

IMAGIN(AÇÃO) E MEMÓRIA NOS ENTRELAÇAMENTOS DO EVENTO NARRATIVO: ALINHAVANDO CONFLUÊNCIAS NA MICROSSÉRIE *HOJE É DIA DE MARIA*

IMAGIN (ACTION) AND MEMORY IN INTERTWINING OF NARRATIVE EVENTS: TACKING CONFLUENCE ON MICROARRAY *HOJE É DIA DE MARIA*

Antonio Aílton Santos Silva¹
João de Deus Vieira Barros²

RESUMO: Faz um recorte redimensionado da dissertação de Mestrado *JANELAS DO CONTAR [NA MICROSSÉRIE HOJE É DIA DE MARIA]*: *Atravessando os limiares entre imagem e educação, narrativa e vida*, apresentada ao Mestrado em Educação da UFMA. Objetiva discutir processos e procedimentos dos complexos entrelaçamentos que respondem à memória do contar e às vivências humanas na narrativa, em percursos que atravessam vários suportes, da oralidade ao audiovisual. As discussões são analisadas com base, fundamentalmente, no pensamento de teóricos voltados à “memória cultural” e à oralidade, ao cinema e ao audiovisual, tais como Benjamin (1994), Ong (1998), Bakhtin (2004) e Barei (2007). Comenta-se o caso particular da microssérie *Hoje é dia de Maria*, a qual responde à própria ansiedade contemporânea de reunir num mesmo todas as formas do outro.

PALAVRAS-CHAVE: Memória. Dialogismo. Narrativa audiovisual. *Hoje é dia de Maria*.

1 Introdução

Os procedimentos de “reminiscência” ou entrelaçamento consciente de textos atravessa cada vez mais as expressões, os discursos, as manifestações estéticas e simbólicas das linguagens do nosso tempo. Mas como se constrói mais recentemente a tessitura e a prática do contar, ou do narrar, retomada em diversos níveis e de diversas formas, num movimento de reduplicações, alinhavos e desfiamentos, em que a própria memória se torna o duplo de si mesma? A questão se amplia quando se trata de produções que ultrapassam os próprios suportes e podem até circular do memorial cultural coletivo aos cânones autorais eruditos, ou diluir-se destes para alimentar o consumo rápido, massificado, o entretenimento fácil.

Através de um recorte redimensionado da dissertação de Mestrado *Janelas do contar [na microssérie Hoje é dia de Maria]*: *atravessando os limiares entre imagem e educação*,

¹ Mestre em Educação do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Maranhão, integrante do Grupo de Pesquisa em Arte, Cultura e Imaginário – GSACI. Graduado em Letras pela mesma Universidade. E-mail: ailtonpoiesis@gmail.com

² Professor do PPGE/UFMA – Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Maranhão e Coordenador do Grupo de Pesquisa em Arte, Cultura e Imaginário – GSACI. Graduado em Letras vernáculas e Doutor em Educação pela USP. Pós-Doutor FE/UFF.

Revista Literatura em Debate, v. 5, n. 8, p. 201 - 216, jan.-jul., 2011. Recebido em 31 maio; aceito em 7 jun. 2011.

narrativa e vida, apresentada ao Mestrado em Educação da Universidade Federal do Maranhão – UFMA, a qual, abordando a narrativa de ficção audiovisual, tratou dos processos de apropriação e construção de sentidos pelos sujeitos da educação diante da matéria narrada a que assistem e das estratégias formais aí articuladas, pretende-se aqui discutir aspectos dos entrelaçamentos que respondem à memória do contar, às injunções e vivências humanas num evento narrativo audiovisual e que responde à própria ansiedade contemporânea de reunir num mesmo todas as formas do outro.

Metodologicamente, travaremos um diálogo possível entre discussões levantadas por teóricos voltados à “memória cultural” e à oralidade, ao cinema e ao audiovisual, mas inserindo tais discussões tanto num contexto de interdiscursividade, que tem raiz nos estudos e abordagens bakhtinianas³, relativas a processos dialógicos e polifônicos, quanto nas discussões relativas à presença de imaginários que permeiam a cultura e as representações simbólicas da sociedade. Esses processos serão perspectivados e ampliados como abertura, memória e arena ideológica de ressurreição e transformação de sentidos. Apontaremos, por fim, suas implicações nas representações pessoais dos sujeitos, nas suas relações no meio em que vive e sobrevive, utilizando como produção exemplar a microssérie *Hoje é dia de Maria*.

2 Tessituras do narrar: transladar o tempo

Narrar é lembrar, é passar adiante, para um outro, uma fundação do mundo ou uma fundação no mundo: um evento, um acontecimento que envolve seres, tempo e espaço num movimento confluyente, num movimento vertente para o ser do próprio mundo. E neste sentido, não importa muito se o acontecimento é real ou fictício, instaurado como evento de uma realidade outra, não vivida por seres não reais, ou como a realidade nua e crua que, contada, é também discursivizada, é também mediada, politizada. Ora: ambos serão memória, num tempo distante. Ambos serão *mythos*, narração, e, fragilmente separados, juntar-se-ão à injunção do próprio homem, que diz: “vai!”.

Vem, então, a narrativa, das entranhas do tempo, da luta e do sonho. Não (só) como a jornada pessoal, de um indivíduo, mas jornada de comunidades, de coletividades, como um

³ De Mikhail Bakhtin (1895-1975), pensador russo cuja obra centraliza-se nas ideias do e da polifonia (no romance) e, isto é, da multiplicidade de vozes que se entrelaçam ou se imbricam dialógica e dialeticamente num determinado texto, numa obra, e do próprio diálogo entre textos. Formulador da teoria da carnavalização. Sua preocupação direciona-se principalmente para a ideia do signo como elemento ideológico e de interação social. *Revista Literatura em Debate*, v. 5, n. 8, p. 201 - 216, jan.-jul., 2011. Recebido em 31 maio; aceito em 7 jun. 2011.

trânsito construído desde que o mundo é mundo, desde que os homens se sentaram ao redor das fogueiras para *contar*, isto é, para “intercambiar experiências”⁴ (BENJAMIN, 1994, p. 198), para presentificar o ausente⁵, e *des-vendar* os mistérios – porque aí se instaurava também o transporte dos sentidos pelas instâncias das metáforas, das imagens e dos gestos. Contando e cantando, pois se tem notícia de que as duas ações se misturavam nos primórdios, haja vista a poesia arcaica ou os cânticos narrativos míticos, as sagas e as epopeias fundantes da tradição oral – escrita de todas as grandes civilizações.

A forma como a memória cultural e simbólica é (também) construída por essas retomadas em tessituras de formas estruturas, figuras, motivos, percursos temáticos etc., não é um privilégio do cinema, do audiovisual ou das linguagens imagéticas e tecnológico-informacionais do nosso tempo. Isso acontece desde que o homem narra, desde que o homem conta sua própria história, a história dos deuses ou a história do mundo e de tudo o que nele há, desde que o homem inventa e se reinventa. Na cultura grega, o rapsodo, ou seu correspondente em outras culturas (bardos, aedos, etc.), será o responsável por “tecer ou alinhar – *rhapsōidein*” canções, “recitar”, “costurar cantos” (*rhaptein* – costurar; *ōide* – canto) (Ong, 1998, p. 22; 32), e nas fórmulas de suas epopeias orais, os heróis, os conflitos, os feitos, tornavam-se produtivos e repetitivos, parafrásticos, reapareciam em outras epopeias, as quais poderiam ser posteriormente recolhidas pela escrita.

Essa memória alinhavada criou-se, portanto, no suporte da oralidade arcaica e, desta, passou ao suporte da linguagem e da expressão escrita, para chegar, então à linguagem mista da cinematografia e do audiovisual, cujo centro é a ação em imagem e da imagem. Todos esses processos dialógicos, intertextuais ou interdiscursivos, ou ainda processos de migração dessas configurações culturais, sublimados, só podem desembocar, inevitavelmente, nesse grande mar que é a memória humana, em cujas regiões abissais repousa, com sono leve, também o esquecimento.

3 Encruzilhada de vozes: dinâmicas da memória

⁴ “A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorrem todos os narradores”, diz, aí, o filósofo Walter Benjamin.

⁵ Lembrando Ricoeur (2007, p. 61): a presença do ausente instaurado como traço comum entre a imaginação e a memória.

Revista Literatura em Debate, v. 5, n. 8, p. 201 - 216, jan.-jul., 2011. Recebido em 31 maio; aceito em 7 jun. 2011.

As produções audiovisuais, na sua generalidade, são um conglomerado de encontros culturais e textuais os mais diversos: um encontro de tipos textuais, de estruturas, suportes de linguagem e constituições estéticas, sendo seu próprio fundamento a cooptação, a apropriação, o deslocamento, a transformação e a recriação de linguagens artísticas e formas culturais, possibilitando com isso um cruzamento de sistemas estéticos, uma “mestiçagem” que se torna um dos traços significativos de sua própria constituição, mas que deve mesmo superar a mera justaposição ou superposição de formas. Ele se torna, portanto, e “naturalmente” uma “memória coletiva”, um *ensemble*, termo que Barei (2007, p. 238) retoma do semiótico cultural Iúri Lótman (1922-1993), ou seja: “um complexo sistema de justaposições e estruturas polifônicas” – noção esta que, por sua vez, Lótman toma de Bakhtin e aplica à organização dos diferentes textos que podem ser lidos em um *ensemble*, isto é, em um conjunto de combinações de artes e textos culturais heterogêneos. Barei trata do *ensemble* como incorporação, em seu interior, de “outros textos, outras de linguagens, outras histórias, outras *organizações culturais*”, a que ela chama, ainda fundamentada em Lótman, de *configurações migrantes*: “dispersão e reunião de textos em um mesmo espaço cultural” (BAREI, 2007, p. 242 – grifos nossos).

No interior, pois, da “mestiçagem” audiovisual, constituída sobre inter-relações e reinvenções de linguagens outras, cada forma presente e/ou integrada possibilita envolver, açambarcar e retomar, por sua vez, em sua particularidade, temas, motivos⁶, vozes e discursos já presentes na memória cultural, o que possibilitaria falar de uma “intertextualidade” no sentido mais restrito do termo: retomadas, citações, alusões etc. de outros “textos” culturais, sendo estes aqui entendidos num sentido amplo como “mensagens articuladas de um modo particular” (BAREI, 2005, p. 236), perfazendo-se, portanto, como eventos discursivos, unidades de sentido autoral e sócio-cultural, instituídos sobre determinada linguagem e respondendo a condições próprias de produção e recepção.

O termo intertextualidade foi cunhado por Júlia Kristeva, no seu *Recherches pour une sémanalyse* (1969) para referir-se às relações encontradas por Bakhtin entre textos, visões de mundo e formas estéticas, e que foram introduzidas posteriormente na teoria literária: “Todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e absorção de um outro

⁶ Por “motivo” entenderemos aqui “uma situação típica que se repete [numa narrativa/em várias], portanto, cheia de significado humano [...]; todo elemento lingüístico que recorre com insistência na obra dum escritor, todo elemento pictórico perseverante na obra dum artista, num determinado universo artístico” (MOISÉS, 1999, p. 350-51).

Revista Literatura em Debate, v. 5, n. 8, p. 201 - 216, jan.-jul., 2011. Recebido em 31 maio; aceito em 7 jun. 2011.

texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de *intertextualidade* [...]” (KRISTEVA, 2005, p. 68, grifo da autora). É preciso ressaltar, contudo que, para Bakhtin (2003), a relação intertextual está encravada numa relação dialógica que não deixa de ser também, num nível mais profundo, dialética, isto é, que as relações de assimilação, o diálogo estabelecido entre os textos e, inclusive, entre contextos e interlocutores é um diálogo *ambivalente* (termo bakhtiniano): está no nível formal do texto, mas também no nível ideológico, inclusive em forma de conflito ideológico-discursivo.

O dialogismo é apresentado por Bakhtin em contraposição e como superação de um modelo monológico de mundo. Identificando suas raízes em Sócrates e na praça carnavalesca, exemplifica em Dostoiévski a representação do homem sempre “em estado de crise”, no limiar do si mesmo, o que – afirma⁷ – leva este romancista a ampliar o conceito de consciência e identificá-la à *personalidade*, ou seja, ao que no homem responde como “eu mesmo” ou “tu mesmo”. O monologismo é justamente a expressão de uma forma/instituição/linguagem totalitária, que não vê sentido fora de si mesmo, a negação do outro ou do valor desse outro, da voz equivalente desse “tu” e sua presença formal, cultural e social, como diz:

O monologismo nega ao externo, fora de si, a existência de outra consciência isônoma e isônimo-responsiva, de outro *eu (tu)* isônimo. No enfoque monológico (em forma extrema ou pura) o outro permanece apenas *objeto* da consciência e não outra consciência. Dele não se espera uma resposta que possa modificar tudo no mundo de minha consciência. O monólogo é concluído e surdo à resposta do outro, não o espera nem reconhece nele força decisiva. Passa sem o outro e, por isso, em certa medida, reifica toda a realidade. Pretende ser a última palavra. Fecha o mundo representado e os homens representados (BAKHTIN, 2003, p. 348).

E arremata: “a dialética é o produto abstrato do diálogo” (BAKHTIN, 2003, p. 348).

Num contexto pós-bakhtiniano, esses conceitos (dialogismo, monologismo, polifonia), como não poderia deixar de ser, foram sofrendo transformações e são tomados, às vezes de forma redutora, na maioria das vezes, focalizando-se o caráter formalístico e esquecendo-se o ideológico, o histórico-social, o cultural. Fiorin vê nesse empobrecimento das abordagens um efeito do termo intertextualidade posto em voga por Kristeva no ambiente do estruturalismo dos anos 1960, e que procurou, de certa forma, englobar os fenômenos do intercruzamento, da tessitura e da interposição de vozes no domínio do discurso. O autor faz diferença entre intertextualidade e interdiscursividade, entendendo o primeiro como “o processo de incorporação

⁷(BAKHTIN, 2003, p. 347)

Revista Literatura em Debate, v. 5, n. 8, p. 201 - 216, jan.-jul., 2011. Recebido em 31 maio; aceito em 7 jun. 2011.

de um texto no outro, seja para reproduzir o sentido incorporado, seja para transformá-lo” (FIORIN, 2003, p. 30), enquanto a interdiscursividade é “o processo em que se incorporam percursos⁸ temáticos e/ou percursos figurativos, temas e ou figuras de um discurso em outro” (FIORIN, 2003, p. 32)⁹. Ele ainda observa que interdiscursividade não implica a intertextualidade, mas o contrário é verdadeiro, já que ao se referir a um texto, o enunciador se refere também ao discurso que ele manifesta.

Os processos intertextuais e interdiscursivos se dão, segundo Fiorin, de forma polêmica (relação de “contraposição”) ou contratual (relação de “não oposição”) – palavra que aqui substituiremos pela noção de “confluência”, já que a noção de “contrato”, no contexto da análise discursivo-textual tem forte cunho semiológico, de cuja perspectiva nos afastamos neste trabalho.

Desejamos, entretanto, não nos deter nas especificações de gêneros textuais dos processos dialógicos ou interdiscursos, mas tratá-los na dimensão maior em que não deixam de se inserir: processos memoriais que dialogam, imbricam-se, se entrecem e se transformam na cultura e nas relações humanas. Isto porque, no fundo, são imagens circulantes, “migrantes” na memória da cultura e da sociedade na qual ela se insere como atesta Barei (2007, p. 236): “ao mesmo tempo em que a cultura tende à conservação de seus textos, impõe também a criação de novos textos”.

4 Arcaísmos: do cinema *A Hoje é Dia de Maria*

O cinema, segundo Morin (1997), opera uma ressurreição da visão primitiva de mundo, não só porque apela para o fantástico, mas também porque é capaz de inscrevê-lo no real. É uma espécie de contato com a velha ordem animista e mística. Recorrendo a Epstein (Jean Epstein, autor de *Cinéma du diable*, 1947), Morin liga o homem do presente a seu passado espiritual, isto é, ao passado de um homem que recorria à imagem como um domínio mágico e imaginativo da natureza e da realidade – imaginação essa não separada da sua noção de real. André Bazin (1991, p. 19-21) completará essa formulação, afirmando que a necessidade de

⁸ No contexto semiótico em que fala J. L. Fiorin, “percurso” é uma sequência de análise (narrativa, descritiva, etc), que pode ser isolada de uma sequência (percurso) maior.

⁹ Embora parta das duas noções, autor não faz especificamente a diferença entre *texto* e *discurso*, mas se depreende que ele entende por texto uma unidade material falada ou escrita capaz de formar um todo coerente e significativo, enquanto o discurso, englobando o texto, os processos enunciativos e a situação de comunicação, é o evento comunicativo como processo social histórico-pragmático.

Revista Literatura em Debate, v. 5, n. 8, p. 201 - 216, jan.-jul., 2011. Recebido em 31 maio; aceito em 7 jun. 2011.

criação desse tipo de imagem – que passa à estética sem ser uma necessidade puramente estética, mas também da criação (mental) do duplo; necessidade primitiva de “salvar o ser pela aparência”, constituído agora como “desejo puramente psicológico de substituir o mundo exterior pelo seu duplo” – é, contraditoriamente uma necessidade de apreensão do real, uma obsessão de objetividade que a câmera (a *objetiva*), veio realizar: a ilusão de realidade iniciada pelo afastamento do simbolismo das formas e a imitação do mundo exterior criado pela perspectiva nas artes plásticas do século XV, que passa à satisfação da reprodução mecânica do olho fotográfico e, finalmente, ao cinema como consecução da objetividade fotográfica.

A microssérie¹⁰ *Hoje é dia de Maria* (2005/2006), de Luís Fernando Carvalho, é uma dessas construções que pretende efetivar um “retorno” na medida em que tenta resgatar o que há de simbólico no agir e no sonhar humano. Mostra duas jornadas de uma menina (Maria), numa viagem interior (já que, em primeira instância, é na verdade uma menina convalescente ouvindo história que a avó lhe conta ao pé da cama). Na Primeira Jornada, ela foge de uma situação de maltratos por sua madrasta, e de sua casa desolada, em busca das “franjas do mar”, o sonho de uma vida melhor. No caminho inóspito, ela terá sua maturidade física provocada pelo inimigo, o demônio Asmodeu, que pode assumir várias personalidades e modificar o tempo; conhecerá o Amado e as relações sexuais, enfrentará várias provas, terá vários ajudantes e depois voltará a ser menina e regressará para casa, quando ainda de bonança. Ela atravessará os limiares das portas entre a imaginação e a realidade (a dela), a oníria e a vigília, o corpo e a morte. Na segunda Jornada, no plano do maravilhoso, a menina cai na boca de um gigante e chega a uma cidade. Aí encontrará outras versões de Asmodeu, sendo a pior delas a de um cafetão de um cabaré, onde Maria terá que assumir papel de dançarina e trabalhar escravizadamente, mas foge. Encontrará Dom Chico Chicote, o maltrapilho sonhador, tentando engendrar asas de estroengas mecânicas. Encontrarão Rosicler, a dançarina, numa situação que lembra a da Esmeraldo do *Notre Dame de Paris*, de Victor Hugo. Depois de atravessar guerras e várias situações de prova, Maria retornará à sua casa, ao seu corpo que ouve a própria narrativa.

Ao pôr em cena as jornadas de uma menina em um itinerário de busca, lutas e desejos, num universo inóspito e arcaico, numa travessia de mundos e de si mesma, do seu próprio corpo (já que o assistimos é, na verdade, a intermitência entre sonho e fantasia de uma menina para quem a avó conta uma história, história cuja heroína passa a ser a própria menina conva-

¹⁰ A microssérie é uma narrativa seriada televisiva, porém de curta duração, diferentemente da *minissérie*, que é um folhetim televisivo semelhante a uma telenovela.

Revista Literatura em Debate, v. 5, n. 8, p. 201 - 216, jan.-jul., 2011. Recebido em 31 maio; aceito em 7 jun. 2011.

lescente), e no qual a protagonista Maria, ao mesmo tempo em que é “ela mesma”, é uma personagem “já-vista”, encarnação acumulada e lembrança de muitos outros personagens de contos populares.

Algo ocorre duplamente nessa microssérie. A ressurreição de um arcaísmo pela primitividade imagética é feita por uma imagem que se quer ainda e, sobretudo simbólica, rascunhada, “pintada” como construção de um espaço que é apenas ilusão de ilusão, ilusão de um mundo outro que cambia entre realidade e fantasia, no espaço do maravilhoso. Resgata, por isso uma primitividade mágica, fugindo da imagem mimética da TV, imagem que pretende apresentar o real como ele é.

Numa estratégia de representação que lembra o teatro brechtiano¹¹, o qual põe em voga o “estranhar” do espectador ao se deparar com a evidenciação ou mostração dos próprios artifícios compositivos (não mais como artifícios, é verdade, mas como elementos constitutivos que estão “fora” e “dentro” do jogo lúdico do contar), o diretor da microssérie, também mostra a própria simulação de um universo telúrico, rústico, arcaico, e imprimindo um arcaísmo dos próprios elementos postos em cena, apresenta os conteúdos arcaicos e memoriais da cultura, do conhecimento e da linguagem humana numa estética com efeito arcaizante – como simulacro declarado dessa “primitivização” estética. Ao mesmo tempo, evidencia-se o jogo das formas, a justaposição de técnicas (tais como o *stop-motion*¹²), que, se por um lado são integradas ao mundo do texto e coadunadas com a intriga (o moderno invadindo o sertão: uma moto com *sidecar*, transportando dois executivos os quais vêm espancar um defunto que não pagou sua dívida enquanto em vida (HOJE É DIA DE MARIA, Episódio II, cena 4), por outro evidencia o efeito, expõe a técnica, evidencia os meios e grita: “sou construído!, isto não é uma ilusão de realidade, isto é uma tecnologização da ilusão que não quer se mostrar como realidade!” – Postura essa típica da contemporaneidade, típica de uma época que, se não tenta

¹¹ Bertholt Brecht, dramaturgo alemão que revolucionou a linguagem teatral justamente ao trazer, num teatro eminentemente político e revolucionário, a noção de estranhamento/distanciamento ao impor à linguagem da tragédia alguns recursos que permitia tanto aos atores quanto ao público distanciarem-se da embriaguês da mimese por colocarem-se não num “pensar de dentro”, mas num “pensar acima” da ação trágica: efeitos de distanciamento para levar o espectador a um mal estar em relação à sua própria condição – de burguês ou de vítima passiva (WILLIANS, 2002, p. 247-264).

¹² *Stop-motion* (do inglês que significa *movimento parado*): é uma técnica de animação fotograma a fotograma (ou quadro a quadro) com recurso a uma máquina de filmar, máquina fotográfica ou por computador. Normalmente utilizam-se desenhos em papel ou no computador, ou ainda modelos reais em diversos materiais, dentro dos mais comuns, estão a massa de modelar, ou especificamente massinha (em Portugal, plasticina). No cinema, o material utilizado tem que ser mais resistente e maleável, visto que os modelos têm que durar meses, pois para cada segundo de filme são necessárias aproximadamente 24 quadros (frames). Os modelos são movimentados e fotografados quadro a quadro. Estes quadros são posteriormente montados em uma película cinematográfica, criando a impressão de movimento. (http://pt.wikipedia.org/wiki/Stop_motion).

Revista Literatura em Debate, v. 5, n. 8, p. 201 - 216, jan.-jul., 2011. Recebido em 31 maio; aceito em 7 jun. 2011.

iludir o espectador pela omissão do narrador, por outra parece querer convencê-lo de que ele é o senhor da situação criativa, de quem não se precisa esconder nada, nem o truque das formas.

Desse modo, ao se propor recuperar o mítico e o maravilhoso¹³ – isto é, mobilizar-se dentro de uma tradição da narrativa já presente nas imagens inscritas dos primórdios humanos –, a obra em questão (os criadores, diretor e equipe de produção [...]) também quer por em cena a racionalidade técnica da semiótica cinematográfica, mas trazendo isso para a televisão, para uma televisão popular, aberta. Neste sentido, cinema e TV nunca estiveram distantes um do outro¹⁴, percorrendo trajetórias quase sempre paralelas e interativas, inclusive ocasionadas por confrontos industriais e políticos, e mais propriamente porque muitas das produções cinematográficas no Brasil são historicamente realizadas por emissoras de TV, hoje com predominância da Rede Globo de Televisão. Balogh (2005) explica que a televisão, como o principal meio de comunicação de massa, é chamada para a cena com uma linguagem popular, fácil, estereotipada, refratária a mudanças bruscas e necessariamente massificada, tentando preservar, porém, uma linguagem mais cinematográfica mais apurada nos trabalhos mais importantes, sobretudo no que diz respeito às adaptações literárias. Tal relação leva a um imbricamento, fusão ou confusão de gêneros, com implicações de transformação da linguagem não só para o cinema (a filmagem digital, por exemplo), mas também para a TV (maior preocupação estética, por exemplo, no tratamento da imagem e da linguagem audiovisual), semelhantemente ao que já ocorrera no passado entre literatura e cinema.

Torna-se possível, desse ponto de vista, compreender não só o imbricamento dos meios e das técnicas em *Hoje é dia de Maria*, mas, sobretudo o amálgama de formas de expressão estéticas e da recuperação memorial de textos (a intertextualidade) em patamares ou dimensões diferentes, formas cambiantes e imaginários migrantes que têm como fundo a história de um outro amálgama de outras formas, tal como a organização de uma ansiosa colcha de retalhos que a tudo quer apreender, inclusive sonhos e retalhos de sonhos: uma *ensembelage* pantagruélica. Essa condição demarca uma possibilidade de aproximação dentro do horizonte do possível de que fala Lúcia Góes (2007, p. 44): “a leitura das produções textuais, em especial das obras da contemporaneidade, exige a leitura das diversas linguagens, além da verbal (i-

¹³ O próprio diretor chegou a revelar que a microssérie era uma tentativa de reaproximação da infância, da infância brasileira, ora lírica, ora trágica, e com a qual ele só se deparou depois de adulto ao encontrar-se com os contos da oralidade brasileira de Sílvio Romero e Câmara Cascudo, além de inspirações nas cirandas recriadas por Villa Lobos, e nas pinturas de Portinari. A ideia de *maravilhoso* “associa-se ao mundo sobrenatural, entendido este como o universo dos deuses, da magia, dos bruxedos, dos encantamentos, manifestações parapsicológicas etc.” (MOISÉS, 1997, p. 318).

¹⁴ Observando, evidentemente, mais na perspectiva da produção que da exibição.

Revista Literatura em Debate, v. 5, n. 8, p. 201 - 216, jan.-jul., 2011. Recebido em 31 maio; aceito em 7 jun. 2011.

magética, visual, grafo-tipográfica, diagramática e outras), que compõem o que denominamos hoje Objeto Novo”. Essas formas, esses retalhos, por sua vez – e isso não podemos jamais esquecer – existem por existirem aqueles que as tecem, a partir de sua enunciação¹⁵, e aqueles que nelas são tecidos, através de histórias que são figurações duplicadoras do próprio enredo: dos próprios dos próprios sonhos e rituais, provas e travessias, enquanto enunciados da vida que estabelecem “contratos” e transformações dentro de uma nova mitologia.

5 Asas para o retorno

O olhar ao mesmo tempo fragmentário e mundividente da contemporaneidade, mais aberto (acolhedor) ou “transconjuntivo”, entretanto, em relação à imbricação de textos de gêneros, origens e formas diferentes, permitiu um novo passo que culmina em obras como a microssérie *Hoje é dia de Maria*. Permitiu, afinal, “os meios para modificar de dentro a realidade”, no dizer de Bazin (1991, p. 81) –, que transpassa do textual ao intertextual, e deste ao intersemiótico, só sendo possível nesse “transpassar”, nesse “transladar”; e do racional ao imaginativo impregnado/pregnando do emotivo e do indizível, recuperando, por via da plasticidade imagética e da organização de todos os elementos, a primitividade ainda pulsante do ser e corporificando plenamente, por sua condição de arte elevada ao máximo, a verdade kantiana de que na arte a inteligência trabalha para a imaginação.

Sobre tais propostas e possibilidades, Santos (1994) sintetiza a transformação sofrida na representação pela forma (neste caso, pela imagem), desde que o homem rabiscou o primeiro bisão, a primeira fogueira ou a primeira roda de dança nas paredes endurecidas das cavernas, e aponta, todavia, a passagem do caráter aurático à da elevação da multiplicidade das formas, como um vitral medieval, que desprovido da realidade espiritual imposta pelo olhar da época, deixa sobressair em si, no conjunto, toda a pujança da beleza formal, em cores, vidros e linhas mutiladas, agregadas, superpostas, imagética da também sacralização do simulacro em nosso tempo, no qual o duplo também reivindica autonomia:

No fazer pós-moderno, eis o acento para o **retorno**¹⁶: uma espécie de sacralização não mais originária, não mais paradisíaca ou mítica, mas formal, estética, múltipla e exterior. Será agora, no espaço da história das formas que se poderá rever a história

¹⁵ Enunciação aqui será entendida como o ato de produção do discurso, enquanto enunciado é o produto dessa enunciação, o texto, o textum, a obra, envolvendo seu caráter global, compositivo e discursivo.

¹⁶ Referência ao retorno do, ou à ativação do “aurático” na arte: o solene, o volume, o magestático – “a grande gargalhada alegre e trágica” – traços que a arte pós-moderna parece retomar, evidentemente à sua maneira de irônico – às vezes patético – pastiche (Cf. SANTOS, op. cit.).

Revista Literatura em Debate, v. 5, n. 8, p. 201 - 216, jan.-jul., 2011. Recebido em 31 maio; aceito em 7 jun. 2011.

das ideias e a história da cultura. Se, como alertam os Nelsons¹⁷, ocorre no moderno a substituição do mítico pelo político, teremos na pós-modernidade magníficas modelagens, por meio das quais o mito – uma das matérias a serem processadas – se verá desdobrada em sua massa plástica (SANTOS, 1994, p. 139).

Hoje é dia de Maria constitui-se um conjunto de motivos resgatados em simulacros autenticados pela justeza sintática, vitral medieval que pretende efetivar um “retorno”, na medida em que tenta resgatar o que há de simbólico no agir e no sonhar humano por via da memória de narrativas outras, porém cujo maior desejo talvez seja não só reviver o sagrado, por via do imaginário do religioso popular que coloca no palco mundanal do universo criado, mas sacralizar os múltiplos desdobramentos da linguagem humana na plena efetivação daquela união inesperada das imagens, daquele “cacho de imagens” de fala Bachelard (1991), sem as quais não há ação imaginante – sem a qual o homem estaria mudo para o sonho, mudo nos infinitos e imprevisíveis filifolículos do sonho.

Essa microssérie não assume apenas a nostalgia da infância perdida, do olhar primeiro sobre os encantamentos do mundo, das parlendas e cantigas de roda onde tudo parece mágico e inocente, dos rituais do mítico sagrado primevo, mas se propõe a recuperar e operacionalizar o mítico e o fabulesco¹⁸ mobilizando a tradição da narrativa já presente nas imagens inscritas dos primórdios humanos, como é, dentre incontáveis outros exemplos, do motivo do “noivo-animal”, isto é, o **ciclo do noivo/noiva-animal**, no qual o amado ou a amada passa pela condição de ser animal em certo período de sua vida, tornando-se depois humano, ou humana, e no qual o companheiro é submetido a provas físicas e/ou psicológicas para que tal condição seja desfeita. É motivo clássico de narrativas orais perdidas no tempo, sendo uma das mais conhecidas o mito de *Eros e Psique*. Nesta obra, o noivo-animal não aparece, fato comum em alguns contos populares, como assustador, mas como um “pássaro encantado”, familiar. Pássaro que se transmuda em Amado, despindo-se de sua idealidade e de seu vôo etéreo, angelical, solar, para tornar-se homem, por via do desejo, para assumir o *pathos* humano, as intempéries da terra e da experiência. Esse pássaro desce como flecha erótica para aquela que também ainda vai aprender, na sua condição de menina-moça.

O Pássaro, por sua vez, tem uma relação também de imagem especular, invertida com o personagem Dom Chico Chicote. Este “cavaleiro da triste figura”, de *Hoje é dia de Maria*,

¹⁷ Referência a Nelson Pereira dos Santos, cineasta brasileiro “modernista”.

¹⁸ O próprio diretor chegou a revelar que a microssérie era uma tentativa de reaproximação da infância, da infância brasileira, ora lírica, ora trágica, e com a qual ele só se deparou depois de adulto ao encontrar-se com os contos da oralidade brasileira de Sílvio Romero e Câmara Cascudo, além de inspirações nas cirandas recriadas por Villa Lobos, e nas pinturas de Portinari.

Revista Literatura em Debate, v. 5, n. 8, p. 201 - 216, jan.-jul., 2011. Recebido em 31 maio; aceito em 7 jun. 2011.

não se relaciona com o pássaro apenas porque o papel do Amado e de Dom Chico Chicote é representado pelo mesmo ator (Rodrigo Santoro). Mas porque eles participam de uma dinâmica que conflui, para o imaginário do vôo, da asa, em seus movimentos invertidos: num, o desejo de descida, noutra o desejo de ascensão, de voar, de perder-se no infinito. Porém, mais que entrecruzamento temático, eles são entrecruzamento de formas que se desdobram, de suportes foliculados e entretecidos do contar humano.

Essa forma de narração pretensamente popular, mas no fundo erudita, faz, portanto, um percurso do contar oral em suas formas mais simples, aos mais complexos narrares da escrita, tais como o Dom Quixote, o primeiro grande romance da Modernidade¹⁹, a quem ela também presta nitidamente homenagem. E, como nas estruturas de uma escrita em abismo”, poliédrica, com ele vem não apenas a forma da escrita (coadunado com o culto registro observável no discurso de Dom Chico Chicote), mas, a reboque, a ficção de antes dele (sobretudo a da Cavalaria, com sua fabulação ingênua, mas com sua ética heróica), e de depois – a própria memória da escrita com seus labirintos intertextuais, com suas reduplicações, memória do livro, que o próprio Dom Quixote representa como sua sublimidade e sua ironia: “Don Quichotte porte la littérature en lui comme une incurable blessure (Marthe Robert); Le récit de Cervantès utilise les mythes littéraires et le discours du passé pour susciter un nouvel univers mythique”²⁰(LE ROBERT, 1996, p. 611²¹).

Enfim, mesmo configurando-se sobre a nostalgia dos personagens simbólicos de nossa infância, do heroísmo maravilhoso, das cirandas, da infância e dos rituais “dos tempos de antanho”, ela não pode ser encarada como narrativa de restos, restos da linguagem, mas, ao contrário, e também, e paradoxalmente, na esteira consciente da mesma estrutura intertextual e foliculada do Dom Quixote, de suas estrovas e parafernalias, só pode ser encarada mais corretamente como o desejo de instituição de um universo mítico onde se tornam míticos os próprios modos e formas (configurações genéricas) do narrar, feridas abertas na Memória pela lembrança do contar... e dos contares... Memória de quantos corpos foi capaz de assumir a voz.

¹⁹ Neste sentido, o Dom Quixote não é o início da narrativa moderna, mas a própria concepção moderna do que é a narrativa. E, mais, do que é o ato de ficcionalizar, seja através do romance, do teatro ou da poesia. No Dom Quixote, na fronteira do século XVII, tínhamos a tematização de uma moderna concepção do *ficcional* (HELENA, 1984, p. 31).

²⁰ Dom Quixote carrega em si a literatura como uma incurável ferida. A narrativa de Cervantes utiliza os mitos literários e o discurso do passado para suscitar um novo universo mítico (tradução nossa).

²¹ Anotar referência posteriormente!

Toda essa ressurreição de um arcaísmo de temas e motivos é feita, como já se disse, deixando entrever sua feitura, seus processos construtivos, seus objetos e sua cenografia que *são e não são* “de verdade” (miméticos) como fundação de um espaço do “entre”, realidade e fantasia, linguagem de linguagens, apontando para fora destas, como entende Paiva (2007, p. 23):

um mergulho fenomenal nas artes e manifestações da culturalidade brasileira em seus múltiplos enraizamentos, conectando o país profundo, trágico e sentimental. Ali a cenografia e iluminação minimalistas desnudam de forma extraordinária as tramas sociais políticas, existenciais, pela ótica de uma menina que, errando pelo Brasil, descobre a sabedoria das “histórias do interior”.

A microssérie finca, portanto, um pé nos problemas da exterioridade do texto e de uma estrutura fechada na trama linguajeira, situando espaços específicos da nossa realidade, um *sertão* – por que não dizer, em grande parte já construído pela mídia – apreendido pelo imaginário brasileiro, ou uma metrópole onde as pessoas se envolvem em espetáculos como marionetes de um circo grotesco dominado pelo interesse econômico e pelas relações de poder que resultam em lutas e guerras, oportuniza, com sua mediação, fugir da imagem puramente mimética. Assim, apesar de suas vinculações, de seu compromisso (“contrato”, no sentido semiótico), e dos usos sutis de referências a uma hegemonia midiática, tais como a inserção de uma frase como “vale a pena ver de novo”²² na boca de um sertanejo, seus autores parecem construí-la com artifícios que possibilitam um olhar crítico pelo distanciamento do puramente encantatório puramente veiculador do controle ideológico. A microssérie parece participar, assim, de dois desejos, dois direcionamentos tensivos (caso não incomum dos fenômenos artísticos destes tempos esquisofrênicos): um que é desejo de problematização e de crítica da realidade, de recuperação de valores humanos como ética e justiça; outro que é submissão à ordem da produção discursivo-midiática que a veicula: Assim se fecha o círculo que engendra linguagem e estética, imaginação e realidade.

6 Considerações finais

²² *Vale a pena ver de novo* é o nome dado à sessão vespertina de reprise de novelas da Rede Globo. A frase, pronunciada pelo personagem, vendedor ambulante Zé Cangaia (Gero Camilo) (HOJE É DIA DE MARIA, 2005, Episódio 3, capítulo 1) não à toa, a frase subentende uma referência implícita à própria estrutura da microssérie. Outro detalhe interessante é que ela não consta no roteiro, mas foi dita pelo ator (sem sofrer corte), vinculado à Globo.

Revista Literatura em Debate, v. 5, n. 8, p. 201 - 216, jan.-jul., 2011. Recebido em 31 maio; aceito em 7 jun. 2011.

Com o “texto” *Hoje é dia de Maria* abrem-se janelas e limiares a partir do resgate de produções múltiplas de formas, suportes e meios de expressão perdidos no tempo, recuperados por sua configuração central em torno de um ritual simbólico de trânsitos e passagens. Como nas narrativas míticas, dá-se aí, claramente, o percurso de uma heroína que, assim como o Quixote – transfiguração de todos os cavaleiros medievais perdidos nas narrações romanceadas e idealizadas dos livros – acaba por ser um sonho, uma ansiedade de ser todas as meninas das histórias maravilhosas já contadas e por contar.

O que se sente, ou se percebe quando nos deparamos com certas criações no universo estético, é que os termos utilizados para essas relações, quer seja o de intertextualidade ou o de interdiscursividade, parecem estar ainda aquém da verdadeira expressão, do verdadeiro caráter desses fenômenos, a não ser que, por exemplo, o termo “texto” esteja expressando também os amplos sentidos das configurações culturais e memoriais as quais expressam, obviamente, cada uma em particular, seu discurso próprio.

No caso da microssérie *Hoje é dia de Maria* constitui-se, então um trânsito intermemorial complexo de muitas formas, motivos, estéticas e linguagens do qual se diria ser próprio do nosso tempo, inserido numa pós-modernidade. Mas, contrariamente a uma conclusão simples, (re)afirma que o alinhavar da imaginação produtora e da memória narrativa nasce como um entrançado desde os primórdios, desde o pé das fogueiras na reclusão das noites, onde avós, pais e mães dos primórdios começaram a tecer, a tramar o mundo com seus heróis e suas intrigas sempre cambiantes entre o si mesmo e o outro.

Por outro lado, obras como essa de que se vem tratando lançam uma injunção às concepções e aos cursos acadêmicos diante das linguagens emergentes, dos novos meios de manifestação do humano, do simbólico, do imaginário: mostram que não é mais possível perspectivas redutoras de visão fechada sobre os objetos disciplinares de investigação. Que é preciso, dentro das possibilidades, intensificar a abertura para a linguagem do outro e elevar o nível do diálogo entre “fronteiras” para instâncias de entrelaçamentos tais como os ocorridos entre os suportes culturais da oralidade, da escrita, do cinema e da TV. Assim se instauram novas perspectivas para novos mundos, que, mais do que nunca, já são o um e o mesmo.

ABSTRACT: Make a scaled cut of Master's thesis WINDOWS COUNT [IN MICROARRAY *HOJE É DIA DE MARIA*: crossing the thresholds between education and image, narrative and life, presented to the Master of Education at UFMA. Aims to discuss processes and procedures of the complex relations that respond to the memory of human experiences and to tell the tale, crossing paths in various media, from oral to visual material. Discussions are re-
Revista Literatura em Debate, v. 5, n. 8, p. 201 - 216, jan.-jul., 2011. Recebido em 31 maio; aceito em 7 jun. 2011.

viewed based primarily in the minds of theorists focused on "cultural memory" and to orality, cinema and audiovisual industries, such as Benjamin (1994), Ong (1998), Bakhtin (2004) and Barei (2007). It comment that the particular case of microarray Today is Mary, which responds to the very contemporary anxiety of bringing together all forms in one another.

KEYWORDS: Memory. Dialogism. Audiovisual narrative. *Hoje é dia de Maria*.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. 4. ed. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003. (Coleção Biblioteca Universal).

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

BAREI, Sílvia N. Configurações migrantes: semiosfera e fronteiras em textos da cultura latino-americana. In: MACHADO, Irene (Org.). *Semiótica da cultura e semiosfera*. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2007.

BAZIN, André. *O cinema*. Trad. Eloisa de Araújo Ribeiro. Int. Ismail Xavier. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. Trad. S. P. Rouanet; Pref. Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1994.

FIORIN, José L. Polifonia textual e discursiva. In: BARROS, D. L.; FIORIN, José L. *Dialogismo, polifonia, intertextualidade: em torno de Bakhtin*. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2003.

HOJE É DIA DE MARIA: primeira e segunda jornadas. Direção: Luís Fernando de Carvalho. Baseado na obra de Carlos Alberto Soffredini. Roteiro: Luís Alberto de Abreu e Luís Fernando Carvalho. Rio de Janeiro: TV Globo, c2004-2005; p2006. 3 DVD (9h26m).

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. Trad. Lúcia H. F. Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 2005. (Debates; 84).

MORIN, Edgar. *O cinema ou o homem imaginário*. Trad. António-Pedro Vasconcelos. Lisboa: Relógio d'Água Editores; Grande Plano, 1997.

ONG, Walter. *Oralidade e cultura escrita: a tecnologização da palavra*. Trad. Enid A. Dobranszky. Campinas, SP: Papyrus, 1998.

PAIVA, Cláudio Cardoso de Paiva. Imagens e sons do Nordeste Brasileiro. Interculturalidade, literatura, cinema & televisão. In: PAIVA, C. C.; BARRETO, Emília C.; BARRETO, Virgínia Sá. (orgs.). *Mídia & culturalidades: análise de produtos, fazeres e interações*. João Pessoa: UFPB, 2007.

Revista Literatura em Debate, v. 5, n. 8, p. 201 - 216, jan.-jul., 2011. Recebido em 31 maio; aceito em 7 jun. 2011.

RICOEUR Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Trad. Alain François *et al.* Campinas, SP: UNICAMP, 2007.

SANTOS, Roberto Corrêa dos. Um hemisfério pós-moderno. *Letra e Imagem: Linguagem e Linguagens*. Rio de Janeiro: UERJ/SEE, 1994.

WILLIAMS, R. *Tragédia moderna*. Trad. Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

Revista Literatura em Debate, v. 5, n. 8, p. 201 - 216, jan.-jul., 2011. Recebido em 31 maio; aceito em 7 jun. 2011.