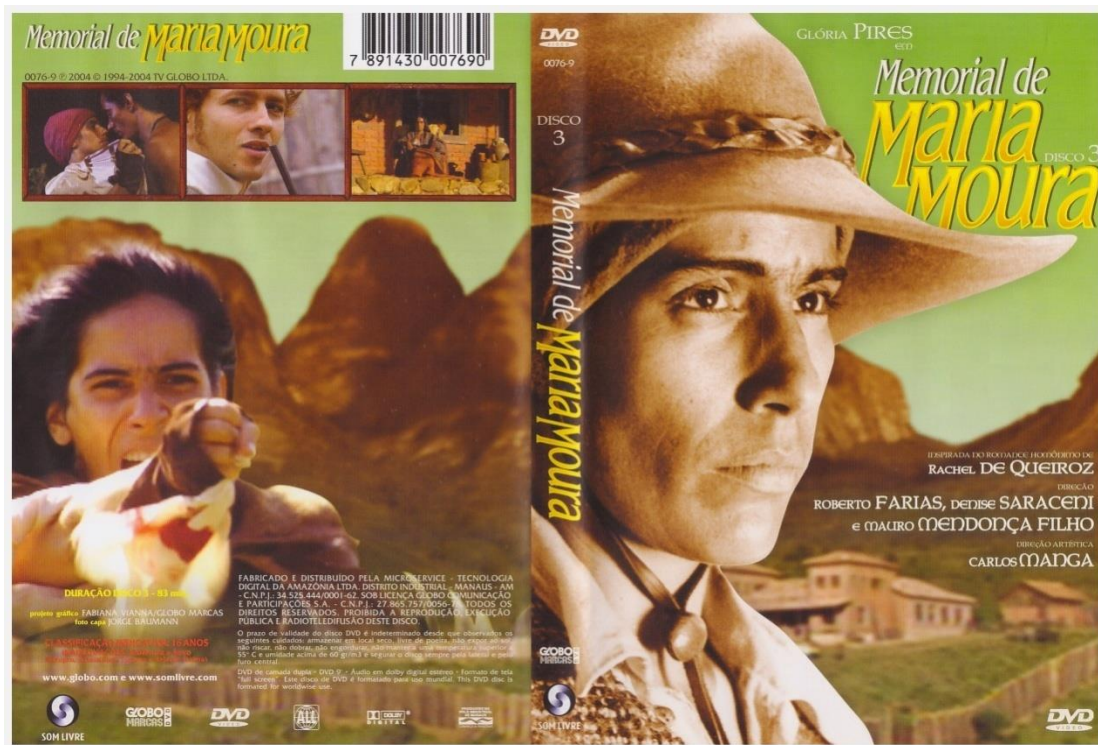


Figura 16: Capa do DVD 2.
Fonte: Acervo pessoal da autora desta tese.

A primeira capa contempla os discos 1e 2, e a segunda capa, o disco 3. Ambas as capas trazem Glória Pires como Maria Moura em primeiríssimo plano, em tons de sépia. Em segundo plano, se vê a Casa Forte e a Serra dos Padres.

Na primeira contracapa, vê-se Cléo Pires como Maria Moura ainda criança em primeiro plano, e em segundo plano, a Serra dos Padres, sem a Casa Forte. O fundo apresenta um tom de sépia envelhecido, uma referência implícita aos fatos que serão narrados no início da narrativa: o passado da protagonista da infância à adolescência, utilizando-se o recurso do *flashback*.

A segunda capa traz a mesma imagem da primeira. A diferença está na cor de fundo da composição gráfica, o tom de sépia é substituído pela cor verde. O verde pode indicar que a trama, neste disco, será contada em tempo presente. Isso pode ser confirmado pela contracapa, que também traz ao fundo a Serra dos Padres, e na parte superior algumas cenas de Maria Moura adulta. Em primeiro plano, aparece em

destaque a cena final da minissérie: Maria Moura cavalgando em direção aos seus inimigos.

Além desses paratextos, ambas as capas e contracapas trazem uma imagem no verso, que é mostrada a seguir:



Figura 17: Parte interna das capas dos DVDs.

Fonte: Acervo pessoal da autora desta tese.

Além de uma pequena ficha técnica, esse verso traz uma imagem que retrata os espaços rurais e sertanejos em que se desenrola a narrativa.

Além da capa e contracapa, outros importantes paratextos do DVD são os extras contidos no disco 3: os bastidores e uma entrevista com a escritora Rachel de Queiroz. Vejamos um pouco sobre cada um deles.

Os bastidores trazidos nos extras fizeram parte do programa da Rede Globo intitulado *Video Show*. Com duração de aproximadamente onze minutos e trinta

segundos, trazem detalhes sobre as gravações da minissérie, como comentários sobre a localização das filmagens, ambientação, elenco, diretores e produtores, figurino, adereços e trilha sonora. É interessante notar que foi feito um árduo trabalho de pesquisa para a produção da referida teleficção seriada, tendo, inclusive, os atores assistido aulas de história para melhor entenderem sobre o contexto histórico da época na qual a trama se passa. Outro aspecto interessante foi o fato de a trilha sonora ter sido feita cena a cena, inclusive com musicistas imitando sons de instrumentos da época, como o da rabeca. Além disso, a música tema de Maria Moura e Cirino foi composta exclusivamente para a minissérie, por Orlando Morais. Merece destaque os seguintes fragmentos da letra: “quem quer comprar o coração/ de alguma dama sem razão/ um chão, uma terra, um porão/ quem quer comprar uma nação/ incendiada de paixão/ de assalto, de rebelião/ quer conduzir esta oração/ amar por deus da escuridão/ e nos perigos sucumbir[...]”. Essa música, embalada por instrumentos de corda, como violas e violões, dá o tom de romance e tragédia que envolve o relacionamento amoroso entre o casal.

A entrevista com Rachel de Queiroz presente nos extras do DVD foi realizada por Bia Corrêa do Lago, no programa “Umas Palavras”, do Canal Futura. A entrevista foi feita no apartamento da escritora, no Rio de Janeiro, que na época tinha noventa e um anos. Na entrevista, Rachel de Queiroz fala sobre o início de sua carreira, a influência dos pais em sua escrita, sua história como escritora de jornais, como romancista, e sobre como escrevia seus textos. Ela, muito sinceramente, caracteriza-se como preguiçosa e fala que não tinha paixão pela escrita, mas sim, que era seu trabalho e profissionalizou-se nesse ofício. Admite, também, que nunca estava satisfeita com seus escritos, que sempre, depois de publicados, gostaria de modificar algo neles. O que, para nós, talvez chame mais a atenção nessa entrevista, é o momento em que ela

fala sobre seu último romance, *Memorial de Maria Moura*. Ele foi escrito tanto no Rio de Janeiro como no Ceará e teve como inspiração, uma mulher que realmente existiu no século XVII, em Pernambuco, que, durante a seca, saqueava fazendas com os filhos. Além disso, inspirou-se, também, como já dissemos anteriormente, na rainha Elizabeth I. Rachel de Queiroz também declarou que o Ceará tem tradição de mulheres fortes, daí seu interesse em fazer um romance sobre uma mulher forte.

Outro interessante paratexto encontra-se no último capítulo da minissérie. Na cena final, após os créditos, vê-se os seguintes dizeres: “na força da terra/ no mistério do amor/ a paixão e o destino. Rachel de Queiróz”.

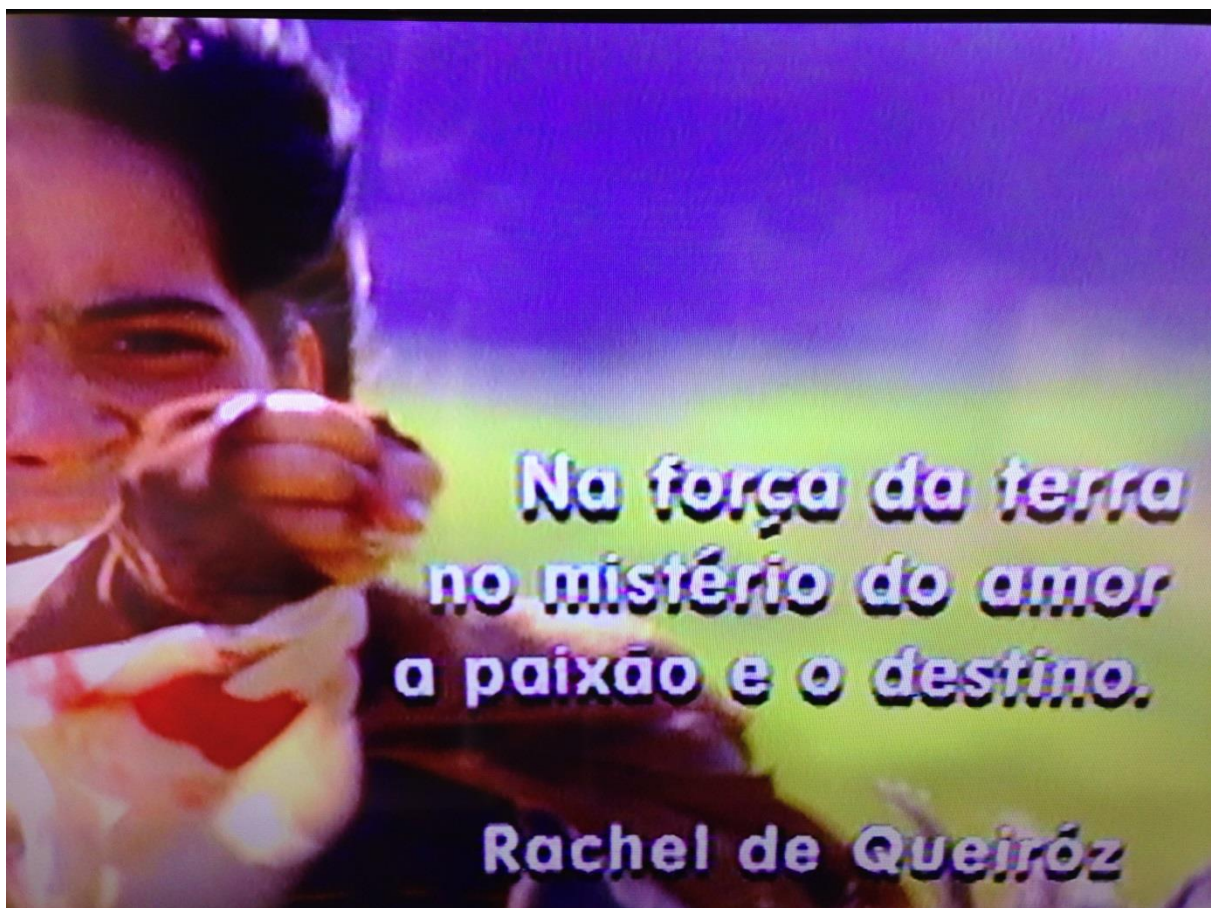


Figura 18: Cena do DVD 3 de *Memorial de Maria Moura*.
Fonte: Acervo pessoal da autora desta tese.

Esses dizeres conseguem fechar a minissérie, resumindo do que ela se tratou: força, terra, amor, paixão e destino. Maria Moura, mulher forte, determinada, que conquistou suas terras e sua riqueza, entregou-se a um amor desmedido e acabou, por conta dessa paixão, enfrentando seu destino: a morte.

2.3 VINHETAS

Vinheta, segundo Denise Guimarães (2007), deriva de “vinha”, e sua origem remonta ao século XV. As vinhetas, antigamente, faziam referência aos livros adornados com as chamadas Iluminuras, as quais poderiam ser definidas como páginas enfeitadas com folhas, uvas e trigo.

Segundo Aznar (1997), as Iluminuras remontam aos papiros egípcios do século XIV a.C. Os manuscritos gregos e romanos, por outro lado, só viriam a apresentar Iluminuras a partir do século IV d. C., quando a Igreja Católica começaria a adornar escrituras bíblicas, para que a população que não dominasse a escrita pudesse compreender um pouco do que estava ali exposto. As vinhetas eram, antigamente, acrescentadas às iluminuras como simplesmente uma forma de enfeitar as páginas, não contribuindo efetivamente para a significação do conteúdo do texto. Observemos na figura abaixo a iluminura – a figura no centro - e as vinhetas nas bordas da página.

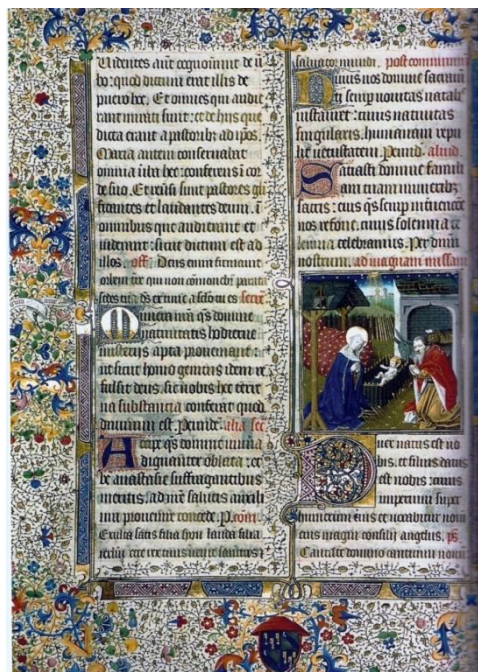


Figura 19: Iluminura Medieval

Fonte: <http://www.ensinarhistoriajoelza.com.br/iluminuras-medievais/>

Hoje, segundo Aznar (1997), a vinheta foi adaptada para os meios de comunicação como rádio, televisão e cinema, tendo se tornado um apelo decorativo de imagens e sons, que auxiliam as emissoras a se identificarem, bem como a venderem seus produtos. Sendo assim, podemos dizer que as vinhetas são as aberturas e encerramentos de novelas, séries, minisséries, seriados, e conseguem dizer muito sobre os episódios que as acompanham – mas, como as vinhetas da Idade Média, não contribuem, necessariamente, para a compreensão da narrativa. Trazem sons, imagens, dizeres, a logomarca da emissora, os nomes de atores, diretores etc. Elas têm a capacidade de representar a obra a ser exibida, ou pelo menos parte dela, bem como mostram aos telespectadores o tipo de programa que será transmitido. Vejamos a seguir, dois exemplos de vinhetas de abertura de minisséries, exibidas pela Rede Globo ao longo dos anos.

Tomemos como exemplo a minissérie *Hilda Furacão*, que foi ao ar no ano de 1998, baseada no romance homônimo de Roberto Drummond, e dirigida por Wolf Maia. A minissérie narra a trama da *socialite* Hilda Müller (interpretada por Ana Paula Arósio), a qual abandona seu noivo no altar e acaba se tornando a mais disputada prostituta de Belo Horizonte. Ela se apaixona pelo seminarista Malthus (Rodrigo Santoro), e os dois passam a viver um relacionamento proibido. A vinheta de abertura dessa minissérie tem aproximadamente um minuto, e traz como trilha sonora a música “Resposta ao Tempo”, de Nana Cayimi. A própria música da abertura, triste e melancólica, dá o tom da minissérie. Além disso, as imagens que vão aparecendo, também representam bem os episódios que serão exibidos. Primeiramente, é visualizada uma penteadeira com um espelho, no qual aparece o reflexo de uma cama. Atrás da cama, uma luz vermelha piscando. A cama e a luz vermelha remetem os telespectadores à luxúria e vida sexual da prostituta Hilda Furacão, protagonista da minissérie. Logo depois, surge o corpo de uma mulher em um vestido de noiva e, conforme o vestido vai aparecendo em um giro de 360°, observa-se, em um efeito visual, por baixo da roupa branca de noiva, uma lingerie preta. A roupa de noiva representa o momento em que a *socialite* Hilda Müller abandona o noivo no altar, ao passo que a lingerie preta simboliza a passagem de Hilda Müller para a prostituta Hilda Furacão. Conforme essas imagens vão aparecendo, o nome “Hilda Furacão” passa pela tela, piscando em vermelho, o que pode simbolizar o letreiro de um motel ou bordel, remetendo à vida de prostituição que será narrada.



Figura 20: Cena da abertura de Hilda Furacão
Fonte: www.youtube.com



Figura 21: Cena da vinheta de abertura de Hilda Furção

Fonte: www.youtube.com

Na minissérie de 2014, de George Moura, *Amores Roubados*, inspirada no livro - o qual foi escrito, inicialmente, como folhetim - *A Emparedada da Rua Nova*, a vinheta de abertura também já mostra um pouco do que tratam os episódios da trama. A minissérie, que se passa no sertão nordestino, traz a história de Leandro (Cauã Reymond), um jovem sedutor que se envolve com várias mulheres, dentre elas Isabel (Patrícia Pillar) e Celeste (Dira Paes), ambas casadas, e Antônia (Ísis Valverde), solteira, porém filha de Isabel. Todas elas acabam se apaixonando por Leandro, no entanto, a única correspondida é Antônia. Os dois vivem um caso de amor que acaba tragicamente, quando Leandro é assassinado a mando de Jaime (Murilo Benício), marido de Isabel e pai de Antônia. O assassinato é motivado pelo fato de Jaime descobrir o envolvimento da esposa com o jovem, mas não desconfia do envolvimento do mesmo com a filha. A vinheta de abertura tem a duração de aproximadamente quarenta segundos, e é quase toda em preto e branco. A ausência de cores já traz o conteúdo melancólico e trágico dos episódios, conteúdo esse que se solidifica com a música instrumental, composta por arranjos de guitarras e violinos, que acompanha as imagens da abertura. A vinheta inicial é composta inteiramente por imagens paradas, fotografias dos personagens, de paisagens do sertão e cenas da minissérie (Antônia, uma das protagonistas, passa diversos episódios fotografando pessoas e paisagens, daí a referência a fotografias). A única parte colorida aparece ao final, no título da minissérie, e a cor escolhida é o vermelho, talvez para simbolizar a paixão e a morte.



Figura 22: Cena da vinheta de abertura de *Amores Roubados*
Fonte: www.youtube.com



Figura 23: Cena da vinheta de abertura de *Amores Roubados*
Fonte: www.youtube.com



Figura 24: Cena final da vinheta de abertura de *Amores Roubados*

Fonte: www.youtube.com

As vinhetas, além de chamarem a atenção dos telespectadores para o programa a ser exibido, dá o tom da narrativa que será mostrada. Ainda segundo Guimarães (2007), o valor estético se junta ao persuasivo para formar a vinheta. É o que acontece com os exemplos de vinhetas que vimos até então. Além de darem o tom e mostrarem um pouco da narrativa, buscam persuadir e convencer os telespectadores da qualidade das minisséries, e de como elas podem ser interessantes. Por isso, normalmente, a escolha das imagens e músicas que formam as vinhetas, é cuidadosa.

Além disso, as vinhetas de abertura mostram os nomes dos atores e atrizes que constituem o elenco. Constatam-se, ainda, as vinhetas de intervalo e as vinhetas de encerramento. As vinhetas de intervalo marcam a entrada e término dos comerciais, e duram poucos segundos. As vinhetas de encerramento, por sua vez, como o próprio nome sugere, marcam o fim dos episódios. Normalmente, elas são bem semelhantes às vinhetas de abertura, mas trazem os nomes dos demais integrantes que participam da minissérie, seja na produção, seja na atuação, na edição, no continuísmo, etc. No caso de *Hilda Furacão*, a vinheta de encerramento traz em segundo plano as palavras “Hilda Furacão”, como se fosse o letreiro de um bordel, com “Furacão” piscando em vermelho, e a mesma trilha sonora da abertura.



Figura 25: Cena da vinheta de encerramento de

Hilda Furacão

Fonte: www.youtube.com

Em *Amores Roubados*, a vinheta de encerramento traz, assim como na abertura, imagens, fotografias em preto e branco. A trilha sonora, por sua vez, varia de acordo com a música com a qual o episódio finaliza.

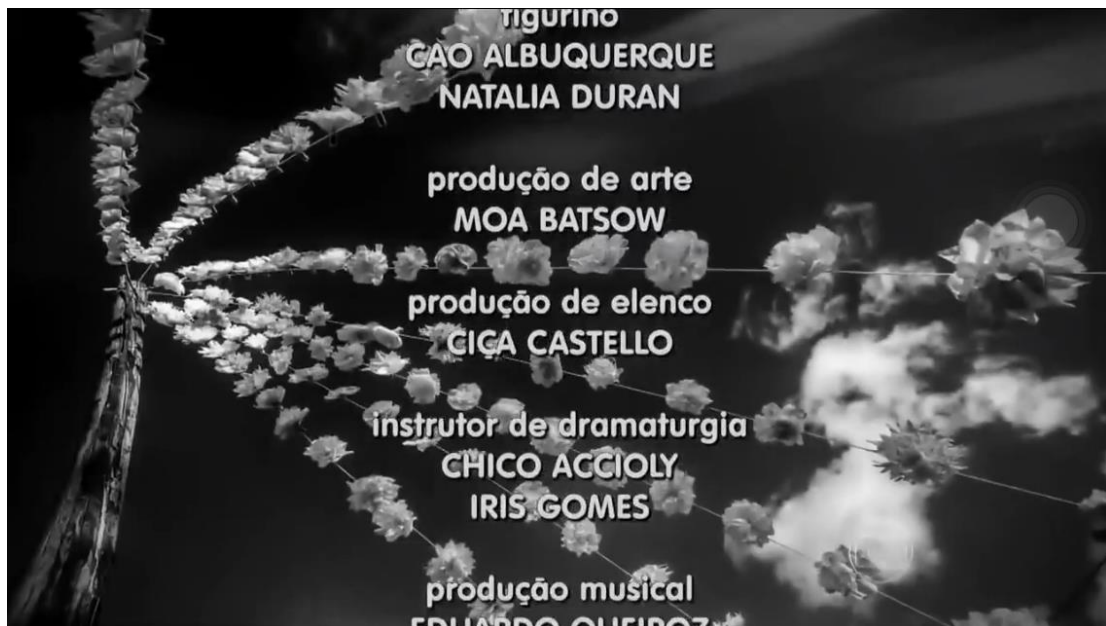


Figura 26: Cena da vinheta de encerramento de Amores Roubados
Fonte: www. youtube.com

Como pudemos perceber, as vinhetas são importantes paratextos que constituem as minisséries, tendo a função de introduzir e encerrar um episódio, ou até mesmo separá-lo do horário comercial. Hoje, tem-se um cuidado grande na produção de uma vinheta, até mesmo porque ela chama a atenção do público para a minissérie que será transmitida. Ela seria o equivalente à capa e à contracapa de um livro. Em *Memorial de Maria Moura* não poderia ser diferente: temos uma vinheta de abertura, de intervalo e de encerramento. Vejamos, a seguir, como elas se constituem.

2.4 AS VINHETAS DE MEMORIAL DE MARIA MOURA

A vinheta de abertura de *Memorial de Maria Moura*, assinada por Rodrigo Gomes e César Rocha, tem aproximadamente um minuto e é composta de dez cenas. A primeira cena traz a protagonista Maria Moura em primeiro plano, em cores. Logo depois, em 0:05 segundos, a imagem ganha um tom envelhecido de sépia. Esse tom de sépia pode ter sido utilizado para indicar que haverá um retrocesso, um retorno ao passado na narrativa, visto que ela é, em grande parte, narrada em *flashback*.





Figura 27: Cenas da vinheta de abertura de *Memorial de Maria Moura*

Fonte: DVD 1 da minissérie *Memorial de Maria Moura*

Após essa primeira cena da vinheta, segue o logotipo da minissérie, aos 0:08 segundos, que pode ser visto abaixo:



Figura 28: Cena da vinheta de abertura de *Memorial de Maria Moura*

Fonte: DVD 1 da minissérie *Memorial de Maria Moura*

O destaque desse logotipo é dado ao nome da protagonista Maria Moura, o qual fica em primeiro plano. Em segundo plano, em letras menores em um tom esbranquiçado, temos a primeira parte do título

da minissérie “memorial de”, que nos remete a lembranças, memórias e vivências esparsas no tempo e no espaço.

A segunda cena da vinheta traz, aos 0:12 segundos, em grande plano geral, a Casa Forte de Maria Moura na Serra dos Padres:



Figura 29: Cena da vinheta de abertura de *Memorial de Maria Moura*
Fonte: DVD 1 da minissérie *Memorial de Maria Moura*

Percebe-se o movimento de zoom out da câmera, a qual se afasta lentamente, mostrando, ao fundo da casa, gradativamente a imagem da Serra dos Padres.

A terceira cena, aos 0:19 segundos, vai aparecendo em fusão com a imagem anterior e, aos poucos, ganha maior nitidez, tendo como foco central a imagem de bando de homens armados, como confirma a imagem a seguir:



Figura 30: Cena da vinheta de abertura de *Memorial de Maria Moura*

Fonte: DVD 1 da minissérie *Memorial de Maria Moura*

A quarta cena, aos 0:25 segundos, traz em contra-plongée, uma igreja em segundo plano, e em primeiro plano uma carroça se movimentando.



Figura 31: Cena da vinheta de abertura de *Memorial de Maria Moura*

Fonte: DVD 1 da minissérie *Memorial de Maria Moura*

Na quinta cena da abertura, aos 0:32 segundos, temos em ângulo plano, um padre sentado ao fundo, à esquerda, em uma praça defronte a uma igreja. O padre e a igreja seriam uma referência ao padre José Maria, que posteriormente será chamado de Beato Romano: personagem que terá um papel importante para o desenvolvimento da história de Maria Moura e de suas memórias do passado.



Figura 32: Cena da vinheta de abertura de *Memorial de Maria Moura*
Fonte: DVD 1 da minissérie *Memorial de Maria Moura*

Aos 0:36 segundos, a sexta cena traz, novamente, o bando de homens armados, dessa vez caminhando pelas ruas de um vilarejo, cuja representação nos remete posteriormente à perseguição do bando de Tonho, Irineu e Firma em busca de Maria Moura:



Figura 33: Cena da vinheta de abertura de *Memorial de Maria Moura*

Fonte: DVD 1 da minissérie *Memorial de Maria Moura*

A sétima cena, aos 0:39 segundos, apresenta em um grande plano geral, algumas casas simples, em um sítio, com mulheres trabalhando: algumas na roça, algumas com trouxas de roupa, outras fazendo comida. A cena já traz algumas referências à infância de Maria Moura, quando a protagonista residia em um sítio, em Vargem da Cruz, com sua mãe e seu padrasto.



Figura 34: Cena da vinheta de abertura de *Memorial de Maria Moura*

Fonte: DVD 1 da minissérie *Memorial de Maria Moura*

Na oitava cena, os 0:46 segundos, tem-se a imagem, em contra-plongée, de alguém cavalcando, e em seguida, o cavalo pulando um obstáculo. A cena nos remeterá ao momento em que a protagonista foge de sua casa, após atear fogo na residência, com a finalidade de não entregá-la a seus primos.



Figura 35:

Cena da vinheta de abertura de *Memorial de Maria Moura*
Fonte: DVD 1 da minissérie *Memorial de Maria Moura*

Aos 0:49 segundos, a nona cena mostra, em ângulo plano, a imagem de outro bando, alguns andando a pé, outros sentados em uma carroça e alguns em seus cavalos. A imagem faz referência a longa jornada de Maria Moura, acompanhada pelo seu bando, em busca da Serra dos Padres.

Figura 36: Cena da vinheta de abertura de *Memorial de Maria Moura*
Fonte: DVD 1 da minissérie *Memorial de Maria Moura*



A décima cena, aos 0:54 segundos, tem como foco uma rua movimentada de uma pequena cidade do interior, destacando-se ao fundo uma igreja pela incidência da luz. Nesse momento, as imagens que até então tinham tons de sépia, ganham novas cores, o que nos leva a inferir uma volta ao tempo presente da narrativa.



Figura 37: Cena da vinheta de abertura de *Memorial de Maria Moura*
Fonte: DVD 1 da minissérie *Memorial de Maria Moura*

A vinheta de abertura da minissérie nos dá a conhecer, em linhas gerais, os principais temas e enredos da minissérie: uma trama de fuga, de perseguição, envolvendo briga entre bandos, a qual se passa ora no sertão, ora em pequenos vilarejos do Nordeste.

A vinheta de intervalo, por outro lado, é bem curta, tendo aproximadamente cinco segundos. Quando o episódio passa para os comerciais, tem-se, primeiramente, a imagem da Serra dos Padres colorida. Logo depois, ela passa para o tom de sépia, com a legenda “estamos apresentando”, com o intuito de alertar aos telespectadores que o episódio continuará:



Figura 38: Cena da vinheta de intervalo de *Memorial de Maria Moura*
Fonte: www.youtube.com

Quando os comerciais terminam, a mesma imagem da Serra dos Padres aparece, em sépia. Aos poucos a imagem ganha cores e a legenda alerta novamente os espectadores: “voltamos a apresentar”.



Figura 39: Cena da vinheta de intervalo de *Memorial de Maria Moura*
Fonte: www.youtube.com

A imagem da Serra dos Padres foi escolhida, pois representa o maior objetivo da protagonista Maria Moura e, como também o seu triunfo em relação aos primos. A imagem da Serra dos Padres é uma referência constante ao longo do desenvolvimento da trama da minissérie.

No que diz respeito à vinheta de encerramento de *Memorial de Maria Moura*, nota-se que ela é a mesma de abertura, com a única diferença, os créditos - como em todas as vinhetas de encerramento - passam verticalmente, indicando os nomes dos produtores, técnicos, sonoplastas etc.

Após termos estudado um pouco dos paratextos que compõem as obras, tanto escrita como televisionada, *Memorial de Maria Moura*, vejamos no capítulo a seguir um pouco sobre sua narrativa escrita em si, e como ela foi transposta para a televisão.

3.MEMORIAL DE MARIA MOURA: DO LIVRO ÀS TELAS

3.1 ABERTURA

Antes de adentrarmos na narrativa em si, tanto escrita como televisionada, é válido mostrar um pouco de como chegaram ao público o romance e a minissérie, e quem foram os responsáveis por esse processo.

Memorial de Maria Moura, o último romance da consagrada Rachel de Queiroz, como já mencionamos anteriormente, foi publicado em 1992, quando a escritora tinha oitenta e dois anos. Considerado uma narrativa longa, que varia em torno de 450 e 650⁸ páginas, dependendo da edição, o romance foi publicado pela primeira vez pela Editora Siciliano (São Paulo), com 482 páginas. Foi sucesso de público e críticas, ganhando

⁸A edição de 1994 da Editora Siciliano tem 482 páginas; a edição de 2010 da BestBolso tem 489 páginas; a edição de 2011, da Editora José Olympio, por sua vez, tem 503 páginas.

inclusive uma tradução para o francês, em 1995, por Cécile Tricoire, da Éditions Métailie, bem como os prêmios “Camões” e “Juca Pato”, como destacamos anteriormente.

A minissérie homônima, transmitida pela Rede Globo em 1994, teve autoria de Jorge Furtado e Carlos Gerbase, com a colaboração de Renato Campão e Glênio Póvoas. Contou com a direção de Denise Saraceni, Mauro Mendonça Filho, Marcelo de Barreto e Roberto Farias, e direção artística de Carlos Manga. Foi exibida no horário das 22:30, entre os dias 17 de maio e 17 de junho de 1994, totalizando vinte e quatro capítulos de aproximadamente cinquenta minutos.

Memorial de Maria Moura foi um sucesso, recordista de audiência na Rede Globo, e também responsável por dobrar a venda do romance de Raquel de Queiroz na época de sua transmissão. A minissérie foi rerepresentada no período de 28 de julho a 21 de agosto de 1998, mas não na íntegra. Em 2004, foi lançada em DVD e em 2010, no período de 28 de julho a 23 de agosto, foi rerepresentada novamente, dessa vez na íntegra, pelo canal Viva, afiliado da Rede Globo pela TV a cabo. Além disso, teve exibição em outros países, dentre eles Angola, Canadá, Portugal, Uruguai, Venezuela e República Dominicana.

Todos esses aspectos mostram que tanto a minissérie quanto o romance alcançaram um grande público, tendo agradado leitores, telespectadores e críticos. Vejamos, a seguir, alguns aspectos desses produtos que parecem ter contribuído para a popularidade e consagração de Rachel de Queiroz.

3.2 A PROSA DE PAPEL

Memorial de Maria Moura, como já dissemos anteriormente, é um romance que se passa no Nordeste do século XIX, no Brasil imperialista. Como protagonista, o livro traz Maria Moura, uma mulher que, ainda menina, fica órfã e, após se sentir ameaçada pelo padrasto, conspira para matá-lo. Prefere atear fogo em sua casa a entregá-la a seus primos, os quais insistiam ter a posse legal das terras da protagonista. A partir daí, ela reúne seu bando de homens armados - o qual aumenta com o decorrer da história - e passa a roubar e saquear para adquirir e aumentar sua fortuna. Segue sua empreitada para achar a Serra dos Padres, local em que acreditava ser a terra de sua família, herança de seu pai e de seu avô. É nesse local que a protagonista ergue o que chama de sua Casa Forte, onde passa a residir com seus homens. É lá que se apaixona por Cirino, e onde decide matá-lo por sua traição. Posteriormente, decide partir com seu bando em busca de novas conquistas. Entretanto, os leitores terminam a leitura da narrativa sem saber exatamente o que aconteceu com a protagonista e seu bando. O que se sabe é que ela deixou, em testamento, suas posses para Alexandre, filho de Marialva e Valentim, e que seus homens, sentindo que esta última empreitada era demasiado perigosa, pediram a presença do Beato Romano, que os acompanhou. Cabe ao leitor decidir o fim da trama.

O que, talvez, primeiramente chame a atenção na narrativa de Rachel de Queiroz, é o fato de ter vários narradores, como já falamos no capítulo 2 deste trabalho. O romance está dividido em quarenta e dois capítulos – apesar de a escritora não utilizar em nenhum momento a palavra “capítulo”. Como já dissemos, cada uma desses capítulos traz como título o nome de um de seus personagens, o qual será o narrador naquele momento.

A narrativa inicia-se com a fala do Padre José Maria. Embora Rachel de Queiroz não reconheça a presença de características épicas em seu romance e descarte qualquer possibilidade de fazer de *Memorial de Maria Moura* um épico do sertão nordestino, a

narrativa do romance se abre *in media res*, ou seja, técnica tradicional de se iniciar um poema épico. Alterando a ordem dos acontecimentos como ocorre na epopeia, a história de Maria Moura começa com a chegada do padre José Maria à Casa Forte em busca de sua proteção. Para convencê-la, recorre a um acontecimento do passado, quando na paróquia de Vargem da Cruz, a então sinhazinha Maria Moura, no momento da confissão, lhe revela ter assassinado o padrasto.

[...] Se eu chegar na frente da casa, a descoberto, podem me receber com fuzilara, pensando que sou um atacante. Se fico quieto, eles acabam me achando e me levam vivo. Vão querer descobrir o que eu vim fazer por aqui. E aí eu peço que me levem pra falar com a Dona. Digo que nós dois somos conhecidos velhos... E não somos?
Bem, ela deve se lembrar da confissão. Não é todo dia que se faz uma confissão daquelas. Ela tem que se lembrar (QUEIROZ, 1992, p. 7).

A manhãzinha na igreja, quase escura ainda. A moça ajoelhada, falando com voz rouca:

- Padre, eu me confesso porque pequei... Cometi um grande pecado... O pecado da carne... Com um homem... O meu padrasto! E o pior é que agora eu tenho que mandar matar ele... (p. 7).

A rememoração de fatos do passado é recorrente na construção da trama narrativa de *Memorial de Maria Moura*. No segundo capítulo temos a fala da protagonista contando sua reação quando da chegada do Padre, ou seja, suas impressões e lembranças.

Meu Deus, eu creio que lembro desse cara... É branco, usa roupa diferente, deve ser gente da rua. Que é que ele está dizendo? “Eu peço um particular...” Não sei porque, engraçado, tive medo. De que cemitério me saiu aquela assombração? Muito amarelo, eu diria até descarnado, a roupa mais ou menos, mas velha e suja.

- Que é que o senhor comigo? – E num particular? Que eu saiba não tenho segredo nenhum com vocemecê.

Ele só fez um sorriso e eu fiquei mais curiosa. Falei para João Rufo:

- Vá esperar no portão, João Rufo. Mas fique de olho.

Quando João Rufo se afastou o homem olhou para mim, bem nos olhos, e disse devagar, em voz baixa.

- Queria saber se a senhora se recorda de uma confissão. Faz tempo, se lembra? “Padre, eu cometi o pecado da carne com o meu padrasto. E agora vou mandar matar ele...”

O que me valeu naquele instante foi a raiva que me veio diante de tanto atrevimento. Mas assim mesmo o sangue me fugiu da cara, me deu um aperto no estômago. Tentei fingir que não me lembrava de nada [...]

- Sei que se lembra. A senhora devia ser muito mocinha, mas sei que se lembra. O assunto era sério demais. E, sobretudo, porque logo depois mataram o homem – Luís Liberato.

Eu aí me obriguei a fitar a cara dele, bem de frente, procurei fingir que, só depois de olhar bem, recordava aquela manhã na igreja.

- É verdade, mataram. E você não será o padre que me arrancou o nome do homem? Bonito segredo de confissão! (p.11 – p. 12).

Apesar de reticente das intenções do padre, e do choque inicial da presença de alguém de seu passado, a protagonista se vê obrigada a dar proteção ao fugitivo, não porque ele a ameaçou, mas como uma forma de retribuir o fato de ele ter guardado seu segredo. Maria Moura aceita, então, o padre como parte de seu bando, e nomeia-o de Beato Romano, mantendo, contudo, secreta sua identidade de integrante do clero. Podemos, assim, confirmar o que dizíamos anteriormente neste trabalho, que os capítulos do romance vão trazendo, muitas vezes, os mesmos acontecimentos, que variam de acordo com o ponto de vista de cada narrador.

No quarto capítulo, a trama no tempo presente é interrompida, pois a narradora Maria Moura passa a relembrar sua própria história:

Ah, daquele tempo pra cá eu mudei muito. Imagina se agora eu ia me ajoelhar aos pés daquele padre! [...]

Quantos anos eu tinha naquele tempo? Dezesete? Era. Minha mãe amanheceu morta, enforcada, perto da cama que ela repartia com ele, o Liberato.

Eu que descobri (p. 17).

A partir daí, os fatos são narrados em analepse. A voz dos outros narradores - Tonho, Irineu, Marialva e o Beato Romano - se entrecruzam, acompanhando os eventos que sucedem à morte da mãe da protagonista. A trama do tempo presente da narrativa será retomada somente no início do capítulo 29, pela própria voz de Maria Moura.

Memorial de Maria Moura, como já dissemos anteriormente, é um romance que se passa no Nordeste do século XIX, no Brasil imperialista. Como protagonista, o livro traz Maria Moura, uma mulher que, ainda menina, fica órfã e, após se sentir ameaçada pelo padrasto, conspira para matá-lo. Prefere atear fogo em sua casa

a entregá-la a seus primos, os quais insistiam ter a posse legal das terras da protagonista. A partir daí, ela reúne seu bando de homens armados - o qual aumenta com o decorrer da história - e passa a roubar e saquear para adquirir e aumentar sua fortuna. Segue sua empreitada para achar a Serra dos Padres, local em que acreditava ser a terra de sua família, herança de seu pai e de seu avô. É nesse local que a protagonista ergue o que chama de sua Casa Forte, onde passa a residir com seus homens. É lá que se apaixona por Cirino, e onde decide matá-lo por sua traição. Posteriormente, decide partir com seu bando em busca de novas conquistas. Entretanto, os leitores terminam a leitura da narrativa sem saber exatamente o que aconteceu com a protagonista e seu bando. O que se sabe é que ela deixou, em testamento, suas posses para Alexandre, filho de Marialva e Valentim, e que seus homens, sentindo que esta última empreitada era demasiado perigosa, pediram a presença do Beato Romano, que os acompanhou. Cabe ao leitor decidir o fim da trama.

mens no Limoeiro, mas são surpreendidos por um ataque armado, seguido de um incêndio. Quem primeiro narra essa situação, é Tonho:

A noite já vinha caindo quando chegamos ao Limoeiro. A casa estava no escuro. Só de um lado saía uma claridade tremida de fogo. [...]
Ouviu-se então, saindo da casa, um tiro estrondar na noite. Isso me deu mais fúria ainda e berrei de novo:
- Mete o ombro! Arromba!
[...]
E aí começou de verdade o tiroteio. Eles tinham pelo menos umas três armas; só paravam os tiros para carregar. E os atiradores deviam se espalhar pelos quatro cantos da casa, já que saía tiro de todo lado (p. 57 – p. 58).

Percebemos que Tonho narra a sua surpresa ao se deparar com atiradores bem posicionados nos quatro cantos da casa. No próximo capítulo, é a vez de Maria Moura narrar como começou o ataque e o tiroteio, dando agora, sua versão dos acontecimentos:

A gente não via onde eles estavam. Mas dava pra sentir que estavam perto. Eram pelos menos uns seis ou sete, calculava o Chico Anum. [...]

Me preocupava muito o problema da munição. Cercada como eu estava na minha casa, acabada a pólvora, acabado o chumbo da reserva, não tinha onde arranjar mais. Eles [o Tonho e o Irineu] podiam conseguir a munição que quisessem – tanto quanto pudessem comprar ou roubar. [...] (p. 61 – p. 62).

Após isso, a protagonista continua narrando o tiroteio, e acrescenta como incendiou a própria casa, para não entregá-la aos primos:

Espalhei pelos cantos da casa uns canudos de pólvora que João Rufo tinha me ajudado a preparar. Derramei pelo chão e pelas paredes todo o pote de azeite de carrapato que se guardava para as candeias. Ensopei tudo de azeite, o mais que podia. [...]

Enquanto eu ultimava os meus arranjos, Zé Soldado continuava a dar seus tiros espaçados pela fresta que eu tinha cavado com as minhas mãos, a ponta de faca, na taipa da parede, junto ao portal da frente. O outro atirador, o Maninho, esse atirava pela janelinha do lado, para eles acreditarem que eu tinha muita munição.

[...]

Mandei João Rufo ensopar com o resto do azeite o que encontrasse de madeira descoberta; e em seguida espalhar os tições de fogo, bem acesos, perto das poças de azeite, no chão. [...] 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 [...]

Vimos que, de repente, uma labareda espirrou pelo frechal, no lado esquerdo da casa; outras línguas de fogo saíram entre as rexas das janelas e os vãos das telhas (p. 64 – p. 65).

No próximo capítulo, tem-se novamente a voz de Tonho, agora dando a sua versão do incêndio:

Os pontos de fogo na casa estavam se virando numa fogueira só, com uma rapidez pavorosa.

Quando a labareda grande subiu, deu-se um grande estalo na cumeeira, mas ninguém gritou lá dentro.

Que diabo estava se passando com aquelas mulheres?

Parecendo até resposta à nossa pergunta, de repente pipocou um tiro, logo outro. [...] Mais outro estampido de tiro. Porém, aí a gente reparou que se escutava só um estalo forte, como um traque; chumbo não aparecia nenhum.

Então será que fugiram? (p. 67).

Confirmamos, assim, que em *Memorial de Maria Moura* eventos passados são constantemente lembrados por meio de diversos pontos de vista, os quais se entrecruzam. Essa diversidade de narradores possibilita ao leitor estabelecer relações entre as personagens, ora a partir da visão que cada uma delas tem de si mesma, ora a partir do olhar do outro. A estratégia utilizada por Rachel é a técnica de acumulação, de

repetição dos fatos da história, e as dimensões e importâncias das narrativas podem ser apreendidas de narrador para narrador.

Voltando aos recursos utilizados pelos narradores, além de analepses, as prolepses também são amplamente utilizadas no romance de Rachel de Queiroz. Segundo Lurdes Aguiar Trilho, no *E-dicionário de termos literários*, “a prolepse consiste na alteração da ordem sequencial dos acontecimentos, antecipando alguns que ainda não tenham ocorrido ou fazendo simplesmente um sumário de uma situação que virá a ocorrer”⁹.

Massaud Moisés traz também uma definição em seu *Dicionário de Termos Literários*:

Também denominada antecipação (lat. anticipato, onis), é uma figura de estilo, mediante a qual se adianta o enunciado de um epíteto, um argumento ou uma ação, como se já tivesse acontecido a circunstância (substantivo, ideia, evento) que lhes diz respeito e que necessariamente os precederia (MOISÉS, 2004, p. 371).

No caso de *Memorial de Maria Moura*, logo de início, no capítulo narrado pelo padre, temos a informação de que ele foi até a Serra dos Padres, local onde morava a protagonista:

Sem a batina, com esta cara de hoje, ela não me reconhece. [...] E o que eu vim fazer neste fim de mundo. Nesta **Serra dos Padres**, ‘dos Padres’, imagine só. [...]
No fundo do pátio aberto, a casa atarracada ficava à frente de uma espécie de barreira formada por dois serrotes, um maior outro menor, e que eram os contrafortes da **Serra dos Padres**, erguendo-se em pedra, logo atrás. E, isolando a casa, [...] uma cerca de faxina [...] (p. 9, grifos nossos).

Mais adiante na narrativa, os leitores descobrem que a Serra dos Padres era um local que pertencera ao avô da protagonista, como já foi dito aqui, mas nem ele, nem o

⁹ Disponível em

http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=396&Itemid=2, acesso em 28 de março de 2014.

pai dela haviam ido até lá para recuperá-lo. Maria Moura faz, então, esse o seu objetivo: recuperar as terras da Serra dos Padres:

Me virei para João Rufo:

- João, os outros eu não sei; mas você se lembra do Avô e Pai falarem nas terras da Serra dos Padres, que são nossas de direito, desde quando ainda andava índio por lá?

João Rufo concordou que se lembrava muito bem, tal e qual sinhazinha dizia.

- É tudo nosso – quero dizer, meu, herança do Avô e de Pai. Muita terra, boa de criação, de planta, de tudo. Madeira, então. Cada cedro que dois homens de mãos dadas não abarcam. E diz o povo mais antigo que lá tem botija de ouro enterrada pelos padres, faz quase cem anos. Isso e não sei de certeza, mas dizem.

[...]

João Rufo indagou:

- E Sinhazinha está mesmo com tenção de ir pra lá, fazer essa guerra?

Os outros arrebiteram a orelha e eu disse com força:

- Por que não? A terra é minha, o direito é meu (p. 83).

Entretanto, se prestarmos atenção, já sabemos desde o início que Maria Moura irá conseguir recuperar o terreno da Serra dos Padres, pois essa informação já foi anunciada no início da trama.

Além desse momento, a prolepse também pode ser apreendida quando o Padre, logo no primeiro capítulo da narrativa, fala sobre a confissão da jovem Maria Moura na igreja de Vargem da Cruz:

A manhãzinha na igreja, quase escura ainda. A moça ajoelhada, falando com voz rouca:

- Padre, eu me confesso porque pequei... Cometi um grande pecado... O pecado da carne... com um homem... O meu padrasto! E o pior é que, agora, eu tenho que mandar matar ele...

[...]

E agora, tantos anos passados, tantos anos. O homem, o tal padrasto, morreu mesmo, numa tocaia. E eu nem morri, como pensava. Sofri, penei, fugi. Corri tanto. E agora estou aqui, exausto de tanta fuga, de tanta correria desesperada (p. 8).

Já no início da narrativa sabemos que Liberato, o padrasto de Maria Moura, irá morrer e que o próprio padre será perseguido e obrigado a fugir. Ainda não se sabe o

motivo de tal fuga, mas o leitor é informado, parcialmente, de fatos que ocorrerão ao longo do romance, como podemos constatar no fragmento abaixo:

Entrei no quarto. E à luz fraca da candeia, logo, avistei Isabel, descoberta, estirada na cama. Do seu corpo branco não se via quase nada, o sangue manchava todo.

Ajoelhado no chão, o rosto entre os panos do leito, o homem parecia morto também.

Mas não estava morto. Ouviu meus passos no ladrilho, levantou a cabeça, me olhou esgazeado. Eu também o olhava num grande pavor – ou era ódio? Vi quando ele me reconheceu. Então pôs-se de pé, de um salto, os olhos luzentes, a cara de louco, e se atirou para cima de mim, com uma faca na mão.

Eu não tinha arma, não tinha nada. Defendi o rosto com o braço esquerdo; com o direito tateei atrás de mim – eu conhecia aquele quarto! – em procura do escabelo de madeira, onde costumava jogar a minha roupa. Consegui segurar o pesado banquinho, erguê-lo no ar. . O Anacleto [marido de Dona Bela] pela segunda vez me atingia com a faca e me feria o pescoço em direção do peito. Com toda minha força arremessei o escabelo em direção à cabeça dele. O banco o apanhou no alto do crânio, de quina, e ouvi o osso estalar. Ele caiu, a faca rolou longe. Desabou no chão como um touro no abate. (p. 165 – p. 166)

O padre José Maria, para se defender da fúria do marido de Dona Bela, acaba matando-o. Apesar de a amante do padre ter sido morta pelo próprio marido, e do padre apenas ter se defendido, a população não veria dessa forma: a notícia que se espalhou na vila foi a de que José Maria havia assassinado a amante e Anacleto. Por conta disso, o padre passa a fugir, escondendo-se em diferentes cidades, trocando de identidade, até refugia-se na casa de Maria Moura.

A estrutura do romance é marcada pela ausência de linearidade na narração, decorrente de analepses e prolepses, que possibilitam vozes diferenciadas de cada uma das personagens, que, como narradoras, expressam a sua versão dos fatos. No capítulo 29, por exemplo, Maria Moura torna a falar sobre a chegada do Padre na Casa Forte, na Serra dos Padres, retomando o evento com o qual o livro se inicia:

A gente está em paz, levando a vida, rolando pedra de morro acima, como diz João Rufo, pensando que o mais difícil já se enfrentou, quando de repente o céu se abre e cai de lá uma assombração vinda direto do passado, que já se pensava enterrada, de osso branco, como um defunto velho.

Pois foi assim, como um raio de dia limpo, que me apareceu o Padre, quero dizer, o nosso Beato Romano (p. 321).

A partir daí, os eventos que se sucedem são narrados da chegada do Padre em diante. Ou seja, a história não é mais contada em flashback, e não há mais antecipações. É como se um novo ciclo narrativo se iniciasse, ou seja, quando ocorre o despertar da grande paixão de Maria Moura pelo personagem Cirino.

Eu chegava a pensar às vezes em entregar o que era meu a ele – a casa, a fazenda, os homens, o comando de tudo, ficar sendo só a mulher dele -, Duarte ia se danar, ia embora, mas que se danasse! Paciência![...] Ai, loucura, loucura de quem tem paixão. Quem quer bem e não tem segurança, só tem medo. E o que eu sabia, de certeza verdadeira, é que aquilo que me acontecia era mais forte do que eu. Nas mãos de Cirino eu não me governava (p. 394).

É justamente nessa época de paixão, de tormento em que a protagonista se encontrava, que a presença do monólogo interior se faz mais forte na trama, trazendo à tona os sentimentos e pensamentos mais profundos da personagem. Segundo Aguiar e Silva, o monólogo interior é:

um monólogo não pronunciado, que se desenrola na interioridade da personagem – e há determinados estados psicofisiológicos particularmente favoráveis à eclosão do monólogo interior: rêverie, insônia, cansaço etc. -, que não tem outro auditor que não seja a própria personagem e que se apresenta sob uma forma desordenada e até caótica [...] sem qualquer intervenção do narrador e fluindo à medida que as ideias e as imagens, ora insólitas ora triviais, ora incongruentes ora verossímeis, vão aparecendo, se vão atraindo ou repelindo na consciência da personagem. O monólogo interior é, pois, uma técnica adequada à representação dos conteúdos e processos da consciência [...] (AGUIAR E SILVA, 1986, p. 62).

É possível perceber a presença dessa técnica após a morte de Cirino. Seu Tibúrcio, pai de Cirino, havia pedido ajuda à protagonista para que protegesse seu filho, o qual estava sendo perseguido. É assim que o rapaz de vinte e cinco anos vai morar na Casa Forte. Cirino, galanteador, conquistador e muito pouco confiável, envolve-se com a protagonista, mas acaba traíndo sua confiança ao matar alguns dos protegidos dela,

Mestre Luca e Zé Pretinho, além de tentar entregar um prisioneiro de Maria Moura, Peba Preto

Ao perceber que havia sido traída, a protagonista toma uma decisão: matar Cirino. E para isso, pede ajuda ao atirador de facas Valentim, esposo de sua prima Marialva. Ao perceber que Cirino havia morrido, a protagonista entra em um período de grande perturbação e tormento:

De repente, eu não podia ouvir mais nada, dizer mais nada. Saí correndo para o quarto e me atirei na cama.
Tanto esforço que eu tinha feito para ele não saber que ia ser morto naquela hora. A bem dizer, pela minha mão. Para isso inventei de usar o Valentim; mandar a faca pela costa e ele cair, sem tempo de saber de nada. Aquele idiota do Valentim, que estragou tudo. Cadê a pontaria dele? Por que não fez como no dia do cachorro?
Foi-se o único consolo que podia me restar: ele ser morto sem saber que ia morrer e muito menos sabendo que morria pelo meu mandado (p. 460).

Percebe-se que Maria Moura se perde em seus pensamentos, e não é mais como se narrasse uma história, mas como se falasse sozinha, como se falasse rapidamente, para ela mesma, lembrando o terror que viveu, devaneando sobre o ocorrido.

O mesmo acontece diversas vezes com Beato Romano, durante seu envolvimento com Dona Bela:

[...]Tentei deixar de lado as orações espontâneas, os colóquios improvisados com os meus santos que eram, até então, a minha forma de oração preferida. Recorri à minha disciplina de padre, apelei para o Credo como recitava no altar, em latim: Credo in unum Deum, Patrem Omnipotentem... Et in Jesum Christum, Filium ejus unigenitum... Credo in Spiritum Sanctum, Sanctam Ecclesiam Catholicam... in remissionem peccatorum... In vitam Aeternam...; Credo, credo, credo! (p. 156)

É possível perceber no excerto acima que o padre José Maria tenta afastar os pensamentos que o atormentam por meio da oração. O próprio termo “credo” ganha outra significação ao final do parágrafo, ou seja, o verbo crer transforma-se em uma interjeição, que exprime espanto, aversão, revelando o estado interior angustiante do personagem.

O recurso do monólogo interior também é visto após a morte de Bela, quando as lembranças da noite dos assassinatos perseguem o padre José Maria (ou Beato Romano):

Não, o homem feliz não é o que não tem camisa, como o da história que Padre Barnabé nos contava, no seminário. O homem feliz é o que não tem passado. O maior dos castigos, para o qual só há pior no inferno, é a gente recordar. Lembrança que vem de repente e ataca como uma pontada debaixo das costelas, ali onde se diz que fica o coração. Alguém pode ter tudo, mocidade, dinheiro no bolso, um bom cavalo debaixo das pernas, o mundo todo ao seu dispor. Mas não pode usufruir nada disso, por quê? Porque tem as lembranças perturbando. O passado te persegue, como um cão perverso nos teus calcanhares. Não há dia claro, nem céu azul, nem esperança de futuro, que resista ao assalto das lembranças (p.188)

Percebemos que nesse ponto da narrativa, quando o padre José Maria relembra os assassinatos, começa a falar sozinho, quase em voz alta. Notamos seu sofrimento principalmente por meio de comparações que perpassam o seu discurso interior.

Como destacamos anteriormente, a riqueza narrativa dessa diversidade de narradores possibilita ao leitor apreender as relações estabelecidas entre as personagens a partir da visão que cada uma delas tem de si mesma e das demais. Tal técnica permite, ainda, que cada personagem seja identificada pela sua voz, ou seja, pela sua própria linguagem, de acordo com o meio em que está inserida. Beato Romano, por exemplo, por ser um padre, tendo estudado e lido muito, tece seu discurso fazendo uso de uma linguagem mais culta:

Não digo que o vigário da Vargem da Cruz fosse um padre santo, mas eu me esforçava. Talvez mais debilmente do que nos primeiros tempos, mas me esforçava. Já não conseguia me exaltar com o exemplo dos meus santos preferidos. Também naquele exílio, naquele canto perdido, naquela vila de Vargem da Cruz! que nem sequer tinha o seu nome escrito em qualquer livro do mundo – eu vegetava isolado da comunhão humana, entre gente primitiva, pouco melhor do que selvagens.

Recordo, por exemplo, que certa vez falando eu da alma, durante o sermão de domingo, dizendo que devíamos atender não só às exigências do corpo, mas às da alma, fui cercado pelos fieis, à saída da missa.

Vinham dizer que tinham medo de se meter com as almas penadas [...] (p. 99)

Na citação acima, podemos perceber que o padre José Maria sentia-se incompreendido pelo fato dos moradores de Vargem da Cruz serem rudes e sem instrução. Ao longo da narrativa, constata-se que o padre era um ávido leitor:

Outro livro descobri: *A história de João Brandão*, um bandido famoso do reino. Várias páginas faltavam, mas sempre se podia imaginar o texto perdido. Para arrematar, o homem mais rico da vila (solicitado por Siá Mena que demonstrava o maior orgulho ante as minhas leituras: “Só tenho medo é que tanto livro não vá acabar com a saudinha dele!”) consentiu em me emprestar um exemplar de *Os Lusíadas*. Relíquia também. Nele estudara seu único filho, assassinado no Recife quando seminarista. Siá Mena o conhecera (p. 204).

Maria Moura, por sua vez, não havia se dedicado aos estudos, não tinha o hábito da leitura, era uma das pessoas “rudes” às quais o padre se referia. Isso se reflete no próprio discurso narrativo da personagem:

Um dos meninos dele, o Zé Soldado, cozinhava uma rixa velha com o pessoal das Marias Pretas: tinha sido desfeitado por eles durante uma festa de novena. Não pôde reagir na hora porque era um só contra muitos. Ficou com aquela espinha atravessada na goela. Por isso queria sair no terreiro e acabar com eles, nem que fosse a ferro frio. Mas eu fiquei achando que era só entusiasmo do menino, pra mim ele não tinha aquela valentia toda (p. 61)

A linguagem coloquial utilizada por ela pode ser vista no uso de palavras e expressões coloquiais como “cozinhava uma rixa velha”, “desfeitado”, “aquela espinha atravessada na goela”, “a ferro frio”. Rachel de Queiroz provavelmente utiliza esse recurso para, mais uma vez, tornar seu romance o mais próximo do real possível, pois seria muito pouco provável que uma pessoa, tendo sido criada em um interior como Vargem da Cruz e não tendo tido acesso a uma educação como o padre, pudesse fazer uso de uma linguagem extremamente formal e refinada.

Tonho e Irineu, ao narrarem alguns fatos, também o fazem com uma linguagem próxima à de Maria Moura: falam de forma informal, com muitos coloquialismos. Vejamos alguns exemplos a seguir:

Fiquei pensando. A minha cabeça dava volta, dava volta. A gente está no seu direito. Eu estou no meu direito; pelo menos dois terços daquele sítio são meus – e dos meus irmãos. Mas isso se verá depois.[...]

O diabo é que a Maria Moura, apesar de nova, não vai dar facilidade. Ela tem um jeito de encarar a gente que parece um homem, olho duro e nariz pra cima, igual mesmo a um cabra macho (p. 50)

Foi um discurso comprido e bonito e nos deixou muito animados. O delegado falava igual a um advogado. E vai ver, podia bem ser advogado mesmo, só que entrou na carreira da polícia.

Cheios de esperança, nós aceitamos a proposta do delegado. Parecia uma ideia muito boa. A Moura nos enxotou a nós, mas com a autoridade, cabelo na venta não vale (p.53).

Os trechos acima correspondem, respectivamente, às falas dos narradores Irineu e Tonho. Como é possível perceber, ambos utilizam expressões coloquiais como “cabra macho”, “enxotou”, “cabelo na venta não vale”, “não vai dar facilidade”. Além disso, percebemos alguns desvios das normas gramaticais, que podem ser vistos nas frases seguintes: “a gente está no seu direito”; “A Moura nos enxotou a nós”.

Marialva, da mesma forma que Maria Moura, Tonho e Irineu, cresceu sem muito estudo ou leitura, e vivia isolada em uma fazenda com os irmãos e a cunhada Firma. Essa característica também pode ser vista em seu modo de narrar:

Meus irmãos saíram cedo, boa coisa não foram fazer. E ainda mais levando os cabras, tudo armado. E por cima recomendando que a gente ficasse em casa, fechada, sem abrir a porta pra cristão nenhum. E se por acaso tivesse mesmo que falar com alguém, dizer que eles foram buscar um gado, ali perto e já voltam.

Acho que eles só inventaram essa saída porque a Firma não está. (p. 71)

Pudemos perceber, até aqui, que diversos recursos são entremeados para a tessitura do romance *Memorial de Moura*. Mas, afinal, como todos esses recursos são transpostos para a minissérie? O que foi excluído ou acrescentado? Essas perguntas serão respondidas a seguir.

3.3 A TELEFICÇÃO SERIADA

A minissérie *Memorial de Maria Moura*, como mencionado antes, foi sucesso de público e de audiência, tendo sido baseada no romance homônimo de Rachel de Queiroz, ou seja, para utilizar a denominação de Genette (1982), o romance seria o hipotexto, e a minissérie da Rede Globo o hipertexto. Como foi dito no capítulo 1 deste trabalho, as minisséries são conhecidas por adaptarem ou autores prestigiados ou populares (BALOGH, 2002). Rachel de Queiroz era ambos, o que fez parecer natural a escolha de um de seus romances para ser adaptado na forma de minissérie. Por ter 24 capítulos, enquadra-se coerentemente na classificação de “minissérie”, já que, retomando a fala de Rondini (2007), o qual diz que a minissérie precisa ter mais de um capítulo e muito menos capítulos que a telenovela normalmente tem. Mas muito mais do que isso, *Memorial de Maria Moura* apresenta a coesão e unidade características das minisséries. Não há, para utilizarmos a fala de Pallotini (2012), a multiplicidade de núcleos e tramas de uma telenovela: há o núcleo principal da protagonista Maria Moura, e todos os outros núcleos o completam. Todas as tramas dos personagens convergem para a trama principal: a empreitada de Maria Moura. Vejamos, a seguir, alguns aspectos dessa adaptação que, para utilizarmos as palavras de Meyer (1996, p. 60), usa a fórmula mágica “continua no próximo capítulo”.

Partindo do primeiro capítulo, percebe-se que a minissérie inicia da mesma forma que o romance: com o Padre fugindo. No entanto, na televisão, João Rufo e Roque encontram-no bebendo água, e abordam-no, levando-o à Maria Moura. Já na

Casa Forte, o ex vigário fala com a protagonista, e lembra-a da confissão que ela fizera há muitos anos. No romance, é a própria protagonista que atribui a ele a alcunha de Beato Romano, para que ninguém o reconheça. Na minissérie, ele mesmo diz que o nome “Romano” é o que tem ultimamente utilizado.

Algo, que à primeira vista chama à atenção do espectador na minissérie, é a forma de falar dos personagens: alguns se expressam de forma mais culta, outros de forma coloquial, com expressões bem características da região. Tomemos, por exemplo, Maria Moura e seu bando. Todos falam rompendo com as regras gramaticais da norma culta da língua portuguesa. Vejamos a seguir o momento em que Maria Moura descobre que Maninho havia desenterrado sua botija de ouro na Serra dos Padres:

Zé Soldado: Tá todo mundo avisado aqui, Alípio. Traidor aqui só tem um castigo.

Alípio: Não sou traidor não! Mas tem gente no meio de nós que é!

Maria Moura: Se não entrou nem saiu ninguém, só pode ter sido o senhor, seu Alípio.

Alípio: Eu não fiz nada não, senhora, não traí ninguém! O traidor não sou eu!

Maninho: O sujeito morrer por causa de uma botija vazia...

Maria Moura: Pára, Zé! Eu não falei que tava vazia... Ia deixar o Alípio morrer no teu lugar, Maninho?

Maninho: Que é isso, Dona Sinhazinha... **Tá pondo duvidação ni mim?** A senhora **mêmu** disse que o acontecido do roubo foi quando **nós tava** lá fora

Maria Moura: Entre enterrar a botija e nossa saída **tu teve** tempo de fazer o mal feito.

Maninho (para Zé Soldado): Mano... Diz pra ela que **eu não era** capaz de fazer uma coisa dessas.

Maria Moura: Quase matei um homem por engano. Não quero fazer isso de novo. Vou lhe dar mais uma saída. Devolve o ouro.

Maninho: Peguei não, dona Moura. [...]Não foi minha intenção, Dona Moura... Eu tinha visto **a sinhazinha mais Duarte** enterrando [...] tomei um pouquinho de cachaça... Eu **num tomei tento** do que tava fazendo. Mas como não havia joia nenhuma na botija, até **botei esquecimento** no acontecido.

Maria Moura: E não ia se **alembiar** até o Alípio tá morto.

Os trechos grifados mostram os momentos em que houve desvio da norma culta da língua. Como podemos perceber, tanto Maninho como Maria Moura cometem esses desvios, o que torna o diálogo mais próximo do real, pois um bando de foras da lei vagando pelo sertão, sem escolaridade, não poderiam conhecer as normas gramaticais da língua portuguesa. Aspecto que aproxima os diálogos da minissérie aos presentes no romance.

Já o Padre, da mesma forma que no romance, utiliza a norma culta, o que condiz com seus anos de estudo no seminário. A transcrição do diálogo abaixo da minissérie, quando o Padre explica a Siá Mena que deseja ir até a Serra dos Padres para encontrar Maria Moura, exemplifica o modo de falar do Beato:

Padre: Nós estamos aqui... Eu quero chegar aqui. O nome do lugar é Serra dos Padres. A senhora já ouviu falar?

Siá Mena: Claro. Até tem o caso **dos ouro enterrado**. Mas eu não sei pra que lado fica não.

Padre: Nem eu. Esse mapa também não explica direito. Eu não posso sair por aí perguntando a torto e à direito. Eu não quero que saibam que eu vou pra lá.

Siá Mena: Mas eu posso! Eu posso indagar como quem não quer nada e trazer direção certa. Só que isso vai custar **duas notícia** de jornal.

Padre (sorrindo): Tá certo.

Percebe-se que, mesmo falando com alguém que não segue a norma culta, o Padre não muda o seu modo de falar. Isso também é visto em um dos primeiros diálogos da minissérie, quando o Padre conversa com Maria Moura para lhe pedir ajuda e abrigo:

Padre: A senhora me fez uma confissão. Disse que cometeu com seu padrasto o pecado da carne. Disse que tinha que matá-lo.

Maria Moura: Não me lembro de confissão nenhuma.

Padre: Faz muito tempo. Mas uma confissão como essa não é coisa que se esqueça. O homem morreu logo depois.

Maria Moura: Não se perdeu grande coisa. Mas eu pensei que o segredo de confissão fosse sagrado pra um padre.

Padre: O segredo foi guardado. A senhora há de saber muito bem disso. O povo deve ter desconfiado, ainda mais que a senhora sumiu. Mas ninguém soube, nunca. Nem do mandante nem do matador. [...] Eu preciso de proteção, Dona Moura [...]. Também cometi uma morte. Ando fugido faz tempo.

[...]

Maria Moura: Seu João, leva o Beato Romano pro quarto **dos arreio**. Dá pra dormir lá por enquanto.

[...]

Padre: Dona Moura, o que dizem da senhora é mesmo verdade. Que Deus lhe abençoe.

Maria Moura: Não bote nada pra Deus que o senhor não pode **ditáνας boa graça** Dele. O senhor mesmo me paga. Eu dou, mas exijo. De Deus o que vier é boa paga.

Além da linguagem diferenciada das personagens, o romance utiliza-se do recurso do *flashback*. E, como foi abordado no tópico anterior, a trama quase em sua totalidade é um grande *flashback*, que se inicia com Maria Moura lembrando a época em que morava em Vargem da Cruz. A partir daí, é contada a morte da mãe, a convivência com o padrasto, como se tornou a chefe de seu bando. E na minissérie, como o recurso do *flashback* é utilizado?

Nos primeiros minutos da minissérie, quando o Beato Romano encerra sua conversa com Maria Moura, a câmera se afasta dos personagens, e abre-se um grande plano, enfocando a Serra dos Padres, em preto e branco. A seguir, surge a imagem da protagonista criança, e sua vida no Limoeiro. A utilização de imagens em preto e branco remete o espectador imediatamente ao passado.



Figura 40: Imagem da Serra dos Padres em preto e branco, cena da minissérie *Memorial de Maria Moura*.

Fonte: Disco 1 do DVD da minissérie *Memorial de Maria Moura*.

A seguir, as imagens vão ganhado cor, assim como a infância de Maria Moura, a qual vai sendo narrada. Surge a imagem da protagonista ainda menina (interpretada por Cléo Pires), com duas tranças nos cabelos, amarradas por um laço branco, de saia e blusa, com um lindo sorriso nos lábios. Uma imagem oposta a de Maria Moura adulta, a donzela-guerreira da abertura da minissérie: uma touca na cabeça, escondendo os cabelos, chapéu, calça, botas e blusa masculinas. O pai da protagonista, que é apenas mencionado no livro, ganha voz na minissérie, aparecendo logo no início, falando à menina sobre as terras da Serra dos Padres.



Figura 41: Maria Moura ainda menina, interpretada por Cléo Pires.
Fonte: Disco 1 do DVD da minissérie *Memorial de Maria Moura*.

É interessante notar que o Pai fala sobre o local, esculpindo-o em uma pedra:



Figura 42: O pai esculpindo a Serra dos Padres, cena da minissérie *Memorial de Maria Moura*.

Fonte: Disco 1 do DVD da minissérie *Memorial de Maria Moura*.

Essa pequena réplica da Serra dos Padres, Maria Moura guarda consigo. Ela representa o sonho da personagem em ser dona de suas terras, em ter poder. Sempre que esses pensamentos passam pela cabeça da protagonista, quando ela observa a pequena escultura.

Na minissérie, o recurso da aceleração do tempo é utilizado quando, após a morte e o enterro do pai -o qual aparece assassinado, fato que não é narrado no romance, -há um corte temporal, ou seja, uma cena em que aparece a legenda “Um ano depois”:



Figura 43: “Um ano depois”, cena da minissérie *Memorial de Maria Moura*
Fonte: Disco 1 do DVD da minissérie *Memorial de Maria Moura*

A trama é adiantada em um ano, para o ponto em que aparece o padrasto Liberato. Essa não é, contudo, a única cena em que essa aceleração é vista: ela acontece, também, de maneira indireta, quando se passa da infância para a adolescência de Maria Moura. A cena é a seguinte: estão a cunhã Zita e a protagonista cortando quiabo na cozinha, ainda crianças, quando esta última se abaixa para pegar algo do chão. Quando se levanta, a atriz que a interpreta já é Gloria Pires, caracterizando Maria Moura já crescida. A cunhã também aparece já adolescente.

Outro aspecto interessante envolve a morte da mãe de Maria Moura. Na trama escrita, há indícios de que ela não se suicidou, mas foi, na verdade, assassinada por Liberato. Na minissérie, isso é mais direto, especialmente na cena em que a mãe está tecendo, e é surpreendida por barulho de passos vindo em sua direção. A cena acaba aí, e a personagem só vai aparecer morta, quando seu corpo é encontrado por Maria Moura. Contudo, o que chama a atenção são os passos que seguem em direção a ela, pois fazem o mesmo barulho das botas de Liberato, o qual é sempre posto em evidência:



Figura 44: Foco nas botas de Liberato, cena da minissérie *Memorial de Maria Moura*.
Fonte: Disco 1 do DVD da minissérie *Memorial de Maria Moura*.

Essas diferenças do livro para a minissérie ilustram bem o que Hutcheon (2013) chamou de mudança do contar para o mostrar, como já vimos no primeiro capítulo deste trabalho. Isso porque o livro, por fazer parte do modo contar, assegura-se apenas da imaginação dos leitores para dar vida às palavras que se encontram no papel. A minissérie, por sua vez, por fazer parte do modo mostrar, traz as imagens, como a bota de Liberato, a mãe tecendo e depois pendurada, bem como os sons, como o barulho da bota do padraсто de Maria Moura, recursos esses que não se encontram na narrativa escrita.

Outro aspecto que vale citar da narrativa televisiva envolve os personagens Tonho, Irineu, Firma e Marialva. Quando se dirigem ao enterro da tia, ao passarem por uma praça da cidade, eles deparam-se com a apresentação de um grupo de saltimbancos.

Trata-se da apresentação de Valentim e de sua família. Marialva observa os saltimbancos, entusiasmada. Vê o rapaz acidentarse, mas não pode ajudar, pois é logo arrastada por seus irmãos e sua cunhada. No romance, o primeiro contato de Marialva e Valentim ocorre quando este último vai pedir esmolas na casa da moça. Talvez essa cena tenha sido adicionada à minissérie para tornar mais poético - talvez lírico - o primeiro contato dos amantes Marialva e Valentim

Voltando ao núcleo dramático de Maria Moura, no velório de sua mãe, o padre José Maria chega e informa à protagonista que não poderia cuidar do enterro, nem a falecida poderia ser enterrada em campo santo, por ser suicida. Após isso, a própria órfã inicia duas Ave Marias com os presentes, mostrando já sua personalidade forte, autoritária, desafiadora e ousada, que não seguia as regras, e não vivia de acordo com os padrões da sociedade. Isso fica mais evidente quando a personagem principal enterra sua própria mãe, e faz ela mesma uma cruz para servir de lápide.

O travestimento de Maria Moura na minissérie é marcado, sobretudo, pela mudança da aparência física. Enquanto morava no Limoeiro com os pais e depois com a mãe e o padrasto, usava ora vestido, ora saia e blusa, e o cabelo ficava solto ou trançado.



Figura 45: Maria Moura de saia e cabelos soltos, costurando.
Fonte: Disco 1 do DVD da minissérie *Memorial de Maria Moura*.

Até mesmo quando se reúne com Alípio, Maninho, Zé Soldado e João Rufo, para proteger sua casa e se defender dos primos Tonho e Irineu, ela mantinha a mesma aparência de uma jovem adolescente, e um certo ar de inocência. Quando João Rufo diz que deveria comprar pólvora para os armamentos, ela se surpreende, pois achava que a pólvora a viria junto com as armas, “dos países estrangeiros”:

Maninho: [...] Nós só tem pólvora pra uns quatro tiro cada..

João Rufo: Lá em Vargem da Cruz tem um cujo que faz pólvora e vende escondido. Se Siá Menina me der o dinheiro eu vou lá comprar.

Maria Moura: Mas eu achava que a pólvora vem junto com as arma que se compra no país estrangeiro.

Entretanto, depois de enfrentar os primos e atear fogo em sua própria casa é que ocorre transformação de Maria Moura: torna-se chefe do bando e passa a se vestir como homem, usando calça, camisa, botas e chapéu. Aliás, por diversas vezes na minissérie, Maria Moura mostra que não era, na verdade, tão dura e forte como gostaria de parecer. Após João Rufo matar Jardimino, por exemplo, o delegado vai ao Limoeiro fazer algumas perguntas à Maria Moura. Ao lembrar de Jardimino, ela chora, talvez por se sentir culpada por ter tramado sua morte. Depois disso, ela chora ao pedir desculpas a Duarte, com quem mantinha um relacionamento, por ter se envolvido com Cirino. Nos capítulos finais da minissérie, quando observa Cirino se vestir, e sabendo que seu amado, em breve, seria morto, Maria Moura também chora. Essas cenas acrescidas ao roteiro da minissérie não são narradas no romance. Os acréscimos tem a função de comover o espectador, aproximando-o da protagonista, ou seja, ele seria capaz de perceber que ela não era apenas uma mulher dura e sanguinária, mas também emotiva e frágil – o que por vezes aproxima a minissérie do lírico.

Por outro lado, como assinala Atik,

O travestimento da heroína no romance de Raquel de Queiroz é marcado por um discurso direto, categórico e imperativo, cuja força das palavras somada aos atos impede qualquer reação ou contestação de seus interlocutores.

[...]

[...]. No romance, o travestimento se dá em três etapas: após vestir as roupas do pai, a metamorfose ganha uma maior concretude em relação ao modelo masculino pela expressão verbal e, logo a seguir, pelo rito de passagem do corte de cabelo. Na minissérie, a vestimenta masculina e o discurso verbal são também signos de masculinidade. Os cabelos compridos são, contudo preservados, envolvidos por um turbante de cor terrosa semelhante ao da vestimenta, do cinturão e das botas de couro. Mantém-se, assim, na maior parte da narrativa audiovisual, a ambiguidade feminino-masculina que marca o perfil da heroína. Entretanto a feminilidade latente vem à tona na minissérie, quando Maria Moura em sua primeira noite de amor com Cirino solta as mechas do cabelo. A partir desse momento até o desfecho, Maria Moura continua se apresentando com as mesmas vestes masculinas, porém com os cabelos soltos, inclusive após a morte de Cirino, da qual foi a mandante (ATIK, 2012, p. 41, 42).

No que diz respeito aos irmãos Tonho e Irineu, percebe-se que eles têm muito mais destaque na minissérie do que no romance. Os dois irmãos e Firma são os grandes antagonistas da trama, ao passo que no romance eles gradativamente perdem importância, como se ficassem para trás, junto com a vida da protagonista em Vargem da Cruz. Aliás, Tonho se mostra demasiado cruel na minissérie, enquanto Irineu por vezes mostra um pouco de ingenuidade e compaixão, sendo manipulado pelo irmão e pela cunhada Firma. Para exemplificar isso, é possível observar uma cena adicionada à narrativa televisiva, que não é descrita no romance: os irmãos voltam ao Limoeiro, depois do proposital incêndio, e Tonho tortura Chico Anum, por informações sobre a protagonista, enquanto Irineu lhe diz que o velho provavelmente não sabe de nada. Enquanto isso, Irineu encontra a cunhã Zita, e os irmãos a estupram. Ao irem embora, Tonho a mata.

Observa-se, pois, que na minissérie a extensão de alguns conteúdos dramáticos, a inserção de novas ações dramáticas e a revalorização de personagens que têm

significações de menor importância no romance, reforçam o antagonismo de bons e de maus, tendo como consequência o dramático confronto final.

A vestimenta dos irmãos também é algo a ser considerado na minissérie.



Figura 46: Os irmãos Tonho e Irineu.

Fonte: Disco 2 do DVD da minissérie *Memorial de Maria Moura*.

Como podemos perceber na imagem acima, os irmãos Tonho e Irineu vestem roupas escuras, em tons de cinza, marrom e preto, que reforçam as características de vilania e de maldade.

Outra personagem que merece destaque na minissérie é Firma, um bom exemplo de extensão de ação dramática e de revalorização de personagem. No romance, ainda que se evidencie o seu domínio sobre o marido e sobre o cunhado, sua participação é de coadjuvante na narrativa, de pouca significação. Sua evolução na adaptação televisiva assume um patamar de tal importância que se transforma na principal antagonista de Maria Moura, induzindo Tonho, Irineu e seus comparsas a uma série de ações combativas. No capítulo 15, por exemplo, quando os jagunços deixam a cidade de Bom Jesus das Almas, rumo ao ataque a Casa Forte, Firma assume o comando do grupo.

Ela é a grande incentivadora da perseguição contra Maria Moura, primeiramente para se apossar das terras do Limoeiro, juntamente com o marido e o cunhado, e depois por vingança. Ela sempre veste preto, tem o cabelo amarrado em um coque, com uma franja cortada na frente. Além disso, o bigode ralo sobre os lábios imprime-lhe um ar masculinizado, que representa o poder que tem sobre o marido e o cunhado.



Figura 47: Firma, interpretada por Zezé Polessa
Fonte: www.agoraequeseles.blogspot.com.br

Tonho e Ireneu, em seus discursos, admitem que as mulheres da família têm um temperamento forte e dominador, “o que as torna transgressoras em relação aos padrões da época”. Nas palavras de Atik,

De modo similar ao de Maria Moura, a personagem Firma, na minissérie ascende ao grupo das mulheres que se destacam em meio à dominação de um sistema patriarcal. Ambas são construídas com a fibra dos sertanejos, e jamais fraquejam diante das adversidades. Fraquejar significa para elas a própria desonra. A energia e a força interior que movem heroína e vilã se refletem em outras personagens da trama televisiva com maior ou menor intensidade, em função da tensão dramática das sequências narrativas (2012, p.43).

Na narrativa queiroziana, depois da construção da Casa Forte, Tonho, Irineu e Firma não retornam à história. Na minissérie, as ações das três personagens não se limitam às cenas iniciais, a trajetória de perseguição estende-se até o final da narrativa.

Aliás, é Firma quem sempre se dirige à Dona Eufrásia, e negocia com ela. É Firma quem tem a maior sede de vingança, e é também ela, junto com o feitor de Eufrásia, que encontram a Casa Forte de Maria Moura. É por ordem dela, que Tonho e Irineu juntam seus homens e atacam a casa de Moura, mas são surpreendidos com uma forte defesa. Tonho é capturado e, logo depois, é morto. A participação de Firma em vários episódios da minissérie enfatiza a sua sede de vingança contra a prima. Dentre as cenas acrescentadas, destaca-se a do momento em que está no acampamento junto com as tropas, esperando pelo ataque à fortaleza de Maria Moura. Ela é atingida por um tiro na perna, disparado por Duarte que espionava o acampamento. A cena de amputação da perna de Firma é bastante realista e chocante.

Há, dessa forma, um constante embate entre essas duas fortes mulheres durante toda minissérie, em papéis antagônicos: heroína e vilã. Afinal, qual das duas foia mais forte? Há como se chegar a essa conclusão? Na verdade, ambas trazem características de donzelas-guerreiras. Maria Moura busca a Serra dos Padres, Firma busca riqueza, ascensão social e vingança. Maria Moura alcança seu objetivo, mas se perde em uma fulminante e inebriante paixão. Firma alcança sua vingança, pois Maria Moura e Duarte são mortos pela tropa imperial ao final da minissérie.

Mas ela, assim como Maria Moura, perde uma parte de si: Firma perde a perna, Maria Moura perde seu coração, personificado em Cirino. Se os produtores da minissérie tentaram passar algum tipo de ensinamento, certamente foi o de que guerra, mortes, roubo e vingança só podem acabar em tragédia, para todas as partes envolvidas.

E, se levarmos em conta os saldos e débitos, ao final, das duas personagens, não se chega à conclusão de quem ganhou a guerra. Mas se pode pensar que ambas perderam.

Vale ressaltar aqui o destaque dado a Dona Eufrásia, também mandona e autárquica, na minissérie. Ela não pode, no entanto, ser caracterizada como donzela-guerreira apenas por essa característica. Diferentemente de Maria Moura, a vilã não sacrifica os cabelos, não guerreia, não se veste como homem. Mas, apesar disso, trata-se de uma completa vilã.

Dona Eufrásia, tia de Anacleto, marido de Dona Bela, aparece poucas vezes no romance, sendo sua importância limitada ao envio da carta que avisaria seu sobrinho sobre a gravidez de Bela. Na minissérie, como no livro, ela oferece uma grande recompensa para quem entregar-lhe o padre. Contudo, na minissérie, ela e Firma se juntam para encontrar o ex-vigário e Maria Moura. Eufrásia contribui com o dinheiro, e Firma, Tonho e Irineu vão encabeçar a perseguição. Sua figura imponente e altiva segue presente até o final da minissérie. Constantemente veste preto, portando um babado ao redor do pescoço e o cabelo está sempre impecável. Sua aparência denota força, altivez, poder e nobreza.



Figura 48: Dona Eufrásia.

Fonte: Disco 2 do DVD da minissérie *Memorial de Maria Moura*.

Além do núcleo de Maria Moura e seus primos, tem-se, como no romance, o núcleo narrativo do padre José Maria. Sua amante, Dona Bela, também está sempre vestida de preto, e com um véu sobre os cabelos, para não ser reconhecida quando ia à casa do padre. Até mesmo no momento em que entra no quarto do clérigo, vestindo somente um casaco com um capuz, o mesmo é da cor preta, a qual poderia representar vida sombria, triste e vazia que levava ao lado do marido.



Figura 49: Dona Bela entrando na igreja, cena da minissérie *Memorial de Maria Moura*

Fonte: Disco 1 do DVD da minissérie *Memorial de Maria Moura*

Além disso, todos os encontros do Padre e de Dona Bela ocorrem no escuro, na penumbra. E mesmo quando José Maria está sozinho, fora da Igreja, pensando, refletindo, a cena é sempre de meia luz, o que pode representar a vida de trevas que o vigário estava levando. A cor das roupas de Dona Bela, todavia, muda quando

engravida. A partir daí, veste roupas brancas, como se o filho que carregava fosse sua redenção, sua salvação, o retorno de sua paz e pureza.

É interessante notar a vestimenta de Dona Bela. Ao contrário de Firma e Maria Moura, ela não traz nenhuma característica de guerreira. Faz, na verdade, o papel de beata, o qual é reforçado pelas suas vestimentas. Sempre de vestido e véu, toda coberta, constantemente carrega um terço, reza e confessa-se, assistindo sempre às missas. Em oposição a tudo isso, seduz o padre, apesar de todos os clamores dele em oposição, e engravida. Talvez essa tenha sido uma forma de criticar o puritanismo das beatas que, muitas vezes, é apenas fachada.

Ainda no que diz respeito à Igreja, foi adicionada à minissérie a figura de duas beatas fofoqueiras. Duas senhoras que estão sempre na igreja, mas ora julgando, ora falando sobre a vida alheia. São elas as responsáveis por falar para Tonho e Irineu sobre o casamento escondido de Marialva e Valentim. Talvez elas ocupem o mesmo papel de Dona Bela na minissérie: criticar às pessoas que se dizem religiosas e, no entanto, comportam-se como causadoras de intrigas. À medida que a trama se desloca de Vargem da Cruz para outros espaços, as duas senhoras desaparecem das demais cenas.



Figura 50: As beatas fofoqueiras, cena da minissérie *Memorial de Maria Moura*
Fonte: Disco 1 do DVD da minissérie *Memorial de Maria Moura*

Vale ressaltar aqui a figura dos amantes de Maria Moura. Duarte foi o primeiro com quem a protagonista, de fato, envolveu-se depois de se vingar do padrasto Liberato. No entanto, não se pode dizer que se tratou de uma relação repleta de paixão. Provavelmente havia muito mais cumplicidade e companheirismo do que paixão, ao menos por parte de Maria Moura. O relacionamento velado, escondido dos outros companheiros da Casa Forte - mas percebido por Rubina - acontecia sempre ao sinal de Moura. E mesmo quando eles ficavam juntos, ela não retirava turbante que lhe escondia os cabelos, mostrando provavelmente que nunca se entregou a ele completamente.

O outro personagem com quem Maria Moura se envolveu foi o jovem Cirino. Sedutor, envolvente, rapaz de bons modos, conquistou a todos quando chegou para ser abrigado na Casa Forte. Distinguia-se dos outros pelo modo de se vestir, de falar e até mesmo de comer.



Figura 51: Cirino, interpretado por Marcos Palmeira.
Fonte: www.gshow.globo.com

Enquanto todos à mesa na Casa Forte comiam com as mãos, Cirino pegava seus talheres cuidadosamente guardados em um estojo, e utilizava-os elegantemente. Todos ao redor da mesa olhavam-no, e a dura Maria Moura, da qual provavelmente se esperava um olhar de reprovação, sorria ao ver tal cena.

Não demora muito para que o jovem de vinte e cinco anos comece a galantear a protagonista, conseguindo seduzi-la. Após passar sua primeira noite com Cirino, Maria Moura, ao acordar, admira-o, beija-o e acaricia-o. Depois, vai até o espelho, olha-se e tira o turbante da cabeça, deixando seus cabelos soltos. A partir desse momento, aflora-se a feminilidade de Maria Moura. Não esconde mais a sua paixão por Cirino. Tudo isso mostra a entrega da protagonista ao rapaz, a qual se despe da figura de chefe do bando, para se tornar mulher apaixonada. Contudo, não abre mão das roupas masculinas que usava e de comandar o bando com pulso firme. Então, o que se pode dizer da donzela-

guerreira? Ela deixou de existir? Pode-se concluir que uma parte dela sim. Ao soltar seus cabelos, mostra que uma parte dessa figura “morreu” (simbolicamente) a partir do momento em que se apaixona por Cirino. Todavia, as vestes masculinas e a atitude autárquica demonstram que parte dessa guerreira ainda existe, fato confirmado quando a protagonista põe suas conquistas e seu orgulho acima de sua paixão, autorizando o assassinato do amado.

. Se no romance Cirino acaba se refugiando na Casa Forte por estar sendo perseguido pelos irmãos de uma moça noiva, a qual havia assassinado, na minissérie não é muito diferente. Contudo, na televisão os personagens já existentes são aproveitados para se criar essa cena. Na minissérie da Globo, Alípio saiu da Casa Forte, e foi morar na cidade. Lá, fica noivo de uma moça chamada Berenice. Acabam indo para uma festa, na qual Cirino tira Berenice para dançar, e tenta beijá-la à força. Quando Alípio vê, tenta apartar os dois. Cirino mata os noivos e foge, passando então a ser perseguido pelo irmão da moça.

Na minissérie, alguns personagens participam de núcleos narrativos dos quais não faziam parte na obra original.

Se no romance Cirino entrega Peba Preto, o qual estava sendo asilado pela protagonista, na minissérie ele entrega o próprio beato Romano, pois descobre, por intermédio de Irineu, que Dona Eufrásia oferecia muito dinheiro por sua captura. Cirino, então, se junta a Irineu, a quem entrega José Maria, traçando seu destino final – pois quem traía Maria Moura, não vivia muito tempo para contar vantagem.

Um pouco antes da chegada de Cirino na minissérie, é interessante perceber o momento em que a trama volta para onde se iniciou: a chegada do Padre a Casa Forte. Quando isso acontece, Firma e o feitor estão observando tudo. Logo, a cena inicial é vista de outra forma: pelos olhos de Firma, o que novamente aproxima a minissérie do

romance, pois o mesmo evento é visto pelos olhos de outras personagens. A partir de então, entende-se que não se trata mais de uma narração em *flashback*, mas no tempo presente, e os espectadores não sabem o que acontecerá em seguida. Aliás, a narrativa toda feita em *flashback* é uma forma de mostrar que, de fato, se trata de um memorial, pois o flashback representa as memórias da protagonista.

Antes disso, o mesmo recurso utilizado no início da minissérie, (“um ano depois”) será retomado em outro momento da minissérie. Ao começarem a construção da Casa Forte, os personagens se encontram em um terreno vazio, juntando materiais de construção. O tempo é rapidamente adiantado, em *flashforward*, até que se vê a residência já concluída. Há uma ruptura na trama narrativa, a câmera desloca-se para o parto de Marialva. Novamente é utilizado o recurso de *flashforward*. Os espectadores são surpreendidos, pois ainda não sabiam que Marialva estava grávida.

No romance, a moça dá à luz um menino, Xandó; na minissérie temos o nascimento de uma menina, Rachel. Não coincidentemente, o nome da autora de *Memorial de Maria Moura* é Rachel de Queiroz. O nascimento de uma menina, que recebeu o nome da autora do romance, foi uma forma da narrativa audiovisual homenageá-la.

Outros aspectos importantes que valem ser ressaltados são relativos às personagens Maninho, Tonho e Rubina, na minissérie. No romance, esses personagens participam da trama narrativa até o final – no caso de Rubina e Maninho – ou param de ser mencionados ao longo dela – no caso de Tonho -, na teleficção, eles tem destinos muito diferentes. Maninho, por exemplo, que no livro é considerado homem fiel do bando de Maria Moura, na minissérie é considerado traidor ao desenterrar as supostas botijas de ouro da protagonista. Ao perceber que seria morto, foge e tenta levar consigo seu irmão, Zé Soldado, que se recusa a deixar Maria Moura. Esse personagem não

retorna em outras cenas, levando-nos a especular o porquê de sua exclusão da trama. Talvez, na minissérie, ele já não tivesse importância crucial, de forma que os produtores e diretor resolveram cortá-lo. Outra possibilidade seria a de que o ator o qual interpretava Maninho (Luiz Cláudio Gabriel Serra), não pôde mais continuar na minissérie, tendo sido seu personagem retirado.

No caso de Tonho e Rubina, o destino foi mais trágico na minissérie. Ao capturar Tonho, Maria Moura amarra-o. Quando ele consegue ser solto, entra na Casa Forte e mata Rubina a facadas, sendo morto, logo a seguir, por Cirino. Quando todos estavam chorando e lamentando a morte da mãe de Duarte, Cirino come uma banana e faz cara de entediado, mostrando sua personalidade e seu caráter debochado e egoísta.

O destino de Duarte também difere na minissérie. Ao entregar o Beato e perceber que fora enganado por Irineu, Cirino foge, voltando a Casa Forte. Ao chegar lá, fala a todos que, na verdade, Duarte - que havia saído temporariamente da Serra dos Padres - seria o traidor. Maria Moura acredita e, ao voltar, Duarte é sentenciado à morte. Contudo, Maria Moura, ao investigar melhor os fatos, encontra no local em que Beato Romano havia sido levado, as coisas de Cirino. Em uma das cenas talvez mais tensas da minissérie, Maria Moura corre para tentar salvar o primo da forca, e consegue. Duarte, contudo, não escapa de seu fim trágico. Na cena final da minissérie, Duarte é morto, ao passo que no romance não é considerado traidor e tampouco morre.

O Beato também tem um destino diferente na minissérie. Ele volta à cidade e procura Zequinha, filho de Dona Bela. Encontra-o estudando para ser padre, cabisbaixo. Diz ao menino que tudo que ele e Bela fizeram foi por amor, e que gostaria de ser seu amigo. Pede perdão pelo que fez. O menino sorri, falando que também se chama José, como José Maria. A cena acaba com os dois saindo pela porta, de mãos dadas, em direção à claridade do dia. É como se ambos tivessem alcançado a redenção, e agora

pudessem seguir em frente, indo em direção à luz. É a última vez que se vê o Beato Romano na minissérie.

Todas essas diferenças são irrelevantes no que diz respeito à qualidade da minissérie enquanto adaptação, se considerarmos o que diz Linda Hutcheon (2013) sobre a fidelidade da obra adaptada, como vimos no capítulo 1 deste trabalho. São mudanças inerentes da passagem do contar para o mostrar, e a insistência na fidelidade das adaptações é algo que não deve ser levado em conta. Não é por ser muito parecido com o romance ou por ter muitas divergências dele que a minissérie será boa ou ruim. Essa qualificação se dará pelo roteiro, produção, direção, enfim, pelo conjunto do produto final como um todo.

À própria protagonista também foi dado um final diferente na teleficção seriada. Se no livro ela planeja um novo e grande roubo – que provavelmente lhe levará à morte, mas isso não fica verdadeiramente claro -, na minissérie ela nunca se recupera da morte de Cirino. Após mandar que Valentim mate o moço, Maria Moura adocece, sofrendo muito, sem comer, beber ou falar nada – lembremos, mais uma vez, do lirismo sendo trazido para a minissérie. Nesse momento, ela relembra todos os momentos importantes de sua vida, por meio de cenas que já foram mostradas em capítulos anteriores, ouvindo-se ao fundo uma trilha sonora lenta e triste. Relembra o pai, a mãe, a chegada à Serra dos Padres, o envolvimento com Duarte e Cirino. Após isso, recebe a notícia de que soldados, juntamente com Eufrásia, Firma, Irineu e Sr. Tibúrcio (este se junta a eles após receber o corpo do filho morto e perceber que Maria Moura o havia assassinado) estão planejando atacar a Casa Forte. A protagonista decide, então, ir sozinha ao encontro da tropa, mas Duarte vai junto a ela, mostrando que nunca a havia abandonado, e provavelmente sempre fora apaixonado por ela. Nesse ponto, Maria Moura pede perdão a ele, e depois ambos seguem ao encontro dos soldados. A tropa

atira em Duarte. Ao ver o primo caído, Maria Moura derruba a arma, pega o lenço branco ensanguentado de Cirino que Valentim havia lhe dado depois da morte do moço, cheira-o, aponta-o em direção da tropa, grita e galopa em direção aos seus inimigos. A minissérie termina com os soldados atirando em Maria Moura.



Figura 52: Cena final da minissérie *Memorial de Maria Moura*.

Fonte: gshow.globo.com

Essa imagem da guerreira, que a identifica com uma espécie de heroína épica e resgata uma imagem que permeia o romance como um todo, é congelada então nesse momento, usando-se o recurso do *freezing*. Surgem então, sobre a imagem congelada, os créditos ao som da música tema da personagem ao fundo.

A última cena é impactante. Forte no sentido de que, mesmo entregue a uma paixão que a consumiu, Maria Moura não abandonou a donzela-guerreira que dentro dela existia. Tampouco abandonou Cirino. Ao ver que seu destino certo e inescapável era a morte, a protagonista consegue aproximar-se, por meio do lenço, de seu amado. O berro que se ouve ao final é a forma que a líder do bando encontrou de se impor e ser autoridade mesmo na morte. O lenço simbolizando Cirino, por estar apontado para a tropa imperial, pode indicar que ele foi o motivo pelo qual ela estava ali, prestes a morrer. Porém, talvez mais do que isso, talvez o lenço simbolize que, sem o amado, a protagonista preferisse a entrega. O vermelho, sangue do rapaz no lenço, pode simbolizar muito mais que a morte: a sua grande paixão. E não estaria a morte tão próxima da paixão? Afinal, como disse Carlos Drummond de Andrade em seu poema “As sem razões do amor”, “o amor é primo da morte”. A minissérie termina com o congelamento da cena vista na figura 50. Não se tem, dessa forma, a concretização da morte de Maria Moura em uma cena, a imagem é congelada. O modo mostrar (Hutcheon, 2013) dá lugar à imaginação, e fica à critério de cada espectador criar, idear o que aconteceu com a donzela-guerreira. Ouve-se, então, a mesma música que tocara quando ela soltou os cabelos, e entregou-se a Cirino, mostrando que a sua paixão e sua entrega selaram a sua possível morte.

Como bem assinala Atik,

O desfecho trágico transmuta--se em apoteótico e o memorial audiovisual, propondo novas possibilidades de leitura do texto-fonte, legitima-se como artefato estético, criando um novo imaginário ficcional ao ressignificar valores histórico-culturais (2012, p.46).

CONCLUSÃO

Como já falamos no início deste trabalho, o mundo é visual. Aparelhos de televisão e outros muito mais modernos são elementos comuns nas casas dos

indivíduos. A novela, série e minissérie, fazem parte da cultura contemporânea – apesar de termos constatado no primeiro capítulo deste trabalho, que elas tiveram seu início com o folhetim na França, séculos atrás – e é difícil encontrar uma pessoa que não acompanhe pelo menos um título dos gêneros indicados.

Obviamente, com a cultura capitalista atual, é natural que surjam séries, novelas, minisséries, de pouca qualidade, e que mereçam a categorização de apenas um entretenimento raso. Contudo, existem aquelas teleficções seriadas que conseguem ganhar o estatuto de completa obra de arte. Acreditamos que esse seja o caso da minissérie *Memorial de Maria Moura*, a qual foi inspirada no romance de Rachel de Queiroz. Livro e minissérie conseguiram ser consagrados pela crítica e pelo público, elevando-se ao estatuto de arte. Ambas falam, até hoje, com o público, e comovem leitores e espectadores que torcem por seus personagens preferidos, encolerizam-se com os vilões e choram com as mortes e injustiças dos ‘mocinhos’.

Levamos neste trabalho, também, em consideração, que os paratextos, apesar de não fazerem parte integrante da narrativa em si, contribuem para a composição geral de uma obra. Os paratextos analisados, aqui, tanto do livro como da minissérie e seu DVD, contribuem positivamente para o sucesso dos dois formatos da obra: o de papel e o da televisão.

Sendo assim, como vimos no último capítulo deste trabalho, o que fez com que *Memorial de Maria Moura*, a minissérie, fosse um sucesso de público e crítica, não foi sua fidelidade ao livro, até mesmo porque hoje isso é irrelevante para a qualidade de uma adaptação, mas sim, o fato de que foi bem dirigida, bem produzida, e sua equipe soube transpor os elementos da narrativa literária para as telas.

Maria Moura, donzela-guerreira por vezes, mulher apaixonada por outras, mostra aos seus espectadores e leitores que é possível alcançar o que se deseja, entregar-se quando achar necessário e, acima de tudo, lutar pelo que se acredita.

REFERÊNCIAS

AGUIAR E SILVA, Vitor. **Teoria da Literatura**. Coimbra: Livraria Almedina, 1986.

ATIK, Maria Luiza G. “*Memorial de Maria Moura*: o romance na linguagem televisiva”. In: **Revista Todas as Letras**, V.14, nº 2, São Paulo: Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2012 (38-47)

BALOGH, Ana Maria. **Conjunções, disjunções, transmutações**: da literatura ao cinema e à TV. São Paulo: Annablume, 2005.

BALOGH, Ana Maria. **O discurso ficcional na TV**. São Paulo: EDUSP, 2002.

BARTHES[et al]. **Análise estrutural da narrativa**. Seleção de ensaios da Revista “Communications”. Vol. 1. Petropolis: Vozes, 1973, p.19

BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo: Cultrix, 2012.

BUENO, Luís. **Uma história do romance de 30**. Campinas: EDUSP, 2006.

CEIA, Carlos.

www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=558&Itemid=2, acesso em 27 de março de 2014.

COELHO, Nelly. **Dicionário Crítico de Escritoras Brasileiras**. São Paulo: Escrituras, 2002.

DUARTE, Eduardo de Assis. **Classe e gênero no romance de Rachel de Queiroz**. In: _____. *Literatura, política, identidades*. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2005.

COMPARATO, Doc. **Da criação ao roteiro**. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

GALVÃO, Walnice. **A donzela-guerreira: um estudo de gênero**. São Paulo: Senac, 1998.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestes: La littérature au second degré**. Paris: Ed. du Seuil, 1982.

_____. **Palimpsestos: a literatura de segunda mão**. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010.

GERBASE, Carlos. **Impactos das tecnologias digitais na narrativa cinematográfica**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de.
<http://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/tantos-anos/>, acesso em 31 de outubro de 2013.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Florianópolis: Editora da UFSC, 2013.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação**. São Paulo: Cultrix, 2011.

MEYER, Marlyse. **Folhetim: uma história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 2004.

MOREIRA, Lúcia. **Narrativas literárias e narrativas audiovisuais**. In: FLORY, Suely (org.). *Narrativas ficcionais: da literatura às mídias audiovisuais*. São Paulo: Arte & Cênica, 2005.

MUNGIOLI, Maria Cristina Palma. **Entre o ético e o estético: o carnavalesco e o cronotopo na construção do narrador da minissérie Capitu**, Revista Líbero, 2013, no prelo.

OROFINO, Maria. **Mediações na produção de TV: um estudo sobre *O Auto da Compadecida***. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2006.

PALLOTINI, Renata. **Dramaturgia de televisão**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

PELLEGRINI, T.; JOHNSON, R.; XAVIER, I.; GUIMARÃES, H.; AGUIAR, F. **Literatura, cinema e Televisão**. São Paulo: Editora Senac São Paulo – Instituto Itaú Cultural, 2003

QUEIROZ, Rachel. **Memorial de Maria Moura**. São Paulo: Siciliano, 2002.

RONDINI, Luiz Carlos. **As minisséries da Globo e a grade de programação**. Intercom – Sociedade Brasileira de estudos Interdisciplinares de Comunicação. XXX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Santos – 29 de agosto a 2 de setembro de 2007, p. 1-15. Disponível em <http://www.adtevento.com.br/2007>. Acesso em 29/08/2013.

SILVA, Alexander. **Literatura Inglesa para brasileiros**. Rio de Janeiro: Editora Ciência Moderna Ltda, 2005.

SOUZA, José Carlos. **Gêneros e formatos na televisão brasileira**. São Paulo: Summus, 2004.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas: Papirus, 2003.