

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social

Fernanda Coutinho Sabino

COLCHA DE RETALHOS:
investigações sobre metacficção e alegoria na microssérie Hoje é Dia de Maria – 1ª Jornada

Belo Horizonte
2012

Fernanda Coutinho Sabino

COLCHA DE RETALHOS:

investigações sobre metaficção e alegoria na microssérie Hoje é Dia de Maria – 1ª Jornada

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção de título de Mestre em Comunicação.

Orientadora: Cláudia Cardoso Mesquita

Belo Horizonte

2012

FICHA CATALOGRÁFICA

SABINO, Fernanda Coutinho.

Colcha de retalhos: investigações sobre metaficção e alegoria na microssérie hoje é dia de Maria – 1ª jornada. Belo Horizonte, Minas Gerais: [s.n.], 2012.
135f.

Dissertação. Universidade Federal de Minas Gerais.
Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, 2012.

Orientador: Prof.^a Cláudia Cardoso Mesquita.

1.Metaficção. 2.Alegoria. 3.Televisão. 4.Nação. 5.Hoje é Dia de Maria. I.Autor. II.Universidade Federal de Minas Gerais III. Título.

Fernanda Coutinho Sabino

COLCHA DE RETALHOS:

investigações sobre metaficção e alegoria na microssérie Hoje é Dia de Maria – 1ª Jornada

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção de título de Mestre em Comunicação.

Aprovada em:

Prof.ªCláudia Cardoso Mesquita

Prof.

Aos meus pais, Fernando e Simone, e ao
meu irmão, Fábio, por tudo o que vocês
representam para a escrita da minha
própria Jornada.

AGRADECIMENTOS

Depois de mais de dois anos debruçada sobre uma microssérie cuja protagonista tem a constância como maior virtude, acho que fui colocada à prova por *Maria* na escritura desta dissertação. Inesperadas alterações de percurso acadêmico exigiram reformulações – de fôlego! – e uma crença – nem sempre constante! – de que as coisas dariam certo. E se deram, devo agradecer primeiramente à minha orientadora, professora Cláudia Mesquita, que me recebeu, nas palavras brincalhonas dela, ‘como herança’, logo que chegou ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da UFMG. O aceite foi também para orientar uma pesquisa sobre televisão e, posso dizer, o fez com respeito e absoluta dedicação, mesmo não sendo este seu objeto pessoal de estudo. Devo agradecer também aos professores do Programa, cujas contribuições foram fundamentais para a reformulação da ‘rota’ da pesquisa: professor André Brasil, professor Bruno Leal, professor César Guimarães e professor Márcio Simeone. À professora Simone Rocha, pelo acompanhamento no início da trajetória no Programa. Agradeço, ainda, aos colegas de sala: Danny, Vanessa, Nuno, Rafael, Carol, Fred, Juliana e Guilherme, pelos momentos de troca de ideias e dúvidas que permearam esses anos de estudo.

Muito obrigada, também, ao companheirismo das colegas do período de república: Marcela, Bia, Carol, Kekel, Tathyana, Bruna, Elisa e Renata. À Irmã Ana, por ter me aberto as portas de sua casa durante um período fundamental desta pesquisa. Ao amigo Luiz Felipe, que mesmo distante, sempre esteve presente.

Do início à finalização deste trabalho, tive apoio amoroso e permanente vindo de ‘casa’, parte essencial para a conclusão desta trajetória. Agradeço aos meus pais, Fernando e Simone, e ao meu irmão, Fábio, pelo apoio constante, pelo que vocês representam para minha vida e para a minha chegada até aqui. Agradeço ao meu marido, Klinger, pelo amor e dedicação à nossa vida, pela presença no cotidiano, apoio diário, desde os pequenos gestos. Ao primo Mauro, pela presença leve nos momentos de lazer. À tia Dedéia, sempre interessada no andamento do texto. Ao tio Dudu, minha ponte para Belo Horizonte. Às avós Cacá e Jacinta, e ao avô, Euber, pelas orações.

Por fim, agradeço a CAPES, pelo apoio que me permitiu, durante um expressivo período, a dedicação integral a esta pesquisa.

“Houve outros dias (cinco, sete, dez?) cujas recordações se fundem, e talvez seja bom, pois aquilo que me sobra era, como dizer, a quintessência de uma montagem. Liguei testemunhos disparatados, cortando, colando, ora por sequência natural de ideias e emoções, ora por contraste. O que restou não é mais o que vi e senti durante aqueles dias, e nem o que poderia ter visto ou sentido em criança: era figmentum, a hipótese elaborada sessenta anos depois sobre o que eu poderia ter pensado aos dez”.

Trecho do romance *A misteriosa chama da Rainha Loana*, de Umberto Eco (2005).

RESUMO

Um retalho vem de uma peça de tecido que, outrora, compunha um todo e tinha uma outra utilidade. É um fragmento, uma parte extraída de um outro contexto. Retalhos podem ser remodelados, justapostos, costurados, para formar uma nova configuração, uma nova peça: uma colcha de retalhos, por exemplo. Em cada retalho, uma história latente. Usamos esta imagem para nos aproximarmos da microssérie *Hoje é Dia de Maria – 1ª Jornada*. Exibida em 2005 pela Rede Globo, escrita por Luis Alberto de Abreu e Luiz Fernando Carvalho, dirigida por este último, a microssérie se constrói a partir da reciclagem intensa de referências, citando e aludindo a outras imagens e cenas do cinema, da literatura, das artes visuais, da própria televisão brasileiros, com destaque especial para outras narrativas em que a problemática nacional esteve em jogo. Além disso, *Hoje é Dia de Maria – 1ª Jornada* explicita seus artifícios narrativos: seja pela presença de personagens que se dirigem diretamente ao telespectador, seja pela artificialidade do cenário em domo e pela presença de objetos animados. Nesse processo, a produção se mostra intensamente metaficcional: tanto por expor sua construção e seu trabalho de linguagem, como por compor uma ficção que remete a outras ficções. Investigamos, nesta pesquisa, a possibilidade de atribuir a esta segunda dimensão metaficcional uma interpretação alegórica, entendida a alegoria como estratégia de escritura e leitura de textos que lança mão de uma série de fragmentos (incluindo intertextualidades), de modo a fazer emergir a crise entre experiência e linguagem. Nossa pesquisa pretende, em resumo, investigar como são mobilizados e a que servem os elementos metaficcionais de *Hoje é Dia de Maria – 1ª Jornada*, bem como identificar que significações a microssérie engendra a partir da costura de variadas referências, destacando-se aquelas que tematizam, de diferentes maneiras e em diferentes contextos, uma presumida brasilidade. De forma mais precisa, perguntamos: o uso peculiar desses elementos pode ser interpretado como uma estratégia alegórica?

Palavras-chave: Metaficção; Alegoria; Televisão; Nação; *Hoje é Dia de Maria*

ABSTRACT

A scrap is a piece of cloth which once comprised a whole unit and had a different utility. It is a fragment, a part taken from a different context. Scraps can be reworked, juxtaposed, stitched to form a new configuration, a new piece: a patchwork quilt, for example. In each scrap, there may be a latent history. We use this image to approach the micro-series *Today is Mary's Day – 1st Day*. Broadcasted in 2005 by Rede Globo, written by Luis Alberto de Abreu and Luiz Fernando Carvalho and directed by the latter, the micro-series is constructed from intense recycled references, quoting and alluding to other images and scenes from audiovisual, literature, visual arts, and to Brazilian television itself with particular attention to other narratives in which the national problematic was at stake. Also, *Today is Mary's Day - 1st Day* makes explicit its narrative devices by the presence of characters that directly address the viewers, by the artificiality of the circular setting and by the presence of animated objects. In this process, the production proves to be highly metafictional as it exposes its own construction and working of language, as well as it writes a fiction which refers to other fictions. In this research, we investigate the possibility of assigning an allegorical reading to this second metafictional dimension. In this sense, allegory is understood as a strategy for writing and reading texts that make use of a variety of fragments (including intertextuality), so as to emerge the crisis between experience and language. In sum, our research aims to investigate how the metafictional elements of *Today is Mary's Day - 1st Day* are mobilized and what its functions are. It also aims to identify the micro-series meanings it engenders from the sewing of various references, and highlight those that thematise in different ways and in different contexts, a presumed Brazilianness. More precisely we ask: can the peculiar use of these elements be interpreted as an allegorical strategy?

Keywords: Metafiction; Allegory; Television; Nation; *Today is Mary's Day*

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 01: Maria e os objetos animados	73
FIGURA 02: Maltrapilho	79
FIGURA 03: Manto da Apresentação de Bispo do Rosário	82
FIGURA 04: Indumentária de Maltrapilho	83
FIGURA 05: Bispo do Rosário vestindo Manto da Apresentação	84
FIGURA 06: Indumentária de Mendigo	84
FIGURA 07: Mendigo	86
FIGURA 08: Executivos	89
FIGURA 09: Retirantes	91
FIGURA 10: Retirantes de Portinari	93
FIGURA 11: Manuel e Rosa de Deus e o Diabo na Terra do Sol	94
FIGURA 12: Sinhá Vitória, Fabiano, os dois meninos e Baleia de Vidas Secas.....	94
FIGURA 13: Índios	101
FIGURA 14: Crianças Carvoeiras	104
FIGURA 15: Asmodeu	105
FIGURA 16: Macunaíma	115

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 UM OLHAR SOBRE O AVESSE: NATURALISMO E OPACIDADE NA TELEVISÃO	24
1.1 Considerações sobre uma viagem impossível	27
1.2 A ficção televisiva no Brasil: um recorte sobre sua história, a estética naturalista e a problemática da identidade nacional	33
1.3 Hoje é Dia de Maria – 1ª Jornada: artificialidade, inverossimilhanças e citações	45
2 SOBRE METAFICÇÃO E ALEGORIA.....	50
2.1 Metaficção: consciência sobre a linguagem e exposição do artifício (da literatura para a televisão).....	50
2.2 Considerações sobre a noção de alegoria	53
2.2.1 A atualização do alegórico no audiovisual brasileiro	59
2.2.2 Imagens do sertão no Cinema Novo	65
3 ANÁLISE	70
3.1 Episódio 01: algumas intenções e estratégias declaradas.....	71
3.2 Episódio 02: citações, referências e a criação de uma expectativa quanto ao potencial alegórico de Hoje é Dia de Maria – 1ª Jornada.....	77
3.2.1 O Maltrapilho	77
3.2.2 O Mendigo	85
3.2.3 A artificialidade dos Executivos e o corpo máquina	87
3.2.4 Maria como representante de uma missão: o encontro com os Retirantes, os Índios e as Crianças Carvoeiras	91
3.3 Episódio 03: a amizade com Zé Cangaia e a traquinagem com Asmodeu	107
3.4 Episódio 04: uma passagem entre tempos e rumos	110
3.5 Episódio 05, 06 e 07: a alegoria se esvazia em fábula	111
3.6 Maria e Macunaíma: da constância à inconstância, diferenças e contrastes	114
3.7 Episódio Final: gira mundo!.....	118
CONCLUSÃO	122
BIBLIOGRAFIAS.....	129

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa se propõe a investigar como operam e a que servem os elementos e procedimentos metaficcionais presentes em *Hoje é Dia de Maria – 1ª Jornada*, bem como identificar que significações a microssérie, exibida em 2005 pela tevê Globo, engendra a partir da reciclagem e da costura de variadas referências. Dentre elas, destacam-se elementos que reconhecemos, não sem a necessária problematização, como referências à realidade, à cultura, à paisagem e ao caráter brasileiros, provenientes, de maneira geral, de outras narrativas em que o nacional¹ esteve em pauta. Mesmo que a programação televisiva hoje, e em especial a da emissora em questão, esteja fundada sobre programas, ficcionais, particularmente, que reciclam, ainda que com atualizações, uma matriz estética realista/naturalista, optamos por focalizar uma microssérie que se situa entre os produtos televisivos que qualificaremos como deliberadamente metaficcionais e que, tendo correspondido noutros contextos a exceções, já tem longa ancoragem, historicamente, na programação da TV.

Entendemos por ‘metaficção’ à escritura ficcional, inicialmente, a certa literatura desenvolvida no contexto das décadas de 1960 e 1970, que se expõe como artefato, que explicita o artifício de sua própria criação. É o que Waugh (1984) chama de escrita ficcional auto-consciente, que põe à mostra e questiona as relações, incorporações e trocas entre ficção e realidade na tessitura do texto. O que chamamos, portanto, de elementos e procedimentos metaficcionais são aqueles utilizados para dar forma a essa dimensão meta da narrativa ficcional. No caso de *Hoje é Dia de Maria – 1ª Jornada*, de saída consideramos metaficcionais aqueles elementos e procedimentos que comentam a própria ficção, mas também que fazem referência a outras narrativas, cenas e representações, fragmentos que aludem a e reciclam imagens de outras produções cinematográficas, literárias e mesmo televisivas.

Assim, interessa-nos examinar como são mobilizados e a que servem tais elementos, em uma narrativa que lança mão, ainda que de modo tácito e fragmentário, de imagens provenientes de um vasto repertório que narra, figura e representa uma presumida brasilidade. De forma mais precisa, perguntamos: que imagens se configuram a partir da utilização desses

¹Como esta discussão é central em nosso trabalho, será necessário contextualizar e definir as margens daquilo que chamamos de “nacional”. O próximo tópico se ocupará dessa delimitação. De antemão podemos estabelecer que as referências consideradas “nacionais” são sobretudo aquelas que remetem a outras representações que tiveram como foco as peculiaridades, qualidades e mazelas do Brasil e da formação nacional. Veremos, no capítulo 2, que a carga semântica atribuída à nação e a suas problemáticas varia, nas representações, “segundo as diferentes necessidades geradas pelas contingências das circunstâncias históricas”, como nos diz Rocha (2003, p.21).

elementos metaficcionais, pela incorporação de referências e citações de outras obras e por alusões a imagens que atualizam um presumido repertório cultural brasileiro², ao mesmo tempo explicitando seus artifícios narrativos? O uso peculiar desses elementos poderia ser definido como uma estratégia alegórica?

Diante desta questão-chave para a presente pesquisa, é importante esclarecer que utilizamos o conceito de alegoria de acordo com o que define Ismail Xavier (1984, 1993, 2005), fundamentado por suas leituras de Walter Benjamin (1984): uma estratégia de escritura e leitura de textos, que lança mão de uma série de fragmentos, incluídas intertextualidades³, de modo a fazer emergir a crise entre experiência e linguagem. Xavier utilizou o conceito em suas análises de filmes brasileiros, produzidos, sobretudo, no período de 1967 a 1970, em que o alegórico foi empregado, notadamente, para possibilitar a crítica política e problematizar questões referentes à identidade nacional. É importante lembrar ainda que alguns teóricos da literatura metaficcional (WAUGH, 1984; OMMUDSEN, 1993) encaram a alegoria como uma estratégia de metaficção: “Metaficção apresenta-se a seus leitores como alegorias da experiência ficcional, chamando nossa atenção para o funcionamento do artefato ficcional, sua criação e recepção, sua participação nos sistemas de construção de significado em nossa cultura” (OMMUDSEN, 1993, p.12). Sendo assim, esses dois termos se cruzam na formulação de nossa indagação sobre a microssérie brasileira em questão.

Hoje é Dia de Maria - 1ª Jornada foi ao ar por ocasião dos 40 anos da Rede Globo de Televisão, após 12 anos de trabalho e espera do diretor Luiz Fernando Carvalho. O roteiro, escrito por Carvalho e Luís Alberto de Abreu, foi inspirado em textos do dramaturgo Carlos Alberto Sofredini, em especial na peça *A madrasta*, que por sua vez foram concebidos a partir da compilação de contos populares pelos folcloristas Câmara Cascudo e Sílvio Romero. A microssérie envolve, no entanto, muitas outras referências culturais. Algumas mais explícitas e indicadas pela própria produção: obras de Mário de Andrade e de Cândido Portinari, parte do repertório de Villa-Lobos, lendas da tradição popular e do folclore brasileiros, contos de

²A “citação é a reprodução textual de um enunciado preexistente. Ela se distingue do plágio pelo fato de ser atribuída a uma fonte anterior. Ela se distingue também da colagem, procedimento estético que implica a generalização da citação, e da alusão, em que a referência à obra anterior é elíptica”. No cinema, a citação pode envolver “palavras e frases, imagens e quadros, músicas ou temas. Podem-se distinguir citações pontuais, em que a referência é feita a uma obra anterior claramente designada, e citações mais globalmente intertextuais” (AUMONT; MARIE; 2006, p.53).

³Intertexto é o termo de narratologia e de teoria do texto que designa a relação que diferentes enunciados entretém entre si. Há diferentes tipos de relações intertextuais, para Gerard Genette (1981), conforme expõem Aumont e Marie em seu *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema* (2006). Na microssérie *Hoje é dia de Maria*, dominam relações de “hipertextualidade, toda relação que liga um texto (dito então hipertexto) a um texto anterior, dito hipotexto, com exceção do comentário crítico” (AUMONT; MARIE, 2006, p.170-171).

fadas, fábulas universais⁴, etc. E outras menos explícitas, mas que sugerem forte referencialidade a outras obras, como veremos adiante. A atração contou com oito episódios, e foi exibida de 11 a 21 de janeiro de 2005. Em sete anos (2001/2008), a microssérie foi a maior expressão de audiência da emissora, obtendo uma média de 30 pontos⁵.

Hoje é Dia de Maria - 1ª Jornada narra a trajetória da menina Maria, que após ter a família desfeita – a mãe morre de uma ‘doença ruim’, os irmãos vão trabalhar para o ‘nhô japonês’, o pai torna-se alcoólatra, violenta a menina e ainda se casa com uma mulher má –, foge pela Terra do Sol a Pino em busca das ‘franjas do mar’. Toda a maldição que recai sobre *Maria* e sua família têm como principal mentor Asmodeu, figura que alude ao popular Diabo, perseguidor da menina por toda a caminhada.

Na trama, profusa e rica em percalços, Maria conta com a ajuda de personagens cujas aparições e desaparecimentos são episódicas e miraculosas, e que dão à menina conselhos e objetos mágicos, servindo como guias e reforçando sua constância inabalável rumo ao mar. Ao fim de todo o sofrimento, perambulação e desafios, Maria, que virou mulher e tornou a ser menina, consegue eliminar as figuras do mal e magicamente retorna ao tempo anterior àquele amaldiçoado por Asmodeu, antes mesmo da morte de sua mãe: na volta para casa encontra sua família no velho e próspero sítio, alcançando, logo adiante, as tão sonhadas franjas do mar.

Ao observarmos a construção da microssérie em termos narrativos, estéticos e discursivos é possível apontarmos três estratégias centrais:

a) apesar da presença de referências esparsas e imprecisas ao contexto brasileiro atual, que poderíamos ler como inscrições de caráter realista (como a violência e o alcoolismo paternos, os ‘japoneses’ latifundiários, as crianças carvoeiras etc.), observamos que o trajeto da personagem é marcado, sobretudo, pelas interferências do sobrenatural, do inverossímil, de figuras e objetos de caráter não-realista, que dificultam ou reforçam a sua constância rumo às franjas do mar (como as aparições e desaparecimentos dos personagens de Rodolfo Vaz, sempre de posse de um objeto mágico a ser concedido a Maria). Notamos, ainda, que tais elementos mágicos, sobrenaturais, e as transformações que eles promovem no percurso da protagonista, fazem parte da composição narrativa da série, ou seja, são responsáveis em grande medida pelo andamento e desenvolvimento da história. Neste sentido, podemos identificar o caráter

⁴Explicitaremos no tópico a seguir porque caracterizamos essas fábulas como “universais” e o que entendemos por elementos nacionais.

⁵Dados obtidos através da pesquisa de Karin Müller em *Rede Globo: 26 anos de minisséries*. São Paulo. Universidade Metodista de São Paulo, 2008.

de fábula da microssérie, que cria um universo com regras próprias⁶, compartilhadas e aceitas pelo espectador, mesmo com toda a sobrenaturalidade de alguns elementos;

b) observamos também que a microssérie, em sua visualidade imediata, trabalha com artifícios não-naturalistas⁷ (do cenário circular pintado à mão aos objetos marionetes que interagem com os atores). Além disso, há esquematizações e interações “entre *mise-en-scène* e comentário explícito”, no dizer de Ismail Xavier (1993, p.14), como se nota no gesto recorrente aos personagens de Rodolfo Vaz de encarar a câmera e buscar cumplicidade com o telespectador, explicitando os esquemas narrativos da série;

c) outra estratégia central é a recorrência de referências – mais ou menos precisas – a imagens prévias, figuras e situações recicladas de outras narrativas e representações, que parecem atualizar emblemas de um repertório de narrativas e imagens em que o nacional (suas mazelas e qualidades) estiveram em pauta (como o grupo de retirantes, o grupo de índios, a representação do sertão como lugar de onde se parte para ir ao litoral em busca de uma vida melhor etc.). Essas imagens nos remetem a outras cenas, presentes em outras narrativas e representações: na literatura, no cinema e na própria televisão brasileiras.

É fundamental delimitar que essas duas últimas estratégias são centrais nesta pesquisa, já que tanto a explicitação dos procedimentos de linguagem quanto a recorrência de referências que nos remetem a cenas outras portam uma dimensão metaficcional. No primeiro caso (a explicitação dos procedimentos), pensamos tanto na presença de elementos que indicam a artificialidade do cenário quanto nos momentos em que o fluxo da narrativa é quebrado pela instância discursiva (quando os personagens de Vaz encaram a câmera, por exemplo, dirigindo-se diretamente ao telespectador, como abordaremos melhor adiante).

O que indagamos nesta pesquisa é fundamentalmente a possibilidade de encararmos tais procedimentos metafissionais como alegóricos. Uma das suspeitas que ampara esta

⁶O caráter fabuloso da microssérie pode ser notado pelo fato de que importa menos qual elemento gera transformações na narrativa, e sim a transformação que tal elemento mágico promove, e qual rumo a história toma a partir daí. Entendemos que esses elementos mágicos têm um papel mais narrativo, portanto, do que discursivo, e integram a diegese, o universo ficcional, cujas regras o espectador passa a compartilhar. Propp define o conto de magia como “todo desenvolvimento narrativo que, partindo de um dano (A) ou uma carência (a) e passando por funções intermediárias, termina com o casamento (W) ou outras funções como desenlace” (2010:90). Ele defende ainda que a definição ou identificação dessa modalidade do conto maravilhoso acontece por elementos convencionalmente presentes em contos desse gênero em todo o mundo: são as chamadas *funções* dos personagens. E por *função* “compreende-se o procedimento de um personagem, definido do ponto de vista de sua importância para o desenrolar da ação” (2010, p.22).

⁷Adotamos para a ficção televisiva a mesma perspectiva que o pesquisador Ismail Xavier atribui ao *naturalismo* no cinema: “[...] refiro-me, em particular, à construção de espaço cujo esforço se dá na direção de uma reprodução fiel das aparências imediatas do mundo físico, e à interpretação dos atores que busca uma reprodução fiel do comportamento humano, através de movimentos e reações ‘naturais’. [...] o estabelecimento da ilusão de que a platéia está em contato direto com o mundo representado, sem mediações, como se todos os aparatos da linguagem utilizados constituíssem um dispositivo transparente (o discurso como natureza)” (1977, p.31-32).

hipótese se relaciona com a presença, na microssérie, de uma oscilação entre a fragmentação (pela convocação de muitos retalhos, entre citações e alusões a outras obras, que dificultam a construção de um sentido coerente e exclusivo) e a totalização (na intenção deliberada de tematizar algo sobre a identidade brasileira, articulada à ‘constância’ moral da protagonista Maria). Essa coexistência dialética seria uma das características da alegoria, como veremos à frente.

É importante explicitarmos desde já que o termo ‘metaficção’ é importado de estudos literários, particularmente de uma corrente que se destacou nos anos de 1960/1970 dentre um grupo de escritores norte-americanos do pós-guerra, mas que tem encontrado reverberações em obras contemporâneas. Foi definido precisamente quando romancistas desta época tomaram maior consciência das dimensões teóricas que envolviam a prática da escrita ficcional, incorporando em seus textos dimensões autorreflexivas. Segundo estudos de Patricia Waugh (1984), metaficção é uma modalidade da escrita ficcional que auto-conscientemente explicita o seu artefato e trabalho de linguagem, e coloca em questão as relações entre a ficção e a realidade. Mais do que isso, segundo Waugh, elementos metaficcionais, ao questionarem tais relações, não apenas atentam para o artifício da ficção como colocam em xeque o próprio status de real da realidade. No livro de Wenche (1993), outra definição importante aparece: a metaficção seria uma ficção sobre a ficção, ou seja, incluiria em si um comentário sobre sua própria narrativa. A nosso ver, as duas estratégias delimitadas mais acima caberiam nestas definições. Ou seja, a explicitação do artifício na microssérie – no cenário, nos objetos e na exposição da consciência da linguagem através de alguns personagens – poderia ser lida como um comentário sobre a narrativa, como um gesto auto-reflexivo e expositivo. Já a referencialidade de *Hoje é Dia de Maria*, em seus procedimentos de citação e alusão, indicam a criação de uma ficção sobre a ficção noutra dimensão, qual seja, a referência a fragmentos de outras cenas, provenientes da própria televisão, da literatura e do cinema, incorporados à trama da microssérie, montam uma ficção que tem menos a realidade histórica não mediada do que outras ficções e representações como matrizes e alvo da reflexão.

Na microssérie, a presença dessa ficção sobre a ficção parece incorporar cenas de outras ficções brasileiras interessadas na tematização de um, por assim dizer, repertório nacional, o que sugere a associação com o gesto, por vezes alegórico presente em outras obras, de outros tempos, que tiveram o nacional como um problema, algumas delas citadas na bibliografia que foi base para a produção do programa: a trilha sonora de Heitor Villa-Lobos, expoente da música brasileira em um período histórico marcado pela fixação e exaltação de

atributos considerados brasileiros; a referência à obra de Mário de Andrade, modernista de 1922, autor de *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*; e, ainda, fragmentos de cenas que evocam sagas de sertanejos no sertão brasileiro, a exemplo de *Vidas Secas* (SANTOS, 1963), e particularmente aqueles que evocam a beira do mar como lugar esperançoso e utópico, como em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (GLAUBER, 1964), filmes emblemáticos do Cinema Novo.

É importante observar, ainda, que o interesse por estas questões parte da constatação de que a criação e o desenvolvimento da teledramaturgia brasileira basearam-se na ambição de ‘naturalização’ da linguagem, de modo a mascarar o caráter artificial das produções. Flora Süssekind (1984) discute esta estratégia no âmbito da literatura brasileira, estratégia que, a nosso ver, a teledramaturgia parece ter prolongado: como nos romances naturalistas, as ficções televisivas foram historicamente trabalhadas de modo a mimetizar o real, para que a realidade veiculada se apresentasse como uma ‘janela para o mundo’ (XAVIER, 1977), como se sua existência prescindisse de qualquer estratégia de produção. Na perspectiva de Süssekind, a estética literária naturalista, ao tornar a linguagem transparente e, assim, criar a ilusão de que mundo e representação coincidem, foi utilizada na época para forjar e difundir uma ideia de unidade e brasilidade, diante da histórica fragmentação identitária do país. Na história da televisão, o mesmo processo pode ser observado. Apesar de muitos de seus produtos ficcionais incorporarem, ao longo de seus 50 anos de existência, dimensões metaficcionais, autorreflexivas ou mesmo artificiosas, como é o caso do emblemático programa *Armação Ilimitada*, por exemplo, da década de 1980⁸, várias outras produções reforçam e aprimoram o regime ‘naturalista’, tanto em termos estéticos quanto narrativos, sendo a autonomia do universo diegético frequentemente preservada nas produções teleficcionais.

Diante desses aspectos de antemão observados, e tomando como pressuposto, então, que a narrativa de *Hoje é Dia de Maria – 1ª Jornada* lança mão de elementos dramaturgicos, narrativos e estéticos que trazem à cena algo sobre a formação e a identidade cultural

⁸A produção é analisada em *A história da TV no Brasil* (2010), com um enfoque especial na reflexividade. Para Becker, “a partir de diferentes estratégias, ‘Armação Ilimitada’ elaborou uma história que falava da própria história televisiva. E a ‘caixa mágica’ que ordenava tais fabulações passou a ser discutida, lembrada, criticada, mas também legitimada. A preocupação com a discussão sobre a linguagem foi o foco central, e o diálogo de vários formatos e produtos que são constructos de uma indústria cultural entrou em cena, alinhando diferentes referências entre a cultura popular e erudita, para apresentar ao espectador outra visão sobre o universo massivo. Tal característica é o que faz de ‘Armação Ilimitada’ um exemplo de narrativa pop. A paródia foi o recurso mais utilizado e esse uso serviu como instrumento de valorização do massivo, tendo, naquele momento, a televisão como principal ferramenta de disseminação, ao mesmo tempo em que produziu um distanciamento crítico” (CAMINHA, 2010, p.210).

nacionais, interessa-nos perguntar: como estão mobilizados e a que viriam esses elementos? O que se configura ou se forma a partir da convocação de tais referências, que nesta obra da teledramaturgia brasileira parecem tematizar deliberadamente imagens de uma presumida brasilidade? Poderíamos atribuir a esses procedimentos metaficcionalis, oscilação entre fragmentação e totalização ao lidar com as referências, bem como explicitação dos procedimentos de linguagem uma dimensão alegórica (XAVIER, 1984, 1993).

Para a análise da microssérie – intencionando equacionar essas questões – optamos por nos deter especialmente sobre alguns episódios que consideramos, a partir de uma análise prévia, mais representativos das questões que ora levantamos. São eles: episódios 01, 02, 03, 04 e 08, dos quais vamos destacar cenas, fragmentos, trechos. Os episódios 05, 06 e 07 vão ser rápida e conjuntamente analisados, já que neles observamos, de maneira geral, uma mudança no tom e nos rumos da microssérie, ela ganha ares melodramáticos, perde o caráter episódico e fragmentário observado noutros trechos, e a motivação da protagonista se modifica radicalmente, passa do desejo de chegar ao mar para aquele de viver ao lado do seu amado e de reencontrar o pai.

Além desta escolha metodológica, durante o caminho percorrido até o cerne deste problema de pesquisa, percebemos o interesse de cotejar a microssérie com outras produções audiovisuais que também tematizam, narram, representam, problematizam ou evocam uma presumida identidade nacional, valendo-se em sua trama de elementos metaficcionalis, por vezes lançando mão de citações e alusões a imagens prévias à narrativa, deliberadamente recicladas. Acreditamos que, ao olhar para outras obras, compreenderemos melhor, por relações de analogia e de contraste aquela que se configura como nosso objeto de pesquisa. A eleição desses trabalhos se pautou pela identificação, na microssérie, de um diálogo mais ou menos estreito com tais obras.

Assim, de maneira episódica, convocaremos para este cotejo alguns filmes brasileiros, particularmente aqueles realizados nos anos 1960, e produções ficcionais televisivas, com destaque para o contexto da década de 1970, fortemente marcado pelo propósito ideológico de se criar uma televisão para os brasileiros, que narrasse, contasse e entretivesse o país, de norte a sul. Ao mesmo tempo, percorreremos outras produções, de outras épocas, a que atribuiremos destaque por ainda que de maneira menos explícita e direta se valerem de estratégias metaficcionalis. É importante frisar desde já que a história da televisão não pode ser desvinculada do intuito de narrar o Brasil. A emergência da TV entre nós está associada, como veremos, à expectativa de que esse meio pudesse representar e unir o país de norte a sul. Mas essa história não pode, por outro lado, ser desvinculada da presença marcante, em produções

televisivas, de autorreferências, de uma dimensão meta, auto-contida. Aprofundaremos essa questão adiante. No entanto, em cada época da trajetória da televisão no Brasil observamos produções que, mesmo que façam referência ao meio televisivo, transitam de forma mais ou menos coerente pela naturalização dominante na linguagem teledramatúrgica, historicamente.

Quanto à breve aproximação que faremos ao período histórico da televisão na década de 1970, especificamente, cabe ressaltar alguns dados de contexto: de 1960 a 1965 o Brasil assistiu a um expressivo crescimento no número de TV's nos lares do país, um aumento de 333%, ou de 598 mil para 1993 milhões de aparelhos⁹. Neste período, pois, a telenovela surgiu como uma ferramenta capaz de ampliar o público das emissoras, quando a rede televisiva expandia-se pelo território nacional. Após um processo de experimentações temáticas, marcado pelas adaptações de obras de ficção estrangeiras, ao fim da década a preocupação das emissoras voltava-se para a veiculação de histórias próximas à realidade brasileira. Na virada para a década de 1970, após o Golpe Militar e o endurecimento do regime, com o AI-5, assim como se deu no cinema, “[...] a telenovela se encontra imersa num processo cultural cada vez mais atravessado pelos influxos modernizadores da sociedade e coercitivos do Estado autoritário” (ORTIZ, 1989, p. 80). E o aumento do número de aparelhos é vertiginoso: até 1975 subiu para 10,2 milhões de TV's em todo Brasil.

De lá para cá, a televisão organizou sua programação ficcional predominantemente com base em uma estética realista e naturalista, com destaque para as telenovelas, mas abrindo brechas para experimentações de linguagem, paródias, citações e alusões a outras obras (em gestos marcadamente metaficcionais), e mesmo para críticas sobre a identidade nacional, muitas vezes endossada sem problematizações¹⁰. Consideramos importante atentar, portanto, para a produção televisiva em sua trajetória histórica, salientando aquelas produções ficcionais que ousaram romper, de modo mais ou menos enfático, com a estética dominante, para estabelecer um espaço de reflexão sobre a própria TV e, nalguns casos, sobre a problemática do nacional. Salientar essas brechas pode significar um pano de fundo relevante para situarmos *Hoje é Dia de Maria* na história da televisão brasileira.

Vamos trazer para o cotejo, ainda, algumas discussões sobre o cinema brasileiro produzido na década de 1960. Essa opção se justifica pela presença marcante de citações e alusões, em *Hoje é Dia de Maria*, a imagens presentes em obras do período e, sobretudo, pela

⁹Dados de pesquisa publicada em: ORTIZ, Renato (et al). **Telenovela**: história e produção. São Paulo: Brasiliense, 1989.

¹⁰A título de exemplo de produções que se valeram de algumas dessas estratégias: *Saramandaia* (1976); *O Auto da Compadecida* (2000); *Caramuru: a invenção do Brasil* (2001).

convocação da alegoria como chave para a análise da microssérie. Temos como referência central a leitura alegórica que Ismail Xavier empreendeu de alguns filmes dessa década, que resultou em seu clássico *Alegorias do Subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal* (1993). A imagem alegórica da dualidade sertão-mar, que atualiza narrativas de jornadas migratórias em que sertanejos deixam seu lugar de origem em busca de uma vida melhor em outro espaço (a imagem do mar como alegoria da utopia de uma transformação abrangente), é a que consideramos mais emblemática no trabalho de citação e alusão realizado por *Hoje é Dia de Maria – 1ª Jornada*, como vamos expor a seguir. Em um período marcado pelos processos de modernização do país, levados a cabo pelo regime militar autoritário com sua ideologia nacionalista, o nacional apareceu, nas produções audiovisuais de final da década de 1960, sob o viés da crítica e da crise.

Com o que foi exposto, estamos diante de uma questão preliminar: percebemos o engajamento de filmes da década de 1960 e de algumas telenovelas brasileiras da década seguinte com o contexto social e político de sua época, utilizando-se de elementos metaficcionalis, de citações e alusões a outras cenas e contextos culturais para por em crise ou ironizar uma suposta imagem natural, lisa e coerente de Brasil e de brasilidade, imagem que interessava ao nacionalismo oficial do regime autoritário forjar e veicular. Constatamos que essas obras têm um intenso potencial alegórico, remetendo o que expõem a uma outra cena, que interessa qualificar. Hoje, em um momento social e político bastante diverso, deparamo-nos com *Hoje é Dia de Maria – 1ª Jornada*, que apresenta expressamente sua trama sob elementos que também consideramos metaficcionalis, pela via de intertextualidades, de modo a trazer novamente o nacional à cena, expondo, ainda, seus artifícios de linguagem. Como são trabalhados esses elementos nesta microssérie recente e o que engendram, em termos de significações? Seriam atualizações de estratégias alegóricas anteriormente desenvolvidas?

Falamos anteriormente que *Hoje é Dia de Maria – 1ª Jornada* recicla em sua trama muitas referências culturais nacionais e universais, criando um mosaico de citações e alusões que nos instiga a formar uma imagem de conjunto, a identificar e decifrar sua construção de sentidos, particularmente em torno de uma presumida identidade e problemática nacionais. É preciso apresentar, pois, o que entendemos por referências universais e o que identificamos como elementos nacionais. Delimitá-los, com o devido cuidado, será fundamental para entendermos o que a microssérie propõe ao convocar e reciclar tais referências.

A começar pelo título, *Hoje é Dia de Maria*, notamos que a opção pelo nome da heroína não poderia ser mais estratégica: Maria, nome bíblico, é extremamente popular no país, confundindo-se até, muitas vezes, no senso comum, na publicidade, nas histórias

populares, com o substantivo comum mulher ou menina. O nome da heroína já indica uma ambição sintética: é Maria, e não Laís ou Júlia ou Rita, como se a protagonista personificasse ou condensasse muitas marias. Como veremos, a estratégia alegórica é frequentemente utilizada quando se pretende abordar temáticas abrangentes ou que recobrem períodos históricos de larga escala, o que impõe a necessidade da condensação, e faz dos personagens representações de conceitos.

Voltemos ao título: Hoje é Dia de Maria. Além da ambição sintética traduzida na escolha do nome da protagonista, outro elemento se destaca: ao afirmar que hoje é dia, a microssérie não apenas expõe de modo metaficcional, seu caráter seriado, como parece indicar que a vez de Maria finalmente terá lugar. Houve outras marias, outras tentativas, outras jornadas? O que condensam a personagem e seu percurso, o que finalmente terá o seu dia? São questões que o título nos instiga.

Depois de assistirmos a algumas sequências da microssérie, outros elementos nos levam a crer que a produção busca condensar e atualizar outras imagens e percursos: Maria vive no sertão e, depois de alguns percalços, sonha alcançar as franjas do mar. Esse anseio que culmina na partida do local de origem em busca de uma vida melhor à beira do mar é recorrente, como se sabe, tendo sido atualizado em muitas representações literárias, cinematográficas, teledramatúrgicas, jornalísticas e outras.

Ao estudar a presença do mar na filmografia de Glauber Rocha, por exemplo, Lúcia Nagib remarca: “Na genealogia do mar de Glauber encontram-se imbricados a história do Brasil, os mitos populares brasileiros e a história do cinema. A utopia marítima em seus filmes expressa, antes de tudo, a 'obsessão fundamental do sertanejo, que é ver o mar'” (NAGIB, 2006, p. 28). Hoje é Dia de Maria, portanto, parece convocar referências como essa, investida das utopias de uma época, marcada por elementos da história brasileira, por mitos, lendas e pela própria trajetória do audiovisual no país.

Não é possível negligenciar, ainda, outras peculiaridades que a narrativa de Hoje é Dia de Maria apresenta, e que nos remetem a elementos e aspectos ‘nacionais’. De elementos visuais e sonoros, como a trilha musical, a indumentária, a prosódia etc., até escolhas internas à composição narrativa: a presença dos grupos de retirantes, indígenas e crianças carvoeiras; a referência a lendas brasileiras e a festas da tradição popular de diferentes regiões do país, como a Folia de Reis; a referência à própria história de exploração de terras e homens em regiões remotas do Brasil; a recorrência do catolicismo na trama etc. compõe recortes mais específicos do cenário brasileiro, convocando para a jornada de Maria histórias, representações e manifestações nacionais. Isso pode ser confirmado pelo acesso à bibliografia

indicada no site da *microsérie*¹¹, que nos apresenta como referências as obras do folclorista Câmara Cascudo, do escritor e pesquisador modernista Mário de Andrade, do repertório de Villa-Lobos e das obras de Cândido Portinari, cada uma delas empenhada, a seu modo, em inventariar aspectos da realidade e da cultura brasileiras. Na análise da *microsérie*, nosso objetivo será menos o de identificar e descrever minuciosamente todas as citações e alusões feitas a outras obras são muitas, mas de buscar compreender o que se propõe e se atribui, a Maria e sua jornada, a partir desta intensa costura metaficcional.

Quanto às referências que consideramos universais, de saída, ao tomar contato com a produção, foi possível identificar, por exemplo, diálogos com contos de fadas, *A Gata Borralheira*, com clássicos da literatura infantil *O Mágico de Oz*, *Alice no País das Maravilhas* etc. e com estratégias de construção recorrentes em muitas narrativas a luta do bem contra o mal; a jornada do herói, ou o percurso de uma heroína que sai de casa após carência ou dano e retorna após superar percalços e alcançar uma conquista; as tensões melodramáticas da separação entre pai e filha e de um triângulo amoroso etc.. Intuitivamente, era possível notar que essa produção teledramatúrgica, em sua peculiar tematização da brasilidade, dialogava com estruturas narrativas prévias.

Esta intuição foi confirmada ao tomarmos contato com o texto de Christopher Vogler (2006). Este autor se apoia nas considerações de Joseph Campbell, publicadas em *O herói de mil faces* (1995), que traz um diagnóstico a partir de textos da tradição oral e da literatura escrita de todo o mundo. Campbell defende que os inúmeros mitos do herói apresentam, basicamente, a mesma estrutura, que pode ser recontada, reconfigurada e remontada em infinitas versões, e chamou a essa composição comum de *Jornada do Herói*.

Essa jornada corresponderia, então, nas palavras de Vogler, a uma narrativa em que “um herói sai de seu ambiente seguro e comum para se aventurar em um mundo hostil e estranho” (VOGLER, 2006, p.51), que pode ser um mundo geograficamente representado ou uma jornada ao interior do próprio ser. E complementa com um esquema que nos interessa reter: “[...] em qualquer boa história, o herói cresce e se transforma, fazendo uma jornada de um modo de ser para outro: do desespero à esperança, da fraqueza à força, da tolice à sabedoria, do amor ao ódio, e vice-versa” (id.; *ibid.*; p.52).

Nas histórias e nos mitos que atualizam a *Jornada do Herói*, os personagens são arquétipos personificados. E como não correspondem a tipos rígidos, as funções arquetípicas podem ser acumuladas ou não pelos personagens. A própria jornada se configura da mesma

¹¹C.f.; www.hojeediademaria.globo.com

forma. O herói teria encontros com essas figuras ao longo de um percurso que apresenta fases, as quais podem ser combinadas e recombinações de acordo com a proposta do escritor¹².

Reconhecido o caráter esquemático do material apresentado por Vogler, que se constitui quase como um manual para escritores e roteiristas, ele nos foi útil para constatar que a microssérie *Hoje é Dia de Maria – 1ª Jornada* recicla elementos e configurações narrativas da Jornada do Herói e por isso sublinhamos nela traços universais. De maneira sucinta, podemos dizer que a menina Maria é a Heroína da microssérie e seu mundo comum apresenta problemas. A Mãe morreu de uma doença ruim que foi cravada em sua pele, numa sugestão ao câncer de pele, os irmãos foram trabalhar para um latifundiário, restando no falido sítio, então, apenas Maria e o Pai, alcoólatra, que a violentava quando estava bêbado. O pai se casa com a Madrasta que, na ausência do marido, submete a menina ao trabalho doméstico forçado, como no conto da Gata Borracheira. Hesitante em fugir de casa, Maria vê surgir a imagem de uma Senhora, a mesma personagem que vive a mãe na beirada do ribeirão, numa alusão à figura de Nossa Senhora Imaculada Conceição. A Senhora diz à menina que a Mãe vive nas franjas do mar e a encoraja a seguir este rumo. Era o empurrão que faltava para que Maria juntasse sua trouxinha e partisse pela Terra do Sol a Pino em busca das franjas do mar.

Nos minutos iniciais da microssérie, notamos a presença da Heroína em seu mundo comum conturbado, sendo chamada à aventura e hesitando em enfrentá-la. A Senhora, assim, pode ser vista como mentora, que impulsiona o movimento de Maria em fugir de casa rumo às franjas do mar. Essa aproximação com as etapas e as funções de personagens elencadas por Vogler é possível em toda a 1ª Jornada. Pela Terra do Sol a Pino, a garota enfrentará desafios, fará aliados, será testada por amigos e inimigos, ganhará objetos mágicos como recompensa por sua persistência, encontrará Pícaros, Sombras, Arautos e outros, até o momento em que

¹² Assim, pelas formulações de Vogler, os principais arquétipos são: Herói (aquele que está disposto a se sacrificar em benefício dos outros); Mentor (ensina e protege os heróis); Guardião de Limiar (testa o herói); Arauto (pessoa ou energia que desestabiliza o herói); Camaleão (parceiro ou inimigo do herói que revela variações de forma ou personalidade); Sombra (dedica-se à morte e/ou à destruição do herói) e Pícaro (tem caráter cômico, gosta de mudanças e proporciona alívio à narrativa). Já a jornada do herói tem etapas que, para Vogler, podem ser basicamente resumidas em: Mundo Comum (lugar de onde parte o herói para iniciar sua jornada); Chamado à Aventura (hesitação do herói em sair do Mundo Comum); Encontro com o Mentor (o Mentor prepara o Herói para enfrentar o desconhecido); Travessia do Primeiro Limiar (o herói entra definitivamente no Mundo Especial); Testes, Aliados e Inimigos (ao entrar no Mundo Especial o Herói enfrentará Testes e Inimigos e fará Aliados); Aproximação da Caverna Oculta (o herói se aproxima de um lugar muito perigoso, onde pode estar escondido o objeto que procura); A Provação (o herói se depara com o seu maior medo ou inimigo); Recompensa (o herói é recompensado por sua vitória com um objeto ou algo do tipo); Caminho de Volta (o herói decide voltar ao Mundo Comum); Ressurreição (o herói passa por uma provação ou desafio finais); Retorno com o Elixir (o herói retorna para o Mundo Comum trazendo uma grande conquista). Alguns desses arquétipos e etapas poderiam ser associados a funções dos personagens e elementos do conto maravilhoso, segundo Propp (2010).

pode voltar para casa e, finalmente, chega à beirada do mar, o seu maior *Elixir*. Há, portanto, uma série de aproximações possíveis com o esquema proposto por Vogler a partir da obra de Campbell, tributária da leitura e do estudo de muitas narrativas.

Essa composição nos instiga. As estratégias metaficcionais que a microssérie atualiza na televisão parecem tocar duas vertentes. Elementos universais são mobilizados: histórias e contos populares e mesmo a organização da narrativa sob a forma de uma jornada são atualizados e inseridos na trama a partir do ‘era uma vez’ da narradora. A recorrência da fábula e do fabuloso, associada ao caráter artificioso dos animais e do cenário, explicita o caráter ficcional da microssérie e seu trabalho de linguagem. Por outro lado, como notamos, há a convocação de referências nacionais, de cenas que parecem resgatadas de outras cenas, de outras produções cinematográficas, literárias e televisivas e que, dessa forma, aproximam Hoje é Dia de Maria de outras imagens e de outras narrativas, expondo a construção de sua trama como uma colcha de fragmentos e instigando a reflexão sobre temáticas que estão, por assim dizer, dentro e fora da microssérie. Trata-se de uma fábula audiovisual salpicada de referências nacionais, em resumo.

Diante disso, interessa-nos perguntar: como esses elementos, em especial os nacionais, são mobilizados e a que servem tais citações e alusões a outras representações? Ao final da microssérie, que imagem de conjunto se forma (se é que ela se forma) a partir da conjugação de tantos fragmentos e recortes? Há potencial alegórico nos elementos metaficcionais presentes na narrativa de Hoje é Dia de Maria – 1ª Jornada?

Pretendemos, ao equacionar estas questões, contribuir para o conjunto de pesquisas que vêm sendo realizadas sobre a linguagem, a estética, as representações, o funcionamento e os objetivos ideológicos da televisão, sobretudo das criações ficcionais que se propõem a abordar na atualidade o problema antigo, mas que não cessa de retornar da identidade brasileira.

Para a construção deste trabalho, organizamos o texto em quatro capítulos, além desta introdução. No capítulo 01 discutiremos a dialética entre naturalismo e opacidade na televisão, sem perder de vista importantes tentativas históricas de descrever e retratar o Brasil por outros meios, que acabaram por influenciar a extensão dessa prática na televisão, desde o seu surgimento até um momento mais recente, quando a microssérie Hoje é Dia de Maria – 1ª Jornada foi produzida. No capítulo 02, aprofundaremos a apresentação e discussão de dois conceitos centrais nesta pesquisa: metaficção e alegoria, sendo o desenvolvimento teórico deste último intimamente atrelado à discussão sobre as produções audiovisuais brasileiras da década de 1960, que a nosso ver forneceram referências para a convocação de imagens pela

microsérie, principalmente aquelas implicadas no par sertão-mar. O capítulo 03 é dedicado à análise dos segmentos de Hoje é Dia de Maria considerados fundamentais para esta discussão, como notamos acima. Atentaremos à história que se conta, mas especialmente às maneiras como ela é contada, à materialidade da trama narrativa, à conjugação de imagens e sons, para observar como, pela forma, convocam-se procedimentos metaficcionais, e que sugestões significativas deles resultam. A análise pretende privilegiar o gesto de citar e aludir a fragmentos de outras cenas, sobretudo de outras representações audiovisuais, e notadamente aquelas em que a questão nacional estava em jogo. Por fim, no capítulo 04, e último, apresentaremos a conclusão, encaminhando uma costura final das muitas questões levantadas ao longo desta pesquisa.

1 UM OLHAR SOBRE O AVESSE: NATURALISMO E OPACIDADE NA TELEVISÃO

Nossa investigação procura refletir sobre como operam e a que servem as utilizações de elementos metaficcionais na microssérie *Hoje é Dia de Maria* - 1ª Jornada, exibida em 2005 pela Rede Globo, bem como examinar que significações se configuram pela presença peculiar de citações de outras obras, sob forma fragmentária, e alusões menos precisas a referências culturais nacionais em sua narrativa. Como já mencionado, esse interesse parte da percepção de que ainda predominam na TV programas ficcionais, notadamente que reciclam e atualizam uma matriz estética realista/naturalista, ainda que esta esteja permeada, ao longo de toda a sua existência e particularmente hoje, por outras vias e nuances¹³.

Cabe ressaltar, no entanto, que atualmente se observa a expansão de estratégias metaficcionais na TV de autorreferencialidade e explicitação do trabalho de linguagem, presentes também em telenovelas contemporâneas, a exemplo de *Aquele Beijo* (2012), cuja abertura é composta da montagem de cenas de beijos marcantes, provenientes de outras telenovelas. Além disso, não é possível desprezar que outras emissoras têm investido pesado em suas produções ficcionais, a exemplo da Rede Record, que aumentou consideravelmente o número de novelas produzidas e exibidas, arregimentando atores antes contratados pela Globo. Essas novas tendências possivelmente irão alterar alguns dos padrões estéticos dominantes na televisão, na teledramaturgia em particular. Percebemos, então, que *Hoje é Dia de Maria* insere-se no espaço teledramatúrgico que presume maior liberdade de criação e experimentação de linguagem, mas reconhecemos ainda que a microssérie potencializa tais atributos no contexto de sua criação.

Relevante mencionar que a discussão do que consideramos o naturalismo na TV não se desvincula de um processo de autorreferencialidade crescente ao meio, problema que perpassa todo o nosso trabalho. É importante notar que essa dimensão meta ou reflexiva, até aqui utilizada, por nós, apenas com relação à ficção, tem se feito cada vez mais presente nas

¹³Mencionamos anteriormente programas como *Armação Ilimitada*, da década de 1980, exibido pela TV Globo, empenhado na tematização de um percurso da própria televisão. Mais recentemente, outras expressões se encaminham no mesmo sentido metaficcional, como *O Auto da Compadecida* (1999) e *A invenção do Brasil* (2003). É importante notar, entretanto, que todos esses exemplos correspondem a séries ou minisséries e que, como discutiremos adiante, ocupam um espaço na televisão aberta para a inovação e a experimentação de linguagem. No caso das telenovelas, formato que predomina no horário nobre da televisão brasileira e que acumula os maiores índices de audiência da programação, ainda prevalecem “histórias da vida real”, narradas como acontecimentos inseridos na “realidade” em que vivemos (pesquisadoras como Maria Immacolata Vassalo de Lopes, Sílvia Helena Simões Borelli e Ester Hamburger exploram o papel da telenovela no cenário televisivo brasileiro em várias de suas obras).

produções televisivas.

Umberto Eco (1984) discorre sobre a transparência perdida da televisão, ao longo de sua existência. Ora, naturalismo e perda de transparência parecem apontar processos divergentes. No entanto, o que Eco defende é justamente a passagem de uma certa aderência da televisão à realidade, funcionamento da chamada Paleotelevisão, nos primórdios deste meio, para um descolamento dessa realidade, seguido da predominância de uma autorreferencialidade em suas produções, funcionamento da chamada Neotelevisão: “Ela fala de si mesma e de seu contato com o público” (ECO, 1984, p.182). Mas a TV o faz pretendendo-se vinculada à realidade do telespectador, assim legitimando os seus enunciados. Evidência da passagem de uma televisão que se porta ou é encarada como mero canal, janela sobre o mundo, para um veículo produtor de realidades.

Mostra disso é a crescente interseção entre os programas de informação e aqueles de ficção, como desenvolve Eco. Na chamada Paleotelevisão, programas de informação deveriam ser transmitidos de modo a sugerir que fatos e acontecimentos do mundo real prescindiam da televisão para existir. Ou seja, protagonistas da realidade não olhavam para câmera, assim como integrantes de um debate televisionado. O mesmo valia para os aparatos técnicos: microfones, câmeras, cabos e demais artefatos jamais deveriam aparecer em cena. Tudo isso para não evidenciar a mediação da TV, como se a existência de um fato não dependesse dela.

Por outro lado, em programas ficcionais, anunciados como tal, pressupunha-se a construção de um mundo que exigia, para ser assistido e apreciado, a suspensão da credulidade naquilo que se via. No entanto, ao longo do percurso histórico da TV, e com a passagem da Paleo para a Neotelevisão, essas diferenças foram cada vez mais neutralizadas.

Emblema decisivo da mudança recai sobre o gesto de olhar para a câmera, gesto relevante para nossa pesquisa, como se notará a partir das análises dos personagens de Rodolfo Vaz na microssérie. Tal gesto, antes evitado para legitimar a existência de um acontecimento autônomo, passou a ser valorizado e reproduzido, de atores a apresentadores de TV, justamente para legitimar, não a existência do fato em si, mas da própria televisão e, portanto, do fato televisionado. Nesse sentido, a televisão parece investida de garantir não mais a verdade do enunciado, a aderência entre enunciado e fato, mas a verdade da enunciação (ECO, 1984).

Em outras palavras, a TV torna-se cada vez mais autorreferente e a lógica interna ao seu funcionamento busca a criação de um mundo interno cada vez mais coerente.

Como escreve Ilana Feldman em seu texto *O apelo realista, uma expressão estética da biopolítica*:

Cada vez mais a mediação realizada pelas tecnologias da comunicação, da informação e do audiovisual deixa de ser propriamente um ato ou efeito de mediar, de estabelecer relações, para tornar-se, ela mesma, parte crucial de nossa visão de mundo e daquilo que tomamos por realidade, a qual é percebida e construída por códigos estéticos historicamente configurados, balizadores de nosso olhar e de nossa experiência. Nesse sentido, vale lembrar que as diversas estéticas do realismo ainda constituem as formas culturalmente engendradas de apreensão e apresentação da realidade, pois o realismo, desde meados do século XIX, transformou-se em uma linguagem hegemônica de codificação do cotidiano moderno (FELDMAN, 2008, p.4)¹⁴.

Diante desse quadro, interessa-nos investigar como operam e a que servem os elementos metaficcionalis peculiares presentes na microssérie *Hoje é Dia de Maria*. Que efeitos teriam, neste caso, a explicitação do trabalho de linguagem e dos esquemas de construção da narrativa e, sobretudo, a coleção de recortes e alusões a outras obras, narrativas e representações, externas à microssérie, advindas de um amplo repertório brasileiro, lendas, mitos, cantigas populares, narrativas audiovisuais e literárias? Tal colagem nos faz supor que a microssérie tematiza deliberadamente a identidade e problemáticas nacionais, ainda que de maneira fragmentária, buscando atribuir à jornada de Maria sentidos e expressões que ultrapassam o campo estrito da fábula.

Como buscamos refletir sobre a presença e os sentidos, na microssérie, de referências culturais provenientes de um presumido repertório nacional, parece-nos importante problematizar, neste trabalho, algumas narrativas e formas de representação do Brasil e do nacional, historicamente. Como se sabe, definir termos como nação, nacional, identidade nacional, brasileiro, brasilidade representou um problema e mesmo fonte de angústia, para escritores, pesquisadores, líderes políticos, ao longo da história do Brasil. Hoje não é diferente. Em razão mesmo da dificuldade, e por que não, impossibilidade? de atribuir a tais noções sentidos exclusivos, algumas narrativas estrategicamente ocuparam esse papel: a

¹⁴ Em seu texto, a autora identifica uma série de procedimentos que apontam para um novo naturalismo no audiovisual, cujo propósito seria, de novo o de suprimir a distância entre realidade vivida e representação, fazendo-os coincidir e assim estimulando a ilusão de um espectador cada vez mais cético, menos disposto à ficção e às convenções do falso. Produzem-se, assim, filmes que simulam a não-simulação, cercando seus discursos de novos efeitos de real que atestariam uma (simulada, construída) autenticidade, ou coincidência com a vida. É o caso, por exemplo, da incorporação em produções ficcionais da estética dos registros caseiros e amadores, produzidos por dispositivos móveis. Feldman nota, ainda, a incorporação e transformação, pelo novo realismo-naturalismo, de efeitos anti-ilusionistas (que chamam a atenção para o discurso e sua produção), agora convertidos em “novas transparências”, em novos efeitos de real, na linha do que afirma Eco: a verdade da enunciação, com suas marcas e coerência internas, reforça o efeito de verdade do audiovisual, ainda que repaginado.

literatura naturalista, por exemplo, notabiliza-se como tentativa de retratar aquilo que de fato poderia definir o Brasil e os brasileiros¹⁵.

Décadas depois, o rádio e em seguida a televisão herdaram da literatura e do folhetim esse princípio estético-político e, no caso específico da televisão, acrescido de uma particularidade fundamental: a gênese automática e o desenvolvimento temporal das imagens em movimento, que parecem realizar melhor do que na literatura a ambição mimética, já que reproduz propriedades essenciais do mundo visível¹⁶. Com esse potencial representacional, a televisão também foi instrumento político de delimitação do que seria o Brasil e suas peculiaridades, desde o Regime Militar, empenhado na construção e controle ideológicos de uma imagem unificada de Brasil, ao contexto contemporâneo, em que tais interesses aparecem mais disseminados e incorporados à lógica de mercado, mantendo-se a televisão como espaço de criação e venda de formas de vida, hábitos, opiniões. Por outro lado, outras narrativas cuidaram de contestar, relativizar e questionar tais estratégias consideradas por demais restritivas, diante da pluralidade do país e de sua população. Façamos, de maneira a nos prepararmos melhor para o estudo de citações e alusões brasileiras em *Hoje é Dia de Maria*, um percurso por algumas formas narrativas que tiveram o Brasil e a problemática nacional como pauta.

1.1 Considerações sobre uma viagem impossível

Em *Tal Brasil, qual romance?* (1984), Flora Süssekind nos apresenta um detalhado estudo acerca do predomínio da estética naturalista no cenário literário brasileiro, dando ênfase especial ao auge desta escola e a suas variações em três momentos históricos: o fim do século XIX, as décadas de 1930 e de 1970 do século seguinte¹⁷. Conhecer este movimento

¹⁵Na história da literatura ocidental, o termo naturalismo associa-se à escola literária germinada na França, no século XIX, que teve como uma de suas grandes expressões Emile Zola; mas também à importação e ao abraço de sua estética, que incorporaram a estética naturalista no Brasil no final do mesmo século.

¹⁶Para Ismail Xavier, teria havido com a imagem em movimento, um aumento do que ele chama de coeficiente de fidelidade da imagem em relação ao objeto representado, “[...] o retângulo da imagem é visto como uma espécie de janela que se abre para um universo que existe em si e por si, embora separado do mundo pela superfície da tela” (XAVIER, 1977, p.15).

¹⁷A título de contextualização, podemos dizer que: a) O fim do século XIX foi marcado por estudos de temperamento que tomavam por base as ciências naturais. Os romances centravam-se na descrição minuciosa de determinadas cenas para que a “realidade” emergisse do papel; b) Na década de 30 era preciso trabalhar a escrita da memória e ao mesmo tempo descrever o futuro de grandes ciclos históricos em que a terra/propriedade estava sob diferentes formas de exploração; c) A década de 70 foi marcada pelos romances-reportagem que objetivavam abrir espaço para que a informação circulasse de forma mais ampla, uma vez que se estava sob a censura do regime militar.

literário e a conjuntura em que se desenvolveu, tendo em vista que foram inúmeros os esforços para se escrever um Brasil tal e qual aquilo que se percebia como o Brasil, pode nos servir como um primeiro passo para compreender a hegemonia de uma estética com características e propósitos semelhantes na teledramaturgia do país.

A autora parte de um contexto geral – meados do século XVIII, quando laços de sangue e semelhanças físicas e psicológicas eram traços decisivos para manter a tranquilidade das famílias feudais, depois burguesas, pois garantiam a perpetuação do patrimônio e de tradições geracionais, transmitidos graças à lógica ‘tal pai, tal filho’. Grandes dilemas eram enfrentados quando em um ‘tal filho’ não eram encontrados os ecos das semelhanças com um ‘tal pai’. O patrimônio, a paternidade, a tradição ficavam sob mortal ameaça. Quando, ao invés da afirmação expressa ‘tal pai, tal filho’, percebia-se a dúvida ‘tal pai, qual filho?’, havia uma ruptura, um vácuo, um corte nas simetrias, nos laços e nas descendências.

Süssekind lança mão desta metáfora para expor o movimento da literatura, especialmente a brasileira, empenhada em exibir a cultura, a tradição, a nação a que se acreditava pertencer. A um ‘tal Brasil’ deveria corresponder uma ‘tal literatura’, ansiosa em retratar, documentar, fotografar uma suposta ‘realidade’ onde nascemos e nos criamos. Assim, exige-se do literário que suprima as opacidades, clarifique as ambiguidades, nivele as diferenças e mascare o trabalho de linguagem, para que o texto seja mera denotação ou transparência. Ou seja, a literatura transformada em “simples canal, objetivo, especular e fotográfico” (SÜSSEKIND, 1984, p.35).

A pesquisadora, citando Octavio Paz, atribui, em parte, essa ânsia de retratar e de se reconhecer em uma dada realidade ao estatuto de ‘orfandade’ dos latino-americanos, “condenados à busca da origem ou, o que também é igual, a imaginá-la” (id.; *ibid.*; p. 35), como a necessidade de retorno do filho pródigo à casa paterna, onde se sentiria ‘em casa’, por pertencer a ela e nela se reconhecer. Especificamente no caso brasileiro, Süssekind reforça que essa busca de fidelidade documental a uma paisagem, a uma realidade e a um caráter nacionais parece visar à unidade e à coerência de um país historicamente fragmentado:

Meio filho pródigo, meio espelho, meio fotografia; é uma busca de unidade e especificidades que possam fundar uma identidade nacional que costuma definir a literatura no Brasil. [...] E quanto mais longe a identidade e a nacionalidade que busca, tanto maior a exigência que se faça da linguagem mediadora ‘invisível’ de uma viagem impossível. Mediadora de uma ‘tal literatura brasileira’ que procura um ‘Brasil’, uma “verdade”, uma ‘nacionalidade’, que possa reproduzir de modo fiel (id.; *ibid.*; p.36).

E foi, segundo Flora, pela necessidade ‘órfã’ de alcançar a ‘origem’ e a ‘unidade’ identitária que a estética naturalista literária local ganhou força e recorrência ao alçar voos rumo a uma ‘viagem impossível’, pois ali onde se buscava ‘unidade’ havia só conflito, heterogeneidade, diferenças. Então:

[...] o texto naturalista, na sua pretensão de retratar com objetividade uma realidade nacional, contribui para o ocultamento da dependência e da falta de identidade próprias ao Brasil. Pressupõe que existe uma realidade una, coesa e autônoma que deve captar integralmente. [...] Como o discurso ideológico, também o naturalista se caracteriza pelo ocultamento da divisão, da diferença e da contradição. E não é muito difícil reparar que não é só a estética, mas uma ideologia naturalista a que se repete na ficção brasileira (SÜSSEKIND, 1984, p.39).

Ficção essa que conduz o leitor para fora do jogo da linguagem, apresentando informações assumidas como verdadeiras e científicas. Desta forma, o texto ficcional não deve revelar aquilo que o funda e caracteriza o trabalho de invenção e de linguagem, porque isso o tornaria passível de desconfiança e toda a cadeia lógica de constituição identitária poderia se romper.

Portanto, ao buscar construir unidade onde só há fragmentação cultural, territorial, social etc., esta estética produz uma ‘fantasmagoria’ pela perseguição a uma ‘realidade que também é um simulacro’, como escreve Sússekind. E, assim procedendo, essas produções criam a unidade utópica de um Brasil, em verdade, historicamente “marcado não por uma identidade cultural, mas pela dependência, não pela homogeneidade, mas pelas divisões” (id.; *ibid.*; p. 43).

Na esteira das reflexões sobre a complexidade da formação cultural e identitária do Brasil, João Cezar de Castro Rocha (2003) organizou uma enciclopédia inteiramente voltada para a discussão de questões que, a nosso ver, dialogam com as que Sússekind nos traz, através da compilação de textos de áreas de estudo diversas: literatura, história, comunicação, antropologia, sociologia, etc. De saída, o título da obra ‘Nenhum Brasil Existe’, retirado de um poema de Carlos Drummond de Andrade¹⁸, já nos dá a ver a (des)pretensão da enciclopédia, logo exposta em seu capítulo introdutório, assinado pelo próprio organizador. Rocha deixa claro que este conjunto de textos não deixa de portar um quê de ‘ficcionalidade’, já que se admite de antemão a impossibilidade de acesso ao que frequentemente se chama de ‘Brasil profundo’, e o pressuposto, a viabilizar, inclusive, uma coletânea tão diversificada e

¹⁸“O Brasil não nos quer! Está farto de nós!/Nosso Brasil é no outro mundo. Este não é o Brasil./Nenhum Brasil existe. E acaso existirão os brasileiros?” estrofe do poema “Hino Nacional”, de Drummond, citado em ROCHA, João Cezar de Castro (org). **Nenhum Brasil Existe**: pequena enciclopédia. Rio de Janeiro: Topbooks, (2003, p.17).

mesmo contraditória, pela presença de autores que defendem ideias divergentes, que guia a discussão pode ser encontrado nas linhas Hommi Bhabha (2008), nações são construídas através de narrações ou, em suas próprias palavras, “nações, tais como as narrativas, perdem suas origens nos mitos do tempo e apenas efetivam plenamente seus horizontes nos olhos da mente” (BHABHA, 2008, p.01, tradução nossa).

A partir de um pressuposto equivalente, João Rocha problematiza o fato de que, desde a construção oitocentista do Estado-nação brasileiro, a ficcionalização da nação ganhou forma pelo exercício de crença numa origem histórica que não poderia ser identificada, já que a narrativa da história de uma nação não conta com a visão de um princípio anterior à própria narrativa, mas, ao contrário, nasce com o gesto mesmo de narrá-la. Foi preciso, pois, forjar um testemunho retrospectivo: ordenar os fatos tendo em vista um evento tido como originário de modo a atestar, num ciclo vicioso, a veracidade deste mesmo testemunho. O resultado, para Rocha, é que “[...] tanto o relato quanto sua recepção revelam-se substancialmente sem substância, vêm inexoravelmente após alguma coisa, são fantasmas de suas projeções” (ROCHA, 2003, p.20).

Como essa ‘origem’ ganha formas de simulacro, o autor enfatiza o poder constituinte da linguagem que, nas narrativas de uma nação, atribui força de significação a relatos que acabam por definir o que são ou, pela via do que ele chama de teleologia negativa, o que não são o país, o povo, a nação. Nesse processo, enfatiza Rocha, a narração de uma nação, que pretende criar a impressão de um todo que inclui, acaba por inevitavelmente se constituir também por uma série de exclusões pautadas pelos interesses de quem narra. Assim, e em consonância com as problematizações de Flora Süssekind, referindo-se, ao final, ao texto de Roberto DaMata de 1984,

[...] dada a incompletude constitutiva do objeto – o ‘Brasil’ que *ainda* não é ou *nunca* foi de todo –, a linguagem assume um inesperado papel decisivo. Em outras palavras – pois é delas de que se trata –, como o objeto não provê uma referência estável, cabe à linguagem recobrir sua insuficiência com um número sem-fim de interpretações daquilo que deveria fazer do Brasil, Brasil (SÜSSEKIND, 1984, p.23).

Com a percepção da força constituinte da linguagem e de suas consequências para a narração de uma nação, Rocha parece nos revelar seu ponto de vista através da análise do poema drummondiano, que inspirou o título do livro a que nos referimos. O autor nos explica que o poema foi escrito na década de 1930, período da revolução que levou ao poder Getúlio Vargas, figura cristalizadora de ambições políticas populistas/nacionalistas. Numa primeira

leitura, segundo Rocha, o texto de Drummond, ao indagar a existência de um Brasil que nos nega, estaria sugerindo a não coincidência de um Brasil dito ‘oficial’, resultante das narrativas ‘ficiais’, com um país que precederia essas mesmas narrativas e que, complexo como tal, não poderia ser apreendido pelo que ele chama de uma ‘simples operação hermenêutica’. No entanto, o mesmo Rocha considera esta interpretação ainda limitadora, sugerindo que é preciso ir além, já que o poema duvida da existência dos próprios brasileiros. Às indagações e paradoxos drummondianos, o autor acrescenta os seus próprios e conclui:

Se o Brasil-em-si-mesmo excede sua ficção oficial, ele não se teria inscrito no povo – origem da essência nacional, como afirmaria qualquer narrativa romântica? Mais inquietante que pôr em dúvida a existência do Brasil é questionar a realidade dos brasileiros. Se o povo é tão ficcional quanto a narrativa que o Estado forja de país, então, onde estamos? Ou: o que somos nós? Segundo Miguel Tamen, encontramos numa configuração fantasmagórica, somos fantasmas de nossas próprias projeções (ROCHA, 2003, p.18).

A partir das considerações de Rocha, podemos retomar as problematizações de Sússekind que, por sua vez, também encara o trabalho da linguagem (no seu caso, literária) sobre a nação como estratégia de retorno a uma origem impossível, para dar sentido e naturalizar um percurso histórico em si mesmo conflituoso, fragmentado e lacunar. É imprescindível, então, constatar que este ‘fantasma histórico’ foi bater às portas da criação ficcional televisiva, com vestes um pouco diferentes, mas mantendo propósitos bastante semelhantes. Adquirindo contorno audiovisual, o naturalismo se intensificou, apresentando-se ainda hoje como estética predominante na teleficção: ‘No limite, não há nada fora dela’, parece mesmo se tratar de um universo sem resto, capaz de ‘cobrir’ o mundo”, como afirma o filósofo Nelson Brissac Peixoto (2006, p.74), “[...] tamanho o seu potencial contemporâneo de produção ou, para alguns pesquisadores, de substituição do real”. Em outras palavras, como já discutido anteriormente, o naturalismo televisivo é produzido a partir de um universo auto-referido que recicla gêneros e formatos, mas que ainda se empenha em nos oferecer, renovados as construções e seus efeitos, uma imagem ‘natural’ de mundo.

A possibilidade de reproduzir o movimento nas imagens, o que aproxima como nunca a representação da coisa representada e as técnicas da decupagem clássica absorvidas do cinema hollywoodiano aproximaram a ficção televisiva de um simulacro de imitação da vida, em que “[...] a função de projetar sobre a situação ficcional um coeficiente de verdade tende a diluir tudo o que a história tem de convencional, de simplificação, de falsa representação. A mesma equação afirma-se: discurso = verdade” (XAVIER, 1977, p.32).

Neste mesmo sentido, John Fiske (1987), em seus estudos sobre a TV, afirma que o realismo na televisão, conhecido pela metáfora da ‘transparência’, é um meio que mais produz realidade do que efetivamente a reflete, e o faz por convenções discursivas através das quais um ‘senso de realidade’ é construído.

O mais óbvio é que ele se apresenta como uma imagem não-mediada da realidade externa. Esta perspectiva do realismo televisivo é expressa freqüentemente pelas metáforas da transparência ou da reflexão – a televisão é vista como uma janela transparente para o mundo ou como um espelho refletindo nossa própria realidade de volta para nós. [...] Esta coerência interna requer que o mundo diegético pareça auto-suficiente e inquebrável: tudo o que precisamos saber na ordem do entendimento deve ser incluído, e nada que contradiga ou perturbe este entendimento deve ser eliminado. O mundo diegético não deve exigir do leitor que mergulhe nele para descobrir os seus significados e compreendê-lo, mas ele deve, assim como no mundo real, aparecer fazendo sentido por si mesmo, de acordo com as leis da natureza, e não com as convenções da cultura (FISKE, 1987, p.21; 130-131, tradução nossa)¹⁹.

É importante notar que o naturalismo almejado pela TV brasileira foi reforçado, no período de consolidação da emissora, pelo chamado padrão Globo de qualidade: a qualidade técnica padronizada pela Globo para integrar, por meio da imagem, o território nacional e, assim, atender no plano simbólico às ambições políticas do Regime Militar.

É na década de 1970, mais expressivamente, que o sistema de redes possibilitou a ampliação do mercado consumidor e conquista de verbas publicitárias. Segundo orientações do Estado, a televisão em rede nacional não poderia ser constituída por programas considerados grotescos. A programação televisiva deveria formar o cidadão conforme doutrina da Segurança Nacional, vinculada ao cristianismo conservador, tendo a religião, a família, os bons costumes como norteadores das produções, refletindo num processo de higienização da programação, como explicam Ana Paula Goulart e Igor Sacramento:

Para isso, a televisão deveria ‘higienizar’ toda a sua programação para que ela pudesse representar o Brasil para os brasileiros, como o ‘Jornal Nacional’ começava a fazer. No início dos anos 1970, as críticas à qualidade da televisão aumentaram e a ação do Estado para a “elevação” do seu nível se tornou mais contundente (GOULART; SACRAMENTO, 2010, p.117).

¹⁹“*The most obvious is that it presents itself as an unmediated picture of external reality. This view of television realism is often expressed by the metaphors of transparency or reflection - television is seen as a transparent window on the world or as a mirror reflecting our own reality back to us. [...] This internal coherence requires that the diegetic world appear self-sufficient and unbroken: everything that we need to know in order to understand it must be included, and anything that contradicts or disturbs this understanding must be excised. The diegetic world must not required the reader to turn beyond it to find the means to understanding it, but it must, like the real world, appear to make its own sense according to the 'laws of nature', not the conventions of culture*” (FISKE, 1987, p.21; 130-131).

O ‘saneamento da informação’, agora nos termos de Stella Senra (2010), posto em prática pelas metas de objetividade da informação, pelo bom acabamento das imagens e pela qualidade técnica, entre outros fatores, contribuíram para a criação de uma linguagem que parece ‘transparente’ e ‘objetiva’ e que serviu aos interesses de integração nacional e controle da informação pelo governo militar. Como bem ressalta Senra: “Foi assim que se definiu uma ‘estética da limpeza’, com imagens impecáveis e a atualização constante do aparato tecnológico” (2010, p.101).

A história da consolidação da ficção televisiva não pode ser desvinculada, portanto, do estabelecimento de uma matriz estética realista/naturalista na programação do meio²⁰, bem como de inúmeros esforços para, a partir das produções, levar adiante a ambição ideológica de restituir ao público brasileiro um ‘retrato’ daquilo que supostamente o constituía. Observamos esta marca ideológica mesmo contemporaneamente, ainda que diluída em meio a outros interesses que regem a programação da TV. No entanto, vale sublinhar o quanto a problemática da identidade brasileira esteve presente no processo de aclimatação da televisão no Brasil, o que persiste, de forma mais dissolvida e menos marcada, até a atualidade. É o que exploraremos adiante.

1.2 A ficção televisiva no Brasil: um recorte sobre sua história, a estética naturalista e a problemática da identidade nacional

No Brasil, a televisão nasceu sem saber ao certo a que vinha. Meio filha do rádio, meio irmã do cinema, foi na experiência cotidiana que sua linguagem ganhou modelagem própria. Sua primeira década de existência foi um tanto ‘experimental’, marcada por ‘amadorismos’ de diversos grupos que buscavam dar feição ao novo meio. Apesar dos possíveis desencontros sobre de que forma concebê-la, algo que a recebeu desde a sua chegada foi o interesse em usá-la como lugar para a criação/representação de uma suposta identidade nacional. Vale notar que este interesse corresponde a um prolongamento de propósitos que nortearam a utilização de outros meios, como o rádio, por exemplo, no momento anterior do país. Segundo Rocha (2003), a Revolução de 30 intensificou o processo de modernização do Brasil e promoveu transformações econômicas e sociais, incluindo “[...]”

²⁰Cabe reforçar: como já abordado em nosso trabalho, o naturalismo televisivo resulta de construções que hoje consideram a dimensão ‘meta’, a TV auto-referida como veículo produtor de “realidade”, lugar por excelência de uma ‘verdade da enunciação’, nos termos de Eco (1984).

um ativo programa cultural cuja meta era tornar os brasileiros orgulhosos de seu país mediante a descoberta e a promoção de potencialidades até então negligenciadas” (ROCHA, 2003, p.18). Foi neste período que os meios de comunicação começaram a ganhar força, o que possibilitou a difusão daquilo que, à época, era considerado como as ‘potencialidades’ do país e que vieram a serviço do populismo getulista. Era o início do processo de uso dos meios de comunicação de massa para, agora visando audiências mais abrangentes, narrar o Brasil.

A televisão chegou ao Brasil em 1950, à época do Estado Novo de Getúlio Vargas, afeito ao populismo e à possibilidade de alcançar multidões. Entretanto, é na década seguinte, em pleno Regime Militar, que os ideais de coesão e unificação nacionais atingem seu ápice e a TV consolida-se como uma importante ferramenta do projeto ideológico de integração nacional. Como frisa Carol do Espírito Santo:

[...] tal projeto pretendia cunhar, a partir da diversidade e da heterogeneidade cultural que sempre definiram o país, a idéia de um indivíduo brasileiro característico, portador de denominada natureza. [...] Para a consecução de tal projeto, [...] a televisão, que após mais de dez anos de experimentações já dava mostras de ter definido algumas tendências, apresentou-se como um valioso aliado (ESPÍRITO SANTO, 2005, p.16).

A dramaturgia televisiva, que teve como suporte a produção de telenovelas desde 1951, aos poucos foi se colocando a par do desenrolar sócio-político do país. Nas novelas do início da década de 50, ainda predominava o gênero dramalhão herdado da era do rádio. De 1954 a 1959, as adaptações de obras de autores consagrados da literatura estrangeira dominaram o cenário televisivo. Neste período, toda a ambientação das novelas era construída tomando como parâmetros a indumentária, os costumes e as paisagens das cidades descritas nos romances estrangeiros de Alexandre Dumas, Victor Hugo e Júlio Verne, por exemplo. Somente em 1963, como em um ensaio das aspirações nacionalistas da época, já operantes no cinema, foram realizadas algumas adaptações de textos de escritores brasileiros, como Machado de Assis, Jorge Amado e Érico Veríssimo²¹. Nesta década, o número de aparelhos de TV cresce vertiginosamente e a telenovela apresenta-se como uma importante estratégia para conquistar e ampliar o público das emissoras. De exibições quase esporádicas, a atração ganha horário fixo e diário, passando a fazer parte definitivamente do cotidiano do telespectador. Esta conjuntura potencializa a necessidade de veicular histórias que permitissem a

²¹ Dados retirados de pesquisa publicada em: ORTIZ, Renato (et al). **Telenovela: história e produção**. São Paulo: Brasiliense, 1989.

aproximação de personagens e cenários à realidade brasileira, em trazer o herói e a heroína para perto dos espectadores que acompanhariam os seus dramas.

No final da década de 60, o naturalismo televisivo entra de vez em cena para aclimatar o melodrama ao contexto do país. Era um contexto turbulento, marcado pela modernização acelerada da sociedade, ao mesmo tempo em que as instituições sofriam as ações coercitivas do Estado. A implantação do capitalismo no país estava em pleno andamento. As inovações tecnológicas e a busca por produções de excelência permitiram a qualificação da ficção televisiva centrada, definitivamente, na telenovela.

Procurando a adequação diante das citadas transformações sociais, enquanto se sintonizava com as estratégias estatais, principalmente naquilo que estava relacionado ao favorecimento e à difusão de uma certa cultura nacional, a Rede Globo de Televisão consolida-se nesta época como uma das principais emissoras do país, posto anteriormente ocupado pela TV Tupi e em seguida pela Excelsior, o que alavancou a ‘naturalização’ e ‘aclimatação’ da telenovela brasileira. Como descreve Sodré:

A Globo promoveu a integração da telenovela com outras formas da indústria cultural, como disco, cinema, show business. [Nesta fase] apurou-se também a estética ‘naturalista’, que caracteriza a telenovela brasileira. Sempre lhe foi própria a intenção de reproduzir a aparência vivida das relações humanas (especialmente na óptica de sentimentos básicos como amor e ódio), mas esse naturalismo rudimentar passou a buscar documentação minuciosa - seja nos ambientes e costumes de épocas, seja no jornalismo contemporâneo (1991, p.227).

Para atender, pois, às mudanças da narrativa televisiva, o meio passa a absorver escritores, na época considerados ‘eruditos’, cujos históricos profissionais se estabeleceram no teatro e no cinema. No lugar das tradicionais adaptações literárias, estes autores começaram a escrever suas próprias novelas, em um movimento de reforço à dramaturgia nacional, já notável no teatro e no cinema.

A Rede Globo, vale frisar, aparece neste cenário como um espaço atravessado por forças contraditórias: ao mesmo tempo em que está sob o olhar constante do Estado autoritário, procurando atender a suas demandas controladas por temáticas referentes à ‘realidade’ e pela manutenção da ‘boa qualidade’ da programação, incorpora à sua equipe profissionais marcados por um projeto nacionalista mais à esquerda. O caso do escritor Dias Gomes parece-nos emblemático. Contratado pela Globo em 1969, a partir da sua primeira novela autoral, *Verão Vermelho* (1970), ele mesmo passa a se considerar como um ‘anti-novelístico’ (ORTIZ, 1989). E, sim, leva adiante o projeto de trazer para a TV temas,

problemas, cenários e personagens da ‘realidade’ brasileira, mas não sem os imperativos da crítica, da ironia e da denúncia, camufladas sob o humor de suas narrativas: coronelismo, jogadores de futebol, bicheiros, preconceito de cor, celibato de padres, divórcio são algumas de suas temáticas. Muitos capítulos de sua produção foram insistentemente censurados pelo Governo Militar.

Esta década foi marcada, pois, por produções televisivas que buscavam lapidar uma estética realista/naturalista, mas sob a difícil tarefa: “[...] como retratar, discutir e criticar a realidade brasileira” (ORTIZ, 1989, p.93), apesar da censura? E foi justamente nos momentos em que as dificuldades do regime se impuseram contra uma representação crítica do país que entraram em cena elementos do chamado realismo fantástico²² – que desestabilizaram, do interior da trama, a representação realista. Seu maior paradigma talvez seja Saramandaia (1976), do próprio Dias Gomes.

Cabe notar que o uso de elementos fantásticos em produções como esta configura-se como uma estratégia não apenas para tematizar criticamente aspectos da realidade, como para provocar a própria estética naturalista que se tornava hegemônica na televisão. Paralelamente ao desconforto e ao estranhamento provocados por novelas como as do dramaturgo, frequentemente exibidas às 22h, os outros horários já ensaiavam uma organização muito próxima daquela que observamos hoje: às 18h, os ‘dramas rurais’ de Benedito Ruy Barbosa; às 19h, a ‘comédia romântica’ de Walther Negrão e Lauro César Muniz, entre outros autores; e, às 20h, com Janete Clair, grande referência no processo de ‘naturalização’ das novelas da Globo, a inserção de temáticas próximas à ‘realidade brasileira’²³.

Este período da teledramaturgia a que estamos nos referindo pode ser considerado como lugar de coexistência tensa de uma forte pressão do Estado pela representação daquilo que supostamente nos conformava e unia, a todos, em termos culturais, uma identidade originária, lisa, coerente; e aquelas produções que, sob a representação de uma ‘realidade

²²No livro de Ortiz há uma citação em que Dias Gomes atribui os elementos “sobrenaturais” utilizados em Saramandaia ao chamado realismo fantástico: “Usamos em Saramandaia o chamado realismo fantástico, ou seja, elementos do absurdo dentro da realidade, com uma dose muito grande de cultura popular” (1989:94). Não temos o objetivo de discutir e definir as nuances do fantástico e trataremos dele aqui sob a expressão “elementos não-naturalistas e não-realistas”, por romperem com esta estética de transparência da linguagem e de imitação da vida. Sem pretender uma aproximação exaustiva, destacamos a definição de Tzvetan Todorov do fantástico, cientes de que, de sua época para cá, outros autores deram continuidade ao seu estudo: durante a leitura de um texto até então fundado sobre elementos realistas, o personagem, e conseqüentemente o leitor, deparam-se com o aparecimento de algo sobrenatural. Ambos, leitor e personagem, hesitam entre atribuir uma explicação racional para o fato (ex.: foi um sonho, uma alucinação, uma peça tramada por alguém) ou em admitir novas leis da natureza para o acontecimento (ex.: possibilidade de contato real com seres de outros mundos). Justamente o momento de hesitação, de dúvida, configura o *fantástico*. Para maiores detalhes, conferir: TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 1975.

²³Dados retirados do Memória Globo, Projeto. **Guia ilustrado TV Globo**: novelas e minisséries. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.

nacional' não negligenciavam a possibilidade de que “[...] a nação seria antes um significante vazio ao qual se atribui uma carga semântica segundo as diferentes necessidades geradas pela contingência das circunstâncias históricas” (ROCHA, 2003, p.21).

Antes de chegarmos às especificidades da década de 1980, precisaremos dar dois passos atrás e nos remetermos à década de 1960 quando, num reflexo ainda da era do rádio, os programas de auditório foram estratégias utilizadas por todas as emissoras para conquistar um público televisivo que se ampliava. Como dissemos anteriormente, é neste período que a presença de televisores nos lares brasileiros cresce vertiginosamente, um aumento de mais de 300%, o que implicou uma variedade maior de telespectadores, com a chegada principalmente das classes C e D à frente da telinha. Chacrinha, Dercy Gonçalves e Hebe Camargo eram os ícones que figuravam à frente dos programas de auditório. Apesar de sua grande popularidade, no final da década essas atrações são alvo de acirradas críticas da imprensa, que as acusavam de exploração sensacionalista da miséria na TV. A pesquisadora da PUC São Paulo, Maria Celeste Mira, explica:

Algumas histórias: Chacrinha escolhia o homem mais feio do Brasil ou a mulher mais gorda, além de buzinar os calouros, o que era considerado humilhante. [...] Dercy Gonçalves era tida como desbocada, inadequada para a televisão. [...] Jacinto Figueira Jr., que se apresentava como ‘o homem do sapato branco’, levava pessoas para resolverem questões particulares, o que, muitas vezes, terminava em agressões. [...] Nada que não se assista hoje. Mas, naquele momento, acabava de ser editado o AI-5. Era o auge da Ditadura Militar e o governo tinha outros planos para a televisão no Brasil: integrar o país através do sistema de telecomunicações e dar ao 'homem brasileiro' uma nova cultura (2010, p. 160).

Por isso, daí em diante, os programas passaram a ser gravados, previamente editados, ‘higienizados’. A Rede Globo dá início, então, ao seu ‘padrão Globo de qualidade’, como já mencionamos. A retomada da democracia no Brasil permitiu, posteriormente, a emergência de uma nova onda de popularização da televisão. O afrouxamento da censura trouxe à cena as atrações popularescas, encaradas como o retorno do ‘mundo cão’, no jornalismo, nos programas de auditório e de humor, o que reativou a crítica à qualidade televisiva, depois das supostas conquistas da década de 1970. É na década de 1980 que aparecem produções consideradas ‘grotescas’, tais como as novelas mexicanas e programas como *Aqui e Agora*²⁴. É a década de início das atividades do SBT, que trabalhava para produzir um ‘popular de qualidade’. Programa do Sílvio, A praça é nossa e o Povo na TV são algumas das produções da emissora na época. Apesar dos avanços tecnológicos do período, o investimento nos

²⁴Exibido inicialmente na TV Tupi e na TV Bandeirantes. No SBT tornou-se o *Aqui Agora* (sem o “e”) apresentado por Gil Gomes.

programas de auditório concentravam-se mais na pré-produção do que na pós-produção, já que a tecnologia poderia esfriar a relação com o público. “Na esfera da cultura de massas, o programa de auditório é o que mais se aproxima da festa popular. Tanto no rádio, quanto na televisão, não há um desnível tão grande entre o palco e o público” (MIRA, 2010, p.171). Uma das razões para o sucesso do grupo Sílvio Santos, nesta época, foi a percepção do filão que representavam as classes C e D, seguido de um investimento em atrações populares para o segmento. O Grupo penetrou um espaço deixado aberto pela Rede Globo, que optou por uma programação que respondia aos anseios da classe média em ascensão no final dos anos 1960²⁵.

A TV Globo, por sua vez, apostou em narrativas voltadas para a juventude da década. Armação Ilimitada e TV Pirata são algumas dessas atrações. Esses dois programas são exemplos marcantes de modificações que se estabeleceram na televisão, a partir, sobretudo, da década de 1980. Como explica a pesquisadora Maria Celeste Mira, a nova geração de profissionais que ingressou na TV nesta época passa a fazer parte da construção de uma lógica mais própria à televisão, permeada, claro, pelas práticas antigas do meio, assim como pelas influências do rádio e do teatro, que a marcaram desde seus primórdios. O período de abertura política permitiu uma nova experiência guiada pela intensificação de um projeto capitalista no país, no qual a mídia ocupou posição importante, e por que não decisiva, na formação desta nova forma de poder:

Já durante os anos 1980 houve um reforço do processo de construção de uma cultura do consumo, margeado pelo crescimento de novos produtores do saber (intelectuais midiáticos) ligados à intensificação da indústria cultural no país. Naquele momento, a televisão foi o braço aglutinador, pois através de sua grade de programação, incluindo a dramaturgia, ‘se colocou’ como um lugar importante no processo de construção de uma ideia de Brasil “antenada” com as transformações culturais, advindas da formulação de uma política que se vinculasse cada vez mais a uma economia de mercado globalizada (id.; *ibid.*; p.202).

Assim, findo o período de ferro do Estado militarizado, que se empenhou em utilizar a TV como canal de criação e difusão da imagem de um brasileiro ou brasileira, em acordo com

²⁵O investimento nas classes C e D trouxe dificuldades de sustentação para o SBT. Em função de ser assumidamente popular, a emissora não lograva em arregimentar anunciantes, os quais não queriam ver suas marcas associadas a tal formato popular. Preocupado em entender o que acontecia, Sílvio Santos contratou uma nova equipe de diretores comerciais da área de marketing e publicidade, os quais encabeçaram um processo semelhante ao da Globo em seu “padrão de qualidade”. O resultado, comum nas modernizações de emissoras de radiodifusão, foi uma redução na autonomia da emissora, proporcionalmente seguida de uma ampliação no poder de decisão das direções comerciais sobre as produções artísticas, como forma de adaptação ao mercado e crescimento de vendagem. Assim, o SBT nunca se equiparou à Globo em termos de audiência e, também, não voltou mais a ser o SBT do “popular de qualidade” da década de 1980 (MIRA, 2010).

sua ideologia política, e arrefecido o esforço dos produtores televisivos de compactuarem com tal demanda em troca de benesses e sobrevivência, as produções da década de 1980 endossaram a lógica da economia de mercado.

Na perspectiva de Mira (2010), essa passagem, na televisão, do poder do Estado para a intensificação do projeto capitalista, abre espaço, notadamente, para uma remodelagem do riso, através da paródia, que surge como uma forte marca dessa transformação dentro da programação. A paródia trabalhada em *Armação Ilimitada*, exibido pela Rede Globo na década, é um bom exemplo desta nova dinâmica que se intensifica nos anos 1980. A partir de uma narrativa fragmentada, de diálogos irônicos que muitas vezes utilizavam termos como pós-punk, pós-moderno, pós-revolucionário, deixava-se claro que a produção tinha como um de seus intentos repensar condutas juvenis através de uma postura autorreflexiva que apontava para a centralidade da mídia na fabulação dessas condutas²⁶. Ou seja, *Armação Ilimitada* apresenta uma estética que arregimenta elementos de uma matriz popular, mas vai além, sendo utilizado para, nas palavras da autora, reler o contexto massivo em que a própria trama se inscreve e, assim, remodelar a paródia já existente anteriormente em programas humorísticos. Por estas características, *Armação Ilimitada* pode ser encarado como uma produção que, em alguns de seus núcleos, apresenta-se como fortemente metaficcional, nos termos que descrevemos na introdução deste trabalho e que trabalharemos melhor adiante, principalmente por seu caráter autorreferido e autorreflexivo: a série desenvolveu uma dramaturgia e uma estética que, de diferentes maneiras, abordavam a história da televisão, o contexto massivo em que estava inserida e a própria ficção. Vejamos a descrição sobre a casa onde a dupla de rapazes protagonistas morava e sobre outras estratégias utilizadas pela série:

[...] as alusões a esse universo já aparecem no cenário, na casa onde morava a dupla: um galpão abandonado que servia de estúdio de gravação da emissora. Refletindo um modo diferente de moradia, chamava a atenção para a ideia de construção, como se pudéssemos visualizar, já a partir da casa, que o objeto de reflexão que constituía a trama eram também os modos de produção televisivos. Em diversos momentos da narrativa, um personagem olhava para a câmera, como se estivesse conversando com o espectador. Tal modo de atuação servia ora para chamar os comerciais, ora para comentar alguma situação encenada pelos personagens. [...] Desse modo, a trama refere-se ao meio pelos elementos de fácil identificação do público, como o intervalo comercial [...], mas também pelo ato de olhar para a câmera, pois tal recurso tinha como objetivo transmitir a ideia de espectador presente na história (id.; *ibid.*; p.209-210).

²⁶A trama gira em torno de uma jornalista, a personagem Zelda, que apresenta uma postura crítica e engajada politicamente, que relembra o engajamento político da geração anterior; e de uma dupla de amigos, Juba e Lula, que pode ser interpretada como o espelhamento de um novo modelo de conduta juvenil: são surfistas, desinteressados e descrentes da política, preocupados com o corpo, pregam o viver o presente intensamente, são profissionais liberais que vivem de pequenos trabalhos ligados ao esporte, à moda e à mídia.

Por estratégias como essa, Armação Ilimitada abre espaço para a discussão, a rememoração, a crítica, mas também para a legitimação da própria televisão. A narrativa parecia interessada em expor a linguagem do meio, além de reunir referências da cultura popular e erudita, apresentando ao espectador uma visão alternativa sobre o universo massivo. Tal estratégia parece permitir, de uma só vez, o questionamento e a reafirmação do caráter massivo da televisão.

Na década de 1990, o contexto midiático ganha novo contorno pela chegada dos canais pagos e, com eles, das primeiras experiências de interatividade e digitalização. O fim da Guerra Fria abre novas possibilidades mercadológicas para o Ocidente, com o processo de globalização e a popularização de novas tecnologias: computadores domésticos, por exemplo. Depois da queda do muro de Berlim, assistimos à formação de estruturas transnacionais, de parcerias entre conglomerados comerciais e, conseqüentemente, a ampliação do fluxo de informação.

No Brasil, houve o prenúncio de uma mídia desvinculada dos interesses do Estado, mas o que se consolidou foi o acirramento da concorrência com a ampliação do número de emissoras. Alguns grupos de televisual aberto no Brasil acabaram migrando, então, para outros setores, como a TV paga. A privatização da Telecomunicações Brasileiras S.A (TELEBRÁS), antes estatal, promoveu a expansão do setor de telecomunicações. A televisão chega, nesta década, ao processo de digitalização, alcançando como nunca uma grande extensão do território nacional. Novas perspectivas técnicas e mercadológicas se consolidam, inaugurando uma fase de multiplicidade de ofertas de produtos midiáticos.

Após a redemocratização, o país passou por um processo de reorganização das tendências políticas e econômicas internacionais, aos moldes neoliberais, iniciados pelo governo Collor. Os movimentos políticos da época refletiam tendências de uma sociedade em mudanças, que experimentava maior liberdade individual e uma cultura de globalização, que rompia com os preceitos de uma visão nacional ou regional, dominante nas décadas anteriores, como já observado.

Foi um período marcado pela convergência entre telecomunicações e informática. A venda das companhias integrantes da Telebrás, nesta época, gerou a propagação de associações entre empresas com base de telefonia, televisão a cabo e acesso à internet. Mesmo diante desse processo de convergência midiática, a experimentação de uma cultura global veio acompanhada da fragmentação das TV's por assinatura, cuja programação focalizava públicos segmentados. Por isso, as emissoras pagas passaram por um processo de regionalização ou nacionalização de suas produções, antes generalistas e desterritorializadas.

A convivência do global e do local nas telas da TV neste período é expressa nas palavras de Brittos e Simões:

Viu-se o ingresso de instituições com forte investimento internacional no mercado nacional, com interesse de atuação no contexto midiático brasileiro como espaço de ampliação de negócios. [...] Esse cenário quebrou a ideia até então prevalecente de uma comunicação de base nacional e abriu espaço para visualizar o televisor como uma janela para o mundo, onde caíam as barreiras ao conteúdo estrangeiro. [...] Todavia, esse televisor com ambiente globalizado, mesmo ilusoriamente desconectado da realidade local, estava com raízes também plantadas no país, seja por desejo dos próprios espectadores por conteúdos brasileiros e regionalizados, seja por necessidade do mercado, que não estava à deriva da realidade da nação (2010, p.230).

Ainda assim, a conexão com a realidade da nação se deu por vias diferentes daquelas observadas, por exemplo, na década de 1970. Segundo os autores, a concorrência estabelecida na televisão aberta, somada à migração crescente de emissoras para a televisão fechada para atender a estratos econômicos mais elevados da população, levaram a mudanças na tônica da programação televisiva aberta, que intensificou a produção de programas sensacionalistas, considerados de qualidade inferior.

Foi um período marcado também por produções ficcionais que abandonaram abordagens críticas, com o objetivo de não arriscar o desempenho da audiência. Outro recurso televisual da época foram os chamados *remakes*, o refazer e remontar antigos sucessos, confirmando a opção pelo mais seguro, já testado junto ao público.

Para Brittos e Simões (2010), apesar dos oligopólios das comunicações estabelecidos na época e mantidos até hoje, e mesmo com a chegada de novos agentes midiáticos, na década de 1990, o que se consolidou foi um sistema pouco representativo da diversidade nacional, sem alcançarmos efetiva democratização das comunicações.

Para Hamburger, no caso específico das telenovelas mais recentes, a receita para sua formulação e a competição entre emissoras (2010, p.82) permanecem como estratégias de produção, mas “sua capacidade de polarizar audiências nacionais diminui”: “Novelas abusam de mensagens de conteúdo social, enquanto perdem seu diferencial estético e sua força polêmica. A nação já não prepondera porque os temas extrapolam fronteiras. Há poucas referências a temas polêmicos atuais” (id.; *ibid.*; p.82).

Destaque na década de 1990 para a novela *Pantanal*, que foi ao ar pouco depois do confisco das poupanças de milhares de brasileiros pelo governo Collor. Sua narrativa apresentava ao telespectador a possibilidade de se deslocar do mundo urbano e de suas mazelas para um mundo rural, bucólico, preterido no período anterior de modernização do

país. Num período em que a Rede Globo investiu pesado na tecnologia e no telejornalismo para arregimentar audiências, a Rede Manchete apostou numa narrativa que tinha outro andamento, outros tempo e ritmo, assumidamente mais lentos, com planos mais longos e contemplativos, que privilegiava paisagens, tratamento plástico mais elaborado e presença marcante da trilha sonora. A opção por essas estratégias rompeu com fórmulas já enraizadas nas telenovelas, consideradas carro-chefe das redes de grande porte e, ao mesmo tempo, aglutinadoras de interesses políticos e econômicos, por seu custo elevado e pela sua busca por altos índices de audiência. Como nos explica a pesquisadora Beatriz Becker:

O medo do insucesso faz com que os produtores repitam até a exaustão modelos e fórmulas já testadas e aprovadas, evitando, tanto quanto possível, os arroubos de criatividade, a experimentação de novas formas ou a intromissão em temas demasiado polêmicos. Com isso, criam-se rotinas de produção que acabam por se mumificar com o abuso da repetição e que tornam o produto altamente previsível em termos de linguagem, desenvolvimento de enredo, temáticas, inserção de *merchandising* etc. (2010, p.241).

Experimentando inovações com Pantanal, a Rede Manchete chegou a atingir nada menos do que 44 pontos de audiência, em horário nobre. Em uma década marcada por ‘remakes’, pela preferência por temáticas pouco polêmicas, pelo medo da perda de audiência, Pantanal se distingue, tanto pelo retorno ao mundo rural quanto pela opção em trabalhar, formalmente, numa espécie de ‘contra-tempo’, de avesso do ritmo televisivo.

Chegamos, então, aos anos 2000, período de produção e veiculação de Hoje é Dia de Maria. Conhecer a trajetória da TV é problematizar parte da história do Brasil. O inverso também acontece. Mais do que isso, interessa-nos conhecer as maneiras como a história do Brasil, em suas nuances políticas, sociais e culturais, foram trabalhadas pela televisão brasileira.

Assim como outros programas já mencionados, Hoje é Dia de Maria é produzida e difundida em um momento histórico específico, tocando a seu modo a problemática da brasilidade. Este é nosso foco.

A primeira década de 2000 foi marcada pela convergência digital, associada diretamente à expansão da televisão. Os programas de TV expandem-se para além do meio: tudo pode continuar no *twitter*, em sites diversos, chats, celulares etc. A associação entre cinema e TV e os *reality shows* são bons exemplos do período. Para os pesquisadores Yvana Fachine e Alexandre Figueirôa, o conceito-chave do período é transmediação,

[...] remete, genericamente, a toda produção de sentido fundada na reiteração [...] e distribuição articulada de conteúdo em distintas plataformas tecnológicas (TV, cinema, internet, celular etc.). Constrói-se, a partir dessa circulação de conteúdos associados, um ambiente narrativo explorado pelas distintas mídias a partir de suas especificidades (FECHINE; FIGUERÔA, 2010, p.284).

No Brasil, o fenômeno da transmediação coincidiu com a chamada retomada do cinema nacional, decorrente de novas políticas de fomento à produção de filmes, o que favoreceu a aproximação do cinema com a televisão, depois de um histórico distanciamento entre essas duas formas de produção audiovisual.

Ainda segundo os autores Fechine e Figueirôa (2010), a relação entre cinema e televisão foi marcada por desconfiança mútua de ambas as partes ao longo dos anos, como consequência do contexto político e do cenário audiovisual em que se desenvolveram: o surgimento da televisão obrigou o cinema a delimitar seu campo de ação e a promover uma série de adaptações para preservar seu território.

Na avaliação de Fechine e Figueirôa (2010), a reaproximação entre cinema e televisão, iniciada em 1990, promoveu duas ações que marcaram a televisão brasileira a partir do ano 2000: o crescimento da atuação da Globo Filmes no cenário da TV comercial e o lançamento do programa DOC TV, Programa este de Fomento à Produção e Teledifusão do Documentário Brasileiro, do Ministério da Cultural, em parceria, hoje, com a TV Brasil, que o veicula²⁷. Nas palavras dos autores:

Essas duas iniciativas, além de promoverem um reencontro entre cinema e televisão, embora sejam distintas em suas formas de ação –, estão lastreadas por um elo comum: a defesa do conteúdo nacional na paisagem do audiovisual brasileiro a partir da busca por uma identidade nacional e uma resistência, até certo ponto, ao processo de globalização (id.; *ibid.*; p.289).

Neste mesmo sentido, outro aspecto importante da década foi a criação da Agência Nacional de Cinema (ANCINE) e também do Conselho Superior de Cinema. Essas duas instâncias reforçaram a reivindicação, antiga, de inclusão do cinema brasileiro na televisão brasileira, como um direito da população, o que gerou mudanças na concepção de alguns programas televisivos e nas produções da própria Globo Filmes.

^{27cc}A iniciativa do Ministério da Cultura ao lançar o DOC TV refletiu a política de comunicação desenvolvida pelo Governo Federal e retomou procedimentos já experimentados em outros períodos da nossa história política e social na aproximação entre Estado e o documentário audiovisual, cujas matrizes estéticas acompanham a tendência de construção de uma imagem documental de tendência nacionalista e ancorada na intenção de retratar nessas obras a identidade cultural do país e a imagem do homem brasileiro comum” (FECHINE; FIGUEIRÔA, 2010, p.302). Ao ser lançado, o DOC TV teve como objetivos principais a regionalização da produção de documentários e o incentivo às parcerias de produtoras independentes com as TV’s públicas.

Segundo Fechine e Figueirôa (ibid.), internamente à televisão, especificamente a interlocução entre o meio e o cinema, a produção associada entre televisão e cinema assumiu outras formas ao longo da década de 2000-2010, tal como reprocessamento de conteúdo, através de uma figura-chave: Guel Arraes²⁸, além da pressão por bons índices de audiência, criadores do núcleo Guel Arraes começaram a se cansar das efemeridades da TV. Um dos destaques da produção do grupo em resposta a esse esgotamento e ao esforço por fazer dialogar cinema e televisão é a minissérie *O Auto da Compadecida*, que obteve bons índices de audiência e é considerada uma reabertura das portas da TV para o cinema nacional. Foi um produto exibido nos dois meios²⁹, seguido por outras produções que fizeram o mesmo percurso: *Cidade dos Homens*, *Antônia*, *O Bem Amado* etc.

Parece-nos importante nos atentarmos, ainda que sucintamente, para a minissérie *O Auto da Compadecida*, por ser uma produção que antecede *Hoje é Dia de Maria* e que prenuncia estratégias que serão utilizadas cinco anos depois na produção de Luiz Fernando Carvalho, diretor que também teve papel de destaque na interlocução contemporânea entre a televisão e o cinema. A minissérie foi adaptada livremente da peça homônima de Ariano Suassuna, os criadores da versão para televisão lançaram mão também de outros textos do escritor paraibano –, a qual, por sua vez, extrai sua prosa da reunião e transfiguração de versos populares. Além da imersão na obra de Suassuna, inspiraram a composição da minissérie histórias medievais e renascentistas, comédias de Shakespeare, a novela mediterrânea e a novela picaresca espanhola³⁰.

²⁸Os autores apontam que essa produção associada entre televisão e cinema assumiu outras formas ao longo da década (2000/2010), entre elas: a) Reprocessamentos de conteúdo: diferentes versões do mesmo produto para meios distintos (ex.: *O Auto da Compadecida*; *Som e Fúria*; *O Bem Amado*; *A invenção do Brasil*). b) Desdobramentos: conjunto de filmes que surgiram por inspiração em programas televisivos, mas que passaram por um novo processo de criação, com filmagens e roteiros próprios (ex.: *Lisbela e o Prisioneiro*; *O coronel e o lobisomem*; *Cidade dos homens*). c) Criações originais: criações da Globo Filmes com seu “padrão Globo de qualidade”, além do DOC TV. Outro fenômeno interessante, associado à aproximação entre cinema e TV, é o processo que os autores chamam de agendamento: “[...] um conjunto de influências recíprocas entre televisão e cinema, sobretudo no que diz respeito ao ‘agendamento’ recíproco de temas, de formas expressivas, de universos narrativos a serem explorados” (FECHINE; FIGUEIRÔA, 2010, p.308). Alguns exemplos são: *Tropa de Elite* (que rendeu outras produções e debates sobre a guerra civil no Rio) e *Cidade de Deus* (que igualmente rendeu produções e debates sobre as questões da periferia brasileira – *Central da Periferia*, programa de Regina Casé na Rede Globo, é um exemplo interessante de desdobramento a partir da repercussão do tema).

²⁹A minissérie foi produzida inicialmente para TV, mas rodada em película 35 mm. Ainda durante as filmagens, no segundo semestre de 2008, o diretor Guel Arraes decidiu levar a produção também às telas do cinema. Na versão filme, a narrativa manteve-se intacta, porém com algumas cenas mais compactas, o que resultou num longa-metragem com cerca de uma hora a menos do que a versão inicial no formato minissérie (ESPÍRITO SANTO, 2005).

³⁰Uma pesquisa que aprofunda a análise da minissérie *O Auto da Compadecida* pode ser encontrada em: ESPÍRITO SANTO, Carol do. *As marcas da recepção como processo e como instância na minissérie o Auto da Compadecida: um olhar sobre a recepção dos textos ficcionais televisivos no Brasil*. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2005. Dissertação.

Não é difícil perceber o quanto este processo de alusão a outras narrativas e imagens, pela minissérie *O Auto da Compadecida*, vai aparecer posteriormente em *Hoje é Dia de Maria*, o que reforça a hipótese de que a microssérie de Luiz Fernando Carvalho aparece como uma produção mais representativa de seu contexto do que propriamente distintiva. O intuito de trazer o popular à cena – na prosódia, nas citações de outros contos populares etc., assim como a mobilização de imagens clichês, incorporadas de muitas outras representações do nacional, são outras semelhanças que observamos entre as minisséries de Guel e Carvalho. Sem falar em uma marca propriamente estilística, compartilhada pelas duas séries: o ato de encarar a câmera e interpelar o telespectador, por alguns de seus personagens, durante seus diálogos e monólogos. Notamos que *O Auto da Compadecida* representa uma abertura da TV para o cinema: a produção transformou-se em filme posteriormente e, mesmo em sua concepção para a televisão, notam-se escolhas cinematográficas, filmagem em 35 mm, com 40% da narrativa composta de cenas externas. A minissérie abre um espaço diferenciado na televisão para a encenação de aspectos do nacional, através da convocação de referências provenientes de obras da literatura, do cinema e, por vezes, da própria televisão. Um nacional marcado por dimensões metaficcionais, na medida em que a convocação de tais referências se vale de e amplia nossa consciência de um repertório ficcional prévio e, por que não, das ficções que rondam a construção mesma da nação, com suas peculiaridades e mazelas, em diferentes momentos históricos.

É neste cenário que se insere *Hoje é Dia de Maria*. Além da apresentação deste panorama sucinto, parece-nos importante delimitarmos, de maneira mais específica, o espaço historicamente ocupado pelas minisséries na televisão brasileira, que configura abertura maior à inovação, à experimentação de linguagem, à liberdade de criação, não tão vinculadas às exigências de altos índices de audiência. O próximo tópico apresenta uma discussão sobre o espaço das minisséries na TV do país e, em especial, algumas particularidades da microssérie *Hoje é Dia de Maria*.

1.3 Hoje é Dia de Maria - 1ª Jornada: artificialidade, inverossimilhanças e citações

Em 1982, estreia na Rede Globo a primeira minissérie da televisão brasileira. O público está diante de *Lampião e Maria Bonita*, dirigida por Paulo Affonso Grisolli e escrita por Aguinaldo Silva e Doc Comparato, que inauguram a entrada deste tipo de atração na programação da emissora. A produção de oito episódios foi transmitida às 22h10, em

substituição às antigas telenovelas que ocupavam este mesmo horário. Seu espaço foi extinto em função da queda da concorrência com a TV Tupi, que estava em vias de fechar portas e disputou a audiência desse e de outros horários com a Globo durante muitos anos, e do afrouxamento das exigências de se exibir legitimidade cultural segundo a perspectiva do Estado autoritário, o que era trabalhado predominantemente naquelas produções (ORTIZ, 1989). A nova atração chega, então, às telas, para refrescar os olhares do público e, ao mesmo tempo, convocá-lo a se fidelizar a um outro gênero, em um contexto também de queda dos chamados enlatados americanos no país.

Müller (2008) cita em seu texto um artigo do diretor Grisolli, publicado pela Veja, no ano do lançamento de *Lampião*, em que ele diz ser a minissérie ‘a filha mais inteligente da novela: é a mais madura, a mais objetiva, a mais brasileira’. Embalado por esses atributos, ficou registrado o nascimento da minissérie, no berço de ouro da televisão do país, já cheia de status e aura de “produção de qualidade”. Neste mesmo ano, como a fórmula fez efeito, a emissora exibiu ainda *Avenida Paulista* e *Quem ama não mata* e, desde então, vem lançando uma média de três minisséries por ano, com algumas variações³¹, estando hoje na casa das 60 produções deste gênero.

Há mais de 20 anos no ar, as chamadas minisséries vêm equilibrando uma série de características específicas. Exibidas geralmente depois das 22h, podendo ter de cinco a vinte episódios, elas são o pressuposto de uma audiência segmentada, em tese mais ‘exigente’, com mais opções de lazer do que o público específico da telenovela (BALLOGH, 2002). A não ser em raras exceções, as minisséries são produções fechadas, ou seja, já vão ao ar com todos os capítulos gravados e, por isso, podem estar menos sujeitas às variações da audiência. É como uma espécie de ‘clausura do texto poético’, nos termos de Anna Ballogh:

Ao contrário do que ocorre com a novela, que vai sendo elaborada e reelaborada ao longo de sua exibição e em consonância com as reações do público espectador, a minissérie só é veiculada ao espectador depois de pronta ou quase pronta. Trata-se de um produto bem menos manipulável, em princípio, com possibilidades de marcas de autoria bem mais fortes que as demais ficções na TV (id.; *ibid.*; p.129).

Em consequência, a minissérie pode desafiar expectativas de linguagem e “[...] se tornar um espaço para testar os limites do televisual e enfrentar o desafio de inovar a linguagem ou de ultrapassar as próprias servidões da linguagem visual” (id.; *ibid.*; p.129).

³¹Karin Müller traça um panorama histórico das minisséries no Brasil, inclusive com números de exibições por ano, variações nos números de capítulos, e percentual relativo ao número de adaptações ou roteiros originais. Cf.: Rede Globo: 26 anos de minisséries. São Paulo. Universidade Metodista de São Paulo, 2008.

Além de terreno mais fértil à inovação de linguagem e potencialização da poética audiovisual, este gênero aparece regularmente como um rito comemorativo na programação habitual da emissora. Funciona como uma espécie de ‘presente’ ao telespectador para aquela data festiva e, ao mesmo tempo, como um cartão de apresentação (para o público, o mercado nacional e internacional) daquilo que a emissora tem sido capaz de produzir.

Hoje é Dia de Maria - 1ª Jornada fez parte desta estratégia ao ser exibida em 2005, por ocasião dos 45 anos da Rede Globo, após cerca de 12 anos de espera do diretor Luiz Fernando Carvalho pela oportunidade. Aproveitando-se também das peculiaridades do espaço configurado historicamente para as minisséries, mais flexível às experimentações da linguagem audiovisual, a microssérie parece romper, na esfera do visível, com o naturalismo, predominante nas produções da emissora³²: O cenário de 360° foi uma adaptação do domo utilizado no *Rock'-in'-Rio*, pintado à mão pelo artista plástico Clécio Reis e sua equipe, a cada uma das sete principais mudanças no ambiente de Maria, o domo era repintado, sem ser desmontado, o que, juntamente com o solo orgânico, dava uma nítida impressão de artificialidade; os animais que surgiam na trajetória de Maria eram todos marionetes, manipuladas pelo grupo mineiro Giramundo; as roupas e os objetos utilizados nas cenas foram confeccionados com materiais recicláveis, entre outras características que explicitavam teatralidade e artificialidade.

Ao mesmo tempo, integram-se à trama elementos realistas que, ainda que de forma simplificada, fazem referência ao universo social brasileiro e a suas mazelas e representações: dificuldade em sobreviver sob a seca; desigualdade e dependência entre pequenos proprietários e grandes latifundiários; exploração do trabalho infantil; violência doméstica; alcoolismo.

Evidenciando a quebra com o naturalismo e com o verossímil estão os elementos mágicos que, ao contrário do que ocorre, por exemplo, em *Macunaíma* (Joaquim Pedro, 1969), parecem manifestar-se invariavelmente a favor da constância de Maria, até mesmo quando a princípio recaem contra ela, quando, por exemplo, o Diabo lhe rouba a infância e a transforma em mulher, Maria encontra o Amado; quando ele lhe devolve a infância para destruir o romance, a menina retorna para casa num tempo anterior à morte da mãe. Outra

³²Não estamos defendendo o suposto ineditismo de Hoje é Dia de Maria, nem visando suprimir a existência de outras minisséries que potencializaram este espaço de inovação. Ao longo da história da Rede Globo pudemos assistir a algumas produções que trabalharam, a seu modo, com o não-naturalismo, ao invés de se basearem em adaptações naturalistas de obras literárias ou de fatos de época inspirados em livros de História. É o caso, por exemplo, dos já mencionados *O Auto da Compadecida* (1999) e *A invenção do Brasil* (2003), entre outros. C.f.: www.memoriaglobo.com.br

manifestação importante desses elementos distintivos está nas figuras múltiplas encarnadas por Rodolfo Vaz, Maltrapilho, Homem de Olhar Triste, Mendigo, Mascate e Vendedor³³.

Assim, quando Maria, ao deparar-se com os percalços do caminho e a devastação causada pela seca, ameaça desistir ou parece perdida e desesperançosa, esses personagens surgem episodicamente e dão à menina conselhos e objetos aparentemente sem utilidade e, de maneira também desmotivada, desaparecem.

O que Maria não percebe, a princípio, é que esses objetos vêm portados de poderes mágicos, perfeitos para os desafios e as complicações que logo surgem no seu caminho. E que ela, sabiamente, consegue manejar. Outro aspecto importante da trama é a explicitação de alguns esquemas narrativos da microssérie, que expõem sua tessitura para o telespectador, de maneira metaficcional, como nas cenas em que os personagens de Vaz olham para a câmera e esquematizam, para quem está do outro lado da tela, qual é a sua função naquela cena³⁴.

Além disso, nota-se o gesto da microssérie de convocar referências culturais nacionais e universais, como já explicitamos anteriormente. A produção, por vezes, parece um mosaico de citações e alusões: desde a sua construção sobre uma base narrativa secular, a ‘jornada do herói’ até a recorrência de imagens e elementos que nos instigam lembranças mais ou menos remotas de ‘brasilidade’, o grupo de retirantes, o grupo de índios, as cantigas de roda, as lendas indígenas etc.

Essas múltiplas referências, ao mesmo tempo em que parecem guiar nosso olhar para uma proposta de conjunto, uma coleção de peças que comporiam algum ‘todo’ referido à problemática nacional, dificultam a construção de uma imagem coerente desse mesmo conjunto, já que ‘colam’ elementos ora específicos, ora imprecisos, e integram uma narrativa episódica que aposta na força do fragmento.

Como já mencionado, tanto os elementos da microssérie que explicitam sua montagem quanto o gesto de citação e alusão a outras cenas, especialmente de outras narrativas audiovisuais brasileiras, podem ser considerados metafissionais.

Diante do que foi exposto, e elencadas as marcas distintivas da obra aqui referidas, interessa-nos investigar como operam e a que servem os elementos metafissionais na narrativa de Hoje é Dia de Maria - 1ª Jornada, já que ela se propõe deliberadamente a trabalhar, ainda que tacitamente, em torno de um presumido repertório nacional.

³³ Pesquisa realizada em: <http://hojeediademaria.globo.com/Hojeediademaria/personagens.html>

³⁴ Sobre este aspecto, afirma Eco: “[...] quem olha para a telecâmara estaria sublinhando o fato de que a tevê existe e que seu discurso 'acontece' justamente porque a televisão existe” (ECO, 1984, p.186).

Hoje é dia de Maria³⁵ compõe, por assim dizer, um mundo maravilhoso, à parte, mas atravessado por referências emblemáticas a um país real e sua cultura, tal como representados em diferentes momentos históricos. Interessa-nos identificar que significações a microssérie engendra a partir da costura de tantas referências. Esses elementos metaficcionais operariam como alegorias, a cifrar significações sobre a cultura, as ficções, as representações nacionais, através de uma dialética de fragmentação e totalização, como nos explica Ismail Xavier?

Xavier (2005) nos fala que a alegoria não é necessariamente intrínseca ao texto. Pode ser tanto uma chave de leitura como de escritura. No entanto, ele reconhece que há textos que convidam, mais do que outros, a uma leitura alegórica que identifique seus elementos:

Nesse sentido quanto mais enigmático o texto, maior é sua chance de provocar interpretações alegóricas. Textos que nos dão a sensação de incompletude ou fragmentação (a sensação de que algo está faltando) são mais suscetíveis a leituras alegóricas do que textos que parecem claros e completos numa primeira leitura (XAVIER, 2005, p.353).

Sendo assim, Hoje é Dia de Maria – 1ª Jornada nos instiga a arriscar uma leitura de sua narrativa sob a chave da alegoria, de modo a aproximar ou não, alguns de seus elementos e procedimentos a esta figura. O mesmo Xavier (ibid.) reforça a importância dos estudos sobre alegoria para a compreensão de uma obra em seu tempo histórico. Este é nosso intuito maior. Antes de passar ao trabalho de análise, buscaremos fundamentar melhor, no próximo capítulo, os conceitos de alegoria e metaficção. Já a elaboração de respostas para nossas questões mais específicas, buscaremos avançá-las com as análises da microssérie, no capítulo seguinte.

³⁵ A análise a que estamos nos propondo não pretende se pautar pelas declarações de Luiz Fernando Carvalho, mas é importante e enriquecedor sublinhar que o diretor anuncia a atualização, pela microssérie, de uma “ancestralidade brasileira”. Nas palavras de Carvalho: “Sim, aqui tem uma afirmação do inconsciente brasileiro, do subterrâneo brasileiro, com a liberdade de não ser regionalista. [...] Mas, se tivesse que resumir tudo em uma única palavra, seria ancestralidade. A ancestralidade é algo que nos permite imaginar mais que copiar. Sentir mais que descrever e explicar. A ancestralidade é uma metáfora acessível a todos nós e que deve [...] ser exercitada. [...] acredito em um patrimônio genético do Brasil, suas histórias, suas raças, suas línguas, seus sons; tudo ainda vive, tudo me dá a sensação de que, como arquétipos, estão à espera de reencarnar para continuarem suas missões éticas e estéticas.” (CARVALHO, 2006, p.03-04).

2 SOBRE METAFICÇÃO E ALEGORIA

Neste capítulo buscamos desenvolver dois conceitos centrais neste trabalho: metaficção e alegoria. Para compreendermos de maneira específica aplicações deste último na pesquisa sobre o audiovisual brasileiro, será necessário passar por filmes da década de 1960, lidos posteriormente sob chave alegórica, e cujas imagens (especialmente a dualidade sertão-mar) fornecem referências importantes para Hoje é Dia de Maria – 1ª Jornada. Aprofundar os conceitos de metaficção e alegoria será fundamental para empreendermos, mais à frente, a análise da microssérie.

2.1 Metaficção: consciência sobre a linguagem e exposição do artifício (da literatura para a televisão)

Metaficção é a literatura ficcional que se expõe como artefato, explicitando em suas linhas os artifícios de sua própria criação. É o que Patrícia Waugh (1984) chama de ‘escrita ficcional auto-consciente’, que põe à mostra e questiona as relações, incorporações e trocas entre ficção e realidade na tessitura do texto. A metaficção pode ser entendida, ainda, como uma ficção sobre a ficção, por incluir em si um comentário sobre sua própria narrativa. Na explicação de Waugh:

Metaficção é um termo dado à escrita ficcional que auto-conscientemente e sistematicamente chama a atenção para seu status como um artefato, a fim de colocar questões sobre a relação entre ficção e realidade. Ao fazer uma crítica de seus próprios métodos de construção, tais escritos não só examinam as estruturas fundamentais da ficção narrativa, como também exploram a possível ficcionalidade do mundo fora do texto literário ficcional (1984, p.02).

A partir desta primeira definição, é possível apontar os principais motivos por que Hoje é Dia de Maria pode ser analisada sob uma perspectiva metaficcional. Apesar de o conceito vir de estudos literários, optamos por importá-lo para esta análise televisiva por percebermos que a microssérie é, expressivamente, construída com base em procedimentos de citação e alusão, sendo fortemente intertextual, nos termos de uma ‘ficção sobre ficções’. Quanto à explicitação do artifício e à construção de uma linguagem auto-consciente, Hoje é Dia de Maria apresenta, entre outros elementos e procedimentos: um cenário deliberadamente artificial (um domo de 360º pintado à mão; marionetes fazendo as vezes de animais vivos, que

interagem com a protagonista; uma série de personagens interpretados pelo mesmo ator, que recorrentemente encaram a câmera e se dirigem ao telespectador. Com essas opções, a microssérie abre espaço para comentários sobre a própria narrativa, tornando-se, nos termos de Ismail Xavier (1977), ‘opaca’, por explicitar o meio e a consciência da linguagem. Se nos textos literários essas estratégias podem interromper a escrita ficcional, como através de um ‘narrador intruso’³⁶, em *Hoje é Dia de Maria* elas aparecem na forma discursiva dos comentários para a câmera de personagens cúmplices do narrar; na voz da narradora onisciente que introduz e encerra os episódios; na encenação de animais-marionetes, cujo papel não é interromper a história, mas dar-lhe sequência, evidenciando o artifício na esfera da visualidade.

Outra peculiaridade da escrita metaficcional, delineada por Waugh (1984), é sua complexidade narrativa e discursiva, resultante da variedade e heterogeneidade de vozes e procedimentos que coexistem, um questionando ou relativizando a autoridade ou hegemonia do outro. A metaficcionalidade, portanto, caminharia no sentido oposto à narrativa clássica realista que busca unidade e suprime esse diálogo, já que “o conflito de linguagens e vozes é aparentemente resolvido [...] através de sua subordinação à voz onisciente dominante, divina, do autor” (WAUGH, 1984, p.06, tradução nossa³⁷). Profusa em elementos e procedimentos, *Hoje é Dia de Maria* não parece entretanto ter como propósito central a criação de um campo de conflito entre linguagens, já que suas estratégias metafissionais não desconstróem nem se opõem ao fluxo narrativo³⁸, ainda que, por vezes, nos provoquem a indagar as suas referências e os seus sentidos ocultos. De todo modo, entendemos que, ao optar por uma forma narrativa auto-consciente e metaficcional, a microssérie, assim como outras ficções televisivas, sai do lugar comum ocupado por grande parte das narrativas ficcionais televisivas, principalmente pelas telenovelas³⁹, responsáveis pela consolidação do realismo/naturalismo na teledramaturgia brasileira, como já observado.

Não é possível desconsiderar também que os textos literários metafissionais das

³⁶“*The ostentatious, intrusive narrator or author-figure, interrupting the story to air his or her preoccupations with the processes of fiction-writing, is perhaps the most explicit way of expressing a reflexive awareness*” (OMMUNDSEN, 1993, p.07-08).

³⁷“*The conflict of languages and voices is apparently resolved in realistic fiction through their subordination to the dominant 'voice' of the omniscient, godlike author*” (WAUGH, 1984, p.06).

³⁸Cabe ressaltar que os elementos metafissionais que destacamos na microssérie acabam por contribuir para o andamento da narrativa, são meios que nos levarão ao fim da história. Apesar da inserção de elementos metafissionais na construção da trama, ela ainda é, como discutiremos ao fim deste trabalho, teleológica.

³⁹Temos observado que algumas telenovelas recentes têm lançado mão, em meio ao equacionamento da matriz realista/naturalista, de estratégias que consideramos metafissionais. Em *Aquele Beijo* (Rede Globo, 2012), cuja abertura (com uma compilação de cenas de beijos provenientes de outras teleficções) já mencionamos, notamos que em momentos de crise e clímax dramático, a voz de um narrador extra-diegético surge para comentar (por vezes através de trechos de poemas consagrados) a situação vivida pela protagonista.

décadas de 1960 e 1970 utilizavam-se de tais estratégias para engendrar, via de regra, a crítica e a desconstrução da própria realidade, para além do texto. Ao expor os mecanismos da ficção e suas construções de realidade, textos metaficcionalis expunham a mediação da linguagem, não apenas no acesso à ficção literária como na percepção da realidade. Wenche Ommundsen (1993), pesquisador interessado na definição de metaficção, considera que, se na ficção metaficcional a verdade passa a ser relativizada pela consciência da mediação da linguagem, o mesmo pode ser associado à própria realidade, já que:

A linguagem media a nossa percepção de ambos, ficção e realidade, como uma série de outros códigos e sistemas de representação. O modo reflexivo na ficção, chamando a atenção para estes processos, serve para problematizar as formas pelas quais podemos ter acesso a todo tipo de conhecimento (OMMUNDSEN, 1993, p.19, tradução nossa⁴⁰).

Vale destacar, no entanto, que essa reflexividade presente em *Hoje é Dia de Maria* não aparece sobretudo empenhada em refletir sobre a representação ficcional do mundo, mas em compilar elementos de outras ficções brasileiras, de maneira a atualizá-los em uma nova narrativa, que assim se auto-atribui o repositório de mitos, tradições, imagens e representações, predominantemente brasileiros. Parece-nos que a microssérie tem o intuito de tematizar e pôr em cena o nacional, a seu modo. Pelas referências e decifrações que nos instiga, interessa-nos investigar se o metaficcional, em *Hoje é Dia de Maria*, poderia ser assimilado à alegoria. Ommundsen (1993) aponta que a alegoria é uma das estratégias metaficcionalis, já que,

[...] frequentemente, um elemento no texto vai servir a uma dupla função, e cabe ao leitor determinar se ele será lido reflexivamente ou não. Alusões intertextuais nem sempre são detectadas, e mesmo que sejam, elas não são necessariamente lidas reflexivamente” (OMMUNDSEN, 1993, p.09, tradução nossa⁴¹).

Ainda que os procedimentos intertextuais não sejam igualmente identificados por todos os telespectadores, notamos em *Hoje é Dia de Maria* indicações claras de revisita a algumas ‘idéias fixas’ da ficção brasileira, literária e cinematográfica, tais como o espaço do sertão, o mar como promessa, desejo, advento, e as figuras de retirantes e sertanejos.

⁴⁰“*Language mediates our perception of both fiction and reality, so do a number of other codes and systems of representation. The reflexive mode in fiction, calling attention to these processes, serves to problematise the ways in which we gain access to knowledge of all kinds*” (OMMUNDSEN, 1993, p.19).

⁴¹“*Frequently, an element in the texto will serve a double function, and it is up to the reader to determine whether to read such an element reflexively or not. Intertextual allusions are not always detected, and even if they are, they are not necessarily read reflexively*” (OMMUNDSEN, 1993, p.09).

Perguntamo-nos se tais elementos intertextuais, que referem e condensam um percurso vasto de representações brasileiras, desenvolvidas em diferentes circunstâncias, portam um potencial alegórico. Que imagens, afinal, se configuram a partir da utilização de tais procedimentos metaficcionais, da incorporação de recortes e citações de outras obras e de alusões a outras cenas, atualizando um trajeto de representações nacionais, e deixando à mostra alguns de seus artifícios? O uso peculiar desses elementos poderia ser lido sob a chave da alegoria?

Para entendermos melhor esse conceito, convocaremos a seguir o trabalho do pesquisador brasileiro Ismail Xavier, que lançou mão dele para a análise de uma série de filmes lançados entre 1967 e 1970. Estas produções são analisadas por Ismail Xavier sob a chave da alegoria: uma estratégia de escritura e leitura do texto, no caso, cinematográfico, que explicita a fratura entre experiência e linguagem, e incorpora uma série de recortes e intertextualidades para fazer emergir esta fratura. No caso do cinema brasileiro, o alegórico foi utilizado inclusive para problematizar questões referentes à ‘identidade’ nacional, em narrativas audiovisuais que têm como marco Terra em Transe (Glauber Rocha, 1967), e que caracterizam a passagem, nas palavras de Xavier (1993), da ‘estética da fome’ à ‘estética do lixo’, marcando “[...] uma alteração do emblema do subdesenvolvimento articulada a uma revisão da experiência nacional e de sua perspectiva” (id.; *ibid.*; p.13). Conhecer essa trajetória demarcada por Ismail Xavier pode nos apoiar em nossa aproximação à peculiar metaficcionalidade de *Hoje é Dia de Maria* – 1ª Jornada.

2.2 Considerações sobre a noção de alegoria

Interessado pelo percurso histórico da acepção de alegoria e seu uso contemporâneo na produção artística brasileira, Ismail Xavier (1984) fez um balanço das diversas apropriações do termo, da sua significação clássica às atualizações mais recentes, para, nas palavras do autor, “[...] evitar que nos atrelemos a uma acepção do alegórico marcada demais pelas diluições próprias ao mecanismo do que, independentemente do seu valor, está na moda” (1984, p.05). É importante notar, antes de tudo, que, inclusive pelas mutações que sofreu como resposta a diferentes momentos históricos, a alegoria é um termo que parece ter como premissa a recusa em portar um significado exclusivo, ‘pleno’. Observamos isso ao refazer o percurso traçado por Xavier.

Pela tradição greco-latina, a palavra alegoria significa a ação de manifestar uma coisa querendo fazer com que outra esteja presente, ou de dizer algo querendo dizer algo outro, etimologicamente, a palavra é composta por *allos* [outro] e *agoreuein* [falar em público na praça]. Para Xavier, esta significação clássica parece ser insuficiente para dar conta das nuances que rodeiam o termo contemporaneamente, mas, por outro lado, já indica uma fratura entre expressão e experiência, entre espírito e letra, entre o que é manifesto e o sentido que tal manifestação porta, sob um disfarce. O reconhecimento desta fratura é algo fundamental para a compreensão do termo *alegoria*, bem como de seu uso, inclusive atualmente. Reconhecê-la é assumir, nas palavras do autor, a ‘espessura própria da linguagem’ e a existência de um processo de mediação que se interpõe entre fala e experiência. Reconhecê-la é também remeter-se à origem histórica da alegoria que, para Xavier, remonta à problemática da interpretação do mito, quando se coloca em dúvida sua narração como relato verdadeiro (sobre como se definia o comportamento dos deuses e o que era considerado como acontecimento prodigioso na Idade Heróica). Assim, se a ‘letra’ é colocada em questão, é necessário discutir o ‘espírito’, o sentido do texto mítico, interpretá-lo, fazer emergir o que não está manifesto. Neste sentido,

A leitura alegórica é a expressão da crise da transparência do mito, é sinal que ele não tem mais aquela vigência integral de antes; ao mesmo tempo é também, dentro da própria crise, um elemento de resgate, de recuperação de sentido, uma vez assumida a não-verdade da letra. A alegoria é uma solução de compromisso que ficcionaliza (desqualifica) o texto do mito, mas faz emergir sua verdade escondida (que está em outro lugar) (XAVIER, 1984, p.08).

Em consonância com essa afirmação, Ismail Xavier lança mão de um tratado do ensaísta Angus Fletcher (1964) em que, a partir de um ‘descompromisso’ com as transformações históricas da expressão alegórica, o autor norte-americano procura apontar um traço próprio, constante à alegoria: seu caráter fragmentado, o modo descontínuo de organizar suas imagens, a presença de brechas e lacunas que dependeriam da disposição do receptor para revelar seu sentido oculto. Esta concepção tradicional da alegoria tende, portanto, a encarar o sentido, ou a verdade, por assim dizer, como algo existente *a priori*, intencionalmente ocultado; engajada num movimento circular, a operação de desvendamento deste sentido dependeria da recepção.

Esta visão clássica da alegoria, que caminha da fragmentação pressuposta para a totalização, serviu como orientação para três perspectivas, descritas por Xavier: a) teleológica: a verdade, a linguagem divina, deveria ser ocultada alegoricamente para ser resguardada das

limitações do homem e de sua interpretação precária. Somente aqueles que passaram por uma educação especial seriam capazes de revelar tal linguagem; b) política: o caráter cifrado da alegoria era utilizado para burlar proibições e censuras; c) experiência pedagógica: a alegoria como ‘imagem sensível’ que facilitaria a apreensão do sentido pelo receptor, na forma de um desafio que recompensaria o esforço do desvendamento pelo prazer da descoberta deste sentido.

Este período é marcado, assim, como ressalta Xavier, pelo fato de haver “em todo percurso a mesma lógica: trata-se de desocultar o que foi supostamente ocultado, estratégia privilegiada de afirmação de novas verdades a partir das mesmas aparências” (id.; *ibid.*; p.08). E esta lógica, que pressupõe um sentido não revelado e convida à interpretação, serviu como estratégia para obscurecer diferenças e resolver questões consideradas, na Época Clássica, como ‘problemas’, naquilo que Ismail Xavier chama de ‘eixo da temporalidade’ e ‘eixo do conflito de culturas’. Com relação ao primeiro eixo, a leitura alegórica foi utilizada como forma de transpor as lacunas entre passado e presente, de preencher os vácuos históricos pela atribuição de novos sentidos que instauraram novas ordens e ‘verdades’. Já com relação ao segundo eixo, a alegoria foi instrumento para ressignificação da tradição do outro, para a revalorização, por exemplo, de signos, papéis e objetos de culto de outras culturas. Xavier utiliza como ilustração dos impasses desses eixos o processo de absorção de tradições outras pela religião cristã ao transformar parte do arsenal mitológico em material para interpretação alegórica operacionalizada pelo cristianismo.

Ao fim das contas, a alegoria representa predominantemente neste período um dispositivo de dominação para manutenção de interesses hegemônicos, a partir da (re)narrativização de elementos de outra cultura e sua conversão em alegorias do ‘vencedor’. Como sublinha o autor,

Nestes processos de dominação a operação típica é transformar as ruínas do vencido, os fragmentos do passado de uma cultura, os dados do outro, em peças de ordem totalizantes do vencedor que, desse modo, apagam as descontinuidades da história e conferem sentido à experiência humana no tempo a partir de um centro instalado segundo sua perspectiva (XAVIER, 1984, p.09).

Neste caso, as estratégias alegóricas portam um fundo teleológico⁴² que convencionam os fatos históricos em princípio, meio e fim, conferindo-lhes sentido e organização lógico-

⁴²Xavier explica que a teleologia “[...] como forma particular de organizar o tempo, se afirma na medida em que a sucessão dos fatos ganha sentido a partir de um ponto de desenlace que define cada momento anterior como etapa necessária para que se atinja o *telos* (fim), coroamento orgânico de um processo” (XAVIER, 1993, p12).

temporal. Vale salientar que isso se torna possível a partir do circuito já exposto: toma-se como pressuposto a existência de um sentido oculto e cabe à interpretação fazê-lo emergir. Em outras palavras, a teleologia, vigente na narrativa clássica, é a possibilidade de observar e interpretar os fenômenos sob o prisma de sua finalidade.

Por conta desta dinâmica, a perspectiva tradicional da alegoria foi alvo de muitas críticas pela geração seguinte de artistas, os românticos, que apontavam seu ‘discurso fechado’ e defendiam que “[...] o abuso das construções alegóricas para fins didáticos, doutrinários, em diferentes contextos, havia levado a uma degradação de sua capacidade de instigar e abrir horizontes para o receptor” (id.; *ibid.*; p.11). Essa geração artística, cujo processo criativo estava menos atrelado a conceitos, percebia a ‘esquemática’ como vetor de empobrecimento da experiência estética e atribuía este processo à estratégia alegórica.

Para dar conta desta ‘insuficiência’ conceitual, a crítica romântica propõe a definição de ‘símbolo’, mais apta na visão desses estetas a servir como referência para seu processo criativo, uma forma que ofereceria uma intuição imediata da Verdade. Na conceituação dos românticos,

O símbolo nos oferece uma experiência particular para a qual não existe *a priori* um referencial teórico definido que ele venha tornar sensível: pelo contrário, ele é o ponto culminante de um movimento orgânico de expressão e cristaliza, torna manifesta, uma verdade de alcance geral (universal) a que não teríamos acesso a não ser por essa via – é, portanto, o dado sensível para o qual não temos um conceito e, na qualidade de elemento deflagrador de uma nova intuição sobre a experiência, é insubstituível e intraduzível (id. *ibid.* p.12).

O símbolo, assim, teria caráter orgânico, de dentro para fora, capaz de trazer à tona a natureza íntima da experiência. Em outras palavras, impossível de ser traduzido em conceitos, “[...] o símbolo tinha seu próprio valor e significado originais, pois resultava de um processo que fornecia uma expressão direta da experiência humana por um texto, objeto ou imagem reveladores” (XAVIER, 2005, p.355). A alegoria, ao contrário, seria uma expressão mecânica, de fora para dentro que, a partir de um conceito universal, buscaria uma configuração sensível, particular, capaz de representá-lo, por imposição de uma forma convencional.

Buscando um contraponto às críticas românticas, Xavier ressalta que o contexto histórico ou um sistema de valores específico demandam formas artísticas que tracem relações peculiares com a experiência. Apesar dos riscos, nos termos de Xavier, de ‘domesticação da incompletude’ da alegoria ao servir para uma determinada ideologia, o autor

defende que “[...] a ela ficam entregues apenas os aspectos redutores de qualquer processo de significação” (XAVIER, 1984, p.12), o que, por vezes, impediu que suas potencialidades fossem reconhecidas.

A virada na forma de encarar as estratégias alegóricas ocorre com a fase moderna, quando,

[...] verdade, sentido, passam a ser resíduos de um idealismo não preparado para encarar de frente a descontinuidade insuperável entre experiência e sua expressão [...]. Numa atmosfera desconstrutivista, perdem o prestígio noções como totalidade, evolução contínua, organicidade (id. ibid. p.15).

Para Xavier, é na fase moderna que se invertem os valores estéticos até então defendidos e a alegoria readquire seu prestígio: admite-se a mediação entre experiência e linguagem e a ‘intuição imediata’ oferecida pelo símbolo passa a ser encarada como tentativa ilusória de mascarar a opacidade própria da linguagem.

E para dissertar sobre essa inversão, o autor dialoga com a obra de Walter Benjamin (1916), mais especificamente com ‘A origem do drama barroco’, pensador que construiu grande parte de seu pensamento a partir de reflexões sobre essas e outras inversões que eclodiram com a virada da Época Clássica para a Moderna. Pela caracterização de Xavier (2005), Benjamin produz uma definição peculiar de alegoria, sob o prisma de uma visão melancólica da história como catástrofe, como desastre e cadeia de acontecimentos violentos. Para o autor alemão, o tempo não é uma sucessão lógica de eventos construtivos, mas, ao contrário, é uma força de destruição e corrosão. Assim, no caso desses dois conceitos alegoria e símbolo, particularmente, Benjamin defende que a ‘sensibilidade alegórica’ e seu caráter fragmentário teriam papel expressivo no contexto histórico em que escrevia, fortemente marcado pela força da dissociação, pela alienação do processo produtivo. A alegoria escancara o fracasso do otimismo burguês, quebra a visão ingênua do progresso como ‘promessa de felicidade’.

A estratégia alegórica reconhece que entre espírito e experiência, entre homem e natureza há descontinuidades irreparáveis, pois “subverte as continuidades históricas estabelecidas pelo poder, recusa a teleologia que fundamenta as operações mercantis das classes dominantes e chama as transformações históricas pelo [...] nome: catástrofes” (1984, p.17). A alegoria, como ‘coleção de fragmentos’, nas palavras de Benjamin, desqualifica qualquer simplificação cronológica e recusa a ideia de uma organicidade na formação identitária. O símbolo, em contrapartida, com menor relevância no pensamento moderno e

tratado como um “resíduo da ‘idade da inocência’ (XAVIER, 2005), assumiria essa organicidade, neste momento, rejeitada, entre mundo e verdade, homem e natureza, letra e espírito, como se essas instâncias tivessem uma ‘edida comum’.

Com a modernidade, portanto, assume-se a opacidade da linguagem, a interpretação como um processo de caráter problemático e a presença de lacunas textuais encontradas em diferentes níveis. Como explica Xavier (2005), se na Época Clássica as lacunas dos textos eram encaradas como obstáculos a serem transpostos para alcançar uma Verdade, agora essas lacunas adquirem novo sentido: são o início e o fim de um processo, já que o horizonte de verdade está ausente. Ou seja, há o impulso de totalizar e apreender um significado, seguido imediatamente de seu fracasso inevitável.

Todo este percurso sobre o conceito de alegoria poderia servir como chave para o estudo de produções do mundo inteiro. Ismail Xavier se detém na observação de estudos brasileiros sobre as estratégias alegóricas. Traçando diferentes recortes⁴³, o autor delimita as linhas de discussão acerca do conceito, e da produção, de alegoria entre os intelectuais brasileiros que se dedicaram ao termo. De Roberto Schwarz a Silviano Santiago, passando por Gilberto Vasconcelos e Celso Favaretto, Xavier conclui que a discussão sobre o alegórico no país manifesta o caráter mesmo do termo: oscila ora para a defesa da fragmentação, ora para a da totalização; num momento recusa a expressão de um sentido, em outro pede por ele.

Para além dessas vicissitudes, Ismail Xavier apresenta o ponto central da tensão existente no Brasil com relação ao alegórico. De um lado, um traço mais ‘genérico’, para o autor: uma ‘questão de metodologia da crítica’. Parece-nos que não é surpreendente o fato de que, por vezes, um método crítico e a estratégia da própria obra-objeto de análise se confundam. Xavier se pergunta: “afinal, onde começa a alegoria (seja ela qual for), se na expressão do artista ou na leitura do crítico” (1984, p.26). De outro lado está uma questão mais particular, relacionada à questão do nacional: o uso moderno da alegoria entraria em choque com as noções da arte contemporânea, já que aquele costumava olhar para um produto artístico sem nunca esquecer a dimensão nacional, buscando a validação deste produto a partir da sua possibilidade de flagrar um diagnóstico geral, totalizador da nação. Contemporaneamente, inclusive porque não nos beneficiamos da distância histórica, é difícil demarcar precisamente como se dão os recursos à alegoria, tanto pelos artistas quanto pela crítica. O exercício de análise de Hoje é Dia de Maria – 1ª Jornada pode ser visto como um ensaio e uma contribuição a esse quadro de questões, na atualidade.

⁴³C.f. toda a discussão em XAVIER, Ismail. **Alegoria, Modernidade, Nacionalismo**. MEC\Funarte, 1984.

Colocando em questão, assim, o que ele chama de uma ‘certa ginástica de reconciliações’, Xavier encerra seu texto explicitando, digamos assim, uma contradição na relação da produção e da crítica brasileiras com a noção de alegoria: ao mesmo tempo em que o alegórico porta a fragmentação, a fratura que desmistifica uma ‘promessa de felicidade’, no Brasil ele caminha junto com uma ânsia de visualizar a nação como todo, quase como se estivesse chamando pela tradição clássica do sentido universal que se manifesta no particular. Quase 10 anos depois de estabelecer este percurso, Ismail Xavier lança *Alegorias do Subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal* (1993), e nos oferece uma atualização da discussão em torno da noção de alegoria. Este tratado abre caminhos para a reflexão contemporânea sobre o uso do alegórico e, apesar de Xavier fortalecer o enfoque sobre o cinema, faremos uma migração da reflexão para as produções teledramatúrgicas, em especial pelo interesse em investigar possíveis expressões de alegorias ou estratégias similares que romperiam com sua estética fundadora: o naturalismo.

2.2.1 A atualização do alegórico no audiovisual brasileiro

É importante deixar claro, uma vez mais, aquilo que Ismail Xavier procura apontar ao tratar da noção de alegoria, inclusive no audiovisual brasileiro recente: estamos tratando de um termo que parece ter como premissa a recusa em portar um significado exclusivo e ‘pleno’: “[...] as metamorfoses de filme a filme permitem expor a diversidade do que se abriga aqui sob a noção de alegoria” (XAVIER, 1993, p.14). Para dar conta, portanto, deste emaranhado de significações possíveis, Xavier optou, em *Alegorias do Subdesenvolvimento* (1993), por discutir a noção a partir de uma série de filmes situados historicamente entre os anos de 1967 e 1970, que exprimem muito do que estava em discussão no cenário artístico e cultural brasileiro daquele momento, cuja pauta era a entrada do país na ‘modernidade’. Cada filme pode ser visto, ainda, como a expressão de um autor perante o contexto político/social da época, e este conjunto de filmes permite um desenho, mesmo que com bordas heterogêneas, de uma noção de alegoria contemporânea.

Outro ponto importante é o fato de o autor ter optado por utilizar a teleologia como princípio organizador das reflexões contidas no livro, mesmo após ela ter sido alvo de muitas críticas na *Época Clássica*, como foi anteriormente descrito. Esta escolha pela teleologia visa dar conta das mudanças na acepção do termo *alegoria*, em especial pelo fato de o esquema teleológico ter entrado em crise nos anos 1960, com o cinema moderno no Brasil, “[...]”

quando as narrativas aparentemente se ‘desorganizam’, provocando reações de desagrado porque ‘inconclusivas’” (id.; *ibid.*; p.12).

Assim, os filmes escolhidos por Xavier apresentam variações entre o aproximar-se ou afastar-se deste princípio narrativo clássico, movimento, vale frisar, de crítica à própria teleologia. E este movimento só é possível pelo uso do alegórico que articula a teleologia da narrativa, interna ao filme, e a teleologia da História, negando-as ou afirmando-as, não necessariamente ao mesmo tempo. No período anterior ao coberto por *Alegorias do Subdesenvolvimento*, temos, por exemplo, *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de Glauber Rocha (1964), em que, mesmo com a significativa fragmentação da narrativa, a teleologia da História parece organizar a construção do filme: o *telos* (o fim) é a salvação, e alcançar um mundo melhor é o que dá sentido à existência, basta lembrar dos famosos planos finais do mar, a figurar a promessa de transformação radical cantada metaforicamente pelo cordel: ‘o sertão vai virar mar’. Já os filmes do final da década têm a antiteleologia como princípio organizador da experiência, o que é observado em maior ou menor grau nas obras elencadas pelo autor.

Antes de entrarmos mais detidamente no conceito mesmo de alegoria tal como formulado por Ismail Xavier nos anos 1990, é fundamental explorarmos a conjuntura política do final da década de 1960 no país, conjuntura com que os filmes produzidos neste período tiveram que, de algum modo, se haver.

Xavier explica que havia, em especial na primeira metade dos anos 1960, uma forte expectativa quanto às possibilidades de reviravolta histórica na América Latina, àquela época em plena agitação revolucionária. Entretanto, o que se deu foi, ao contrário, uma estagnação desses países na condição de periféricos: “[...] passamos, portanto, do centro à periferia, sem ter na prática jamais saído desta” (XAVIER, 1993, p.10). No Brasil, o golpe militar e a reação de apatia da maioria da população geraram uma onda de descrença, por parte da classe artística, na própria modernização brasileira. Assim, se em *Deus e o Diabo...* figura-se a confiança no povo, disponível para a revolta e capaz de tomar para si a sua própria história e o seu destino, as produções cinematográficas da virada da década serão impregnadas, ao contrário, pela desconfiança, da burguesia, do ‘povo’, da modernização, urbanização e industrialização brasileiras, e pela constatação de um descompasso entre as idealizações revolucionárias e a realidade que se apresentava. Constatou-se que a condição periférica era um destino e não mais um estágio a ser superado pela nação. Esta lacuna, entre aquilo que alimentava as esperanças e o que se deu politicamente, será a tônica dos filmes de 1967 a 1970.

Neste contexto, os filmes de Glauber, Sganzerla e outros cineastas estão empenhados em promover uma intervenção que toca em dois pontos decisivos: a percepção do subdesenvolvimento enquanto condição, “[...] enquanto noção diferencial que pressupõe uma condição de incompletude, de falta” (id.; *ibid.*; p.10), que marca “[...] a situação presente como momento de crise e sem promessas” (id.; *ibid.*; p.10); e o dilema do diálogo obra-público, adaptar ou não a linguagem aos parâmetros do mercado? –, pela percepção de uma escassa comunicação com o grande público. Desse modo, “articulado à consciência da crise do país, da linguagem capaz de ‘dizê-lo’, do cinema capaz de ser político –, consolidou-se, na segunda metade dos anos 60, o recurso às alegorias” (id.; *ibid.*; p.10). O uso das alegorias neste cinema dito “moderno”, portanto, está intimamente ligado ao exercício da legibilidade das obras, acionado através de recursos e motivações de linguagem, bem como do uso de efeitos de sentido conforme o gesto e as expectativas do autor. Nas palavras de Xavier,

As alegorias entre 1964 e 1970 não se furtaram ao corpo-a-corpo com a conjuntura brasileira; marcaram muito bem esta passagem, talvez a mais decisiva entre nós, da “promessa de felicidade” à “contemplação do inferno”, passagem cujo teor crítico não deu ensejo à construção de uma arte harmonizadora, desenhada como antecipação daquela promessa, mas sugeriu, como ponto focal de observação, o terreno da incompletude reconhecida. Ou seja, o melhor do cinema brasileiro recusou, então, a falsa inteireza e assumiu a tarefa incômoda de internalizar a crise (XAVIER, 1993, p.11).

Esta expressão, ‘internalizar a crise’, parece-nos fundamental para discutir as formas da alegoria nos filmes desse período. Em meio à crise instalada, podemos dizer que os autores a internalizaram por dois vieses: na recorrência da própria temática da desilusão, da desconfiança e da desesperança, a relação dos intelectuais com a política; o questionamento do que viria a ser o “nacional” ou o ‘brasileiro’; a relação entre política e povo etc., e na ruptura com alguns princípios da estética até então em vigor. Ao invés da enunciação totalizante e teleológica, as narrativas passam a abarcar uma dialética de fragmentação e totalização, em que recortes, citações, costuras de determinados elementos fazem referência a outros elementos não atualizados em imagens e sons. Assim, “a disposição do espectador de querer decifrar pode encontrar ancoragem, mais ou menos definida, quando esta ‘outra cena’ dá sinais de ser o contexto nacional tomado como uma totalidade” (id.; *ibid.*; p.11). Para Xavier, esta ‘sinalização’ será mais clara quanto maior for o ‘impulso pedagógico’ da alegoria.

Em *Macunaíma*, de Joaquim Pedro de Andrade (1969), podemos ilustrar o recurso a uma alegoria de potencial ‘impulso pedagógico’ com a cena em que *Macunaíma* passa sob

uma fonte de água e instantaneamente é metamorfoseado de negro para branco loiro, Grande Otelo e Paulo José. Aqui, além de uma alusão à passagem do livro de Mário de Andrade, o que já suscita uma decifração ou o reconhecimento de uma ‘cena’ conhecida por outro meio, o filme parece referenciar criticamente, com esta imagem alegórica, o processo de miscigenação presente na formação do brasileiro e, mais do que esse processo em abstrato, a vontade de ‘embranquecimento’ dos brasileiros, das elites em particular, incomodados com nossa ‘mistura’. Indo mais além neste breve exercício de leitura do alegórico, podemos dizer, por exemplo, que os cabelos da personagem, cujo ‘alouramento’ não deixa dúvidas de sua artificialidade, parecem ironizar, criticar, satirizar qualquer tipo de discurso purista sobre a formação racial do brasileiro.

Relacionando ainda a alegoria de impulso pedagógico com o conceito de metaficção desenvolvido anteriormente, podemos entender que, ao ser adaptado de um romance modernista marcado pela incorporação de mitos, lendas indígenas e histórias populares brasileiras, mas também pela paródia do romance de cavalaria medieval, o filme logra extrapolar os limites genéricos, já pouco definidos no texto literário de Mário de Andrade de onde se origina – e tecer uma rica paródia do ‘ser brasileiro’, que escapa a classificações precisas sobre seus personagens e gênero narrativo. A transgressão de limites genéricos, ou seja, a frustração de expectativas seguras quanto ao perfil e ao papel de personagens e quanto ao encaminhamento e desfecho da narrativa, é apontada por Ommundsen (1993) como um recurso recorrente em textos metaficcionalis. No longa-metragem *Macunaíma*, enquanto as aventuras do ‘herói sem nenhum caráter’ transcorrem segundo um desenvolvimento narrativo razoavelmente linear e convencional, saída de casa, vivência na cidade, retorno ao local de origem –, ao mesmo tempo dificultam a atribuição de uma ‘essência’, ao protagonista, já que a todo tempo somos surpreendidos com as volubilidades, mudanças de figurino e de comportamento, bem como com a falta de propósito e de constância de *Macunaíma*.

É com base nessas transgressões genéricas, em relação ao que se espera de um herói clássico, notadamente que Joaquim Pedro de Andrade recria o romance de Mário de Andrade, tecendo uma crítica à identidade brasileira ante a modernização do país.

A paródia é uma forma particular de intertextualidade muito favorável como meio de levantar questões reflexivas. Imitando, mas também se distanciando de seu modelo, a paródia por um lado convida ao prazer do reconhecimento, e por outro, à reavaliação crítica (OMMUNDSEN, 1993, p.10, tradução nossa)⁴⁴.

⁴⁴"Parody is a particular form of intertextuality much favoured as a mean of raising reflexive concerns. Imitating, but also distancing itself from its model, the parody on the one hand invites the pleasure of recognition, on the other critical reappraisal".

Ommundsen considera, ainda, a paródia, estratégia central no longa-metragem, que trabalha, entre outras referências, com a então popular chanchada, como uma das estratégias metaficcionalis.

Esses traços de Macunaíma, elementos metaficcionalis; referências, alusões, colagens; explicitação de seus artifícios de linguagem; e, valendo-se disso tudo, tematização crítica da brasilidade nos permitem identificar no filme o recurso à alegoria, interessada, particularmente, em problematizar o que seriam o Brasil e os brasileiros.

Em outros casos, no entanto, esta sinalização, através do alegórico, de que se trata de referir um contexto e temáticas nacionais, pode não ser tão explícita. Para Xavier, uma intensa acumulação de citações e recortes pode levar a uma exacerbada fragmentação, que tornará difícil uma avaliação deste 'todo nacional', como em *Bang Bang*, de Andrea Tonacci (1970). Esta fragmentação ampliada, no entanto, que levará alguns filmes aos seus finais 'inconclusivos', é um modo próprio e também emblemático de figurar a experiência no tempo, de forma a romper com o que foi produzido anteriormente.

É importante, ainda, sublinhar mais um aspecto desta discussão: esta 'internalização da crise' expressa por Xavier apresenta-se em consonância com um outro movimento artístico, que por vezes 'interceptou' a produção cinematográfica e que procurou atualizar conceitos e procedimentos do Manifesto Modernista de 1928, refiro-me à particular 'antropofagia' praticada pela Tropicália. Assistiu-se, ao fim da década de 1960, ao *boom* da propaganda, à consolidação da televisão como meio de comunicação de massas, ao crescimento da indústria e do mercado de bens simbólicos. Em resposta a tais transformações,

[...] o tropicalismo de 68 se fez confluência de inspirações; enquanto experiência de montagem do diverso, trouxe múltiplas tradições para o centro da cultura de mercado [...] e articulou um "jogo de contaminações - nacional/estrangeiro, alto/baixo, vanguarda/*kitsch*" (XAVIER, 1993, p.20-21).

Podemos dizer, então, que se o mercado, à sua maneira antropofágico, absorveu a arte e transformou-a em mercadoria, o tropicalismo, e de tabela as artes visuais, o cinema, absorveram as engrenagens do mercado para trazê-lo para o circuito das artes e criticá-lo, no caso do cinema, desde dentro das próprias produções audiovisuais. Apesar de ter sido alvo de muitas críticas,

Para Ismail Xavier, que finalizou *Alegorias do Subdesenvolvimento* no começo dos anos 1990, um "certo cinema de citações veio para ficar" (1993, p.25).

[...] este cinema põe em confronto diferentes universos, trazendo uma reflexão nova sobre a sociedade de consumo, reflexão muito própria a uma geração para a qual o cotidiano feito de histórias em quadrinhos, cinema norte-americano, cartazes de publicidade, música popular, *gadgets* de todo tipo é um dado de formação inelutável (XAVIER, 1993, p.21-22).

Junto com ele, as produções da mídia, para evitarem o que o autor classifica como uma ‘cultura de exaustão’, lançam mão deliberadamente da referencialização programada, exibindo a sua condição de simulacro e não apenas exercendo essa mesma condição. Para o autor, essas operações, no entanto, vêm esvaziadas do gesto crítico da paródia e da consciência de sua distância com relação ao modelo imitado. Na avaliação de Xavier, o programa intertextual, como ‘gênero da indústria’, é modesto e frívolo. Veremos de que maneiras, e com que potenciais, tal programa é atualizado pela microssérie em questão.

Antes, a partir do que foi até aqui exposto, é preciso explicitar que, em seu estudo sobre a alegoria no cinema brasileiro, com que aqui dialogamos, Ismail Xavier privilegia como *corpus* empírico um conjunto de filmes realizados entre 1967 e 1970, Terra em Transe, Macunaíma, O bandido da luz vermelha, O anjo nasceu, *Bang Bang*, entre outros. Em sua intensa trama intertextual, se faz referência a uma obra como Macunaíma, livro e filme, pensamos que a microssérie Hoje é Dia de Maria dialoga mais intensamente com imagens presentes em obras do período imediatamente anterior do Cinema Novo, na primeira metade dos anos 1960, sobretudo com aqueles filmes que, tendo a experiência nacional como horizonte, afirmam a esperança na superação de uma condição subalterna e incompleta. Obras marcadas, entre outros aspectos, pelo empenho do cinema de autor em participar “na luta política e ideológica em curso na sociedade” (XAVIER, 2001, p.47), transfigurando sob formas ficcionais a atmosfera do momento anterior ao golpe militar de 1964, “período de luta por reformas e projetos nacionalistas” (id.; *ibid.*; p.117). Temos em mente, sobretudo, as três obras-primas que configuram “o apogeu do Cinema Novo em sua proposta original” (id.; *ibid.*; p.47): Vidas Secas (SANTOS, 1963), Os Fuzis (GUERRA, 1964) e Deus e o diabo na terra do sol (ROCHA, 1964), cujo repertório de imagens do sertão é, em alguns fragmentos, revisitado por Hoje é dia de Maria.

Em seu estudo Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome (2007), cuja primeira edição foi lançada em 1983, Ismail Xavier trabalha este momento ‘original’ do Cinema Novo, tendo como *corpus* privilegiado os dois primeiros longa-metragens de Glauber Rocha. Ainda que não desenvolva a alegoria como categoria central de análise, sua abordagem de Deus e o diabo na terra do sol (1964) apresenta uma série de elementos que nos permitem ler o sertão de Glauber sob chave alegórica. Por exemplo, a ideia de que a narrativa se organiza “dentro

de uma rigorosa teleologia” (XAVIER, 2007, p.133), a disposição dos fatos assumindo “ostensivamente a forma da finalidade”, culminando com as imagens finais do mar, a indicar que “a revolução é urgente, a esperança é concreta” (id.; 2007, p. 91). Na introdução de Alegorias do subdesenvolvimento, estudo posterior, Deus e o diabo na terra do sol é identificado como “exemplo capital de alegoria do Brasil” (id.; 1993, p.11, grifo nosso), obra-síntese empenhada em ‘pensar o destino nacional’ no momento anterior ao golpe militar de 1964. Correlata a uma constelação de grandes esperanças ligadas ao clima anterior a 1964, a alegoria de Deus e o diabo pensaria ‘a história como teleologia’, tendo a experiência nacional como campo de reflexão, de uma história que cumpre fases rumo a um objetivo certo. O sertão, isolado pelo filme, é trabalhado como um microcosmo, o que permite alçá-lo a “representante dessa categoria mais ampla do nacional” (id.; 2007, p.190). Subjaz a esta aposta, como indica Xavier, uma visão dualista do Brasil, “que opõe o país moderno ao país arcaico”: seu pressuposto é de que “a cultura autêntica da nação está fora da esfera urbano-industrial” (id.; ibid.; p.190), esta última contaminada pelo ‘estrangeiro’, pela “produção mercantil sob tutela do imperialismo” (id.; ibid.; p.191).

Se o espaço do sertão é comum aos filmes deste momento histórico e à microssérie Hoje é dia de Maria, nela nomeado como Terra do Sol a Pino e apresentado de modo bastante particular, como se verá, buscamos avançar, no próximo item, em algumas de suas figurações pelo cinema.

2.2.2 Imagens do sertão no Cinema Novo

Como na microssérie, a par das diferenças na figuração desse cenário, o espaço da ação em Vidas Secas, Deus e o Diabo na terra do sol e Os Fuzis é o de um Brasil interior, sertanejo, mítico e arcaico. Como escreve Ismail Xavier (2001, p.47), não por acaso, nos três grandes filmes da primeira fase do Cinema Novo “é o campo o cenário, é a fome o tema, é o Nordeste do polígono das secas o espaço simbólico que permite discutir a realidade social do país, o regime de propriedade da terra, a revolução”. O sertão de Vidas Secas, Deus e o Diabo na terra do sol e Os Fuzis, reconhecidas as particularidades de cada filme, é lugar de isolamento, escassez, relações de trabalho tradicionais, misticismo, estagnação, rusticidade, sem qualquer traço de urbanidade ou modernidade. Essas obras tomam o sertão, por elas isolado, como espaço simbólico, espécie de microcosmo, em ensaios muito políticos que tematizam, ainda que tacitamente a situação nacional, apresentando a utopia de superação de

um estado de coisas rudimentar, incompleto e atrasado.

Sendo assim, o sertão do Cinema Novo, em sua primeira fase, é um mundo fechado sobre si, com sua lógica de reprodução estagnada, marcada pelas figuras da opressão, fazendeiros e policiais a serviço da dominação de camponeses e vaqueiros pobres. Bem mais realista e preciso, em sua demarcação espacial, temporal e referencial, do que o espaço que percorre Maria em sua jornada na microssérie, o sertão das três obras pode ser associado àquele da criação extensiva de gado, da ‘civilização do couro’ interiores de Bahia, Pernambuco, Paraíba e Ceará, especialmente), castigado pela seca, mundo pré-capitalista, subdesenvolvido, quase feudal, sem classes sociais, reduzido à dualidade tradicional fazendeiros e agregados, relação estanque, de dependência total por parte dos mais pobres.

Em um momento de desenvolvimentismo nacionalista à esquerda, de crença nas transformações que viriam com o progresso e com a modernização da sociedade (promovidos por uma burguesia industrial nacionalista que se supunha aliada)⁴⁵, esses espaços rurais arcaicos, pré-modernos, pelos filmes transfigurados, eram um dos principais alvos de crítica da esquerda brasileira. O cinema não ficou, como notou Xavier, imune a tais debates: “Dentro do esquema populista apoiado pelas esquerdas, a luta pelas reformas de base define o confronto com os conservadores” (XAVIER, 2001, p.47).

Extremamente políticos, esses filmes se concebem, assim, como mais do que mero espetáculo, bem mais do que entretenimento: são obras que se posicionam e cobram posicionamento político ao espectador. Consideradas a tranfiguração ficcional e a mediação das formas, querem-se veículo de denúncia e questionamento de um estado de coisas, de uma ‘nação-problema’, indicando a necessidade de mudanças, de engajamento no processo de uma “nação a construir” (Id.; 2007, p.11). Em *Vidas Secas*, por exemplo, os letrados iniciais reivindicam, para a ficção, tanto para o livro de Graciliano Ramos quanto para o filme que o adapta, o status de testemunho, de registro, e mesmo de documento: presume-se que esta ficção vale como denúncia de uma certa ‘realidade’ nordestina, que pouco ou nada mudou entre 1938, quando Graciliano escreveu seu romance e 1963, quando o filme foi realizado.

Pois como indica Ismail Xavier, o sertão do Cinema Novo corresponde (sobretudo em Glauber Rocha) a uma espécie de inversão da mitologia do *western*: se “Hollywood pensava o processo de formação nacional como um percurso consolidado e fazia do recuo ao passado um momento de reflexão sobre os valores que deviam ser reafirmados no presente” (id.; *ibid.*; p.11), o sertão do Cinema Novo, com suas formas arcaicas de dominação, indica um processo

⁴⁵Para uma abordagem da atmosfera ideológica populista, nacionalista e desenvolvimentista deste momento histórico, ver SCHWARZ, Roberto: *Cultura e política, 1964-1969* (2009).

de formação incompleto, uma totalidade nacional ainda não constituída e impossível de ser celebrada. A ficção faz do passado e da violência sertanejos ‘objeto de uma reflexão tensa, dramática’, que em sua fragmentação, dilaceramento e descontinuidade ensejam o pensamento e a mobilização do espectador para a luta presente empenhada na constituição de uma nação moderna, ainda por vir⁴⁶.

Mesmo que todos privilegiem o sertão como cenário e microcosmo, cada um dos três filmes apresenta notáveis particularidades. Diferente de *Vidas Secas* e *Os Fuzis*, *Deus e o diabo na terra do sol* busca uma representação condensada da História desses espaços rurais brasileiros, e o faz através de personagens alegóricos que encarnam, sintetizam forças históricas e sociais. No sertão de Glauber, acompanhamos o “avançar” da história dos vaqueiros pobres, Manuel e sua esposa, Rosa, através de alguns estágios: a relação de dependência do patrão/fazendeiro (Coronel Morais), o messianismo (Beato Sebastião) e o cangaço, Corisco, etapas ‘necessárias’ da rebeldia camponesa, segundo a teleologia de *Deus e o diabo*, rumo à Revolução – a mudança radical, porvir, é figurada pelos planos finais, que justapõem tomadas aéreas do mar à corrida do vaqueiro Manuel pelo sertão, atualizando em imagens os versos cantados pelo cordel: ‘o sertão vai virar mar / e o mar virar sertão’. Como escreve Xavier, ‘a recapitulação das revoltas camponesas’, a partir do percurso do casal Manuel e Rosa, “está lá para nos ensinar que a Revolução é destino certo no sertão [...] acima de tudo porque há uma continuidade entre a tradição de rebeldia do passado e a futura liberação pela violência” (XAVIER, 2001, p.119).

Quanto a *Vidas Secas*, a pobreza, aridez e rusticidade de seus espaços marcaram fortemente o imaginário sobre o sertão engendrado pelo Cinema Novo. A aparição dos retirantes em *Hoje é dia de Maria*, como veremos, dialoga com esse imaginário. O sertão de Fabiano e sua família é lugar da mais despossuída existência. O filme, emblematicamente, pratica uma estética afinada com a pobreza de meios do ambiente e da família, uma estética em acordo com a experiência dos personagens: estilo contido, sem comentários musicais, planos alongados, tempo distendido, decupagem simples, fotografia sem nuances, câmera que não tem medo de olhar diretamente para o sol, para a fonte de luz, como que a ‘sofrê-la’ também. A fotografia de Luiz Carlos Barreto, como sabemos, engendrou o estilo fotográfico que ficou conhecido como ‘luz brasileira’, em um trabalho que assume a radicalidade e o excesso da fonte de luz sertaneja: fotografia dura, contrastada, sem nuances nem matizes de cinza. Diferente dos personagens alegóricos de Glauber, verdadeiras ‘condensações’

⁴⁶Ver XAVIER, *Sertão Mar*: Glauber Rocha e a estética da fome (Cosac Naify, 2007).

históricas, em *Vidas Secas* temos personagens individualizados, mas os letreiros, no começo e no final, revelam o empenho de generalização, qual seja, de que Fabiano e sua família encarnem para o espectador a tragédia vivida por milhares de brasileiros. Ou seja, a trajetória desta família particular pode conter o drama de milhares de pessoas oprimidas pela estrutura agrária arcaica e pela natureza hostil. Nesse sentido, ambientar o filme nos anos 1940, como também indicam os letreiros, não significa supor: isso pertence a um passado remoto; antes, presumir: essa tragédia continua, nada mudou desde então, como enunciam os letreiros finais. O que importa não é subscrever a história em um passado que não ameaça mais, em suma, mas justo indicar: permanece a formação incompleta, a ‘nação-problema’, a ‘nação por construir’.

Um dos elementos estéticos de *Vidas Secas* define bem a sua proposta crítica. Referimo-nos à trilha sonora, bastante econômica, que não trabalha com elementos musicais extra-diegéticos, a não ser o incômodo ruído de um carro de bois, que deriva daquele meio agrário. Esse ruído, além de evocar a rusticidade geral daquelas vidas e daquele ambiente, a secura sem sentimentalismos, metaforiza a circularidade e estagnação daquela experiência: entre uma seca e outra, um breve intervalo; mas a história se repete, e Fabiano e sua família terão que voltar à estrada, pois a estiagem retorna, e com ela, a miséria, a falta de morada, a peregrinação em busca da sobrevivência. O ruído sem começo nem final do carro de bois, repetindo-se a si mesmo, soa como metáfora da experiência dos retirantes, e da circularidade da própria narrativa, que começa como acaba: monotonia e impotência de uma vida pobre dentro de uma sociedade tradicional estagnada, castigada pela seca. Além disso, é um ruído que tem uma dimensão de agressão ao espectador, fazendo jus à violência da estética da fome tal como idealizada por Glauber Rocha (XAVIER, 2007). Relevante notar que, se o filme termina como começara (a família de volta à estrada, fugindo da seca), desenha-se no diálogo final entre Fabiano e Sinhá Vitória a esperança e premência de mudanças⁴⁷.

Já *Os Fuzis*, segundo longa de Ruy Guerra, retorna ao sertão do gado, da seca e do misticismo popular, mas ambientado no tempo presente da filmagem: 1963, à diferença de *Vidas Secas* e de *Deus e o diabo na terra do sol* que figuram, de maneira mais ou menos explícita, um sertão ‘anterior’, remetendo aos anos 1930 e 1940. Mas talvez sua principal peculiaridade, em relação aos dois outros, esteja na introdução de um elemento externo àquele universo isolado, arcaico, estagnado: a presença de soldados que vem da cidade grande para

⁴⁷Não se reitera em *Vidas Secas*, como em *Deus e o diabo na terra do sol*, a imagem do **mar** como figuração da utopia e da promessa de transformação no destino dos personagens e da coletividade. No filme de Nelson Pereira dos Santos, é a cidade que é figurada, como escreveu Bernardet, “como a solução ou a esperança”: “Sinhá Vitória espera que numa grande cidade seus filhos possam deixar de ser bichos” (BERNARDET, 1978: 85).

“proteger” armazéns repletos de alimentos (pertencentes aos ‘coronéis’ donos da terra dos ataques de milhares de camponeses e vaqueiros famintos, retirantes da seca, que deixam o campo e se dirigem ao pequeno núcleo urbano do lugar. A descontinuidade entre os dois mundos, dos sertanejos, dos soldados, é assumida pela forma narrativa. O filme é cindido, em uma quebra da unidade de estilo, em dois tipos de sequência bastante diferentes entre si: segmentos mais claramente ficcionais, com enredo, atores e personagens, em que os protagonistas são os soldados, o dono do armazém, um ex-soldado que se tornou caminhoneiro; e sequências de tonalidade mais documental, em que não há enredo, nem propriamente personagens, nas quais distinguimos, em tom de registro, uma massa humana envolvida em rituais religiosos obscuros, comentados pelas pregações e profecias de um beato, que cultuam um ‘boi santo’, espécie de messias, num mundo assolado pela seca e pela morte do gado e da plantação. Como analisa Roberto Schwarz (1966), essa descontinuidade formal metaforiza a exclusão política dos dominados, sua ausência do mundo moderno, das decisões, da individualização, da modernização, do enredo. Enquanto não houver revolta coletiva, sugere a forma de Os Fuzis, os sertanejos não acederão à História. De novo, a utopia latente.

Tendo revisitado essas imagens do sertão do Cinema Novo, que nos servirão de pano de fundo, passamos, no próximo capítulo, à análise da microssérie em sua peculiar trama de citações e alusões, da qual destacaremos, em nossa análise, as referências ao cinema e ao audiovisual brasileiros.

3 ANÁLISE

Após uma primeira etapa de revisão bibliográfica e fílmica e fundamentação teórica, iniciamos as análises da microssérie, com o intuito de equacionar as questões estabelecidas anteriormente. O operador de análise será de ordem narrativa e estilística; estaremos atentos à história que se conta, mas, sobretudo, às maneiras como ela é contada, à materialidade da trama narrativa, à particular conjugação de imagens e sons, de maneira a observar como, pela forma, convocam-se procedimentos metaficcionais, e que sugestões significativas deles resultam. Tendo a análise do estilo como parâmetro geral que norteará nosso estudo, privilegiaremos, do ponto de vista narrativo, a composição e a caracterização das personagens, em especial, da protagonista, Maria, as motivações que conformam seus percursos.

É fundamental nos atentarmos, sobretudo, para o gesto de citar e aludir a fragmentos de outras cenas, de outras representações, notadamente aquelas em que a questão nacional estava em jogo. Sem pretender identificar todas as inúmeras citações e alusões presentes na obra, ‘arqueologia’ que não corresponde a nosso objetivo de pesquisa, buscaremos reconhecer as matrizes daquelas imagens que servem a nossos propósitos de análise, atentando especialmente para a sua inserção dentro da obra, mas também para aquilo que se sugere estar *fora* dela. O objetivo desta investigação empírica será o de apreender que significações essa produção engendra a partir do recorte e da colagem de tantas referências, a um presumido repertório ‘nacional’, sobretudo, buscando-se indagar o potencial alegórico de tais procedimentos metaficcionais.

Como já mencionado, tomamos como referência analítica o exercício empreendido por Ismail Xavier em *Alegorias do Subdesenvolvimento* (1993), em que o autor se debruça sobre diversas produções audiovisuais, do período 1967-1970 do cinema brasileiro, a fim de compreender melhor os usos da alegoria, que engendram imagens críticas e fomentam uma série de debates políticos e estéticos em uma conjuntura específica da sociedade brasileira.

Após balizar os elementos analisados, esperamos compreender melhor a opção por ‘salpicar’ a narrativa, episódica, de fios e recortes culturais diversificados, que parecem nos conduzir para fora da história narrada, esta, permeada pelo ‘maravilhoso’, por aparições mágicas, reviravoltas que subvertem a progressão linear e por marcada indeterminação espaço-temporal. Tendo em vista o caráter ‘esquemático’ e metaficcional de muitas operações e procedimentos da narrativa, dentre eles a peculiar colagem de referências a outras narrativas brasileiras, buscaremos compreender como a montagem de fragmentos, neste caso, compõe,

convoca ou recusa imagens de brasilidade e problemáticas nacionais. Assim, considerando-se que há forte ‘teatralização’ do cenário e dos elementos da cena, reforçada pela atuação esquemática e metaficcional de alguns personagens; considerando-se ainda que há colagem de muitas referências a outras obras e contextos brasileiros, indagamos, em suma, o potencial alegórico da série, especialmente no que tange à presunção de um repertório nacional. Do que se faz, aqui, inventário? Busca-se qualificar tais imagens, ou as construções de nação que lhes subjazem? Há, nesse gesto, potencial alegórico?

3.1 Episódio 01: algumas intenções e estratégias declaradas

A primeira sequência de Hoje é Dia de Maria – 1ª Jornada apresenta-nos a coexistência, na composição do cenário, de elementos artificiais com outros aparentemente orgânicos, coexistência que será constante ao longo de toda a narrativa. Observamos ao fundo, através de um lento *travelling*, a imagem de um caminho que parece se prolongar infinitamente, na medida em que vai ganhando profundidade numa tela pintada em tons pastéis⁴⁸. O início deste caminho, no entanto, aparece em primeiro plano, cercado por folhagens ressecadas e amareladas cuja presença traz elementos “do mundo” para conviver com a artificialidade de um evidente cenário teatral. Há forte indeterminação espaço-temporal: que espaço é esse? Em que tempo estamos?

De repente, uma voz *over* se sobrepõe à cena: *Longe, num lugar ainda sem nome, havia uma pobre família desfeita. E era uma vez uma menina chamada Maria. Ah, ah!* A narradora (voz da atriz Laura Cardoso), nunca presente em imagens⁴⁹, não resolve a indeterminação espaço-temporal inicial. Ao contrário, ela vem reforçá-la, embora introduza informações importantes sobre a personagem, que nos será apresentada na imagem logo em seguida, e as condições que a cercam: ela se chama Maria e sua família está desfeita. O ponto

⁴⁸ O cenário de Hoje é Dia de Maria – 1ª Jornada foi montado dentro do domo do Rock’-in’-Rio, transportado para o Projac. A diretora de arte Lia Renha idealizou um cenário sem quinas, diferentemente dos estúdios retangulares convencionais. O diretor Luiz Fernando Carvalho apoiou a invenção, pois ganharia 360° para criar suas cenas, inclusive a possibilidade de gravá-las em plano sequência. Internamente ao domo, foi construído um enorme painel, todo pintado à mão pelo artista plástico Clécio Reis e sua equipe. A cada uma das mudanças de ambiente previstas pelo roteiro (ao todo foram sete), o ciclorama era repintado sem ser desmontado. Por fim, a estrutura do domo permitiu um intenso jogo de luz, coordenado pelo diretor de fotografia José Tadeu Ribeiro. A disposição dos refletores no alto do domo deixou a iluminação suave, na intenção de aproximar-se da luz do céu. A mudança de ambientes (na Terra do Sol a Pino e nas cenas em que é noite, por exemplo) contou com uma variação (da intensidade à suavidade) dos jogos de luz.

⁴⁹ Conhecemos a narradora apenas ao final da 2ª Jornada (que não faz parte deste *corpus*). Descobrimos, então, que ela é avó de uma menina doente (vívda pela mesma atriz que faz *Maria*), e todas as duas jornadas são histórias contadas à neta, que está de cama.

de partida da narrativa, portanto, apresenta uma configuração definida, como se o ‘narrar’ não coincidissem com o início temporal da ação, mas a abordasse em algum ponto do desenvolvimento dos acontecimentos narrados, como é próprio às narrativas *in media res*. Ademais, é importante notar que a voz narradora introduz uma espécie de mediação entre nós e a cena; quando presente, ela nos distancia do universo da ficção, como que indicando: há alguém a nos contar uma história. Observaremos, ao longo dos episódios, entretanto, que essa voz não está presente a todo momento, abrindo espaço para segmentos em que prevalece a narrativa cênico-dramática dos acontecimentos da jornada. É uma voz *over* que, sobretudo, emoldura os episódios, incidindo no começo, quando dá pistas do que veremos no percurso de Maria, atriz Carolina Oliveira, e ao final, como que nos convocando a aguardar o dia seguinte para acompanharmos o que virá. De todo modo, mesmo que em muitos momentos se ausente, cria-se com ela a impressão de que sem narradora não há história.

A mediação provocada pela presença da voz narradora nos coloca, portanto, diante de um aspecto relevante: a narrativa porta um tom menos ‘dramático’⁵⁰, já que o mundo apresentado não parece surgir e se desenvolver espontaneamente, e se aproxima, em certa medida, do regime ‘épico’⁵¹, através da voz mediadora que evidencia que a história precisa ser contada para que tenha existência. Além da composição do cenário e da presença da narração, a primeira sequência da microsérie apresenta outros elementos que denotam artificialidade, fazendo da cena um ‘palco’ em que convivem objetos inanimados e elementos realistas, em uma intensa mistura: o *travelling* que se inicia filmando o caminho, e que se estende através da pintura da tela do cenário, termina na animação de uma bonequinha balançando em uma gangorra, enquanto escutamos os sons de suas risadas. Esta imagem, articulada com a narração, faz supor que a boneca na gangorra faz referência à personagem Maria⁵², que logo nos será apresentada na atuação da atriz Carolina Oliveira.

Ainda na esfera da visibilidade de Hoje é Dia de Maria – 1ª Jornada, observamos outras estratégias que vêm se somar a essa série de elementos já expostos que, a nosso ver,

⁵⁰Usamos aqui o termo “dramático” a partir da definição de Saraiva e Cannito: “[...] um mundo ficcional que existe em si [...] O ideal do drama é que os personagens se tornem de certa forma tão independentes de seu criador que o público ‘acredite’ na existência deles. No drama, o ‘mundo’ surge espontaneamente, consequência natural da situação dramática apresentada” (2004, p.60-64), assim há “[...] respeito religioso à quarta parede” (id. *ibid.*:61).

⁵¹A partir das mesmas referências da nota anterior, tomamos a noção de “épico” como aquela modalidade narrativa que “[...] caracteriza-se por uma relação em que, entre o receptor e a história contada, está presente a figura do narrador, que coloca o público ora mais próximo ora mais distante da história” (SARAIVA e CANNITO, 2004, p.72).

⁵²É interessante notar que, após o início deste primeiro episódio, há um plano que enquadra Maria – agora a menina – gangorrande e sorrindo, com a mesma gargalhada que foi utilizada para compor a animação da boneca na abertura do episódio. Este plano acaba por confirmar que a boneca fazia referência a Maria, mostrando a personagem representada sob uma outra forma.

vão construindo uma cena híbrida, em que convivem teatralidade e realismo cinematográfico⁵³: a presença de animais encenados por bonecos/marionetes do grupo mineiro Giramundo, que interagem com Maria, e as demais personagens (inclusive um pássaro, chamado no roteiro de Pássaro Incomum, que sobrevoa os passos de Maria desde as primeiras cenas e até salva a menina das agressões do Pai; mais tarde, descobriremos que ele é o Amado, o grande amor de Maria, transformado magicamente em pássaro)⁵⁴. Objetos conformam uma cena híbrida, não-naturalista. Neste plano, Maria brinca com um pato animado pelo grupo Giramundo, como apresenta a figura 1,



Fonte: Bazin (1991, p.146).

⁵³Para André Bazin (1991), o que particulariza o teatro, em relação ao cinema, seria o “lugar dramático” (de um modo geral, assimilado ao “palco”): “Interpretação ou celebração, o teatro não pode por essência se confundir com a natureza, sob pena de se dissolver e cessar de existir. Fundado na consciência recíproca dos participantes em presença, ele precisa opor-se ao resto do mundo como a interpretação à realidade [...] A roupa, a máscara ou o disfarce, a linguagem, o prosclênio concorrem mais ou menos para essa distinção, porém seu signo mais evidente é o palco, cuja arquitetura variou sem, no entanto, deixar de definir um espaço privilegiado, real ou virtualmente distinto da natureza” (1991:146, grifo nosso). Quanto ao cinema, contrariamente, seu princípio seria o de “negar qualquer fronteira para a ação”: “O conceito de lugar dramático não é apenas alheio, mas essencialmente contraditório à noção de tela. A tela não é uma moldura, como a do quadro, mas uma máscara que só deixa uma parte do evento ser percebida. Ao contrário do espaço do palco, o da tela é centrífugo” (id. ibid.:148). Passar do teatro para o cinema seria, portanto, “apostar na reconversão de um espaço orientado unicamente para a dimensão interior, do lugar fechado e convencional da interpretação teatral em uma janela para o mundo” (id. ibid.:153).

⁵⁴Cabe pensar também nos figurinos, compostos por rendas, retalhos, bordados. Eles remetem às conhecidas produções de época da própria emissora, fazendo referência imprecisa a uma imagem bucólica, pitoresca do interior brasileiro, mas, ao fim das contas, não fornecem pistas seguras de um tempo ou de uma região específica onde a história se passaria.

Apresentamos, até este ponto, alguns elementos da esfera da visualidade deliberada da microssérie, que parecem produzir uma atmosfera bem distinta da naturalista, cenário, objetos de cena, figurinos, assim como a presença de uma voz narradora que faz a mediação entre a cena e o telespectador. Deslocando a atenção, agora, para a história narrada, há no primeiro episódio um dado curioso: a motivação da ação dramática se ampara em elementos de caráter realista. Após o *travelling* inaugural da microssérie, passamos à sequência seguinte, que mostra a chegada da Madrasta, atriz Fernanda Montenegro e sua filha Joaquina, atriz Thayná Pina, a um sítio que, de tão degradado, as deixa surpresas.

A montagem da cena é feita a partir de uma série de planos e contra-planos que flagram, de um lado, a Madrasta e Joaquina que a tudo observam por detrás de uma folhagem e, de outro, o Pai, ator Osmar Prado, que sai da casa do sítio completamente bêbado, falando sozinho. A Madrasta escuta o que o Pai diz, mas a recíproca não ocorre, o Pai não percebe a presença da dupla. Os olhares de Madrasta e Joaquina duplicam a cena, produzindo uma espécie de ‘cena dentro da cena’, elas são espectadoras internas do drama de Pai e Maria. Esta sequência fornece informações que preenchem algumas lacunas deixadas pela indeterminação inicial: através da alternância de falas entre o que o Pai lamenta e o que a Madrasta lhe “responde”, temos acesso às causas que culminaram na falência do sítio, na dissolução da família, no alcoolismo do Pai. Uma doença ‘cravada na pele’ da Mãe trouxe-lhe a morte e seus filhos foram trabalhar, nas palavras da Madrasta, ‘no fazendão dos nhô japonês’, no cultivo de pés de uva. Restaram apenas o Pai e Maria.

São motivações realistas que cercam a decadência: a sugestão de câncer motiva a morte, a dissolução familiar responde à perda da mãe e impulsiona o êxodo, o trabalho remunerado dos jovens em outra fazenda, agro-industrial. Só com a filha caçula, o pai bebe e é violento⁵⁵.

Maria, refém do alcoolismo e da violência do Pai, e mais tarde da condição de exploração a que a Madrasta lhe submete, sem a presença protetora da Mãe, atriz Juliana Carneiro da Cunha e dos irmãos, resolve fugir de casa em busca das ‘franjas do mar’. E o destino da fuga é decidido quando a menina, lavando uma trouxa de roupa no ribeirão, vê a aparição de uma santa (interpretada pela mesma atriz que faz a Mãe e que, pela indumentária,

⁵⁵Mas parece-nos relevante atentar, desde já, para o fato de que o *Pai*, enquanto se lamenta pelas circunstâncias em que vive, pergunta a Deus o porquê de as coisas terem tomado esse rumo, já que antes “tristeza era coisa rara de se ver e o mal é que desistia”. Ele pergunta: “Ó, Deus, se o Senhor existe de verdade verdadeira, por que é que me levô ela de nós? [numa referência à esposa] O que foi que fiz pra merecê este castigo?”. Estas indagações que o *Pai* dirige a Deus serão fundamentais para o momento em que formos analisar a figura do Diabo e o seu poder de agir sobre o rumo dos acontecimentos. Por ora, deixemos estas falas sublinhadas nesta nota.

faz referência à Imaculada Conceição⁵⁶. No diálogo, enquanto *Maria* lamenta a morte da mãe, a santa diz: “*Sua mãe lhe vê de onde está: um lugar onde toda vida brota, um lugar sem fim como as águas do mar*”. Depois disso, *Maria* diz: “*O que eu queria mais que tudo nessa mia vida era ir lá pras franja da berada do mar...*”. Assim, a chegada às ‘franjas do mar’ será a enigmática motivação da menina durante a sua jornada pela Terra do Sol a Pino, motivação, neste caso, ‘soprada’ pela aparição miraculosa da santa.

Ora, é possível constatar, a partir do que apresentamos acima, o quanto a *microssérie* é densa e sinuosa, portando um complexo hibridismo⁵⁷ na esfera do visível, cenários, objetos de cena, figurinos, naquilo que se narra e na própria forma de narrar. Há uma mescla, neste primeiro episódio, de elementos realistas, notadamente as motivações para o ‘estado de coisas’ atual que impulsiona a ação dramática, e outros que rompem explicitamente com as convenções realistas/naturalistas, a artificialidade dos objetos e do cenário, que nos fazem pensar no espaço da cena como um ‘lugar dramático’ ou ‘palco’, distinto do mundo; e a aparição miraculosa da santa, entre outros elementos de teor “maravilhoso”, que cercam a *microssérie* de uma atmosfera de conto de fadas.

Notamos ainda a presença de uma narradora, o ‘sujeito da forma épica’, segundo terminologia de Peter Szondi, traço estrutural comum “à epopeia, ao conto, ao romance e a outros gêneros” (2011, p.21), que afasta a *microssérie* da forma exclusivamente dramática, esta que prima pela “supremacia absoluta do diálogo” (id.; *ibid.*; p.24), como se nota em muitas telenovelas. Contrariamente ao épico, a forma dramática ‘é absoluta’ e ‘não conhece nada fora de si’ (id.; *ibid.*; p.25): suas falas nunca se dirigem ao público, como se as palavras nascessem da própria situação dramática, “não devendo de forma alguma ser acolhidas como palavras que emanam” de um autor (id.; *ibid.*; p.25).

O hibridismo também diz respeito às camadas de histórias e imagens que identificamos no episódio, e que se prolongam por toda a *microssérie*, referidas a imagens e histórias outras, em uma intensa trama de citações e intertextualidades. Outra evidência de um afastamento da forma exclusivamente dramática que, conforme Szondi, “não conhece a

⁵⁶Podemos associar esta aparição ao que Vogler (2006), a partir de seus estudos sobre os mitos universais do herói, classifica como um *Chamado à Aventura* feito ao Herói, para sair de seu *Mundo Comum* e entrar num mundo estranho. A figura que alude a Imaculada Conceição seria, nos termos de Vogler, uma *Mentora*, aquela que impulsiona o movimento da heroína para sair de seu mundo. C.f.: VOGLER, Christopher. *A Jornada do Escritor: estruturas míticas para escritores*. Tradução: Ana Maria Machado. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

⁵⁷Para Néstor García Canclini (2011), *híbrido* é o resultado de um processo de *hibridação*: “[...] processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas. Cabe esclarecer que as estruturas chamadas discretas foram resultado de hibridações, razão pela qual não podem ser consideradas fontes puras” (CANCLINI, 2011, p.XIX).

citação, nem tampouco a variação” (2011, p.26)⁵⁸. Citemos alguns fios intertextuais presentes no primeiro episódio: as figuras da madrasta e do pássaro ‘antropomorfizado’ fazem referência aos contos de fadas⁵⁹; a aparição miraculosa da santa/mãe nos remete ao imaginário de ‘visagens’ do catolicismo popular; há a presença de manifestações culturais tradicionais brasileiras, o casamento entre Pai e Madrasta é celebrado por um festejo que traz elementos de Folias de Reis; há uma Festa de São José em um vilarejo por onde passa Maria⁶⁰; o tratamento das ‘franjas do mar’ como um lugar melhor, dualismo que opõe o interior ao litoral, o Brasil arcaico e ‘profundo’ ao Brasil urbano e conectado a outras partes do mundo, tão presente no imaginário que conforma um vasto repertório de histórias brasileiras; a reciclagem de contos populares de folcloristas brasileiros, o primeiro episódio tem cenas que são uma adaptação, muito próxima, quase literal, de um conto de Câmara Cascudo intitulado *A menina enterrada viva*⁶¹.

Ao nos atentarmos para todos esses elementos no primeiro episódio, já podemos indicar características distintivas que estarão presentes em toda a microssérie e que localizam *Hoje é Dia de Maria* dentro de um contexto televisivo específico⁶². Pretendemos, então, deixando postas tais características, compreender que significações engendra a recorrente mobilização de citações e alusões que parecem remeter a outras cenas, que extrapolam e antecedem a história que se conta. Desde já podemos constatar o quanto a microssérie é fundada sobre uma trama complexa de costuras variadas, evidenciando uma densa intertextualidade e um hibridismo presente em várias instâncias, no que se narra, na forma de narrar, na composição do visível, na reciclagem e costura de histórias e imagens.

⁵⁸O drama, diria Szondi em seu estudo sobre o teatro, é *primário*: “Ele não é a exposição (secundária) de algo (primário), mas põe a si próprio em cena, é em sua própria encenação”. Por isso, não conhece a citação: “A citação iria referi-lo ao que é citado (...), além disso, seria preciso pressupor a existência de um autor que cita e varia, a quem o drama se veria referido” (2011, p. 26).

⁵⁹A referência aos contos de fadas se encaixa no que discutimos anteriormente a respeito da “universalidade” de alguns elementos presentes na microssérie, a partir do observado na obra de Christopher Vogler (nota 09). Além dessas duas figuras (Madrasta e Pássaro), que são mais facilmente identificáveis com os personagens de contos de diversas partes do mundo, há também outras figuras nesta produção televisiva que se aproximam muito dos personagens-arquétipos que comporiam os mitos universais do herói, identificados por Vogler em seu livro.

⁶⁰O grupo Reizado Flor do Oriente, de Duque de Caxias – Baixada Fluminense, interpretou a festa de Folia de Reis no casamento do casal. O grupo tem mais de 130 anos de existência, coordenada pelo Mestre Tião. Já a Festa de São José contou com a participação da banda Santa Cecília e Cirandeiros de Parati. C.f.: <http://hojeediademaria.globo.com/Hojeediademaria/0,23178,4118-p-203657,00.html>

⁶¹Ver o conto na íntegra em Anexos.

⁶²Como dissemos no capítulo anterior: um contexto marcado pela produção para o mercado externo; pelo reavivamento do diálogo entre cinema e televisão e, portanto, de maior interseção entre as linguagens dos dois meios; pelo retorno da discussão do nacional e do popular, em virtude do estreitamento dessa interseção. Não podemos esquecer ainda do lugar historicamente constituído e “privilegiado” ocupado pelas minisséries, séries e microsséries na televisão brasileira. Inovação de linguagem, menor preocupação com a audiência, público segmentado são algumas das características desse lugar. Ainda assim, não é possível negligenciar o quanto a microssérie potencializa alguns elementos de inovação: a recorrência do olhar para câmera de alguns personagens, o uso de marionetes para caracterizar todos os animais da história, a intensa intertextualidade.

3.2 Episódio 02: citações, referências e a criação de uma expectativa quanto ao potencial alegórico de Hoje é Dia de Maria.

Naquilo que à pesquisa interessa o caráter metaficcional de Hoje é dia de Maria, este pode ser considerado como o episódio emblemático da microssérie, em função da profusão de referências, citações e alusões a outras representações, que produzem a expectativa de que *Maria* se insere em uma linhagem de personagens que evocam dilemas brasileiros, e que sua trajetória os equacionará de algum modo, como veremos.

3.2.1 *O Maltrapilho*

Após fugir do sítio, Maria entra na chamada Terra do Sol a Pino, ‘uma terra que nunca anoitece’, como falam temerosas algumas personagens. Notemos que não são as mazelas dessa terra que motivam a partida da protagonista; ela parte porque sua situação doméstica se tornou inóspita; e adentra a Terra do Sol a Pino, imenso território desértico que não é o seu meio de origem. Através de um plano geral que enquadra a menina pelas suas costas e abrange quase todo o cenário, observamos a intensificação de elementos que evidenciam a secura desta terra: não há uma folha sequer nas árvores, o chão é arenoso e a luz amarela está mais forte. O local parece inabitado e o efeito de profundidade provocado pela pintura do domo do cenário faz aumentar a solidão da caminhada de Maria, que carrega sua trouxinha e uma boneca de palha. Apenas o Pássaro Incomum a acompanha, sobrevoando seus passos. A menina entra numa clareira entoando uma canção (composta por Villa-Lobos) que retornará em vários trechos de sua jornada: *Constança, meu bem, Constança / Constante sempre serei / Constante até a morte / Constante eu morrerei*. A câmera acompanha de longe o caminhar de *Maria*, enquanto canta a canção que será seu grande tema na microssérie. Depois de uma lenta panorâmica em plano geral que tem *Maria* ao fundo, vemos em primeiro plano o *Maltrapilho*, protagonizado por Rodolfo Vaz, sentado à beira de um riacho miúdo, tocando sua sanfoninha com os pés e cantando: *Sapo jururu, na beira do rio / quando o sapo grita, ó maninha / é porque tem frio / A mulher do sapo deve tá lá dentro / fazendo rendinha, ó maninha / pro seu casamento*, (mais uma canção de Villa-Lobos. Maria atravessa o riacho e começa a dançar e a cantar perto do *Maltrapilho*).

O personagem tem o rosto pintado por uma tinta negra⁶³, usa roupa de trapos e retalhos e um chapéu com amontoados de pequenos oratórios de papelão⁶⁴. A menina se aproxima e lhe pergunta onde fica a ‘beirada do mar’. Neste momento, o homem olha para a câmera, refaz a pergunta “*Beirada do mar?*”, imediatamente se volta para *Maria* e começa a gritar: “*Ai, ai!*” apontando para uma ferida na perna. *Maria* molha a ponta do vestido no riacho, para umedecer o machucado; enquanto isso, a personagem de Vaz rapidamente a espreita. Diz, em seguida, acompanhado pela incidência de uma música sobreposta à cena: “*E ocê tome tento, menina [...]*”; e, como se esquecesse por um momento da ferida e da própria representação, olha para a câmera novamente e continua: “[...] *que esse mundo tá pra ser feito e, no fundo de tudo, um defeito é um degrau importante na escada do perfeito. Torto, pobre ou malfeito, todo vivente pode andar reto, porque humano não é ruim nem bom, humano é ser incompleto*”. E, de súbito, volta a gritar “*Ai!*”, retornando para a diegese. *Maria* rebate respondendo que, se entendeu bem o que foi dito, não há de concordar com tudo porque “[...] *gente boa, completinha, das boa e purinha como os amor, há de existir nesse mundão sim senhô*”.

Enquanto *Maria* fala, o Maltrapilho olha com o canto do olho novamente para a câmera, com sorriso de meia boca, como se já esperasse resposta com esse teor – *Maria* afirmando sua crença/constância no bem. Mais do que isso, é como se, ao defender a “incompletude do humano”, aguardasse propositadamente uma resposta contrária da garota, há pessoas “completinha, das boas e purinha como os amor”, em uma espécie de teste sobre sua posição. *Maria*, ao responder ao Maltrapilho, está de costas para ele, banhando mais uma vez o vestido no riacho. Quando ela se vira, o homem já desapareceu, abruptamente. Um ruído, que se assemelha ao ressoar de um sininho, pode ser ouvido no momento em que a menina constata a ausência do colega de estrada. Ele deixara uma cordinha, que ela encontra e

⁶³Ao modo do *blackface*, tipo de maquiagem que marcou os espetáculos de *minstrel*, populares nos Estados Unidos do século XIX, tradição herdada pelo primeiro cinema. Os shows punham em cena uma variedade de piadas, canções e danças baseadas em estereótipos da cultura afro-americana. Mesmo quando performados por negros, tais números pressupunham a maquiagem *blackface* (as platéias brancas do século XIX não aceitariam a presença de negros reais no palco). Incorporado pelo cinema, o *blackface* aparece até mesmo em filmes brasileiros do período silencioso (é o caso de *Aitaré da Praia*, filme de 1926 do chamado Ciclo do Recife). Mais informações no site <http://black-face.com/>

⁶⁴Rosely de Fátima Jurado (2008) fez uma extensa pesquisa sugerindo associações possíveis entre elementos da microssérie *Hoje é Dia de Maria* e diversificadas referências culturais. Uma delas é a semelhança, para a pesquisadora, entre a indumentária de *Maltrapilho* e algumas obras do artista brasileiro Arthur Bispo do Rosário – trabalhador da Marinha e da companhia de eletricidade Ligth que, em 1938, após um “delírio místico”, foi diagnosticado como esquizofrênico-paranóico. Após ser internado, Bispo do Rosário começou a produzir obras de arte com materiais rudimentares, como lixo, sucata, tecidos e bordados velhos, dando novos significados a objetos do cotidiano pela sua reorganização e reconfiguração em formas outras, ao modo de colagens, de modernas “alegorias”. C.f.: http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.

leva consigo⁶⁵. Maria parte novamente pelo caminho, sem hesitar perante o sumiço daquele homem. Maltrapilho quebra a quarta parede enquanto testa a constância de Maria, como mostra a figura 2,



Fonte: Vogler (2006, p.93).

Esta cena nos parece emblemática; nela, “metaficcionalmente”, a microssérie expõe seus artifícios e esquemas narrativos. *Maltrapilho* está posicionado à beira do riacho, aparentemente sem objetivo algum, a não ser o de tocar sua sanfona. A dor repentina que surge no momento da pergunta de Maria sobre a “beirada do mar” soa exagerada e artificiosa. Diante da pergunta, ele lança um olhar para a câmera, rompe com a “quarta parede” e nos refaz a questão: “*Beirada do mar?*”. Desde o princípio desta cena, portanto, a postura do personagem indica que há algo premeditado em sua “aparição”, algo que deve ser compartilhado com o telespectador. Ao encarar a câmera, Maltrapilho oscila entre o contato com *Maria* – que permanece alheia a este movimento, ou seja, ela não sai, em momento

⁶⁵Nem Maria, nem o telespectador sabem a utilidade deste artefato. Ela será revelada posteriormente, através do uso intuitivo que a menina faz dele. Na análise que Vogler constrói sobre os arquétipos, há o *Mentor*: ele ajuda, protege ou confere dons aos *Heróis*. Segundo o autor, uma das funções deste arquétipo é dar presentes, “[...] mas geralmente só depois que estes tenham passado por algum tipo de teste. Essa é uma boa regra: O presente ou ajuda deve ser conquistado, merecido, por meio de um aprendizado, um sacrifício ou compromisso” (2006, p.93).

algun, da representação, da cena e o contato com aqueles que estão ‘fora da cena’, interpelando a nós, telespectadores. O fato da personagem Maria manter-se ‘na cena’ potencializa esse pacto com o que está fora dela: só Maria não ‘percebe’ a comunicação que Maltrapilho trava conosco, que tem justamente a menina como ‘objeto’.

Este movimento se repete logo em seguida, tornando-se ainda mais manifesto. Quando o personagem profere dizeres sobre a condição humana, ele abandona por completo o mundo diegético e volta-se, inclusive corporalmente, para a câmera⁶⁶. A incidência da trilha musical quebra com o silêncio que abrigava os diálogos e a narrativa transforma-se numa espécie de interlocução com o telespectador – a imagem passa de um plano médio para um plano americano, enfocando apenas Rodolfo Vaz, posicionado de frente para nós. O personagem compartilha conosco sua mensagem e seu poder de “furar” com a “quarta parede”⁶⁷, nos indicando sua explícita intervenção no destino da menina, e assim esquematizando a sua própria função na cena e na narrativa, em uma relação de cumplicidade do personagem com a instância que ‘narra’, através de imagens e sons, a jornada de Maria.

Assim, o personagem rompe com uma das convenções da teledramaturgia dramática brasileira e não só brasileira: o interdito da comunicação direta com aquele que o assiste de casa. Vale acrescentar a este raciocínio a percepção de que a postura da câmera durante boa parte da narrativa da microssérie é a de reforçar a naturalização, com exceção de momentos como este, em que enquadra o Maltrapilho de frente, em plano americano, como em outros momentos em que personagens encaram a câmera, como veremos adiante, rompendo com a ‘transparência’ (XAVIER, 1977) do mundo diegético, e criando instantes de ‘opacidade’

⁶⁶Como já mencionado, Umberto Eco (1984) destaca o gesto de olhar para a câmera como algo paradigmático na história da TV. Na chamada Paleotelevisão, programas de informação deveriam ser transmitidos de modo a sugerir que fatos do mundo “real” existiam sem a mediação da televisão. Assim, personagens “reais” não olhavam para câmera em um acontecimento público televisionado. Já os jornalistas encaravam a câmera para evidenciar que estavam em cena enquanto profissionais que cobriam e reportavam um fato da “realidade”. Em programas ficcionais, vigiam as regras da “transparência” conhecidas para o cinema hollywoodiano. Mas, com a passagem da Paleo para a Neotelevisão, essas diferenças foram cada vez mais neutralizadas. Emblema decisivo da mudança é justamente o gesto de olhar para a câmera. Antes evitado para legitimar a existência de um acontecimento autônomo, o olhar para a câmera passou a ser valorizado para legitimar, não a existência do fato em si, mas da própria televisão.

⁶⁷A expressão “quarta parede”, de uso corrente entre práticos e teóricos do teatro, é uma metáfora que sugere a construção de uma parede “invisível” entre o palco e a plateia, de maneira que os atores ignorem o público, como se ele não estivesse ali presente, e se concentrem apenas nas interações restritas ao universo da ficção dramática (encenada no palco). Expressa, no dizer de Walter Lima Torres Neto, “uma convenção teatral muito particular e específica da cultura e da prática teatral ocidentais”. Segundo o autor, a origem da expressão se relaciona com a emergência da estética naturalista no teatro. “Do ponto de vista histórico, tanto o teatro grego quanto o teatro latino ignoraram essa convenção. Da mesma forma, o teatro medieval tanto na sua forma mais erudita quanto popular também não esteve subordinado a este preceito. As formas populares de teatro do tipo teatro ambulante, Comedia dell’Arte, farsas, entre outros, além de terem ignorado o princípio de uma quarta parede, agem, por assim dizer, no sentido inverso, isto é, reforçando sempre que possível uma comunicação direta entre atores e público”. In: E-Dicionário de Termos Literários. <http://www.fcsh.unl.pt/invest/edtl/verbetes/Q/quarta-parede.htm>

(*ibid.*), de explicitação da narração e do trabalho de linguagem da obra.

Enquanto este plano se desenvolve, Maria está no córrego, novamente molhando a barra do vestido. É interessante notar que a menina é capaz de contestar Maltrapilho logo em seguida, o que significa que, mesmo estando fora de campo, ouvira a fala do personagem; mas a relação de Maria com a ‘quarta parede’ permanece inalterada: a garota devolve à cena sua ‘naturalidade’, a par da presença de outros elementos deliberadamente artificiosos.

Para completar este quadro, é importante salientar outro aspecto da trama narrativa: ao travar um pacto com o telespectador, ansiando por uma resposta afirmativa de *Maria* sobre sua crença na bondade humana, e ao desaparecer subitamente deixando a cordinha no chão após a réplica da menina, considerada, então, ‘satisfatória’, Maltrapilho parece ter colocado *Maria* sob um teste, uma avaliação de sua bondade e de sua constância no caminho e no exercício do bem, teste que somos convidados a assistir, cúmplices do personagem, aguardando seu desfecho. Somos testemunhas da constância de Maria. É interessante notar ainda que o personagem, como alguns narradores na obra de Guimarães Rosa⁶⁸, reflete sobre a incompletude e a imperfeição humanas, enquanto a Maria cabe afirmar a crença na perfeição e na constância, recorrente em toda a microssérie.

O curioso é que a própria produção se afirma, em alguma medida, ‘imperfeita’, ou, ao menos, construída, artificiosa, quando opta por expor seus esquemas de linguagem, enquanto a postura da personagem, satisfazendo ao ‘teste’ do Maltrapilho, caminha na direção oposta, atualizando a constância de heroínas e mocinhas da tradição melodramática, herdada pelas telenovelas⁶⁹.

Neste episódio, é relevante considerar, ainda, a presença de cantigas populares compostas por Heitor Villa-Lobos, Constante e Sapo Jururu, esta última muito conhecida no repertório brasileiro de cantigas infantis. Cabe notar que a maioria das cantigas entoadas pelos personagens da microssérie *Hoje é Dia de Maria – 1ª Jornada* são de Villa-Lobos, a trilha musical foi composta e arranjada por Tim Rescala, valendo-se, muitas vezes, das composições

⁶⁸Maltrapilho desenvolve um “monólogo inserto em situação dialógica”, como Roberto Schwarz (1965) se refere à narração de Riobaldo em *Grande Sertão: Veredas*: “Qual o caminho certo da gente? Nem para frente nem para trás: só para cima. [...] Viver... O senhor já sabe: viver é etcétera...” (ROSA, 1994, p.125).

⁶⁹O melodrama, conforme Xavier (2003, p.91), “formaliza um imaginário que busca sempre dar corpo à moral, torná-la visível, quando ela parece ter perdido seus alicerces. Provê à sociedade de uma pedagogia do certo e do errado que não exige uma explicação racional do mundo, confiando na intuição e nos sentimentos ‘naturais’ do indivíduo na lida com dramas que envolvem, quase sempre, laços de família” (grifos do autor). Para Xavier, a produção brasileira de telenovelas “continua a observar as regras do gênero e pauta-se pela mesma presença de um coeficiente de realismo (poder-se-ia dizer naturalismo) na representação que caracterizou o cinema hollywoodiano dos anos 50” (p.96). Cabe notar que, mais recentemente, a vilania anda em “alta” nas telenovelas brasileiras, que têm apresentado ao telespectador vilãs com perfis muito mais complexos, interessantes e contraditórios do que boa parte das heroínas. Sinal da maleabilidade do gênero que, como expõe Xavier (2003), sofreu inúmeras adaptações, historicamente.

de Villa⁷⁰. Na rica intertextualidade promovida pela microssérie, privilegiamos em nossa análise o diálogo com outras representações audiovisuais. Mas cabe notar que a utilização das cantigas villa-lobianas, tal como aqui trabalhada, parece produzir dois efeitos principais: conferem à microssérie uma aura infantil e familiar, pelo lirismo das conhecidas cantigas de roda; e, ao mesmo tempo, ensejam outro nível de reconhecimento pelo espectador, remetendo-nos ao dito modernismo nas artes brasileiras, em que foi forte o investimento em produções artísticas que dialogassem com as tradições culturais brasileiras, como se sabe.

Com as cantigas de Villa, Hoje é dia de Maria não deixa de capitalizar um reconhecido ‘símbolo cultural’ brasileiro. Importante perceber que este símbolo da brasilidade, que nos remeteria, se quiséssemos, a um contexto específico de discussão e tematização da identidade nacional, é incorporado à microssérie sem problematização histórica nem didatismo seu caráter emblemático e sua historicidade não são tematizados ou desconstruídos, mas apenas ‘capitalizados’. Se no caso das cantigas de Villa o procedimento é de citação, a aproximação com a obra de Bispo do Rosário é apenas aludida através dos figurinos originais da produção televisiva. O Manto da Apresentação, uma das obras mais conhecidas de Bispo do Rosário, como mostra a figura 3,



Fonte: Bazin (1991)

⁷⁰Cabe notar que a maioria das cantigas entoadas pelos personagens da microssérie Hoje é Dia de Maria – 1ª Jornada são de Villa-Lobos – a trilha musical foi composta e arranjada por Tim Rescala, valendo-se, muitas vezes, das composições de Villa. Um dos expoentes do Modernismo brasileiro (1922), Villa-Lobos teve influência decisiva na consolidação e no reconhecimento da música erudita nacional, para os próprios brasileiros e para o exterior. Nascido na capital do Rio de Janeiro, Villa teve a oportunidade de residir em outras cidades do interior do estado e também de Minas Gerais, o que lhe proporcionou o contato com estilos musicais que viriam a ser, mais tarde, importantes influências em sua obra: modas caipiras, rodas de viola e outras manifestações musicais populares. Ao retornar ao Rio, o compositor encantou-se por outra expressão musical que ganhava as ruas: o choro, que o inspiraria em diversas composições. Em 1905, logo após a morte do pai, Villa-Lobos resolveu conhecer outros estados brasileiros, curioso pelo contato com outras referências da cultura popular nacional. Esteve em engenhos e fazendas do interior dos estados da Bahia, Espírito Santo e Pernambuco, assim como em outras regiões do norte do país. Villa também exerceu influência decisiva na educação brasileira de sua época, sendo autor de um plano de Educação Musical encampado pela Secretaria de Educação do Estado de São Paulo. Dados retirados de <http://www.museuvillalobos.org.br>

Segundo ele, esta roupa seria usada no dia do Juízo Final. Na híbrida colagem promovida pela microssérie, a referência à obra de Bispo posiciona-se, se quisermos, quase como um ‘contraponto’ àquelas extraídas do modernismo na arte, período em que se situa a obra de Villa-Lobos. O Maltrapilho e sua indumentária de tiras e trapos. Semelhança com a peça de Arthur Bispo, como mostra a figura 4,



Fonte: Bazin (1991)

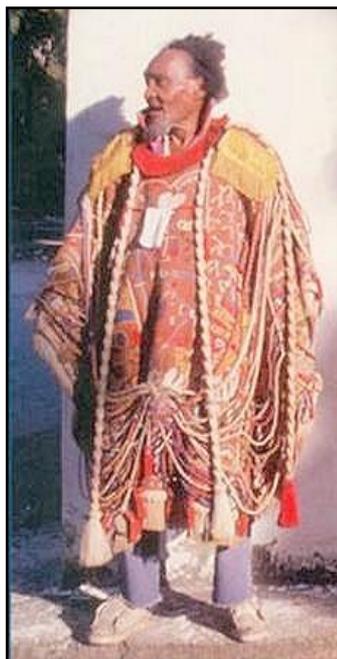
Isso se considerarmos que as produções de Arthur Bispo são lidas por críticos de arte sob a chave da Art-Pop brasileira na década de 1960. Ora, o Pop surgiu, entre outros influxos, como resposta crítica ao hermetismo e às ambições ‘sérias’ da arte moderna⁷¹.

Não custa lembrar, ainda, para contrastar os dois procedimentos intertextuais, das múltiplas formas assumidas pela problemática nacional na arte moderna brasileira, como se nota na obra de Villa-Lobos, gesto político e de legitimação de que a arte contemporânea não lança mão com a mesma frequência e contundência. Sem se preocupar com esses aparentes paradoxos, a microssérie parece visar, em sua convocação de referências heterogêneas, aquilo que já se tornou ‘símbolo cultural’ brasileiro, e que pode ser reconhecido pelo telespectador.

A par de suas diferenças, as duas expressões culturais, cantigas de Villa-Lobos e obras de Bispo do Rosário, produzidas em situações tão diversas, lograram ‘passagens’ entre cultura popular e ‘grande arte’ ou cultura erudita.

⁷¹C.f.: http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.

A figura 5 mostra o Bispo do Rosário vestindo seu Manto da Apresentação.



Fonte: Bazin (1991)

Em outras palavras, são as formas da cultura ‘popular’ brasileira, de diferentes maneiras ‘transfiguradas’, que parecem, sobretudo interessar à microssérie. O Mendigo, outro personagem de Vaz, apresenta figurino-colagem de inúmeros elementos, como mostra a figura 6,



Fonte: Bazin (1991)

3.2.2 O Mendigo

Ainda no segundo episódio, depois de tanto caminhar, o cansaço parece se abater sobre Maria. Um lento *travelling* em plano geral apresenta a assolação da Terra do Sol a Pino: a vegetação está muito seca e, no trajeto que a menina percorre, há várias cruzeiras fincadas no chão, indicando a morte daqueles que não resistiram à jornada que agora Maria perfaz.

Ela anda de cabeça baixa, arrastando no chão a sua trouxinha de pertences. Repentinamente, encontra um homem, o Mendigo, implorando por água. Ele tem o cabelo crespo, está cheio de penduricalhos pelo corpo, usa trapos de roupas e leva bonecas de pano à mão. *Maria* se espanta com o surgimento daquela figura: “*Cê já tava aí?*”. No momento da resposta, o Mendigo está posicionado à frente, enquadrado em plano americano, e a menina aparece mais ao fundo. Eles estão separados por um feixe de galhos secos. *Maria* olha para o homem e ele, por sua vez, fita a câmera, meio que às escondidas, e responde: “*Desde que o mundo é mundo eu já tô aqui, cê não percebeu? Tenho sede*”. A garota, pela primeira vez desde o início da jornada, ameaça certo egoísmo, enciumada da água que leva num jarrinho, e retruca dizendo que sua língua está “*uma segura só*”. *Mendigo* rebate: “*Eu tenho mais sede, ô*” e mostra a sua língua para a câmera, completando: “*Eu penei mais no mundo*”. *Maria*, firme em sua posição, diz: “*Cada um é que sabe da sua sede*”. O homem, desistindo da conversa, termina confirmando: “*Tá certo, quem decide quem tem a sede é quem tem a água*”. Todo esse diálogo transcorre da maneira descrita anteriormente: *Maria*, ao fundo, fala dirigindo-se ao homem e ele, por sua vez, em primeiro plano, dirige-se à câmera em suas réplicas.

Depois da confabulação sobre quem tinha mais sede, *Maria* ameaça beber a água de seu jarrinho. O *Mendigo* observa a atitude da garota com o canto de olho, fazendo-se de desconcertado. Ela para, pensa. Enquanto isso, o homem lança um sorriso velado para a câmera, dando as costas para *Maria*. A menina decide, então, ceder toda a água ao *Mendigo*. Nesse instante, uma música extra-diegética incide, conferindo à cena maior emotividade⁷².

⁷²A trilha musical de *Hoje é Dia de Maria – 1ª Jornada* ficou sob a responsabilidade do compositor e produtor musical Tim Rescala. A pesquisa para a criação da trilha partiu de obras de compositores do período conhecido por ‘nacionalista’, inclusive no âmbito da música erudita. Heitor Villa-Lobos, já mencionado, foi uma das maiores inspirações do produtor musical. Para gravar as músicas incidentais, Rescala regeu a Orquestra de Câmara Rio Strings com quinze instrumentos de cordas, nove instrumentos de sopro, nove de percussão e uma harpa. Instrumentos considerados pela produção como “típicos” da cultura popular brasileira estiveram presentes em quase todas as músicas: violão, viola caipira e rabeca. Ao observarmos a trilha musical da microssérie, atentos para o hibridismo presente em várias esferas da produção, percebemos que a trilha parece incorrer em uso mais convencional e “dramático”, ou seja, estrategicamente posicionada para produzir ou intensificar ‘emoções’, num processo mais ‘naturalizante’ do que ‘desnaturalizante’.

Ele se alegra com a boa ação da menina e pergunta para onde ela caminha. *Maria* conta que seu sonho é chegar às franjas do mar, mas que diante de tantas dificuldades, ela tem pensando em desistir. E chora. O Mendigo a consola explicando que o sonho será possível se *Maria* encontrar a noite. Desconsolada, a garota reclama que desconhece quem foi que a roubou⁷³. Como uma recompensa e, ao mesmo tempo, uma lição de moral, o homem revela: “*Pois eu vou lhe dá coisa mais preciosa que água. Eu vou lhe dar o rumo! Segue o sol, sol, sol, sol... até encontrar os índios. É! É eles que têm a noite!*”. *Maria* se levanta, animada, e dá alguns passos, deixando o *Mendigo* para trás. Ela decide voltar-se para ele, novamente, para dizer algo mais. Mas o homem já não estava mais lá, a cena é acompanhada pelo ruído “mágico” de sinos.

Entre as diversas ‘aparições’ de Vaz, esta é a que nos fornece mais elementos para pensarmos sobre o ‘poder’ de furar a “quarta parede” e convocar a cumplicidade do telespectador. Além do gesto recorrente de encarar a câmera, nesta cena ele expõe sua língua seca, no momento em que falava com *Maria* sobre sua sede. Como no primeiro encontro das duas personagens, a menina e o Maltrapilho, *Maria* permanece alheia àquele movimento, mantendo-se em outro regime de encenação. De novo os personagens de Vaz dirigem-se ao telespectador, reconhecendo sua presença, como que cúmplices do próprio ‘narrar’. *Mendigo* reclama da língua seca de sede com *Maria*, mas mostra-a ao telespectador, como mostra a figura 7,



Fonte: Bazin (1991)

⁷³No primeiro episódio, quando *Maria* decide sair de casa, a Madrasta amedronta a menina para o risco de se morrer “esturricada” na Terra do Sol a Pino, por ser a terra onde nunca anoitece, já que a noite havia sido roubada.

Maria se mantém personagem de uma história e de um espaço ficcionais que a absorvem e submetem, seus poderes são, pelo que até aqui se pode apreender, mais limitados e, quando muito, concedidos por outros como recompensa por sua bondade constante. Maria legitima a autonomia do universo da ficção, a que pertence; os personagens de Vaz a desestabilizam, na medida em que indicam um ‘saber’ sobre a própria atuação e sobre a história narrada que reforçam o caráter artificioso de tudo. Isso endossa o que já apontamos anteriormente: os personagens de Vaz são metaficcionais por excelência, na medida em que comentam aspectos da ficção de que participam e explicitam os artifícios de linguagem da série. Tal característica pode ser aproximada da estrutura e de elementos de narrativas tradicionais que a microssérie, a seu modo, recupera e atualiza. Referimo-nos a narrativas épicas que comentam a história que se conta, que se dirigem ao espectador/ouvinte no ato mesmo de contar. A narradora da série, voz de Laura Cardoso, nunca presente em imagens, também se apresenta assim, comenta os episódios, estabelece interlocução com o telespectador, convida-o a acompanhar a história narrada, e as várias narrativas populares a que Hoje é Dia de Maria alude são também resgatadas de um repertório tradicional e oral talhado na metaficcionalidade, estratégia presente antes mesmo da definição explícita de metaficção pelos autores que firmaram o conceito⁷⁴.

Cabe notar que essa tradição narrativa, de que os personagens de Vaz se fazem representantes, convive na microssérie com a constância no bem da personagem *Maria*, “submetida” ao universo da ficção, como é mais próprio às heroínas do gênero melodramático, herdeiro do drama clássico⁷⁵.

3.2.3 A artificialidade dos Executivos e o corpo máquina

Maria se senta à beira de uma árvore, fita o Pássaro que a sobrevoa e se queixa da noite que nunca chega. Repentinamente a menina percebe a presença de um homem, sentado próximo a ela. Ele é o Homem de Olhar Triste, com roupa de sertanejo, chapéu de couro, fumando seu cigarro. Constatamos que é novamente Rodolfo Vaz, vivendo outro

⁷⁴Patricia Waugh (1993) explica que a prática metaficcional é anterior ao próprio romance. Nas tradições orais, por exemplo, o “era uma vez” evidencia o caráter fabuloso da história, expõe os artifícios da linguagem e a torna auto-consciente.

⁷⁵Para uma abordagem detida de atualizações audiovisuais do melodrama, inclusive pela teledramaturgia brasileira, ver *O olhar e a cena* (2003), de Ismail Xavier.

personagem⁷⁶.

Maria percebe a presença daquele sertanejo. Ele dá um trago e, como quem prevê algo, diz olhando ao longe: “*Lá vêm eles, mais uma vez eles vêm*”. De súbito, um instrumental repetitivo sobrevém à cena, chegam os dois *Executivos* (interpretados por Charles Fricks e Leandro Castilho) numa motoca, de maneira bastante atrapalhada. A velocidade da imagem se altera, ao modo de uma animação *stop motion*, quando aparecem os dois rapazes, há uma aceleração dos movimentos que, quando o contracampo apresenta Maria e o Homem do Olhar Triste, voltam à velocidade convencional. Essa inconstância da imagem vai se alternando juntamente com o jogo de campo e contracampo que se cria. Tal variação estética pode ser encarada, pois, como mais uma evidência do artifício. A alteração do tempo dos movimentos dos Executivos reforça a artificialidade da cena. Estes personagens usam um macacão preto que imita um terno e, ao invés de cabelo ‘natural’, têm a cabeça coberta por uma espécie de plástico preto que simula o formato de um cabelo, faz lembrar um daqueles brinquedos *playmobil*. Eles executam uma coreografia rápida, parecem bonecos animados⁷⁷.

Constantemente farejam papéis e notas de dinheiro levados numa mala, que, por sua vez, move-se sozinha. A missão desses indivíduos ‘embonecados’ é cobrar dos endividados que quitem seu débito mesmo que para isso tenham que pagar com a própria vida e impedir que os mortos sejam enterrados. Tudo com hora marcada mesmo quando não se sabe se é dia ou noite, no sertão que nunca anoitece. Interessante observar desde já que uma tarefa tão arcaica, surrar defunto que morreu devendo torna-se um trabalho burocrático, feito com frieza e pontualidade “executivas”, em uma associação que qualifica negativamente o automatismo burocrático.

Os Executivos começam, então, a bater em um defunto com um pedaço de pau. Apesar de morto, ele tem uma dívida e terá como castigo a proibição de seu enterro. Maria observa o episódio angustiada, ao contrário do Homem de Olhar Triste, que parece conhecer

⁷⁶Reconhecer o mesmo ator encarnando diferentes papéis, a nosso ver, reforça o efeito teatral e metaficcional de seqüências da microssérie. Ora, no drama clássico, base da estética naturalista, conforme Peter Szondi, “a relação entre o ator e seu papel não deve de modo algum ser visível; pelo contrário, ator e figura-dramática precisam fundir-se para que o homem do drama surja” (2011, p. 26). Escalar um mesmo ator para diferentes papéis é dar notícias, ao telespectador, do trabalho de atuação e encenação.

⁷⁷Comolli trabalhou muito bem o potencial desnaturalizante desse tipo de performance, relacionando a “quebra maquínica do corpo operada pelo burlesco” às “primeiras máquinas figurativas que são a marionete, o fantoche, o manequim, o espantalho”. Ele lembra da maquinização do corpo trabalhada por grandes atores do cinema mudo, como Buster Keaton, Carlitos e Totò, e afirma que “a simulação, pelo ator de carne, do corpo de madeira do fantoche, a reprodução pelo corpo humano dos bloqueios, claudicações, defasagens, que são a partitura obrigatória da marionete quando imita o homem” põe em abismo a própria representação: “corpo que imita a máquina que imita o corpo” (COMOLLI, 2008, p.252). Aqui, a atribuição de gestos maquínicos aos *Executivos* parece portar ainda um teor crítico que visa comentar as atuações da “categoria” que tais personagens representam.

ou antever o procedimento. A atenção dele está nas expressões de indignação da menina. Está aguardando e ao mesmo tempo parece saber o que vai suceder. A artificialidade dos personagens ‘executivos’ é explícita, como mostra a figura 8,



Fonte: Bazin (1991)

Sem se conter, Maria vai até um dos ‘Executivos’ e tenta detê-lo segurando o pedaço de pau para impedir que a surra continue, sem sucesso. *O Homem de Olhar...* explica à menina, agora novamente em tom de teste, meio dissimulado, que a solução é algum parente se apresentar, mesmo que venha de longe, se dispondo a pagar a dívida. Enquanto os dois rapazes terminam o serviço, Maria e o homem se entreolham como se soubessem o que haveria de ser feito. Demonstrando esperteza, ela pega a cordinha que ganhou de Maltrapilho, recebida na cena anterior, como descrevemos. O Homem de Olhar... acena com a cabeça, positivamente, e Maria lança o objeto no chão. A corda se transfigura numa cobra, mais um dos objetos animados. Os ‘Executivos’ levam um grande susto e caem no chão, desmaiados. Maria pega parte do dinheiro que ficou esparramado. O homem observa, com ar de satisfação, e aprova a atitude com um gesto de cabeça. Os rapazes finalmente acordam, surpresos e apatetados. Maria paga a dívida com o dinheiro dos próprios ‘Executivos’ e eles nem desconfiam do stratagem. Vão embora e permitem que o morto tenha seu enterro. O Homem de Olhar Triste parece aliviado com o resultado. Maria e ele enterram o corpo. A garota volta a caminhar.

Para além da artificialidade dos efeitos da cena em si, que ressaltamos há pouco, há algo que liga o Homem do Olhar Triste aos outros encenados por Rodolfo Vaz: o teste da

conduta de Maria e a expressão de quem ‘antevê’ o desenrolar dos acontecimentos. O personagem, de certa forma, provoca a menina quando sugere que a dívida poderia ser paga. E, ao mesmo tempo em que ele a provoca, é como se esperasse dela uma postura específica: fazer o que fosse preciso para garantir a realização do bem. Neste sentido, as figuras de Vaz andam juntas, como as várias faces de um mesmo papel.

Por outro lado, nesta cena, o Homem de Olhar... não se dirige à câmera. A quarta-parede é preservada e, assim, certa coesão e integridade do universo ficcional. De todo modo, o comentário à própria narrativa e à ficção permanecem quando o personagem dá a entender, em sua atuação e observação do comportamento de *Maria*, que antevê os acontecimentos que estão por vir, mantendo o teste implícito à constância da protagonista.

Podemos notar, ainda, que o comportamento de Maria se mantém empenhado em agir firmemente pela realização e manutenção do bem. No caso de seu embate com os ‘Executivos’, mesmo o ‘ludibriar’ torna-se legítimo, em nome de um bem ‘maior’. Firme neste propósito, mesmo sendo criança, foi capaz de evitar que um dos homens espancasse o corpo no chão. Outro ponto de interesse é o uso da cordinha para desconcertar os rapazes, apesar da falta de conhecimento anterior sobre a serventia de tal objeto. É como se Maria intuitivamente, intuição para o bem, reforçada pelo gesto afirmativo do Homem de Olhar Triste, soubesse que aquele artefato iria lhe valer. Missão cumprida, Maria segue seu rumo, levando mais um teste de sua constância.

Diante desta análise, podemos apontar que essas cenas são marcadas por dois traços principais, que interessa reter: a) o comentário à própria narrativa, particularmente na atuação dos personagens de Rodolfo Vaz, que interpelam o espectador e mostram-se cientes de seu papel na história que se conta, movimento metaficcional que se soma a elementos deliberadamente artificiosos presentes na esfera da visualidade da microssérie; b) em contraste, a constância moral e dramática inabalável de *Maria*, capaz, por exemplo, de ludibriar os cobradores para garantir enterro digno ao defunto endividado, traço moral e regime de encenação que vão se reforçando e tornando-se mais patentes para o telespectador. Se os personagens de Rodolfo Vaz são metaficcionais, a protagonista não o é; à explicitação do artifício nas atuações de Mendigo, Maltrapilho e Homem de Olhar Triste corresponde a constância de Maria em sua atuação estritamente dramática, restrita ao universo diegético, e a bondade reiterada, digna de uma heroína de melodrama canônico.

3.2.4 *Maria como representante de uma missão: o encontro com os Retirantes, os Índios e as Crianças Carvoeiras.*

Entraremos agora na descrição e análise de sequências chave na microssérie, pela sucessão de encontros entre Maria e personagens que parecem saídos de outras representações, de um repertório histórico, literário e principalmente audiovisual brasileiros. É um trecho rico na dimensão metaficcional de revisita, compilação e comentário a outras ficções que tiveram o ‘nacional’, suas imagens, desafios e mazelas, como horizonte. Maria encontra os Retirantes que desistiram da jornada agora desempenhada por ela, como mostra a figura 9,



Fonte: Bazin (1991)

Durante sua jornada, Maria encontra personagens que, como ela, também arriscaram cumprir uma sina, mas que não alcançaram seu intento. O primeiro grupo encontrado pelo caminho é o dos Retirantes⁷⁸. Eles seguem em grupo cantando, arrastadamente: “*Valei-me, valei-me...*”. A câmera enquadra em primeiro plano os pés caminhando lentamente, flagrando em seguida os corpos e depois os rostos dos membros do grupo. A imagem aparece completamente embaçada, criando uma atmosfera de calor intenso e, ao mesmo tempo, de certo anacronismo empoeirado. Passa-se, depois, para um plano geral, quando temos a noção do grupo todo que caminha. Maria para e observa a chegada daqueles Retirantes, agora em

⁷⁸O grupo de Retirantes foi interpretado por Nanego Lira (o retirante que conversa com Maria), Ana Paula Secco, Ana Paula Parda, Morena Cattoni, Zé Rescala, Nei Motta, Pedro Salustiano e Mestre Salustiano, este último considerado o “Mestre Rabequeiro da América Latina”, e o penúltimo, seu filho, percussionista. Eles tocavam seus instrumentos enquanto o restante do grupo cantava “Valei-nos”, de Tim Rescala. C.f.: <http://hojeediademaria.globo.com/Hojeediademaria/0,23178,4118-p-203657,00.html>

uma imagem mais nítida. Um deles vem à frente, cantando. Tem o rosto e o cabelo cobertos por um pó branco, como se tivesse saído de dentro de um velho baú. A menina lhe pergunta pela noite, diz que está cansada de andar sob o sol que nunca se põe. Àquela altura, Maria ainda não tinha recebido o ‘rumo’ do Mendigo, ou seja, a dica sobre quem guardara a noite. O retirante lhe revela que a noite havia sido roubada e, em função disso, foi preciso que seu grupo desistisse de ir também às franjas do mar, porque ‘sem noite, ninguém consegue cruzar o sertão’. A menina confessa que não pode desistir, é preciso manter sua constância. O homem lhe diz: “*Tá certo, ocê é nova e gente nova tem sempre caminho pra frente. Que Deus atenda seus sonhos*”, e volta a caminhar e a cantar, junto com os outros. Por um instante, o retirante para, volta-se para Maria e pede: “*Se a menina conseguir chegar ao mar, não se esqueça de quem se perdeu pelo caminho. Tamo junto nessa jornada*”.

Maria alimenta o sonho de chegar às franjas do mar. Até o momento, apesar do sol, do calor e da solidão, mantém firme o seu propósito. Os Retirantes são o primeiro grupo que expressa ter tido, um dia, o mesmo sonho que ela, o desejo de cumprir semelhante ‘jornada’. No entanto, eles desistiram. Maria apresenta-se, então, como aquela que teria condições para realizar este sonho, sonhado por tantos e alcançado por poucos. Ela torna-se uma representante da “jornada” de todos naquela terra⁷⁹. Se é lendária a motivação para a impossibilidade de travessia do deserto sertanejo, ‘a noite roubada’, as figuras dos retirantes não deixam de aludir a outras representações, a personagens retirantes cujas dificuldades e mazelas apresentavam originalmente motivações realistas, como veremos.

Uma das referências indicadas na bibliografia da microssérie é Cândido Portinari⁸⁰. Além do cenário em domo pintado à mão, em tons pastéis e em degradê, que muito se assemelha ao céu de algumas obras do pintor brasileiro, a imagem dos retirantes aparece em duas das mais conhecidas obras de Portinari, pintor inclinado a expressar nas telas as mazelas sociais do Brasil. Em *Os retirantes* (1944) e *A criança morta* (1944), o sertão aparece como ambiente opressor da família esquelética e monocromática de retirantes. Apesar da aproximação possível entre as obras e o grupo que perambula em *Hoje é Dia de Maria – 1ª Jornada*, não há nesta última a *secura*, a pobreza e a impotência trágica que chocam nas telas de Cândido Portinari. Os Retirantes da microssérie são mais ‘adocicados’, suaves e oníricos,

⁷⁹Na tipificação que Vogler (2006) faz do *Herói*, há aqueles que assumem a representação de um grupo: “Quando os encontramos [aos heróis] pela primeira vez, fazem parte de um clã, uma tribo, uma aldeia, uma cidade, uma família. Sua história conta a separação desse grupo (primeiro ato), sua aventura solitária num lugar remoto (segundo ato), e, muitas vezes, sua reintegração final com o grupo (terceiro ato)” (VOGLER, 206:85). *Maria* não representa seu grupo “original”, mas acaba fazendo-se representante de outros grupos pelos caminhos da *Terra do Sol a Pino*, como veremos melhor no decorrer da análise.

⁸⁰Uma referência bastante direta à pintura de Portinari na microssérie é a caracterização visual de Maria, que dialoga com a obra *A menina com tranças e laços azuis* (1956). Pode ser acessada em www.portinari.org.br

apesar da melancolia, do que as figuras do pintor modernista. A figura Retirantes (Portinari, 1944) também pode ser uma referência, aludida pelo grupo de mesmo nome, em Hoje é Dia de Maria, como apresenta a figura 10,



Fonte: Bazin (1991)

Parece-nos fundamental ressaltar, a exemplo da obra de Portinari, a recorrência das imagens de retirantes em tantas representações da seca, do sertão e do Nordeste brasileiros pelo cinema, pela literatura e por outras expressões artísticas que reforçaram, de maneira mais ou menos explícita, esta remota e imprecisa dualidade e oposição entre sertão e mar, atribuindo muitas vezes ao segundo a utopia de uma vida melhor. Tal aparição recicla, portanto, imagens de retirantes da seca nordestina presentes em muitas representações anteriores, em estratégia que consideramos metaficcional. No cinema, podemos lembrar, por exemplo, das já mencionadas obras-primas do Cinema Novo em sua primeira fase, ambientadas no sertão: *Vidas Secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963), adaptação de obra literária de Graciliano Ramos, e *Os Fuzis* (Ruy Guerra, 1964), entre outros.

Embora não se tratem propriamente de retirantes da seca, mas de sertanejos pobres que vagam por um sertão árido buscando seu 'destino', caberia lembrar ainda dos personagens de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha, 1964). Manuel e Rosa sofrem sob a seca e a exploração do trabalho pelos donos da terra. Na sequência final de *Deus e o Diabo na Terra do*

Sol, imagens de mar alegorizam a redenção utópica dos sertanejos, como mostra a figura 11,



Fonte: Bazin (1991)

No caso de *Vidas Secas*, como já dito, se o mar não aparece como destino almejado – diferente de Deus e o Diabo, em que a sequência final é composta de imagens de mar a alegorizar uma transformação radical e utópica no universo dos personagens e na própria História do sertão, a família de Fabiano se põe em movimento logo que a seca reincide, buscando um lugar melhor, e na sequência final sugerem que a cidade pode ser seu próximo destino (para que os meninos não cresçam mais ‘como bichos’. Fabiano, Sinhá Vitória, o menino mais velho, o menino mais novo e a cachorra Baleia atravessam o sertão em busca de sobrevivência em *Vidas Secas*, como apresenta a figura 12,



Fonte: Bazin (1991)

Quando o retirante *de Hoje é Dia de Maria* pede à garota para que, chegando ao mar, se lembre daqueles que se perderam pelo caminho, fica evidente a sugestão de referência a essas outras imagens anteriormente desenhadas. E se há alusão a uma série de representações anteriores, não há, em contraposição, inscrição realista do sertão de Maria em um tempo e espaço precisos.

Referindo e citando outras cenas, outras representações, é como se a Terra do Sol a Pino correspondesse a um ‘palco’, povoado por aparições, por vezes fantasmáticas, como é o caso dos Retirantes, por atualizações imprecisas de outras representações e personagens, aludindo a um imenso repertório de transfigurações ficcionais anteriores.

Diferente da ‘janela para o mundo’ de Bazin (1991, p.153), de fazer referência a uma realidade existente e concreta, o espaço da microssérie parece, em sua indeterminação e artificialismo, convocar o ‘lugar dramático’, o palco: ‘espaço orientado unicamente para a dimensão interior’, embora paradoxalmente atravessado por figuras e elementos que referem, não bem outros mundos, mas outras cenas, outras representações, elementos utilizados em outros momentos históricos para tematizar os dilemas do Brasil e dos brasileiros, dos sertanejos nordestinos em particular⁸¹.

Lembremos, conforme apresentação feita no item 3.2.2, que tais imagens aludem a obras que fizeram do sertão microcosmo, não para isolá-lo ou expurgá-lo da realidade brasileira, mas para melhor problematizar, através da transfiguração ficcional, uma ‘nação-problema’, uma ‘nação a construir’. Nesse sentido, mesmo quando ambientados em um momento histórico anterior, os anos 1930 e 1940, no caso de *Vidas Secas e Deus e o Diabo na Terra do Sol*, esses filmes dirigem-se ao seu presente, em um gesto crítico e utópico.

Pensamos que se faz necessária, nesta etapa da análise, a atenção mais detida sobre a imagem do mar, motivação central na jornada de Maria e de outros personagens encontrados pelo caminho, na Terra do Sol a Pino.

A pesquisadora Lúcia Nagib, em *A utopia no cinema brasileiro* (2006), investe em análises que remontam à obra de Glauber Rocha, novamente com *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, até chegar a filmes brasileiros contemporâneos, como *Abril Despedaçado*, intencionando nesse percurso problematizar a transformação histórica da utopia no cinema brasileiro. No capítulo que mais nos interessa, *Imagens do mar*, o mar aparece em todos os filmes analisados

⁸¹No texto *A rampa (Bis)*, (In: DANEY, Serge. *A rampa: cahiers du cinema 1970-1982*, São Paulo: Cosac Naif, 2007), Serge Daney apresenta o cinema contemporâneo – “barroco”, “maneirista”, segundo seus termos – como um cinema de citações de outras cenas.

como representação da utopia de um tempo, moldada, é claro, por esse tempo⁸². É importante frisar que a autora atribui ao mar de Glauber o ‘mar inaugural’, especialmente aquele de Deus e o Diabo na Terra do Sol. Segundo Nagib, as cartas de Pero Vaz de Caminha, as cartas dos padres jesuítas e outros documentos de europeus que estiveram no Brasil no século XVI fundaram o mito do país edênico que se perpetua contemporaneamente no imaginário brasileiro. E, na avaliação da autora, Glauber Rocha soube absorver e se valer desse ‘amálgama de lendas’, reforçada pela geografia de um país de imensa costa marítima, e pelas seculares histórias de rebeliões populares ocorridas nos sertões, como Canudos e Pedra Bonita.

Em Deus e o Diabo, o messiânico beato Sebastião refere-se, em seus discursos proféticos que arregimentam fiéis, inclusive o vaqueiro Manuel, protagonista da história narrada, a uma “ilha” onde “os cavalos se alimentam de flores e os meninos bebem leite nos rios”. Tal “ilha” não aparece em imagens, não tem representação gráfica, mas se estabelece como um local imaginário, recorrendo o cineasta “[...] a um imaginário brasileiro mais antigo, ou mesmo inaugural, que confere a essas profecias uma ressonância ao mesmo tempo histórica e mítica” (NAGIB, 2006, p.31). Para reforçar o caráter utópico dessa imagem de mar, de ilha, o personagem Sebastião sussurra: “A ilha não existe, a gente traz ela dentro da alma!”.

Sobre essa imagem de mar/ilha, a autora apresenta um elemento interessante: o texto Ilha de Utopia, obra renascentista do inglês Thomas More, considerado um dos mais célebres ensaios sobre a utopia, a ilha como metáfora da pátria/sociedade perfeita, pode ter sido inspirada na ilha brasileira de Fernando de Noronha, conhecida pelo britânico através das cartas de Américo Vespúcio. A hipótese apresentada por Nagib provém de uma obra dos anos 1930, de Afonso Arinos de Melo. Segundo Arinos, o filósofo inglês necessitava de uma terra vaga que ele pudesse transformar em pátria de justiça e paz social, que “flutuasse sobre o mar violento de opressões e misérias de seu tempo” (ARINOS apud NAGIB, 2006, p.32). A palavra ‘utopia’, então, foi cunhada por Thomas More, significando etimologicamente o bom lugar e o lugar nenhum, uma combinação que serviu para camuflar um projeto concreto de mudanças sociais em curso em seu país, a Inglaterra. O conceito acabou se universalizando e ganhando sentido de sonho impossível, de sociedade ideal e no presente ainda não realizada,

⁸²Ao lançar mão desta obra como instrumento de reflexão sobre as imagens do mar no cinema brasileiro, não temos a intenção de operacionalizar uma atualização da obra de Nagib e, conseqüentemente, da discussão sobre as imagens do mar no brasileiro. Nosso intuito, vale esclarecer, é compreender algumas das significações possíveis que essa imagem portou historicamente para, assim, melhor indagarmos sua presença particular em Hoje é Dia de Maria – 1ª Jornada.

utilizado nas obras de Glauber:

O sertão-mar mítico de Glauber é o sentimento dilacerante desse país utópico que poderia ter sido, mas fadado a não se realizar desde o descobrimento. A história do Brasil, no discurso truncado e sintético de Sebastião, que acompanha a montagem descontínua do filme, diz: 'Foi Dom Pedro Alves que descobriu o Brasil e fez a escada de pedra e de sangue [de Monte Santo]', combinando Dom Pedro, o imperador, com Pedro Álvares Cabral, o descobridor, numa sucessão de tentativas e desastres que se prolongam até o presente. A dialética de Glauber se destina, assim, a resgatar o mito utópico e constatar seu reverso no presente real (NAGIB, 2006, p.33).

Deus e o Diabo é considerado pela autora como a produção que cria, no cinema, o “mar inaugural”, o mar como símbolo cinematográfico da utopia brasileira, marcada pela discussão do nacional, pelo sonho da igualdade social, de um mundo melhor dividido, da democracia etc. O filme termina com a sequência de Manoel e Rosa correndo, depois da morte do último cangaceiro Corisco, seguida por um corte brusco que apresenta imagens aéreas de um mar prateado. Os personagens correm, sugere a montagem, em direção ao mar, mas o filme não nos mostra a realização de um encontro. O hiato entre a corrida dos personagens e o mar permite que não se date ‘a fórmula da esperança’, a força da utopia, como escreveu Ismail Xavier: tal lacuna aponta que “a consumação do *télos* é um pressuposto, embora permaneça indefinida sua forma particular de realização” (2007, p.140).

Ainda no texto de Nagib, as análises de alguns filmes posteriores a *Deus e o Diabo* apontam para transformações nas representações do mar e da relação travada pelos personagens com ele. Fazendo uma retomada sucinta de seu argumento, a autora identifica em *Terra em Transe* o “mar mítico dos descobridores europeus, que os conduziu a um Eldorado de privilégios, oposto à utopia socialista de More” (NAGIB, 2006, p.39). Para a autora, é uma ‘matriz antiutópica’ que encaminha a realização de Terra em Transe, feito após o golpe militar de 1964, e em que se especula sobre os erros que levaram ao fracasso do projeto revolucionário brasileiro. É, portanto, um filme pós-utópico, que atribui aos criadores do mito edênico brasileiro a responsabilidade pelo seu fracasso.

No período seguinte coberto pelo ensaio, a década de 1990, a matriz das produções é, para Nagib, nostálgica. Depois da redemocratização do país, a eleição de Collor, a decadência da Embrafilme, a autora considera que o mito da terra prometida se distanciou, talvez como nunca – do imaginário brasileiro. Por isso, Nagib aponta Terra Estrangeira, de Walter Salles, como uma produção representativa da década, marcada pelo imperativo de reconstrução do cinema e da identidade brasileiras, o que teria implicado, naquele momento, a intensificação

do diálogo com tendências internacionais.

Em *Terra Estrangeira*, a imagem de um mar tornado incapaz de conduzir o navio a seu destino torna-se, de fato, central enquanto metáfora da perda de identidade. [...] O desgarramento e a ausência de rumo são no filme os temas principais, pelos quais os autores se irmanam a uma certa corrente internacional preocupada com o desarraigamento moderno [...] (NAGIB, 2006, p.45).

De acordo com a autora, o mar, portanto, em *Terra Estrangeira*, funciona, no nível do enredo, como saudade da utopia de um Brasil paradisíaco que existiu para uma classe média agora decadente. No plano estético, a imagem funciona como homenagem a um cinema que pôde, num dado tempo histórico, trabalhar com um conteúdo político. “Não é com rebeldia, mas com nostalgia que se olha para esses pais/países perdidos – Portugal, Espanha, o avô de Paco – e, ao mesmo tempo, para os pais cinematográficos do passado” (NAGIB, 2006, p.48).

Dois anos depois de *Terra Estrangeira*, outros filmes apontariam para um novo despertar da consciência nacional, o que se reflete na recorrência em se filmar o Brasil no final da década de 1990. Em obras como *Corisco* e *Dadá e Baile Perfumado*, filmados entre 1996 e 97, “há uma curiosidade apaixonada pela paisagem, as fisionomias, a língua portuguesa, os sotaques, os costumes, as crenças e outros aspectos do Brasil [...] Nesse movimento de 'redescobrimto', recicla-se também o mar utópico [...]” (id.; *ibid.*; p.50), que aparece ligado ao sertão, remontando ao sertão-mar glauberiano. No entanto, o mar revoltado de Glauber dá lugar a uma coexistência mais harmoniosa entre as duas paisagens, quase como uma utopia realizada, ainda que “sem renovação estética”, nas palavras de Nagib. Foi, lembramos a autora, uma fase de retomada do otimismo quanto à economia brasileira, principalmente pela criação do Plano Real. Em diálogo com essa atmosfera, algumas obras do período apresentaram o arrefecimento da dualidade e do conflito entre mar e sertão; retrataram, antes, certa crença no neoliberalismo e na internacionalização da cultura. “O cangaceiro, por sua vez, deixou de simbolizar o banditismo rude, originário da miséria nordestina, para incluir o dandismo de quem gosta de dançar, enfeitar-se, perfumar-se, beber uísque e mesmo ir ao cinema na cidade. Sertão e mar, tanto quanto cidade e campo, integraram-se num mesmo universo” (id.; *ibid.*; p.53).

No entanto, o entusiasmo com a redescoberta do Brasil foi efêmero diante da constatação da permanência dos mesmos problemas sociais. No final de 1990 e início dos anos 2000, o mar utópico parece vedado aos pobres em filmes que apresentam mazelas da vida nas favelas, do tráfico de drogas, da migração nordestina. O filme utilizado por Nagib para representar o período é *Abril Despedaçado* (Walter Salles), em que o personagem Tonho,

sertanejo engajado numa rixa familiar, caminha pelo solo seco até chegar, magicamente, ao mar, já que nem a geografia do local, nem o próprio enredo justificariam a relação de contiguidade entre o solo seco e o mar. Nas palavras da autora, o final do filme evidencia uma ‘utopia virtual’:

Sentimental e inexplicável, esse final é pura nostalgia cinematográfica individualista de Truffaut, combinada à social de Glauber. O protagonista miserável do Nordeste, descendente de Manuel, parece agora ter atingido o mar libertador que almejava Antoine Doinel⁸³. Mas trata-se de uma utopia virtual, cujo objeto não é a sociedade nem o indivíduo, mas o próprio cinema (NAGIB, 2006, p.57).

É fundamental observarmos que o encontro com o mar, em *Abril Despedaçado*, corresponde ao que Nagib classifica como realização de uma ‘utopia virtual’. Tonho protagoniza uma cena há muito desejada pelos seus “antepassados cinematográficos”: a chegada ao mar e, no caso dos filmes que o antecederam, a correlata transformação radical que traria a resolução de tenazes dilemas e conflitos sociais, políticos e históricos há muito almejada.

A passagem, ainda que sumária, por esses filmes e cenas analisados por Lúcia Nagib evidencia que a relação entre sertanejo e mar, ao menos no cinema brasileiro, tem uma trajetória de décadas, alegorizada no audiovisual pelo prisma do contexto político e social do país. Em nosso entendimento, *Hoje é Dia de Maria*, ao ter como questão central a peregrinação da protagonista pela *Terra do Sol a Pino* em busca das ‘franjas do mar’, alude a essas imagens inventariadas por Nagib, mas em especial à imagem “inaugural” de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, que investe o mar da utopia de transformação coletiva, ‘o sertão vai virar mar’. Questão fundamental para nós está no fato de que Maria, como Tonho, e ao contrário dos personagens dos filmes políticos da primeira fase do Cinema Novo, efetivamente chega ao mar. Veremos como isso se dá, adiante.

Retomemos, então, o encontro entre Maria e o grupo de Retirantes. Neste ponto da série, a estratégia metaficcional, como anteriormente definida, parece portar uma dimensão alegórica. O grupo reforça a missão que a menina se atribuíra de chegar às franjas do mar e suplica que, ao realizar tal intento, ela se lembre daqueles que ficaram pelo caminho. Por que os Retirantes não alcançaram o mar? Como afirmamos, motivação lendária e mítica cerca tal impossibilidade: a ‘noite roubada’. Mas a referencialidade da microsérie conecta os *Retirantes* de *Hoje é dia de Maria* a outros retirantes, a outras cenas, trazendo embutidas

⁸³A autora se refere ao filme de estreia de François Truffaut, *Os incompreendidos* (1959), em que o personagem vivido pelo garoto de 12 anos Antoine Doinel (em seu primeiro papel no cinema) alcança, na última cena, o mar.

outras motivações.

A imprecisão que marca suas figuras, a indefinição espaço-temporal da cena, o empoeirado de suas roupas, como se tivessem saído de um baú de brinquedos obsoletos, reforçam a sugestão de atualização de imagens outras, provenientes de outras representações, em uma referência menos ‘pontual’ do que ‘globalmente intertextual’ (AUMONT; MARIE; 2006, p.53). No diálogo que se estabelece, Maria aparece, primeiramente, investida da missão de ‘guardar’ o passado, de ‘conservá-lo’, como se a microssérie e a protagonista compartilhassem a tarefa de inventariar e homenagear um passado do audiovisual brasileiro, retendo suas imagens, ‘Não se esqueça de quem se perdeu no caminho...’ O sentido da referência metaficcional, segundo esta leitura, se aproxima da nostalgia de que fala Nagib para os anos 1990.

Mas, afinal, de que passado se está falando? Possivelmente, como escreve Nagib para a ‘utopia virtual’ de Abril Despedaçado, e como sugerimos acima, de um passado do próprio audiovisual, de suas imagens e representações, que a microssérie parece se autoatribuir como herança. Ao mesmo tempo, devemos lembrar que a busca pelo mar se realiza na narrativa de Maria. Como Tonho, ela vai triunfar lá mesmo onde os outros, Manoel e Rosa, Sinhá Vitória e Fabiano, os sertanejos famintos de Os Fuzis, por exemplo, não lograram alcançar, já que o encontro entre esses personagens e o mar não acontece nas imagens. Triunfo da personagem Maria, neste caso, significativo e ‘manifesto’, já que a microssérie alude deliberadamente a personagens de outras representações, que teriam se perdido pelo caminho.

E o que esse encontro Maria/mar significaria? Se pensarmos na utopia latente em filmes da primeira fase do Cinema Novo, ele representaria a chegada a um presente transformado, nosso tempo finalmente teria atingido uma construção nacional antes almejada, superando fraturas e incompletudes históricas) Daremos prosseguimento ao percurso pela microssérie e à análise, em busca de equacionar melhor essas questões, nas quais enxergamos marcante potencial alegórico. Adiantamos, apenas: Maria chega aonde eles não chegaram. Se é marcante o caráter episódico e fragmentário desses capítulos da microssérie, a convocar imagens e retalhos que nos motivam a trazer a alegoria para a discussão, a constância da personagem a um regime de encenação e a uma moralidade a distinguem de seus possíveis ‘antepassados’, aqueles que se ‘perderam pelo caminho’. Mesmo os elementos mágicos, que movem o desenvolvimento da história, parecem agir em benefício dessa constância. Esse contraste ficará mais claro quando convocarmos, para breve cotejo, o filme *Macunaíma* (1968), de Joaquim Pedro de Andrade.

Os Índios mostram a Maria que a noite está presa no coco. A referência aos índios mantém a imprecisão apontada nas outras imagens, como mostra a figura 13,



Fonte: Bazin (1991)

O próximo grupo que *Maria* encontra são os Índios⁸⁴. A terra está seca. *Maria* caminha arrastando a trouxinha, cansada. O *Pássaro* segue seus passos. A menina acaba desmaiando sobre uma pedra. Um primeiro plano do *Pássaro* o mostra resplandecente, após a queda de Maria. De súbito, do céu amarelo luminoso aparece um bando de passarinhos. Eles levantam a garota pelo vestido e cobrem todo o seu corpo com palha, para lhe garantir proteção, e logo vão embora⁸⁵. Maria resiste assim ao calor. Ela acorda, ao som de chocalhos e marcação de passos. São os Índios, tocando instrumentos de percussão, dançando em fila, com cocares e pinturas pelo corpo. A menina sai correndo atrás do grupo e pergunta a um dos *Índios* pela noite. Ele responde em Tupi-Guarani, apontando para o coco que tem nas mãos. *Maria* parece não entender muito bem, mas sugere em voz alta que talvez seja mesmo a noite que está presa lá dentro. O índio dá o coco para a garota. Ela aceita alegremente, põe o ouvido sobre a casca e é capaz de escutar ruídos noturnos. Os Índios vão embora da mesma forma como chegaram, com sua dança, chocalhos e cocares. Depois disso, intuitivamente, *Maria* joga a fruta para o alto. Ela cai no chão e se quebra. É noite.

A proteção dada a Maria pelos passarinhos sugere uma ação do *Pássaro* para poupar a vida da menina, que aparece fragilizada pelo calor (mais tarde descobriremos que o animal

⁸⁴Participam desta cena dez índios Xavantes da Aldeia Pimentel Barbosa, em Água Boa (MT). De acordo com informações divulgadas pela produção, apesar da resistência inicial, eles mesmos montaram suas tangas de palha (tarefa atribuída às suas mulheres). No resto do corpo, eles usaram pinturas tradicionais do grupo. Essas informações provêm de “bastidor”. Não há identificação, no universo da ficção, desses índios como Xavantes, e não dispomos de informações para atribuir ao grupo, especificamente, o mito do roubo da noite (ver nota 27).

⁸⁵Esta cena é resultado de um processo de computação gráfica.

será, quando na forma de homem, o grande amor de Maria, o que justifica a proteção e o zelo durante a jornada. Também a chegada dos Índios dispostos a conceder a Maria o coco e junto com ele, a noite confiscada, e libertada por Maria quando a casca da fruta se rompe, parecem-nos relevante para observar mais um êxito alcançado pela menina, neste caso inédito e potencialmente transformador de toda a jornada, já que a Terra do Sol a Pino era justamente o lugar onde o sol nunca se punha.

Vale sublinhar, ainda, a referência imprecisa a elementos que poderíamos identificar, pelo senso comum, como parte de uma ‘tradição cultural’ brasileira: os índios e suas lendas⁸⁶, transfigurados por tantas manifestações culturais e artísticas brasileiras ao longo da história. Note-se, assim, que há nos Índios algo próximo aos Retirantes: a imprecisão referencial dessas figuras, que não correspondem a índios e retirantes particulares, inscritos em local e época precisos, mas antes a imagens que convocam clichês. São como figuras saídas das páginas de um imaginário que reduz os referentes a formas simplificadas, índios estereotípicos, sem densidade ou inscrição realista.

Mas seria o caso de nos perguntar: se a jornada de Maria se desenvolve através de expedientes mágicos, aproximando-a da literatura maravilhosa, por que dela esperar consistência realista e referência a um contexto histórico brasileiro específico? Em verdade, não nos interessa incorrer neste juízo, mas antes indicar a peculiar coexistência de elementos díspares em uma narrativa que, sem abrir mão do teor de fábula, revisita imagens de um vasto repertório ficcional brasileiro, audiovisual, em particular. Algumas dessas imagens, atualizadas na microssérie sob a forma de alusões, remetem a obras que tiveram aspectos da realidade nacional como horizonte de indagação e de problematização. Persistem essas indagações na incorporação metaficcional de tais imagens pela microssérie? Ou, nesta passagem, as mesmas imagens apareceriam esvaziadas de seus referentes, contextos e problemas? O jogo do reconhecimento, das referências, envolve aqui a atualização de um fundo de problematizações, presente nas imagens ‘originais’?

As Crianças Carvoeiras e Asmodeu: É noite. *Maria* se sente mais animada para prosseguir em busca das franjas do mar. Ela canta ‘Cai cai balão / Cai cai balão / Aqui na minha mão’, Cai cai balão, Villa-Lobos. O som de um coro de crianças vem compor a trilha musical que acompanha o cantar da menina. Logo, há uma mudança no clima de esperança criado pela chegada da noite. Maria se aproxima de uma espécie de penhasco, de onde se

⁸⁶De acordo com pesquisas realizadas na internet, descobrimos que há uma lenda indígena sobre o “nascimento da noite”. Alguns de seus elementos aparecem adaptados a esta cena da microssérie. Todas as lendas encontradas contam histórias muito próximas, apresentando algumas variações. Disponibilizamos uma das versões em Anexos.

pode avistar, lá embaixo, um conjunto de pequenas carvoarias. Ela constata, com tristeza, que são crianças trabalhando. Um *travelling* vindo por suas costas mostra do alto o cenário de exploração. O enquadramento em plano geral, câmera alta, confere grandiosidade à clareira onde estão as carvoarias.

Maria encontra uma Menina Carvoeira, atriz Laura Lobo. O diálogo entre elas nos parece importante, já que revela, a agir sobre o destino das crianças, um misto de motivações realistas e motivações mágicas que acabam por esvaziar, em certa medida, a gravidade do tema da exploração e trabalho infantil, ao mesmo tempo em que reforça a sugestão de que Maria é portadora de uma missão.

Menina Carvoeira: Quem é ocê, menina, que caminha enquanto todo mundo dorme?

Maria: Eu sou Maria, cumpro a sina de viajá na direção do mar. Mai o cansaço é tanto que tenho inté inveja de ocês, aquietados no seu canto.

Menina: Menina, tome tento que inveja nóis tem é de ocê que caminha livre feito vento.

Maria: Quem prende ocês?

Menina: O trabaio. Sina nossa é labuta de fazê carvão. O pão nosso mais o feijão a gente tira é dessa luta.

Maria: E essa vida num é bruta pra criança dessa idade?

Menina: Vida dessa colidade num escóie nem tamanho nem idade. Aqui, nasceu, andô, sentiu fome, pronto! Já é home!

Maria: E o pai e a mãe de ocês?

Menina: Cumpre labuta iguar. Suor muito, sustento pouco, trabaio na terra a jorná!

Um primeiro plano dos pés da menina evidencia que ela não tem sombra⁸⁷. A câmera

⁸⁷De acordo com o Câmara Cascudo (2001), o verbete sombra recebe as seguintes denominações: É coisa para ser respeitada. Para os romanos umbra era sombra e alma; mundo das sombras, sombra dos mortos sobrevivem em nossas superstições. [...] Nos xangôs de Pernambuco os babalorixás evitam cuidadosamente que alguém lhes cruze a sombra, procedimento que lhes poderá trazer grande dano espiritual, e citando o texto de Jaime Griz, Palmares, seu povo, suas tradições, conta: Antônio Doido, o homem que virou trem... quando apupado pela meninada desenfreada, nas ruas, rebelava-se e atirava pedras, não sobre os travessos rapazes que o azucrinavam, mas na sombra dos seus endiabrados apupadores. Encontrando-o um dia de bom humor, perguntei-lhe por que, quando perseguido pela meninada das ruas, e às vezes até por desalmados rapazes, atirava-lhes pedras não no corpo, na carne dessa gente, mas na sombra dos seus perseguidores. Respondeu-me ele, estranhamente, que atirava pedras na sombra deles para doer mais... É que batendo na sombra bate na alma... e vai doer mais depois nas almas deles. E essa dor não terá mais cura (CASCUDO, Câmara Luís da. Dicionário do Folclore Brasileiro. São Paulo: Global, 2001). No caso da compra da sombra das Crianças Carvoeiras, assim como de outros personagens da microssérie, como veremos adiante, podemos interpretar este gesto como o confisco de sua dignidade, de sua liberdade ou mesmo de sua alma, por Asmodeu, em troca de dinheiro e outros benefícios. É importante ressaltar ainda que Luís da Câmara Cascudo está entre as referências bibliográficas citadas pela produção como inspiração para a microssérie em <http://hojeediademariatemporada1.globo.com/>.

assume o olhar de Maria, que nota essa ausência. A menina diz, então, que todas aquelas crianças não têm sombra, pois tiveram que vendê-la para sobreviver. Ela completa que *“uns pouco é dono e uns muito vive dessa maneira”*. Maria se emociona e questiona se, diante disso, valeria a pena cumprir a jornada que tanto sonha. A menina lhe responde: “Desejo meu era ter o mundo aberto. E os pé livre pra percorrer esta distância”, e nesse momento várias crianças se juntam ao redor da menina, como se ela fosse uma espécie de porta-voz de todos. “Mai se ocê diz que não vale a pena, que é que eu vou desejar?”. As Crianças Carvoeiras fazem referência mais precisa ao problema brasileiro da exploração do trabalho infantil, como mostra a figura 14,



Fonte: Bazin (1991)

De repente, ouvem-se gritos: *“Vai trabaiá seus muleque vagabundo!”*. Ainda não sabemos quem grita. O grupo de crianças aglomeradas ao redor da Menina Carvoeira se dissipa. Todos voltam a trabalhar. A menina pede a Maria: *“Segue caminhar minina. Pra mode a gente podê invejá o seu passo ligeiro. Pra mode a gente sabê que alguém busca outro rumo, outra vida, lá nas franja do mar. Segue caminhar, menina, pra gente desejar um dia podê caminhar [...] Vai na frente ensinando o caminha pra quem não pode partir. Só mais uma coisa: leva nossa história lá pras franja do mar. Pede ao povo de lá pra não esquecer da gente”*. E volta a trabalhar. Maria chora e dá adeus.

Um corte na cena nos revela quem grita. É Asmodeu berrando em meio às chamas. É sua primeira aparição na microssérie, mas podemos desde já identificá-lo como o diabo. Além de estar no meio do fogo – alusão à tradição cristã que se refere às chamas do inferno, ele

porta dois pequenos chifres na cabeça e a parte inferior do seu corpo assemelha-se à de um bode⁸⁸.

Asmodeu continua berrando em meio às chamas. Ele olha furiosamente para a câmera, soltando grunhidos. Um zoom faz a passagem de um plano americano para um primeiríssimo plano, quando podemos ver, bem de perto, sua face e seu olhar. A essa altura, Maria já voltou a caminhar, movida pelas palavras da Menina Carvoeira. Asmodeu, em suas sete faces, tem o poder de furar a quarta parede e encarar a câmera. Mudanças no rumo da narrativa são atribuídas a seu poder mágico, como mostra a figura 15,



Fonte: Bazin (1991)

O personagem Asmodeu, em forma de bode, e de mais outras seis faces: Bonito, Brincante, Satírico, Mágico, Velho e Poeta, comprador de sombras humanas, vai se configurar como o grande antagonista de Maria em Hoje é Dia de Maria. Entre ele e a heroína serão travados duelos, lutas entre o mal e o bem, atualizando combates presentes em muitas histórias, como sugerimos através de Vogler. Falaremos mais de Asmodeu quando seus caminhos e o de *Maria* se cruzarem mais diretamente.

Ademais, nesta cena fica também nítida a diferença de *Maria* em relação às outras

⁸⁸De acordo com o Dicionário de Símbolos (1996), a figura do bode tem caráter sacrificial. Na Bíblia, o sacrifício do bode está relacionado à expiação dos pecados, desobediências e impurezas dos filhos de Israel. No Dicionário, explica-se: “[...] o bode, animal fedorento, torna-se símbolo de abominação, de rejeição (ou reprovação) [...], de putrefação ou iniquidade. Animal impuro, completamente absorvido por sua necessidade de procriar, o bode nada mais é do que um signo de maldição [...]. Nas narrativas edificantes, a presença do demônio – tal como a do bode – é assimilada por um odor forte e acre” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1996:134). C.f.: CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996.

crianças. Ela mantém sua ‘dignidade’, não se sente impelida a ‘vender sua sombra’ para obter o que precisa, mesmo tendo uma difícil e desafiante jornada a cumprir. Ao contrário, caminha constante e está disposta, mesmo que em alguns momentos sentindo-se fragilizada, a encarar os desafios e alcançar seu sonho, sem pactuar com o diabo. Por outro lado, a temática da exploração infantil, que nos sugere associação entre as imagens das Crianças Carvoeiras e fotografias de Sebastião Salgado, ganha um tom onírico, de fábula, quando se atribui a origem dos males enfrentados pelas crianças à figura de um demônio, o que arrefece a abordagem realista do assunto. Se há uma crítica a uma questão específica da realidade, qual seja, às condições de trabalho infantil no Brasil, ela é imprecisa e se dissolve na narrativa, por dois motivos: pela imprecisão espaço-temporal e, sobretudo, pela presença de Asmodeu. Se é ele o comprador de sombras, se é ele quem dá as ordens sobre a jornada de trabalho daqueles meninos e meninas, então a motivação realista de suas mazelas, que remeteria a situação ficcional a um contexto real, viabilizando sua tematização crítica, se dissolve em privilégio de uma causa ‘sobrenatural’.

Além disso, vale notar que a Menina Carvoeira pede para que Maria não desista de sua caminhada para que, um dia, ela possa ensinar o caminho para aqueles que, agora, não podem partir. Se não houvesse Maria em jornada, não haveria outra realidade ‘possível’. Ela fornece às crianças a medida de sua esperança: “ser livre feito o vento” para buscar condições melhores para viver. De novo este ‘melhor’ está associado ao mar, a que se atribui o lugar de destino da caminhada rumo a uma vida mais plena, mais livre, como se nota na fala da Menina: “[...] *leva nossa história lá pras franja do mar. Pede ao povo de lá pra não esquecer da gente*”. Uma vez mais, como no trecho com os Retirantes, há um pedido para que a história do povo da Terra do Sol a Pino seja levada às franjas do mar e Maria é incumbida dessa missão, pois enxerga-se nela a possibilidade de realização de sonhos não alcançados por outros grupos. Novamente, ainda, nota-se a atualização desta dualidade (sertão/mar), transfigurada em tantas produções culturais e artísticas brasileiras, da literatura ao cinema, como já discutimos anteriormente.

A análise destas últimas cenas: Retirantes, Índios, Crianças Carvoeira, nos permite destacar, sobretudo, que o caráter metaficcional da microssérie não se relaciona apenas com o comentário à própria narrativa, como já havíamos notado, mas também com a convocação de fragmentos de outras imagens ficcionais, do cinema brasileiro, da literatura e da própria televisão, como descrevemos—, o que sugere uma relação entre a estratégia metaficcional e a *alegoria*: ao mobilizá-las, a microssérie ‘promete’, por assim dizer, a atribuição de significados a essas cenas e percursos anteriores, ou o empréstimo de sentidos e problemas

presentes nessas outras imagens, convocando referentes e debates que constam dessas outras representações para conviverem com o andamento da fábula. Mais do que heroína de um mundo ficcional auto-contido, Maria se torna atualização peculiar de outras personagens e percursos ficcionais, e a construção da microssérie remete a todo um repertório ficcional que lhe antecede. Vale notar ainda a convocação da dimensão utópica do mar, presente em vários momentos do cinema brasileiro, como destacamos, e o investimento em *Maria* como aquela que porta a missão de, alcançadas as franjas do mar, transmitir a lembrança e o recado daquelas figuras que – proveniente de outras ficções, não puderam alcançá-lo.

3.3. Episódio 03: a amizade com Zé Cangaia e a traquinagem com Asmodeu

O episódio 03 tem caráter mais narrativo e menos metaficcional/alegórico do que o anterior, que acabamos de analisar. De todo modo, é nele que a menina faz um novo amigo, por quem enfrenta o desafio com Asmodeu. Por isso, passaremos por este episódio: mais em função de sua importância para o desenvolvimento narrativo da série do que por sua relevância no trabalho com estratégias metafissionais.

Maria chega a um vilarejo, onde acontece uma festa para São José, padroeiro das chuvas. A população da vila canta *“Meu divino São José, aqui estou a vossos pés, dai-nos chuva com abundância, por Jesus de Nazaré”*. Maria entra no clima da festa e dança também. Ela chuta um objeto, espécie de lata, que se despedaça no chão. As peças do objeto começam a se mexer sozinhas e se reorganizam sob a forma de um rádio, que começa a emitir ruídos. Ela chuta o objeto mais uma vez. Novamente as peças se reúnem, e de dentro da lata ouve-se a música *“Xô Satanás, xô satanás!”*. A menina pega de novo a latinha e a joga contra uma árvore. O objeto se quebra no chão, expele uma fumaça e surge Asmodeu, com a face chamada, no roteiro da microssérie, de ‘Original’. Ele toma um susto ao olhar para a câmera e se transforma no Asmodeu Bonito, ator João Sabiá. A vestimenta desta faceta do diabo faz lembrar a de um toureiro sedutor. Sua forma de andar aparenta porte, poder, elegância, mas é preciso disfarçar sua perna manca (todas as figuras do diabo na microssérie são mancadas e suam muito. As mulheres do vilarejo ficam enlouquecidas com o homem que aparece.

Então, chega Zé Cangaia. Vendedor ambulante de traquitumes, como um apito que chama pombo, por exemplo. Asmodeu Bonito se aproxima de Zé e este, admirado pela aparência do diabo disfarçado de homem, pergunta se ele não é ator da novela que está

passando no ‘Vale a pena ver de novo’⁸⁹. Asmodeu revela que quer comprar a sombra de Zé. Maria de longe observa. O diabo tenta se empossar da sombra do mascate e, nesse momento, a garota percebe que aquela figura é a mesma que comprara a sombra das crianças carvoeiras. Ela tenta impedir o negócio. Asmodeu Bonito fica furioso e fala: “*Menina que não fecha o bico não casa com moço rico!*”. Maria retruca: “*Quem fecha o bico já morreu, quem manda no que digo sou eu*”. A menina não tem sucesso. Zé Cangaia pede um sanduíche enorme em troca da sombra e fecha o negócio. Asmodeu Bonito fica furioso com a intervenção da menina e promete revidar⁹⁰.

Zé Cangaia, a princípio, está seguro do negócio que fez. Mas logo começa a ter um revertério no estômago, ouve vozes e sente-se assombrado. É quando Maria decide invocar o demo para reaver a sombra daquele que começara a se tornar seu grande amigo. A garota encontra uma senhora no caminho e lhe pergunta onde é possível encontrar o diabo. A mulher lhe indica uma encruzilhada e lá se vão Maria e Zé Cangaia a buscá-lo.

Encontrada a encruzilhada, a menina invoca o diabo que logo aparece, contrariado (em paralelo, outra faceta de Asmodeu, o Satírico, tentava o Pai de Maria, perambulante pela Terra do Sol a Pino em busca da filha desaparecida). Para regatar a sombra de Zé, Maria aceita enfrentar o desafio de Asmodeu, ela deveria acertar três perguntas feitas por ele, e acertando, enfrentar um desafio musical⁹¹.

A garota vence o diabo no desafio. A cena tem um tom cômico, já que o principal vilão da microssérie fica perdido, se enrola, se deixa enganar por uma criança. O demo esperto, dotado de poderes que burlam a lógica implacável do tempo, é honesto ao admitir a vitória de *Maria* e devolver a sombra ao vendedor ambulante, como prometido. E ao contrário do que poderíamos esperar, tendo em vista a conduta constante da protagonista, é *Maria* quem ludibria Asmodeu, ‘macunaimicamente’. A garota simula que, no chão, debaixo do chapéu de

⁸⁹Programa vespertino da Rede Globo que reprisa telenovelas de grande sucesso de público. Em uma clara referência metaficcional, a microssérie cita a programação da própria emissora, e mais: um programa baseado na nostalgia da programação do passado, que se quer “ver de novo”.

⁹⁰Importante notar que as narrativas que se valem do pacto fáustico com o diabo (mito de origem medieval) normalmente envolvem personagens que têm uma enorme missão a realizar, uma tarefa que está além de sua capacidade e de suas forças. “Remédio”, como explica Roberto Schwarz em sua abordagem de *Grande Sertão: Veredas e Doutor Faustus* (Thomas Mann), é “convocar a energia obscura por meio do pacto diabólico, trocar a alma pela força de levar a cabo a missão proposta” (1965:28). Realizada a missão, consumada a grandeza do herói obtida através do pacto fáustico, vem a decadência, a maldição. Notamos que na microssérie a alma é trocada por objetos e benefícios menos grandiosos ou exigentes: um sanduíche, no caso de Zé Cangaia (cuja “decadência”, brinquedo que se torna do diabo, advém como dor de barriga). Maria, que tem grande missão a cumprir, é quem poderia se beneficiar do pacto de maneira mais próxima à dos heróis fáusticos. Mas, prova de sua constância, ela avança sem pactuar (e, resistindo, tem no diabo seu grande antagonista).

⁹¹“Disputa poética cantada, parte de improviso e parte decorada, entre cantadores. O gênero, vindo de Portugal e conhecido em todo Brasil, é mantido especialmente no Nordeste brasileiro, mais no sertão do que na orla litorânea” (CASCUDO, Luíz da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. São Paulo: Global, 2001.

palha de Zé Cangaia, haveria um curió escondido. Isso atíça o paladar de Asmodeu, que fica muito interessado em traçar o suposto pássaro. Mas, ao enfiar a mão debaixo do chapéu, percebe que, na verdade, são as fezes de Zé Cangaia que estão guardadas ali, resultado do revertério que o sertanejo sofreu quando vendeu sua sombra. Asmodeu fica furioso.

É neste episódio que ficam evidentes as desavenças e rixas entre Maria e Asmodeu. O antagonista principal da menina deixa de ser a Madrasta, cujo destino corre em paralelo ao seu, assim como o do Pai, e se torna Asmodeu. Por amizade a Zé Cangaia, ela se desentende com o demo e recupera a sombra vendida pelo amigo. O evento nos instiga à dúvida, que se mantém até o último episódio: quem, afinal, atravessa o caminho de quem? Nesta sequência, é a menina quem atravessa o caminho do diabo e perturba-o, atrapalha-o em seus negócios, ludibriando-o. Ao final, quando a menina consegue retornar ao tempo anterior à morte da *Mãe* e encontra o sítio próspero e a família unida, Asmodeu garante que fará tudo de novo, ou seja: desgraçar a família e, com isso, forçar a saída da menina de casa rumo à terra onde o sol nunca se põe. Sendo assim, não é possível afirmar com certeza sobre a origem da rixa, os motivos que levaram ao cruzamento dos caminhos de Maria e Asmodeu. Foi ele quem obrigou Maria a sua sina, desgraçando sua família e lançando-a à jornada? Com que motivação? Ou teria sido a peregrinação de Maria, provocada por motivações realistas, que fez com que seus caminhos se cruzassem? Certo é que o demo fará de tudo para transformar a vida da menina num mar de desgraças, inclusive provocando seu *Pai*, que passa parte deste episódio, e de outros seguintes, penando no sertão em busca da filha.

Importante notar que o personagem Asmodeu em todas as suas sete faces, assim como aqueles encarnados por Rodolfo Vaz, encaram a câmera e se dirigem ao telespectador, em vários momentos da microssérie. Tanto os principais ‘apoiadores’ de Maria na jornada, personagens que testam sua bondade e a premiam, quanto o seu maior antagonista, os sete Asmodeus em suas tentativas de desviar o rumo da menina e impedir o seu êxito, portam, ambos, essa espécie de habilidade discursiva, Maria e a Madrasta também olham uma única vez, cada uma delas, para a câmera, o que não configura um gesto tão expressivo quanto sua recorrência nos outros dois personagens. Já Asmodeu parece ter um pé dentro, outro fora do universo da ficção. Enquanto os personagens de Vaz se mostram cientes do porvir da história (simulando desconhecimento apenas para testar a protagonista e compartilhar conosco a sua constância), e tem o papel pontual de cúmplices-comentadores da jornada narrativa, o diabo expõe ciência da ficção ao encarar a câmera, por um lado, mas por outro não a controla, sendo parte da história e vítima de seu desenrolar, como na cena analisada acima, quando perde para Maria no desafio.

Vale destacar ainda que nasce deste evento a amizade entre *Maria* e *Zé Cangaia*, e é a criança quem não apenas cuida do adulto, mas o salva. Com esperteza e bondade, *Maria* se arrisca e devolve a sombra ao sertanejo.

Em seguida, ela se despede do amigo, e parte novamente em busca das franjas do mar.

3.4 Episódios 4: uma passagem entre tempos e rumos

Consideremos o episódio 04 como um momento de passagem, um capítulo de transição. Nele, *Maria* perde a chave que lhe dera sua *Mãe*, aquela que poderia abrir ‘o tesouro da vida, dos amor’. Asmodeu, de posse da chave, parece investido agora do poder para agir sobre o destino da menina à sua revelia, mesmo sem ter obtido a posse de sua sombra, como se a chavinha perdida fosse um amuleto que a guardasse na pureza da infância. Para tentar complicar ainda mais o destino de *Maria*, o diabo a ‘transforma em mulher’, anunciando o ‘roubo de sua infância’, ao praguejar cercado por uma roda de fogo, a passagem do tempo de menina para o tempo de mulher é representada em cena pela passagem das atrizes Carolina Oliveira para Letícia Sabatela, na cena em que esta aparece à beira do rio com as pernas sujas de sangue.

Sem entender o que acontecia, *Maria* se reencontra com a imagem da Santa/Mãe, a mesma que lhe aconselhara quando era criança, no episódio 01. A moça chora ao se ver tão diferente. Como consolo e conselho, a Santa/Mãe lhe diz que não há motivos para chorar, já que aquela mudança fazia parte do ‘mundo da vida’ e das ‘forças do tempo’. E que *Maria* deveria continuar seguindo rumo às franjas do mar, mas não chorando e, sim, cantando, assim como faziam as águas do ribeirão.

O amadurecimento da protagonista, seguido pelo conselho da Santa/Mãe, traz à tona mais uma ambivalência: afinal, é o tempo, a vida ou Asmodeu que transforma o rumo dos acontecimentos? Aquilo que resulta de um golpe mágico do demo é assumido, na fala conselheira da santa, como ‘força da vida’. Essa ambivalência sobre a motivação da mudança de curso dos acontecimentos, magia ou trabalho do tempo? permanece, como dissemos, até o final da série. Apontá-la parece-nos relevante para entender a maneira como Hoje é Dia de *Maria* constrói sua narrativa e costura as referências que convoca. *Maria* segue, agora adulta, pelos caminhos da Terra do Sol a Pino. Mas sua transformação em mulher transforma também os rumos de sua jornada e a ênfase da própria narrativa. O desejo de encontrar as franjas do mar perde força para o desejo de viver o amor e o imperativo de reencontrar o Pai. É o que

analisaremos a seguir.

3.5 Episódios 5, 6 e 7: a alegoria se esvazia em fábula

Os episódios 05, 06 e 07 tem uma configuração bastante diferente da que analisamos anteriormente. Nesses trechos, a linha de ação romântica e o teor e tom melodramáticos ganham relevância em detrimento do teor metaficcional/alegórico, que arrefece.

Ao chegar a um vilarejo, Maria reencontra Madrasta e Joanhina, esta está crescida, também sofreu a transformação do tempo. O reencontro das três faz uma referência direta ao conto da Gata Borralheira, em sua versão mais clássica: há um príncipe no castelo do vilarejo que deseja encontrar uma esposa. Faz-se um baile para tal escolha. A Madrasta arruma Joanhina, cobiçando a possibilidade da filha casar-se com o tal príncipe e, assim, ganhar dinheiro e status. Maria também deseja ir, mas não tem vestimenta adequada. Mãe e filha saem animadas para o baile, satisfeitas pela impossibilidade de Maria ir também. Enquanto caminha pelo vilarejo, a moça encontra o Mascate, outro personagem de Rodolfo Vaz, referência à fada madrinha do conto, que lhe presenteia com um belo vestido e um par de sapatinhos, mas avisa sobre as doze badaladas da meia-noite. No enredo, tudo se desenrola como no conto de fadas, Maria perde o sapatinho ao ir embora, a Madrasta insiste para que ele sirva em sua filha, Maria é escolhida para ser princesa etc., com a diferença de que a protagonista, ao ser a escolhida pelo príncipe, desiste do casamento, afetada pelo desespero do Pássaro, que segue seus passos desde o início de sua caminhada, do lado de fora da igreja. Com a desistência de Maria, Joanhina tenta vestir a roupa que a rival vestiria para se casar. Enquanto a Madrasta tenta a todo custo alinhar o vestido no corpo de Joanhina, bem mais farto do que o de Maria, ela subitamente explode e sai girando pelos ares. A cena, explicitamente intertextual, faz referência àquela da telenovela *Saramandaia* (1976) em que a Dona Redonda explode de tanto comer, deixando partes de seu corpo por toda a cidade.

Paralelamente, Maria decide ganhar estrada novamente e descobre que o Pássaro que a acompanha desde sua saída do sítio transforma-se, todas as noites, no Amado, Rodrigo Santoro. Note-se aí, uma vez mais, a presença de referências aos contos de fada e aos contos populares, com transformações mágicas, feitiços e personagens que se alternam entre um corpo humano e outro animal. A partir desse momento, a moça passa seus dias esperando a chegada da noite, quando então poderá encontrar o Amado. Enquanto vive essa angústia,

Maria encontra um grupo de mambembes⁹², os irmãos Rosa, Inês Peixoto e Quirino, Daniel de Oliveira.

Observamos, então, a partir desse momento, total silenciamento, na microssérie, sobre a missão de *Maria*, sua busca pelas franjas do mar, pelo “tesouro” a que sua Mãe sempre fizera referência. Ganham relevância a busca sofrida do Pai, a angústia pela impossibilidade do encontro amoroso pleno com o Amado e o ciúme doentio de Quirino por *Maria*, configurando um clássico triângulo amoroso. Há, também, expressiva mudança estilística na série, quando comparada à sua parte anterior: desaparecem os traços de humor; à fragmentação episódica da fase *Maria*-criança sobrepõe-se a unidade de tempo e de espaço, a continuidade dramática – os três episódios parecem compor um só; há menos personagens envolvidos na trama e a relação entre eles é mais duradoura, como nos encontros de *Maria* com o Amado e a relação entre a protagonista e os palhaços. Especificamente nas cenas românticas e na tensão gerado pelo triângulo amoroso, já que *Asmodeu Velho* induz Quirino a matar o Amado, *Hoje é Dia de Maria* parece investir no carro-chefe da teledramaturgia, podemos mesmo dizer em seu lugar-comum, o que produz uma diferença de estilo e narrativa entre esses episódios e o início da microssérie, com suas sugestões alegóricas. É possível que a presença de atores conhecidos do grande público, como Rodrigo Santoro, Daniel de Oliveira e Leticia Sabatela, tenha influenciado o redirecionamento da microssérie nestes episódios.

Ainda assim, nesse conjunto de episódios há momentos que merecem destaque por seu viés metaficcional, ainda que mais tácito. Quando *Maria* decide se juntar ao grupo de mambembes, ela se dispõe também a participar das apresentações abertas às comunidades por onde passam, encenando e cantando com os dois novos amigos. Assim, durante os três episódios em questão, os números cantados ao público diegético coincidem, em boa parte, com a cena da própria microssérie, ou seja, os atores são enquadrados de frente, em plano médio, a plateia da cena não é visível no quadro, mas sua presença fora de campo é implícita, enquadramento que gera a impressão de que nós, telespectadores, somos a própria plateia. Assim, a representação dos atores mambembes para o seu público diegético torna-se a representação para a audiência da microssérie. Cria-se, portanto, cena dentro de cena, representação dentro de representação e, assim, retorna uma dimensão ‘metaficcional’ e reflexiva, mesmo que mais tácita e menos potencializada do que em outros momentos da série

⁹²O grupo faz alusões vagas a outras referências circenses e a apresentações populares, não apenas brasileiras, formas de entretenimento e espetáculo a que o cinema, por assim dizer, sucedeu. Alguns filmes trabalham essas referências em tom de homenagem, de forma mais ou menos nostálgica. No Brasil, lembremos, para mencionar dois diferentes momentos históricos, de *Bye Bye Brasil* (Carlos Diegues, 1979), e *O Palhaço* (Selton Mello, 2011).

aqui analisados. Algo parecido acontece na cena em que o personagem Quirino, obsessivamente angustiado pelo amor não correspondido por Maria, coloca-se de frente para o espelho e pinta no rosto uma expressão de tristeza: lágrimas caindo dos olhos e a boca retorcida para baixo. Ele cria para si mesmo uma máscara de dor e choro, duplicando no personagem do palhaço a tristeza vivida como Quirino.

Nas andanças com Rosa e Quirino, Maria reencontra o Pai, depois de uma angustiante procura, de que o Pai é agente. Nesses trechos, assim como naqueles em que Maria reencontra o Amado depois da espera diurna, a microssérie abusa da trilha musical, com evidente papel de reforço sentimental e melodramático. A impossibilidade do amor ganha relevo, e as franjas do mar praticamente saem de pauta nesses episódios. Também Asmodeu apresenta-se menos. Sua versão Asmodeu Velho aproveita-se da obsessão de Quirino para induzi-lo a matar o Amado – o pierrô o prende numa gaiola, mas o homem/pássaro é salvo por Rosa; e, ao perceber seu fracasso nessa empreitada, o diabo produz neve para matar o pássaro de frio, e trazer mau tempo à protagonista. O pássaro congela e o Pai de Maria morre. Depois que Quirino confessa-lhe o que fez, Maria se vai. Volta, novamente sozinha, a seu caminho, e volta a cantar a “Constância”, depois de um longo hiato em que a canção desaparece da microssérie, assim como desaparecera a busca pelas franjas do mar.

Nas andanças pelo sertão tomado pela neve, Maria encontra Asmodeu Poeta, que tenta seduzi-la com belas palavras. A moça acaba recuperando sua chavinha – estava presa no pescoço do diabo. Com o objeto, Maria reencontra o pássaro congelado, abre seu peito com a chavinha, retira um coração de pano e o animal revive; sugere-se, assim, que o tesouro a que a menina chegaria, de porte da chavinha, seria o tesouro do amor.

Contrariado pelo fracasso de suas investidas, Asmodeu em sua forma original encara a câmera e diz: “*Que poder tem essa mulher, de mudar maldição e benção?*”. Note-se que *Maria*, por vezes, apresenta-se mais poderosa do que o diabo, ente capaz de alterar a ordem do tempo. De fato cabe a pergunta: Que poder tem Maria? De onde esse poder provem? Asmodeu, então, em mais uma tentativa de desorganizar os rumos da protagonista, devolve-lhe a infância para desfazer o amor que parece a tudo superar. *Maria* volta ser criança e, como diz a voz narradora: “[...] *parece até que a história saiu do prumo com tanta reviravolta [...]*”.

Como buscamos demonstrar, os três episódios em questão saem do rumo estabelecido pelos primeiros episódios da série. Todas as ‘promessas’ sugeridas pela microssérie em seu início, a missão que todos atribuem a Maria, sua busca pelo encontro com as franjas do mar, atualização de um possível horizonte teleológico de transformação nacional, a própria metaficcionalidade e alegorização da série ao convocar tantas referências, tudo isso se frustra

nesses episódios românticos, em que imperam as tensões do triângulo amoroso, a busca do Pai e a predominância de um esquema teledramatúrgico clássico, mesmo que o enredo seja peculiar, com sua causalidade, por vezes, mágica: heroína, mocinho e vilão se enfrentam, rumo ao final feliz. A alegoria se esvazia e uma narrativa romântica toma a dianteira.

3.6 Maria e Macunaíma: da constância à inconstância, diferenças e contrastes

Propomos desenvolver aqui, antes de prosseguirmos com o percurso dado pelos episódios da microssérie, uma espécie de ‘parênteses’, onde discutiremos melhor as principais características da protagonista de Hoje é Dia de Maria – 1ª Jornada. O que se justifica não apenas pelo desvio sofrido pela microssérie nos capítulos ora descritos, mas por um aspecto marcante e invariável da conduta da personagem, tal como sublinhado pela narrativa: sua constância. Em meio a uma narrativa episódica, marcada por citações e alusões a cenas de outras representações, o que confere à microssérie um tom fragmentado e heterogêneo, Maria é constante. Em raras circunstâncias, altera a sua postura bondosa, correta, generosa e persistente, por exemplo, quando ela hesita em ceder a água de seu jarriño ao Maltrapilho, esboço de egoísmo logo corrigido. Mesmo ante a violência do pai, as maldades da madrasta e as armações de Asmodeu, a constância de Maria parece inabalável, como reforça a canção que ela entoava, nos intervalos dos desafios que enfrenta pela Terra do Sol a Pino: ‘Constança, meu bem, constança, constante sempre serei’.

Outro aspecto relevante a notar é a presença de forças e elementos mágicos na jornada de Maria. Principalmente através dos personagens de Rodolfo Vaz, a menina recebe objetos mágicos que vão favorecer a sua constância, apoiando o seu caminhar e ajudando-lhe a vencer os desafios que se interpõem. O mágico está a favor de Maria e de sua bondade. Mesmo as maldades arquitetadas pelo demo: se por ora dificultam sua jornada, no momento seguinte vão favorecê-la, em função das trapalhadas do mesmo Asmodeu que, em várias ocasiões, ‘erra a mão’ e acaba por facilitar a chegada da menina às franjas do mar, para dificultar a relação amorosa entre Maria e Amado, por exemplo, ele devolve a infância à protagonista, mas ela retorna ao tempo anterior à morte da mãe e à dissolução da família, como se verá. Acima de tudo, até mesmo de Asmodeu, mentor da maldição que sobre a menina e sua família recai, estão as forças do Bem, que emprestam virtudes à heroína e dispõem auxílios mágicos para facilitar sua jornada, pois o demo é falível, mas Maria é constante.

Macunaíma poderia ser encarado como uma versão grotesca e crítica de Maria. A alegoria do brasileiro é construída através das desventuras do ‘herói sem nenhum caráter’, como mostra a figura 16,



Fonte: Bazin (1991)

Um contraponto interessante à personagem é o paradigmático Macunaíma, do longa de mesmo nome, dirigido por Joaquim Pedro de Andrade em 1968, adaptado da rapsódia de Mário de Andrade (1928). O cotejo, a nosso ver, procede, e não apenas porque *Macunaíma* figura entre as referências explicitadas pela produção televisiva. Separados no tempo por 36 anos, os dois personagens têm, em comum, o movimento de deixar seu lugar de origem, enfrentar um outro mundo e, após muitas aventuras, retornar para casa (VOGLER, 2006). Nessa jornada, as duas produções colocam em cena e em pauta – de modos bem particulares – o Brasil, os brasileiros e a problemática nacional.

Por outro lado, o que separa notadamente as duas figuras é a discrepância entre suas personalidades e condutas. Ao contrário de Maria, Macunaíma é o ‘herói sem nenhum caráter’, volúvel, imaturo, aproveitador e inconstante, do figurino ao comportamento, características que dificultam a atribuição de traços de psicologia e caráter exclusivos, essenciais, e de sentidos únicos à sua figura. É um herói sem projeto e sem motivos. Macunaíma deixa o Uraricoera e segue para a cidade, no filme, sem portar uma ‘missão’, a jornada se segue à morte súbita da mãe, motivação que, aliás, está na origem da jornada de Maria. Na cidade, entre falcatruas, ‘brincadeiras’ e tropeços, conhece a guerrilheira Ci, apaixonou-se e, depois da morte da mulher, decide ir em busca da muiraquitã, a pedra que ela

usava pendurada no pescoço e que foi parar nas mãos do gigante Venceslau Pietro Pietra. Por um período, tal busca transforma-se na grande motivação de sua vida, ele enfrenta o gigante, elabora planos para o resgate da pedra etc., mas, logo depois de alcançar seu intento, volta para seu lugar de origem carregado de eletrodomésticos, troféus precários do mundo urbano, mas sem amadurecer. ‘Vitorioso, Macunaíma não dá salto de qualidade’, como indica bem Xavier (1993, p.152). “Ele não cresce, recusa a condição de herói doador, responsável diante dos pares por uma ordenação do mundo e um provimento do necessário: faz exatamente o oposto” (id.; *ibid.*; p.152). Egoísta, agindo sempre em proveito próprio, “figura da mesmice” (id.; *ibid.*; p.152), acaba abandonado pelos irmãos, que não mais suportam seu predatório “jeitinho”. Termina devorado pela Uiara, submerso nas águas de um ribeirão, ao som de Desfile aos heróis do Brasil (Villa-Lobos), sem sombra da grandeza e do lirismo do anti-herói que lhe deu origem, que se transforma na rapsódia em uma estrela da Ursa Maior a brilhar no céu. Sobre a saga de *Macunaíma* no filme e o resultado da jornada particular desse anti-herói, escreve Holanda:

Dentre as várias leituras que a rapsódia de Mário sugere, Joaquim escolhe a de explicitar as implicações ideológicas contidas na viagem do herói de Mário de Andrade. Mário, no final da rapsódia, determina claramente a falta de sentido do “se deixar viver” do herói. Numa tentativa de aprofundar a interpretação do percurso do herói de Mário, poderíamos considerar *Macunaíma* como a história de um herói que, tendo sua maioridade reconhecida, abandona o lar com a determinação explícita de empreender uma “viagem por esse mundo afora”. Ou seja, com uma narrativa bem próxima do modelo épico da viagem onde o personagem se abandona na busca de si. Entretanto, no meio do trajeto, Macunaíma se equivoca ao atribuir ao muiiraquitã o sentido de sua vida. O resultado da viagem é a descoberta desse engano, é a *falta de sentido*. Ou mais concretamente: se a viagem “pelo mundo afora” puder ser considerada a viagem da subjetividade, é no momento em que o herói suspende a consciência de si como natureza que seus fins e sua própria consciência perdem o valor (1978, p.83).

Maria, ao contrário, apesar de nem sempre conhecer os rumos que toma, ou seja, mesmo que não tenha sempre o poder de determinar a própria caminhada, segue ‘constante’ rumo ao mar, propósito engrandecido ao longo da jornada pela ‘missão’ que muitos outros viajantes da Terra do Sol a Pino lhe atribuem, apesar do ‘desvio’ sofrido pela microssérie nos capítulos 5, 6 e 7, como já indicamos. O mesmo se aplica à consciência da inabalável ‘constança’ mantida pela heroína para vencer os obstáculos. Além de ter a própria consciência a favor de si no cumprimento da jornada, Maria tem também as forças mágicas a seu favor. Como já notamos, mesmo as ações miraculosas de Asmodeu, se inicialmente prejudicam a protagonista, acabam afinal por facilitar a reorganização daquilo que fora alterado pelo mesmo demo.

Já Macunaíma, saído do livro e recriado no filme, perde os poderes e atribuições mágicas. Como escreve Xavier, “nascido num espaço que abriga o maravilhoso, [...] não se apresenta, [...], como quem possui mais poderes, [...]. Suas vitórias são produzidas pela força [...] da sua sagacidade e do acaso, tal como é próprio ao malandro” (1993, p.142). Ou, como explica Holanda, ao contrário do que ocorre na obra literária:

Macunaíma não transporta magicamente a mãe para o outro lado do brejo: esconde comidas gostosas num esconderijo bem disfarçado. Não cresce igualado pela cutia: ganha de uma velhinha roupas de adulto [...]. A suspensão da magia é importante no sentido de conduzir a história de Macunaíma, suas idas, suas vindas, à dimensão real, crônica tragicômica e anti-heróica (1978, p.85).

Por outro lado, não podemos nos esquecer das cenas em que o mágico parece atuar ‘a favor’ do ‘herói sem nenhum caráter’. Macunaíma se transforma magicamente, por exemplo, de homem negro e selvagem, o ator Grande Otelo, em uma figura aristocrática de jovem herói branco europeu, Paulo José, motivo de alegria para ele e de inveja para os irmãos. Mas, em momentos como esse, é fundamental notar que a magia entra em cena para expor de maneira irônica e crítica as fragilidades do personagem, pois seu êxito aleatório não é por ele conquistado, e traduz “com admirável eficiência a incapacidade brasileira de se afirmar com autonomia em relação ao modelo ocidental” (SOUZA, 1996, p.281). Por abrigar procedimentos ambivalentes como esse, de maneira a problematizar a questão do nacional, Gilda de Melo e Souza (1996) aponta na rapsódia um jogo de intertextualidades que, a nosso ver, se prolonga no filme. A busca por um objeto miraculoso, a muiraquitã, empreendida pelo personagem, sugere uma aproximação entre o livro de Mário de Andrade e o romance austriaco, que por sua vez desenvolve um dos arquétipos mais conhecidos da literatura popular ocidental: a busca pelo Graal. Mas, ao mesmo tempo em que o texto “evoca a herança européia e uma linhagem centenária” (id.; IBID.; p.281), ele também se vale de um sistema referencial “ostensivo e contestador, aponta para a realidade nacional, baseando-se no repertório variado de lendas e da cultura popular” (id.; ibid.; p.281.), resultando assim num “curioso jogo satírico que oscila de maneira ininterrupta entre a adoção do modelo europeu e a valorização da diferença nacional” (id.; ibid.; p.281).

Intensamente metaficcional, a começar pela adaptação de uma rapsódia rica em intertextualidades, o longa Macunaíma, de Joaquim Pedro de Andrade, acaba por nos apresentar uma alegoria do Brasil e dos brasileiros, através das ‘desventuras’ de um ‘herói sem nenhum caráter’. Na análise de Holanda: "Em Macunaíma, segundo Joaquim Pedro, tem-se a estória de um brasileiro que foi 'comido' pelo Brasil. Isto é, pelas relações de trabalho,

pelas relações sociais e econômicas que ainda são basicamente antropofágicas" (1979, p.84). Em pleno processo de modernização do país, que implicou na valorização dos centros urbanos como espaço do progresso, que intensificou a abertura do Brasil ao mercado internacional, que representou uma tentativa de ilusão compensatória para o "atraso" econômico decorrente do processo de colonização, Joaquim Pedro remodela o protagonista nascido no modernismo, de modo a sugerir que o padrão 'Macunaíma' faz jus ao Brasil da modernização conservadora e autoritária: consumista, hedonista, egoísta, sem projeto, sem constância. Nos termos de Xavier:

O filme acentua o pior aspecto da recusa ao trabalho e do infantilismo de Macunaíma: o lado de não solidariedade aos iguais, da não colaboração com a comunidade de origem, recusa do espírito coletivo [...] Prevalece o olhar crítico endereçado a ela como puro individualismo [...] Permanecem o econômico e o político como fundamento da crítica: esta se endereça ao consumismo como traço da modernidade e ao conservadorismo militar. Na sua crítica ao consumo como valor, o filme investe contra a 'modernidade ilusória' do país, atrelada à dependência e feita de sucata. Dependência encarnada na figura do industrial arcaico, o oportunista Venceslau, parasita que espelha, na esfera dos ricos, a conduta do malandro. Ou seja, em todas as classes, o Brasil moderno seria macunaímico; moderno apenas pelo consumo [...] A conclusão amarga é pela efetiva falta de saída, o esgotamento do padrão Macunaíma como ideal de identidade nacional (1993, p.155-156).

Macunaíma poderia ser considerado uma versão grotesca e crítica de Maria ou, quem sabe, Maria seria uma espécie de 'anti-Macunaíma'. Se focalizarmos na composição da protagonista os esforços de leitura alegórica da microssérie, em sua particular evocação do nacional, certamente obteremos uma imagem menos crítica, menos exasperada, mais harmônica e mais conciliatória do que aquela de Macunaíma (1968). Pois Maria se encaixa melhor no padrão clássico de heroína (VOGLER, 2006) do que em sua desconstrução ou radical paródia, tal como feito pelo filme de Joaquim Pedro de Andrade. A heroína configura, por assim dizer, um contraponto estável e constante a uma narrativa significativamente episódica e mesmo inconstante. Voltaremos, na análise do episódio final e na conclusão, a essa inconstância e fragmentação da microssérie, que convocam a alegoria em seu sentido moderno.

3.7 Episódio Final: gira mundo!

No último episódio, Maria, menina, regressa pelo caminho que a levará de volta para casa. O retorno é involuntário, não é movido pelas intenções da garota, que constata: "*Pra*

qualquer lugar que eu vá, eu tô sempre voltando”. No caminho de volta, ela reencontra todos os personagens encontrados na ida, até o momento em que ficara adulta, quando a microssérie apresenta o significativo desvio apontado anteriormente. Não há uma repetição estrita dos fatos, mas um reencontro, uma repetição ‘diferente’, digamos, com tudo o que houvera até então. É curioso porque, como se verá, Maria retorna ao lugar de origem em um tempo anterior ao de sua partida; no entanto, o regresso pela Terra do Sol a Pino não corresponde a uma repetição dos fatos passados na travessia, mas a uma série de reencontros com figuras com que ela cruzou em seu percurso, todos de alguma forma modificados, em resumo, há contraste entre o tempo que ‘retorna’, Maria regressa à infância antes de sua partida de casa, e o tempo que ‘avança’, o reencontro com personagens encontrados no trajeto anterior, modificados. Importante notar que todos os diálogos comentam esse retorno de *Maria* e buscam justificá-lo, evidenciando uma vez mais pronunciada ‘consciência de si’, pela ficção. Maria pergunta, por exemplo, a um dos personagens de Vaz: “*Tô indo ou voltando, seu Mascate?*”. Ao que ele responde, em mais uma “mensagem”: “*Tanto faz... O que importa é caminhar*”. O Mascate presenteia a menina com um espelho e lhe orienta a deixá-lo guardado, usando-o somente no momento em que o seu coração mandar.

Maria reencontra também o seu amigo Zé Cangaia, que agora cuida de um pequeno parque de diversões. A garota sobe num carrossel e o amigo lhe faz girar. Ela reclama que andou, andou e não chegou a lugar nenhum. E questiona: “*Viver é isso? Andança sem parada? Acho que meu destino é sempre fazer o caminho de volta*”. Zé Cangaia gira o carrossel e grita: ‘*Gira mundo! Pra que ele vire às avessas e toda tristeza se vá!*’.

Maria reencontra também as Crianças Carvoeiras. Elas estão livres, correndo felizes. A Menina Carvoeira sorri para Maria e diz: “*O mundo girou!*”. Outro reencontro é com o primeiro personagem de Vaz, o Maltrapilho. Com ele, a menina chora e lamenta: ‘*Queria tanto chegar nas franjas do mar... Eu tinha esperança que lá fosse melhor*’. Ele responde que ela volta sim, mas volta diferente. Deixa-lhe uma cumbuca com água, a mesma que ela dera a outro personagem de Vaz, o Mendigo, quando este lhe pedira água, e some. Maria constata, olhando para a câmera pela primeira vez, como que adquirindo consciência do mundo ficcional por onde transita: ‘*Sumiu! Igualzinho da outra vez!*’.

Como não poderia deixar de ser, a garota reencontra também os Retirantes. Eles lamentam que ‘*toda terra desse mundo tem cerca e tem dono*’, reforçando uma tendência presente em outros momentos da microssérie: a imbricação e ambivalência entre aparição mágica/fantasmática e motivação realista. Maria dá para o Retirante a cumbuca com água. Ele derrama toda a água no chão, justificando que é preciso devolver à terra aquilo que ela dá. De

repente, começa a chover e, notemos bem, apenas sobre o grupo de retirantes. Eles festejam e gritam: *‘Nossa esperança tá voltando! Deus existe!’*.

É difícil precisar a que/quem se deve atribuir o alento desse grupo e também aquele das Crianças Carvoeiras. A esperança está voltando, mas por quê? Pela persistência e bondade de *Maria* frente aos desafios que eles próprios tiveram dificuldade de enfrentar, resistindo às investidas do diabo sem com ele pactuar, as crianças ‘venderam a alma’ e os retirantes desistiram de caminhar rumo ao mar, vencidos pelo ‘roubo da noite’? Mas já não era assim quando eles se encontraram pela primeira vez? E, neste reencontro, por que haveria mudança, se *Maria* ainda não alcançou as almeçadas franjas do mar, *têlos* reafirmado ao longo de boa parte da microssérie? Por outro lado, tudo parece não passar de um “erro de cálculo” de *Asmodeu*. Ao devolver a infância de *Maria*, ele ‘gira o mundo’ e volta tudo a um tempo anterior às grandes desgraças que, pelo que se entende do final da microssérie, ele mesmo produzira.

No reencontro com outro personagem de Vaz, o ‘Homem de Olhar Triste’, a menina constata que no túmulo onde ela enterrou o defunto endividado nasceu e cresceu uma arvorezinha com flores brancas. O homem diz para ela: *‘É Deus agradecendo sua boa ação. Seus sonhos serão atendido’*.

Asmodeu se desespera ao perceber que algo de seus planos dera errado e, de maneira cômica, comicidade relacionada à consciência da ficção, em mais um gesto metaficcional, reclama: *‘Ô gastura, ô cansera que ela me dá’*. Por outro lado, se alegra ao perceber que ‘o desgraçado não veio junto’, referindo-se ao pássaro que acompanhava *Maria*. Quando atesta que a menina está voltando para casa, comemora: *‘Volta praquela vidinha!’*

Mas *Maria* volta a um tempo anterior ao da partida. A Madrasta ainda está casada com seu primeiro marido, a Mãe está viva, os irmãos e o Pai estão trabalhando no sítio, que ainda é próspero. O Ciganinho, um menino que se oferece para trabalhar no sítio da família, chega e nasce um encantamento entre ele e *Maria*, ele é o Amado. O diabo admite: *‘Devolvi a infância de Maria antes da mãe morrer... Deixa estar, vou fazer tudo de novo’*. A fala reforça o que sugerimos anteriormente: tudo, a morte da mãe, o abandono do sítio, a errância da menina, teria sido provocado pelo diabo. Na origem de tudo, origem que não vimos, pela construção *‘in media res’*, estaria a maldição do diabo. Ao enfrentá-lo pela primeira vez no terceiro episódio, *Maria* estaria como que reconhecendo, intuitivamente, o seu grande inimigo, e dele se vingando. Se esta hipótese é acertada, nos perguntamos, resposta que a microssérie não oferece: por que a maldição, se *Maria* justamente se notabiliza por resistir ao pacto?

Asmodeu convoca, então, suas seis outras faces, que rodeiam o sítio, para reiniciar,

como em uma narrativa cíclica, tudo outra vez: *‘Vou te transforma num pássaro de lata, Ciganinho! Vou lançar a desgraça sobre esta casa..!’*. Com o espelinho que lhe deu o *Mascate*, motivada pela aparição do Ciganinho, ‘quando o coração mandar’, Maria combate Asmodeu, devolvendo-lhe, pelo reflexo, o mal que ele lança. Os Asmodeus são assim destruídos e se transformam em pedaços de lata, de onde surgiram em sua primeira aparição; a desavença teria então começado ali? e retornam para um buraco que se abre na terra. O buraco se fecha e de lá nasce uma flor. O diabo volta para seu lugar, o inferno. Maria impede, dessa forma, a repetição cíclica de tudo. Com a destruição do diabo, poderíamos pensar, a história ‘anda’. Mas anda para onde? Para a realização da utopia a partir do ‘regresso’. Ciganinho pergunta a Maria se ela ‘ainda’ quer ir às franjas do mar. Como num passe de mágica, os dois passam sob uma cerca e chegam ao mar. No plano final os encontramos de mãos dadas, enquadrados de costas, à beira da água. A câmera deriva e termina focalizando apenas o mar. A narradora conclui: *‘É a inocência que renova o mundo’*.

4 CONCLUSÃO

Foram muitas as vertentes de análise, de questionamento e de dúvida; nossa dissertação é pontuada por frases interrogativas. Buscaremos nesta conclusão costurar e avançar algumas questões que surgiram de nossa pesquisa. Reconhecemos, entretanto, que o percurso não se fecha totalmente, e que a incompletude persiste. Até mesmo em termos de entendimento da narrativa. A microssérie *Hoje é Dia de Maria – 1ª Jornada* deixa, ao longo de toda a sua trama, pontas soltas, sugestões que ecoam, mas não são retomadas, dificultando o encerramento ‘clássico’, o fechamento de um círculo. Seu caráter episódico, fragmentado (na maioria dos episódios), que motiva a leitura alegórica, deixa brechas que dificultam a análise. Portanto, em um olhar ainda panorâmico sobre a microssérie, podemos concluir: com a mesma intensidade com que a produção nos instiga a identificar e reconhecer intertextualidades e referências vivenciamos como intérpretes dúvidas, incertezas e mesmo angústias pelo não-entendimento de certos encaminhamentos narrativos e pela insegurança quanto às sugestões de significação. Vale notar que essa característica da série, a nosso ver, a diferencia de grande parte das produções ficcionais televisivas: mesmo naquelas mais potencialmente metaficcional, dominam, historicamente, os finais conclusivos, arredondados, em que a expectativa e a tensão alimentadas durante toda a trama são superadas pela certeza de que as coisas finalmente se resolveram e de que todas as questões levantadas no percurso obtiveram respostas claras, ainda que temporariamente, nos casos das tramas que deixam um pretexto para uma segunda temporada. Mesmo com seu impulso totalizante, em diálogo com a constância da protagonista, *Hoje é Dia de Maria – 1ª Jornada* se apresenta como uma grande colcha de retalhos, com lacunas narrativas e fragmentos que evocam outras cenas, instigando decifrações.

Passemos, então, para a provisória costura desses ‘retalhos’, a começar pelas problemáticas da alegoria e da metaficção. Central neste trabalho foi a suspeita do potencial alegórico de algumas referências presentes na microssérie, que evidenciam uma narrativa marcada por estratégias metaficcional. ‘Afinal, onde começa a alegoria’, perguntaria Ismail Xavier, como mencionamos no capítulo 2: ‘na expressão do artista ou na leitura do crítico?’ Cientes de que a fragmentação, as lacunas e o acúmulo de referências imprecisas dificultam afirmações seguras, buscamos em nossa análise ‘ensaiar’ junto com a obra, sem a pretensão de lhe alcançar um ‘fundo’ ou uma ‘verdade definitiva’, como nos ensinam, aliás, os modernos alegoristas. Depois da leitura empreendida, principalmente no capítulo 03 deste trabalho, pensamos que a hipótese alegórica se sustenta, ainda que a microssérie não a

conduza às últimas consequências. As referências convocadas em *Hoje é Dia de Maria* nos remetem a cenas de outras produções ficcionais brasileiras, especialmente a imagens do Cinema Novo, nos idos de 1960, e potencialmente atualizam fraturas e problematizações ensejadas naquelas produções. Como já discutido, são imagens presentes em obras que, tendo a experiência nacional como horizonte, ora afirmam a esperança na superação de uma condição subdesenvolvida e precária, ora a exasperação pelo circuito infernal de sua reposição, referimo-nos aos dois momentos do Cinema Novo, antes e depois do golpe militar de 1964. De todo modo, são obras em que, com frequência pela via da alegoria, se explicitava “o relacionamento conflitante e produtivo entre as formas estéticas, as deformidades sociais do país e as grandes linhas do presente”, como nos diz Schwarz (2012, p.56). Em diálogo com essas representações, pensamos que especialmente as imagens do sertão, microcosmo problematizador de uma categoria mais ampla, o nacional e do mar, lugar que se busca, para onde se encaminha, horizonte utópico da transformação são centrais na microssérie e indicam forte potencial alegórico. Do sertão desdobram-se as imagens dos retirantes. Como notamos, tais personagens aparecem empoeirados, amarelados, como se tivessem saído de um baú onde se guardam velhos objetos. A aparição traz em seu bojo duas questões: a confissão do grupo de retirantes de que desistiram de chegar ao mar por cansaço, desgaste, desilusão, já que foi ‘roubada a noite’ na Terra do Sol a Pino; e a atribuição a Maria da missão de chegar lá e, como uma representante desses que ‘ficaram pelo caminho’, atingir o que eles não puderam alcançar.

Diante disso, a microssérie se insinua, principalmente nos episódios 2 e 3, como atualização metaficcional das imagens, dilemas e alegorias sobre o nacional engendrados em obras, cinematográficas, notadamente, da década de 1960. Chegando ao mar, onde seus ‘antepassados cinematográficos’ não chegaram, Maria seria afirmação da superação de um estado de coisas fraturado e incompleto, realização de um *télos* antes colocado apenas como promessa, advento? e posteriormente recusado pelas obras desesperançadas de final da década de 1960?. Avançar esta interpretação, entretanto, seria ignorar os descaminhos da microssérie, seus desvios e lacunas. Pensamos que os episódios 5, 6 e 7 frustram a expectativa de interpretação alegórica, ao apresentarem uma mudança brusca no percurso e nas motivações da protagonista. Maria deixa de buscar o mar e passa a procurar o pai. A motivação de seus dias é a espera pela noite, quando poderá reencontrar seu amado, a mesma noite que aos Retirantes faltava. O sertão não vira mar, mas neve, radicalizando a descontextualização que remete aos cenários de contos de fadas. E *Maria* se enreda em um triângulo amoroso com gosto de melodrama. Quando todos esses dilemas são solucionados, pai e filha se

reencontram, o Amado sobrevive ao frio, salvo por Maria, e Quirino retorna ao ‘bem’, a moça volta a ser criança por ação de Asmodeu e, num movimento regressivo, volta para casa e chega ao mar.

Tal regressão, cabe notar, é ainda assim teleológica. Maria chega ao ponto desejado, ao fim prometido. O mar não é só miragem, é destino alcançado. Mas, início, meio e fim da jornada não se articulam linearmente, como etapas sucessivas de um percurso temporal, trilhado conforme a direção da História. É preciso voltar para casa para alcançar o mar, diferentemente das ‘jornadas’ em que o herói retorna ao ponto de partida de porte do Elixir, a exemplo de Macunaíma com a muiraquitã. No caso de Maria, a finalidade se alcança pelo retorno, pelo regresso. Mesmo que impreciso em sua caracterização, o ‘interior’ de onde parte Maria, antes da maldição de Asmodeu, aparece assim como lugar bem-aventurado. Nota-se um certo elogio, de novo impreciso, a um território arcaico e ancestral, a uma ‘infância’ idealizada e autêntica, anterior aos problemas históricos aludidos pelas aparições fantasmáticas, na Terra do Sol a Pino, de figuras emprestadas de outras representações que tiveram o nacional como imenso problema. Arriscamos pensar: um ‘antes’ melhor do que a História, repositório de tradições e da constância inabalável da infância. Nesse ‘antes’, é possível por um passe de mágica alcançar o mar: Maria e Ciganinho não precisam cumprir jornada alguma para contemplá-lo, no plano final da microssérie. Estaria a utopia no regresso a uma infância mágica, anterior à História e a suas mazelas?

E, cabe ainda notar, o *télos* é alcançado pelas interferências do mágico. Mas as mazelas que motivam a utopia também são a ele atribuídas. É Asmodeu o grande mentor dos rumos de Maria. A chegada ao mar, a resistência à *Terra do Sol a Pino*, o enfrentamento de todas as agruras foram possíveis graças à combinação de constância da protagonista, apoio de agentes ‘do bem’, os personagens de Rodolfo Vaz e desacertos de Asmodeu. Ao contrário de Macunaíma, a magia está do lado de *Maria*. Sem os tropeços do diabo, quando, por exemplo, ele devolve a infância à menina, mas, por engano, em um tempo anterior à morte da mãe e à separação da família, teria Maria alcançado o mar? Antes: seu lar foi desfeito por uma maldição do diabo, o que se sugere ao final da microssérie; na jornada que cumpre, esperançosa de uma vida melhor, apoiada por amigos e emissários do bem, Maria encontra tristezas e desajustes, imagens que remetem a representações que tiveram as mazelas históricas da nação como horizonte de questionamento, reflexão, utopia de superação... Se a princípio é apenas uma menina que foge da madrasta má, como em um tradicional conto de fadas, Maria será progressivamente investida da missão de representar aqueles que ‘se perderam pelo caminho’, os que não lograram alcançar as franjas do mar. É reforçada a

sugestão alegórica e o horizonte nacional, atualizado a partir de muitas referências. Em seu difícil percurso, Maria resiste ao pacto com o diabo, mantendo-se constante na bondade e beneficiando-se da intervenção de outras figuras mágicas, sobretudo os personagens de Vaz. Ao final, sugere-se que, sem ter pactuado, ela fora vítima de uma maldição anterior, que pôs seu destino em movimento. Mas se tudo foi produto de Asmodeu, de sua maldição e de seus poderes mágicos, o que pensar dessa convocação de obras que se empenharam em tematizar a nação como um problema? A microssérie lança tais ‘aparições’ em um universo de fábula, descoladas de seus referentes originais, desvitalizadas. Importam pouco as ‘realidades’ a que os discursos originalmente remetiam, em suas representações de mundo. Hoje é Dia de Maria – 1ª Jornada resgata tais representações para, portanto, submetê-las manifestamente à fábula.

Falamos do enredo, mas não podemos nos esquecer da forma. A hipótese alegórica se apoia nas peculiares escolhas narrativas, mas também estéticas, da microssérie. Por exemplo, em sua organização episódica, em cenas fragmentárias, dentre as quais se destacam ‘retalhos’ e aparições que lemos como referências, aludindo a outras representações ficcionais. Essas características a aproximam da construção alegórica moderna, na definição que utilizamos aqui: a oscilação entre fragmentação, pela citação de e alusão a outras obras, o que remete a outras cenas, dificultando a unidade, coesão e identificação de um sentido exclusivo e totalização, na sugestão, que se evidencia pelas referências, de que há sentidos sobre o ‘nacional’ e a ‘identidade brasileira’ em jogo, instigando-nos à decifração. Se é intensa nos primeiros episódios, essa fragmentação arrefece no percurso da microssérie, como descrevemos. A narrativa caminha para um momento menos fragmentário, menos heterogêneo, mais unitário e mais contínuo. Os episódios 5, 6 e 7 praticamente se transformam em uma série à parte, tamanha a linearidade e a constância da narrativa. Neste processo, o potencial alegórico da microssérie também arrefece, dando lugar a uma construção que se avizinha do melodrama, ainda que persista o teor de fábula.

Mas, se o potencial alegórico de Hoje é Dia de Maria – 1ª Jornada aparece obliterado pelas mudanças de rumo da microssérie, muda a missão de Maria, desaparecem as referências ‘nacionais’, o episódico dá lugar à unidade e à linearidade, devemos reconhecer que a metafictionalidade dá o tom da narrativa. Mesmo a convocação da fábula, do ‘era uma vez’ dos contos de fadas, pode ser vista como parte da estratégia metafictional. Com isso, a microssérie atualiza ancestrais narrativas mágicas, mas povoando-as, de maneira peculiar, por uma série de outras intertextualidades, dialogando especialmente com obras brasileiras que tiveram o ‘nacional’ como horizonte, de pensamento, representação, problematização. Assim poderíamos caracterizá-la: uma ficção sobre ficções. Algo de suas incongruências narrativas

diz respeito à difícil costura de tantas referências ficcionais, particularmente, à composição de um universo auto-contido de fábula com elementos que provêm de representações que tiveram realidades nacionais problemáticas e particulares como referentes.

Lembremos ainda de outra dimensão da construção metaficcional, tributária da atuação dos personagens de Rodolfo Vaz: a consciência da linguagem da ficção e a exposição de seu artifício narrativo. Apesar de outros personagens também apresentarem o gesto de encarar a câmera, são os personagens de Vaz aqueles mais reiteradamente conscientes da ficção onde se inserem. Eles anteveem os acontecimentos, compartilham didaticamente com o telespectador os testes à constância de Maria, sublinham as características morais da protagonista e influenciam de modo auto-consciente o desenrolar da história. Emissários do ‘bem’, força que, com exceção de sua atualização constante em Maria, não se encarna em uma figura precisamente nomeada, como é o caso do ‘mal’ sob as faces de Asmodeu, eles compartilham conosco o seu papel narrativo, aludindo a inúmeras figuras de papel semelhante, noutras narrativas. Buscando a cumplicidade do telespectador, engajam-nos na “torcida” pela heroína e nos valores que ela representa.

Pois se os personagens de Rodolfo Vaz são metaficcionais, a protagonista não o é; em contraponto à explicitação do artifício nas atuações de Mendigo, Maltrapilho e Homem de Olhar Triste está a constância de Maria em sua atuação dramática, restrita ao universo da ficção, ela é correlata, poderíamos pensar, de sua constância moral, da bondade reiterada que caracteriza a heroína. A constância da protagonista pode ser pensada em contraste, ainda, com a própria construção da microssérie. O episódico, o fragmentado, a colagem de referências, a convocação à identificação de intertextualidades presentes na trama se opõem à constância, lisura e previsibilidade que caracterizam a postura de Maria. Apesar de todo o sofrimento, ela mantém a coragem, a persistência, a crença, sem pactuar com Asmodeu. Supera os ‘adultos’ na capacidade de resolver problemas, como se nota nos episódios com Zé Cangaia e com o defunto finalmente enterrado. É uma protagonista digna da Jornada do Herói (VOGLER, 2006), agente de reconciliação, representante da constância em um cenário, por vezes, retalhado. Outros personagens como Madrasta e Asmodeu são mais farsescos e conscientes da ficção. No exagero de sua atuação, que força o sotaque caipira, por exemplo, a atriz Fernanda Montenegro descola do papel dramático da Madrasta e provoca o riso. Na sua multiplicação em faces e na perplexidade com que nos convoca, para reconhecer a “gastura” que lhe aflige a constância de Maria, Asmodeu também é divertido, risível. Em uma mescla de maldade, ironia, humor e desajeito, eles incitam o riso, a aversão, a identificação ao longo da história, em um movimento mais próximo ao que convoca o múltiplo anti-herói Macunaíma. São

falíveis, mutantes, inconstantes.

Importante reconhecer que alguns movimentos dramaturgicos da microssérie restam para nós misteriosos, sem motivação evidente. O que, afinal, teria motivado a mudança de rumo da história dos personagens coadjuvantes, o ‘giro’ do mundo, quando Maria retorna? É pela invocação de Zé Cangaia e Maria, no carrossel, que o mundo se põe em movimento? Terão eles este poder? Ou serão os desacertos de Asmodeu que fazem o mundo girar e, assim, solucionam as fraturas na vida dos Retirantes e das Crianças Carvoeiras? Se não foi Maria quem cruzou o caminho do diabo, mas foi ele quem determinou o seu destino desde “antes” do começo, como se sugere ao final, por que ele terá começado tudo isso? Por que lançar a maldição sobre a família de Maria, se a garota com ele não pactuara? Mesmo que esses fatores resem obscuros, podemos afirmar que o desenrolar dos acontecimentos é influenciado, predominantemente, pelo mágico, ora pelas ações acertadas e desastrosas de Asmodeu, ora pelos objetos mágicos concedidos pelos personagens de Rodolfo Vaz, emissários da instância narrativa e do Bem.

Outra desafio à análise é a chegada ao mar por Maria, juntamente com Ciganinho, no regresso. Devemos atribuir significações a esse ‘êxito’, à consumação do *télos*, à chegada de Maria onde outros não chegaram? Como já sugerimos, um retorno ao ‘Brasil profundo’, a um suposto tempo ‘original’, antes do começo da narrativa, onde os dilemas, as incongruências e as mazelas da História se encontram fora de campo? Maria percorre a Terra do Sol a Pino e, no retorno para casa, antes mesmo do tempo da partida, dá as mãos ao garoto e logo chegam ao mar. Parece-nos que esta cena final aproxima-se do que Lúcia Nagib (2006) chama de ‘utopia virtual’. Como em *Abril Despedaçado* (Walter Salles), Maria chega a um mar que geograficamente é incoerente com o espaço do sítio de origem. Assim como Tonho, Maria protagoniza uma cena há muito desejada por seus ‘antepassados cinematográficos’. Para além de guardiã da memória, missão que a microssérie parece se “auto-atribuir”, sendo Maria sua principal agente, a peculiar atualização da imagem do mar proporia que sentidos ao contexto brasileiro atual? Pensamos que a reciclagem dessa imagem não visa o Brasil como problema ou plenitude, ao menos não no ‘sentido forte’ da alegoria, aquele de potencial crítica histórica e ao presente. É talvez a afirmação de uma ‘origem’, de uma ‘infância’, o que se destaque, imprecisa, mas portadora de qualidades, e não um enunciado crítico sobre o mundo atual, ou um investimento utópico no porvir.

Chegar ao mar, portanto, não implica aqui a mobilização efetiva do horizonte utópico presente nas representações revisitadas pela microssérie. No percurso de Maria, a série homenageia importantes representações nacionais do passado, desconsiderando suas

especificidades, contextos, referentes. Costura, assim, uma peculiar metaficção que ‘regride’, convocando outras representações ao modo de aparições fantasmáticas, para atingir um fundo de plenitude que se identifica à própria ‘origem’, fundo de ancestralidade, mitos, imagens, ‘baú’ ou repositório que a microssérie se permite ‘revirar’, como peças soltas que se perderam de suas realidades históricas.

5 BIBLIOGRAFIAS

ANDRADE, Joaquim Pedro. 1969. **Macunaíma**. Brasil, video, cor, som, 108'.

ANDRADE, Mário. **Macunaíma**: o herói sem nenhum caráter. São Paulo: Martins, 1996.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel (orgs). **Dicionário Teórico e Crítico de Cinema**. São Paulo: Papirus, 2006.

BALLOGH, Anna Maria. Sob a pele das imagens existem gêneros e formatos; Os replicantes: séries e seriados; As minisséries: La crème de La creme. *In.*: **O discurso ficcional na TV**. São Paulo: Edusp, 2002.

BAZIN, Andre. **O cinema**: ensaios. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BENJAMIN, Walter. **A origem do drama barroco alemão**. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1963.

_____. **Obras escolhidas**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BECKER, Beatriz. O sucesso da telenovela pantanal e as novas formas de ficção televisiva. *In.*: GOULART, Ana Paula Ribeiro; SACRAMENTO, Igor; ROXO, Marco (orgs). **História da Televisão no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2010, p. 239-257.

BERNARDET, Jean-Claude. **Brasil em tempo de cinema**. São Paulo: Paz e Terra, 1978.

BHABHA, Homi K. **Nation and narration**. USA: Routledge, 2008.

BRITTOS, Valério Cruz; SIMÕES, Denis Gerson. A reconfiguração do mercado de televisão pré-digitalização. *In.*: GOULART, Ana Paula Ribeiro; SACRAMENTO, Igor; ROXO, Marco (orgs). **História da Televisão no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2010, p. 219-237.

BUARQUE DE HOLANDA FERREIRA, Aurélio. **Mini Aurélio Século XXI**: o minidicionário da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2011.

CARVALHO, Luiz Fernando; ABREU, Luís Alberto. 2006. **Hoje é Dia de Maria**: Primeira e segunda jornada. TV Globo. Brasil, vídeo e encarte, cor, som, 296'.

CASCUDO, Câmara Luís da. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. São Paulo: Global, 2001

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996.

COELHO, Teixeira. O imaginário da morte. *In*: **Rede Imaginária**: televisão e democracia. São Paulo: Companhia das Letras, Secretaria Municipal de Cultura, 1991. p. 109-122.

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder - A inocência perdida**: cinema, televisão, ficção documentário. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

CULTURAL, **Itaú**. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br>>. Acesso em: jul. 2011.

DANEY, Serge. **A rampa**: cahiers du cinema 1970-1982, São Paulo: Cosac Naif, 2007.

ECO, Umberto. A transparência perdida. *In*: ECO, Umberto. **Viagem na irrealidade cotidiana**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

ESPÍRITO SANTO, Carol do. **As marcas da recepção como processo e como instância na minissérie o Auto da Compadecida**: um olhar sobre a recepção dos textos ficcionais televisivos no Brasil. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2005. Dissertação.

FACE, **Black**, 2012. Disponível em: <<http://black-face.com>>. Acesso em: abr. 2012.

FECHINE, Yvana; FIQUEIRÔA, Alexandre. Cinema e televisão no contexto da transmediação. *In*: GOULART, Ana Paula Ribeiro; SACRAMENTO, Igor; ROXO, Marco (orgs). **História da Televisão no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2010, pp. 281-311.

FELDMAN, Ilana. O apelo realista: uma expressão estética da biopolítica. *In*: **Revista Famecos**, dossiê Menções de Destaque, Compós, 2008, Porto Alegre, nº 36, 2008.

FISKE, John. **Television Culture**. London and New York: Routledge, 1987.

GLOBO, **Memória**, 2010. Disponível em: < <http://memoriaglobo.globo.com>>. Acesso em: out. 2010.

GOMES, Dias. **Apenas um subversivo**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

GOULART, Ana Paula Ribeiro; SACRAMENTO, Igor. A renovação da TV. *In*: GOULART, Ana Paula Ribeiro; SACRAMENTO, Igor; ROXO, Marco (orgs). **História da Televisão no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2010, p.109-135.

HAMBURGER, Esther. **Telenovelas e interpretações do Brasil**. São Paulo: Lua Nova, 2011, p. 82: 61-86.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Macunaíma**: da literatura ao cinema. Rio de Janeiro: J. Olympio: Empresa Brasileira de Filmes, 1978.

JURADO, Rosely de Fátima. **A mídia televisiva a serviço da arte e da identidade nacional: Hoje é Dia de Maria**. São Paulo: Universidade de Marília, 2008. Dissertação.

LITERÁRIOS, **Dicionário de Termos**. Disponível em: <<http://www.fcsh.unl.pt/invest/edtl/verbetes.htm>>. Acesso em: ago. 2013.

MARIA, Hoje é Dia, 2005, <http://hojeediademaria.globo.com/>. [consultado em ago.2010].

MEMÓRIA GLOBO, Projeto. **Guia Ilustrado TV Globo**: novelas e minisséries. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.

MIRA, Maria Celeste. O moderno e o popular na TV de Sílvio Santos. *In*: GOULART, Ana Paula Ribeiro; SACRAMENTO, Igor; ROXO, Marco (orgs). **História da Televisão no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2010, p.159-175.

MÜLLER, Karin. **Rede Globo**: 26 anos de minisséries. São Paulo. Universidade Metodista de São Paulo, 2008.

NAGIB, Lúcia. **A utopia no cinema brasileiro**: matrizes, nostalgia, distopia. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

OMMUNDSEN, Wenche. **Metaficcion? Reflexivity in Contemporary Texts**. London: Melbourne University Press, 1993.

ORTIZ, Renato; BORELLI, Sílvia Helena Simões; RAMOS, José Mário Ortiz. **Telenovela: história e produção**. São Paulo: Brasiliense, 1989.

PORTINARI, **Cândido**, 2011. Disponível em: <<http://www.portinari.org.br>>. Acesso em: jan. 2012.

PROPP, V. I. **Morfologia do Conto Maravilhoso**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

ROCHA, João Cezar de Castro (org). **Nenhum Brasil existe: pequena enciclopédia**. Rio de Janeiro: Topbooks e UniverCidade, 2003.

SARAIVA, Leandro.; CANNITO, Newton. **Manual de roteiro: ou Manuel, o primo pobre dos manuais de cinema e TV**. São Paulo: Conrad, 2004.

SENRA, Stella. Perguntar (não) ofende. Anotações sobre a entrevista: de Glauber Rocha ao documentário brasileiro recente. *In: Guimaraes, César; Souza Leal, Bruno; Camargo Mendonça, Carlos. (Org.). Entre o sensível e o comunicacional*. Belo Horizonte: Autêntica, 2010, v. 1, p. 97-121.

SCHWARZ, Roberto. *Martinha versus Lucrecia – ensaios e entrevistas*. São Paulo: Cia. Das Letras, 2012.

_____. Cultura e política, 1964-1969. *In: Cultura e política*. São Paulo: Paz e Terra, 2009.

_____. **A sereia e o desconfiado: ensaios críticos**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

SODRÉ, Muniz. Álbum de Família. *In: Rede Imaginária: televisão e democracia*. São Paulo: Companhia das Letras, Secretaria Municipal de Cultura, 1991. p. 222-228.

SOUTO MAIOR, Marcel (org). **Almanaque da TV Globo**. Rio de Janeiro: Globo, 2006.

SOUZA, Gilda de Mello e Souza. O tupi e o alaúde. *In: ANDRADE, Mário. Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996, p. 255-294.

STAM, Robert. **O espetáculo interrompido: literatura e cinema de desmistificação**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981. p. 105-114.

SÜSSEKIND, Flora. **Tal Brasil, qual romance?** Rio de Janeiro: Achiamé, 1984

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno.** São Paulo: Cosac Naify, 2011.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica.** São Paulo: Perspectiva, 1975.

VILLA-LOBOS, **Museu.** Disponível em: <<http://www.museuvillalobos.org.br>>. Acesso em: jul. 2011.

VOGLER, Christopher. **A Jornada do Escritor:** estruturas míticas para escritores. Tradução: Ana Maria Machado. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

WAUGH, Patricia. **Metaficcion.** The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction. London and New York: Routledge, 1984.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico:** a opacidade e a transparência. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

_____. **Alegoria, Modernidade, Nacionalismo.** MEC\Funarte, 1984.

_____. **Alegorias do subdesenvolvimento:** cinema novo, tropicalismo, cinema marginal. São Paulo: Brasiliense, 1993.

_____. **O olhar e a cena.** Melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

_____. Alegoria histórica. *In:* RAMOS, Fernão Pessoa (org). **Teoria contemporânea do cinema:** pós-estruturalismo e filosofia analítica. São Paulo: Senac São Paulo, 2005. p.339-379.

_____. **Cinema brasileiro moderno.** São Paulo: Paz e Terra, 2006.

_____. **Sertão Mar:** Glauber Rocha e a estética da fome. São Paulo: Cosac Naify, 2007.