

Ouro e lágrimas de Maria Moura: uma heroína contemporânea no sertão do século XIX

Recebido 26, ago. 2004/ Aprovado 20, set. 2004

Patrícia Coelho Moretzsohn

Resumo

*Quais seriam as características de uma heroína de folhetim do século XXI? O folhetim do século XIX trouxe para o papel muitas das estratégias do melodrama teatral, surgido na França após a Revolução Francesa. Por meio do romance, ou da novela de folhetim, o melodrama dá o salto final necessário para ser identificado com os meios de comunicação de massa. O surgimento da novela de folhetim foi um fator determinante na evolução do melodrama e o antecedente mais remoto de uma das articulações básicas do desenvolvimento da indústria cinematográfica: o valor do produto segundo a demanda do mercado. Ao longo da História, melodrama e folhetim confundiram-se para assumir as mais diversas formas segundo a tecnologia vigente em cada época. Hoje, sua residência mais natural parece ser a televisão, mas será que nada mudou em sua estrutura? Maria Moura, personagem de romance de Rachel de Queiroz e de minissérie televisiva, traz um novo arquétipo para o folhetim: o da **matriarca**, e talvez aponte para novas características do que seria uma heroína contemporânea.*

Palavras-chave: heroína; melodrama; folhetim; matriarca.

Prólogo - A Heroína do Melodrama

Todos conhecem a canção de Toquinho e Vinícius de Moraes, cuja primeira estrofe conta que “Maria era uma boa moça/ Pra turma lá do Gantois./ Era Maria vai com as outras,/ Maria de coser,/ Maria de rezar. /Porém o que ninguém sabia/ É que tinha um particular./ Além de coser,/ Além de rezar,/ Também era Maria de pecar.”¹ Maria de *pecar*, é o que diz a letra, e qual não foi o meu espanto ao descobri-lo. Explico. Nos tempos em que eu praticava capoeira – no meu bairro, no Rio de Janeiro, mas ligada a um grupo de capoeira regional que contava com representantes do Brasil inteiro – sempre que havia roda de maculelê cantávamos, entre outras, a música de Toquinho e Vinícius, um pouco alterada – e dessa alteração eu nunca tinha me dado conta. O que acontecia era que, depois de um início lento da primeira estrofe, e antes de os atabaques estourarem junto com o refrão: “tumba ê, caboclo...”, a frase que dizíamos era: “Também era Maria de *lutar*”. Lutar! É claro que faz mais sentido essa adequação da música para o maculelê – brincadeira, jogo, dança, em homenagem às lutas disfarçadas com música e praticadas pelos escravos nos canaviais. E tendo ouvido tal “versão” desde criança, não consigo me conformar com essa nova Maria que se me apresentou – a verdadeira, a do Vinícius e do Toquinho – que além de coser e rezar é também dada a pecar. Pode ser que esta Maria, a Maria deles, e que vai com as outras, seja de pecar, mas a minha não. A minha Maria, a que eu conheço desde sempre e que brinca, joga e dança no meio da roda, vestida com saia de palha e armada com dois facões, trazendo para o meu bairro no Rio de Janeiro o cheiro dos canaviais de outrora – esta Maria é única, não vai com as outras. E, pelo menos para mim, também vai ser Maria de lutar. “Tumba ê, caboclo!”

E enquanto espocam os atabaques, o leitor já deve estar se perguntando o que é que tem essa Maria – a minha, ou a do Vinícius – com o título deste prólogo: “A Heroína do Melodrama.” Pois tem muito a ver, mas a história é longa: uma história que fala de lágrimas, de sangue, de amor e de morte, de mulheres frágeis, de mulheres fortes. Uma história com direito a uma heroína e – já que estamos falando de melodrama – talvez até a um final feliz. Mas não vou direto ao ponto. Como todo bom melodrama, pretendo segurar a audiência... até o último capítulo...

De como descobrimos o parentesco entre melodrama e folhetim

Para ganhar o público para a nossa história, precisamos primeiro apresentar os personagens, insinuando a trama que

¹trecho da letra da música “Maria vai com as outras”, de Toquinho e Vinícius de Moraes

eles devem viver – uma trama, de preferência, cheia de peripécias e conflitos. Pois o primeiro “ator” de nosso drama aparece incorporando o Melodrama, sem o qual não estaríamos falando de mais ninguém. O Melodrama é nosso protagonista... e Martín-Barbero é um dos primeiros a atestar sua importância para a trilha principal, ao afirmar que:

Do cinema ao radioteatro, uma história dos modos de narrar e da encenação da cultura de massas é, em grande parte, uma história do melodrama. (MARTÍN-BARBERO, 2001, p. 178)

Tendo identificado o melodrama como o personagem principal desta narrativa, é importante delinear-mos claramente o seu perfil. Um protagonista ambíguo certamente enriquece a trama, mas torna-se necessário descrevê-lo o mais extensamente possível, para que a ambigüidade não se torne uma arma contra o próprio autor que se dispõe a apresentá-la – o que eventualmente colocaria em risco a própria história. No caso do melodrama, o trabalho torna-se ainda mais árduo se levarmos em conta que a sua imagem já está desgastada, associada freqüentemente a tudo o que é exagerado ou de mau-gosto – chore um pouco mais sobre o leite derramado, e alguns hão de acusá-lo de melodramático... – mau resumo para um personagem de três séculos. Mas vamos voltar à época áurea do melodrama, o período pós-Revolução Francesa, para tentar entendê-lo melhor. Quem sabe, se o vestirmos como um personagem “de época”, ajudaremos a emprestar certo *glamour* a seu já tão desgastado nome? Convido você, leitor, a fazer comigo um *flashback*. *Fade out...*

Fade in... e eis que estamos na Paris da Revolução Francesa. O cenário é a *Place Vendôme*, manchada de sangue, com guilhotinas e cabeças de aristocratas para todos os lados. Não importa muito se a imagem é historicamente verdadeira, a cena é rica, dramática, tem apelo ao imaginário do público... uma moça jovem, seu nome é, digamos, Béatrice, encontra seu namorado, Jean-Pierre. Ela está voltando de mais uma execução, ele pergunta como foi e ela, *blazée* como boa francesa que é, responde:

Béatrice - Nada de mais... a mesma coisa de sempre... *Madame* nem gritou, nem nada....

Mas façamos uma pequena passagem de tempo e a mesma Béatrice estará em algum dos teatros populares da época, armada de seu *mouchoir*. Ao lado de Jean-Pierre, ela desaba em prantos ao assistir a mais um sucesso de Pixérécourt! Exposto à barbárie dos anos de revolução, o povo francês talvez estivesse precisando... chorar. E foi isto o que o surgimento do melodrama facilitou ao seu público – ajudado, quem sabe, por disposições contrárias por parte do governo da época. É o que nos conta Martín-Barbero:

desde finais do século XVII, disposições governamentais “destinadas a combater o alvoroço” proibem na Inglaterra e na França a existência de teatros populares nas cidades. Os teatros oficiais são reservados às classes altas, e o que é permitido ao povo são *representações sem diálogos*, nem faladas nem sequer cantadas, e isso sob o pretexto de que “o verdadeiro teatro não seja corrompido”. (MARTÍN-BARBERO, 2001, p. 170)

Talvez a força do melodrama, e sua permanência até os dias de hoje, resida na própria proibição do teatro popular. Talvez não – e esta não passará de uma afirmação vã, mas não seria a primeira vez que vemos um tipo de censura fortalecer algum tipo de cultura. De qualquer forma, sem diálogos, o teatro popular vê-se obrigado a investir na imagem, nas emoções, no espetáculo, na música, e mesmo em personagens estereotipados: o vilão com cara de vilão, a mocinha lourinha e bonitinha – todos elementos facilitadores da comunicação com o público. Da agregação de tais elementos surgirá o melodrama, e daí também a

cumplicidade com o melodrama de um público que – “escrito para os que não sabem ler”, dirá Pixierécourt – não procura palavras na cena, mas ações e grandes paixões. (MARTÍN-BARBERO, 2001, p. 171)

Não é difícil perceber que tal cumplicidade mantém-se até hoje:

O parentesco do cinema com o melodrama não é só temático, boa parte dos *truques* que o preparam, e dos quais lançará mão para produzir sua “magia”, estão já aí. Não se pode esquecer que quem inicia a conversão do aparato técnico em dispositivo cinematográfico, Méliès, era um ilusionista de barraca de feira, um prestidigitador. (MARTÍN-BARBERO, 2001, p. 172)

Magia: efeitos óticos, sonoros, imagens que falam mais do que mil palavras, trilha sonora de sucesso, sucesso de público... nem tanto de crítica. Será que já podemos falar em rádio, em cinema, em televisão? Ainda não. Mas quase... para entendermos como o melodrama passou a se configurar como espetáculo de massa, precisamos, como faríamos com um personagem de telenovela, apresentar sua família. É verdade que existe, na trama, um personagem de traços muito parecidos, o qual, mais jovem, atingiu o auge de seu sucesso em meados do século XIX. É inegável que o folhetim seja parente do melodrama. Mas quem sabe ele também não seria... seu filho bastardo?

A Vingança do Folhetim

- (...) E chego aqui, encontro essa moça bonita, parece até que está brincando de fingir que é homem. Já li um livro que tinha uma mulher assim. Um romance.

- Está vendo a diferença? Eu nunca na minha vida li um ro-

mance.

Cirino tinha de novo se apossado da minha mão:

- Mas por quê? Toda moça que sabe ler é doida por um romance.

- Eu não. (QUEIROZ, 1992, p. 356)

Pensemos juntos. Filho ilegítimo do melodrama, criado longe do pai – a história de seu surgimento passa pelos *pliegos de cordel* na Espanha e pela *Bibliothèque Bleue* francesa – o folhetim tem, assim como o melodrama, um parentesco muito forte com a narrativa oral, e já vai chegar a alcançar um público mais tardio: uma massa que aprendeu a ler. É justamente aqui, segundo Barbero, que se vai “romper com o mito da escritura para abrir a história à pluralidade e à heterogeneidade das experiências literárias.” (MARTÍN-BARBERO, 2001, p. 182) E como conseguirá o Folhetim romper tantas barreiras, vencer tantas batalhas, em suma, ganhar todo o seu público? Contamos Peter Gay que “as histórias de amor vitorianas – com toda a probabilidade os mais procurados de todos os espelhos da fantasia – ornamentavam seu enredo com escalas melodramáticas.” (GAY, 1995, p. 256)

O melodrama estava vivo, ali no século XIX – ou, pelo menos, os seus genes estavam – carregados pelo folhetim. Sabemos que “o ‘exagerado’, que já se havia convertido numa ‘categoria’ do melodrama teatral, será a marca do novo gênero” (OROZ, 1992, p. 23), mas não é só isso. O folhetim trouxe para o papel muitas das estratégias do melodrama, como sua própria estrutura, a fácil identificação da função dos personagens na trama, a polarização do mundo. É o que nos mostra Peter Gay ao dizer que

os sonhos que a indústria de ficção preparava para o deleite das massas de leitores tinham uma qualidade essencial: as personagens dos romances populares eram clichês que falavam e se moviam, figuras padronizadas que podiam ser transpostas sem grande dificuldade de uma história para outra. (GAY, 1995, p. 251)

Por meio do romance, ou da novela de folhetim, o melodrama dá o salto final necessário para ser identificado com os meios de comunicação de massa:

O surgimento da novela de folhetim foi um fator determinante na evolução do melodrama e o antecedente mais remoto de uma das articulações básicas do desenvolvimento da indústria cinematográfica: o valor do produto segundo a demanda do mercado. A novela de folhetim introduziu este valor mercadológico e abriu o espectro de público à primeira categoria de “massa de espectadores”. (OROZ, 1992, p. 23)

Já como veículo de massa, o folhetim vai passar a ser identificado como produto, a ser consumido por um número cada vez maior de leitores. Na força da constituição de seu

público como massa, fazendo-se ponte entre o popular e a nova idéia de massivo, reside a vingança do folhetim. Mais ganancioso do que o melodrama, o folhetim se vende até hoje, e conseguiu confundir-se a tal ponto com a figura daquele seu “pai ilegítimo” que, em seu texto sobre o melodrama, Silvia Oroz faz questão de frisar: “É importante destacar que a novela de folhetim não significa, necessariamente, a substituição do melodrama, mas um desvio para novas formas de difusão com conteúdos semelhantes” (OROZ, 1992, p. 23).

E para não deixar dúvidas sobre a relação entre esses dois personagens, podemos ler ainda que: “Os laços entre ambas as formas narrativas são tão estreitos que, hoje em dia, nos países latino-americanos, é usada a palavra “folhetim” para se referir ao melodrama” (OROZ, 1992, p. 23).

É perfeita a vingança do bastardo – não contente em apoderar-se da herança do pai, conquistou o direito a levar seu nome!

Uma linda e longa história de amor

Identificados a partir de agora praticamente como um só personagem, de características muito próximas, e sabendo que, juntos, melodrama e folhetim conseguiram enfim conquistar seu grande público – sendo felizes para sempre, resta-nos perguntar por que, exatamente, o público foi conquistado de maneira tão arrebatadora. Sabemos das estratégias estruturais e de mercado, mas é pouco. Queremos o segredo, os mecanismos de sedução. Por que o público se apaixonou tão perdidamente pelo Folhetim? Porque ele o consolou, responde Umberto Eco – falando já dos aspectos folhetinescos e melodramáticos presentes no cinema de entretenimento.

Qu'est-ce qui distingue donc la *Chevauchée fantastique* d'*Œdipe roi*? (...) l'histoire d'*Œdipe roi* ne console en rien, pas plus que ne consolent les histoires bibliques que évoquent toujours le rapport avec un dieu jaloux et vindicatif. En revanche, la *Chevauchée fantastique* console: la vie et l'amour réaffirmés consolent, même la mort console, laquelle survient fort heureusement pour régler des contradictions difficilement solubles autrement (ECO, 1993, p. 16).

Os mecanismos de consolação do público vão estar presentes desde os primórdios do Folhetim até hoje, em seus formatos mais atuais. Para começar a entender seus processos de identificação com o leitor ou espectador, não podemos deixar de mencionar a sua relação com os contos de fadas. Segundo Peter Gay, os romances do século XIX traziam o mesmo material de que eram feitos os contos para crianças, e assim, seus leitores [c]om satisfação viam aplicadas de novo as convenções rígidas e predizíveis que lhes haviam proporcionado tanto prazer (GAY, 1995, p. 252).

A semelhança estrutural das histórias é facilmente identificável:

Nos contos de fadas escritos para crianças, o jovem monarca se apaixona à primeira vista pela jovem de beleza pura e desprezada, a qual, depois das atribulações costumeiras, tomará como sua rainha. Nas histórias imaginosas escritas para adultos, esse enredo será ampliado com complicações necessárias para ocupar espaço, mas o final será o mesmo. (GAY, 1995, p. 253)

Umberto Eco irá listar alguns dos “inúmeros artifícios” utilizados pelo romance popular para seduzir seu público, como o uso de personagens e soluções pré-fabricadas, mas concluirá que desta forma, o folhetim,

il déploiera une telle énergie, il libérait un tel bonheur, sinon inventif du moins combinatoire, qu’il proposera une jouissance qu’il serait hypocrite de nier: il représente en effet la *fabula* à l’état pur, sans scrupule et libre de tensions problématiques. (ECO, 1993, p. 19)

Duas das características mais marcantes, presentes tanto no melodrama quanto no folhetim, aparecem como fundamentais para a relação com o leitor/espectador. Trata-se das estratégias que permitem o “reconhecimento” e a “polarização” do mundo entre bem e mal – uma luta da qual o bem sempre sairá vencedor, “le mal continuant à être défini em termes de moralité, de valeurs, d’idéologie courante”. (ECO, 1993, p. 21)

Quanto aos mecanismos de “reconhecimento”, como bem descreve Silvia Oroz, temos que o Melodrama, normalmente tido como reacionário, trabalha propositadamente com valores e tradições já assimilados pelo receptor: O melodrama desenvolve os mitos da sociedade judaico-cristã e patriarcal, e, através dessa forma cultural, o público confirma a idéia de mundo assimilada (OROZ, 1992, p. 46).

Veremos ainda que, mais do que característica do melodrama e do folhetim, a ativação desses mecanismos de reconhecimento é buscada pela cultura de massa em geral, e, porque não dizer, é base de toda uma indústria cultural voltada para o prazer do leitor/espectador:

A relação melodrama/convencionalismos sociais não é exclusiva do gênero, e sim de toda a produção da cultura de massas. (...) Nesta familiaridade é que se articula a afetividade público/produto. (OROZ, 1992, p. 32)

A questão da “polarização” do mundo também vem se colocar a favor dessa relação bem sucedida entre o Folhetim e seu público. Ainda segundo Silvia Oroz,

Quando Eva oferece a Adão o fruto proibido, acabam-se as maravilhas do Éden, que eram apenas a ausência de dualidade. (...) É a busca da harmonia ou da felicidade perdida que im-

pulsiona a mitologia judaico-cristã e gera os núcleos conflituosos na estrutura do drama ocidental. (OROZ, 1992, p. 47)

É importante notarmos que o “melodrama, como qualquer produto da cultura de massas, tem brechas de mobilidade próprias” (OROZ, 1992, p. 131). Justamente por estar tão relacionada à indústria cultural, a “estrutura rígida do melodrama é flexível e se adapta às novas demandas do mercado, que correspondem a novas situações sócio-culturais.” (OROZ, 1992, p. 129). Tais afirmações implicam dizer que, de contexto a contexto, as características do melodrama e do folhetim podem variar um pouco – as variações não sendo nunca muito radicais, uma vez que as mudanças na sociedade também dificilmente o são: ainda hoje, no século XXI, somos capazes de identificar comportamentos talvez mais cabíveis no século XIX... ou, quem sabe, no século XVIII. Parece fazer-se necessário, agora que já sabemos que a história de amor entre Público e Folhetim está longe de terminar, descobrir quais serão as características que mais sobressaem hoje, no Brasil – veiculadas por que meios. Quem sabe, desta forma, não começaremos a desvendar o segredo de Maria, aquela que não vai com as outras, e que apareceu misteriosamente no início da nossa história.

Uma Família de Tradição

Tendo percorrido um trajeto pela História ao longo da qual foi se identificando com cada um dos novos meios de comunicação de massa, o melodrama já apareceu impresso – e tornou-se novela de folhetim; foi sucesso nas belas vozes do radioteatro; fez-se cinema na América Latina, no Brasil, e também em Hollywood – onde melodramas perfeitos como o filme *Titanic* (lembrem-se da combinação de estrutura dramática e efeitos especiais, ainda na França da Revolução Francesa?) arrebatam espectadores ainda dispostos a derramar muitas lágrimas pelo destino dos heróis injustiçados. Mas também na França de hoje – assim como na Espanha, na China ou no Brasil, para citar alguns países – é inegável que o melodrama ainda pulsa, ligado a um dos meios que, até hoje, mais se prestou a sua idéia de “espetáculo total” aliado à venda de um produto para o público: a televisão.

O que necessariamente dá forma às telenovelas, às séries, às minisséries, mais do que as demandas do contexto sócio-cultural vigente, é justamente aquela estrutura melodramática, aquela do Folhetim, configurada há pelo menos dois séculos. A telenovela contemporânea brasileira, seja qual for a sua roupagem, pertence a uma família tradicional – como qualquer

“mocinha” de um Folhetim no qual a orfã descobrirá, por fim, ser uma princesa – e está intimamente ligada à literatura, não apenas por traços em comum com tudo aquilo que se entende por narrativa escrita ou oral, mas também pelas adaptações de clássicos que, desde o surgimento da televisão neste país, passaram a ser apresentados na televisão para o que se convencionou chamar “grande público” – a massa. Autores como Machado de Assis, José de Alencar, Érico Veríssimo, Guimarães Rosa, Ariano Suassuna e Rachel de Queiroz – entre outros – têm uma história de adaptações, boas ou ruins, de seus livros; e, com suas obras transpostas, passam a escrever também uma nova história da literatura brasileira: esta que se encontra em **diálogo**. Diálogo entre dois meios, mas também com um público maior do que o público de consumidores de livros, uma vez que se trata ainda de um país onde muitos são iletrados. É arriscado, mas talvez pertinente afirmar que, desde seus primórdios nos anos 50, a ficção na televisão vem se firmando no Brasil como “literatura” de massas; e na estrutura folhetinesca de suas tramas encontrou sua glória – a aproximação com o público – e aquilo que, eventualmente, seria sua ruína – a pasteurização das narrativas.

Para falar, primeiro, daquilo que as narrativas televisivas mantêm em comum entre si e com a estrutura do Folhetim, faremos uma pequena lista de características estruturais a serem reconhecidas na maioria das telenovelas ou séries que se podem assistir hoje em dia. Para começar, a trajetória do herói consiste, como na tragédia ou nos primórdios do melodrama, na “ida do desconhecimento ao re-conhecimento da identidade” (MARTÍN-BARBERO, 2001, p. 178). Barbero identificou ainda um eixo central onde existem

quatro sentimentos básicos – medo, entusiasmo, dor e riso – a eles correspondem quatro tipos de situações que são ao mesmo tempo sensações – terríveis, excitantes, ternas e burlescas – personificadas ou “vividias” por quatro personagens – o Traidor, o Justiceiro, a Vítima e o Bobo – que ao juntar-se realizam a mistura de quatro gêneros: romance de ação, epopéia, tragédia e comédia (MARTÍN-BARBERO, 2001, p. 174).

Na televisão e no cinema de entretenimento, assim como no melodrama, [d]estacam-se dois elementos que serão característicos do gênero: o reforço musical ao texto e/ou à ação – pleonástica – e o desenvolvimento da trucagem teatral (OROZ, 1992, p. 18).

Basicamente, todas as propriedades listadas em um texto publicado por Jacques Goymard na revista *Europe* de novembro/dezembro de 1987, inteiramente dedicada ao melodrama, permanecem hoje na ficção televisiva ou no cinema de entretenimento, destacando-se aí:

- as propriedades cenográficas do melodrama, cujo objetivo principal é mostrar - utilizando, de preferência toda a tecnologia existente em cada época para agradar seu público;

- suas principais propriedades dramáticas: uma estrutura próxima à do drama, mas também do romance *noir*; exploração de contrastes; a busca do equilíbrio necessário para que a Vítima seja fraca (mas não muito), e o Traidor forte (mas não tanto) - o que se tornará mais fácil se essa Vítima for uma mulher - e a complexidade da trama em oposição à simplicidade dos personagens, constantemente reduzidos a clichês.

O autor fala ainda do maniqueísmo natural do melodrama, favorecido pelo contexto de sua configuração como gênero: au fond tout se ramène a l'instauration chez les spectateurs (en attendant les citoyens) de cet idéal des Lumières que fut l'œuvre du 18^e siècle (GOYMARD, 1987, p. 108).

Lumières - a ideologia que até hoje vive no melodrama, revigorado como este foi pelos irmãos Lumière e sua máquina de fabricar ilusões. Luzes que hoje iluminam as estrelas de um *star system* surgido para reforçar ainda mais a familiaridade com as narrativas folhetinescas; luzes de rostos conhecidos, de galãs, mas, principalmente, das mulheres sem as quais o Melodrama talvez perdesse muito de sua força: mulheres que, ao longo dos anos, lutaram, choraram e fizeram chorar ao incorporar o papel da Heroína de um Folhetim.

O Retorno da Heroína

Talvez já seja hora de voltar a falar de Maria. Maria cantada em verso - por Toquinho e Vinícius, mas também por Milton Nascimento, para quem ela é "Uma mulher que merece viver e amar/Como outra qualquer do planeta",² e para Tom Jobim, Chico Buarque e o mesmo Vinícius, que aconselham: "Corre, Maria,/ Que a vida não espera/ É uma primavera/ Não podes perder",³ enquanto Gilberto Gil pede: "Me perdoe, Maria".⁴ Maria também contada em diálogos na televisão, onde ela foi Maria Lúcia, na minissérie *Anos Rebeldes*, de 1992, escrita por Gilberto Braga; foi Maria Alves e Maria Dusá, irmãs gêmeas interpretadas por Nívea Maria na novela *Maria, Maria*, de 1978, escrita por Manoel Carlos e baseada no romance *Maria Dusá*, de Lindolfo Rocha; tornou-se Maria Clara na novela *Celebridades*, também escrita por Gilberto Braga, e que está sendo exibida presentemente⁵ no horário das 20 horas da TV Globo; ou se transformou em uma heroína tão singular quanto Maria Moura, na minissérie *Memorial de Maria Moura*, de 1994, uma adaptação feita por Jorge Furtado e Carlos Gerbase da obra homônima de Rachel de Queiroz também para a TV Globo. Marias, Helenas, Luanas, Lucinhas, são elas que conduzem a trama folhetinesca na televisão - muito pelo fato de a novela de folhetim, desde

² trecho da letra da música "Maria, Maria" de Milton Nascimento e F. Brant

³ trecho da letra da música "Olha, Maria" de Tom Jobim, Chico Buarque e Vinícius de Moraes

⁴ trecho da letra da música "Me perdoe, Maria" de Gilberto Gil

⁵ Até a data em que o texto foi finalizado, em 11 de junho de 2004, a novela *Celebridades* estava no ar.

seu nascimento, ser especialmente dirigida às mulheres. Mas os tempos são outros, e hoje os homens não só fazem lipoaspiração e usam tiara nos cabelos, como também são público de telenovela, onde a “Heroína” permanece em destaque. Mas será esta heroína igual àquela do melodrama do século XVIII, ou do folhetim do século XIX?

Primeiro precisamos descobrir como é a Heroína do século XIX. Em um texto precioso para nossa pesquisa, de Léon Métayer, chamado “La Leçon de L’heroïne” e publicado na revista *Europe* de novembro/dezembro de 1987, temos que, durante uma boa parte do século XIX, a mulher vai estar no centro das preocupações dos moralistas e dos políticos, apesar de ocupar um lugar secundário na hierarquia social. Evitando a corrupção da imagem da mulher virtuosa, sem a qual nada restaria daquilo que faz uma sociedade forte – “parée de toutes les vertus, elle est celle par qui le monde peut et doit être sauvé. Si elle se laissait corrompre, rien ne pourrait plus exister de ce qui fait une société forte” (MÉTAYER, 1987, p. 39).

- os burgueses irão reagir dando apoio aos escritores que representam com justeza (ao olhos da burguesia) a imagem de tal mulher. Para o autor do texto, por detrás das peripécias rocambolescas, é aí que está o verdadeiro tema do melodrama, cuja lição é repetida até hoje: aquele (ou, principalmente, aquela) que não se submete às regras da classe dirigente merece castigos ainda piores do que a morte.

Um dos motivos de a mulher ter sido “aprisionada” durante tantos séculos interessa particularmente à estrutura do Melodrama. Trata-se do “medo” da ameaça que pode significar a mulher, cujo poder a sociedade patriarcal passou a associar ao das bruxas. Barbero vai falar da conveniência de tal associação:

Com a perseguição das bruxas a nova sociedade procura perfurar o núcleo duro a partir do qual resistem as velhas culturas. Hoje começamos a entendê-lo: a bruxa sintetiza para os clérigos e os juizes civis, para os homens ricos e os cultos, o mundo que é preciso abolir. Porque é um mundo descentrado, horizontal e ambivalente, que entra em conflito radical com a nova imagem do mundo que esboça a razão: vertical, uniforme e centralizado. (MARTÍN-BARBERO, 2001, p. 144)

Se, além de ameaçadora em si, lembrarmos que a mulher, posicionada como hierarquicamente inferior, “junta-se ao perigo potencial que representa todo ‘inferior’ e que compromete a ordem estabelecida” (OROZ, 1992, p. 75), entendemos porque “o binômio inferioridade/periculosidade rege os seis protótipos femininos básicos do melodrama” (OROZ, 1992, p. 75), sendo estes protótipos, ou arquétipos, identificados por Silvia Oroz como a Mãe, a Irmã, a Namorada e a Esposa – relacionadas à inferioridade; a Má ou Prostituta –

relacionada à periculosidade; e a Amada, identificada à inferioridade e à periculosidade interligadas.

De maneira geral podemos remeter as heroínas de Folhetim a um dos arquétipos relacionados acima para o Melodrama. Mas a idéia aqui é procurar a “diferença” – onde é que poderíamos encontrar uma brecha para, na literatura de entretenimento ou nos meios de cultura de massa, podermos identificar os traços de uma nova mulher. Chegamos então à idéia de uma heroína forte e, assim, a Maria Moura, heroína de romance e de minissérie. Maria Moura tem poder, rebela-se contra as regras de um mundo masculino, luta, mata – enquanto torcemos por ela. Seria Maria Moura a heroína que estamos procurando, e que, apesar de viver suas aventuras nos idos do século XIX, estaria mais adequada aos padrões do século XXI?

O Bacamarte de Maria

Na obra de Rachel de Queiroz, *Memorial de Maria Moura*, a Heroína é apresentada como uma mulher forte, a qual, morto o pai, morta a mãe, e vendo-se obrigada a dividir sua fazenda com parentes – Tonho, Irineu e sua mulher Firma, os primos das Marias Pretas, com quem Maria Moura nunca se deu – decide atear fogo à própria fazenda, abrir mão da propriedade; e sair para uma aventura pelo sertão do Nordeste brasileiro, acompanhada de seus “cabras”, em busca de outro pedaço de terra, muito melhor, onde pretende construir sua Casa Forte. Com direito a uma Heroína/Vítima: Maria Moura, a um Traidor sedutor: Cirino, a um Protetor: João Rufo, depois substituído por Duarte, e até a uma mãe preta nos moldes de Mamãe Dolores – personagem do paradigmático radioteatro *Direito de Nascer*: Rubina, além de muitos outros personagens arquetípicos e típicos do melodrama e do folhetim, o romance, ambientado no século XIX, apresenta muitas outras características que o aproximam da literatura popular daquele século, como um forte maniqueísmo. Apresentado desta forma, o *Memorial de Maria Moura* parece ir diretamente ao encontro das expectativas de uma produção industrial de massa: como efetivamente foi, tendo sido adaptado para uma minissérie homônima da TV Globo, com a atriz Glória Pires no papel-título. É interessante notar, no entanto, que, por trás de uma estrutura muito bem armada – o romance, afinal, assume a forma de folhetim do século XIX para contar uma história do século XIX – encontramos muitas ambigüidades as quais, transpostas para um veículo como a televisão, poderiam significar um passo adiante para a modernização da própria estrutura do Folhetim nas formas que assume hoje. Entre outros personagens que fogem ao maniqueísmo usual, ambígua é também, e principalmente, a própria Maria Moura, que mata,

rouba, encanta-se com o ouro e vive muitas paixões ilícitas – às vezes, até com objetivos ainda mais ilícitos, como no episódio de Jardimino, a quem seduziu para que matasse seu padrasto Liberato, o autor do assassinato de sua mãe – sem nunca perder seu posto de Heroína, e até de Vítima, que, trancada em seu quarto, longe das vistas de seus “cabras”, sofre, chora, e tem seus momentos de fraqueza:

E eu gosto de ser a senhora deles. Eu gosto de comandar: onde eu estou, quero o primeiro lugar. Me sinto bem, montada na minha sela, do alto do meu cavalo, rodeada dos meus cabras; meu coração parece que cresce, dentro do meu peito. Mas, por outro lado, também queria ter um homem me exigindo, me seguindo com um olho cobiçoso, com ciúme de mim, como se eu fosse coisa dele (QUEIROZ, 1992, p. 202).

Apesar das características folhetinescas do romance, é difícil identificar Maria Moura plenamente com um dos arquétipos da Heroína de melodrama. Alguns traços de sua trajetória poderiam identificá-la com a Donzela-Guerreira, como é descrita por Walnice Nogueira Galvão:

Ela corta os cabelos, enverga trajes masculinos, abdica das fraquezas femininas – faceirice, esquivança, sustos –, cinge os seios e as ancas, trata seus ferimentos em segredo, assim como se banha escondido (GALVÃO, 1998, p. 12).

É certo que nossa Maria Moura também “enverga trajes masculinos”, além de lutar junto com os homens. Ela também não foge da consagrada cena na qual a Donzela-Guerreira abre mão de seus longos cabelos:

Os homens olhavam espantados para os meus lindos cabelos. Pareceu até que o Maninho tinha os olhos cheios de água. E eu desafiei:
- Agora se acabou a Sinhazinha do Limoeiro. Quem está aqui é a Maria Moura, chefe de vocês, herdeira de uma data na sesmaria da Fidalga Brites, na Serra dos Padres. Vamos lá, arriem os animais. (QUEIROZ, 1992, p. 84)

Muitas outras qualidades, no entanto, afastam Maria Moura do arquétipo de Donzela-Guerreira. Para começar, ela não é donzela, e tampouco vai lutar em nome de seu pai. O que move Maria Moura é o poder e o ouro, e a vontade de construir para si uma Casa Forte na Serra dos Padres. Ainda no texto de Walnice Nogueira Galvão, lemos que:

Particularmente no grande mundo não-europeu, como África, América Latina e Ásia, era e é comum a mulher chefe de família, capaz de tomar as rédeas do clã bem como gerir os negócios, na ausência do patriarca, por morte ou viagens constantes. (GALVÃO, 1998, p. 33)

Estaria Maria Moura cumprindo a trajetória de uma Heroína que só pôde ser tardiamente associada ao folhetim, já

em contexto brasileiro, por se tratar de uma mulher estranha à Europa, às grandes cidades, mas típica de pequenas cidades do Nordeste do Brasil: a **Matriarca**? Maria Moura é violenta, busca o ouro e sabe que é com ele que os homens asseguram seu poder. Fica encantada com pedras preciosas, chega a enfeitar-se com elas, sempre sozinha em seu quarto. Cai nas mãos de um Traidor sedutor, mas, diferente das Heroínas típicas do Folhetim, é ela mesma a mandante de seu assassinato – por mais que seja “loucamente” apaixonada por ele. E batalha por construir o que, afinal, será seu império.

Em um trabalho anterior à publicação de *Memorial de Maria Moura*, Rachel de Queiroz e Heloísa Buarque de Hollanda investigam algumas das matriarcas do Nordeste. Para elas,

O termo *matriarca*, apesar de inadequado conceitualmente na forma, como usado neste caso, conduz entretanto a algumas pistas quanto à dimensão simbólica que adquirem a vida e os feitos, verdadeiros ou não, das senhoras do sertão. (QUEIROZ, 1989, p. 2)

O comportamento sexual das matriarcas, de certa forma trabalhado por Rachel de Queiroz no *Memorial*, e que afinal as distingue das Donzelas-Guerreiras, também parece ter sido alvo de interesse da pesquisa, em cujo texto lemos que

a vida sexual dessas mulheres é sempre mencionada com restrições, por respeito às famílias tradicionais a que pertenciam. Assim, seus romances audaciosos ou irregulares são prudentemente mantidos à sombra. (QUEIROZ, 1989, p. 2)

Faz-se necessária a definição precisa do termo *matriarca*. Em outro texto desta série de papéis avulsos sobre as Matriarcas, Luzilá Gonçalves Ferreira especifica: “O termo *matriarca* não é, como se poderia pensar, o feminino do *patriarca*. A *matriarca* é a mulher com poder” (FERREIRA, 1989, p. 5).

Para Heloísa Buarque de Hollanda e Rachel de Queiroz,

Sem dúvida, mesmo reforçando a lógica do patriarcalismo rural brasileiro, a história das matriarcas e sua extensa repercussão no tempo e no espaço desmontam, de certa forma, os modelos tradicionais com que se costuma caracterizar a submissão feminina. (QUEIROZ, 1989, p. 3)

Ambos os textos contarão as histórias de matriarcas nordestinas do século XIX, vivas até hoje na memória das localidades em que mantiveram, cada uma, seu império. Como Dona Federalina da Lavras, cujo marido “morreu ainda jovem” (QUEIROZ, 1989, p. 5), e que “tinha um grupo de cabras para proteger a propriedade e garantir a família, andava sempre com um bacamarte sobre as pernas, ou ao alcance das mãos, tinha um filho cujo padrinho era o Padre Cícero, e era muito

religiosa" (QUEIROZ, 1989, p. 9); ou Bárbara de Alencar, antepassada de Rachel de Queiroz, a qual,

Republicana em tempos de monarquia, não só deu completo apoio ao filho, o padre Alencar (pai do romancista José de Alencar), emissário da revolução pernambucana de 17, responsável pela sua deflagração no Ceará; ela também assumiu o comando do movimento, deixando a liderança apenas para que seu filho, José Martiniano de Alencar, subisse no púlpito em frente à igreja e proclamasse a República na região, a República do Jasmim, nome de uma propriedade sua. (QUEIROZ, 1989, p. 11)

Outra das matriarcas mencionadas, dona Marica Macedo, também conhecida como Marica do Tipi, "fez do Tipi um famoso coito de cangaceiros, esconderijo perfeito para o espaço ocioso entre uma pilhagem e outra; com eles Marica mantinha ótimo relacionamento, tendo-os à disposição sempre que precisasse." (QUEIROZ, 1989, p. 14) No texto de Luzilá Gonçalves Ferreira vemos também menção a uma certa **MARIA** Jurubeba, "que era filha de Teodora de Souza Ferraz e David Gomes de Sá **MOURA**⁶." (FERREIRA, 1989, p. 18) Teria sido ela fonte de inspiração para a Maria Moura de Rachel de Queiroz? Teriam sido todas? Aventurando-se pela caatinga ainda como mais uma das matriarcas mencionadas: Antonia Soares Leitinho, a qual, tendo vingado o assassinato do marido, migrava, fugida, de uma cidade a outra do sertão – segundo se conta, Dona Antonia e seus "cabras",

sem transportes além dos burros e cavalos, atravessaram a caatinga, passaram rios, subiram montanhas. andava-se o dia inteiro e, à tardinha, acampava-se sob uma árvore onde se preparava a comida – café com rapadura, xarque assada, farinha – e se dispunha os pertences para o sono da noite, uma rede armada ao lado do fogo que espantava insetos e os animais da caatinga – maracajás, onças – que saíam à noite em busca de animais noturnos e que não raro atacavam, mesmo durante o dia, alguma criança que se aventurasse fora dos limites do pátio da fazenda (FERREIRA, 1989, p. 9)

- Maria Moura cumpriu também sua trajetória entre bacamartes, punhais e "romances audaciosos ou irregulares". Entre donzela-guerreira e matriarca, fugindo ao contorno desses dois papéis, e, até por fugir às classificações, amedrontando como uma bruxa a sociedade organizada sob o poder patriarcal, a Moura se revela como uma "Heroína" do sertão, a qual, mesmo apresentada em um romance com forma de Folhetim, foge também aos padrões folhetinescos, e assim, como poderíamos pensar, de certa maneira se afasta da ideologia burguesa do século XIX. Mas estará ela também imune aos castigos reservados a uma Heroína tão rebelde?

⁶ Grifo do autor.

Em Busca de um Final Feliz

Apesar de o romance ser contado por vários personagens – por Maria Moura, pelo Padre José Maria/Beato Romano, por Tonho, por Irineu e por Marialva – sempre em primeira pessoa, é Maria Moura quem narra o seu próprio desfecho, nas últimas páginas de seu *Memorial*:

Saltei na sela. Mas, antes de dar partida, me dobrei sobre o pescoço do cavalo e disse, olhando nos olhos de Duarte:

- Se tiver que morrer lá, eu morro e pronto. Mas ficando aqui eu morro muito mais.

Saí na frente, num trote largo. Só mais adiante, segurei as rédeas, diminuí o passo do cavalo, pra os homens poderem me acompanhar (QUEIROZ, 1992, p. 481)

E o romance termina assim, sem ponto final, sem nos revelar o que o destino reservou para Maria Moura. E qual seria o final mais provável para uma Heroína como esta, apresentada como personagem de folhetim? “La Leçon de L’heroïne” nos ensina que, no melodrama, nada justifica uma revolta por parte da mulher. Se ela transgride alguma das estritas regras de comportamento, impostas não só pelo formato do Melodrama como pela expectativa do público, a morte é o castigo esperado, uma vez que não existem circunstâncias atenuantes. No final do *Memorial de Maria Moura*, a personagem que dá nome ao título do romance parte para uma aventura suicida, deixando o leitor em suspenso – viverá? Vencerá? Quem sabe? É verdade que a narrativa em primeira pessoa nos leva a pensar que o Memorial teria sido escrito mais tarde – e que, para tal, Maria Moura e o Beato Romano, principalmente, os quais levam a narrativa até o fim, teriam que ter sobrevivido. Mas talvez o Memorial tenha sido concebido como diário, e, assim, as últimas frases do livro teriam sido escritas segundos depois da partida de Maria Moura para seu encontro com a morte... quem sabe? Talvez a falta de precisão sobre a época em que a personagem está contando sua própria história seja proposital, assim como toda a idéia de aproximação com o folhetim. O que sabemos é que, morta a Maria Moura no final da expedição, cumprem-se as leis do melodrama. Se, no entanto, no desfecho de sua aventura, Maria Moura sobrevive, talvez uma semente de transformação esteja sendo plantada... ou não, porque, se a perdoamos, talvez seja porque ela, também cumprindo as regras folhetinescas, teve um castigo pior do que sua própria morte, e que foi o fato de ter sido obrigada a mandar matar o único homem por quem se apaixonou. De qualquer maneira, mesmo sem saber se a Heroína Maria Moura sobrevive à sua própria história, podemos perceber a força desta “matriarca” a qual, levada à televisão, talvez esteja conduzindo

também o grande público, como fez com seus "cabras", a uma gradual assimilação de possíveis novos tipos de heroínas, em um mundo onde já é comum a idéia da "mulher com poder". Resta-nos questionar até que ponto existe lugar no folhetim para esta heroína, que não se define como donzela-guerreira, que se aproxima a um "arquétipo" de matriarca mas que, no final, talvez seja apenas mais uma das faces desta nossa "Maria" a qual, mesmo cosendo, mesmo rezando, já se acostumou a levar a vida também... lutando.

Abstract

*Which should be the main traces of a heroin that really belongs to the XXIst century? The feuilleton of the XIXth century brings to paper many of the the strategies of theatrical melodrama, which appeared in France after French Revolution. Having been associated with the feuilleton, melodrama will finally be identified with the mass media. The combination of melodrama and feuilleton is the first step for one of most the fundamental bases for the development of cinematographic industry: the value of the product in conformity to its demand by the market. Throughout History, feuilleton and melodrama have combined and shaped themselves into various forms, according to the technological achievements of each time. Nowadays, television appears to be their natural home, but should one think that nothing has changed in their structure? Maria Moura, the heroin of a novel by Rachel de Queiroz and of a television series brings a new archetype to melodrama: the **matriarch**, and maybe points to new qualities of what should be a contemporary heroin.*

Keywords: heroin; melodrama; feuilleton; matriarch.

Referências

Dicionário da TV Globo, v. 1: programas de dramaturgia & entretenimento / Projeto
Memória das Organizações Globo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

- ECO, Umberto. *De Superman àu Surhomme*. Paris: Grasset, 1993.
- FERREIRA, Luzilá Gonçalves. *Dentro da vida, à margem da história: Matriarcas de Pernambuco*. Rio de Janeiro: CIEC/UFRJ, 1989.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. *A donzela-guerreira: um estudo de gênero*. São Paulo: SENAC São Paulo, 1998.
- GAY, Peter. *A experiência burguesa da Rainha Vitória a Freud. Vol. 4: O coração desvelado*. São Paulo: Cia. das Letras, 1995.
- GOYMARD, Jacques. Le mélo, de l'image au concept. *EUROPE* - Revue littéraire mensuelle. Le mélodrame. Paris: CNL, nov./dec. 1987.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos Meios às mediações: Comunicação, cultura e hegemonia*. Trad. R. Polito e S. Alcides. 2 ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001.
- MÉTAYER, Léon. La leçon de l'héroïne. *EUROPE* - Revue littéraire mensuelle. Le mélodrame. Paris: CNL, nov./dec. 1987.