

Um estudo sobre a adaptação do romance Memorial de Maria Moura, de Rachel de Queiroz, para a minissérie homônima da Globo

A study on the adaptation of the novel Memorial de Maria Moura by Rachel de Queiroz, do Rede Globo's homonym tv series

Lídia Carla Holanda Alcantara

Universidade Federal do Pará

Resumo: O presente trabalho busca estudar a narrativa de Rachel Queiroz, intitulada Memorial de Maria Moura, publicada em 1992, e sua adaptação homônima para a televisão em forma minissérie, exibida pela Rede Globo em 1994. Este artigo estuda a transposição do livro para a televisão e os recursos utilizados nessa transposição, os quais aproximam a narrativa escrita da televisiva. Para tanto, utilizamos como aparato teórico estudiosos como Linda Hutcheon, Ana Balogh e Gerard Genette.

Palavras-chave: Memorial de Maria Moura; Rachel de Queiroz; Adaptação

Abstract: O The present paper studies Rachel de Queiroz's narrative entitled Memorial de Maria Moura, published in 1992, and the miniseries inspired in it, which carries the same name, aired in Globo network in 1994. This work studies the transposition from the book to the television and the resources used in this transposition, which bring the written narrative to the television narrative. For that, we used as theoretical resorces Linda Hutcheon, Ana Balogh and Gerard Genette.

Keywords: Memorial de Maria Moura; Rachel de Queiroz; Adaptation

Introdução

O presente artigo tem como objeto de pesquisa o romance de Rachel de Queiroz intitulado *Memorial de Maria Moura* (1992), e sua minissérie homônima produzida pela Rede Globo (1994). Buscaremos responder, ao longo do trabalho, algumas perguntas: como o romance é construído? Como é narrado? Como a minissérie é construída? Como esse romance é passado para o formato de minissérie? Que elementos audiovisuais são acrescentados? O que é modificado com relação ao livro? O que esses elementos acrescentam à obra escrita? Para isso, utilizaremos como base teórica conceitos sobre adaptação, para que possamos entender melhor como essa técnica, cada vez mais presente no mundo do entretenimento e da arte, funciona. Vejamos a seguir, algumas definições e discussões acerca deste assunto.

Adaptação: o que é?

Hoje, observamos adaptações de todas as formas, em todos os lugares: um livro pode ser adaptado na forma de filme, série ou minissérie, ou mesmo vídeo game; filmes que fazem sucesso são, comumente, transformados em livros, peças teatrais etc. Mas, o que é adaptar? Segundo Linda Hutcheon (2013, p. 61), a “adaptação é um tipo de palimpsesto extensivo, e com frequência, ao mesmo tempo, uma transcodificação para um diferente conjunto de convenções. Em alguns momentos, mas nem sempre, essa transcodificação implica uma mudança de mídia”. Levando em conta que palimpsesto é um papiro ou pergaminho em que o texto original foi raspado para dar lugar a um novo, as adaptações seriam uma comparação a isso: um texto original que é, de alguma forma, modificado, dando lugar a outro – mas não substituindo-o. Neste trabalho, o que nos interessa são as adaptações em que há mudança de mídia - como foi o caso de *Memorial de Maria Moura*, romance adaptado do papel à televisão -, mas Linda Hutcheon nos diz que, nas adaptações em geral, nem sempre essa mudança necessariamente acontece.

Roman Jakobson, em *Os aspectos linguísticos da tradução*, distingue três maneiras de interpretar um signo verbal, a saber: ele pode ser traduzido em outros signos da mesma língua, em outra língua, ou em outro sistema de símbolos não verbais. Essa interpretação possibilita a classificação de três espécies de tradução: a intralingual ou reformulação, a interlingual ou tradução propriamente dita, e a tradução intersemiótica ou transmutação. A primeira, “consiste na interpretação dos signos verbais por meio de outros signos da mesma língua” (JAKOBSON, 2011, p. 64), ou seja, este tipo de tradução utiliza palavras sinônimas, circunlóquios ou frases equivalentes, em uma mesma língua. Jakobson (2011, p. 65) nos dá como exemplo a frase “todo solteiro é um homem não casado e todo homem não casado é um solteiro” para exemplificar esse tipo de tradução, mostrando a equivalência de “solteiro” em “não casado” e vice versa.

Já o segundo tipo de tradução “consiste na interpretação dos signos verbais por meio de alguma outra língua” (idem, p. 65). É a tradução, de fato, de uma língua em outra. Mas o lin-

guista fala que nem sempre há equivalência total entre os signos de uma língua, e que às vezes é necessário buscar aproximações.

O terceiro tipo, que é o que aqui nos interessa de fato, seria a “interpretação de signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais” (ibidem, p. 65), e consiste na tradução, por exemplo, do verbal para a pintura, música, cinema etc. Para Balogh (2005), as adaptações televisivas e cinematográficas podem ser inseridas neste tipo de tradução, pois partem de um texto escrito, verbal, para uma obra que, apesar de trazer signos verbais, é, de fato, heterogênea, e traz imagens, sons, dentre outros elementos. A minissérie Memorial de Maria Moura é um exemplo desse terceiro tipo de tradução. Isso porque ela parte do romance escrito (verbal), e é adaptada na forma de uma obra que traz não mais apenas o verbal - o qual ainda aparece nos diálogos dos personagens, por exemplo, bem como nos créditos do início e do final, dentre outros -, mas inclui também as imagens, cenários, vestimentas das personagens, cores, a trilha sonora etc. Torna-se, assim, uma obra heterogênea.

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

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

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

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

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

(JHONSON, 2003, p. 42).

A minissérie Memorial de Maria Moura, por exemplo, pode ser considerada uma adaptação que traz muitas similaridades com o romance que foi inspirador do produto televisivo. Contudo,

traz muitas diferenças também. O desfecho da minissérie, por exemplo, é bem diferente do desfecho do romance; muitos personagens na adaptação tem um final diferente do que lhes é dado no livro, e muitos outros personagens ganham maior destaque na minissérie. Essas mudanças, porém, são irrelevantes quando se está falando da qualidade da minissérie. Não se dirá que essa adaptação é boa ou ruim porque se manteve fiel ou não à obra fonte. Pelo contrário: mesmo com todas as mudanças, a minissérie Memorial de Maria Moura foi considerada um sucesso de crítica. Foi líder de audiência e conquistou o público da época - como provavelmente conquistaria o de hoje, se fosse levada novamente à tela da TV.

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

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

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

Levando tudo isso em conta, o fato é que a adaptação de obras da literatura para a televisão

é prática comum, como já dissemos anteriormente, mas, sendo a literatura uma arte subjetiva, na qual cada leitor tem suas próprias impressões e interpretações, nas adaptações o cineasta também levará em conta diversos fatores, deixando marcada a sua interpretação e/ou a visão da sociedade da época.

O romance de Rachel de Queiroz

Memorial de Maria Moura é um romance que se passa no Nordeste do século XIX, no Brasil imperialista, e traz Maria Moura como protagonista. Apesar de ter uma protagonista, o livro tem vários narradores, pois está dividido em quarenta e dois capítulos e cada uma desses capítulos traz como título o nome de um de seus personagens, o qual será o narrador naquele momento.

Sendo assim, Rachel de Queiroz confere ao romance uma narrativa polifônica, privilegiando a visão das principais personagens nos capítulos em que são narradores. Cada narrador nomeado no início do capítulo expressa seu ponto de vista em relação aos mesmos fatos. Podemos tomar como exemplo, o incêndio no Limoeiro, na casa da protagonista, em Vargem da Cruz. Como Tonho e Irineu, primos de Maria Moura, reivindicassem as terras dela, com a ameaça de tomá-las à força, a protagonista monta uma resistência armada, constituída pelos homens que mais tarde se tornariam a primeira formação de seu bando. Com a chegada da noite, os primos de Maria Moura aparecem com seus homens no Limoeiro, mas são surpreendidos por um ataque armado, seguido de um incêndio. Quem primeiro narra essa situação, é Tonho:

A noite já vinha caindo quando chegamos ao Limoeiro. A casa estava no escuro. Só de um lado saía uma claridade tremida de fogo. [...]

Ouviu-se então, saindo da casa, um tiro estrondar na noite. Isso me deu mais fúria ainda e berrei de novo:

- Mete o ombro! Arromba!

[...]

E aí começou de verdade o tiroteio. Eles tinham pelo menos umas três armas; só paravam os tiros para carregar. E os atiradores deviam se espalhar pelos quatro cantos da casa, já que saía tiro de todo lado (QUEIROZ, 2002, p. 57 – p. 58).

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

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

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

Confirmamos, assim, que em Memorial de Maria Moura eventos passados são constantemente lembrados por meio de diversos pontos de vista, os quais se entrecruzam. Essa diversidade de narradores possibilita ao leitor estabelecer relações entre as personagens, ora a partir da visão que cada uma delas tem de si mesma, ora a partir do olhar do outro. A estratégia utilizada por Rachel é a técnica de acumulação, de repetição dos fatos da história, e as dimensões e importâncias das narrativas podem ser apreendidas de narrador para narrador.

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

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

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

A partir daí, os eventos que se sucedem são narrados da chegada do Padre em diante. Ou seja, a história não é mais contada em flashback – até então, a narrativa era contada em um grande flashback-, e não há mais antecipações. É como se um novo ciclo narrativo se iniciasse. Há uma justificativa para o início deste novo ciclo, pois é quando ocorre o despertar da grande paixão de Maria Moura pelo personagem Cirino.

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

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

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

É possível perceber a presença dessa técnica após a morte de Cirino. Ao perceber que Cirino havia morrido, a protagonista entra em um período de grande perturbação e tormento:

De repente, eu não podia ouvir mais nada, dizer mais nada. Saí correndo para o quarto e me atirei na cama.

Tanto esforço que eu tinha feito para ele não saber que ia ser morto naquela hora. A bem dizer, pela minha mão. Para isso inventei de usar o Valentim; mandar a faca pela costa e ele cair, sem tempo de saber de nada. Aquele idiota do Valentim, que estragou tudo. Cadê a pontaria dele? Por que não fez como no dia do cachorro?

Foi-se o único consolo que podia me restar: ele ser morto sem saber que ia morrer e muito menos sabendo que morria pelo meu mandado (QUEIROZ, 2002, p. 460).

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

Como destacamos anteriormente, a riqueza narrativa da diversidade de narradores possibilita ao leitor apreender as relações estabelecidas entre as personagens a partir da visão que cada uma delas tem de si mesma e das demais. Tal técnica permite, ainda, que cada personagem seja identificada pela sua voz, ou seja, pela sua própria linguagem, de acordo com o meio em que está inserida. Beato Romano – o Padre –, por exemplo, por ser um padre, tendo estudado e lido muito, tece seu discurso fazendo uso de uma linguagem mais culta. Maria Moura, por sua vez, não havia se dedicado aos estudos, não tinha o hábito da leitura, e isso se reflete no próprio discurso narrativo da personagem. Rachel de Queiroz provavelmente utiliza esse recurso para, mais uma vez, tornar seu romance o mais próximo do real possível, pois seria muito pouco provável que uma pessoa, tendo sido criada em um interior como Vargem da Cruz e não tendo tido acesso a uma educação como o padre, pudesse fazer uso de uma linguagem extremamente formal e refinada. Tonho e Irineu, ao narrarem alguns fatos, também o fazem com uma linguagem próxima à de Maria Moura: falam de forma informal, com muitos coloquialismos. Marialva, da mesma forma que Maria Moura, Tonho e Irineu, cresceu sem muito estudo ou leitura, e vivia isolada em uma fazenda com os irmãos e a cunhada Firma. Essa característica também pode ser vista em seu modo de narrar.

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

A minissérie da Rede Globo

A minissérie Memorial de Maria Moura, foi sucesso de público e de audiência, tendo sido baseada no romance homônimo de Rachel de Queiroz. Algo que talvez à primeira vista chame à atenção do espectador na minissérie seja a forma de falar dos personagens: alguns se expressam de forma mais culta, outros de forma coloquial, com expressões bem características da região. Tomemos, por exemplo, Maria Moura e seu bando. Todos falam rompendo com as regras gramaticais da norma culta da língua portuguesa – recurso esse que também foi utilizado no livro, como pudemos ver no tópico anterior. O Padre, da mesma forma que no romance, utiliza a norma culta, o que condiz com seus anos de estudo no seminário.

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

Nos primeiros minutos da minissérie, quando o Beato Romano encerra sua conversa com Maria Moura, a câmera se afasta dos personagens, e abre-se um grande plano, enfocando a Serra dos Padres, em preto e branco. A seguir, surge a imagem da protagonista criança, e sua vida no Limoeiro. A utilização de imagens em preto e branco remete o espectador imediatamente ao passado. A seguir, as imagens vão ganhando cor, assim como a infância de Maria Moura, a qual vai sendo narrada. Surge a imagem da protagonista ainda menina (interpretada por Cléo Pires), com duas tranças nos cabelos, amarradas por um laço branco, de saia e blusa, com um sorriso nos lábios.

Essas diferenças do livro para a minissérie ilustram bem o que Hutcheon (2013) chamou de mudança do contar para o mostrar, como já vimos anteriormente. Isso porque o livro, por fazer parte do modo contar, assegura-se apenas da imaginação dos leitores para dar vida às palavras que se encontram no papel. A minissérie, por sua vez, por fazer parte do modo mostrar, traz as imagens, que não se encontram na narrativa escrita. Essas imagens são bem vistas no travestimento de Maria Moura, pois na minissérie ele é marcado, sobretudo, pela mudança da aparência física. Enquanto morava no Limoeiro com os pais e depois com a mãe e o padrasto, usava ora vestido, ora saia e blusa e o cabelo ficava solto ou trançado. Entretanto, depois de enfrentar os primos e atear fogo em sua própria casa é que ocorre a transformação de Maria Moura: torna-se chefe do bando e passa a se vestir como homem, usando calça, camisa, botas e chapéu. Aliás, por diversas vezes na minissérie, Maria Moura mostra que não era, na verdade, tão dura e forte como gostaria de parecer. Após João Rufo matar Jardimino, por exemplo, o delegado vai ao Limoeiro fazer algumas perguntas à Maria Moura. Ao lembrar de Jardimino, ela chora, talvez por se sentir culpada por ter tramado sua morte. Depois disso, ela chora ao pedir desculpas a Duarte, com quem mantinha um relacionamento, por ter se envolvido com Cirino. Nos capítulos finais da minissérie, quando observa Cirino se vestir, e sabendo que seu amado, em breve, seria morto, Maria Moura também chora. Essas cenas acrescidas ao roteiro da minissérie não são narradas no romance. Os acréscimos tem a função de comover o espectador, aproximando-o da protagonista, ou seja, ele seria capaz de perceber que ela não era apenas uma mulher dura e sanguinária, mas também emotiva e frágil.

No que diz respeito aos irmãos Tonho e Irineu, percebe-se que eles têm muito mais destaque na minissérie do que no romance. Os dois irmãos e Firma são os grandes antagonistas da trama, ao passo que no romance eles gradativamente perdem importância, como se ficassem para trás, junto com a vida da protagonista em Vargem da Cruz. Aliás, Tonho se mostra demasiado cruel na minissérie, enquanto Irineu por vezes mostra um pouco de ingenuidade e compaixão, sendo manipulado pelo irmão e pela cunhada Firma. Para exemplificar isso, é possível observar uma cena adicionada à narrativa televisiva, que não é descrita no romance: os irmãos voltam ao Limoeiro,

depois do proposital incêndio, e Tonho tortura Chico Anum, por informações sobre a protagonista, enquanto Irineu lhe diz que o velho provavelmente não sabe de nada. Enquanto isso, Irineu encontra a cunhã Zita, e os irmãos a estupram. Ao irem embora, Tonho a mata.

Observa-se, pois, que na minissérie a extensão de alguns conteúdos dramáticos, a inserção de novas ações dramáticas e a revalorização de personagens que têm significações de menor importância no romance, reforçam o antagonismo de bons e de maus, tendo como consequência o dramático confronto final.

Outra personagem que merece destaque na minissérie é Firma, um bom exemplo de extensão de ação dramática e de revalorização de personagem. No romance, ainda que se evidencie o seu domínio sobre o marido e sobre o cunhado, sua participação é de coadjuvante na narrativa, de pouca significação. Sua evolução na adaptação televisiva assume um patamar de tal importância que se transforma na principal antagonista de Maria Moura, induzindo Tonho, Irineu e seus comparsas a uma série de ações combativas. Ela sempre veste preto, tem o cabelo amarrado em um coque, com uma franja cortada na frente. Além disso, o bigode ralo sobre os lábios imprime-lhe um ar masculinizado, que pode representar o poder que tem sobre o marido e o cunhado.

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

Vale ressaltar aqui a figura de Cirino, paixão de Maria Moura. Sedutor, envolvente, rapaz de bons modos, conquistou a todos quando chegou para ser abrigado na Casa Forte. Distinguiu-se dos outros pelo modo de se vestir, de falar e até mesmo de comer. Após passar sua primeira noite com ele, Maria Moura, ao acordar, admira-o, beija-o e acaricia-o. Depois, vai até o espelho, olha-se e tira o turbante da cabeça- turbante o qual havia colocado no início da minissérie, quando saiu do Limoeiro e se torna chefe de seu próprio bando, escondendo seus cabelos longos -, deixando seus cabelos soltos. A partir desse momento, aflora-se a feminilidade de Maria Moura. Não esconde mais a sua paixão pelo rapaz. Tudo isso mostra a entrega da protagonista, a qual se despe da figura de chefe do bando, para se tornar mulher apaixonada. Contudo, não abre mão das roupas masculinas que usava e de comandar o bando com pulso firme. Então, o que se pode dizer da guerreira, da chefe do bando? Ela deixou de existir? Pode-se concluir que uma parte dela sim. Ao soltar seus cabelos, mostra que uma parte dessa figura “morreu” (simbolicamente) a partir do momento em que se apaixona por Cirino. Todavia, as vestes masculinas e a atitude autárquica demonstram que parte dessa guerreira ainda existe, fato confirmado quando a protagonista põe suas conquistas e seu orgulho acima de sua paixão, autorizando o assassinato do amado.

Após mandar que Valentim mate o moço, Maria Moura adoece, sofrendo muito, sem comer, beber ou falar nada – o que nos lembra do monólogo interior do romance. Nesse momento, ela relembra todos os momentos importantes de sua vida, por meio de cenas que já foram mostradas em capítulos anteriores, ouvindo-se ao fundo uma trilha sonora lenta e triste. Após isso, recebe a notícia de que soldados, juntamente com Eufrásia, Firma, Irineu e Sr. Tibúrcio estão planejando atacar a Casa Forte. A protagonista decide, então, ir sozinha ao encontro da tropa, mas Duarte vai

junto a ela, mostrando que nunca a havia abandonado, e provavelmente sempre fora apaixonado por ela. Nesse ponto, Maria Moura pede perdão a ele, e depois ambos seguem ao encontro dos soldados. A tropa atira em Duarte. Ao ver o primo caído, Maria Moura derruba a arma, pega o lenço branco ensanguentado de Cirino que Valentim havia lhe dado depois da morte do moço, cheira-o, aponta-o em direção da tropa, grita e galopa em direção aos seus inimigos. A minissérie termina com os soldados atirando em Maria Moura – mas não a vemos morrer.

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

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

Conclusão

Aparelhos de televisão, tablets, smartphones, computadores, são elementos comuns nas vidas dos seres humanos. A novela, série e minissérie, fazem parte da cultura contemporânea e é difícil encontrar quem não acompanhe pelo menos um título dos gêneros indicados. Com a cultura capitalista atual que visa constantemente o lucro e venda, é natural que surjam séries, novelas, minisséries, de pouca qualidade, e que mereçam a categorização de apenas um entretenimento raso. Contudo, existem aquelas teleficções seriadas que conseguem ganhar o estatuto de completa obra de arte. Acreditamos que esse seja o caso da minissérie Memorial de Maria Moura, inspirada no romance de Rachel de Queiroz. Livro e minissérie conseguiram ser consagrados pela crítica e pelo público, elevando-se ao estatuto de arte. Ambas, até hoje, comovem leitores e espectadores

O que tornou Memorial de Maria Moura, a minissérie, um sucesso de público e crítica, não foi sua fidelidade ao livro, até mesmo porque hoje isso é irrelevante para a qualidade de uma

adaptação, mas sim, o fato de que foi bem dirigida, bem produzida, e sua equipe soube transpor os elementos da narrativa literária para as telas.

Concluimos, então, que a minissérie acrescentou diversos significados e discussões à trama escrita, levando para televisão uma personagem feminina forte que busca seu lugar e vai atrás de seus objetivos numa sociedade dominada por homens. Personagem essa com a qual, certamente, as 'Marias Mouras' da vida real poderão se identificar e se inspirar.

Referências

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

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

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

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

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

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