

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
CENTRO DE ESTUDOS GERAIS
INSTITUTO DE LETRAS
PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM LETRAS

ANDREA CRISTINA MARTINS PEREIRA

RECORTES DA OBRA *MEMORIAL DE MARIA MOURA*:
o processo de (re)criação em cena

Niterói, RJ
2008

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

ANDREA CRISTINA MARTINS PEREIRA

RECORTES DA OBRA *MEMORIAL DE MARIA MOURA*:
o processo de (re)criação em cena

Dissertação apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em
Letras da Universidade Federal
Fluminense, como requisito parcial
para obtenção do Grau de Mestre.
Linha de pesquisa: Literatura e vida
cultural. Área de concentração:
Estudos Literários.

ORIENTADORA: PROF^a DR^a MARLENE GOMES MENDES

Niterói, RJ
2008

ANDREA CRISTINA MARTINS PEREIRA

RECORTES DA OBRA *MEMORIAL DE MARIA MOURA*:
o processo de (re)criação em cena

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para obtenção do Grau de Mestre. Linha de pesquisa: Literatura e vida cultural. Área de concentração: Estudos Literários.

Aprovada em 29 de setembro de 2008.

Profª Dra. Lúcia Teixeira de Siqueira e Oliveira
Universidade Federal Fluminense

Profª Drª Marlene Gomes Mendes (Orientadora)
Universidade Federal Fluminense

Prof. Dr. Osmar Pereira Oliva
Universidade Estadual de Montes Claros

Niterói, RJ
2008

Em memória de minha mãe, Maria, que
me ensinou a acreditar na vida.

AGRADECIMENTOS

A Osmar Pereira Oliva, pelo incentivo;

a Marlene Gomes Mendes, pela confiança, acolhida, amizade e orientação;

às colegas, Ivete, Moema, Silvana e Leila, pela contribuição;

a Tânia e Nelma, por me ajudarem a reduzir a distância;

a Alberto, por me fazer esquecer o cansaço.

À Rede Globo de Televisão, pelo apoio a esta pesquisa, através do programa “Globo Universidade.”

“A coisa mais importante deste mundo é o processo de criação. Que tipo de mistério é esse, que faz com que o simples desejo de contar histórias se transforme numa paixão, e que um ser humano seja capaz de morrer por essa paixão, morrer de fome, de frio ou do que for, desde que seja capaz de fazer uma coisa que não pode ser vista nem tocada; e que afinal, pensando bem, não serve para nada?”

Gabriel García Márquez, 2004.

SUMÁRIO

RESUMO.....	9
ABSTRACT.....	10
INTRODUÇÃO.....	11
1. CRÍTICA GENÉTICA E TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA: UM ENCONTRO E MUITAS OSSIBILIDADES.....	14
1.1. A CRÍTICA GENÉTICA E AS MANIFESTAÇÕES ARTÍSTICAS.....	15
1.2. A OBRA DE ARTE, SINGULAR E PLURAL.....	16
1.3. CRIAÇÃO QUE SE TRADUZ OU TRADUÇÃO QUE SE RE)CRIA.....	20
1.4. PALAVRA E IMAGEM, UMA QUESTÃO DE GÊNESE.....	21
1.5. TRADUÇÃO COMO LEITURA TRANSCULTURAL.....	26
2. RACHEL DE QUEIROZ E SEU PERCURSO CRIATIVO EM MEMORIAL DE MARIA MOURA.....	29
2.1. LIBERDADE SOLITÁRIA DA AUTORIA.....	31
2.1.1 Primeiro registro: folhas e idéias soltas.....	33
2.1.2. Os manuscritos e a obra: “ <i>O livro vai se cristalizando lentamente</i> ”.....	37
2.2. AS LIMITAÇÕES COMPARTILHADAS DA CO-AUTORIA.....	42
2.2.1. O roteiro e as interferências de Rachel de Queiroz.....	46
3. O MEMORIAL DE MARIA MOURA EM CENAS.....	50
3.1. O PAPEL DO RECEPTOR.....	52
3.2. UMA NOVA ESCRITURA PARA UM MESMO MEMORIAL.....	55

3.3. UM DIÁLOGO PRESUMIDO.....	57
3.3.1. Os atores e os personagens.....	58
3.3.2. O cenário e a apresentação da narrativa.....	59
3.3.3. Dos esboços à representação da Casa Forte: a construção do poder.....	61
3.3.4. A morte que liberta.....	64
3.4. UM DIÁLOGO ASSUMIDO.....	65
3.4.1. “Não tem nada a ver!”.....	67
3.4.2. “Será necessário toda essa dose de crueldade?”.....	72
3.4.3. “Ela, não!”.....	74
3.4.4. “Não me traia!”.....	76
3.4.5. Maria Moura e Liberato: violência para justificar a violência.....	81
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	83
BIBLIOGRAFIA.....	89
ANEXOS.....	95

RESUMO

A expansão dos estudos sobre os processos de criação, ocorrida a partir da década de 90 do século XX, da literatura para as demais manifestações artísticas, abriu espaço para a análise genética de novos gêneros artísticos, dentre eles aqueles resultantes de traduções ou recriações intersemióticas. É neste cenário que este trabalho se insere, na medida em que analisa o processo de adaptação da obra literária *Memorial de Maria Moura*, de Rachel de Queiroz, para o roteiro escrito, e deste, para as telas da TV, considerando a participação da autora do romance na tomada de decisão sobre o resultado final da minissérie. Feita a aproximação entre a Crítica Genética e a Tradução Intersemiótica, selecionou-se o *corpus* do trabalho, dentre os mais de 2000 fólios que compõem os documentos de processo do romance, as 660 páginas do roteiro e as 10h45' da obra televisiva, prazendo as marcas mais profundas deixadas por Rachel de Queiroz no roteiro. A análise dos três níveis de criação da obra permite avaliar as interferências da escritora na versão televisiva do *Memorial*, naquilo que ela mais preza, o caráter e a psicologia da protagonista, Maria Moura.

PALAVRAS-CHAVE - Crítica genética, Rachel de Queiroz, Memorial de Maria Moura, literatura, televisão.

SUMMARY

The expansion over the creation processes studies starting in the 90's, twentieth century, of literature for the rest of the artistic manifestations, made room for the genetic analysis on new artistic genres, among them those resulting from translations or inter-semiotic recreations. This work is contextualized in this scenery beginning with the process of adaptation of Memorial de Maria Moura, by Rachel de Queiroz, to the written screenplay, and from it to the TV screens, considering the participation of the novel's author in the decision-taking in the final result of the miniseries. Approaching the genetic criticism and the inter-semiotic translation, the work corpus was selected among more than 2000 folios which compose the novel's process documents, the 660 pages of the screenplay and the 10 hours and 45 minutes of the TV work, emphasizing the deepest marks left by the Rachel de Queiroz in the screenplay. The analysis of the three levels of the work creation allows us to evaluate the writer's interference on the TV version of Memorial, in which she likes the most, that is, the character's personality and psychology, Maria Moura.

KEYWORDS: Genetic criticism, Rachel de Queiroz, Memorial de Maria Moura, literature, television.

INTRODUÇÃO

Fazer opção pelo estudo da gênese artística não é exatamente uma tarefa fácil. Significa deixar de lado o prazer de apenas degustar uma obra (supostamente) pronta, editada, sem emendas, sem cicatrizes, para voltar ao ponto de partida e acompanhar o caminho tortuoso que vai desde o nascimento da idéia – se é que alguém consegue chegar tão perto – até a colocação do ponto final. Significa voltar-se para “a literatura como um *fazer*, como atividade, como movimento.” (GRÉSILLON, 2007, P.19).

A Crítica Genética que, como a maioria dos movimentos literários, tem origem francesa, é ainda bastante jovem em todo o mundo. Nascida em 1968, desembarcou no Brasil em 1985, pelas mãos de Philippe Willemart e, durante os cinco anos que se seguiram, dedicou-se exclusivamente aos estudos de obras literárias.

A expansão dos estudos genéticos para as demais manifestações artísticas ocorreu a partir da década de 90 do século XX, e acabou por abrir espaço para a análise de um gênero de criação bastante recorrente e, até então, inexplorado quanto ao seu processo de criação: as traduções ou recriações intersemióticas.

O trabalho que ora apresentamos é fruto desse novo cenário, e teve como objetivo analisar o processo de adaptação/recriação da obra literária *Memorial de Maria Moura* (1992), de Rachel de Queiroz, para a minissérie homônima levada ao ar pela Rede Globo de Televisão, em 1994. Tratamos, portanto, não de uma, mas de duas obras, entre as quais há, ainda, uma terceira, que é o roteiro de filmagem.

Não é difícil deixar-nos seduzir pelo livro *Memorial de Maria Moura*, que como bem disse Houaiss (1992, p.4) é obra que “... encerra e realiza e consuma uma proposta não apenas verbal – e nesse caso de rara beleza e mestria – com um poderoso aparato de arqueologia verbal que Rachel de Queiroz sonda e busca e pesquisa e legitima dentro de nossa língua...”. Tampouco é difícil deixar-nos seduzir pela minissérie, com seus cenários deslumbrantes, interpretações convincentes e outros tantos detalhes bem cuidados.

E, contradizendo o que dissemos no início desta introdução, não foi tão difícil assim sair do papel de leitor e espectador de obras tão bem concebidas, para imbricar-nos nos meandros dos respectivos processos de criação.

Ajudou-nos muito nessa decisão a fartura de material de pesquisa ao qual tivemos acesso: os documentos de processo da obra literária, organizados por bolsistas de iniciação científica do curso de Letras da Universidade Federal Fluminense, sob a coordenação da professora Marlene Gomes Mendes (UFF), que também orienta este trabalho -, o roteiro da minissérie, devidamente revisado pela autora, que nele deixou registradas suas sugestões e insatisfações, capítulos do roteiro reescritos *a posteriori*, obtidos junto ao Centro de Documentação da Rede Globo de Televisão, e o produto final, que é a minissérie propriamente dita.

Considerando que não há “fidelidade” entre obras concebidas em signos diferentes, ainda que o DNA de uma esteja dentro da outra, interessou-nos, fundamentalmente, investigar até que ponto a concepção queiroziana do *Memorial de Maria Moura* prevaleceu na minissérie, ou ainda, até que ponto a autora da obra literária pode ter interferido no resultado final do produto audiovisual, uma vez que ela não permaneceu impassível a certas opções dos roteiristas, conforme registros deixados no roteiro que revisou.

Diante da impossibilidade de investigar todo o material disponível - os mais de 2000 fólios que compõem os documentos de processo, as 660 páginas do roteiro e as 10h45’ da minissérie - optamos por recortar, do roteiro, as passagens onde há registros mais contundentes feitos por Rachel de Queiroz. A partir de tais cenas, voltamos à gênese do romance, a fim de constatar as possíveis ligações entre as escrituras do roteiro e da obra literária. E, por fim, confrontamos as cenas do *scrip*, as sugestões nelas deixadas por Rachel de Queiroz e as respectivas cenas editadas no produto audiovisual final.

No primeiro capítulo desta dissertação, procedemos a uma releitura de conceitos aos quais recorreremos ao longo da escrita. No que concerne à Crítica Genética, consultamos principalmente as obras de Cecília Almeida Salles, pioneira, no Brasil, no estudo de processos criativos em outras manifestações artísticas, além da literária. Estudos de geneticistas consagrados como Philippe Willemart, Almuth Grésillon e Daniel Ferrer, entre outros, foram também de grande valia. Quanto à tradução e seus desdobramentos, apoiamo-nos principalmente em Júlio Plaza, Umberto Eco, Haroldo de Campos, sem deixar de visitar teóricos como Jakobson e Barthes, por exemplo. A grande variedade de estudos interartes, disponíveis atualmente, contribuiu para enriquecer nosso referencial teórico. A intenção, neste

primeiro capítulo, foi justamente aproximar a Crítica Genética da tradução intersemiótica, a fim de fundamentar o trabalho.

O processo criativo de Rachel de Queiroz é o tema do capítulo 2. Beneficiando-nos de estudos anteriores empreendidos sobre os manuscritos do *Memorial de Maria Moura*, por Rozely de Fátima Campello e Antônio Carlos de Miranda Pacheco, pudemos fazer uma leitura analítica das campanhas de redação adotadas pela escritora na elaboração da obra. Dos documentos de processo, vimos emergir a artesã que, embora repetidamente tenha declarado não gostar de escrever, nem do que escreve, debruça-se sobre a matéria do seu ofício com o zelo de um lapidador de pedras preciosas. Ainda neste capítulo, tratamos das interferências de Rachel de Queiroz no roteiro da obra, no qual encontramos diversas marcas da sua escritura, já detectadas nos manuscritos do romance.

No terceiro e último capítulo, voltamo-nos para as obras propriamente ditas: o romance e a minissérie. Num primeiro momento, analisamos as duas obras, naquilo que as aproxima ou distancia, considerando apenas um diálogo presumido entre os autores, ou seja, a leitura e tradução da obra feita pelos roteiristas. Num segundo momento, consideramos o diálogo assumido entre Rachel de Queiroz e os autores da obra audiovisual, a partir das notas e recados deixados por ela no corpo do roteiro, e as conseqüências sobre o produto final.

Para finalizar, algumas considerações que, longe de pretendermos ser uma conclusão, podem estar mais próximas de um novo ponto de partida, nessa jornada pelos processos criativos destes dois memoriais. Uma jornada na qual, quanto mais se avança, menos se vislumbra chegar ao fim.

1 . CRÍTICA GENÉTICA E TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA: UM ENCONTRO E MUITAS POSSIBILIDADES

O surgimento da Crítica Genética, na década de 60 do século XX, proporcionou uma inovadora maneira de ler a literatura. Os estudos literários, que até então tinham como foco única e exclusivamente a obra, o texto final editado e levado à apreciação pública, abrem-se para uma nova possibilidade de análise, um novo caminho a ser trilhado em paralelo com a crítica literária. Enquanto esta mantém a atenção na leitura da obra em si e nas suas múltiplas possibilidades de ser, a crítica genética volta ao ponto de partida, à fecundação da idéia, de onde se propõe a seguir as pegadas do escritor, reconstituir as diversas etapas de elaboração artística, a fim de entender o processo criativo com seus altos e baixos, dores, dúvidas, influências e escolhas. Enfim, a atenção se volta para a leitura do processo de formação da obra e suas múltiplas possibilidades de vir a ser.

Nesse sentido, vale destacar a advertência feita por Almuth Gresilon (2007, p. 31 e 37) com relação ao lugar da crítica genética: “Se há interesse nos manuscritos das obras, é porque existe uma *relação* a ser estabelecida entre prototexto e texto e que, eventualmente, o estudo de um enriquecerá o conhecimento de outro.” E acrescenta: “A atenção dada à escrita mais do que ao texto não significa de modo algum um desvio dos estudos literários. Bem ao contrário, eles sairão enriquecidos...”.

Podemos dizer, então, que as duas vertentes dos estudos de literatura, a crítica genética e a literária, abarcam aspectos diferentes dos textos artísticos, mas que se completam na medida em que se propõem a analisar a totalidade do fenômeno: a primeira se ocupando da gestação e nascimento da obra; a segunda cuidando do estar no mundo dessa mesma obra.

A analogia que se faz entre a escrita de um livro e a gestação de um filho é lugar comum entre escritores e críticos genéticos. Nesse sentido, Rachel de Queiroz confessa a Hermes Nery (2002, p. 27).

Quando começo a escrever um romance, por exemplo, tenho embriões de idéias, esboço personagens, tenho mais ou menos aquilo que desejo contar,

mas é na própria execução do trabalho, em cada linha, que as personagens vão se impondo, os temas vão se delineando, a história vai tomando corpo e quando você vê, está lá, como um filho que você gestou, levou meses para ir tomando forma e, de repente, está lá, com a carinha dele.

Quando falamos em literatura, portanto, estamos tratando de um organismo vivo, e como todo organismo vivo, a obra literária é passível de mutações, de transformações, de amadurecimento, antes e depois de seu nascimento. Num primeiro momento, é possível ler nos manuscritos, nas anotações, nos rascunhos, nas sucessivas versões, nos originais, as marcas do processo de metamorfose por que vai passando a obra de arte em formação. Num outro estágio, o do objeto supostamente pronto, muitas vezes é possível acompanhar o seu desdobramento em obras outras, seja pela retomada de elementos em trabalhos posteriores do mesmo autor, ou por autores terceiros que com ela dialogam, na forma de intertextualidades ou mesmo recriações, em novas perspectivas sógnicas. A relação do artista com a criação se configura, então, numa eterna busca por um “ponto final” que, entretanto, parece nunca achar seu lugar.

1.1. A CRÍTICA GENÉTICA E AS MANIFESTAÇÕES ARTÍSTICAS

Referimo-nos, até agora, à literatura, porque é ela a manifestação artística que marcou o início dos estudos de Crítica Genética, dentro e fora do Brasil, e à qual a maioria dos estudos teóricos até então disponíveis se refere. A partir daqui, entretanto, faremos referência ao objeto de arte em geral, por dois motivos: o primeiro é que desde a década de 1990, a literatura deixou de reinar sozinha no terreno da genética, passando a dividir a atenção dos estudiosos com as demais manifestações artísticas, como a pintura, o teatro, o cinema e a escultura, por exemplo. Em segundo lugar, porque o próprio estudo a que nos propomos neste trabalho extrapola os limites da literatura, caracterizando-se, pois, em fruto dessa expansão do campo de interesse da Crítica Genética.

Passamos a usar, então, o termo “documentos de processo” sugerido por Cecília Almeida Salles, em substituição a *manuscritos*, que foi por muito tempo adotado pelos críticos em referência aos documentos passíveis de serem pesquisados num estudo genético. Essa substituição, que naturalmente não anula a existência do manuscrito, mas apenas reduz seu significado, faz parte dos ajustes “conceituais e teóricos” que foram necessários para que o estudo da gênese atingisse outras artes, além da literatura. Até porque o termo *manuscrito*, etimologicamente, “escrito à mão”, já não era usado em sentido “scripto” nem mesmo para

estudos de gêneses literárias, já que os escritores também fazem uso de desenhos, datiloscritos, fotografias, impressos, etc. De qualquer forma,

Lidando com as outras manifestações artísticas, as dificuldades de se adotar o termo manuscrito aumentaram. Seria difícil continuar falando em esboços, partituras, copiões, contatos e maquetes, como manuscritos, pois estes estavam estreitamente ligados à linguagem verbal (SALLES, 2000, p.35).

Designações conceituais à parte, o que há de mais importante nesse novo cenário e, por isso mesmo, mais pertinente para este estudo, é o fato de que a ampliação do campo de interesse da Crítica Genética apontou para pelo menos dois novos caminhos: o estudo do processo criativo em signos não verbais e o caráter intersemiótico das artes. Ancorada nessas duas possibilidades, está a tradução intersemiótica, a transmutação de uma obra literária em outra não literária, caracterizando, segundo definição de Júlio Plaza (2003), um diálogo de signos. Na adaptação televisual do romance *Memorial de Maria Moura*, de Rachel de Queiroz, para a minissérie homônima produzida pela Rede Globo de Televisão, mais do que um diálogo de signos, poderemos constatar, nos capítulos que se seguirão a este, um verdadeiro diálogo entre os autores das duas obras. Diálogo que às vezes se configura conflituoso, outras vezes harmônico, constatando que se a autoria solitária pode ser dolorosa, a criação coletiva não o é em menor intensidade.

1.2. A OBRA DE ARTE, SINGULAR E PLURAL

Os estudos da gênese artística apontam para os conflitos internos por que passa o artista ao fazer suas escolhas. Os rascunhos, as rasuras, as substituições revelam “a arbitragem muitas vezes inglória do escritor para ordenar forças contraditórias” (WILLEMART, 1999, p. 159). Talvez por isso o escritor Fernando Sabino tenha confessado que mais do que escrever, ele gosta de “já ter escrito”¹, porque escrever, segundo ele, “não chega a ser uma maldição, mas é uma tarefa terrível”. Rachel de Queiroz, por sua vez, declarava que escrevia por obrigação, mas que o que queria mesmo era ser cantora lírica, e seu conselho a quem pretendia seguir a carreira de escritor, era: “largue disso, meu filho (...) por que é duro, é cansativo.”²

¹ SABINO, Fernando. Entrevista a Mirtes Helena, *Estado de Minas*, 18 novembro 1990.

² Entrevista concedida a Bia Corrêa do Lago, no programa “Outras Palavras”, do Canal Futura, parte integrante do DVD *Memorial de Maria Moura*.

Não obstante a dificuldade de fazer opções entre as idéias que se atropelam, há ainda os bloqueios da criação - que “é aquele negócio de ficar olhando para o computador até começar a gotejar sangue”³ ; ou a falta de controle sobre as personagens e a própria história. A este respeito, Rachel de Queiroz conta que, na peça de teatro *Lampião*, escrita em 1953, ela teve bem a medida dessa falta de domínio sobre a própria escrita: “A princípio eu estava conduzindo a história a partir de Maria Bonita. Mas a figura de Lampião se impôs”⁴, mudando o ponto de vista da narrativa, a ponto de vir a dar título ao texto.

A batalha que se trava entre criador e criatura durante uma elaboração artística, e as transformações dela advindas é o que atribui à obra o caráter de inacabamento, conforme o define Cecília Almeida Salles, em *Redes da Criação* (2006, p 22). A criação artística, segundo a autora, possui um movimento dinâmico e impreciso, marcado por “tendências e acasos”, mas que “vai levando a determinadas tomadas de decisão que propiciam a formação de linhas de forças”. Anteriormente, Em *Gesto inacabado* (1998), a autora já se referia a essas tendências “vagas”, sujeitas a alterações, que vão se clareando durante o processo criativo do artista. Segundo Klee,⁵ (apud SALLES, 1998, p.27): “Diante de cada obra de arte importante, lembre-se de que talvez outra, mais importante ainda, tenha tido de ser abandonada.”

E é justamente ao abandonar, num dado momento, uma obra possível em favor da concretização de outra, que o autor lida com o conflituoso inacabamento do seu objeto, em princípio, acabado. Como no filme a “*Escolha de Sofia*”, de Alan J. Pakula (1982), em que a mãe vive o tormento de ter que optar pela vida de um de seus filhos, quando ama os dois por igual, o criador em geral sofre ao ter que optar por um caminho em detrimento de outros. Entretanto, ao contrário de Sofia, que não poderá voltar atrás em sua escolha, o artista, muitas vezes, parece não desistir totalmente do que foi excluído - ou menos valorizado - durante o processo de elaboração de uma obra. Há evidências de que partes amputadas ou subdesenvolvidas pelo criador, durante seu trabalho, podem não ser totalmente descartadas, ficando numa espécie de *limbo*, até poderem ser incorporadas em outras obras.

Recentemente, ao lançar em curtametragem, seu primeiro documentário, *Estado de seca*, a diretora Adriana Cursino (informação verbal)⁶ manifestou a intenção de voltar à ilha de edição a fim de reeditar as imagens não aproveitadas, e transformá-las em novo filme,

³ SABINO, op.cit.

⁴ NERY, op.cit., p.38

⁵ KLEE, Paul. *Diários*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

⁶ Fala da diretora com o público, durante lançamento do filme, no Centro Cultural de Montes Claros/MG, em 18 de fevereiro de 2008.

dessa vez, com no mínimo, média duração. Com essa proposta, a jovem cineasta apenas segue uma tendência que se tornou recorrente no terreno audiovisual, que é o relançamento de clássicos do cinema nas chamadas “versões do diretor”, o que significa a reincorporação de partes anteriormente descartadas a uma obra já apresentada ao público, resultando em nova forma para um produto que se imaginava pronto. Na televisão, em especial na Rede Globo, temos exemplos de minisséries reeditadas em formato cinematográfico, como é o caso de *O auto da compadecida* (2000), adaptado da obra homônima de Ariano Suassuna, e *Caramuru – a invenção do Brasil* (2001), ambos roteirizados e dirigidos por Guel Arraes, dois exemplos de reelaborações artísticas audiovisuais a partir de um mesmo material filmado, o que comprova que

O artista lida com sua obra em estado de contínuo inacabamento, o que é experienciado como insatisfação. No entanto, a incompletude traz consigo também valor dinâmico, na medida em que gera busca que se materializa nesse processo aproximativo, na construção de uma obra específica e na criação de outras obras, mais outras e mais outras. O objeto dito acabado pertence, portanto, a um processo inacabado. Não se trata de uma desvalorização da obra entregue ao público, mas da dessacralização dessa como final e única forma possível (SALLES, 2006, p. 21).

Na literatura, embora esse reaproveitamento de idéias e matéria-prima seja menos visível para o leitor comum, já que as evidências são mais sutis e muitas vezes são mais perceptíveis nos documentos de processo, temos pelo menos um exemplo clássico dessa continuidade por que passa a criação artística: os personagens machadianos Quincas Borba e Conselheiro Aires aparecem em mais de uma obra do autor, sendo que de personagens secundários, o primeiro em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1880) e o segundo em *Esaú e Jacó* (1904), os dois passam a protagonistas⁷ de obras subsequentes, as quais levam seus respectivos nomes. Com relação ao Conselheiro Aires, Machado de Assis vai além, apresentando no romance *Esaú e Jacó* como alguém que, nas horas de folga, escreve o seu memorial, o que mais tarde foi apresentado ao público na obra *Memorial de Aires* (1908). Mais de meio século antes do início oficial dos estudos genéticos, e Machado de Assis já tratava na ficção, e sem nenhuma sutileza, de uma recorrência que mais tarde seria detectada como traço comum dos processos de elaboração artística.

Mais sutil, mas não menos importante, é a presença da “Casa Forte”, que se tornou o espaço principal da narrativa em *Memorial de Maria Moura*, na crônica *Ana Triste* de Rachel

⁷ Em *Quincas Borba*, embora o protagonista seja, na verdade, Rubião, o filósofo que encontramos em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* está presente em toda a obra, pela herança, pela ciência, pela loucura, ou pelo cachorro, que leva o seu nome.

de Queiroz (1970), em que ela conta a história de seus antepassados, Ana Triste e Tristão de Alencar Araripe. Na crônica, a Casa Forte é uma antiga fazenda dos Queiroz, que era também lugar de refúgio e proteção, como o foi para Maria Moura e seu bando.

Exemplos como esses, de personagens e cenários reaparecendo ou, mais que isso, retomando e revalorizando suas ações e funções, de uma romance para outro, podem não ser tão comuns na literatura brasileira. Entretanto, a repetição de traços de personalidade, de atitudes, de idéias, de marcas do tempo e do espaço em que o autor produz suas peças artísticas são bastante recorrentes, e acabam se configurando naquilo que Cecília Almeida Salles (2006, passim) nomeou de “fios condutores”, que “atam” a obra de um criador como um todo, marcando a sua singularidade, sua unicidade, enfim, o que comumente se conceitua de estilo pessoal.

Essa reapropriação, ou melhor, o redirecionamento que um artista pode dar à sua própria criação reforça a condição de eterna possibilidade de uma obra de arte vir a ser outra, além daquela que inicialmente se propôs a ser – e de fato é – única. Fica, portanto, preservada a singularidade do curtametragem de Adriana Cursino em relação a um futuro mediametragem que ela venha a criar; ficam preservadas as singularidades das minisséries *O auto da compadecida* e *Caramuru* e as peças cinematográficas que delas derivaram; assim como fica preservada a unicidade do filme *Cinema Paradiso* (Giuseppe Tornatore, 1988), sucesso de crítica e público no mundo inteiro, em relação à “versão original estendida” do mesmo filme, lançado em 2005, com quase uma hora a mais de cenas. Nessa mesma linha de raciocínio, a originalidade da Casa Forte real da crônica de Rachel de Queiroz não tira a originalidade da Casa Forte ficcional de *Memorial de Maria Moura*, ainda que uma esteja dentro da outra. O que todos esses movimentos que se processam no universo artístico nos levam a concluir é que toda obra de arte é, ao mesmo tempo, singular e plural, na medida em que tem preservada a sua condição de objeto único, com potencial para ser muitos.

Pois bem: se o criador original de uma obra pode ter – e tem – mais de uma opção para expressar sua maneira de ver o mundo, decidindo por umas em detrimento de outras, o que dizer então quando uma outra mente criadora se apropria dessa mesma obra para traduzi-la em outras linguagens?

1.3. CRIAÇÃO QUE SE TRADUZ OU TRADUÇÃO QUE SE (RE)CRIA

Há alguns conceitos de certa forma cristalizados nos estudos da tradução e, por isso mesmo, bastante recorrentes nas teorias sobre esse assunto. Segundo Jakobson (1969, p. 72), a obra de arte é regida pela “função poética”, e “a poesia, por definição é intraduzível”. Otávio Paz, citado por Plaza (2003, p. 25) observa que, “... se é possível traduzir os significados denotativos de um texto, por outro lado, é quase impossível a tradução dos significados conotativos”.⁸ Já Haroldo de Campos (1992), no artigo *Da tradução como criação e como crítica*, recorre a Alberth Fabri⁹ e Max Bense,¹⁰ para reforçar essa idéia de intraduzibilidade da obra de arte. Para Fabri, as obras artísticas “não *significam*, mas são”, e a sua “tradução supõe a possibilidade de se separar sentido e palavra”. Bense, por sua vez, defende a impossibilidade de se codificar a “informação estética” de uma obra em uma linguagem diferente daquela em que foi concebida, sem que se altere a sua “essência”, a sua realização estética. Seguindo esse raciocínio, concluímos então que o único tradutor essencialmente possível para uma obra de arte é o seu criador, e que essa tradução se realiza no momento mesmo da criação. Ou seja, criar já é uma forma de tradução.

Embora afirme a impossibilidade de se traduzir a função poética dos textos literários, Jakobson (1969, p.64-65) propõe uma tipologia básica para as traduções, conforme se segue:

1. A tradução intralingual ou reformulação (rewording) consiste na interpretação dos signos verbais por meio de outros signos da mesma língua.
2. A tradução interlingual ou tradução propriamente dita consiste na interpretação dos signos verbais por meio de alguma outra língua.
3. A tradução inter-semiótica ou transmutação consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais.

Temos, então, no primeiro tipo, a tradução que se realiza pela interpretação, ou seja, pela leitura. E é a leitura que primordialmente precede a segunda atividade tradutória teorizada por Jakobson, a tradução interlingual, que é a transposição sígnica propriamente dita, de uma língua para outra. Assim, ao mesmo tempo em que afirmam que a transposição literal e essencial de uma expressão estética criada numa linguagem para outra linguagem é

⁸ PAZ, Otávio. Traducción: literatura e literalidad. In: *Cuadernos Marginales* n° 18, Barcelona: Tusquets Editor, 1971, p 10-11.

⁹ FABRI, Albrecht. Präliminarien zu einer Theorie der Literatur. *Augenblick*, n° 1, Stuttgart-Darmstadt, mar. 1958.

¹⁰ BENSE, Max. Das existenzproblem der Kunst, idem.

impossível, os teóricos da tradução nos apresentam uma redefinição para essa atividade com a qual convivemos habitualmente, através das obras supostamente traduzidas. Haroldo de Campos (1992, p.34) sugere que “admitida a tese da impossibilidade em princípio da tradução de textos criativos, parece-nos que esta engendra o corolário da possibilidade, também em princípio, da recriação desses textos.” E citando Paulo Rónai:¹¹ “O objetivo de toda arte não é algo impossível? O poeta exprime (ou quer exprimir) o inexprimível, o pintor reproduz o irreproduzível, o estatuário fixa o infixável. Não é surpreendente, pois, que o tradutor traduza o intraduzível.” Temos, portanto, um novo sentido para o mesmo termo, que é o que *a priori* nos interessa: traduzir é recriar.

Saindo do campo da tradução intralingual para abarcar a tradução intersemiótica, essa noção, de que a tradução de textos artísticos só é possível criativamente, ganha nova proporção, na medida em que aumentam as dificuldades de transposição de uma obra criada em signo verbal, para um signo não verbal.

Só é possível a transposição criativa: transposição intralingual – de uma forma poética a outra – transposição interlingual ou, finalmente, transposição intersemiótica – de um sistema de signos para outro ; por exemplo: da arte verbal para a música, para a dança, para o cinema ou para a pintura (JAKOBSON, 1969, P.64-65).

São várias as terminologias adotadas para definir o processo de recriação de uma obra originalmente criada em um signo para outro signo: tradução intersemiótica, adaptação, transposição, transcrição, apropriação, recriação, transmutação, transluciferação, e tantos outros. Uma vez que estamos tratando aqui do estudo dos processos de criação, ou especificamente de um processo de recriação, adotaremos preferencialmente este termo sem, necessariamente, excluir os demais.

1.4. PALAVRA E IMAGEM, UMA QUESTÃO DE GÊNESE

Basta ser um consumidor até certo ponto atento, para ter conhecimento do grande número de obras – ou parte delas – que transitam com desenvoltura entre as diversas manifestações artísticas, o que torna a recriação intersemiótica uma prática bastante comum no mundo das artes.

¹¹ RÓNAI, Paulo. *Escola de tradutores*. Rio de Janeiro, Livraria São José, 1956.

Tomemos o poema *Quadrilha*, de Carlos Drummond de Andrade, recriado na composição musical *Flor da idade*, por Chico Buarque, e para o cinema, em filme homônimo, por Mariângela Grando (1998). A afinidade que a poesia tem com a música, sabemos nós, é estreita - já que na contemporaneidade é quase impossível falar de música, sem levar em conta também a letra. E essa relação natural poderia ter facilitado a adaptação do poema, se o compositor tivesse se contentado apenas em musicar os versos de Drummond. Mas Buarque fez mais do que isso: apropriou-se da idéia do poeta para recriar a obra deste numa peça totalmente nova. O mesmo fez a cineasta Mariângela Grando, que transformou um poema de sete versos em uma narrativa ficcional audiovisual de vinte e dois minutos. Personagens novos e acontecimentos emergiram para encenar uma história apenas sugerida no poema que, por sua vez, se manteve intacto, costurando as cenas da obra cinematográfica.

Citemos ainda a bela apropriação do quadro *O corvo*, de Van Gogh, que se transmutou para o curta homônimo de Akira Kurosawa, como parte da consagrada obra *Sonhos* (1990). Dois mestres de linguagens diferentes - ainda que afins - e duas obras-primas originais, ainda que uma tenha sido derivada da outra. Com estes poucos exemplos extraídos de um universo de milhares, pode-se constatar o quão ilimitado é o potencial de deslocamento de uma obra de arte, quando a travessia é feita amparada por mãos e mentes criativas.

Enfim, no território das artes, são tantas as obras transitando entre signos diferentes daqueles nos quais foram concebidas, que nomeá-las é tarefa impossível, como impossível também é ignorar o fato de que a maior fonte de referência para a recriação intersemiótica sempre foi, e certamente continuará sendo, a literatura. E a vocação natural da literatura, em processo de metamorfose, irrefutavelmente, é a imagem em movimento. Nomes como José de Alencar, Machado de Assis, Guimarães Rosa, Graciliano Ramos, Mário de Andrade, Nelson Rodrigues, Érico Veríssimo, Clarice Lispector, Autran Dourado, Ignácio de Loyola Brandão, Murilo Rubião, são apenas alguns dos incontáveis autores cujas obras foram transpostas para as telas do cinema e/ou da televisão.

O cinema, precursor da parceria entre audiovisual e literatura, ainda é o maior consumidor de obras literárias como matéria-prima para suas produções. Já a televisão, que durante algum tempo se apropriou de obras literárias como fonte inspiradora para a produção de novelas, vem utilizando cada vez mais argumentos próprios para este gênero, reservando à literatura o papel de prover as minisséries (e aqui nos referimos especialmente à Rede Globo, que há mais de duas décadas investe no formato, produzindo pelo menos uma minissérie por ano), que são produções mais curtas e mais elaboradas do que as novelas, porque dirigidas a

um público diferenciado, nem sempre consumidor de programas televisivos mais populares, e por isso mesmo, mais crítico e exigente.

A afinidade entre a literatura e as artes plásticas, e por extensão, a imagem em movimento (cinema e televisão) é de origem genética. Todo texto narrativo é passível de ser visualizado. O próprio processo criativo, para alguns autores, começa pela visualização daquilo que vai ser narrado. Pelo menos assim o é para Rachel de Queiroz, que, inquirida por Nery (2002, p. 69) sobre como se dá seu processo de criação ficcional, responde: “Para criar uma cena, você primeiro a visualiza. É muito parecido com o cinema.” E esse processo de visualização se repete na mente do leitor, no momento da leitura. As palavras e os personagens e acontecimentos que elas significam só ganham sentido quando visualizadas. Daí a impossibilidade de separar a literatura da imagem.

Da mesma forma, toda imagem é passível de ser lida, e podemos dizer que o processo de criação da arte imagética também pode começar pela palavra. Eisenstein (2002,p. 24) nos dá exemplo de uma pintura que é previamente roteirizada no papel, numa visualização descrita em detalhes:

O “roteiro de filmagem” a que me refiro são as notas de Leonardo da Vinci para uma representação do Dilúvio pela pintura. Escolhi este exemplo em particular porque nele a cena *audiovisual* do Dilúvio é apresentada com uma clareza incomum. Uma realização como esta de coordenação sonora e visual é notável vinda de qualquer pintor, mesmo sendo um Leonardo.

O procedimento de Da Vinci, de verbalizar por escrito as imagens que pretendia produzir na tela, pode não ser corriqueiro entre os artistas plásticos em geral, mas uma verbalização mental certamente ocorre, tanto por parte do artista que produz a obra, quanto por parte do espectador que, para compreendê-la, a traduzirá por palavras. Temos, portanto, um movimento de interdependência entre palavra e imagem.

E em se tratando das narrativas ficcionais, além da relação de troca que geneticamente existe entre palavra e imagem, há ainda o fator da afinidade, em função dos elementos comuns às obras deste gênero: “o filme narrativo-dramático, a peça de teatro, o conto e o romance têm em comum uma questão de forma que diz respeito ao modo de disposição dos acontecimentos e ações dos personagens” (XAVIER, 2003, p.64). Em outras palavras, todas as narrativas, independentes do canal por meio do qual são produzidas, lidam com acontecimentos vivenciados por personagens, numa ordem espacial e temporal que nos permite ler e visualizar uma história contada. Daí a necessidade de Rachel de Queiroz (e possivelmente de muitos outros escritores) de visualizar o que vai ser escrito, e dos cineastas

em geral, de partir de um texto escrito (seja um romance roteirizado ou um roteiro original) para a produção de um filme.

Mas em se tratando da relação entre literatura e a imagem em movimento, qual seja, o cinema e a televisão, somos tentados a afirmar que o audiovisual depende mais da literatura do que o contrário. Considerando a anterioridade da literatura em relação ao cinema, e deste em relação à TV, fica fácil embasar tal afirmativa. Além disso, como consumidores de literatura e audiovisual, é muito mais corriqueiro perceber a literatura como provedora do cinema, na medida em que a maioria dos filmes traz em sua ficha técnica, referência a alguma obra literária. Veremos adiante que a recíproca pode ser verdadeira, ou seja, o cinema também alimenta a literatura, ainda que de forma mais sutil e menos visível ao leitor comum. Por enquanto, ficamos com a idéia de que

Da literatura o cinema tem várias influências, de logo manifestando-se a da continuidade da novela ou do romance tradicionais, o que descobre a arraigada dependência do filme em relação ao enredo, à história, que de direito pertence à literatura.

(...)

É raro encontrar-se uma célebre ocorrência, quer do real, quer da inventiva, que não se tenha trasladado à linguagem do cinema, como se este não pudesse abastecer-se em outra fonte que não a emanada do livro (COUTINHO, 1989, p. 104).

Na análise de Arlindo Machado (1992, p. 09), a aproximação do cinema com a literatura teve um outro motivo, diferente das afinidades genéticas ou estruturais de que já falamos.

Para que o cinema deixasse de ser apenas uma diversão barata (...) e se convertesse numa próspera indústria cultural, para que ele pudesse atrair um público novo, mais sofisticado e sólido economicamente, era preciso que fosse capaz de alinhar-se às artes nobres do período: o romance e o teatro oitocentista”.

A posição de nobreza da literatura e, portanto, sua condição privilegiada em relação aos demais gêneros narrativos não merece discussão. Não há que se ignorar, entretanto, as influências sofridas pela literatura após o surgimento do cinema, o que se deu em fins do século XIX. As narrativas literárias, a partir do modernismo, foram aos poucos incorporando características cinematográficas, a ponto de atualmente ser possível, embora incomum, a encenação automática de uma obra literária para as câmeras, como o fez o cineasta Luiz Fernando Carvalho, com o romance *Lavoura Arcaica*, de Raduan Nassar, que ele adaptou para o cinema. Ao invés de roteiro, o cineasta utilizou o próprio romance como guia, inclusive

para as falas dos personagens, no *set* de filmagem. Isso graças á afinidade que o romance mantém com a linguagem cinematográfica. A objetividade da descrição de cada ação dos personagens e a fatura de falas, sejam como discurso direto ou indireto, geralmente são os fatores responsáveis pelo diálogo direto entre escritores e os cineastas que dispensam o papel do roteirista. Mas, possivelmente, a primeira influência do cinema sobre a literatura não está necessariamente nesses aspectos, mas principalmente na técnica da montagem, “... na medida em que permite ao escritor romper com o tempo linear, acelerar ou retardar o fluxo dos acontecimentos, controlar o ritmo da narrativa, jogar com alternâncias abruptas de objetos vistos à distância ou muito próximos.” (OLIVEIRA, M.1984, p. 5).

Temos, portanto, entre a palavra e a imagem, uma dependência genética; e entre a literatura e o cinema, uma relação de retroalimentação, na medida em que os dois gêneros “permutam serviços” (ibid., p.52), intensificando e renovando as afinidades estruturais que sustentam essa parceria. E, pelo menos por enquanto, não se vislumbra uma separação para esses dois veios de criação artística, já que a nobreza de uma sustenta a modernidade da outra que, por sua vez, contribui para a renovação da primeira.

Não obstante a ligação natural que existe entre a palavra e a imagem, e conseqüentemente, entre a literatura e o cinema/televisão, não há que se negar as profundas diferenças que existem entre ambos. Lidamos com duas manifestações sígnicas, no primeiro estágio, e artísticas, no segundo, que ora se aproximam, ora se distanciam, numa espécie de dança sedutora que tanto pode levar a uniões estáveis, quanto a relações conflituosas, especialmente quando se trata da tradução de uma pelo signo de outra.

Cecília Almeida Salles (2001, p. 111) constata que, embora o ato criador tenha sempre o objetivo de construir um objeto numa linguagem específica, “seu percurso é organicamente intersemiótico”. Para Júlio Plaza (2003, p. 21) “o próprio pensamento já é intersemiótico”, na medida em que pode ser formulado em signos distintos, ainda que só possa ser reconhecido através da linguagem. O que ambos os autores afirmam é que, num sentido mais amplo, uma arte não se realiza em um signo específico, sem contar com a colaboração de outros. Em manifestações artísticas como a dança, o teatro e o cinema, essa cooperação é mais evidente, já que é visível – ou audível – pelo consumidor. A literatura, entretanto, que sempre se mostrou pura aos olhos do leitor, salvo por uma ou outra ilustração, acabou por se desnudar graças aos estudos genéticos. Escritores como Ignácio de Loyola Brandão, Pedro Nava e Rachel de Queiroz, e certamente muitos outros, recorreram e recorrem às mais variadas

fontes, como fotografias, desenhos, gravuras, a fim de facilitar o processo de elaboração de suas narrativas.

O fato é que o artista, mesmo quando possui habilidades criativas variadas, o que não é raro, sempre escolherá uma matéria sobre a qual revelará o objeto intuído. Palavras, cores, pedra, madeira, sons: todos esses elementos possuem, em essência, a possibilidade de ser matéria-prima nas mãos do artista que, enquanto leitor sensível do mundo, transforma-os em linguagem através da qual revela a sua visão particular da realidade.

1.5. TRADUÇÃO COMO LEITURA TRANSCULTURAL

Quando uma obra passa pelo processo de transmutação entre signos, temos então um objeto até certo ponto pronto, nas mãos de alguém que se propõe a recriá-lo em outra linguagem. O que é obra acabada para um, é apenas ponto de partida para outro. Sendo assim, o processo de tradução, ou recriação intersemiótica significa uma multiplicidade de possibilidades, não apenas de novos objetos artísticos, mas também de variadas análises críticas e genéticas, já que o processo de criação, reconhecidamente complexo quando solitário, torna-se ainda mais conflituoso quando aos valores culturais e à visão de realidade de um autor, juntam-se valores culturais e novos pontos de vista de outro, ou de vários outros autores.

Assim, à ideia de tradução como recriação, junta-se a ideia de tradução como leitura transcultural, que é a agregação dos valores culturais do leitor/tradutor ao objeto lido, pois que ao recriar uma obra, o(s) novo(s) autor(es) lida(m) com pelo menos dois níveis de realidade: a ficcional, presente na obra-referência, e que é fruto do ponto de vista e das influências culturais sofridas pelo primeiro autor, e outra realidade de fato, que é a realidade cultural do novo criador, com a qual ele inevitavelmente irá dialogar. Paulo Thiago, diretor do filme *Sagarana, o duelo* (1973), adaptado da obra de Guimarães Rosa, diz que: “...essa questão de você se basear em livros é a mesma coisa de você se basear em fatos reais ou qualquer outra coisa que você possa imaginar ou se basear para fazer um filme. Então eu acho que quando uma adaptação nasce de um romance, ela é tradutora e traidora (...) É o meu olhar sobre o texto e eu assumo isso integralmente.”¹² Desse novo olhar, contaminado da vivência do artista, sobre a obra recriada, nasce então uma terceira realidade ficcional. A tradução criativa

¹² Extraído de release sobre o filme, parte integrante de divulgação da programação do Cineclube Cinema Comentado (Montes Claros/MG), enviado por cinefernando@hotmail.com em 05-06-2008.

é, portanto, fruto da leitura pessoal do novo autor e, como já vimos, o que faz com que toda obra seja aberta a múltiplas leituras é justamente o fato de que cada leitor tem suas próprias experiências e saberes, e que estes refletirão no seu modo de ver e interpretar (e recriar) a obra lida.

Sabemos que numa recriação de obra literária para o cinema ou para a televisão, saímos de uma autoria solitária para outra coletiva. Portanto, o novo produto sofre influência não de um autor, mas de vários, e “tudo que está sendo descrito e comentado ganha a complexidade da interação (nunca fácil, de uma maneira geral) entre indivíduos em contínua troca de sensibilidades” (SALLES, 1998).

Apesar dessa constante interação que naturalmente acontece entre os artistas e técnicos envolvidos numa criação coletiva, somos levados a acreditar que a primeira mão a trabalhar na recriação de uma obra é a do roteirista, salvo os casos possíveis de esse profissional vir a ser dispensado, conforme já vimos. Em se tratando de televisão, o papel do roteirista sobrepõe-se ao do diretor, numa situação inversa ao cinema, em que o diretor é tido como o “autor” do filme. A explicação para posições tão diversas entre co-autores de gêneros aparentemente parecidos possivelmente reside no fator tempo: as produções televisivas geralmente são feitas atendendo a prazos rigidamente pré-fixados, devido a uma grade de programação pré-estabelecida e de conhecimento do público. Isso faz com que os diretores se guiem mais fielmente pelo roteiro, já que interferências radicais, especialmente quando há mais de um diretor em ação, poderiam levar as filmagens a prolongamentos intermináveis e prejudiciais ao cumprimento do “contrato” estabelecido entre emissora e espectador.

Assim, na minissérie *Memorial de Maria Moura*, os roteiristas Jorge Furtado e Carlos Gerbase são mais responsáveis pela recriação da obra literária do que os diretores do produto televisivo, Roberto Farias, Denise Saraceni e Mauro Mendonça Filho, e dos demais co-autores: diretores de arte, atores, figurinistas, cenógrafos, sonoplastas, etc.

Sabendo disso, a escritora Rachel de Queiroz não escondia sua preocupação¹³ com o fato de que dois gaúchos fossem os responsáveis pela adaptação de sua obra, cujo espaço narrativo é o nordeste brasileiro. Naturalmente a escritora conhecia o perigo de que o choque cultural entre regiões tão distantes e diferentes pudesse provocar sérias incoerências ao

¹³ A escritora manifestou, em conversa com a professora Marlene Gomes Mendes, sua insatisfação pela escolha dos roteiristas gaúchos para a adaptação do *Memorial* para a televisão. Ela dizia saber da necessidade de se alterar a história durante o processo de recriação, mas temia pela perda da essência da obra, especialmente porque o universo e, conseqüentemente, a bagagem cultural e a linguagem dos roteiristas eram bastante diferentes daqueles que geraram a obra literária.

universo cultural que gerou Maria Moura e seu memorial. Sobre o processo de agregação cultural presente nas traduções, Thais Flores Nogueira Diniz (1996) afirma que esse processo

Deixa de ser apenas, como se define tradicionalmente, o transportar, seja de uma língua ou de um sistema para outro(a). Torna-se um procedimento complexo que envolve também as culturas, os artistas, seus contextos histórico/sociais, os leitores/espectadores, as tradições, a ideologia, a experiência do passado e as expectativas quanto ao futuro. Envolve ainda o uso de convenções, de técnicas anteriores ou contemporâneas, de estilos e de gênero. Traduzir significa ainda perpetuar ou contestar, aceitar ou desafiar. Do mesmo ponto de vista, envolve, sobretudo, uma leitura transcultural.

De fato, no roteiro que revisou, Rachel de Queiroz faz diversas correções de ordem cultural. Os pronomes *tu* e *ti* adotados pelos roteiristas, e que fazem parte da linguagem oral dos gaúchos, é repetidamente substituído por *você*,¹⁴ nas correções da escritora, que justifica: “da Bahia para cima (inclusive Goiás) o tratamento por tu só se usa para com crianças ou inferiores (no caso, serviçais, escravos). Um homem tratar outro por tu, se não forem irmãos, é quase insultuoso.”¹⁵ Outra alteração que a incomoda bastante é o fato de o roteiro da minissérie apontar Maria Moura ajudando nos serviços domésticos. Quanto a isso, Rachel de Queiroz faz várias observações, já que na escritura do roteiro são muitas as cenas em que a personagem figura ora cozinhando, lavando panelas ou roupas. Denotando impaciência, a certo ponto, a escritora chega a ser categórica “Insisto: sinhazinha jamais lavaria roupa.”¹⁶ Observações como essa, referentes a expressões, costumes, características regionais ou temporais aparecem ao longo de quase todas as 660 páginas do roteiro da minissérie.

É importante lembrar que a opção dos produtores da minissérie foi que, na transposição para a televisão, a história se situasse no Centro-Oeste brasileiro, portanto nem o Nordeste da escritora, nem o Sul dos roteiristas, o que, entretanto, não impediu que expressões de ambas as regiões tenham compartilhado espaço no produto final. É possível que tais incoerências tenham passado despercebidas da maioria dos espectadores do produto televisivo, que geralmente se contenta em apreciar o todo, sem se ater aos detalhes. Para a escritora Rachel de Queiroz, no entanto, que, além de nordestina como seus personagens, foi também uma pesquisadora rigorosa dos elementos que compõem sua obra, cada pequena agregação cultural que aparece no roteiro, mereceu sua atenção e observação.

¹⁴ Acreditamos que a substituição do *tu* por *você*, na revisão do roteiro, tenha sido um ato mecânico, motivado pela forma atual do pronome, pois no romance, a autora utiliza o *vocemecê*, à maneira da época.

¹⁵ Roteiro, capítulo 02, folha de rosto.

¹⁶ Roteiro, capítulo 01, p. 13.

2. RACHEL DE QUEIROZ E SEU PERCURSO CRIATIVO EM *MEMORIAL DE MARIA MOURA*

Romance é como gravidez. Aquilo fica dentro de você, crescendo, incomodando, até sair.(Rachel de Queiroz)¹⁷

O que podemos constatar, a partir da leitura dos documentos de processo do romance *Memorial de Maria Moura*, é que esta que foi a última obra da escritora Rachel de Queiroz, concluída 62 anos após a publicação de *O Quinze*, seu primeiro romance, foi construída a partir de uma cuidadosa busca de elementos e significações, de pesquisa rigorosa acerca de personagens, fatos e objetos de cena, da colaboração de amigos e, naturalmente, das experiências e lembranças pessoais da autora. Um romance que, segundo depoimento da escritora, ficou em sua cabeça durante 17 anos, até ser escrito, como uma obrigação¹⁸, como o filho que tem de nascer para parar de incomodar, porque “o romance não é voluntário. É uma jornada que você inicia e que não pode deixar no meio do caminho”.¹⁹

Mas se Rachel de Queiroz não gostava de nada do que escrevia, conforme afirmava sempre, porque as reações angustiadas – ou, quem sabe, nervosas - que ela manifesta face a certas opções dos adaptadores de seu romance para a televisão?

À medida que avançamos na leitura dos documentos de processo do romance – e, posteriormente, do roteiro - e encontramos as marcas deixadas pela escritora ao longo do caminho percorrido para a construção desse *Memorial*, não é difícil entender esse comportamento, aparentemente contraditório, de uma “leoa”, que ao mesmo tempo em que enjeita, também defende a cria de possíveis “predadores”. E é esse sentimento de proteção, de defesa, que subjetivamente lemos nas anotações de Rachel de Queiroz no roteiro da

¹⁷ *Revista Veja*. São Paulo: Abril, 02 outubro 1996. Páginas Amarelas.

¹⁸ Sempre que perguntada sobre sua relação com a escrita, Rachel de Queiroz era contundente ao afirmar que escrevia por obrigação, por necessidade, por que não sabia fazer outra coisa. Na mesma entrevista citada anteriormente, ela declarou: “Detesto escrever”.

¹⁹ *Revista Domingo*. *A verdadeira Dona Moura*, (entrevista a Ana Madureira de Pinho) 1994, p.3-5

minissérie, em alguns momentos, como na observação a seguir, referente ao capítulo 03, que trata do assassinato de Liberato, padrasto e amante de Maria Moura, encomendado por ela:²⁰

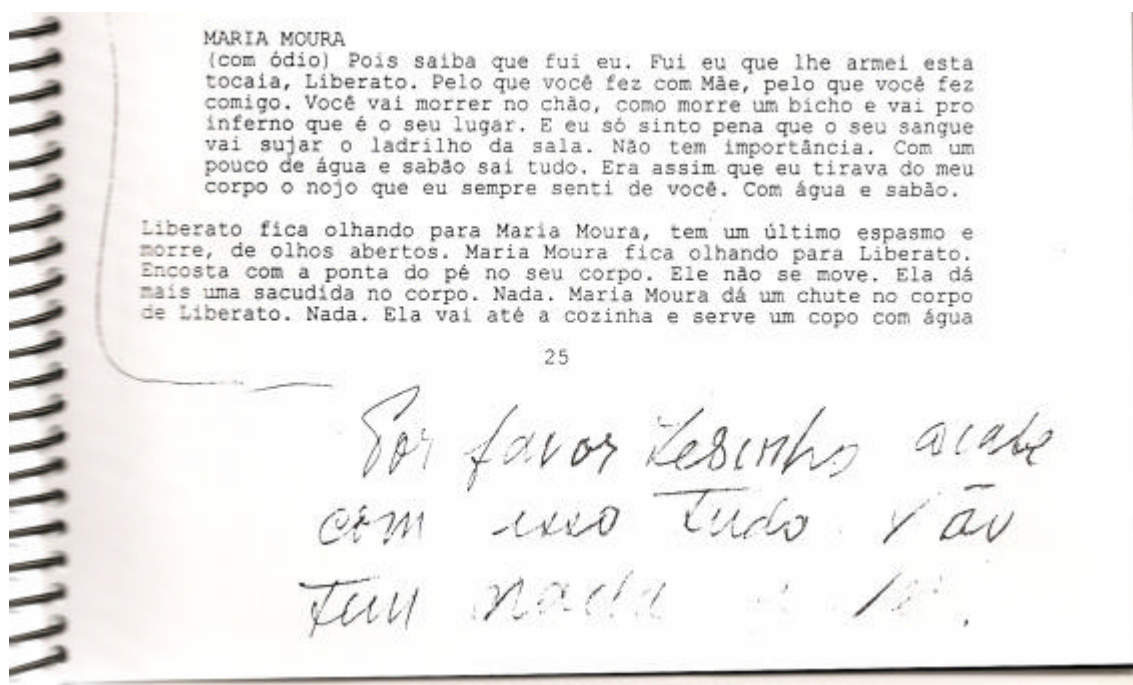


Ilustração 1 : “Por favor Zezinho,²¹ acabe com isso tudo, Não tem nada a ver!”

Ainda que escreva sem paixão, por obrigação, ou apenas para se livrar de um incômodo, o certo é que Rachel de Queiroz, absolutamente, não negligencia seu ofício. O que a Crítica Literária já constatou, analisando a qualidade das obras assinadas por ela, os estudos genéticos vêm, de certa forma, ratificar, analisando o processo minucioso de elaboração artística da escritora. Encontramos, em seu percurso, profundas marcas do que Silviano Santiago definiu como as “duas concepções da atividade criadora – dores e trabalho.” (2003, p. 18). E pudemos constatar que, mesmo não sendo uma mãe amantíssima, conforme se declara, Rachel de Queiroz entrega-se à sua criação com uma dedicação extremosa, antes e depois de concluí-la. Conhecedora como ninguém do sacrifício que é gestar uma obra por, nesse caso específico, 17 anos, é natural que ela saia em defesa de sua cria. Inutilmente, sabemos nós, pois assim como os filhos, as obras de arte, depois de nascidas e entregues ao mundo, não pertencem mais a quem as gerou.

²⁰ No próximo capítulo, falaremos mais detidamente sobre as interferências de Rachel de Queiroz no desdobramento da morte de Liberato.

²¹ Não conseguimos identificar a verdadeira identidade de “Zezinho”. Provavelmente trata-se de um assistente do diretor Carlos Manga, já que às vezes a escritora refere -se a um, outras vezes ao outro, e noutras ainda, aos dois.

A seguir, faremos uma breve apresentação do percurso criativo da autora na elaboração desta obra. Limitar-nos-emos a uma leitura analítica do material encontrado, já que a descrição técnica das etapas de escritura de Rachel de Queiroz no *Memorial de Maria Moura* já foi minuciosamente feita, segundo critérios adotados pela Crítica Genética, respectivamente, por Rosely de Fátima Campello Barrôco²² e Antônio Carlos de Miranda Pacheco²³, autores de trabalhos de pesquisas com os manuscritos do *Memorial*, e aos quais nos referiremos eventualmente.

2.1. A LIBERDADE SOLITÁRIA DA AUTORIA

A escritura literária é, ao mesmo tempo, dialógica e solitária. Dialógica porque, conforme os estudos genéticos vêm apontando, o escritor está em constante interação com outros discursos, seja por meio de leituras, conversas com amigos, ou contato com tempos e espaços culturais diferentes, ao longo do seu percurso de vida e de criação. E esse entrecruzar de informações, esse compartilhamento de idéias e discursos, num primeiro momento, espanta a individualidade do artista. Entretanto, o diálogo, ainda que inevitável e importante, configura-se em apenas uma etapa do processo de criação. O ato de escrever em si, o trabalho artesanal, a alquimia da escrita, este é invariavelmente solitário.

Rachel de Queiroz conta que escreveu *Dôra Doralina*, livro anterior ao *Memorial de Maria Moura*, no sertão, “ficava lá isolada no meu chalezinho...”.²⁴ Fernando Sabino aconselha a quem se dispõe a escrever a não fazer mais nada, “Não atenda telefone, não converse, não leia, não receba visitas.”²⁵ Equivale a dizer que, após abastecido de informações, idéias, sugestões, o escritor necessita entrar numa espécie de estado de hibernação, a fim de transformar tudo em obra de arte. São dele as escolhas finais, a tessitura, a lapidação da obra, daí lhe ser conferido a condição de “autor”.

Nos documentos analisados para a escrita deste trabalho, a primeira referência que Rachel de Queiroz faz ao *Memorial de Maria Moura* data de 1988:²⁶

²² BARRÔCO, Rosely de Fátima Campello. *Alquimia da escritura: o processo de construção da protagonista, no romance Memorial de Maria Moura, de Rachel de Queiroz*. [dissertação de mestrado]. Niterói:UFF, 2004.

²³ PACHECO, Antônio Carlos de Miranda. *Personagens em construção no Memorial de Maria Moura: estudo da gênese do Beato Romano*. [tese de doutorado]. Niterói:UFF, 2007.

²⁴ Entrevista concedida a professora Marlene Gomes Mendes, em 12/06/1988, no Rio de Janeiro.

²⁵ Estado de Minas, op. cit.

²⁶ *loc. cit.*

“... agora estou nesta fase de gestação de um livro. Não sei se vou escrever, se terei tempo, se terei vontade(...). Esta minha história que eu estou bolando agora, é de uma velha, a ancestral de todas as cangaceiras do mundo. Então eu botei o nome nela de Moura. É uma velha que eu conheci...”

Durante o trabalho de coleta de material, ela teria tomado conhecimento de uma viúva, Maria de Oliveira que, vítima da seca e passando por privações, “juntamente com os filhos e uns cabras, saiu assaltando fazendas”.²⁷ Essa mulher real, que chegou a seu conhecimento através do diálogo com a história de outro tempo, é quem figura nas primeiras anotações de Rachel, na Agenda : “A viúva – magra, alta| Os filhos| genros, noras| agregados.” (MM. Ag p002).

A essa mulher, nordestina e pobre, junta-se outra, nobre e rica, inserida em outro tempo e outro espaço, a Rainha Elizabeth I²⁸. Dessas mulheres inspiradoras, o que ficou na personagem Maria Moura foi basicamente a condição de chefe de bando destinado a promover assaltos, herdada da primeira; a intolerância para com os traidores, característica da segunda; e o talento para liderar, presente em ambas. No mais, quase tudo difere entre as três. Ao contrário de Maria de Oliveira, a Moura não se casou, não teve filhos, nem tampouco passava por privações e, diferentemente da Rainha, ela era uma mulher simples, rústica, sem estudos. E essa transformação das duas “musas inspiradoras” em uma terceira personagem, ficcional, é de responsabilidade exclusiva da autora, que a ela procedeu num segundo momento do processo de criação, na solidão da escrita.

Em mais de uma ocasião, perguntada sobre seu processo de criação ficcional, Rachel de Queiroz afirma que suas histórias sempre partem de experiências, vivências pessoais ou de terceiros, relatos ouvidos, emoções captadas:

“Você pode não ter experimentado na carne certas situações, mas conviveu com pessoas, viu coisas, assistiu acontecimentos, ouviu relatos, participou de envolvimento, enfim, captou as emoções existentes. Você se sente tocado pelas coisas, então pode descrever com emoção aquilo que lhe causa impressão.”(NERY, 2002, p. 82)

À medida que avançamos nos estudos das pistas deixadas por ela, encontramos diversas marcas dessas transferências, como a história de sua ancestral, Ana Triste, que se refugiou numa fazenda também chamada Casa Forte, à qual nos referimos no primeiro capítulo, e cortou os cabelos para “dar largas ao seu desgosto” (QUEIROZ,1970) de viúva,

²⁷ ENTREVISTA. Caderno de Literatura Brasileira. Instituto Moreira Sales. São Paulo, n. 4, set. 1997, p.34.

²⁸ Rachel de Queiroz contou à Prof^a Marlene Mendes que, quando começou a elaborar a história teve a sensação de estar “plagiando alguém”, só então se deu conta de que sua história se assemelhava à da Rainha Elizabeth I.

inspirando atitude igual por parte de Maria Moura, que também corta os cabelos para despir-se de sua condição de sinhazinha, quando vai ao encontro de seu novo espaço, ao qual também dá o nome de Casa Forte. Ou, ainda, a atitude corajosa do pai da escritora, que enfrentou uma cabroeira armada para abrigar em sua casa um amigo perseguido por adversário político, cena que se assemelha à atitude de Maria Moura, ao dar abrigo e proteção a perseguidos. É possível relacionar, ainda, o “caso” entre o Padre José Maria e Bela, à vida de José Martiniano de Alencar, (pai do romancista José de Alencar, parente de Rachel de Queiroz), que também era padre e teve sete filhos com uma prima. Nada disso, entretanto, anula o caráter ficcional da história e dos personagens.

Mas se a escritura de Rachel de Queiroz principia pelo seu conhecimento das coisas que pretende retratar, podemos dizer que o andamento da criação artística é alimentado por uma rígida pesquisa. Das roupas utilizadas pelos seus personagens, das armas usadas pela cabroeira, até o latim do Padre José Maria/Beato Romano, tudo é minuciosamente pesquisado.

Como essas, é possível encontrar ainda muitas outras pistas do trabalho de coleta de material, a fase dialógica do processo criativo de Rachel de Queiroz, que antecedeu a solidão da escritura, para dar forma ao *Memorial de Maria Moura*, conforme veremos a seguir.

2.1.1 Primeiro registro: folhas e idéias soltas

Na entrevista concedida à professora Marlene Gomes Mendes, à qual já nos referimos, Rachel de Queiroz, em poucas palavras, indica os passos habituais do seu percurso criador. Na ocasião, em 1988, conforme seu depoimento, ela estava iniciando a escritura do *Memorial de Maria Moura*. Seguimos as pegadas da escritora na Agenda, no arquivo de folhas soltas da obra, denominado Documentos Avulsos, assim como nos manuscritos,²⁹ e constatamos os passos ditados por ela, como característicos de sua elaboração literária: as primeiras notas, a primeira sinopse, sugestão de nomes para os personagens, as escrituras e reescrituras, o original enviado à Editora. Pacheco (2007, p.56), referindo-se ao conteúdo da Agenda:

O texto, bastante sucinto, apenas conjecturas, quase nunca respeita a pauta da página. Já existem algumas rasuras à caneta e com corretivo branco. Há acréscimos na lateral e na parte superior de algumas páginas, mostrando ser esse um processo habitual.

²⁹ Os manuscritos do romance foram organizados e classificados por uma equipe de alunos do curso de Graduação em Letras da UFF, bolsistas de Iniciação Científica, orientados pela Profa. Marlene Gomes Mendes.

Seguindo o percurso ditado pela escritora: “Vou tomando nota – estou com uma agenda muito bonita, encadernada de couro –, sugestão de nomes. Nome é uma das coisas mais chatas que existem – dar nome aos personagens.”³⁰ De fato, o que encontramos na referida agenda foram basicamente os embriões que formariam, mais tarde, os personagens da trama. Mas não apenas, há também muitas outras indicações, possibilidades de como poderiam vir a se formar, além do perfil e dos nomes dos personagens, as ações, as relações entre eles, as características do ambiente, o “gran finale”. Muitas das anotações vêm seguidas de um ponto de interrogação, denotando que, nessa fase de concepção da obra, há mais dúvidas do que convicção.

Já aqui, encontramos uma pequena sinopse da história:

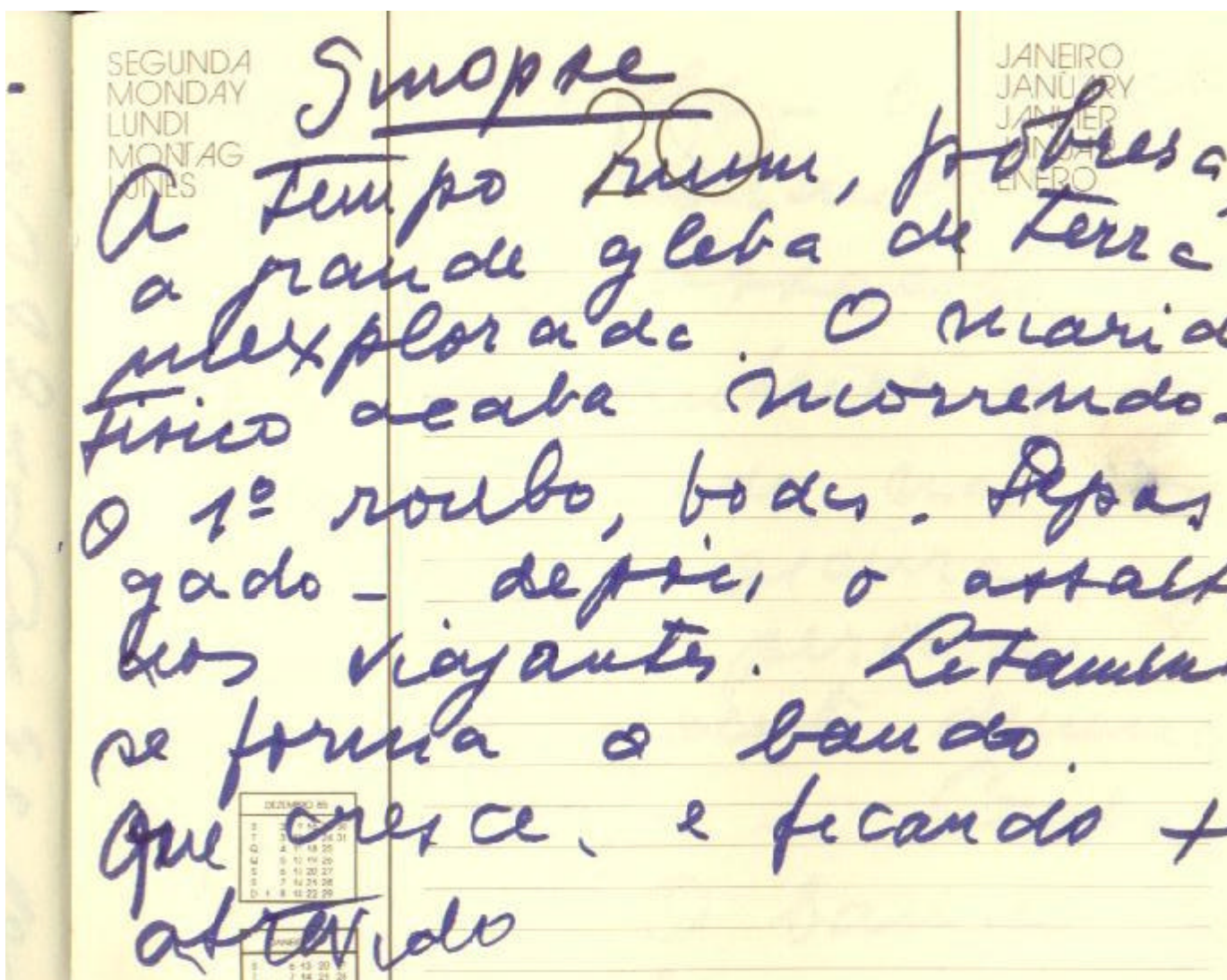


Ilustração 2 – MM-Ag p. 020: “Sinopse/ A tempo ruim, pobreza, a grande gleba de terra inexplorada. O marido tísico acaba morrendo. O primeiro roubo, bodes – Depois gado – depois, o assalto aos viajantes. Lentamente se forma o bando que cresce, e ficando mais atrevido.”

³⁰ Entrevista 1988, op.cit.

Das indicações contidas nesta primeira sinopse, podemos constatar que o que ficou na escritura final foi basicamente aquilo que se refere ao bando: roubo do gado, assalto aos viajantes, às ações mais atrevidas. A história familiar e social de Maria Moura foi totalmente mudada. Mas essa também é uma trajetória natural na escritura queiroziana, conforme ela mesma diz: “em geral a sinopse nunca é obedecida”.³¹ As últimas páginas da Agenda são, de fato, basicamente dedicadas aos possíveis nomes dos personagens e dos lugares onde as ações acontecerão. Destes nomes, a maioria será substituída, outros serão mantidos até a escritura final do romance.

As anotações às quais Rachel de Queiroz se referiu, e que caracterizam o ponto de partida do seu percurso criador, entretanto, extrapolam os limites da Agenda. Entre os Documentos Avulsos, constituídos de *folhas soltas* e *esboços*, estão as mais variadas notas que futuramente servirão de munição para a composição do romance. Diz Antônio Carlos de Miranda Pacheco (2007, p.62), em tese já citada:

Acham-se, ainda, entre os documentos avulsos, verbetes transcritos por Rachel de Queiroz do *Dicionário da Língua Portuguesa*, de Antônio de Moraes Silva, de 1813, os quais tratam de armas de fogo e palavras cognatas, como “espingarda”, “espingardada”, “espingardaria” etc.; respostas a consultas feitas, pela escritora, a Oswaldo Lamartine de Faria a respeito de armas, e a Raimundo Barbadinho Neto, sobre a origem da palavra “cangaço”.

Ainda como marcas da pesquisa empreendida pela escritora, quanto aos elementos que compõem o universo de Maria Moura, encontramos definições manuscritas de medidas e valores de peso (medida, grama, quilo, etc.) e de comprimento (braça, palmo, légua, hectare, etc.), uma página xerografada de um *Pequeno tratado de Arithmética*³², contendo informações sobre moedas brasileiras antigas (réis, derréis, vintém, pataca, etc), um datiloscrito com informações da flora silvestre (tipos de árvores, tempo de floração e frutificação), manuscritos cuja letra não coincide com a da autora e que, portanto, lhe foram cedidos por terceiros, em que constam relatos de costumes e cultura popular da época oitocentista, como receitas medicinais, orações, definições de animais de montaria, doenças, literatura popular, “brinquedo de menino” e hábitos alimentares, como por exemplo: “quando abatiam uma

³¹ Entrevista, 1988. op. cit.

³² Conforme observação feita pela equipe acima citada, trata-se de “provável xerox da página 160 do Pequeno Tratado de Arithmética, possivelmente incluso na *Encyclopédia Primária*, de Dr. Joaquim Maria de Lacerda, 1882.”

criação, comiam paneladas, cozidos, este (sic) sempre com pirão, pimenta e uma talagada de cachaça.” (fl. 059).

Para a construção da Casa Forte³³, percebemos um empenho especial por parte da autora: já nas primeiras notas, feitas na Agenda, há referências à casa e ao “cubico”, parte essencial da construção e da trama a ser desenvolvida. E no meio dos Documentos Avulsos, há diversas páginas dedicadas à fortaleza de Maria Moura e seus cabras, desde esboços iniciais até desenhos minuciosos da casa principal e das construções adjacentes, o que faz da Casa Forte um capítulo à parte na escritura e na obra *Memorial de Maria Moura*.

Nas demais folhas do referido arquivo, em meio a muitas rasuras e algumas anotações marginais, encontramos novas sugestões de perfis de personagens e ações a serem desenvolvidas. O que eram interrogações quanto ao desfecho da história, aqui aparecem transformadas numa primeira proposta de “gran finale” – mas que ainda não foi mantida -, fragmentos dispersos da escritura em que muitas expressões e nomes são abreviados, esboços de capítulos esparsos do romance, manuscritos ou datiloscritos, lembretes, e mais duas versões da sinopse da história – uma corrigindo a outra -, agora já mais de acordo com o que se desenvolverá. Há algumas folhas contendo sugestões de terceiros, que, provavelmente, se juntaram às demais após pelo menos a primeira escritura do romance, já que fazem referência a páginas numeradas e sugerem um texto já elaborado, o que só ocorre no estágio seguinte da criação.

Neste arquivo de folhas soltas, portanto, há registros de todo o processo de criação do romance. Embora a maioria se refira a notas previamente recolhidas para abastecer a elaboração da história, há alguns documentos, como as sugestões acima citadas, por exemplo, que claramente se referem a um estágio mais avançado da escritura.

Denotando a informalidade desse primeiro momento da criação da autora, eventualmente encontramos lembretes pessoais referentes a pagamentos a fazer, presentes a comprar, atividades bancárias, números de telefones, entre outras coisas que, naturalmente, não têm relação com a escritura do romance. Apesar da aparente informalidade, entretanto, nestes documentos iniciais estão não apenas a semente da obra que principia a ser germinada, como também os alimentos que garantirão a sua evolução até o próximo estágio. Percebemos que o empenho da autora para dar veracidade à sua história vai aos mínimos detalhes, a ponto de nos parecer excessivo, desnecessário e de, certamente, passar despercebido da maioria dos

³³ No próximo capítulo, faremos uma análise mais detalhada sobre a “construção” da Casa Forte, na obra literária e na minissérie.

leitores. Um olhar investigativo, no entanto, nos faz encontrar reflexos, por exemplo, dos dados levantados por ela, sobre a flora silvestre, numa passagem simples como essa: “Os tabuleiros também estavam lindos. Mês de julho – fins d’água, a terra agradecia as chuvas e rebentava em flor.”³⁴ (MMM, p.271). De cuidados como esse, a criação de Rachel de Queiroz está repleta, e quanto mais eles permanecerem ocultos para a maioria dos leitores, mais revelarão o talento e a engenhosidade da artesã no trato com a palavra.

2.1.2. Os Manuscritos e a obra: “*O livro vai se cristalizando lentamente*”.

É exatamente isso que percebemos, à medida que lemos, na seqüência, os Manuscritos A, B e C e o Original do *Memorial*: uma obra se cristalizando aos nossos olhos. Da primeira escritura, borrada, rabiscada, sofrida, até a última, já quase límpida, a não ser por um ou outro ajuste de pontuação ou ortografia, mas sem marcas de dor ou de dúvidas, pode-se visualizar um trabalho minucioso de lapidação, que vai revelando, por trás da aparente pedra bruta, uma jóia literária cristalina e cristalizada.

“Eu sou muito boa datilógrafa, no sentido da velocidade, mas sou muito má datilógrafa no sentido da limpeza.”³⁵ Percorrendo os arquivos com a primeira versão completa da obra, o Manuscrito A, (MsA), logo constatamos que a escritora Rachel de Queiroz não exagera na afirmação, pelo menos no que se refere à questão da limpeza. O que encontramos nos 295 fólios constitutivos do MsA, a primeira escritura do *Memorial*, que se alternam entre páginas manuscritas e datiloscritas, são marcas de um derramamento de idéias, um trabalho quase nervoso, resultando em inúmeras rasuras, substituições, acréscimos e, às vezes, páginas inteiras inutilizadas por um “X” rabiscado em toda a extensão da folha. A caneta vermelha aparece muitas vezes, especialmente para desenhar uma seta, acompanhada da palavra “vire” e que, naturalmente, remete ao verso da folha, onde a autora, sempre à mão, escreve fragmentos de textos, a título de complementação ou substituição ao que foi rabiscado no lado inverso da folha, como se vê:

³⁴ Esta e as demais citações do romance *Memorial* de Maria Moura, que figurarão ao longo deste trabalho, referem-se à 10ª edição, Editora Siciliano, s/d.

³⁵ Entrevista 1988. op. cit.

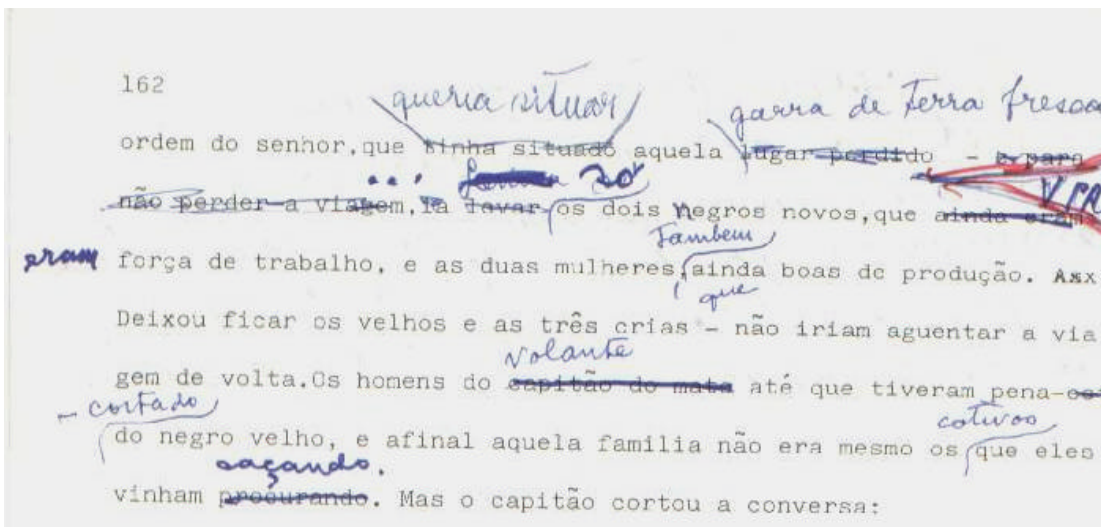


Ilustração 3 mas – 163 – 162

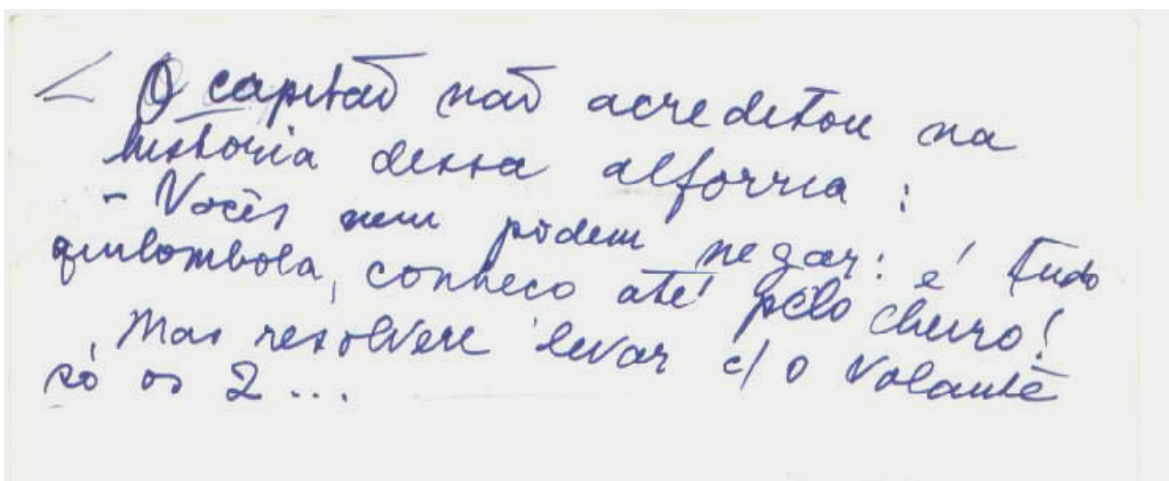


Ilustração 4 – MsA - 163v -162v

Transcrevemos trecho do trabalho de Rozely de Fátima Campello Barrôco (2004), que descreve bem o conteúdo do MsA e a escritura de Rachel de Queiroz, nesta etapa:

Diferentemente da Agenda, o Manuscrito A é rico em rasuras, resultantes das consecutivas releituras de Rachel de Queiroz, à máquina ou à mão, {...} em que se configuram as seguintes lições ou etapas de redação:

A – Primeira etapa da escritura, na qual se percebe uma escrita corrida, o que se pode observar pelos erros de datilografia, tais como troca e salto de letras (“sego” por “seco”; “ceca” por “cerca”), falta de espaço intervocabular e de pontos finais (em vez de “fez eu”, “fezeu”; “aquela assombração”, “aquelaassombração; “vista de longe. A cara fina”, “vista de longe A cara fina”), etc.

(A) – Lição subjacente: num primeiro momento, Rachel cobre com o X da máquina as palavras que desejava eliminar ou substituir por outras, que serão escritas logo a seguir, na mesma linha. A correção é feita no mesmo momento em que se dá a escritura.

A1 – Relendo o texto, antes de retirar o papel da máquina, Rachel continua a rasurar, com a ajuda do X, datilografando na entrelinha superior.

A2 – Após retirar o papel da máquina, utiliza caneta tipo *pilot* azul para substituir, acrescentar, suprimir e deslocar palavras e segmentos. Os acréscimos não estão mais limitados às entrelinhas, estendem-se às margens e versos dos fólhos. São acrescentadas diversas páginas inteiramente manuscritas.

A3 – Por fim, testemunhando nova releitura, surgem as supressões ou substituições dentro de segmentos já acrescentados. Neste caso, utilizando a caneta tipo *pilot* azul, a autora risca, com rápidos traços horizontais, aquilo que queria suprimir, ou substituir.

Ainda no MsA, encontramos um novo apelo ao desenho, marca do percurso intersemiótico de criação da obra: o Sítio do Limoeiro é esboçado, após a cena em que é cercado pelos primos de Maria Moura e, posteriormente, incendiado e abandonado por ela. Este desenho, ao contrário da Casa Forte, não faz parte das edições do livro, o que nos leva a acreditar que não foi concebido para o leitor ou, se foi essa a intenção num primeiro momento, ela acabou por ser descartada. De qualquer forma, “O desenho ajuda o pensamento e mais particularmente o escritor em sua função de narrador.” (WILLEMART (1992/93. p.23). Percebemos que, neste esboço, ao incluir as expressões “cerco dos primos” e “fuga”, o que Rachel de Queiroz fazia não era um simples desenho ilustrativo, mas uma narrativa paralela, em outro signo, para si mesma, como que para melhor visualizar a cena e convencer-se de sua credibilidade. Afinal, Maria Moura e seus cabras fugiriam pelos fundos do sítio, a cavalo, sem se fazerem notar pelos invasores. E isso só seria possível se realmente houvesse algum tipo de barreira natural convincente, o que, no desenho, visualizamos nas três cercas que separam a frente do sítio, do roçadinho, de onde acontece a fuga:

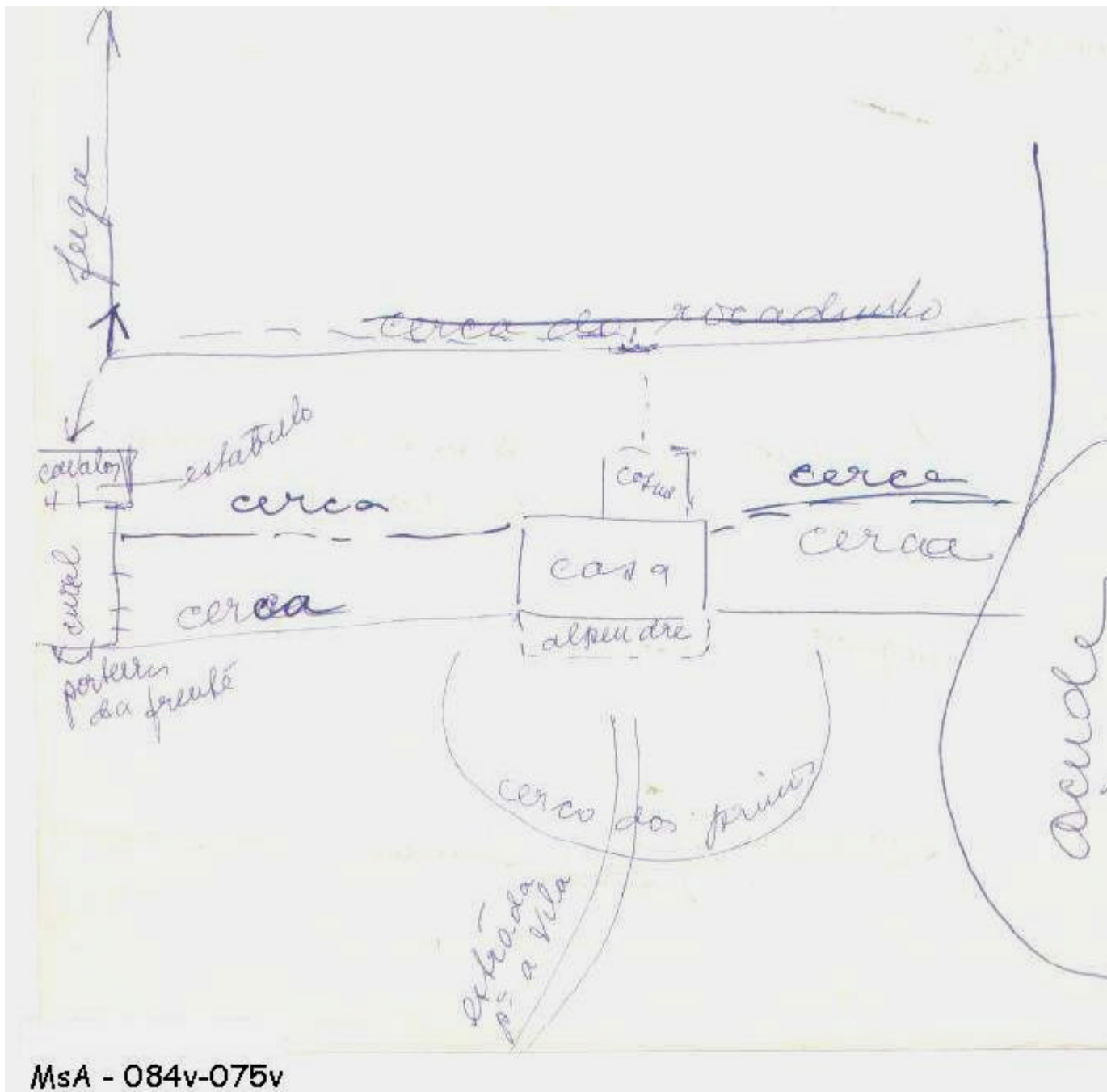


Ilustração 5

A última página da primeira escritura do romance, que tem pouca diferença daquela integrante do original entregue para publicação, traz local e data escritas à caneta, com a letra de Rachel de Queiroz: “Rio de Janeiro, 22-2-92 (11 horas da manhã)”. Embora ainda viesse a passar por mais três correções até ser dado por pronto e encaminhado à Editora, é esta a data considerada pela autora como a do término do seu romance, pois que é a mesma que aparece ao final das edições da obra. A trajetória de Maria Moura está, portanto, concluída. E ainda que venha a ser reescrita mais três vezes, com o intuito de apagar as marcas deixadas por

eventuais dúvidas e reopções feitas durante o percurso, e embora a obra não esteja cristalina o suficiente para ir ao prelo, já se sabe onde começa e onde termina a história da cangaceira Maria Moura, rainha do sertão nordestino brasileiro. A partir desta primeira escritura, as marcas que encontramos não são mais apenas do criador, mas principalmente do leitor crítico, do revisor, porque

O autor não é mais o escrevente que transcreve um texto inspirado, nem o que se entrega à escritura esquecendo do que é constituído, nem simplesmente o sujeito da enunciação ou o sujeito do enunciado, mas, a cada leitura, retorna-se inteiramente, desdobra-se e enxerga o texto como um objeto, visto de fora, ao qual aplica um olhar crítico (WILLEMART, 1993, p.67-8).

E então, continua Rachel, “(...) Findo esse primeiro trabalho, inicio o segundo texto, que nem sempre obedece fielmente ao primeiro.”³⁶

No Manuscrito B (MsB), composto de 707 fólios, que constitui a segunda escritura do romance, é onde a autora empreende as correções ou reescrituras sugeridas no primeiro texto, e já são raras as páginas manuscritas, embora ainda existam. A maioria está datiloscrita, umas ainda muito rasuradas, outras já quase sem marcas, salvo por correções corriqueiras de pontuação, ortografia e substituições ou acréscimos esparsos. As setas em vermelho, levando a textos manuscritos no verso, ainda são encontradas, porém em bem menor quantidade do que no MsA. Nesta fase já se percebe o processo de cristalização do livro, a que Rachel se referiu, embora esteja claro que outras limpezas ainda serão necessárias:

Aí eu trago aquele original, em geral pra cama, aliás, pra rede, e eu vou consertando em cima do original, riscando, podando, anotando, ou então a retificar, a refazer, quando acho muito ruim. Aí eu sento pela terceira vez na máquina e faço o terceiro original.³⁷

O arquivo em que está catalogada essa terceira escritura, o Manuscrito C - MsC, consta de 763 fólios, todos datilografados. Substituições e acréscimos ainda se fazem presentes, mas de forma bem mais esporádica, nos primeiros capítulos, e praticamente desaparecem nas últimas páginas do romance. O que prevalece são correções textuais, pontuações, ortografias, espaços, erros de datilografia.

Conforme a própria autora revela, essa terceira versão do texto, após feitas as correções, é entregue à editora, que se encarrega de passar a limpo, o “Original” da obra. Os

³⁶ Entrevista 1988. op.cit.

³⁷ loc.cit.

originais voltam ainda a ela, para uma última revisão, encaminhados a seguir, para publicação. Nessa etapa, a obra já atingiu o seu estágio de cristalização. As correções de última hora não chegam a comprometer a limpeza das páginas, um total de 686, acrescidas a uma última, em que consta apenas local, data e hora do término, as mesmas indicações referidas no MsA, só que desta vez datilografadas. Acrescenta, ao texto do romance, duas páginas iniciais, uma com as dedicatórias:

A S.M. ELISABETH I, Rainha da Inglaterra (1533-1603), pela inspiração.
À ISINHA, pela cumplicidade comigo e com a Moura.
A OSVALDO LAMARTINE,
Pela inestimável ajuda.

Na página seguinte, encontramos, na parte superior à esquerda, o nome da autora; pouco abaixo, o nome da obra centralizado; e na parte inferior, à esquerda, o ano de conclusão: 1992. O percurso criativo do *Memorial de Maria Moura* chega ao fim, a obra está pronta para ganhar o mundo. Rachel de Queiroz já pode descansar e aguardar os louros de sua mais nova criação.

Mas não por muito tempo.

2.2. AS LIMITAÇÕES COMPARTILHADAS DA CO-AUTORIA

“As transmutações constituem uma das práticas mais consagradas do cinema e, recentemente, da televisão” (BALOGH,2004, p. 33). E tão certo quanto a continuidade dessa prática, que remonta às primeiras décadas do século XX, com as primeiras narrativas cinematográficas, é também o fato de que os conflitos dela advindos sempre existiram e, certamente, persistirão.

No livro *Literatura e cinema*, produzido pela Imprensa Oficial de Minas Gerais (1984), Sérgio Leite toma depoimentos de alguns escritores, roteiristas e diretores de cinema, em que ficam claros os diferentes pontos de vista que permeiam essa conflituosa relação entre escritores e cineastas. Vejamos alguns deles:

Dalton Trevisan: O belíssimo filme de Joaquim Pedro me deslumbrou os olhos, alegrou o coração e edificou a alma. Melhor que o livro, *Guerra*

conjugal essa fabulosa obra-prima dirigida com garra, humor e consciência crítica. Uma experiência inesquecível para mim.³⁸

Geraldo Ferraz: Rejeito a adaptação do meu livro *Doramundo* para o cinema, como também os direitos autorais dela decorrentes; rejeito-os porque recebê-los seria imoral. [...] *Doramundo* não existe senão como um título qualquer e maior anarquia de interpretação não poderia garrotear esse azarado romance. Donde repudiar o filme, sem raiva por que não (sic) verdade nada tenho com o filme. Meu nome está lá tão por acaso como o título do romance. [...] O que fez o diretor para substituir o que decepcionou nas páginas do romance? Simplificou tudo num jogo de futebol, numa pelada entre caricaturas futeboleiras, ou seja, os sofridos e torturados ferroviários de Cordilheiras.³⁹

João Batista de Andrade: (Diretor do filme) ... o escritor tem todo o direito de julgar que a adaptação não é boa que não correspondeu à sua expectativa ou ao que ele gostaria que fosse. No entanto eu sempre disse a ele que faria modificações e ele inclusive recebeu os roteiros. [...] O roteiro foi um processo de trabalho de alguns anos de discussões e pesquisas e a gente partiu da leitura do livro para uma pesquisa da realidade nele retratada.

Maria Clara Machado: Não gostei de nenhuma das adaptações feitas para o cinema. Tenho a impressão de que eu deveria ter feito os diálogos. Minhas peças foram muito deturpadas, o que me incomodou.

Leopoldo Serran (roteirista) ... o tempo médio de duração de um filme comercial (em torno de cem minutos) é um elemento limitador no processo de transposição da narrativa literária para a narrativa fílmica. Apresentar nesse tempo, uma história que contenha quatrocentas, quinhentas ou mais páginas exige do “adaptador” uma escolha, uma seleção, uma estilização. Ele corta, suprime, enxerta e interpreta o texto, segundo a sua própria concepção da obra literária. No caso de *Dona Flor*⁴⁰, tive que tomar decisões radicais, salientando antes que fidelidade não exclui criação.

Embora eventualmente nos deparemos com depoimentos de escritores satisfeitos, ou pelo menos conformados, com as adaptações de suas obras para o cinema ou TV, como Dalton Trevisan no depoimento supra citado, o mais corriqueiro é, sem dúvida, a insatisfação. O que faz com que esses autores continuem concedendo permissão para as adaptações, mesmo conhecendo a necessidade de uma adequação à linguagem e ao ponto de vista do(s) novo(s) autor(es), e os riscos de tais ajustes virem a contrariá-los, reside, possivelmente, no fato de que essas negociações quase sempre são benéficas às respectivas obras literárias, na medida em que influenciam na vendagem dos livros, além de representar uma fonte de renda a mais numa profissão de lucratividade tão incerta. O primeiro conflito

³⁸ O filme *Guerra conjugal*, adaptado do livro de contos homônimo de Dalton Trevisan, foi produzido em 1975, com roteiro e direção de Joaquim Pedro de Andrade.

³⁹ O filme *Doramundo* foi produzido em 1978, e tem roteiro e direção assinados por João Batista de Andrade.

⁴⁰ O roteirista refere-se à adaptação do romance *Dona Flor e seus dois maridos*, de Jorge Amado, pela qual ele foi um dos responsáveis. O filme foi produzido em 1976, com direção de Bruno Barreto.

que se estabelece, portanto, é do artista consigo mesmo: de um lado a visão estética, do outro, o profissionalismo.

Rachel de Queiroz não esconde que somente aceitou assinar o contrato de cessão de direitos com a Globo porque a proposta financeira foi muito boa: “Eles pagavam em *cash* pra gente, e em dólar.”⁴¹ Mas a verdade é que a experiência anterior que a escritora teve com a Rede Globo, quando da adaptação do seu livro *As três Marias*, para telenovela, em 1980, deixou-a bastante contrariada:

Com *As três Marias* eu tive uma grande briga com o doutor Roberto Marinho, durante a qual ele se manifestava com grande cordialidade. Eu falava: “O senhor mande parar essa porcaria”. Ele me respondia: “Mas Rachel, eu não posso. Já está gravada toda a novela.” Eu compreendia. Mas quando aparecia outra iniquidade eu dava outra esculhambação amigável no doutor Roberto. Ele agüentava com a maior paciência. Em *Maria Moura* eu exigi deles um atestado que dizia que era uma adaptação livre do original homônimo.⁴²

A primeira edição do *Memorial de Maria Moura* veio a público ainda em 1992, pela Editora Siciliano, ano de conclusão da escritura da obra. Em dezembro de 1993, iniciava-se a escritura do roteiro que daria origem à minissérie, produzida pela Rede Globo, levada ao ar no ano seguinte.

Não tivemos acesso ao contrato firmado entre autora e emissora, entretanto, além de se resguardar quanto às alterações que certamente a obra sofreria, com o atestado de *adaptação livre*, a que ela se refere no fragmento acima, uma das cláusulas estabelecidas, segundo depoimento da escritora à professora Marlene Gomes Mendes, concedia-lhe o direito de revisar o roteiro e fazer observações e sugestões, estabelecendo, assim, uma espécie de contrato de co-autoria. Procedimento pouco comum no meio audiovisual, já que em geral o autor da obra literária ou não participa da adaptação de forma alguma, ou em alguns (poucos) casos, atua como roteirista de sua própria literatura. A concessão feita a Rachel, de poder opinar sobre a adaptação do *Memorial*, demonstra o grande interesse da emissora em recriar a obra para as telas da TV, mas naturalmente, também pode ser creditada à relação amigável que ela demonstrava ter com o então presidente das Organizações Globo, da qual a emissora faz parte, o jornalista Roberto Marinho.

⁴¹ Revista Veja. Op. cit.

⁴² Ibid..

Quanto ao que encontramos nas pistas deixadas pela escritora, na versão adaptada do romance para a televisão, vale ressaltar que, se o processo de criação de uma obra é árduo e doloroso, como a Crítica Genética vem constatando, podemos concluir que Rachel de Queiroz sofreu duas vezes com o seu *Memorial de Maria Moura*: uma durante a gestação da obra literária e outra durante a concepção do produto audiovisual. Em muitas cenas do roteiro que lhe foi apresentado, a autora deixa registrada sua angústia com os rumos que a história vai seguindo, especialmente no que se refere à violência. A partir da análise comparativa das duas versões da obra, percebe-se que tais cenas foram quase sempre supervalorizadas, ou mesmo acrescentadas ao enredo, transformando não apenas o rumo dos acontecimentos, como também, em alguns casos, o próprio caráter das personagens. A julgar pelas anotações feitas por Rachel de Queiroz ao longo do roteiro da minissérie, conclui-se que tais opções quase sempre não a satisfizeram, o que ela confirma, em entrevista, concedida após a exibição da minissérie: “Eles abusaram de duas coisas de que não gosto: sexo e violência.”⁴³

O que encontramos no roteiro revisado pela escritora - repetindo aquilo que já verificamos nos documentos de processo da obra literária - são marcas de um extremo cuidado, preocupações minuciosas com detalhes que, em alguns casos, possivelmente nem farão diferença no produto final, dada as particularidades do signo visual. Tomemos como exemplo a rubrica da cena 24, capítulo dois do roteiro: “O padre está lendo a Bíblia, à luz da lamparina.” Nesse pequeno fragmento, Rachel de Queiroz faz duas correções de ordem vocabular: substitui *Bíblia* por *Breviário*, e *lamparina* por *candeia*, denotando a preocupação em manter as expressões culturais da região e da época, muito embora, depois de filmada a cena, o que valerá mesmo é a imagem e não as palavras, já que *Breviário*, embora tenha uma designação diferente de *Bíblia*, tem, basicamente, a mesma forma material e, assim, a mesma imagem; e *lamparina* e *candeia* são sinônimos que se referem a um mesmo objeto, variando a designação em função da região, sendo que, em algumas regiões, usam-se as duas formas.

O cuidado da autora em corrigir detalhes até certo ponto insignificantes para o signo visual, que aparece em várias passagens do roteiro, é compreensível, já que sendo ela uma artesã da palavra, é natural que não consiga despojar-se do rigor em relação aos detalhes pertinentes a essa forma de manifestação artística. Dos registros que ela deixou no roteiro da minissérie, entretanto, aqueles em que percebemos uma maior carga de preocupação estão

⁴³ Revista Veja. Op. cit.

relacionados às ações e ao destino que se anuncia para os personagens na nova versão da história. O *Memorial de Maria Moura*, agora guiado por outras mãos, segue uma trajetória desconhecida, ao longo da qual vai perdendo umas e ganhando outras características, causando, na autora do romance, pequenas inquietações ou desabafos angustiosos.

Ora, se nos documentos de processo do romance, encontramos nas rasuras, exclusões, enxertos e substituições, marcas do processo doloroso da autoria solitária e livre de Rachel de Queiroz, nas anotações feitas por ela no roteiro da minissérie, o que vemos é a angústia de quem não tem mais o controle sobre sua própria criação, é a mãe que vê seu filho seguir por um caminho que ela nem sempre aprova, mas que não pode impedir, resguardando-se o papel de conselheira. É a angústia daquele a quem, ao invés de decidir sobre os rumos da história, cabe, no máximo, sugerir, pedir e - em alguns momentos - quase mesmo implorar. É a angústia de quem perde o poder, a autonomia da condução do processo, passando a assumir um papel secundário, limitado; de autora passa a revisora ou, de certa forma, a co-autora de uma nova obra, até certo ponto presa, até certo ponto desvinculada da sua.

2.2.1. O roteiro e as interferências de Rachel de Queiroz

É importante ressaltar que o roteiro que serviu de fonte de pesquisa para este trabalho é uma cópia do original, entregue pela produção da minissérie a Rachel de Queiroz que, após revisar e deixar nele registradas suas observações e sugestões, encarregou-se de mandar xerografá-lo, antes de devolver à Rede Globo de Televisão. Posteriormente, essa cópia foi entregue à professora Marlene Gomes Mendes, que já detinha os manuscritos do romance. Ao contrário destes, escritos manualmente ou em máquina de escrever, a adaptação foi escrita por meio eletrônico.

Na última página do referido roteiro, após a descrição da última cena a ser filmada, encontramos as seguintes informações: “Esta minissérie de 24 capítulos, com 660 páginas, começou a ser escrita no dia 27 de dezembro de 1993, às 14h23min, e foi concluída no dia 31 de janeiro de 1994, às 11h17min, na cidade de Porto Alegre, estado do Rio Grande do Sul, Brasil.”

Além das páginas numeradas, acrescentou-se, no início de cada capítulo, uma capa em que se lê, na parte superior, em fonte destacada e em negrito, o título da obra: “minissérie/ MEMORIAL DE/ MARIA MOURA”. Logo abaixo da metade da página,

também em fonte destacada e em negrito, a indicação do capítulo, por exemplo: “CAP. 01”; pouco mais abaixo, em fonte normal: “ROTEIRO DE JORGE FURTADO E CARLOS GERBASE/ COLABORAÇÃO DE RENATO CAMPÃO E GLÊNIO PÓVOAS”. Ao pé da página, também em destaque, a logomarca, seguida do nome “REDE GLOBO DE TELEVISÃO”. Todas as inscrições dessa capa vêm centralizadas na página.

As interferências de Rachel de Queiroz no roteiro seguem, em parte, o mesmo método empregado por ela, no seu processo habitual de escrita, conforme observamos na primeira parte deste capítulo. As limitações advêm do fato de que, aqui, ela não é autora, mas apenas “revisora” de um texto, previamente escrito por terceiros, e que tem como base uma obra sua. Isto, naturalmente, já é suficiente para excluir as fases iniciais do processo de criação: a pesquisa, as notas, a sinopse, o elenco dos personagens, etc. Todas essas informações, já devidamente processadas no romance *Memorial de Maria Moura*, foram utilizadas pelos roteiristas como ponto de partida para a nova versão da história. Rachel de Queiroz, por sua vez, também recorre à própria obra, mas também ao conhecimento adquirido com a pesquisa empreendida para a escritura, para fazer as sugestões de ajustes que julga necessárias: vocabulário, expressões, costumes, perfis e ações de personagens.

Quanto às marcas de revisão, ao contrário do romance, no qual encontramos rasuras e substituições tanto à máquina, no mesmo momento em que se dá a escritura, quanto à mão, em etapas posteriores, este último é o único recurso de que ela se utiliza no roteiro, porque, como já dissemos, não participou da escritura propriamente dita dessa versão.

À caneta, entretanto, Rachel sente-se à vontade para corrigir, suprimir e substituir palavras, expressões ou, às vezes, diálogos inteiros, ora nas entrelinhas, ora às margens da página. O recurso fartamente utilizado por ela, especialmente nos manuscritos A e B do romance, de desenhar uma seta, acompanhada da palavra “vire”, é encontrado em várias ocasiões. Não podemos afirmar, entretanto, se, a exemplo do procedimento empregado nos manuscritos, aqui também ela emprega caneta vermelha, uma vez que trabalhamos com uma cópia xerografada em preto e branco. A seguir, um trecho que exemplifica bem os procedimentos da escritora no roteiro da minissérie:

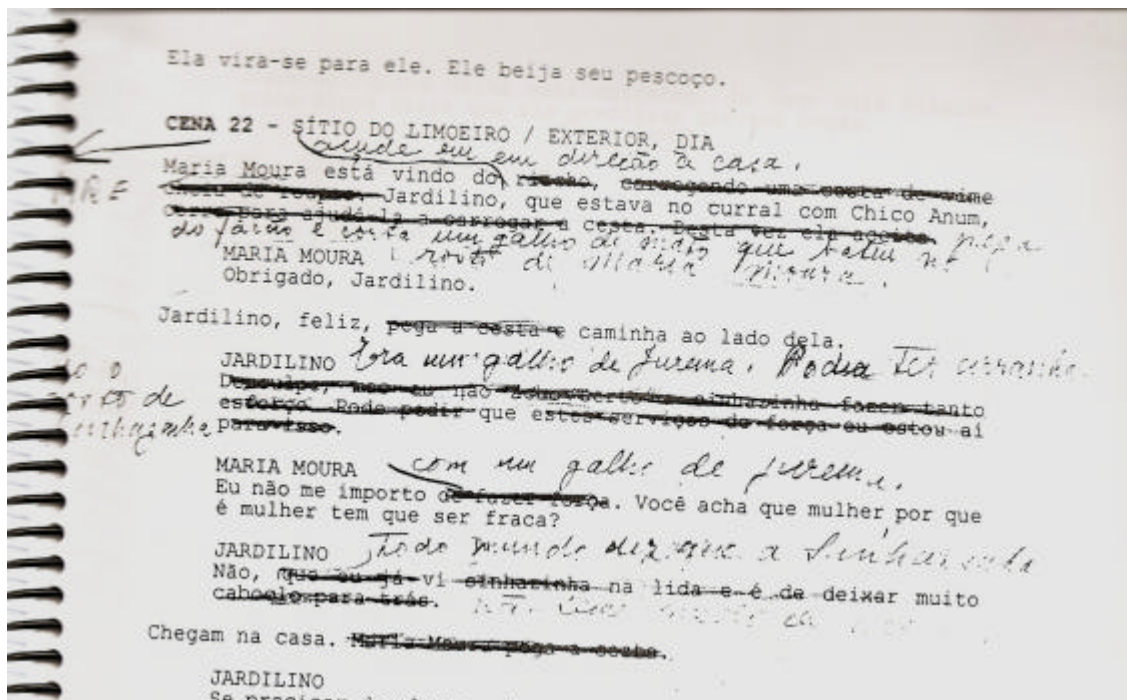


Ilustração 6

O exemplar do roteiro que nos serviu de fonte de pesquisa não contém cópia do verso das páginas. Por esta razão, não tivemos acesso às anotações que, certamente, foram feitas pela escritora (ainda considerando seu processo de criação já verificado nos manuscritos do romance), no verso dos fôlios, indicados pelas setas e pela palavra “vire”, como no exemplo acima. Durante nosso trabalho de pesquisa, solicitamos e obtivemos, da Rede Globo, autorização para consultar os arquivos do seu Centro de Documentação – CEDOC, onde esperávamos encontrar o roteiro original, com as intervenções de Rachel, para podermos, assim, completar tais lacunas. Entretanto, a única cópia microfilmada que se encontra nos arquivos mencionados é, ao que parece, o último tratamento do roteiro, aquele que possivelmente foi utilizado por atores e equipe técnica no *set* de filmagens. E embora nessa cópia tenhamos encontrado alterações substanciais de cenas nos capítulos 15, 16, 17, 20, 21 e 24, feitas em datas que vão de 03 a 09 de maio de 1994, não há neles indícios de um *feedback* das sugestões feitas por Rachel de Queiroz, o que indica que, ao reescreverem partes do roteiro, os responsáveis pela adaptação ainda não tinham tomado conhecimento das notas feitas por ela.⁴⁴

⁴⁴ Sobre esse assunto, Rachel de Queiroz contou à professora Marlene Gomes Mendes que, devido a uma viagem feita ao exterior para tratar um problema de vista, houve um atraso na devolução, por parte dela, do roteiro revisado à Rede Globo, o que teria inviabilizado que suas sugestões fossem acatadas.

Ainda quanto ao processo de trabalho empreendido pela escritora, na revisão da adaptação do romance, julgamos importante observar a utilização que faz das capas dos capítulos do roteiro. A partir daí, já podemos antever o que vamos encontrar em seu interior, quanto ao nível de satisfação, ou pelo menos de tolerância, da escritora, para com a recriação do *Memorial*. Em cada uma das capas dos 24 capítulos da minissérie, há uma rubrica com as iniciais “RQ”, provavelmente ali registrada depois de concluída a revisão, conclusão a que chegamos pelo fato de que, até o capítulo 08, a rubrica vem antecedida da palavra “revisto:”, escrita a mão, com a caligrafia de Rachel de Queiroz.

De uma maneira geral, podemos afirmar que, apesar das muitas correções feitas quanto ao vocabulário, expressões e costumes da época em que se passa a saga de Maria Moura, presentes em toda a extensão do roteiro, Rachel de Queiroz aceitou bem o trabalho dos adaptadores. As ressalvas mais contundentes estão presentes, principalmente, nos capítulos 03, 06, 10 e 12, em cujas capas ela deixa indicações que levam ao ponto exato questionado. No capítulo 03, por exemplo, encontramos logo abaixo da insígnia da Rede Globo de Televisão, a seguinte indicação: “ver pgs. 10, 11 e 12./ O capítulo me desagrade profunda-/mente – especialmente a partir do/ nº 24 em diante.” À margem da folha, junto com a assinatura, nova nota: “Revisto (a discutir). RQ”.

Na capa do capítulo 10, uma nota simples e objetiva, na margem direita, antes da rubrica: “ver pg. 18. RQ” Por outro lado, na capa do capítulo 12, encontramos, também na margem direita, um recado ao diretor Carlos Manga. O uso do vocativo e a veemência do apelo, ressaltada pelo sublinhado, denotam a profunda insatisfação da autora frente ao que encontrou: “Manga: veja, por favor, minha nota na pg. 28. A cena é arbitrária, /ilógica, e não passa pela garganta. RQ. Não me traia!”

Como dissemos anteriormente, as correções, sugestões e apelos feitos por Rachel de Queiroz não chegaram ao conhecimento dos roteiristas, antes que estes entregassem o tratamento definitivo do roteiro à Rede Globo. Entretanto, sabemos que, tanto quanto um roteiro não é fiel ao texto em que foi baseado, uma obra audiovisual também não é totalmente fiel ao seu roteiro. No próximo capítulo, faremos uma leitura da minissérie, em comparação com as interferências de Rachel de Queiroz no roteiro, a fim de constatar até que ponto suas opiniões foram ouvidas ou ignoradas.

3 - O MEMORIAL DE MARIA MOURA EM CENAS

Quando levou ao ar, em 1994, a minissérie *Memorial de Maria Moura*, a Rede Globo de Televisão já tinha em seu currículo mais de dez anos de experiência e sucesso nesse formato audiovisual. A estréia da emissora no gênero deu-se em 1982, com a produção *Lampião e Maria Bonita*, escrita por Aguinaldo Silva e Doc Comparato, e firmou-se pouco tempo depois, em 1985, com a ousada e bem-sucedida filmagem de *Grande Sertão: Veredas*. E foi esta produção, baseada na obra de Guimarães Rosa, que marcou o início de uma estreita e sucessiva parceria que a Rede Globo firmaria entre suas minisséries e a literatura brasileira.

Não é difícil entender por que a história do *Memorial* foi escalada pela emissora para ser traduzida para a TV tão pouco tempo depois de seu lançamento editorial, em 1992. Segundo Hélio Guimarães (2003, p. 96), os elementos que a ficção televisiva tem procurado são as “narrativas caudalosas e repletas de acontecimentos, forte carga sentimental e melodramática e um pano de fundo composto de períodos ou episódios históricos relevantes e reconhecíveis pelo espectador.” E não há como negar que o romance de Rachel de Queiroz possui esses elementos em abundância: o grande número de personagens e, portanto, de subtramas, garante uma movimentação que cabe bem no gosto do público televisivo. Além disso, o tema está ligado a um fato dos mais conhecidos e representados em nosso país, mais de uma vez explorado na televisão brasileira, que é a jagunçada. E mais, trata-se da história de uma mulher guerreira, independente, a ancestral de todos os cangaceiros do mundo - conforme palavras da própria Rachel -, uma mulher que faz sua própria história em meados do século XIX, no auge do patriarcalismo.

O fato é que o *Memorial de Maria Moura* é uma história de aventuras, de lutas e de conquistas pelo poder, pela riqueza, pelo amor; uma história que envolve elementos explosivos, como disputas por terra, paixão, traição e morte. Portanto, tinha tudo para dar certo em sua trajetória audiovisual, como de fato deu. Quando foi ao ar, bateu o recorde de

audiência entre as produções do gênero, exibidos até então. E ainda hoje, se não mantém o posto, certamente figura entre as mais bem-sucedidas minisséries produzidas pela Rede Globo.

Não obstante a forte carga dramática presente na própria obra literária, na sua transposição para o audiovisual, foram-lhe acrescentados novos personagens, novas motivações e, conseqüentemente, novas ações e reações. Entretanto, apesar de todas as alterações feitas, é impossível não reconhecer uma obra pela outra. E isso se deve, possivelmente, à manutenção da trama principal: a trajetória da personagem Maria Moura, seu drama familiar, a luta pela conquista do poder, o dilema vivido em torno do amor e da traição de Cirino, assim como a trama paralela, vivida pelo Beato Romano, em seu processo de fuga do passado trágico que o atormenta. Praticamente todas as personagens presentes no romance foram preservadas na minissérie, e as ações mais marcantes, ainda que tenham sofrido alterações, foram também encenadas. E pode-se dizer que a preservação desse jogo central, ou, no dizer de Ana Maria Balogh (2004, passim), as “junções” entre as obras literária e audiovisual são suficientes para garantir a identificação entre as duas obras, apesar de todas as “disjunções” passíveis de serem identificadas.

Quando assinou o contrato de cessão de direitos com a Rede Globo, Rachel de Queiroz tinha consciência de que:

É impossível transpor para a imagem algumas características do texto literário. Nesse tipo de minissérie rápida, eles têm de dar outro estilo e praticamente recriam o livro. É uma adaptação livre, mudam personagens, mudam acontecimentos e eles têm esse direito.⁴⁵

A primeira limitação à transposição do *Memorial*, da palavra para a imagem, sem dúvida, é a própria estrutura narrativa polifônica, característica marcante na obra de Rachel de Queiroz, e impossível de ser reproduzida em imagens. No livro, temos uma história contada por cinco narradores: Maria Moura, o Padre José Maria/Beato Romano, Marialva, Tonho e Irineu. São cinco vozes que se alternam e se completam, na medida em que apontam as trilhas dramáticas que, juntas, compõem e dão sentido à obra. A alternância de pontos de vista e de discursos, que chamou a atenção da crítica à época do lançamento do livro, permite, por

⁴⁵ Revista Domingo, op. cit.

exemplo, reiteraões como a que se segue⁴⁶, e que “tem o poder de tornar os eventos verossímeis e dar força ao relato” (PACHECO, 2007, p. 33):

Fiz um esforço para descobrir naquela criatura nova a jovem penitente zangada, de tantos anos atrás.

Ela perguntou, muito seca:

– Quem é o senhor? Tem negócio comigo?

- Eu realmente disse que desejo falar com a senhora, mas peço um particular (p. 10).

Meu Deus, eu creio que me lembro dessa cara... É branco, usa roupa diferente, deve ser gente da rua. Que é que ele está dizendo? “Eu peço um particular...” (p.11).

Na transposição para a narrativa audiovisual, essa diversidade de pontos de vista é substituída pelo olhar da câmara, que, sob o comando de um ou mais diretores, registra as ações dos personagens, sem imprimir a elas valores de juízo, ficando, assim, a interpretação a cargo exclusivamente do espectador. Dessa maneira, tudo o que constitui pensamento e impressões pessoais dos personagens, como nos fragmentos acima, tem de ser desprezado ou transformado em diálogo – salvo por uma ou outra inserção de narrativa em *off*.

Adaptações desse tipo são não apenas aceitáveis, mas também obrigatórias numa transposição de narrativa literária para a imagética, pois que apenas atendem às necessidades e especificidades do signo visual.

3.1. O PAPEL DO RECEPTOR

Além das peculiaridades do signo visual, ou mesmo do fator tempo, citado pelo roteirista Leopoldo Serran, no capítulo anterior, e pela própria Rachel, neste capítulo, em se tratando de televisão, há que se levar em conta um outro elemento fundamental, que é o público a quem se destina.

Salles (2004, p. 47), reconhece que toda obra necessita de um receptor:

Quando se fala em processo criativo como ato comunicativo, não se pensa nos limites da procura por um público consumidor, a qual levaria o artista a fazer concessões. Estudos de processos específicos, porém, podem mostrar como questões relativas a mercado afetam alguns criadores e suas obras, e,

⁴⁶ Os dois fragmentos referem-se, respectivamente, às narrativas do Padre José Maria e de Maria Moura, sobre o reencontro dos dois, na Casa Forte.

provavelmente, seus processos deixam indícios de adaptações, segundo critérios externos.

Para Umberto Eco (2006, p. 334), não se pode falar em linguagem televisional, sem levar em conta um “espectador sociológica e psicologicamente caracterizado.” Sendo assim, a decisão de investir numa programação específica é sempre baseada em “alguma coisa” e, “...se analisarmos essa alguma coisa, veremos que ela é, antes de mais nada, a decisão de dirigir-se a um público bem determinado, e portanto comunicar de acordo com um gosto preferido...” (ibid, p. 346).

De uma maneira geral, podemos classificar o receptor de minisséries num grau de exigência intermediário entre aquele de novelas e de cinema, por exemplo. É natural, portanto, que as emissoras produtoras do gênero procurem alcançar uma qualidade também intermediária, de forma a atender o público a que se destina:

Enquanto que algumas novelas se servem de recursos técnico-expressivos esmerados nos capítulos iniciais ou nos decisivos, para atrair a atenção do público e aumentar a audiência, das minisséries em geral costuma-se exigir um padrão de qualidade ainda maior ao longo de toda a série trazendo nuances estéticas sutis impossíveis de manter no ritmo industrial da novela. (BALOGH, 2004, p. 195).

Pelo aspecto técnico-expressivo a que se refere a autora, podemos dizer que as minisséries aproximam-se mais da linguagem cinematográfica. Na adaptação do *Memorial*, por exemplo: a fotografia deslumbrante, o cuidado com as locações, o figurino, a trilha sonora original, as técnicas de direção, tudo é facilmente distinguível do que vemos nas novelas em geral, salvo, conforme bem disse a pesquisadora, nos capítulos iniciais e/ou finais. Quanto ao roteiro, nem tão econômico como o do filme, cuja média de tempo fica em torno de duas horas de duração, nem tão abundante como o das novelas, em torno de 120 capítulos de, aproximadamente, 30 minutos cada um, na minissérie há que se encontrar um meio termo entre a subjetividade do cinema e a objetividade da TV, porque é isso que o consumidor desse produto geralmente espera: uma obra que comunique e emocione, sem esgotar e se esgotar.

Assim, além dos valores culturais dos roteiristas que, conforme apontamos no primeiro capítulo deste trabalho, sempre vêm à tona num trabalho de recriação artística, não podemos desprezar a agregação dos valores culturais do receptor, presumidos pelo “emissor”, conforme aponta Umberto Eco, em *Apocalípticos e integrados*:

O conjunto dos códigos e subcódigos⁴⁷ é aplicado à mensagem à luz de um *quadro de referência cultural geral*, que constitui o patrimônio de ‘saber’ do receptor: a sua posição ideológica, ética, religiosa, as suas disposições psicológicas, os seus gostos, os seus sistemas de valores etcetera.

Paralelamente, o ente emissor e o intérprete técnico codificam a mensagem com base em seu próprio quadro de referência cultural: escolhem os significados a comunicar, com que fim, a quem, e de que modo organizá-los através dos níveis da mensagem.

Assim fazendo, tanto o ente como o intérprete técnico *presumem*, no receptor, um quadro de referência cultural. Podem presumi-lo análogo ao deles ou então diverso, e nesse caso, organizarão a mensagem de modo a levar em conta a diversidade ou justamente tender a saná-la, estimulando, através da mensagem, uma mutação do quadro de referência cultural do receptor (ECO, 2006, p. 379).

Seguindo o raciocínio de Eco, podemos presumir que, ao reescrever a história do *Memorial de Maria Moura*, os roteiristas Jorge Furtado e Carlos Gerbase o fizeram levando em conta as referências culturais do público receptor desse gênero, atendendo, assim, ao objetivo do “emissor”, que neste caso é a Rede Globo. É possível que esses profissionais, que também são roteiristas de cinema, tivessem dado outro tratamento ao texto, se o tivessem feito para a linguagem fílmica, por exemplo.

Pois bem, de todas as alterações empreendidas no *Memorial*, em sua adaptação para a televisão, o que fica mais visível, conforme apontou Rachel de Queiroz, são as que se referem à violência e ao sexo. Esses ingredientes vêm sendo utilizados em doses cada vez mais generosas nas produções ficcionais produzidas pela televisão brasileira, o que indica, naturalmente, que agradam ao grande público. Podemos afirmar, portanto, que o receptor tem papel fundamental na escolha do que vai ser encenado pelas produções televisivas de uma maneira geral, e pelas adaptações feitas à obra objeto deste estudo, em especial.

Sabendo disso, a escritora reage com certa ironia à seqüência de cenas do capítulo 06, em que Tonho e Irineu torturam Chico Anum e Zita, a fim de obterem informação sobre o paradeiro de Maria Moura, após a fuga do sítio do Limoeiro: “Será necessário toda esta dose/de crueldade – só pra chocar o/público?”⁴⁸

⁴⁷ Para Eco, são três os códigos que constituem a base da mensagem televisiva, sobre os quais se instituem subcódigos, a saber: o *icônico* (iconológico, estético, erótico, montagem) o *lingüístico* (jargões especializados, sintagmas estilísticos) e o *sonoro* (emotivo, sintagmas de valor estilístico adquiridos e de valor convencional).

⁴⁸ Roteiro, Capítulo 06, p. 11.

3.2. UMA NOVA ESCRITURA PARA UM MESMO *MEMORIAL*

Atendendo à exigência feita por Rachel de Queiroz, a ficha técnica da minissérie traz as seguintes informações: “Adaptação livre de Jorge Furtado e Carlos Gerbase/ Colaboração de Renato Campão e Glênio Póvoas”, e logo depois: “Inspirada no romance homônimo de Rachel de Queiroz”. Apesar de todo o cuidado da escritora em eximir-se de escolhas que não fossem as suas, é impossível, conforme já dissemos, não reconhecer uma obra pela outra, pois naquilo que o produto audiovisual traduziu, com maior proximidade, a obra literária, o fez com tamanho cuidado que, de certa forma, encobre, ou pelo menos, minimiza, as diferenças. A própria escritora, perguntada se ficou satisfeita com a adaptação, responde: “Pois é... Ficou bonito. O cenário é belíssimo e os atores são muito bons.”⁴⁹ E perguntada se a atriz Glória Pires, escalada para o papel de Maria Moura, tem o perfil da personagem, ela confessa: “Se não tinha, se apossou dele. Hoje ela é a Maria Moura. Ela ganhou o personagem. Mudou até minha imagem da Moura. É uma grande atriz.”⁵⁰

Podemos interpretar as reticências na resposta de Rachel de Queiroz como uma satisfação parcial, até porque ela acabou confessando ter achado abusivas as cenas de sexo e violência, duas coisas de que não gosta. Entretanto, não deixou de admirar o trabalho como um todo.

A nova escritura para o *Memorial de Maria Moura*, a que nos referimos no subtítulo acima é, portanto, a audiovisual. Não podemos nos esquecer de que, entre as duas há uma terceira, o roteiro, que guarda diferenças tanto quanto ao livro, como à minissérie. Ainda neste capítulo, procederemos à análise do *script*, a escrita intermediária entre o romance e a minissérie, em recortes que nos possibilitarão constatar essa afirmação. Por enquanto, faremos uma breve comparação entre as duas obras principais, que são aquelas levadas à apreciação do público e que foram, cada uma a seu tempo e a seu modo, extremamente bem avaliadas, tanto pela crítica, quanto pelos leitores e espectadores, considerando as sucessivas edições do romance e a audiência da minissérie, que também foi ao ar mais duas vezes, na Rede Globo e no Canal Futura. Vejamos alguns comentários:

Tenho a impressão, melhor, a convicção de que Rachel de Queiroz consumou obra de que cada leitor, em especial cada brasileiro, ao ler, se compenetrará de que se enriquecerá na compreensão do Brasil, na apreensão da beleza que há na criação romanesca...(HOUAISS, 1992, p.4)

⁴⁹ Revista Domingo, op. cit.

⁵⁰ Ibid.

A mesma leveza e alegria da estréia repetem-se aqui, na obra madura, acrescidas de um artesanato da palavra que chega a nos iludir com sua aparente simplicidade. Iluda-se quem quiser, pois há aqui uma mão-de-mestre, tecendo as narrativas desses destinos trágicos que se encontram e desencontram-se, costurando essa dinâmica fantástica e contraditória a que chamamos vida.(RIBEIRO, 1999, p.2)

Quando foi lançado, lá pelo final de 1992, *Memorial de Maria Moura*, o livro, tornou-se logo um inesperado sucesso editorial, já alcançando sua oitava edição. Agora, *Memorial de Maria Moura*, a série que estreou terça-feira na TV Globo, tem tudo para repetir o mesmo êxito. O que poderia parecer uma tarefa arriscada, diante de um livro que seduz pelo estilo literário da autora, o que se conseguiu foi um resultado de alto padrão para as exigências da linguagem de um espetáculo audiovisual. Num capítulo inicial de quase duas horas, o equilíbrio foi absoluto, ressaltando o trabalho de *livre adaptação* de Jorge Furtado e Carlos Gerbase. Rachel de Queiroz ganhou uma parceria que só fez valorizar seu romance. (REIS, 1994)

Partindo da leitura da sinopse encontrada junto aos documentos avulsos⁵¹ do livro, constatamos que da trama principal pouca coisa foi alterado entre as duas versões da obra, o que reforça o que dissemos no início deste capítulo, pois: “Na prática, se reconhece como adaptado o filme que *‘conta a mesma história’* do livro no qual se inspirou, ou seja, a existência de uma mesma história é o que possibilita o ‘reconhecimento’ da adaptação por parte do destinatário” (BALOGH, 2004, p 55).

Entretanto, percebemos que, na obra audiovisual, os personagens centrais da narrativa, Maria Moura e Beato Romano, têm seus dramas maximizados, na medida em que seus inimigos aumentam e se tornam mais cruéis, porque movidos, ora pelo desejo de vingança, ora pela ambição desmedida.

Pode-se dizer que a supervalorização destas duas motivações – vingança e ambição - é o que representa a maior diferença entre as duas obras. Enquanto, no romance, Maria Moura é alvo de seus familiares, Tonho, Irineu e Firma, numa disputa pelo sítio do Limoeiro, e o Beato Romano é perseguido a mando da tia do ex-marido de Bela, que deseja fazer justiça à morte do sobrinho, na versão televisiva, os dois núcleos se unem por uma ajuda mútua, numa verdadeira caçada aos dois.

Na obra literária, a última notícia que temos dos Marias Pretas é pouco antes da metade da trama, na página 200, no episódio em que Irineu tenta recapturar Maria Moura e a fere no pescoço, fugindo em seguida. A partir daí, os três (Tonho, Irineu e Firma) saem de

⁵¹ A sinopse a que nos referimos aqui é uma versão diferente daquela encontrada na Agenda, citada no capítulo anterior. É mais elaborada e condizente com a história, e encontra-se entre os anexos deste trabalho.

cena, ficando apenas Marialva, que se junta aos moradores da Casa Forte, e cujo marido Valentim, terá papel decisivo no desfecho da história.

Para a construção da nova narrativa, a atuação do núcleo dos Marias Pretas, bem como o da tia Eufrásia, ganha contornos mais destrutivos, é ampliada até o desfecho da história e é responsável pelas alterações mais significativas sofridas pela obra audiovisual em relação à literária, incluindo aí as cenas de violência mais chocantes acrescentadas à trama: a tortura de Chico Anum, o estupro de Zita e o assassinato de Rubina, protagonizados por Tonho, e o estupro e morte de Iria (a fiel cunhã de Bela, amante do então Padre José Maria), encomendado por Eufrásia.

Nessa nova versão, Firma passa a ser a grande antagonista de Maria Moura. É ela quem orchestra a caçada ao Beato Romano, motivada pela recompensa oferecida por Eufrásia, num primeiro momento, e pelo desejo de também alcançar Maria Moura, de quem pretende tirar a Serra dos Padres e a própria vida. Ajudada por Eufrásia, Firma consegue reunir mais dois inimigos poderosos de Maria Moura, cujas relações com a protagonista também sofreram alteração na versão televisiva: o funcionário do Governo Imperial, que aqui aparece como primo de Eufrásia, e o Seu Tibúrcio, pai de Cirino, ambos desejosos de vingança. Com todas essas reviravoltas nas subtramas da minissérie, o Beato Romano passa a ser o alvo da traição de Cirino, e o confronto final de Maria Moura, que no romance seria com um comboio fortemente armado, passa a ser com os seus inimigos, amparados pela força policial.

A Maria Moura que visualizamos na tela também aparece mais fria em relação à que encontramos na obra literária, embora, nos momentos cruciais, tenha mantido em parte a sua humanidade. Voltaremos a esse assunto ainda neste capítulo, já que as alterações no comportamento de Maria Moura constituem-se na principal insatisfação de Rachel de Queiroz quanto ao processo de adaptação da obra e, portanto, foram as que mais sofreram suas interferências, no roteiro.

3.3. UM DIÁLOGO PRESUMIDO

Reafirmando o que já dissemos, palavra e imagem são, até certo ponto, indissociáveis. O escritor e o leitor geralmente visualizam a obra literária, assim como os criadores de obras audiovisuais e os respectivos espectadores quase sempre verbalizam as imagens. Vale dizer

que tudo que nos é visível na tela: o cenário, o figurino, as ações, as expressões estão, de alguma maneira, presentes no texto literário. Na escrita, entretanto, esses elementos aparecerão de forma subjetiva, representados pela palavra, e organizados sob a responsabilidade única do escritor.

Na televisão, ao contrário, embora a obra sempre leve a assinatura de um, ou alguns autores, lidamos com um processo que se desenvolve em grupo, coletivamente, com profissionais de diversas áreas, que se encarregarão de materializar o que era apenas sugestão, na escrita literária. O produto é, assim, revestido de várias camadas que se justapõem e se completam, sob o comando de um diretor: o texto, as interpretações, o figurino, a luz, o som, o cenário, a música, e edição, etc. Quando uma dessas camadas falha, o todo fica comprometido. Assim, é necessário um constante diálogo entre cada um dos envolvidos no processo com a história a ser encenada. E em se tratando de recriação, presume-se que esse diálogo principia pela obra-referência, ou seja, a literária.

3.3.1. Os atores e os personagens

É importante destacar que, no *Memorial*, o figurino, por exemplo, que é tão importante na versão visual, quase nunca é descrito na escrita literária. Na obra de Rachel de Queiroz, a preocupação com a vestimenta praticamente se limita aos trajes masculinos de Maria Moura, por serem atípicos entre as mulheres da época, e imprescindíveis à construção da protagonista. Quanto às demais personagens, as roupas usadas por cada uma ficam a cargo da imaginação e do conhecimento que autor e leitor têm dos costumes da época em que a narrativa se situa. Na televisão, ao contrário, o figurino de cada um dos inúmeros personagens em cena tem de ser minuciosamente pensado, costurado, ajustado às características da personagem e aos costumes do tempo e espaço em que ele vive. Daí a necessidade de um profissional específico, e daí também a importância de um diálogo estreito, com as pistas deixadas na obra adaptada.

Na esteira do figurino, seguem as locações e, principalmente, a caracterização dos personagens pelos atores, dois aspectos elogiados por Rachel de Queiroz no resultado final da obra. Quanto à construção dos personagens, o núcleo dos Marias Pretas - veja-se as unhas e os dentes mal cuidados, o jeito abobalhado de Irineu, o bigode e a agressividade de Firma e, principalmente, a expressão que o ator Ernâni Moraes adota para encarnar o Tonho, baseado

no apelido “Boca Mole” que lhe é atribuído no romance – se destaca, com uma construção convincente, porque muito próxima das indicações deixadas por Rachel de Queiroz.

Já a atriz Glória Pires, conforme a própria escritora afirma, passou a *ser* a Maria Moura. E ainda que tenha preservado os fartos cabelos - em oposição à personagem literária, que os corta como homem -, a intenção revelada com essa opção, quando ao entregar-se a Cirino, Moura assume sua feminilidade, soltando os cabelos, produz um efeito imagético tão convincente, que de certa forma encontra eco na obra literária, na qual o envolvimento dos dois personagens também abala a aparente masculinização de Maria Moura. Enfim, ao elogiar os atores como um todo, e a Glória Pires em especial, presume-se que a escritora tenha, ela própria, conseguido visualizar neles os personagens idealizados ao escrever o romance, o que denota um bom diálogo entre as duas versões, neste aspecto.

3.3.2. O cenário e a apresentação da narrativa

Em ambas as obras, literária e audiovisual, a narrativa começa com a aproximação do Beato Romano da Casa Forte, onde vai pedir abrigo a Maria Moura. Temos, entretanto, opções diferentes quanto ao primeiro plano apresentado em cada obra. Rachel de Queiroz inicia sua escritura com o personagem esquivando-se do tiro disparado pelos cabras de Maria Moura: “Ouvindo o tiro, eu me apeei do cavalo. Então, tinha chegado o lugar. Saí do caminho, puxando o veneno pela rédea, meti-me pelo mato já zarolho, àquela altura de julho.”

No produto audiovisual, a apresentação começa pela imagem exuberante e luminosa da Serra dos Padres. Pouco depois, emoldurado pelo cenário, é que vemos o Beato Romano, avançando a cavalo, ao pé da serra; e na seqüência, ele bebendo água num riacho, onde é, então, surpreendido pelo tiro.

A imagem da Serra dos Padres abrindo a minissérie causa um efeito de identificação imediata em quem já leu o romance, uma sensação de que o cenário escolhido pela produção televisiva foi o mesmo descrito na obra: “E, depois que se atravessa os dois rios, e se topa com os primeiros contrafortes do pé da serra, segue sem desencostar, até encontrar com dois serrotes juntos, um pequeno e mais baixo, o outro comprido e alto, e que se chamam o pai e o filho”(p.225). Impressão naturalmente ilusória, fruto do diálogo presumido entre os cenógrafos e a autora do romance, pois podemos afirmar que a Serra dos Padres de Rachel de Queiroz é puramente ficcional, já que não encontramos, nos documentos de processo, nenhum dado que nos faça relacioná-la a algum cenário real. E, considerando o detalhamento das

pistas deixadas por Rachel de Queiroz em seus manuscritos, certamente haveria esse tipo de referência, se ela existisse. A locação escolhida é uma materialização do cenário idealizado por Rachel, o resultado de uma parceria à distância e que, mesmo não tendo sido conferido pela autora, ao que parece recebeu sua aprovação.

Apresentada a Serra dos Padres, segue-se a captura do Beato pelos cabras de Maria Moura após um breve diálogo, que em pouco difere do diálogo construído pela romancista. Na seqüência da narrativa televisiva, uma nova imagem de impacto: a Casa Forte vista de longe, pelo olhar do Beato, tendo ao fundo a Serra dos Padres. A construção imponente, nova, rodeada por uma cerca de madeira também visivelmente nova, destaca-se entre as serras e matas, traduzindo bem a idéia de conquista recente. As cenas seguintes mostram o encontro do Beato Romano com Duarte e o (re)encontro com Maria Moura, esta presente na cena de forma parcial, numa clara intenção de retardar a apresentação da personagem. Enquanto se dá o diálogo entre os dois, vemos, em planos secundários, outros personagens do núcleo de Maria Moura: Marialva, Valentim, Rubina e Jove.

As cenas iniciais das narrativas audiovisuais têm sempre o objetivo de apresentar os personagens e dar uma idéia da história a ser contada. E esse primeiro bloco do *Memorial* segue o padrão, encerrando-se com a expressão dura de Maria Moura se impondo na tela, tendo ao fundo a Casa Forte, quando o diálogo com o Beato atinge a parte mais sensível: o reencontro dela com o passado. Em seguida, a narrativa volta no tempo, da infância de Maria Moura até a morte da mãe dela, e então tomamos conhecimento dos Marias Pretas e de como começou a disputa de terra entre os dois núcleos.

Essa apresentação de sinopse, personagens e cenários, que na minissérie acontece em breves minutos, graças à especificidade do signo visual, na narrativa literária é diluída ao longo do romance, seguindo a seqüência cronológica dos acontecimentos, de acordo com o ponto de vista de cada um dos cinco narradores. Nesse ritmo, a Serra dos Padres é apresentada na página 225 do romance, e a Casa Forte vai sendo construída aos poucos, na elaboração textual da autora. Graças ao poder de resumo da imagem, no filme podemos visualizar e antever, em poucos minutos, os principais lugares e pessoas que compõem a história.

3.3.3. Dos esboços à representação da Casa Forte: a construção do poder

“Os artistas não fazem seus registros, necessariamente, nas linguagens nas quais as obras se concretizarão” (SALLES, 2006, p.95). Confirmando essa afirmação, Rachel de Queiroz, a exemplo de grande parte dos escritores, recorre com frequência a outros signos quando da construção de suas obras. Nos manuscritos de *As três marias*, encontram-se diversas marcas deste percurso intersemiótico da autora: esboços, desenhos feitos por ela e por terceiros e fotografias que a ajudam a construir os personagens e as situações.⁵² Nos documentos de processo do *Memorial*, são relativamente poucos os recursos visuais encontrados: basicamente o desenho do sítio do Limoeiro, citado no capítulo anterior, e os esboços da Casa Forte. Estes, porém, chamam a atenção pela insistência com que são redenhados.

A Casa Forte de Rachel de Queiroz aparece, nos manuscritos, em sete esboços, dentre os quais um desenho que contempla apenas o quarto de Moura, o copiar e o “cubico” (fl. 87.v)⁵³, até uma versão ampliada da casa, desenhada por Oswaldo Lamartine, em que consta a construção principal e espaços adjacentes, tais como chiqueiro, paiol, etc. Este documento é encaminhado a Rachel de Queiroz com um bilhete datilografado, em que constam explicações de alguns detalhes da Casa, traduzindo o que o remetente chama de “legendas” que acompanham a planta, com sugestão de mobília e objetos de uso dos moradores e de visitantes: jarras de água, bacia, etc, e termina com a sentença: “Se for aprovada, construa. Sua benção.” No verso do documento, em manuscrito, uma observação: “o cercado de pau-a-pique que protege a casa da Moura pode ter a saia (pé) da cerca, pelo lado externo, plantado de urtiga e xique-xique com casas de marimbondo caboclo para ali transportadas.”

Além destes, um esboço vem acompanhado de notas de Rachel de Queiroz sobre a procedência do cúbico, os outros quatro são versões de uma mesma planta, que evoluem de um traço livre mais tosco e indicações manuscritas, até um acabamento mais refinado, feito por um arquiteto, amigo da escritora, por meio eletrônico. Esse esboço, numa versão manuscrita, porém caprichada, é o que acompanha a edição do livro.

Pelo primeiro esboço, entretanto, percebemos que a preocupação maior da escritora com a Casa Forte está em retratar bem o “cubico”, cômodo essencial da construção da casa e da narrativa, por ser o diferencial, o segredo e o trunfo de Maria Moura, e pelo papel decisivo

⁵² MENDES, Marlene Gomes. *Edição crítica em uma perspectiva genética de As três Marias de Rachel de Queiroz*. Niterói: EDUFF, 1998.

⁵³ Os esboços da Casa Forte encontram-se entre os anexos deste trabalho.

que terá no desfecho da relação dela com Cirino, em especial, e da trama como um todo. Essa leitura é reforçada também pelas notas encontradas na Agenda, primeiros registros do romance, onde já encontramos referência ao cômodo citado, com detalhes quanto à sua localização e acesso. O desenho, em todas as versões encontradas, tem claramente a função de materializar o “cubico”, complementando o sentido das palavras, para que não fique dúvida no leitor quanto à sua funcionalidade e importância. A seguir, o segundo esboço encontrado entre os documentos avulsos, e a primeira nota sobre a Casa Forte, na Agenda:

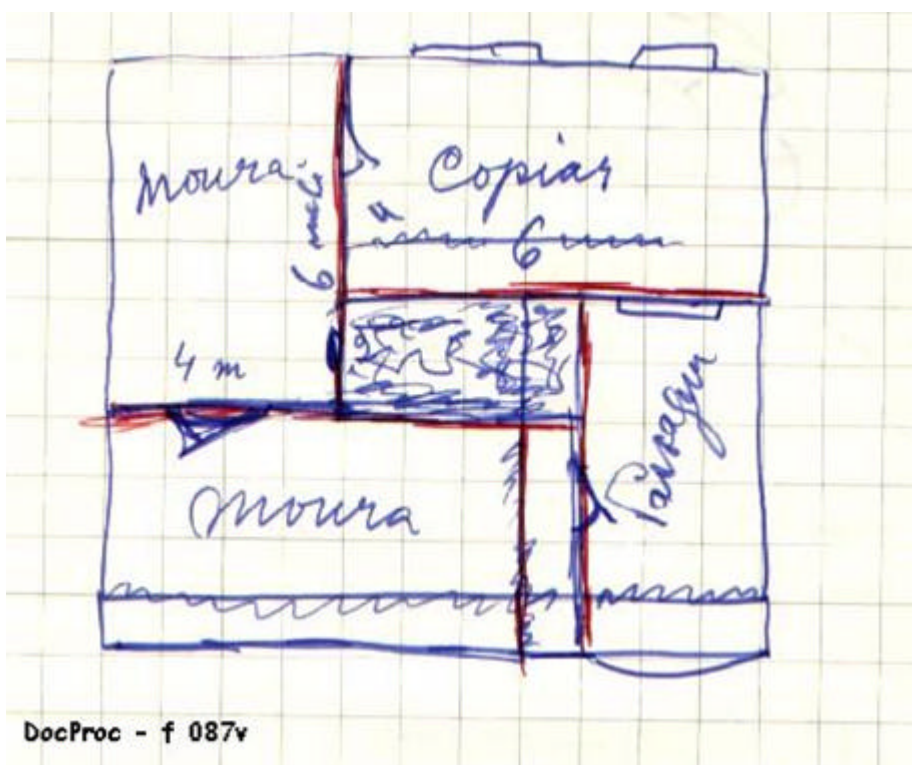


Ilustração 7

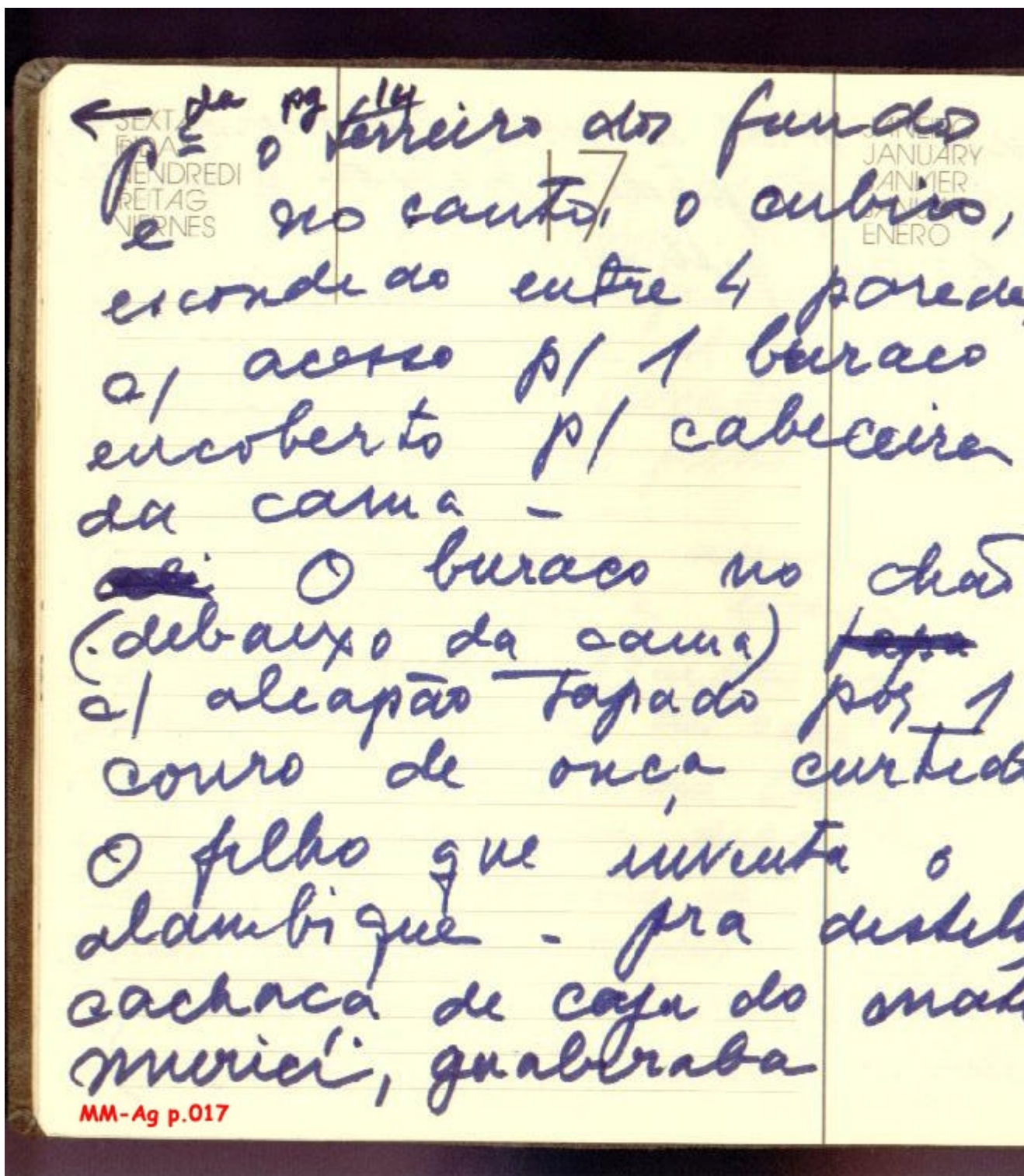


Ilustração 8

À parte a importância do “cubico” na Casa Forte e na narrativa, as moradias – tanto o sítio do Limoeiro, como a Casa Forte - têm um sentido especial no *Memorial de Maria Moura*, já que marcam as duas fases da personagem central. A casa simples, pequena, e frágil do Limoeiro, habitada pela sinhazinha, é incendiada pelas suas próprias mãos, no momento

em que ela decide mudar de vida, assumindo uma nova personalidade, livre do jugo masculino. A Casa Forte é construída paralelamente à nova Moura - agora chefe de um bando de cabras - e se confunde com ela: forte, segura, protetora, poderosa.

E essa idéia foi bem apropriada pelos cenógrafos da minissérie, ao escolher a construção que representaria a Casa Forte. Como já foi dito, a primeira visão da casa nos remete a uma construção recente, plantada num espaço recém-conquistado e, portanto, ainda a ser explorado. A primeira imagem que vemos de Maria Moura, no alpendre de sua Casa, revelam uma simbiose entre as duas, pela imponência de ambas e, principalmente, pela opção pelo tom terroso do figurino de Maria Moura, misturando-se às cores da Casa Forte. Tanto quanto na obra literária, já não se pode separar uma da outra.

3.3.4 . A morte que liberta

O desfecho da trama escrita no signo visual traz, naturalmente, muitas diferenças em relação ao romance. E não poderia deixar de ser assim, uma vez que as relações e ações dos personagens foram alteradas. Entretanto, o que há de essencial na história, como por exemplo, a morte de Cirino por Valentim, a reação de Maria Moura com a atitude drástica que tomou e a decisão de arriscar-se num embate premeditadamente fatal, foi encenado, confirmando, assim, a semelhança entre a sinopse das duas obras. Encenada com maestria, a cena que mostra a morte de Cirino traz, em sua essência, a própria assinatura de Rachel de Queiroz. Ao libertar Cirino para que ele vá, inconscientemente, em direção à morte, Maria Moura anda angustiada dentro do seu quarto, de uma janela à outra. Vemos então Valentim, posicionado depois da porteira, chamando pelo nome de Cirino, e em seguida, disparando a faca. Nesse ponto, a cena é cortada para o quarto de Maria Moura, que leva a mão ao peito, cambaleante, como se tivesse sido ela a receber o golpe. Assim, visualizamos a morte de Cirino através de Maria Moura que, num sentido figurado, também morre com ele. De volta à cena externa, Valentim retira a faca do peito de Cirino, que desfalece. Novo corte e, no quarto, Maria Moura está caída, como morta.

Embora não tenha sido descrita dessa maneira no romance, temos elementos para supor que as pistas para a composição da cena foram deixadas por Rachel de Queiroz, na seguinte passagem: “Nem sei se alguém me entenderá, porque eu mesma não estou me entendendo (...) no que maltratavam a ele, sentia que me maltratavam a mim também. Acho que se batessem nele, quem ia sentir a dor maior era eu”(p. 437/38).

O mesmo diálogo presumimos na última cena da minissérie, em que Maria Moura cavalga de encontro a uma chuva de tiros disparados pelos seus inimigos, empunhando o lenço manchado do sangue de Cirino, até que a imagem é congelada e sobem os créditos. Se no romance fica a sugestão de que Maria Moura não sobreviverá à sua última aventura, no vídeo, isso fica evidente. Entretanto, a opção de congelar a cena, antes que Moura seja efetivamente atingida e caia, traduz perfeitamente o texto de Rachel de Queiroz: “ – pois bem, eu morro! Vou morrer um dia, afinal. Todo mundo morre. Mas quero morrer na minha grandeza” (p. 421). E assim, o lenço empunhado ao vento, com o sangue de Cirino, cuja morte foi necessária para libertá-la da ameaça de perder o poder, traduz a idéia de que Maria Moura entrega-se à própria morte, a fim de se libertar da dor que a aprisiona.

3.4. UM DIÁLOGO ASSUMIDO

Conforme dissemos anteriormente, as insatisfações de Rachel de Queiroz com relação à adaptação do *Memorial* para a minissérie resumem-se no “abuso” das cenas de sexo e violência. Ela reclama, naturalmente, é da maneira explícita com que os recriadores da obra se apropriaram desses dois ingredientes, já que é evidente a presença deles no romance. No que se refere à violência, ressalte-se que a própria Maria Moura é mandante de três mortes, todas de pessoas ligadas a ela: o padrasto Liberato, o negro Jardimino, criado junto com ela no sítio do Limoeiro, e por fim, o amante Cirino. Além destes crimes, tomamos conhecimento de vários outros, como os que envolveram o Beato Romano, Bela e o marido, Cirino, antes e depois de ser acolhido na Casa Forte, e os cabras de Maria Moura, em suas atividades corriqueiras. A vida que Maria Moura escolheu para si não pode ser dissociada da violência.

Quanto ao erotismo, também é inegável que está presente em toda a obra. Houaiss, em seu já citado discurso na ABL, fala em “requintes de sensibilidade, em que há tons alíciantes de luxúria, lubricidade, com arrancos de ternura, o que faz, ao romance, hino também de telúrica e humana sensualidade.” Maria Moura é uma mulher sexualmente livre, assim como também o foram sua mãe e Bela. E essa sensualidade, em alguns casos, é o que acaba por desencadear a violência, como no caso de Bela, por exemplo.

Entretanto, na escrita genuinamente sutil de Rachel de Queiroz, uma coisa e outra são descritas com discrição, ou ainda que se atreva um pouco mais, como no fragmento que se segue, a cena sempre fica a cargo da imaginação do leitor, não possui o poder de revelação direta que tem a televisão e, portanto, não chega a constranger:

Só de noite eu me soltava e me entregava. E ele se atrevia tanto comigo, que ainda sinto o rosto quente, só de me lembrar. Talvez ele me experimentasse, para ver até onde podia ir. Mas quando chegava a me fazer doer, machucar, logo se arrependia, e voltava a ser o menino dengoso, aninhado nos meus braços. Às vezes eu acordava com a cabeça loura me pesando sobre o colo, o braço enrodilhado em mim, a boca entreaberta me rodeando ainda o bico do seio, como criança que adormece sugando o peito da mãe (p.393).

Sabemos que mesmo através do signo visual é possível usar de subjetividades, e elas estão presentes em muitas cenas da minissérie. Se a produção optou por maximizar e explicitar certas passagens foi, provavelmente, para atender ao gosto do público.

A partir daqui, trataremos primordialmente das interferências de Rachel de Queiroz no roteiro da minissérie, caracterizando um diálogo assumido entre a escritora e os responsáveis pela adaptação, e as possíveis ressonâncias desse diálogo na obra audiovisual. Nossa opção foi por analisar os capítulos nos quais Rachel de Queiroz deixou indicações, já nas capas que precedem cada capítulo, o que denota uma insatisfação maior quanto às opções dos roteiristas. Neste sentido, trabalharemos com as cenas referenciadas pela escritora nos capítulos 03, 06, 10 e 12. Em seguida, analisaremos as cenas que tratam do envolvimento de Maria Moura e Liberato, a fim de verificar até que ponto o novo tratamento dado à relação entre os dois pode ser relacionado com as alterações sofridas pela Moura, quanto à sua postura.

Analisando as cenas indicadas por Rachel de Queiroz, nas capas dos capítulos 03, 10 e 12, percebe-se que nelas há um ponto em comum: referem-se a atos de violência, nos quais Maria Moura está envolvida, o que denota uma preocupação especial para com a protagonista.

Conforme palavras de Rachel de Queiroz, já referidas no capítulo anterior, ela reconhecia a necessidade e o direito que têm os adaptadores de operar mudanças quanto a personagens e acontecimentos. Entretanto, considerando seu depoimento sobre o desentendimento entre ela e a Rede Globo, quando da adaptação de *As três Marias*,

percebemos que, a despeito das novas atitudes que podem ser impostas às personagens centrais, seu zelo maior é pela integridade de caráter, pelo perfil psicológico delas:

O que me irritou foi a distorção do caráter dos personagens. (...) o racismo do cara que fez a adaptação. A personagem Maria José tinha um pai misterioso, um segredo na vida, e no final da minissérie⁵⁴ se entende: o pai era palhaço e negro. Justamente minhas duas paixões: palhaço e negro.⁵⁵

É importante lembrar que a personagem construída por Rachel de Queiroz no *Memorial* não aceita traições, as quais ela às vezes pune com a morte, e não se constrange em mandar matar quando se sente ameaçada. Mas ela tem também sua humanidade, sua ética, ainda que construída segundo valores próprios, na contramão da lei:

Eu, já não seria capaz de matar quem me servisse. Mortes que já fiz foi em caso extremo, era sempre ou eles, ou eu (p.23).

Falando nisso, eu ainda não sei bem se sou capaz de ver sangue derramado. Nunca experimentei ver de perto o sangue dos outros; e pior será se for tirado pela minha mão. (p. 178)

Um deles escondeu e enterrou num quintal um vidro de ouro em pó, de algumas oitavas. Mas teve quem visse e veio nos contar. Nós chamamos o cabra, no meio dos outros, e eu disse pra ele:

(...)

Mandamos ele escoltado desenterrar a presa. O direito (foi o Duarte que disse a ele) era a gente mandar lhe dar uma surra, pra não ser falcatrueiro. Em vez disso, foi botado uma semana no quartinho de preso, que tem uma lucarna na porta (p.333).

Essa Moura que sequer consegue ver sangue, e que é incapaz de mandar matar aqueles que a tenham servido, a não ser em casos extremos, quando se sente ameaçada, aparece no roteiro e na minissérie, em mais de uma cena violenta, como veremos a seguir.

3.4.1. “Não tem nada a ver”

Na capa do capítulo três, encontramos a seguinte observação de Rachel de Queiroz:

⁵⁴ Embora a escritora tenha usado o termo minissérie, *As três Marias* foi adaptado para novela.

⁵⁵ Revista Domingo, op. cit.

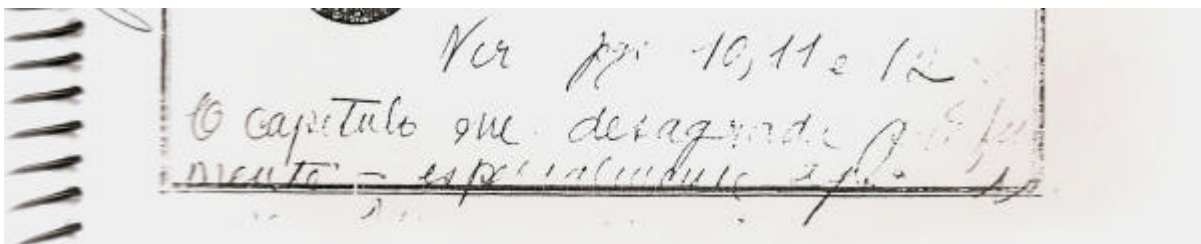


Ilustração 9: “Ver pgs 10,11 e 12. O capítulo me desagradou profundamente, especialmente a partir do n° 24 em diante.”

Na página 10, o que encontramos é uma seta desenhada à frente da Cena 14, que trata da confissão de Maria Moura ao Padre José Maria quanto à sua intenção de matar Liberato, acompanhada da palavra “vire”. Conforme já dissemos, não tivemos acesso ao verso das páginas do roteiro, entretanto, baseando-nos em outras observações da escritora, e considerando o conteúdo da cena, arriscamo-nos a afirmar que suas notas no verso da página foram dedicadas a questionar o sentimento e o tom atribuídos a certas falas de Maria Moura: “Maria Moura, no confessionário, ajoelhada, fala com voz rouca, fria, sem raiva aparente, mas com um ódio muito grande no coração.”⁵⁶ Além dessa indicação de “ódio” por parte de Maria Moura, no desenrolar da cena, na página 11, há um momento em que ela se refere a Liberato como “cachorro”. E mais, ao perceber que confessou, sem querer, a identidade de sua futura vítima e ao ouvir do Padre que ela estará segura pelo segredo de confissão, reage:

MARIA MOURA

(como se fosse uma ameaça) Tomara!

Maria Moura sai em passo duro, martelando as lajes da igreja com o tacão do sapato.

Sabemos que a Maria Moura de Rachel de Queiroz age, quase sempre, de caso pensado, sem arrebatamentos, sem deixar que os sentimentos, de amor ou de ódio, interfiram em suas atitudes, daí a incoerência do sentimento de ódio atribuído à personagem. Por outro lado, ela jamais diria uma palavra desrespeitosa a um padre, e dentro da Igreja, e menos ainda lhe faria uma ameaça a essa altura da trama, em que ainda é a sinhozinha do Limoeiro.

⁵⁶Roteiro: rubrica, cena 14, capítulo 03.

Na página 12, encontramos, na Cena 15, Maria Moura e Jardimino às voltas com uma vaca em trabalho de parto, situação absolutamente nova em relação ao romance. Diante da dificuldade no nascimento da cria e da possibilidade de os dois (mãe e filho) virem a morrer, Maria Moura determina a Jardimino que abra a barriga da vaca para retirar o bezerro. Jardimino hesita e Maria Moura se adianta:

CENA 15 – CURRAL DO LIMOEIRO/ EXTERIOR, NOITE

(...)

A vaca continua berrando. Maria Moura pega a faca da mão de Jardimino e ajoelha-se ao lado da vaca. Jardimino fica olhando, primeiro meio enojado, depois espantado. A vaca pára de mugir. Jardimino agora está surpreso. Ouve-se o berro de um bezerro. Jardimino sorri. Maria Moura ergue-se, as mãos sujas de sangue. Jardimino fica olhando para ela, admirado.

Ao final do fragmento acima, no roteiro, de novo a seta e a palavra “vire” registradas. Ficamos novamente com a interpretação de que Rachel de Queiroz tenha questionado a capacidade de Maria Moura de um ato como esse, pois no que se referia à violência, ela era sempre a autora intelectual, incapaz de sujar as mãos de sangue. E, naturalmente, esse comportamento contraditório é parte essencial da psicologia da Moura.

Reportando-nos à minissérie, nossas suposições quanto ao conteúdo das notas da autora ganham força: a Maria Moura que se confessa ao Padre José Maria está bem mais próxima daquela do romance: fria, porém equilibrada e respeitosa. E a cena 15 não chegou a ir ao ar.

O que encontramos “do nº 24 em diante”⁵⁷, e que, conforme observação de Rachel de Queiroz é o que mais a desagradava no capítulo em questão, são as cenas que tratam do assassinato de Liberato. A morte do padrasto de Moura, a mando dela, foi prevista por Rachel desde a sinopse da obra, e é uma das ações determinantes para o destino da personagem. Entretanto, nas palavras da autora, a ação é descrita com sutileza e objetividade, já que, para a protagonista, a morte do padrasto é apenas uma questão de sobrevivência. A seguir, dois momentos da criação do texto literário, a primeira e a última escrituras, entre as quais há poucas alterações, o que denota a convicção da escritora quanto à opção feita:

⁵⁷ Trata-se da página 24 do capítulo três.

Msa	Original
<p>Que alívio, tudo se passou bem. Na noite de 2ª feira, Liberato vinha da vila, enxarcado de genebra, tombando em cima da mula velha. O caboclo esperou escondido numa moita de mofumbo, à beira de um lageado, numa dobra da estrada. Só deu um tiro, encheu ele de chumbo, bem na arca do peito. O desgraçado soltou a rédea, desabou no chão.</p>	<p>Que alívio. Tudo se passou muito bem. Na noite de terça-feira, Liberato vinha da Vargem da Cruz, enxarcado de genebra, tombando em cima do cavalo. O caboclo esperou escondido numa moita à beira do lajeado, numa dobra de estrada. Me contou depois que só precisou dar um tiro, encheu ele de chumbo, bem na arca do peito. O desgraçado soltou a rédea e desabou no chão.</p>

O que parece incomodar a autora na adaptação do romance para o roteiro são os gestos e as falas, excessivamente agressivas e cheias de ódio, com que Jardimino - que nos fragmentos dos mss transcritos acima é referido como “o caboclo” - e Maria Moura tratam o assunto na nova versão. Vejamos alguns segmentos do roteiro:

CENA 25 – ESTRADA DO SÍTIO DO LIMOEIRO / EXTERIOR, NOITE

(...)

...Jardilino cospe em Liberato e sai correndo (p.24)

(...)

CENA 27 – SÍTIO DO LIMOEIRO / INTERIOR, NOITE

Maria Moura entra em casa, apressada, fecha a porta da cozinha e corre para o quarto. No meio do caminho encontra Liberato, o peito e o pescoço sangrando (...) Ele segura a manga do vestido dela e vai caindo. Liberato cai.

(...)

Maria Moura solta a mão dele, que estava segurando a manga do vestido dela.

MARIA MOURA

(com ódio) Pois saiba que fui eu. Fui eu que te armei essa tocaia, Liberato. Pelo que você fez com mãe, pelo que você fez comigo. Você vai morrer no chão como morre um bicho e vai pro inferno que é o seu lugar ...

(...) Maria Moura dá um chute no corpo de Liberato. (p.25)

No “recado” deixado pela escritora, na página 24, a preocupação com a psicologia da Moura:

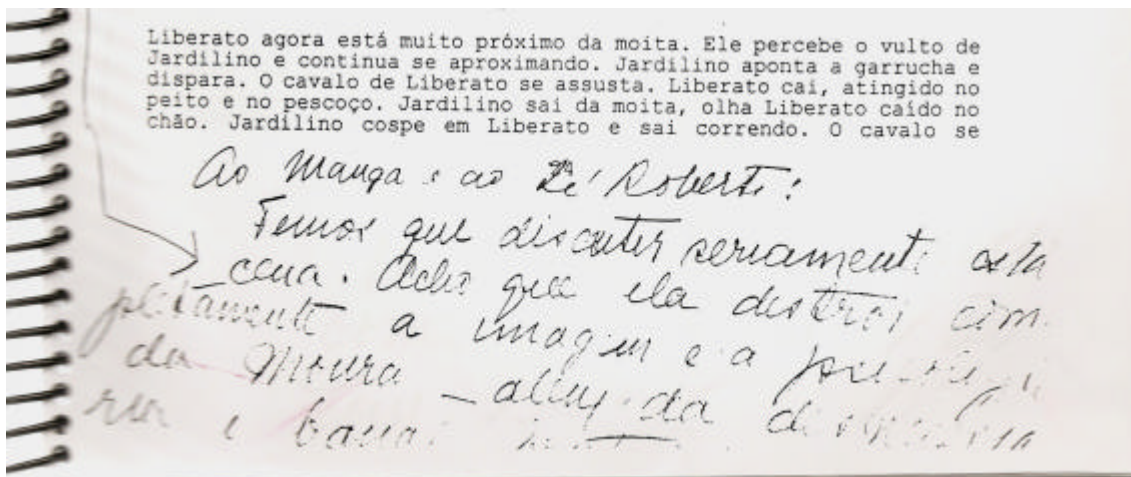


Ilustração 10: A íntegra da nota: “Ao Manga e ao Zé Roberto: Temos que discutir seriamente esta cena. Acho que ela destrói completamente a imagem e a psicologia da Moura – além da desnecessária e banal brutalidade. Desaprovo totalmente o episódio. R.Q.”

E na página seguinte, onde a cena se consuma, o apelo:

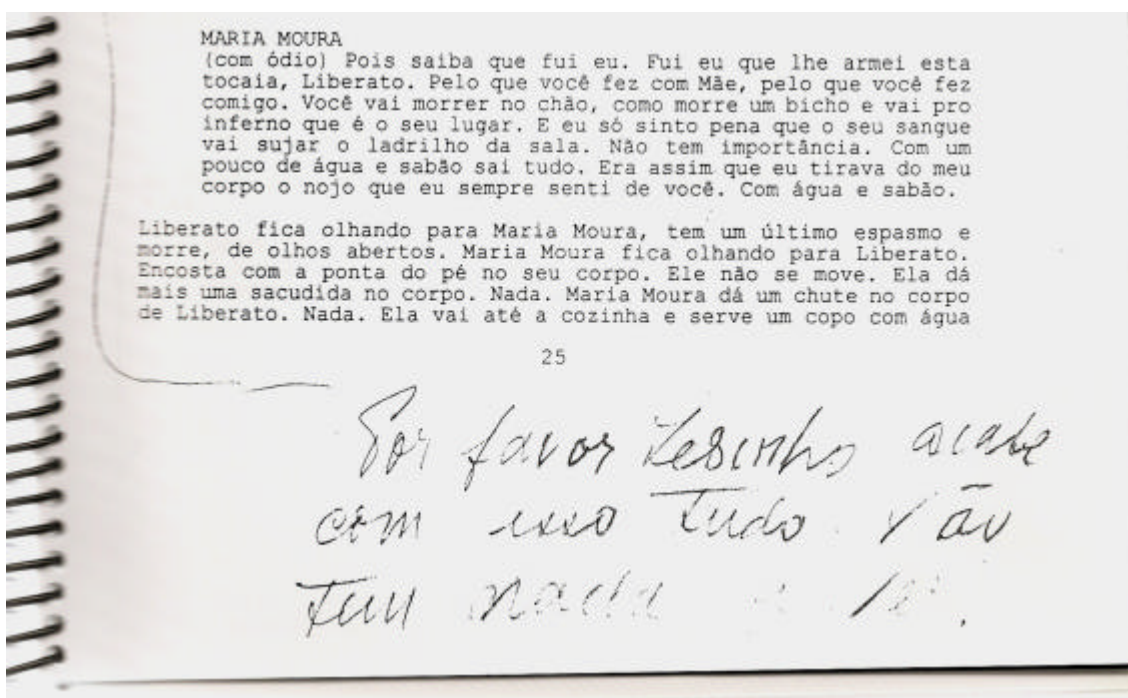


Ilustração 11: “Por favor Zezinho acabe com isso tudo. Não tem nada a ver”.

Passamos então à cena audiovisual, levada ao público, e percebemos que, se a encenação do segmento destacado da Cena 25 foi mantida, a Cena 27 foi praticamente toda modificada. No produto final, ao encontrar Liberato ferido no corredor, onde cai, Maria Moura contenta-se em dizer: “Morre, desgraçado!” Portanto, a ação filmada é mais

agressiva do que o original da obra literária (em que a Moura sequer conseguia ver sangue), mas bem menos do que previa o roteiro revisto por Rachel de Queiroz.

3.4.2. “Será necessário toda essa dose de crueldade?”

No capítulo 06, percebe-se que também há uma indicação na capa que, entretanto, está ilegível. Mas pelo que encontramos no interior do capítulo, é fácil imaginar que se refere à seqüência das cenas de 06 a 12, e 16 e 17, que registram a volta de Tonho e Irineu ao sítio do Limoeiro, após a fuga de Maria Moura, onde encontram Chico Anum e Zita. Esta passagem é absolutamente nova em relação ao romance e uma das mais violentas da minissérie.

No original de Rachel de Queiroz, com o incêndio do sítio, quem não seguiu caminho com Maria Moura foi em busca de outro destino, de forma que, ao retornarem ao sítio, com o delegado e dois soldados, Tonho e Irineu encontraram apenas cinzas e destroços: “Não tinha ninguém ali: Até a gaiola da graúna, pendurada num galho de cajazeira no terreiro da cozinha, estava com a portinhola aberta: elas tinham soltado o passarinho, antes da fugida” (p. 96).

A seguir, alguns fragmentos do roteiro:

CENA 7 – CURRAL DO LIMOEIRO / INTERIOR, DIA

Irineu termina de amarrar as mãos de Chico Anum às suas costas. Tonho pega uma corda, passa pelos pulsos de Chico e atira a corda por sobre uma viga (...). Pega a outra ponta e, ajudado por Irineu, puxa a corda, erguendo Chico do solo. Chico fica pendurado, a ponta dos pés mal tocando o chão, as mãos amarradas.

CENA 11 (idem)

(...)

Tonho passa a ponta da faca no peito de Chico, tirando um fio de sangue. Chico geme, mas não grita.

(...)

Tonho passa a faca outra vez no peito de Chico. Ele grita.

(...)

Tonho encontra uma espécie de alicate no chão do curral. Pega o alicate e aproxima do mamilo de Chico. Segura o mamilo de Chico com a alicate e aperta, um pouco. Chico grita. Fica segurando o mamilo de Chico com o alicate e, com a outra mão, aproxima a faca do peito. Prepara-se para arrancar o mamilo de Chico com a faca.

(...)

Tonho dá um sorriso e passa a faca, arrancando o mamilo de Chico...

(...)

Tonho limpa a faca no rosto de Chico e guarda na bainha.

CENA 12 (idem)

Zita está amarrada pelos pulsos, de pé, entre duas estacas do curral. Ela está quase em frente de Chico Anum. Ela chora e geme.

(...)

Tonho se aproxima de Zita e, com a faca, corta uma alça do seu vestido. O vestido fica pendurado por uma única alça. Tonho se aproxima bastante de Zita. Tonho segura a faca pelo cabo com os dentes e começa a soltar o cinto de sua calça. Irineu, ao lado de Chico, fica rindo. Zita começa a chorar mais alto. Chico abaixa a cabeça para não ver a cena.

CENA 16 (idem)

Tonho fecha o cinto da calça e se posiciona atrás de Zita. Ela já parou de chorar. Tonho segura Zita pelos cabelos e põe a faca no pescoço de Zita.

(...)

Tonho afasta-se vai até a rua⁵⁸, volta com um pedaço de pau com a ponta em brasa, que ele tirou do fogão de pedras. Aproxima a ponta em brasa do rosto de Zita e olha para Chico.

(...)

Tonho e Irineu saem do curral. O fogo toma conta de tudo. Zita está desmaiada. Chico Anum tenta soltar-se da corda, sem resultado. O fogo agora já chegou ao teto do curral. O fogo atinge a viga onde a corda que prende Chico Anum está presa. O fogo começa a queimar a corda. Chico Anum faz força. A corda, em chamas, arrebenta. Chico cai no chão. Ergue-se e tenta aproximar-se de Zita. É muito tarde.

A interferência de Rachel de Queiroz nestas cenas não chega a ser tão enfática quanto nas demais, o que reafirma a sua preocupação maior com a protagonista, Maria Moura. Entretanto, ela não deixa de provocar:

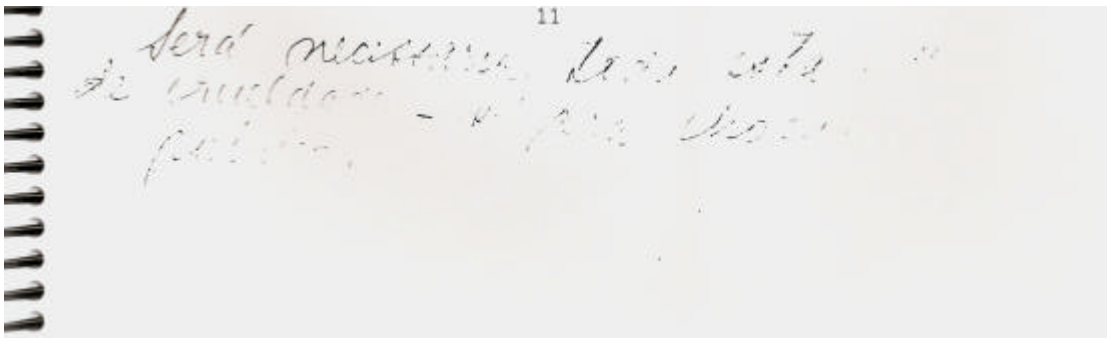


Ilustração 12: “Será necessário toda essa dose de crueldade – só para chocar o público?”.

Apesar da sutileza do protesto, entretanto, muito se alterou do roteiro para a cena filmada e editada. No produto final, a cena abre com Chico já pendurado na corda, com a

⁵⁸ Naturalmente o uso da palavra “rua” foi um deslize do roteirista. De qualquer forma, não passou despercebido de Rachel de Queiroz, que deixou uma interrogação logo à frente da palavra.

boca sangrando. Com o alicate encontrado no chão, Tonho torce a pele do tronco de Chico, e não o mamilo como o roteiro previa, depois Chico é espancado no rosto. A cena em que Tonho corta o mamilo de Chico é suprimida, mas permanece o estupro de Zita. O final também é alterado. Ao invés do incêndio, ao ouvir a informação de Chico Anum de que Maria Moura saíra em busca da Serra dos Padres, Tonho, já de saída, volta-se e dispara um tiro, que não sabemos se foi em Zita ou Chico Anum, já que a câmara fecha em Tonho..

Embora a cena levada ao ar continue com uma dose grande de violência, não há que se negar que a crueldade apontada por Rachel foi minimizada.

3.4.3. “Ela, não!”

Na capa do capítulo 10, uma indicação nos leva à página 18, onde encontramos um desdobramento envolvendo novos personagens (Genésio e o “Outro”) e novas situações em relação ao romance. Maria Moura é vítima de tocaia por parte de dois homens que estão à caça da recompensa oferecida pelos Marias Pretas, pela sua captura. No embate, Moura é feita refém, mas consegue se soltar e contra-ataca, numa ação extremamente audaciosa e violenta:

CENA 37 – CAMPO ABERTO / EXTERIOR, DIA

(...)

Genésio, por alguns segundos, tira os olhos de Zé Soldado e olha para o Outro. Zé Soldado atira. Acerta no pulso do Outro, que deixa cair a arma. Genésio e Maninho atiram quase ao mesmo tempo. Maninho acerta a perna de Genésio. Genésio acerta o pescoço do cavalo de Maninho. O cavalo cai. Maria Moura, com agilidade, tira uma faca do cinto e, com um golpe de baixo para cima, enterra a faca embaixo do queixo do Outro. A faca atravessa o “papo” do Outro e sai pela boca. O Outro cai. Genésio levanta-se e sai correndo, com dificuldade, por causa da perna ferida. Zé Soldado e Duarte pulam de seus cavalos e aproximam-se do Outro, que retirou a faca do pescoço e ameaça Maria Moura. O Outro, com o pulso esfaqueado e o pescoço sangrando muito, ainda consegue dar outro tiro, na direção de Roque, mas erra. Depois, segura a faca e enfrenta Zé Soldado. Duarte protege Maria com o corpo. O Outro começa a cambalear e cai, de joelhos.

(...)

MARIA MOURA

Faça um laço e bote no pescoço deste infeliz.⁵⁹

Roque obedece. Maria Moura pega a outra ponta da corda e monta em seu cavalo. Amarra a corda na sela. Maria Moura olha para o Outro, que tem o laço da corda em volta do pescoço. O Outro solta aquele seu horrível riso. Maria Moura olha para Juco, morto sobre a grama. Maria Moura atíça o cavalo, que sai em disparada.

(...)

Maria cavalga uns duzentos metros, arrastando o outro pelo pescoço, enforcado... (Cap. 10, p.18)

Surpreendentemente, não há qualquer registro feito por Rachel de Queiroz na descrição da cena em que Maria Moura golpeia o Outro com a faca. Isso, se considerarmos o cuidado que ela denota, ao longo do roteiro, em preservar a personagem de atitudes violentas, pode indicar que a descrição da cena lhe tenha passado despercebida. Por outro lado, encontramos, no desfecho da ação, na página 18, a determinação:

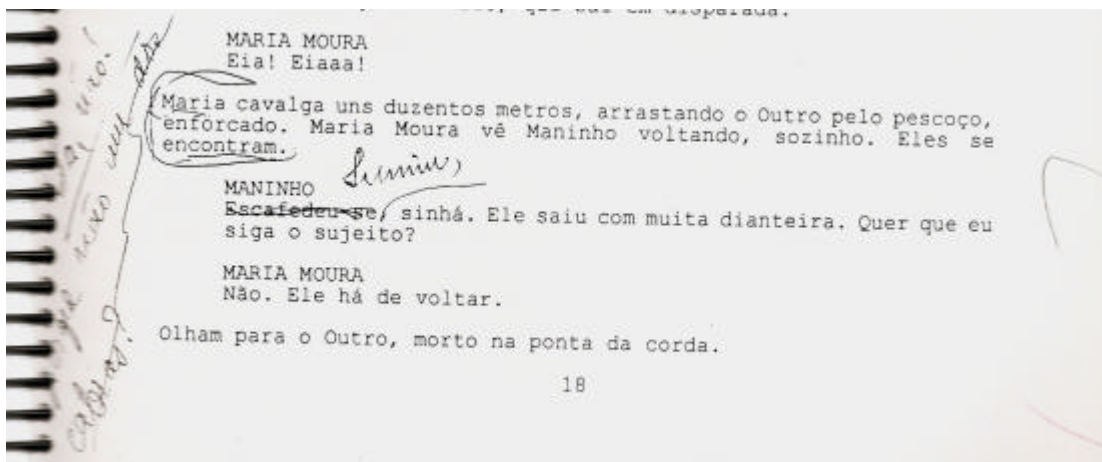


Ilustração 13: “Ela, não! Por que não um dos cabras?”

Apesar da ausência de interferência quanto ao ataque de Maria Moura ao Outro, essa parte da cena foi suprimida do produto audiovisual, assim como o desfecho, com ela cavalcando e arrastando-o, enforcado. Somos levados a concluir que o recado deixado ao final desta cena, bem como os outros presentes no roteiro, tenham sido suficientes para que a direção do programa a reformulasse no todo.

⁵⁹ Aqui, encontramos um traço sobre “deste infeliz” e, na entrelinha, a substituição por “dele”.

3.4.4. “Não me traia!”

Há um senso comum, entre cineastas e estudiosos da tradução intersemiótica, de que é impossível falar em fidelidade quando se trata de traduzir uma obra para outro signo diferente daquele em que foi concebido. A esse respeito, Evaldo Coutinho (1989, p.107) diz que: “O princípio da fidelidade à obra de literatura, o respeito à sua integridade, haveria de receber sérias transgressões,...”. Xavier (2003, p. 61) é ainda mais enfático:

“A interação entre as mídias tornou mais difícil recusar o direito do cineasta à interpretação livre do romance ou peça de teatro, e admite-se até que ele pode inverter determinados efeitos, propor uma nova forma de entender certas passagens, alterar a hierarquia dos valores e redefinir o sentido da experiência das personagens. A fidelidade ao original deixa de ser o critério maior de juízo crítico, valendo mais a apreciação do filme como nova experiência...”

Rachel de Queiroz sabia e concordava com isso, e pelos registros deixados por ela no roteiro, percebemos que respeitou as alterações empreendidas pelos roteiristas até onde foi possível. Entretanto, conforme já dissemos, o contrato estabelecido com a Rede Globo concedia-lhe o direito de revisar o roteiro e fazer sugestões. E, considerando os depoimentos dela sobre a adaptação de *As três Marias*, e pelos recados nominais deixados para o diretor Carlos Manga, somos levados a acreditar que tenha havido um acordo entre as partes, de que a essência da personagem Maria Moura do romance seria respeitada, o que explicaria a expressão encontrada no capítulo 12, usada no subtítulo acima. Entendemos, assim, que Rachel de Queiroz, ao pedir para não ser traída, referia-se ao contrato estabelecido para a adaptação do romance, e não, como pode parecer à primeira vista, à suposta fidelidade ao romance.

Nesse capítulo é onde encontramos a interferência mais veemente de Rachel de Queiroz, a começar pela capa:

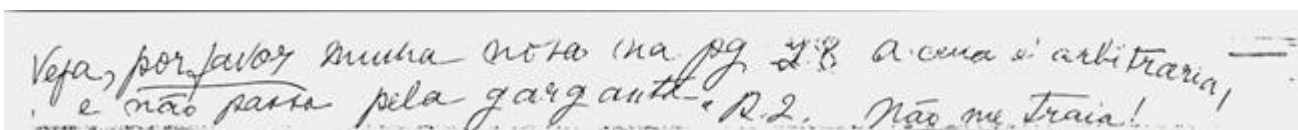


Ilustração 14 A nota, na íntegra: “Manga, veja, por favor, minha nota na pg 28. A cena é arbitrária, ilógica, e não passa pela garganta. R.Q. Não me traia!”

Numa situação relativamente nova em relação ao romance⁶⁰ - embora provavelmente inspirada numa passagem, na página 266 do romance, em que Maria Moura enterra, na Lagoa do Socorro, uma botija cheia de terra e pedras, a fim de despistar “algum mal-intencionado” que tentasse lhe roubar -, Maninho, um dos cabras que acompanha Maria Moura desde a fuga do sítio do Limoeiro, trai a sua confiança, tentando roubar uma botija que julgava estar cheia de ouro. Inicialmente, Alípio é o acusado e está para ser enforcado por Zé Soldado, quando então Maninho se trai. Zé Soldado, irmão de Maninho, a uma ordem de Maria Moura, coloca a corda no pescoço do irmão. Percebendo o sofrimento de Zé Soldado, Roque se oferece para executar a sentença, e enquanto isso Maninho consegue se soltar, mas ao tentar fugir, leva um tiro do irmão.

Sobre esse desdobramento, além do apelo deixado na capa, conforme descrito anteriormente, Rachel de Queiroz deixa, na página 28, onde a cena se consuma, várias observações, circulando as quatro margens da página, como se vê:

⁶⁰ No romance, Maninho acompanha Maria Moura até o fim, sempre leal a ela.

Zé e Moura toda a vida juntos. R.R.

MARIA MOURA
(definitiva) E não ia se lembrar mais, até o Alípio estar morto.

Maninho respira fundo mais uma vez. Não encontra mais argumentos e baixa a cabeça.

MARIA MOURA
(para Zé Soldado) A lei é igual para todos.

Zé Soldado olha para Maria Moura, tenso. Começa a caminhar em direção ao irmão, segurando o laço na mão. Roque, João Rufo, Duarte e Maria Moura acompanham seus movimentos atentamente. Zé Soldado chega na frente de Maninho, que levanta o rosto e olha para ele.

MANINHO
Não fiz por mal, mano.

Zé Soldado, com lágrimas nos olhos, coloca o laço no pescoço do irmão e afasta-se, rumo ao seu cavalo. Monta e olha para Maria Moura.

MANINHO
(gritando, para Maria Moura) A sinhá perdoou o Zé!

Maria Moura olha para Zé Soldado, depois para Maninho.

MARIA MOURA
Foi diferente. Ele questionou a minha autoridade, mas olhando de frente o tempo todo. Você, Maninho, é como se tivesse enfiado uma das sua facas nas minhas costas.

ROQUE
(para Zé) Deixa que eu termino, Zé.

Roque movimentava-se na direção do cavalo. Zé Soldado olha para o irmão, ajoelhado, e depois para Maria Moura. Maninho aproveita a indecisão, solta o laço e sai correndo. Roque vai atirar com sua garrucha. Maria Moura o detém. Mas não vê que Zé Soldado apontou seu bacadarte. Zé Soldado atira. Maninho cai. Maria Moura vira o rosto. Duarte, Alípio, Roque e João Rufo olham para Zé Soldado. Rubina, Libânia, Amaro e Pagão chegam correndo, atraídos pelo tiro. Zé Soldado vai até o corpo de Maninho, pega-o no colo e caminha até a árvore onde a botija estava enterrada. Coloca o irmão no solo. Zé Soldado pega uma pá e começa a cavar. Lágrimas escorrem pelo seu rosto.

A SEGUIR, CENAS DOS PRÓXIMOS CAPÍTULOS ::::::::::::::::::::

Maninho, me aproveita

base de erro no rito de brutalidade pro T. B.

Meu caro Manga - este final me desagrada muitíssimo. Zé Soldado não poderia ficar com a Moura após o sacrifício do irmão. Porque não outro personagem (um estranho), um novato, para fazer o ladrão? A solução de ficar o Zé Soldado c/ a Moura depois do assassinato brutal - destrói todo o clima de confiança, afeição, respeito que havia no m...

Ilustração 15 – As notas deixadas por Rachel de Queiroz começam pela margem esquerda da página, e seguem no sentido anti-horário, na seqüência:

A – “N.B. Para o Carlos Manga. R.Q.”

B – “Meu caro Manga – este final me desagrada muitíssimo. Zé Soldado não poderia ficar com a Moura após o sacrifício do irmão. Porque não outro personagem (um estranho), um novato, para fazer o ladrão? A solução de ficar o Zé Soldado c/ a Moura depois do assassinato brutal – destrói todo o clima de confiança, afeição, respeito

que ligava Maria Moura aos seus fiéis: J. Rufo, Z. Soldado, Maninho. É um disparate...[a partir daqui o texto se torna ilegível].

C – “Esse tiro do irmão no outro é uma brutalidade gratuita. Francamente, me horroriza.”

D – “E é contra toda a linha psicológica da Moura. R.Q.”

Conforme palavras de Maria Moura no romance, transcritas neste capítulo, ela jamais mata aqueles que lhe servem, embora não os poupe de castigo. A personagem televisiva, entretanto, assume postura contrária, levando a cabo a conversa que tem com seus cabras, logo após a fuga do limoeiro, quando assume a condição de chefe do bando: “... quem desobedecer paga caro. Tão caro e tão depressa que não vai ter tempo nem para se arrepender.” Embora essa fala da personagem tenha sido extraída, *ipsis literis*, do texto literário, no romance ela não ganha a proporção de ameaça de morte, como na minissérie.

Embora Rachel de Queiroz não tenha deixado qualquer nota, no roteiro, sobre a nova postura de Maria Moura de punir com a morte seus traidores, a maneira como a nova lei se consuma neste capítulo do roteiro provoca verdadeira indignação. Não é apenas um cabra traidor sendo condenado à forca, é um homem sendo morto pelas mãos de seu irmão mais velho, e a mando de Moura. Não obstante os sinais de protesto contra a referida cena, este foi o único caso, em todo o roteiro, em que Rachel de Queiroz redige, numa folha à parte, uma sugestão para a reelaboração da ação, numa atitude desesperada para que a opção ali registrada não se concretize. Note-se que, com sua sugestão, ela procura restaurar a linha psicológica - que vem sendo corrompida ao longo do roteiro - da Moura do romance, de apenas castigar seus empregados.

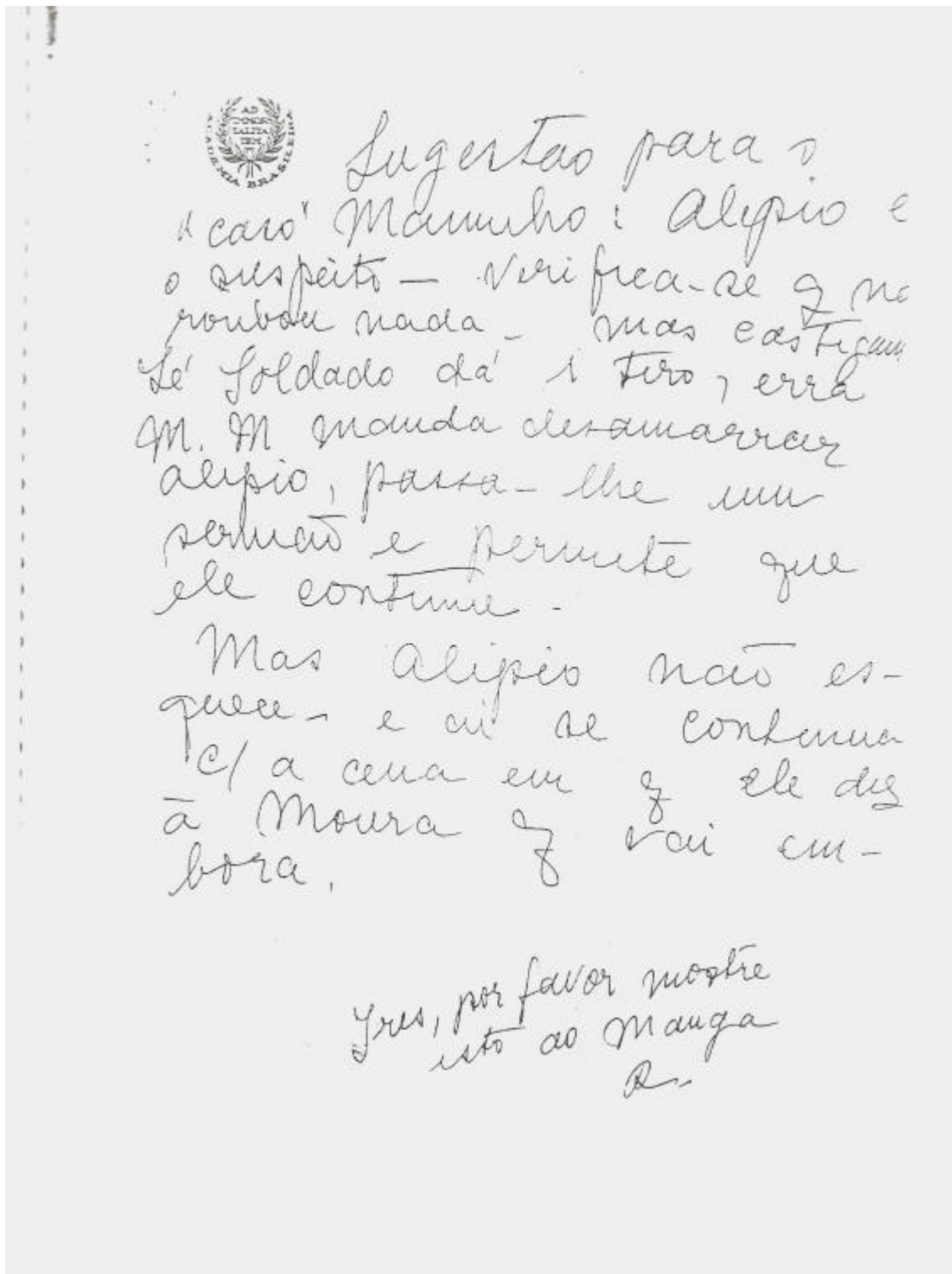


Ilustração 16

Comparando o roteiro com o produto final, percebemos que sua interferência, se não foi seguida à risca, também não foi totalmente desprezada. A cena, que poderia ter sido a mais cruel, envolvendo Maria Moura, acaba se concretizando numa oportunidade para ela demonstrar, na minissérie, a sua humanidade.

Totalmente refeita a ação, em relação ao roteiro, no produto final, os dois irmãos são poupados: um de matar, o outro de morrer. Quando descobre que o verdadeiro culpado pelo roubo é Maninho, Maria Moura deixa a Alípio a tarefa de executá-lo. Alípio se nega: "Eu sei

que a lei é essa, sinhazinha. Mas Maninho ainda é muito moço e tem muito que aprender. Eu nunca gostei de matar por vingança, não...”⁶¹ Alípio pede a Maria Moura que outro cabra execute a sentença, e ela então passa a tarefa para Roque. Maninho tira o laço do pescoço e corre. Roque levanta o braço, para atirar uma faca, mas Maria Moura intervém: “Deixa, Roque! Deixa, deixa! O Alípio tem razão, esse menino ainda tem muito que aprender. E é a vida que vai ensinar.”⁶² Assim, ainda que a Moura recriada para a televisão tenha uma nova postura no tratamento dado a seus empregados, a verdade é que não chegou a se registrar nenhum caso de consumação de pena de morte contra seus cabras, durante a minissérie.⁶³

3.4.5 Maria Moura e Liberato: violência para justificar a violência

As cenas que tratam do relacionamento íntimo entre Maria Moura e Liberato, no roteiro, não receberam interferências substanciais de Rachel de Queiroz, a não ser por uma ou outra correção gramatical ou substituição lexical. Apesar disso, registramos alterações importantes entre as cenas descritas no *script* e aquelas levadas ao ar. Na obra literária, o assédio de Liberato é consentido por Maria Moura, e partilhado por ambos:

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

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

E eu só sei que nem cheguei bem a ter remorso, parecia tudo até natural. Durante o dia não transparecia nada, pelo menos era o que eu supunha. O que se passava durante a noite era uma espécie de mistério; como as coisas que a gente faz sonhando e não tem culpa (p. 20-21).

Enquanto no roteiro antevemos uma entrega parcial, com sinais de repulsa:

CENA 12 – QUARTO DO LIMOEIRO, INTERIOR, NOITE

Maria Moura está deitada. Liberato chega, evidentemente bêbado e começa a tirar a roupa. Liberato, só de ceroulas, deita ao lado dela e a agarra. Maria Moura não esboça nenhuma reação. Liberato começa a beijá-la no pescoço, nos braços. Maria Moura continua impassível, demonstrando apenas um

⁶¹ Diálogo transcrito da minissérie.

⁶² Ibid.

⁶³ Na minissérie, até mesmo Duarte, homem de confiança de Maria Moura quase chega a ser enforcado, sob suspeita de traição. Descoberto o engano, entretanto, ela interrompe a execução.

pouco de nojo. (...) Com o lençol, Maria Moura limpa os beijos que Liberato deu em seu pescoço.

O que visualizamos, nas telas, entretanto, é a resistência de Maria Moura às investidas de Liberato. E, embora por um breve momento ela demonstre entrega e consentimento, nas cenas seguintes sua repulsa vai se acentuando, à medida que a aproximação de Liberato vai se tornando forçada, até constituir-se em estupro.

Essa mudança na concepção do envolvimento dos dois tem, a nosso ver, a finalidade de justificar as alterações ocorridas na psicologia e nas atitudes de Maria Moura que, apesar das interferências de Rachel de Queiroz, ainda mantém uma postura mais dura em relação à Moura original. Vítima de violência sexual, torna-se justificável que Maria Moura assuma um comportamento mais agressivo ou, no mínimo, de indiferença aos atos de violência que determina, autoriza ou presencia, incluindo-se, aí, a morte do próprio Liberato.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após investigar algumas das inúmeras pistas encontradas no percurso criativo do romance *Memorial de Maria Moura* e sua travessia para o mundo das imagens, só podemos chegar a uma conclusão: há ainda muito que desvendar desse intrincado caminho de rabiscos, esboços, rasuras, protestos e apelos e - apesar disso tudo - de comovente beleza, que leva à concepção das duas versões da obra. É mister, entretanto, concluir esta dissertação, e para isso faremos algumas considerações.

A leitura dos manuscritos do *Memorial de Maria Moura* foi, sem dúvida, uma viagem à parte no nosso percurso investigativo: das primeiras notas visando à escritura do romance até o original levado ao prelo, são tantos os desvios e novos rumos seguidos, que muitas vezes tememos não conseguir achar o fio condutor. O que aconteceu com a Maria Moura viúva e mãe de oito filhos, com genros e noras, que encontramos nas notas da Agenda, para se transformar na mulher solitária e infértil dos manuscritos e do romance, por exemplo? Se procurarmos, nos documentos de processo, a resposta para essa pergunta, não a encontraremos facilmente. Não há, na escritura do romance propriamente, sinais concretos dessa transformação, a não ser por um simples parágrafo excluído da sinopse, conforme se vê nos anexos deste trabalho.

Na segunda escritura, datiloscrita, da sinopse encontrada junto aos *documentos avulsos*, há uma indicação de que se retire a referência à Maria de Oliveira, a viúva e mãe de família, que teria, juntamente com a Rainha Elizabeth, composto o perfil de Maria Moura. Dela, fica apenas a predisposição para chefiar um bando de homens e promover assaltos no sertão nordestino. E se, por um lado, vemos na Maria Moura solteira e sem filhos, uma extensão da própria Rainha, por outro lado, não podemos deixar de vislumbrar também uma retomada de personagens anteriores de Rachel de Queiroz, como a Conceição de *O Quinze*, e a Guta, em *As três Marias*. Esse indício é apenas um dos muitos, presentes nos documentos

de processo do *Memorial*, que confirmam a tese do constante *inacabamento* das obras de arte, defendida por Cecília Almeida Salles, e abordada no primeiro capítulo deste trabalho.

E é, ainda, essa condição inata que tem o objeto estético de vir a ser muitos, além daquele inicialmente oferecido ao público, que justifica o que encontramos na pesquisa acerca da participação de Rachel de Queiroz na recriação do *Memorial*, da palavra para a imagem. Iniciamos nossa pesquisa com o propósito de confrontar os manuscritos da obra literária com os dois níveis de criação da minissérie: o *script* e o audiovisual, e surpreendentemente acabamos por ser levados para um caminho diferente, porém tão sedutor quanto aquele que nos propusemos a trilhar, num primeiro momento.

Esperávamos encontrar, nas notas deixadas no roteiro, uma Rachel de Queiroz preocupada em resgatar o *Memorial de Maria Moura* por ela escrito, na reescritura para a televisão, já que, conforme depoimentos dela e de outros escritores presentes ao longo deste trabalho, acerca das adaptações de obras literárias, percebemos que há quase sempre uma insatisfação por parte do primeiro autor da obra transmutada, quanto às alterações empreendidas na segunda ou nas demais versões editadas. O que encontramos, entretanto, mais do que uma Rachel de Queiroz às vezes zangada, às vezes irônica, às vezes indignada com certos rumos dados ao *Memorial*, foi uma artista disposta a colaborar para a recriação de sua própria história, considerando e sugerindo acontecimentos bem diferentes daqueles presentes na obra literária. É a escritora se abrindo para uma nova autoria.

A Crítica Genética, ao desviar o foco de investigação da obra de arte em si para pousá-lo no processo de elaboração artística, acabou por redescobrir o sujeito da criação. Cecília Almeida Salles, no último capítulo do seu *Redes da criação* (2006, p. 149 et seq.) reflete sobre o que ela chama de “desdobramentos” das discussões sobre a gênese artística: “No ambiente da criação, como rede complexa em permanente construção, e a partir desse olhar interno ao percurso criação, como pensar a autoria?”. Preocupação compartilhada por Almuth Grésillon (2007, p. 38), que também questiona: “...como nomear, como analisar aquele que escreve, estando claro que não pode haver um retorno ao mito de um sujeito pleno, não clivado, que seria mestre tanto do que faz como do que escreve?”

O que as duas autoras estão discutindo é o caráter intensamente dialógico que se verifica no interior das criações (e ao qual nos referimos no capítulo 2), revelando que um criador, quando se dispõe ao trabalho, não o faz totalmente sozinho, mas cercado de informações, colaborações e intertextualidades. Assim, ao que parece, a Crítica Genética, ao promover o nascimento do *scriptor*, conforme sugere Willemart (1993, p.13), revogando de

certa forma, a declaração de “morte do autor”, feita anteriormente por Barthes, o faz em um ambiente de múltiplas possibilidades de trocas e interações:

Surge, assim, um conceito de autoria, exatamente nessa interação entre o artista e os outros. É uma autoria distinguível, porém, não separável dos diálogos com o outro; não se trata de uma autoria fechada em um sujeito, mas não deixa de haver espaço de distinção. Sob esse ponto de vista, a autoria se estabelece nas relações, ou seja, nas interações que sustentam a rede, que vai se construindo ao longo do processo de criação (SALLES, 2006, p. 152).

Não obstante a possibilidade de discutir novos conceitos sobre a autoria supostamente individual, há ainda que se considerar os conflitos que as recriações intersemióticas suscitam quanto a esses conceitos, pois na medida em que possibilitam múltiplas versões da mesma obra, também patrocinam o aparecimento de novos sujeitos que, entre uma criação e outra, alternam-se no papel de autor.

Rachel de Queiroz, autora do romance *Memorial de Maria Moura*, não é a autora do roteiro homônimo. A autoria deste, oficialmente, cabe a Jorge Furtado e Carlos Gerbase que, no entanto, não são os autores (ou pelo menos, não os únicos autores) da minissérie. Esta agrega também a atividade criadora dos diretores, dos atores, cenógrafos, figurinistas e etcétera.

Entretanto, a despeito das outras mãos que vão se juntando para moldar a nova escritura, não há como apagar as marcas da autoria queiroziana, nem do roteiro, nem da minissérie, pois a maior parte dos personagens e das ações ali presentes, ainda que tenham sofrido transformações mais ou menos significativas, foram retiradas do romance. Temos, portanto, uma nova autoria coletiva, que não pode apagar a primeira autoria, ainda que assim supostamente o desejasse a própria Rachel, com a exigência de uma declaração de *adaptação livre*, conforme já referimos.

E tanto quanto lhe foi possível, Rachel de Queiroz respeitou essa liberdade de criação a que fazem jus os roteiristas. Embora ela tenha revisado todas as 660 páginas do roteiro, e deixado alguma marca de sua passagem em praticamente todas elas, seu trabalho de revisora, na maior parte do tempo, se limitou a supressões, substituições e acréscimos nas falas dos personagens, além de inúmeras “dicas” quanto aos aspectos culturais: expressões, comportamentos, usos e objetos de cena. No que concerne à recomposição de personagens e ao redirecionamento das ações, propriamente, sua interferência foi mínima, resumindo-se a algumas poucas passagens em quatro dos 24 capítulos do *script*.

Rachel de Queiroz manteve-se quase sempre impassível ao comportamento mais violento e às novas motivações conferidas aos Marias Pretas e à Eufrásia, por exemplo, e por extensão aos desdobramentos delas advindas. Não questionou as novas tramas e os novos relacionamentos entre personagens, assim como não interferiu no novo desfecho da história. Ela tinha consciência da naturalidade com que isso ocorre numa transposição da literatura para outros signos.

Entretanto, não pôde ver a sua Maria Moura, contraditoriamente e equilibradamente ditadora e humana, perder a sua ética - que provavelmente, reflete a ética e a ideologia da própria Rachel - em atitudes cruéis. Para a Moura queiroziana, “Mortes que já fiz foi em caso extremo, era sempre ou eles ou eu” (p. 23).

Assim, à exceção da cena do sítio do Limoeiro, envolvendo Tonho e Irineu numa atitude de tortura a Chico Anum e Zita, e que mereceu a atenção de Rachel, todas as demais interferências da escritora, nos desdobramentos das ações, na escritura do roteiro, referem-se a cenas que envolvem e corrompem a personalidade de Maria Moura. Em nome do resgate à essência da personagem, Rachel de Queiroz não se furta a fazer sugestões de desdobramentos completamente novos em relação aos manuscritos e ao original de sua obra, como nos capítulos 10 e 12, analisados no capítulo 3 desta dissertação.

Salles (2007, p. 51), falando sobre os processos de criação coletivos, analisa que o trabalho compartilhado, se por um lado pode ser estimulante, porque gera reflexões conjuntas e múltiplas possibilidades, também acarreta dificuldades:

Não há dúvida de que essa complexidade existe, mas é importante ressaltar que o caráter coletivo de todas essas manifestações artísticas é parte integrante de sua materialidade. O que está sendo ressaltado é que, nesses casos, sem a interação a obra não se concretiza.

Confirmando essa teoria, percebemos que, a partir da interação entre Rachel de Queiroz e os demais autores da minissérie, ainda que complexa e conflituosa, foi possível concretizar a obra audiovisual em um nível no mínimo intermediário entre o roteiro e o romance, possibilitando um equilíbrio entre os pontos de vista presentes nas duas versões da obra, de forma a respeitar a liberdade criadora dos roteiristas, sem ferir drasticamente a concepção da escritora, que admite sobre o resultado final: “Não estou reclamando nada da Moura. Acho que apesar de tudo, ficou bonito”.⁶⁴

⁶⁴ Revista Domingo, op. cit.

Ao disponibilizar-se para colaborar na reescritura de sua própria obra, assumindo a condição de co-autora, Rachel de Queiroz nada mais faz do que tentar resgatar a autoria da primeira escritura, naquilo que ela tem de essencial, que são as verdades de Maria Moura, que é, conforme Luiz Filipe Ribeiro (1999, p. 52) “solista absoluta” nessa orquestra de poder, paixões e morte, que é o *Memorial*.

O que as novas cenas das quais Rachel participou, no roteiro, têm em comum com os manuscritos da obra? Uma simples nota encontrada na Agenda, de quando a Moura ainda era viúva e tinha uma grande família, é suficiente para responder a esta questão:

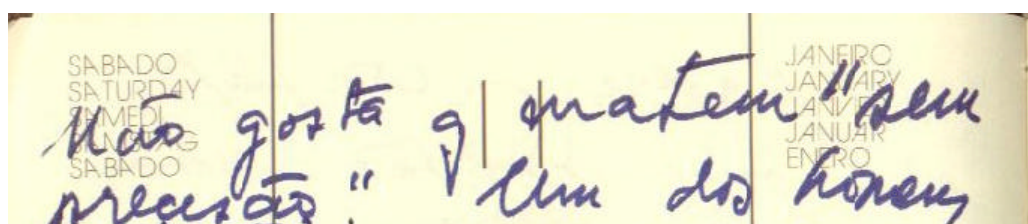


Ilustração 17 – MM- Ag. p. 011

Se no primeiro momento do seu processo de criação, Rachel de Queiroz tinha uma outra idéia de Maria Moura quanto a sua condição social e familiar, não se pode dizer o mesmo quanto ao caráter da personagem: viúva ou solteira, mãe de muitos filhos ou estéril, rica ou pobre, a Moura de Rachel de Queiroz é uma mulher fria o suficiente para mandar matar o padrasto e o amante, sensível a ponto de não conseguir fazê-lo com as próprias mãos, e consciente o bastante para nunca matar “sem precisão”.

Finalizando, pudemos concluir que as observações de Rachel de Queiroz, quanto às cenas do roteiro que feriam mais gravemente o caráter e a psicologia de Maria Moura, foram ouvidas e em grande medida acatadas pela direção da minissérie. E se a personagem, na obra audiovisual, não disfarça tão bem quanto no romance a autoria de seus crimes, pelo menos conseguiu manter boa parte da sua ética e humanidade, merecendo dos espectadores o que os leitores já lhe devotavam: respeito e admiração. E esse mérito só pode ser atribuído a Rachel de Queiroz, autora do *Memorial de Maria Moura* em palavras e co-autora do *Memorial de Maria Moura* em imagens.

Pego de empréstimo as palavras de Gabriel Garcia Marquez (2004, p.15), para colocar um suposto ponto final na escrita deste trabalho:

Algumas vezes acreditei – ou melhor, tive a ilusão de estar acreditando – que ia descobrir, de repente, o mistério da criação, o momento exato em que uma história surge. Mas agora acho cada vez mais difícil que isso aconteça. [...] li um sem-fim de conclusões, tentando ver se descubro o momento exato em que a idéia surge. Nada. Não consigo saber quando isso acontece. Mas nesse meio tempo, tornei-me um viciado no trabalho coletivo.

BIBLIOGRAFIA

ASSIS, Machado. *Obras Completas*. São Paulo: Formar, s/d.

BALOGH, Anna Maria. *Conjunções, disjunções, transmutações: da literatura ao cinema e à tv*. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2005.

BARTHES, Roland. *Elementos de semiologia*. Tradução: Izidoro Blikstein. 16. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

BARRÔCO, Rozely de Fátima Campello. *Alquimia da escritura: o processo de construção da protagonista, no romance Memorial de Maria Moura*. Niterói, 2004. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói. 2004.

BOIE, Bernhild. A escrita e a obra. In: *Arquivos literários*. SOUZA, Eneida Maria, MIRANDA, Wander Mello (org.) São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA. Rachel de Queiroz. São Paulo: IMS, n. 4, set. 1997.

CAMARGO, Robson Corrêa. Teatro, texto, versão ou versões anteriores: um primeiro encontro entre a crítica genética e o espetáculo teatral. In: *Manuscrita: revista de crítica genética*, nº 10. SALLES, Cecília Almeida (Dir.) São Paulo: Annablume, 2002.

CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CANDIDO, Antonio et. al. *A personagem de ficção*. 10. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

CLÜVER, Claus . Estudos interartes – conceitos, termos, objetivos. In: *Literatura e sociedade* – revista de teoria da literatura e literatura comparada. VIDAL, Ariovaldo José (org.) São Paulo: EDUSP, 1997.

COLLOT, Michel. Tendances de la genèse poétique. In: *Genesis – manuscrits poétiques*. Nº 2. Paris, 1992. (p.11-26).

COSTA, Maria Osana de Medeiros. Maria Moura, uma saga de poder, amor e morte. In: *Gênero e Representação na Literatura Brasileira*. DUARTE, Constância Lima et al (org.). Belo Horizonte: UFMG, 2002. Vol. II, (p. 183-189).

COUTINHO, Evaldo. *A imagem autônoma* – ensaio de teoria do cinema. São Paulo: Perspectiva, 1989.

DINIZ, Thais Flores Nogueira. Literatura e cinema: da intersemiótica à tradução cultural. In: *Revista com textos*. Ouro Preto: UFOP, 1995.

ECO, Humberto. *Obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

_____. *Lector in fabula*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

_____. *Apocalípticos e integrados*. Tradução: Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2006.

EISENSTEIN, Sergei. *O sentido do filme*. Tradução Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

FARIAS, Roberto (et. al). *Memorial de Maria Moura* (minissérie de TV). Rio de Janeiro: Rede Globo, 1994.

FERRER, Daniel. A crítica genética do século XXI será transdisciplinar, transartística e transemiótica ou não existirá. In: ZULAR, Roberto(org.). *Criação em processo*. São Paulo: Iluminuras, 2002.

FIEL, Syd. *Manual do roteiro*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

FURTADO, Jorge, GERBASE, Carlos. *Memorial de Maria Moura* (roteiro). Rio de Janeiro: Rede Globo, 1994.

FONSECA, Maria Augusta. Vertentes e processos da criação literária. In: *Arquivos literários*. SOUZA, Eneida Maria, MIRANDA, Wander Mello(org.) São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

FONTANILLE, Jacques. *Significação e visualidade* – exercícios práticos. Trad. Elizabeth B. Duarte e Maria Lilia D. de Castro. Porto Alegre: Sulina, 2005.

GONÇALVES, Aguinaldo. Relações homológicas entre literatura e artes plásticas. In: *Literatura e sociedade* – revista de teoria da literatura e literatura comparada. VIDAL, Arioaldo José (org.) São Paulo: EDUSP, 1997.

GRÉSILLON, Almuth. *Elementos de crítica genética*. Trad. de Cristina de Campos Velho Birk (et. al.). Porto Alegre: Editora da UFRS, 2007.

_____. *Devagar: obras*. In: ZULAR, Roberto(org.). *Criação em processo*. São Paulo: Iluminuras, 2002.

GUIMARÃES, Hélio. O romance do século XIX na televisão: observações sobre a adaptação de *Os Maias*. In: PELLEGRINI, Tânia (et. al.). *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Senac/Itaú cultural, 2003.

- HOLLANDA, Aurélio Buarque. *Novo dicionário da Língua Portuguesa*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, s/d.
- HOUAISS, Antônio. Memorial de Maria Moura. *Jornal do Commercio*, [Rio de Janeiro], p.4, 6 out. 1992. Discurso pronunciado na Academia Brasileira de Letras, em 3 set. 1992.
- JAKOBSON, Roman. *Lingüística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1969.
- KLEE, Paul. *Diários*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- LAGES, Susana Kampff. *Walter Benjamin: tradução e melancolia*. São Paulo: Edusp, 2002.
- LEITE, Sérgio Lara. *A literatura no cinema*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1984.
- LEBRAVE, Jean-Louis. O manuscrito será o futuro do texto. Trad. Renato de Mello. In: SOUZA, Eneida Maria de; MIRANDA, Wander Mello (org.). *Arquivos literários*. São Paulo: Ateliê Literário, 2003. p.83-92.
- LESSA, Elsie. Memorial de Maria Moura. *O Globo*. Rio de Janeiro: 16 nov. 1992.
- LIMA, Sônia Maria van Dijk. *Escritura de Sagarana*. São Paulo: Navegar, 2003.
- _____. *Gênese de uma poética da transtextualidade*. João Pessoa: Editora Universitária, UFPB, 1993.
- MACHADO, Arlindo. O vídeo e sua linguagem. In: Revista USP – *Dossiê palavra e imagem*, Nº 16. São Paulo: EDUSP, 1992/93.
- MACIEL, Luiz Carlos. *O poder do clima- Fundamentos do roteiro de cinema e TV*. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- MAGALHÃES, Roberto Carvalho de. A pintura na literatura. In: *Literatura e sociedade – revista de teoria da literatura e literatura comparada*. VIDAL, Ariovaldo José (org.) São Paulo: EDUSP, 1997.
- MANUSCRÍTICA: Revista de Crítica Genética. São Paulo: Annablume, n. 8, jul.1999.
- _____. São Paulo: Annablume, n. 10, jun. 2001.
- _____. São Paulo: Annablume, n. 13, jan. 2005.
- MARQUEZ, Gabriel García. *Como contar um conto (oficina de roteiro)*. Trad. Eric Nepomuceno. 5. ed. Niterói/RJ: Casa Jorge Editorial, 2004.
- MENDES, Marlene Gomes (coord.) *Documentos de processo: “Memorial de Maria Moura”, de Rachel de Queiroz*, Niterói: UFF, Instituto de Letras, Grupo de Pesquisa em Crítica Genética, 2000, 1 CD-ROM.

_____. *Edição crítica em uma perspectiva genética de As três Marias, de Rachel de Queiroz*. Niterói: EdUFF, 1998.

METZ, Christian. *Linguagem e cinema*. Trad: Marilda Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1971.

MONZANI, Josette. *Gênese de Deus e o diabo na terra do sol*. São Paulo: Annablume; Fapesp; Salvador: Fundação Gregório de Mattos; UFBA, 2005.

NERY, Hermes Rodrigues. *Presença de Rachel*. Ribeirão Preto/SP: FUNPEC Editora, 2002.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro. *Literatura e Artes Plásticas, o Künstlerroman na ficção contemporânea*. Ouro Preto: UFOP, 1995.

OLIVEIRA, Maria de Lourdes Abreu. Literatura e cinema: uma questão de ponto de vista. In: *Verbo de Minas: Letras*, v.5: n. 10. Juiz de Fora:CES/JF, 2006.

_____. A montagem no cinema e na literatura. In: *Revista de cultura*. Petrópolis: Vozes, v. 78, n. 8, Out./1984, p. 5-11.

PACHECO, Antônio Carlos de M. *Personagens em construção no Memorial de Maria Moura: estudo da gênese do Beato Roamno*. Niterói, 2007. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói. 2007.

PANICHI, Edina Regina. A construção do personagem em Pedro Nava. In: *Manuscrita: revista de crítica genética*, nº 08. São Paulo: Annablume, 1999, p. 123-132.

PAZ, Otávio. O enigma das línguas. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 15 abril 1984, Suplemento literário.

PELLEGRINI, Tânia (et. al.). *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Senac/Itaú cultural, 2003.

PINTO, Júlio. O espelho, o cinema, a tv e a palavra: possibilidades da mimese. In: *Culturas e Signos em Deslocamento*. VIEIRA, Else Ribeiro Pires, BENN-IBLER, Verônica (org.) Belo Horizonte: UFMG, 1995.

PLAZA, Júlio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PFÜTZENREUTER, Edson do Prado. Desenho como documento de processo criativo. In: *Manuscrita: revista de crítica genética*, nº 10. São Paulo: Annablume, 2002, p. 188-196.

QUEIROZ, Rachel. *As três Marias*. 18. ed. São Paulo: Siciliano, 1997.

_____. *Caminhos de pedra*. Coleção Aché dos imortais da literatura brasileira. São Paulo: Pharma, 1990.

_____. *100 crônicas escolhidas*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970.

_____. *Dôra Doralina*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1987.

_____. *Memorial de Maria Moura*. 10. ed. São Paulo: Siciliano, 1997.

QUEIROZ, Rachel. *Memorial de Maria Moura*. Manuscritos autógrafos e datiloscritos relativos ao *Memorial de Maria Moura*, de 1988 a 1992:

_____. _____. Agenda

_____. _____. Manuscrito A

_____. _____. Manuscrito B

_____. _____. Manuscrito C

_____. *O Quinze*. São Paulo: ARX, 2002.

_____. *Obra reunida*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989. 5.v.

_____. Entrevista [gravada e transcrita]. Concedida à professora Marlene Gomes Mendes em 12/06/1988.

_____. Os anos da razão. *O Povo*, Fortaleza, 26 set. 1998, Editoria do Sábado.

_____. Entrevista. *Revista Domingo*. 1994.

_____. Entrevista. *Revista Veja*. São Paulo: Abril, 02 outubro 1996. Páginas Amarelas.

REALE, Giovanni, ANTISERI, Dario. História da filosofia: do romantismo até nossos dias. 5. ed. Vol. III, p. 524-528. São Paulo: Paulus, 1991.

REDE GLOBO. *Memorial de Maria Moura* (script original). Rio de Janeiro: Centro de Documentação/CEDOC, 1994.

REIS, Arthur Santos. Uma obra madura e de alto nível poético [Rio de Janeiro: *Jornal do Brasil*, 18/05/1994].

RIBEIRO, Luis Filipe. Maria Moura, codinome Rachel de Queiroz. In: *Geometrias do imaginário*. Galiza: Edicións Laidovento – Vento do Sul: 1999.

RICARDO, Cassiano. *Martim Cererê: (O Brasil dos meninos, dos poetas e dos heróis)*. Edição crítica por Marlene Gomes Mendes et al. Rio de Janeiro; Brasília: Antares, INL, 1987.

SABINO, Fernando. (Entrevista) *Estado de Minas*. Belo Horizonte, 18 de novembro 1990.

SABOYA, Jackson. *Manual do autor roteirista: técnicas de roteirização para a TV*. Rio de Janeiro: Record, 1992.

SALLES, Cecília Almeida. Linguagens em diálogo. In: *Manuscrita: revista de crítica genética*, nº 10. São Paulo: Annablume, 2002, p.109-139.

_____. Uma experiência transdisciplinar. In: *Manuscrita: revista de crítica genética*, nº 08. São Paulo: Annablume, 1999, p. 59-65.

_____. *Crítica genética : uma (nova) introdução*. 2. ed. São Paulo: EDUC, 2000.

_____. Crítica genética e semiótica: uma interface possível. In: ZULAR, Roberto(org.). *Criação em processo*. São Paulo: Iluminuras, 2002.

_____. *Gesto Inacabado: processo de criação artística*. 3. ed. São Paulo: FAPESP: Annablume, 2004.

_____. *Redes da criação – construção da obra de arte*. São Paulo: Editora Horizonte, 2006 (?).

SANTIAGO, Silviano. Com quantos paus se faz uma canoa. In: *Arquivos literários*. SOUZA, Eneida Maria, MIRANDA, Wander Mello(org.) São Paulo: Ateliê Editorial, 2002, p. 183-197.

SOUZA, Eneida Maria, MIRANDA, Wander Mello. *Arquivos Literários*. São Paulo: Iluminuras, 2002.

_____. Nava se desenha. In: *Arquivos literários*. SOUZA, Eneida Maria, MIRANDA, Wander Mello(org.) São Paulo: Ateliê Editorial, 2002, p. 183-197.

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

WILLEMART, Philippe. *Bastidores da criação literária*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

_____. *Universo da criação literária*. São Paulo: EDUSP, 1993.

_____. As múltiplas funções da imagem no manuscrito. In: *Revista USP – Dossiê palavra e imagem*, Nº 16. São Paulo: EDUSP, 1992/93.

ZULAR, Roberto (org.), *Criação em processo*. São Paulo: Iluminuras, 2002.

ANEXOS

MEMORIAL DE MARIA MOURA

(Sinopse)

MEMORIAL DE MARIA MOURA é um romance que se passa nos meados do século XIX, no alto sertão do Nordeste brasileiro.

A personagem principal, Maria Moura, inspirou-se na figura e na vida da Rainha Elisabeth I, da Inglaterra, que sempre exerceu sobre a autora uma forte fascinação.

O cenário foi criado a partir de uma breve referência, encontrada em antigos documentos, a uma tal Maria de Oliveira, fazendeira em Pernambuco, que, durante um severo período de seca, organizou um bando composto dos filhos, genros e alguns índios mansos, assaltando as fazendas da região.

No romance, Maria Moura é uma moça sertaneja, orfã de pai. Sua mãe, viúva, aparece um dia misteriosamente enforcada no próprio quarto onde dormia com o amante.

Moura, muito jovem ainda, é seduzida por esse mesmo homem (a quem chamava de padrasto) e ao descobrir que ele, a princípio com agrados e depois com ameaças veladas - tal como o fizera com a mãe - pretende na verdade se apossar das suas terras; induz ^{então} um dos caboclos da fazenda a mata-lo.

Ao vê-la assumir a posição de herdeira única, seus primos, que também têm parte na fazenda, resolvem reclamar a herança ^e um deles ^{foz} propôs casamento a Moura. Diante

da recusa da moça, tanto de casar, como de abrir mão de metade das terras, os primos passam para um ataque armado à fazenda. Moura, revoltada e decidida a não ceder à violência dos primos, reúne os seus empregados e morado prepara uma resistência simulada, toca fogo na casa e, aproveitando a supresa e a confusão do incêndio, foge para a mata com os seus homens e crias da casa.

O sonho e o objetivo de Moura é chegar à distante Serra dos Padres, no local de um antigo aldeamento dos Jesuitas, onde seu avô era dono de uma data de terras, sempre mencionada mas nunca procurada por seu pai e agora talvez ocupada pelos índios.

Aos poucos Moura vai organizando o seu bando, envolvendo-se em pequenos assaltos, apropriando-se de armas e montarias, e logo se arriscando a sortidas mais ousadas, ao mesmo tempo em que aumentava o seu numero de homens e e melhoravam as suas condições de combate. Até que, finalmente consegue chegar ao sitio na Serra dos Padres, seu por herança e pelo direito das armaa, e aí levantar a sonhada casa forte.

Já é, então, poderosíssima, conhecida e temida em toda a região e terras além.

E' por essa época que, procurando asilo, dela se aproxima um padre fugitivo que abandonara a batina por ser procurado por crime de morte. Tempos atrás ele a ouvira em confissão, quando Moura, talvez em busca de uma absolvição antecipada, planejava a morte do padrasto. Fingindo, a principio, não o reconhecer, Moura acaba por ouvir a história do fugitivo, uma história paralela à sua: a louca aventura da

fuga, a penosa sobrevivência, ele ~~com~~^{indo} a cabeça a prêmio, ~~de~~
vila em vila, escondendo a identidade mas ainda apegado com angus-
tiada fidelidade à sua fé cristã; ela, na sua obsessão fanática
por segurança e poder. Afinal, Moura o acolhe, ~~esconde-lhe~~ ~~a con-~~
~~de-lhe~~ a condição de padre e o apresenta ao bando apenas como um
homem santo, um Beato que, de certa maneira, passa a representar
a consciência religiosa do grupo.

Alem dos assaltos, uma das maiores fontes de renda de Maria Moura,
é dar asilo, por dinheiro, a homens perseguidos ou pela justiça ou
por inimigos. Um desses é Cirino, filho de um rico fazendeiro vi-
zinho, jurado de morte pela família de uma moça a quem seduzira.

Moura acoberta o rapaz, mediante alto pagamento feito pelo pai,
mas acaba se apaixonando desesperadamente por Cirino. Envolvem-se num
violento caso de amor até ela descobrir que Cirino a traiu por di-
nheiro, matando ^{dois dos} seus ~~homens~~ de confiança e entregando a inimigos o
chefe de ^{poderosa} uma família, ~~poe~~ ela asilado. Cirino por sua vez é traído,
cai numa emboscada e é preso. Moura, então, junto com o seu bando,
parte para a vila e consegue tirar (à força, Cirino da cadeia). Ela
o leva de volta, e para grande surpresa do moço, ~~é~~^o prende num es-
conderijo secreto. Só uma vez o tira de lá para uma ~~d~~ desesperada
noite de amor. Amanhã seguinte solta-o e manda mata-lo.

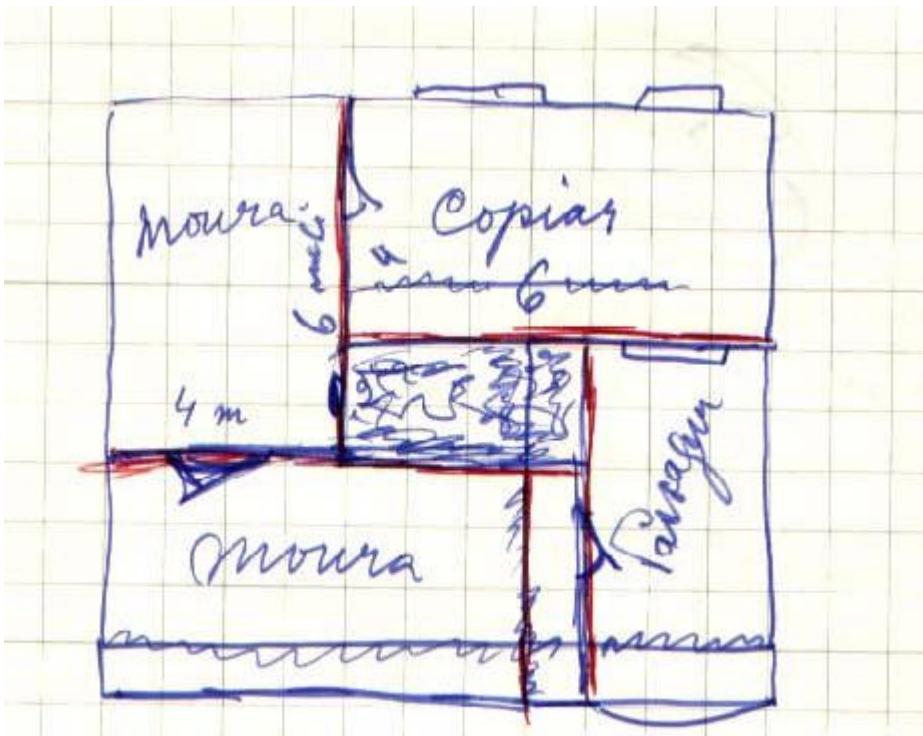
Após a morte de Cirino, Moura ~~cai~~^{se} ~~em~~ afunda em terrível abati-
mento. Mas (afinal, se recobrando), ^{atira-se a} ~~mete-se~~ a uma aventura de extremo
perigo, cujos ~~perigos~~ altos riscos ela resolve enfrentar, num desafio
ao seu desespero.



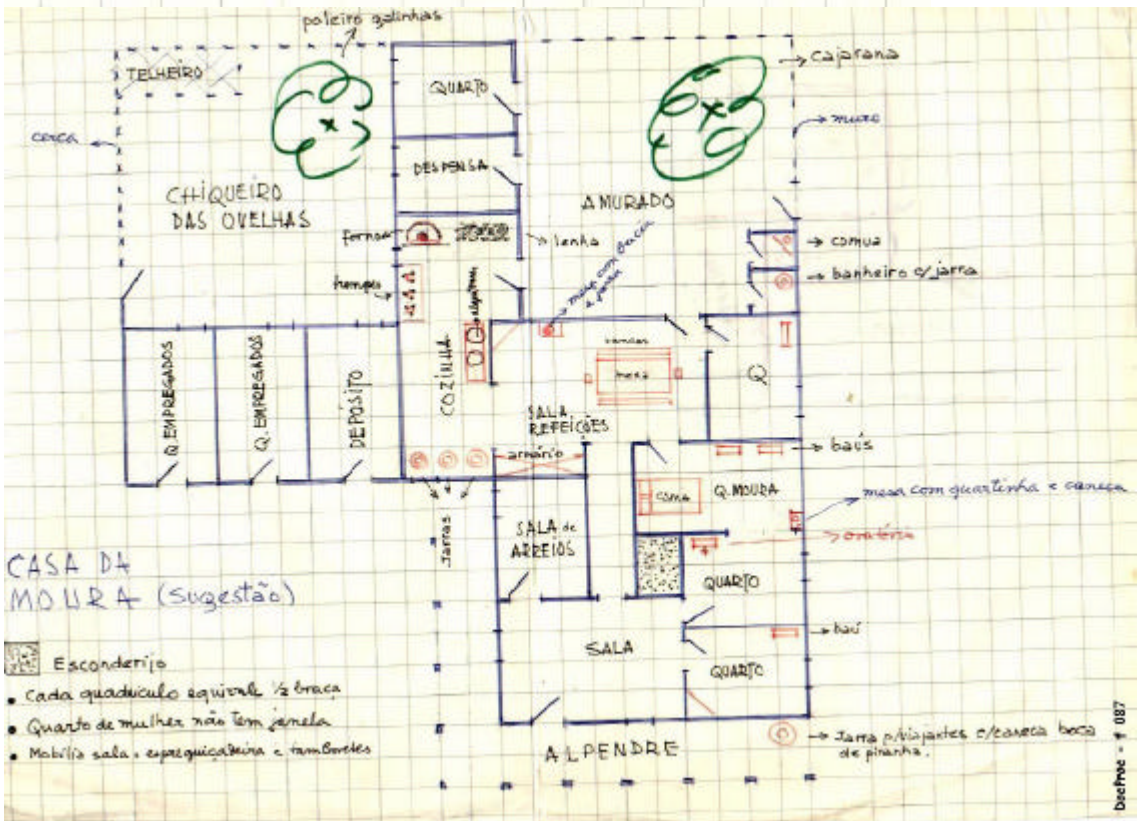
Para a Velha ideia do
liberato e tudo visto
isso n'1 fazenda do Bariri -
Moura não entendia, ele
desenhou a planta



Moura nunca se esqueceu da
planta e a executou quando
da construção da Casa Forte.
O pedreiro ficou ^{virtualmente} prisioneiro -



DocProc - f 087v



DocProc - f 087

Rio, 22/11/21

Minha Madrinha -

Veja se era assim que queria a casa da Moura (?).

Tentei legendar mas nem sempre minha letra é legível. Esclareço:

Cozinha - mesa com alguidares para afazeres diversos; "batente" onde se assentam 3 ou 4 trempes para cozinhar. Forno e depósito de lenha. Sim, ainda na bancada da mesa onde repousam os alguidares - panelas, grelhas, etc. Dos caibros pendem cascas de laranja, atis de milho, etc (vosmincê sabe muito mais do que eu). E, num canto, 3 jarras d'água de beber.

Quarto da Moura - primitivamente, quando ela era mocinha, não tinha janela (quarto de mulher). Depois ela abriu a parede para o vizinho, com janela, ficando com bem umas 8 braças quadradas. Cama de couro de gado (sola). Oratório (ao lado). Cabides.

Comua (de caixão) e benheiro com jarra d'água e cuia - isolados, no amurado da casa.

Sala - com mesa ladeada de 2 bancos, tendo 2 tamboretas nas cabeceiras. 1 mesinha com bacia, jarra e toalha para banhar as mãos

Móveis - Nos quartos, baús e um tamborete. Sala - cadeiras preguiçosas. Armadores para redes em todas as dependências (salas e quartos).

DocProc - f 088

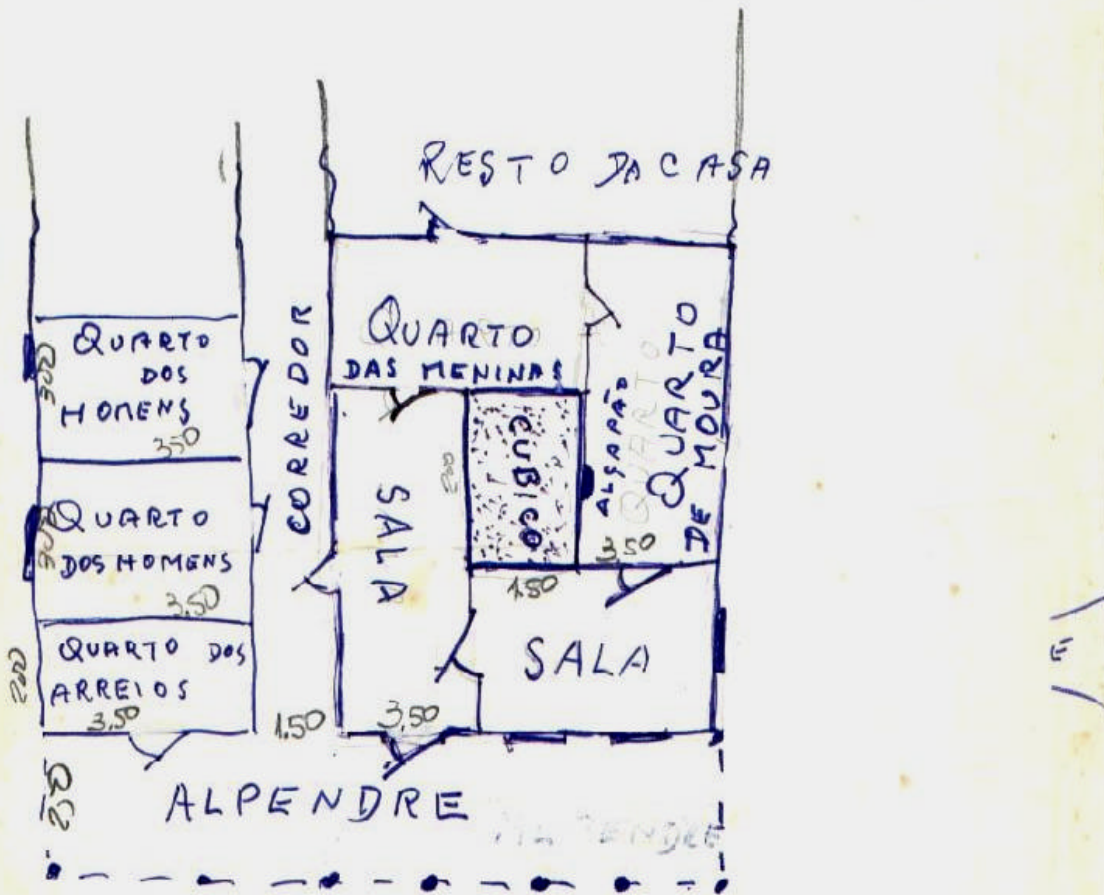
Se for aprovada - construa. Sua bênção

Paulina

Obs: O cercado de pau-a-pique que protege a casa da Moura, pode ter a saia (pe') da cerca, pelo lado externo, plantado de urtiga e xique-xique com casas de maribondo caboclo para ali transportadas

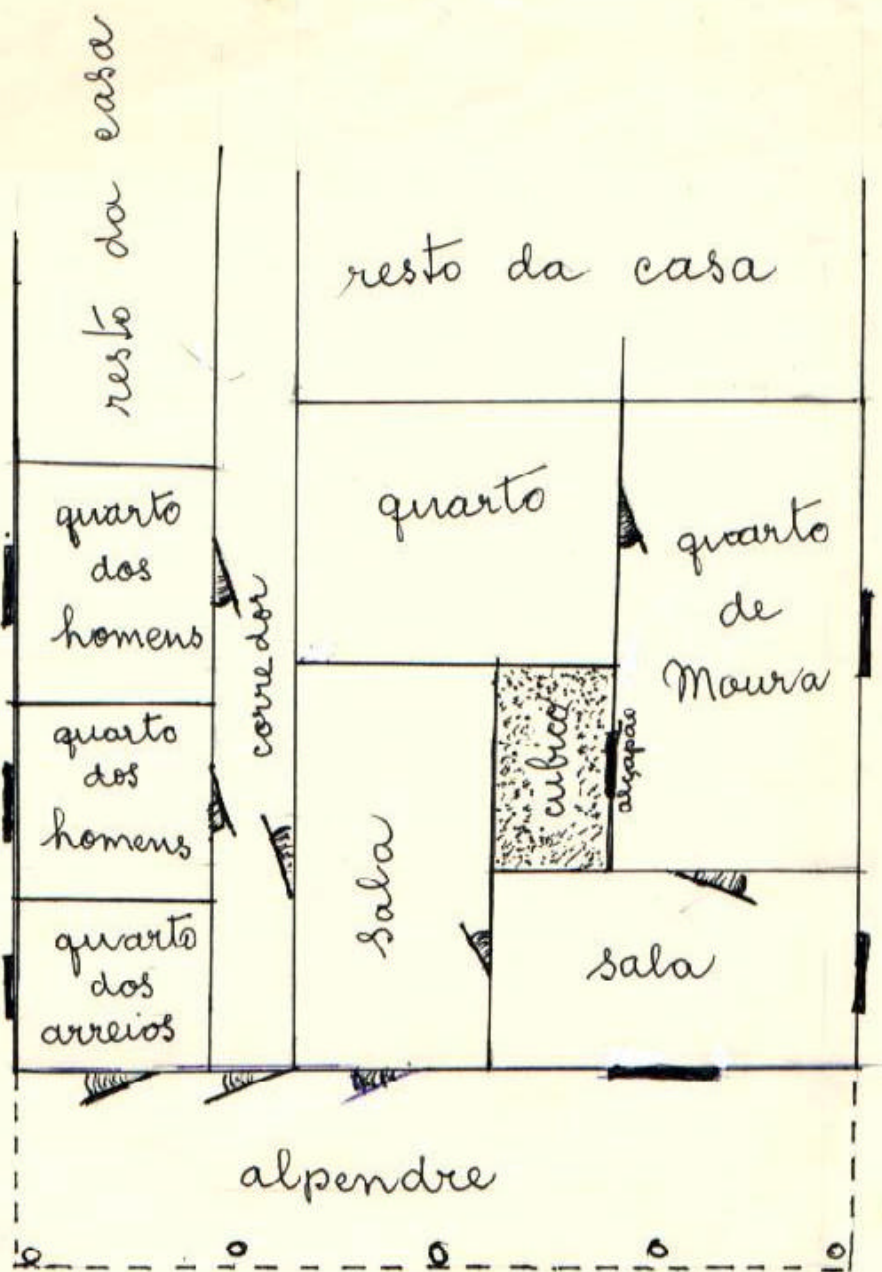
DocProc - f 088v

48

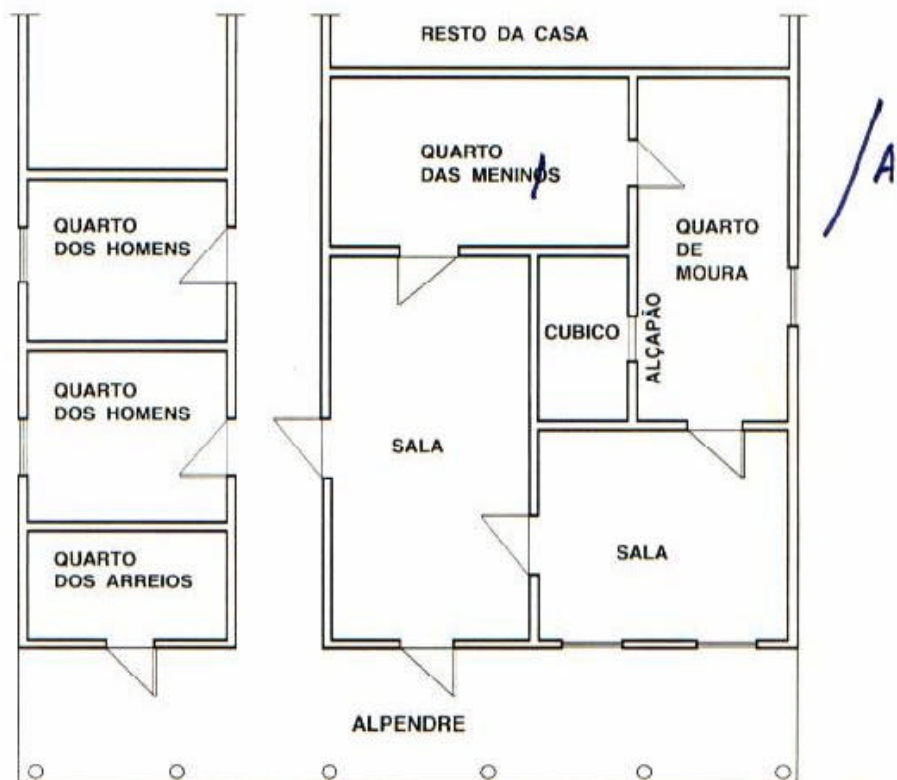


A casa e o cubico

A planta que acompanha a edição do livro *Memorial de Maria Moura*

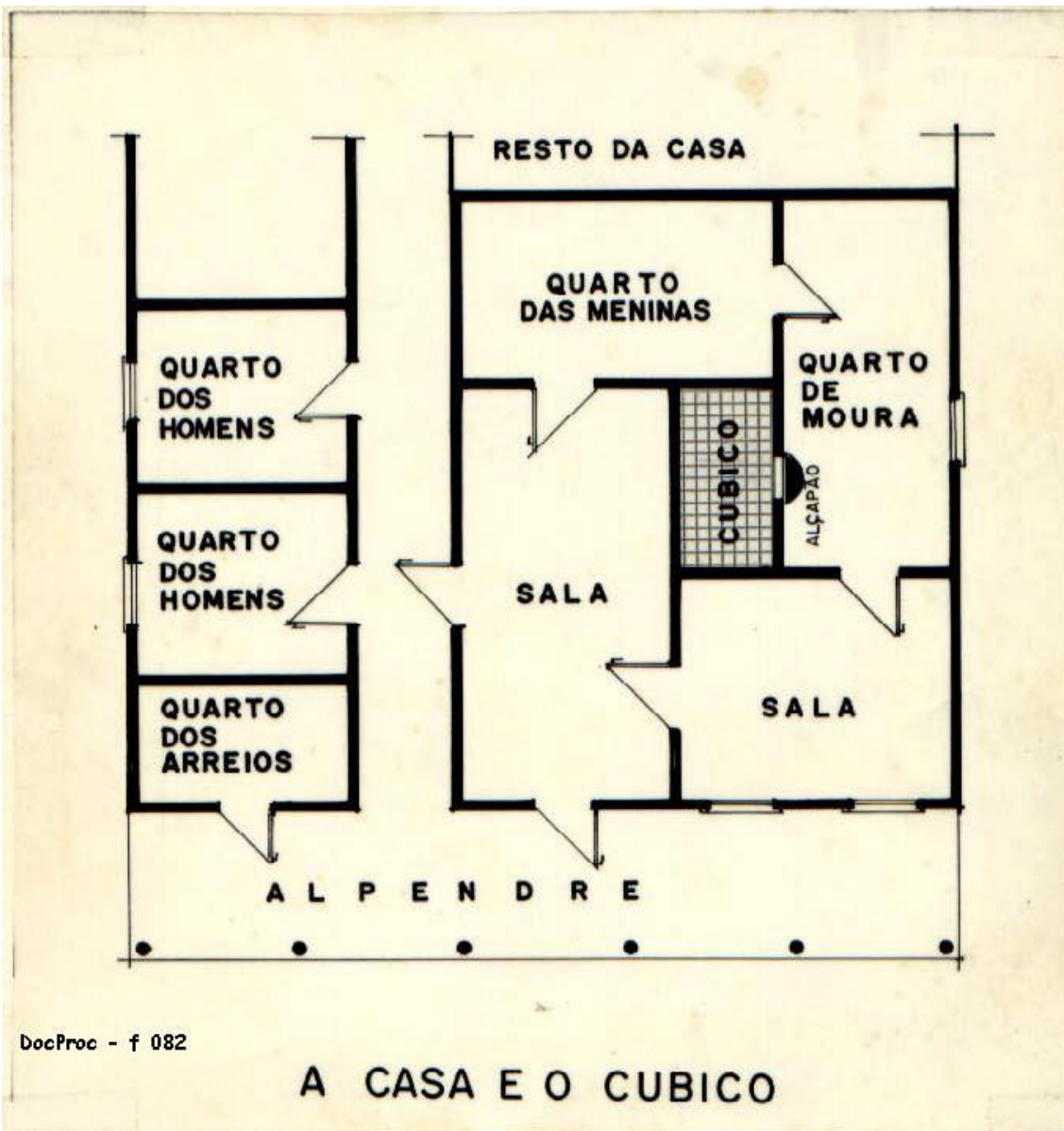


A Casa Forte
e
o cubico



A CASA E O CUBICO

DocProc - f 083



SABADO
SATURDAY
JANUÁRIO
JANUARY
JANUAR
ENTRO
SABADO

Não gosta q mateu "sem
precaução" Um do honen
(o mate) leva sempre 1 vela pra
doutor na mão dos afro-
santos. Le' Purpo sabe
afudar a morrer - diz
o benedito dos afro-santos
(Benedito: S. Manuel de
paciencia")

O doutor q vem encomen-
dar 1 morte. "Eu não
misturo as coisas. Não t

Carabina } Morais - 1813
Arma de fogo, mais curta
que a espingarda. No regu-
lamento das cavalarias, vem
clavina, portaclavina.

Espingarda - arma de fogo
grande com cano, coronha,
fechos; espingarda de vento
carregada c/ vento em lugar de
pólvora.

Espingarda de tiro de espingarda

Espingadana - gente armada c/

Espingarda - gente armada c/ espingarda
Espingarda de ar atirar em alguém, ou
ferr, matar c/ espingarda

Espingardeira aberta para asseter a
espingarda e disparar - Cas contra o
inimigo.

Espingardeiro O q faz espingarda

homem armado c/ espingarda

4) Valentim e Mariana

Fofem, encontram a frupe em deca-
bencia, ele assume. Mas faz os ar-
ranjos, V. aprende truques (o pai e
da' o dedo) reuunhos.

V. treina nesse ate' aprender a
atras facas -

+ tarde servira' de matador m-
vel a M.M. e' ele o encarregado

da execucao de Cirno

~~Um padre da Companhia Santa In~~
~~O outro padre escapou~~
 sido frechado pelos índios, depois morreu muito indio, e depois
 botaram um com os outros, ~~para a casa do padre~~
 Os passageiros que vieram quando os padres foram embora presos. E
 a chegar e a ficar, de
 o meu avô tinha sido o ultimo (o) povo desconfiava que ele
 do mundo,
 não se foi de morte natural. Também com aquela fama de ter botija
 com ouro em pó e vasos de ~~ouro~~, ^{prata, pelos papas no chão} tudo enterrado nos ~~terreiros de~~
~~de tempo~~ ^{de moradia dos}
 onde tinha sido a capelinha e a casa de padres, Agora tudo raso,
~~com~~ ^{com} o chão limpo, muita gente duvidava que tivesse morado padre
 ali. ^{Na} a casa deles ^{a grande, de Jeremias, e que poderia ser}
~~era em Jeremias, na Bahia, por ali deviam ter~~
~~restado de passageiros, conduzindo grupos de índios mansos, que fugiam~~
~~de uma grande seca. Tudo o mais deveria ser loucura.~~ ^{medonha. tinha por rodica}
 Mas o povo
 é ~~louco~~ ^{doído} por historia de dinheiro enterrado, botijas de moeda. Quarta
 casa já foi botada abaixo por causa de gente que sonhou com bo-
 tija enterrada numa sala ou quarto, ^{peço} ~~peço~~ dono morto. Já eu - eu ~~is~~
~~que eles tenham feito, mas agora~~ ^{boas}
 não acredito ~~que~~ eu faço. Enterro as minhas coisas, com a minha
~~mão, nunca me confiei em ninguém. Podia fazer como os enterrado-~~
~~res antigos que mandavam fazer o trabalho por um escravo e depois~~
~~matavam o negro para segurar o segredo. Eu não ia matar quem~~
~~me servisse, assim atôa. As mortes,~~ ^{executar} ~~que já fiz, só por ultimo recurso.~~
 Como a ^{Liberato} morte de Antonio Honorato, meu padrsto. ^{foi no}
 assinar a tal de procuração, que é que ele fez? Começou a me amea-
 çar encoberto: "quando uma pessoa morre ~~de pescoço quebrado~~, sempre
~~tera um motivo.~~ ^{se mata,} ~~E aí me assustei. Quem não se assustava?~~ ^{será tudo da mesma vez se mata?}
 Comecei
 a pensar. Quem sabe ele só tinha fingido a viagem. Quem sabe ele
 tinha andado só uma parte do caminho, voltado na calada da noite,
 Entrou no quarto pela janela que tinha o ferrolho quebrado (ele

VIRE

os padres tiveram ter cuidado de passar gem,

Abre 6 linhas

(2)

MARIA MOURA

Ai,daquele tempo pra cá eu mudei muito.Imagine se agora eu ia me ajoelhar aos pés daquele padre.Me confiei no tal segredo de confissão,de que Mãe falava ~~com tanta fe'~~ *com tanta fe' que*

E' verdade, ~~que~~, pelo que me disse, ~~ele guardou~~. Guardou o segredo, realmente, ~~que esse gente~~ *Como eu disse, a gente muda;* ~~naquele tempo~~ *naquele tempo* ~~o pecado da carne -com o me~~ *o pecado da carne -com o me* ~~o~~ *o*

padrasto -que aliás nem padrasto era,já que nunca casou com Mãe.

Hoje, ~~deixa~~ *o que eu quero e'* o passado pra lá. ~~Na hora de morrer é que se~~ *se* ~~usa em p~~ *é bom* da morte é que ~~se pensa~~ nos pecados.

Já o que ~~(mais me interessa)~~ *hoje em dia* ~~é a segurança~~ *escondido.* é a segurança. Meus ouros, meu dinheiro ~~enterrado~~.

Vinte anos de tanta luta. E este retiro que eu posso garantir a quem precisa. Como estou garantindo a esse padre... Padre,não,tenho que me acostumar ~~com~~ Beato Romano.

Secreto ~~arranjar~~ uma batina pra ele. Aquele camisolão azul dos beatos, um cordão de S. Francisco na cintura. Bigode e barba e cabelo comprido ele já ~~tem~~ *usa.*

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

Eu que descobri.Minha mãe morta,enforcada no armador da ~~parede~~ *parede*. Em redor do pescoço,um cordão de punho de rede.

Saimos com escuro, como eu queria. Valentim, ^f Rubina e João Rufo assistiram ~~a~~ partida, ajudaram nos arranjos de última hora. Ninguém tinha falado a Marialva. Valentim, quando me despedi, disse em voz baixa:

-Recebi o papel. *Agradeço pelo menino.*

Duarte tomou o cavalo das mãos do Pagão, esperou que eu me aproximasse para montá-lo. E antes que eu ~~saltasse~~ botasse o pé no estribo, rogou mais uma vez:

-Ainda está na hora de mudar de ideia, Sinhá! Aquilo vai se ^{a corpo ~~for~~} ser um corpo ~~assado~~, com ~~uns~~ homens traquejados em matar. Não é briga pra mulher. E se lhe matam?

saltei na sela. Mas antes de dar partida, me dobrei sobre o pescoço do cavalo e disse olhando bem no rosto de Duarte:

- Se tiver de morrer lá, em morro, ^o prnto. Mas ^{ficando} ~~se ficar~~ aqui é que eu morro muito mais!.

Sai na frente ^{fo' mais adiante} num trote largo. ~~Depois~~ segurei as rédeas, diminuí o passo, para os homens ^{do} poderem me acompanhar.

Rio, 22-2-99 (^{do} 11^{da} manhã)

CENA 20 - QUARTO DO LIMOEIRO / INTERIOR, NOITE

Maria Moura está dormindo. O som das esporas tinindo no ladrilho quebra o silêncio da casa. Maria Moura abre os olhos mas não se move. Fica escutando os sons que vem da sala: Liberato tira as botas, lava-se na bacia ~~de madeira~~. Empurra a porta do quarto. Liberato entra no quarto, já sem camisa, só de ceroulas. Senta na cama. Tira as meias. Deita ao lado de Maria Moura, que continua imóvel. Liberato encosta-se em Maria Moura. Ela, tensa, de costas para ele, continua imóvel. Liberato enlaça sua cintura e, com a outra mão, começa a acariciar o rosto dela, tira alguns fios de cabelo que cobrem o seu rosto. Liberato passa a ponta dos dedos pelo contorno do rosto dela. Aproxima da boca. As pontas dos dedos de Liberato desenham o contorno da boca de Maria Moura. Ela fecha os olhos. Liberato aproxima sua boca do pescoço de Maria Moura e começa a beijá-la. Ela abre os olhos, assustada e excitada. A mão de Liberato desce pelo braço nu de Maria Moura. Ele a abraça com mais força. A mão volta a subir pelo contorno do braço, até o rosto. Os dedos agora dirigem-se para a boca de Maria Moura e tentam penetrá-la. Maria Moura cerra os dentes. Liberato acaricia sua boca. Ela fecha os olhos, agita-se, abre a boca e grita.

CENA 21 - SÍTIO DO LIMOEIRO / EXTERIOR - INTERIOR , DIA - NOITE

(Obs: Seqüência com várias elipses, mostrando o dia-a-dia na fazenda.)

Dia. Maria Moura cuidando da horta. Aquela semente que ela plantou agora já é um pequeno broto. Maria Moura está aguardando a horta e Liberato, ao fundo, sela o cavalo, monta e parte.

Noite. ~~Maria Moura e Zita põem~~ a mesa. Liberato come, em silêncio.

Dia. Maria Moura e Chico Anum ~~estão ordenhando~~ ^{ordenhando} uma vaca. Jardimino examina outra vaca, que está prenha. ~~Quando Maria Moura deventa-se, Jardimino a ajuda, quando arragar tubalide com leite, Ela diz que não precisa, ele insiste, ela pega o balde e sai.~~

Dia. Maria Moura ~~abre~~ ^{manda embalar de} água numa bacia, onde Liberato lava os pés.

Noite. Maria Moura está deitada. Liberato deita e a abraça, ela continua de costas para ele.

Dia. Maria Moura está na horta. Agora ela está colhendo um pé de couve, ~~para~~. Zita vai recolhendo as couves.

~~Maria Moura está lavando couves no rioche. Liberato está segurando as couves.~~

Noite. Maria Moura está deitada. Liberato a enlaça pela cintura.

*É uma flor não dá!
com chuva quente.
Pois é! Plantei!
Pois que vem se
colher por lá,
Liberato. R.O.*

CENA 9 - IGREJA DE VARGEM DA CRUZ / EXTERIOR, DIA

Uma pequena multidão está reunida na frente da Igreja. O sino toca sem parar. Eufrásia, junto à porta principal, aberta, discursa, emocionada.

VIRE →

EUFRÁSIA

Eu peço a atenção de todos! (pausa) Estou vivendo um momento de angústia. Muito sombrio. Muito triste. Meu sobrinho acaba de morrer, ao lado da mulher. Uma tragédia. Deixam uma criança, um pobre inocente que estaria desamparado, se não fosse eu, e que poderá crescer na mais completa revolta, se o culpado, se o criminoso, não pagar pelo que fez.

Eufrásia está cada vez mais alucinada. Troca o tom da sua fala, que fica mais feroz.

EUFRÁSIA

Eu não me conformo que este criminoso, este impostor, continue solto pelo mundo, capaz de repetir esse gesto cruel, essa atitude tão hedionda, com a sua (aponta para uma mulher), com a sua (aponta para um homem) e com qualquer família honrada que seja. ~~Nossos valores devem ser respeitados. Possuímos uma tradição.~~ (pausa) A todos os presentes, quero informar que voltarei à minha fazenda, velar os corpos, que descansem em paz. Mas quero, desde já, a elaboração de todos na captura deste anti-cristo, responsável pela destruição de uma família de bem, uma família que sempre teve consideração por esta cidade, com muito zelo e uma postura digna e fiel aos bons princípios. (pausa) Ofereço uma recompensa de um conto de réis, a quem me trouxer o ~~padre~~ ^(assassino) José Maria, vivo ou morto.

Sair po
ni qual
uma do
isso não
se viu po
aqui po
vitas!

o réi,
o réi
fada
sempre
respeit
ada!

Gerusa tosse, engasgada. Gertrudes a alivia com pequenos tapinhas nas costas.

EUFRÁSIA

(agressiva) Eu exijo justiça!

Eufrásia volta-se para a Igreja e olha para dentro. Com os braços abertos para o alto, esbraveja escandalosa.

EUFRÁSIA

Justiça e misericórdia, meu Deus! Bendito o que vem em nome do Senhor, ~~Hosana nas alturas!~~

CENA 10 - FAZENDA DA ATALAIA (FORNO DE CARVÃO) / INTERIOR, NOITE

(Observação: a seqüência a seguir é uma alucinação de José Maria, provocada pela dor e pela febre, e pode ter um tratamento especial de imagem)

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)