



Rachel de Queiroz co-autora na recriação do Memorial de Maria Moura para a TV

Andrea Cristina Martins Pereira / Universidade Estadual de Montes Claros

Manuscrita

A PARTIR DA DÉCADA de 1990, quando a literatura deixou de reinar absoluta no terreno dos estudos genéticos no Brasil, as demais manifestações artísticas, como a pintura, o teatro, o cinema e a escultura, passaram a ser vistos por uma nova perspectiva, tanto no que se refere aos processos particulares de elaboração, como também quanto às estreitas relações que as permeiam: “No acompanhamento de processos de criação em manifestações artísticas, vemos que o ato criador tende para a construção de um objeto em uma determinada linguagem, mas seu percurso é, organicamente, inter-semiótico”¹. Assim, ao abrir espaço para os estudos dos processos criativos em outros signos, além do literário e, principalmente, ao atentar para o caráter inter-semiótico das produções artísticas, a Crítica Genética acaba por aproximar-se de um território até então explorado apenas pela Semiótica e pela Literatura Comparada, o terreno das traduções, ou recriações inter-semióticas.

1. SALLES, Cecília Almeida. Linguagens em diálogo. In: *Manuscrita*, nº 10. São Paulo: Annablume, 2002, p. 111.



Minha proposta de dissertação é justamente explorar essa aproximação, na medida em que tem como objetivo analisar o processo de adaptação/recriação da obra literária *Memorial de Maria Moura*, de Rachel de Queiroz, para o roteiro escrito, e deste, para as telas da TV. Considerando o caráter intersemiótico das artes, e pressupondo que o diálogo entre signos distintos, que ocorre no momento mesmo da concepção de uma obra literária, tende a se aprofundar quando esta é traduzida para outra linguagem, proponho, então, retomar o processo de criação do texto televisivo – aproximando-o ou distanciando-o da obra literária original, a partir das opções dos respectivos autores e, principalmente, das sugestões que Rachel de Queiroz deixou registradas em um dos tratamentos do roteiro.

A escolha da obra *Memorial de Maria Moura* para o meu estudo deu-se por vários motivos: pelo lugar que autora e obra conquistaram no cenário literário brasileiro; pela qualidade imagética e pelo forte apelo que a produção televisiva homônima despertou no público. Além disso, disponho de farto material de pesquisa: os manuscritos da obra literária, aos cuidados da professora Marlene Gomes Mendes (UFF), que orienta este trabalho; o roteiro original da minissérie, devidamente revisado pela autora, que nele deixou registradas suas sugestões e insatisfações; capítulos reescritos *a posteriori*, obtidos junto ao Centro de Documentação da Rede Globo de Televisão; e o produto final, que é a minissérie propriamente dita. Temos, portanto, três níveis de criação: os manuscritos e o romance, da escritora Rachel de Queiroz; o roteiro, de Jorge

Incipit

Furtado, Carlos Gerbase e colaboradores; e o produto final, dos diretores Roberto Farias, Denise Saraceni e Mauro Mendonça Filho, com a contribuição dos atores e da equipe técnica. Neste resultado final, há a possibilidade de que a própria autora do romance tenha atuado como colaboradora na escrita do roteiro, na medida em que fique constatado se suas sugestões foram ou não acatadas.

Considerando a extensão das obras envolvidas – livro, roteiro e minissérie – optei por recortar do roteiro as cenas que nortearão este estudo, e que foram escolhidas a partir das observações (ou ausência delas) feitas por Rachel de Queiroz, denotando sua discordância ou aprovação quanto às opções de recriação dos roteiristas. Assim, a partir dos capítulos recortados, venho percorrendo as pistas deixadas pela autora do romance e pelos roteiristas, nos documentos de processo (agenda, manuscritos, roteiro, entrevistas etc.) até chegar à minissérie e constatar, assim, o que foi preservado, no produto televisivo levado a público, da ideia original presente nos manuscritos.

Num primeiro momento, definido o *corpus* da pesquisa, e ancorada pelos critérios adotados pela Crítica Genética, retomei a leitura dos documentos de processo do romance, na sequência do percurso criativo da autora: agenda e manuscritos, conforme ela mesma indica, em entrevista a Marlene Gomes Mendes:

primeiro tomo notas, em geral à mão, num caderno, em pedaços de papel soltos, que vou organizando. São meros apontamentos, quase taquigráficos. Aí, então, faço o primeiro texto, diretamente à máquina, consultando aquelas notas e obedecendo a um plano de his-

tória mais ou menos fixado. Em cima desse primeiro texto datilografado é que faço as correções. [...] Findo esse trabalho, inicio o segundo texto, que nem sempre obedece fielmente ao primeiro.²

O segundo momento da pesquisa, sobre o qual venho me debruçando, é dedicado à análise do processo de criação do roteiro, a partir da versão revisada por Rachel de Queiroz, confrontando-a com o original literário e com o produto audiovisual, para, finalmente, traçar o percurso dessa criação coletiva em que um dos coautores é justamente a autora da obra referência.

Não é necessário ser um estudioso para perceber que a recriação intersemiótica é quase tão (ou mais) comum que as criações originais. Basta ser um consumidor até certo ponto atento, para ter conhecimento de obras – ou parte delas – que transitam com desenvoltura entre as diversas manifestações artísticas. No território das artes, são tantas as obras transitando entre signos diferentes daqueles nos quais foram concebidas, que nomeá-las é tarefa impossível. 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. Estima-se que 80% dos trabalhos de ficção em audiovisual sejam provenientes de obras literárias previamente publicadas.

O cinema, precursor da parceria entre audiovisual e literatura, ainda é o maior consumidor de obras

2. QUEIROZ, Rachel de. Entrevista [gravada e transcrita], concedida à professora Marlene Gomes Mendes, em 12/06/1988.

Incipit

literárias como matéria-prima para suas (re)criações. 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 originais 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, até porque o próprio processo criativo do autor começa pela visualização daquilo que vai ser narrado. Pelo menos assim o é para Rachel de Queiroz, que inquirida por Nery, sobre como se dá seu processo de criação ficcional, responde: “Para criar uma cena, você primeiro a visualiza. É muito parecido com o cinema”³. 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 se 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 ima-

3. NERY, Hermes Rodrigues. *Presença de Rachel*. Ribeirão Preto/SP: FUNPEC Editora, 2002, p. 69.

gética, num movimento inverso ao da literatura, começa pela palavra. Eisenstein 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.⁴

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, em que a palavra nasce da imagem e se realiza nela, enquanto a imagem nasce da palavra e se reproduz por ela.

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

4. EISENSTEIN, Sergei. *O sentido do filme*. Tradução Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Zahar, 2002, p. 24.

Incipt

e ações dos personagens”⁵. 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 todo escritor) de visualizar o que vai ser escrito, e dos criadores em audiovisual, de partir de um texto escrito (seja um roteiro adaptado ou original) para a elaboração das imagens cinematográficas.

Temos, portanto, entre a palavra e a imagem, uma dependência genética; e entre a literatura e o audiovisual, uma relação de retroalimentação, na medida em que os dois gêneros “permutam serviços”⁶, 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, pelo contrário, ela tende a se expandir, na medida em que novas mídias audiovisuais ganham espaço no mercado cultural.

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 interse-

5. XAVIER, Ismail. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar do cinema. In: PELLEGRINI, Tânia (et. al). *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Senac/Itaú cultural, 2003, p. 64.
6. OLIVEIRA, Maria de Lourdes Abreu. Literatura e cinema: uma questão de ponto de vista. In: *Verbo de Minas: Letras*, v.5, nº 10. Juiz de Fora: CES/JF, 2006, p. 52.

miótica significa uma multiplicidade de possibilidades, não apenas de novos objetos artísticos, como também de variadas análises críticas e genéticas, pois o processo de criação, que já é 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, um dos aspectos a ser explorado neste trabalho é a ideia de tradução como leitura transcultural, que é a agregação dos valores culturais do leitor/tradutor ao objeto lido. Thaís Flores Nogueira Diniz afirma que a tradução

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...⁷

Sob esse ponto de vista, podemos afirmar então que, ao recriar uma obra, o novo autor lida 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,

7. DINIZ, Thaís Flores Nogueira. Literatura e cinema: da intersemiótica à tradução cultural. In: *Revista com Textos*. Ouro Preto: UFOP, 1995, p. 82.

Incipt

e outra realidade de fato, que é a realidade cultural do recriador, com a qual ele inevitavelmente irá dialogar. Da junção desses dois contextos, nascerá uma terceira realidade, também ficcional, presente na nova obra levada a público.

Sabemos que numa recriação de obra literária para o cinema ou televisão, saímos de uma autoria individual para outra coletiva. Portanto, o novo produto sofre influência não de um autor, mas de vários, já que “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”⁸.

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, embora incomuns, de esse profissional vir a ser dispensado. 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 coautores de gêneros aparentemente parecidos, possivelmente reside no fator tempo: as produções televisivas geralmente são feitas atendendo a prazos rigidamente prefixados, devido a uma grade de programação preestabelecida 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

8. SALLES, Cecília Almeida. *Gesto inacabado*. São Paulo: Annablume, 1998, p. 50.

de um diretor em ação, poderiam levar as filmagens a prolongamentos intermináveis e prejudiciais ao cumprimento do “contrato” estabelecido entre emissora e espectador.

Portanto, em *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 coautores: diretores de arte, atores, figurinistas, cenógrafos, sonoplastas etc.

Sabendo disso, a escritora Rachel de Queiroz não escondia sua preocupação⁹ com o fato de que dois gaúchos fossem os responsáveis pela adaptação de sua obra, cujo espaço narrativo está mais próximo do Nordeste brasileiro. Naturalmente, a escritora conhecia o perigo de que o choque cultural entre regiões tão distantes e diferentes pudesse provocar sérias incoerências ao universo cultural que gerou Maria Moura e seu memorial.

De fato, no roteiro que revisou, Rachel de Queiroz faz diversas correções de ordem cultural no que se refere às formas de tratamento, expressões, a usos e costumes dos personagens, a definições de objetos e lugares, entre outros. É importante lembrar que a opção dos produtores da minissérie foi de que, na transposição para a televisão, a história fosse situada no Centro-Oeste brasileiro, portanto, nem o Nordeste da escrito-

9. A escritora manifestou, em conversa com a professora Marlene Gomes Mendes, sua insatisfação pela escolha dos roteiristas gaúchos para a adaptação do livro 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.

Incipit

ra, nem o Sul dos roteiristas, o que, entretanto, não impediu que características 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, contenta-se em apreciar o todo, sem ater-se aos detalhes. Já a escritora Rachel de Queiroz (além de nordestina como seus personagens, foi também uma pesquisadora rigorosa dos elementos que compõem sua obra) atentou para cada pequena agregação cultural que aparece no roteiro.

Ao analisarmos o processo de criação da escritora, é fácil entender as reações angustiadas que ela manifesta em face a certas opções dos roteiristas. Afinal de contas, o percurso de elaboração de *Memorial de Maria Moura*, conforme pistas encontradas nos manuscritos, foi extremamente rigoroso e longo. O livro partiu de uma cuidadosa busca de elementos e significações, passou por uma pesquisa rigorosa acerca de personagens, fatos, características geográficas, costumes, objetos de cena, além de contar com a colaboração de amigos e, naturalmente, agregando as experiências e lembranças pessoais da autora.

A escrita literária é um processo eminentemente solitário. E por ser solitário, naturalmente, é também absolutamente livre. Como *deus* único de sua criação, o escritor, em princípio, só entra em conflito consigo mesmo, com as possibilidades que ele próprio cria e com a necessidade de descartar algumas delas, sem o que a obra não se concluiria. Falamos, no entanto, de uma solidão relativa, já que o autor está em permanente diálogo, seja com outros autores, com amigos, ou com

o contexto em que cria. Sendo assim, há um entrelaçamento, um compartilhamento de ideias que, num primeiro momento, espanta a individualidade do artista. Mas este partilhar, ainda que recorrente e importante, é também relativo, limitando-se ao abastecimento do criador com informações que lhe serão úteis ao longo do trabalho. O ato em si de escrever, o trabalho artesanal da escrita, este é invariavelmente solitário. As escolhas, a tessitura da narrativa, cabe exclusivamente àquele cujo nome figurará como único autor da obra.

A primeira edição do *Memorial de Maria Moura* veio a público ainda em 1992, pela editora Siciliano. Em dezembro de 1993, iniciava-se a escrita do roteiro que daria origem à minissérie produzida pela Rede Globo. Não tivemos acesso ao contrato firmado entre autora e emissora, entretanto, uma das cláusulas estabelecidas, segundo depoimento da escritora à professora Marlene Gomes Mendes, concedia-lhe o direito de revisar o roteiro e fazer sugestões, estabelecendo, assim, uma espécie de contrato de coautoria.

Quanto à participação da escritora na adaptação de seu romance para a televisão, vale ressaltar que, se o processo de criação de uma obra é árduo e doloroso, como os geneticistas são unânimes em afirmar, podemos concluir que Rachel de Queiroz sofreu duas vezes com o seu *Memorial de Maria Moura*: uma, durante a gestação da obra literária; outra, durante a concepção do produto audiovisual. Em muitas cenas do roteiro que lhe foi apresentado, a autora deixa registrada sua angústia para com os rumos que a história vai tomando, especialmente no que se refere à violência.

Incipit

A partir de uma preanálise das duas obras, percebe-se que tais cenas foram quase sempre supervalorizadas ou mesmo acrescidas 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. Numa sequência de cenas do capítulo seis do roteiro, a autora deixou registrada a seguinte observação, endereçada a Carlos Manga, diretor de arte da minissérie: “será necessário toda essa dose de crueldade – só para chocar o público?”

O que encontramos no roteiro, revisado pela escritora, são marcas de um profundo interesse, preocupações minuciosas com detalhes que, em alguns casos, possivelmente nem farão diferença no produto final, dadas as particularidades do signo visual. Tome-mos como exemplo, a rubrica¹⁰ da cena 24 do capítulo dois do roteiro: “O padre está lendo a Bíblia, à luz da lamparina.” Neste pequeno fragmento, a autora faz duas correções: substitui Bíblia por Breviário, e lamparina por candeia, denotando uma 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 de um mesmo objeto, variando a designação em função da

10. Texto que, no roteiro, tem a função de descrever a cena, as imagens a serem mostradas.

região, sendo que em algumas regiões, usam-se as duas formas.

Dos registros que a escritora deixou no roteiro da minissérie, o seu rigor quanto aos elementos que compõem a obra são perceptíveis, deixando transparecer um cuidado quase excessivo quanto ao destino que se anuncia para os personagens na nova versão de sua história que, agora guiada por outras mãos que não as suas, segue uma trajetória desconhecida, ao longo da qual vai perdendo e ganhando características, causando, na autora do romance, de pequenas inquietações a 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 de quem, ao invés de decidir sobre os rumos da história, cabe-lhe agora, 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, ela passa a coautora de uma nova obra, até certo ponto presa, até certo ponto desvinculada da sua.

Percebe-se que a participação de Rachel de Queiroz nos rumos da minissérie televisiva foi limitada, embora, aparentemente, decisiva para o desfecho de algumas

Incipit

cenar. Não obstante a escritora ter empreendido uma leitura minuciosa do roteiro, a ponto de corrigir detalhes insignificantes para o signo visual, como já dissemos, não conseguimos localizar, nos arquivos da Rede Globo, sinais de um *feed-back* às observações que a escritora deixou no roteiro. Suas sugestões não chegaram a ser acatadas a ponto de se fazer uma reescrita do *script*. Há capítulos inteiros reelaborados, em data posterior à que consta como a de conclusão do roteiro, porém o que se infere é que, ao reescrever partes do roteiro, os seus autores ainda não haviam tido acesso às revisões de Rachel de Queiroz. Seria natural que não se acatassem todas as sugestões da escritora, já que aos roteiristas é reservada a liberdade de criação. Mas, em se tratando de criação coletiva, as opiniões dos coautores também nunca são totalmente desprezadas, mesmo que não se encontre nenhuma das correções e sugestões feitas pela escritora nesses capítulos reescritos.

Encontram-se no produto final alterações substanciais em algumas cenas, alterações que, se não chegaram a ser reescritas em palavras, o foram em imagens. De acordo com as notas de Rachel de Queiroz, uma passagem do roteiro que a desagradou bastante é a que encena a morte de Liberato – padrasto e amante de Maria Moura –, a mando desta. Suas palavras: “Ao Manga e ao Zé Roberto: temos que discutir seriamente esta cena. Acho que ela destrói completamente a imagem e a psicologia da Moura [...]”¹¹. E logo

11. Ela dirige-se ao diretor artístico da minissérie, Carlos Manga e, possivelmente, a algum de seus assistentes, cuja identidade ainda não foi confirmada. Página 24 do capítulo 3 do roteiro, 10/02/94.

adiante: “Por favor Zezinho acabe com isso tudo. Não tem nada a ver”¹².

A morte de Liberato é um fato previsto por Rachel de Queiroz desde as primeiras anotações visando à escrita do romance, e que perpassa os três manuscritos, chegando no original da obra, na voz de Maria Moura, com a sutileza que lhe é peculiar. A seguir, dois momentos da criação de Rachel de Queiroz:

MsA

Que alívio, tudo se passou bem. Na noite de 2ª feira, Liberato vinha da vila, encharcado de genebra, tombando em cima da mula velha. O caboclo esperou escondido numa moita de mofumbo, à beira de um lajeado, 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.

Original

Que alívio. Tudo se passou muito bem. Na noite de terça-feira, Liberato vinha da Vargem da Cruz, encharcado 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.

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 entram em ação. Vejamos alguns segmentos do roteiro:

12. Roteiro, capítulo 3, p. 25. 10/02/94.

Incipit

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. [...] 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)

Passamos então à cena audiovisual, levada a público, e percebemos que, se a encenação do segmento destacado da Cena 25 foi mantida, a Cena 27 foi quase 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, mas bem menos do que previa o roteiro revisto por Rachel de Queiroz, o que nos leva a crer que houve uma interferência da escritora na cena gravada.

Considerando que, como qualquer outro processo de criação, também o audiovisual requer rearranjos, re-

fazerem, cortes, emendas, reopções, não é impossível que os autores do produto televisual, por eles mesmos, tivessem refeito algumas das cenas que mais desagradaram à escritora. Mas as poucas – porém importantes – pistas que temos nos levam a crer que Rachel de Queiroz, pelo menos em alguns momentos, se fez ouvir, interferindo substancialmente em cenas da minissérie, o que lhe garante o papel de coautora da versão televisiva de seu próprio romance.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- DINIZ, Thaís Flores Nogueira. Literatura e cinema: da intersemiótica à tradução cultural. In: *Revista com Textos*. Ouro Preto: UFOP, 1995.
- 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.
- FURTADO, Jorge; GERBASE, Carlos. *Memorial de Maria Moura* (roteiro). Rio de Janeiro: Rede Globo, 1994.
- NERY, Hermes Rodrigues. *Presença de Rachel*. Ribeirão Preto/São Paulo: FUNPEC Editora, 2002.
- OLIVEIRA, Maria de Lourdes Abreu. Literatura e cinema: uma questão de ponto de vista. In: *Verbo de Minas: Letras*, v.5, nº 10. Juiz de Fora: CES/JF, 2006.
- QUEIROZ, Rachel de. *Memorial de Maria Moura*. 10ª ed. São Paulo: Siciliano, 1997.
- _____. Manuscritos autógrafos e datiloscritos relativos ao *Memorial de Maria Moura*, de 1988 a 1992: Agenda; Manuscrito A; Manuscrito B; Manuscrito C. (Arquivo Marlene Gomes Mendes)

Incipt

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

SALLES, Cecília Almeida. Linguagens em diálogo. In: *Manuscrita: Revista de Crítica Genética*, nº 10. São Paulo: Annablume, 2002, pp.109-139.

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

XAVIER, Ismail. “Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar do cinema”. In: PELLEGRINI, Tânia (et. al.). *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Senac/Itaú cultural, 2003.