

A TELEVISÃO BRASILEIRA EM NOVA ETAPA? *Hoje é Dia de Maria e o cinema pós-moderno*¹

Renato Luiz Pucci Jr.²

Resumo: *O exame da microssérie Hoje é Dia de Maria (Luiz Fernando Carvalho, 2005) aponta para um aprofundamento do paradigma pós-modernista na televisão, por meio da intensificação de traços como a alternância entre naturalismo e antinaturalismo e a estetização, resultado de interlocuções com o cinema pós-moderno, por exemplo, da última fase de Federico Fellini. Por meio da concepção de David Bordwell acerca da rede de resolução de problemas e das quatro possíveis formas de relacionamento com a tradição, pretende-se apontar indícios de que a televisão brasileira possa ter adentrado em nova fase de realização ficcional, que inclui a experimentação narrativa, com repercussões no campo comunicacional.*

Palavras-Chave: *Televisão. Ficção seriada. Cinema. Comunicação.*

1. Introdução³

O objetivo deste texto é apresentar elementos que possam corroborar a ideia de que a televisão brasileira se encontra em nova fase em termos de poética ficcional, em função de determinados tipos de trocas realizadas com o cinema. Será examinada a microssérie *Hoje é Dia de Maria* (2005), do diretor Luiz Fernando Carvalho, cuja escolha se justifica, em primeiro lugar, porque seu realizador está no centro da polêmica sobre a nova condição da Rede Globo. Tanto na crítica jornalística quanto em estudos acadêmicos, *Hoje é Dia de Maria* (a que por vezes se somam também a minissérie *Os Maias*, de 2002, e as microsséries *A Pedra do Reino*, de 2007, e *Capitu*, de 2008) é apresentada como argumento em defesa concepções antagônicas, como a de que a Globo inseriu um produto de aparência meritória, porém falseador da cultura popular, numa programação pautada pela "multiplicação de apelos à audiência, com excessos eróticos, apresentação de conflitos com base em situações

¹ Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho "Fotografia, Cinema e Vídeo", do XIX Encontro da Compós, na PUC-RJ, Rio de Janeiro, RJ, em junho de 2010.

² Universidade Tuiuti do Paraná - Mestrado e Doutorado em Comunicação e Linguagens. renato.pucci@gmail.com.

³ A pesquisa que deu origem a este texto contou com a colaboração de Leonardo Tramontin, orientando de Iniciação Científica.

mesquinhas e uma linha de programas buscando nivelar seu público por baixo" (BRITTOS e SIMÕES, 2006, p. 69), ou, ao contrário, como sinal de que o padrão Globo agora inclui realizações de elevada qualidade estética (PAIVA, 2010). A polêmica envolve anúncios de que a emissora perdeu a hegemonia de audiência, de modo que as séries de Luiz Fernando Carvalho seriam provas de uma tentativa desesperada de recuperar o prestígio ou, ao contrário, de que constituiriam um fator para a debandada de público para outras emissoras. Neste artigo, pretende-se considerar um ponto mais específico do problema, ainda que, em última instância, não restrito à Rede Globo e sem os sinais valorativos que estão implícitos nas referências acima: exatamente que tipo de mudança estaria ocorrendo na ficção televisual brasileira (ou ao menos em parte significativa dela) no que diz respeito à forma de contar histórias?

Em segundo lugar, a escolha do corpus se deve a que a produção de Luiz Fernando Carvalho é um caso privilegiado no processo de interlocuções entre cinema e TV. Ele mesmo declarou, ainda na primeira metade dos anos noventa, que seu programa artístico envolvia a realização de cinema dentro da TV (CARVALHO, 1994, p. 113-114). Além disso, Luiz Fernando Carvalho foi além das boas intenções, com um longo histórico de tentativas, algumas mais felizes do que outras. A crítica acadêmica já apontou que o radicalismo da sua produção recente tem como divisor de águas o longa-metragem *Lavoura Arcaica*, de 2001, seguindo declaração do próprio diretor de que aquela filmagem teria resultado na procura de novos formatos de realização audiovisual (SALAZAR, 2008, p. 67).

Será investigada a relação entre *Hoje é Dia de Maria* e o universo cinematográfico. Por motivos que à frente ficarão claros, no produto escolhido a relação com heterogêneas tradições do cinema constitui um ponto fundamental de sua composição e de seu papel na comunicação contemporânea. Televisão não é cinema, contudo são meios que, no que concerne à ficção e ao documentário, apresentam proximidade notável em termos de linguagem, mesmo que eventualmente as soluções narrativas sejam diferentes. Provavelmente por isso mesmo decorram dois fenômenos muito presentes: a inquietação diante de tão pronunciada similaridade de linguagens e a crescente transposição de elementos técnicos e narrativos de um meio para o outro. O quase idêntico pode ser fonte de tanta ansiedade e de rejeição *a priori* quanto o totalmente diferente. Entretanto, caso esteja de fato ocorrendo uma mudança de paradigma na realização televisual, será necessária também uma

mudança de paradigma investigativo para que, sem rejeições precipitadas da programação televisiva, finalmente se esclareça o rumo que tomam as produções do meio.

Será empreendida a análise audiovisual de alguns trechos do *corpus*, de modo a evidenciar ocorrências anômalas no tocante ao estilo. Como se trata um estudo de caso, não se pretende com a investigação simplesmente descrever um objeto, mas dele inferir algo que esteja a ocorrer em um conjunto maior (BRAGA, 2008). Sabe-se que uma ocorrência não demonstra ou prova um efeito que abarque mudanças num panorama tão amplo quanto o da produção televisiva brasileira. Por outro lado, sabe-se também que processos de largo alcance se manifestam primeiramente em produtos localizados.

2. Um passo além no antinaturalismo

Hoje é Dia de Maria é uma espécie de fábula moral para o século XXI, em torno da arcaica luta do bem contra o mal. Na 1.^a Jornada, o ambiente é rural, na 2.^a é urbano. As jornadas de Maria (interpretada na infância por Carolina Oliveira e adulta por Letícia Sabatella), a princípio em busca do mar e, depois, de volta para casa, recordam as de Macunaíma, o personagem de Mario de Andrade e do filme homônimo de Joaquim Pedro de Andrade, pois a protagonista se depara com seres diabólicos a quem sobrepuja pela esperteza. Entretanto, Maria é uma espécie de Macunaíma feminino e do bem, isto é, com caráter, um bom caráter. Ela é a encarnação de um ideário ético e sentimental, tão desgastado na atualidade que, em geral, é visto como pueril. Essa característica da personagem e, por consequência, da história poderia constituir um problema para a recepção da microssérie uma vez que esta não é dirigida às crianças, haja vista o horário tardio em que foi exibida, a complexidade narrativa e a existência de elementos inadequados ao público infantil, como a tentativa de abuso sexual de Maria pelo pai. Trata-se de um produto dirigido ao público adulto, ou seja, àquela parcela da audiência que tem sua representação na própria microssérie, na 2.^a Jornada: a maioria dos habitantes da metrópole, isto é, criaturas cínicas e sem compaixão para com os humildes. O presente artigo se baseia na hipótese de trabalho de que a resolução desse problema (como veicular de forma impactante um ideário tão desgastado para um público urbano?) encontrou sua solução no estilo adotado, ou seja, na peculiar forma narrativa e composição audiovisual de *Hoje é Dia de Maria*.

O rápido exame de um trecho da microssérie mostrará alguns traços centrais de sua composição e encaminhará a investigação no sentido proposto. Trata-se da sequência da partida do pai de Maria para a cidade (1.^a Jornada, cap. 01). Àquela altura, os personagens já haviam sido apresentados e experimentado as primeiras desventuras: Maria, órfã de mãe, vive com o pai (Osmar Prado), que, amargurado pela perda da esposa, se entregou ao alcoolismo e à brutalidade para com a filha. A vizinha (Fernanda Montenegro) sugere a Maria que o pai deve se casar de novo, com ela. Na primeira cena após o casamento com a viúva, o pai se prepara para ir à cidade a fim de tentar um negócio. Será a primeira vez em que Maria ficará sozinha com a Madrasta, que a partir de então se revelará como aquilo que são todas as madrastas de histórias de fada.

A despedida começa com um plano de conjunto da Madrasta e de sua filha Joaninha, aquela a acenar para o marido, que está alguns metros atrás, a cavalo. No primeiro plano, a vegetação do sítio; ao longe, a serra e o céu azul da madrugada. A câmera acompanha, em *travelling* lateral, o passo do cavalo, enquanto na trilha sonora escutam-se uma melancólica música orquestral, as vozes dos personagens e o ruído das patas do animal. Tudo seria trivial, não fosse a constituição visual *fake* de parte do que se vê: embora a vegetação visível no primeiro plano seja natural ou pelo menos assim o pareça, a movimentação do cavalo não se parece com aquilo que o senso comum atribui ao animal: a cabeça se mexe, mas não as pernas, mesmo que o cavalo se desloque ao longo da tela. As montanhas e o céu azul são evidentemente falsos, isto é, não são objetos naturais, nem parece haver qualquer esforço para produzir a impressão de que o sejam. Há um corte, e Maria surge a caminhar na plantação, com a luz estourada do sol matinal a banhar o espaço, enquanto a câmera faz panorâmicas para acompanhá-la. A menina rega uma flor, entoando uma canção de despedida e olha para o pai, a quem acena. Devido à maior luminosidade do plano, descobre-se que o cavalo é um boneco. Um primeiro plano de Maria a chorar é seguido por novo enquadramento do pai, agora a se afastar num cenário ainda mais *fake* que o do plano com a Madrasta. Escuta-se o som verossímil de grilos; Maria olha na direção do pai e vê-se por onde ele vai: um caminho de roça, em ziguezague, até o horizonte, tudo acintosamente pintado.

Entenda-se bem essa composição, pouco usual na TV brasileira. É inegável a presença de elementos típicos do estilo narrativo clássico, que tendem a produzir a sensação

de verossimilhança, o "parecer real" dos filmes hollywoodianos e afins desde o final da primeira década do século XX. O enquadramento de Maria faz com que ela dirija o olhar para o espaço off à esquerda da tela e, devido ao corte e ao plano posterior, faz pensar que ela está a olhar para o pai, num usual *eyeline match*. Ao longo da microssérie, a constatação desse recurso e outros semelhantes, como abundantes campos e contracampos a estabelecer a continuidade espaciotemporal, fez com que se escrevesse que *Hoje é Dia de Maria* é construído segundo o paradigma de enunciação a que os telespectadores estão acostumados na ficção televisiva (CARDOSO FILHO, 2009, p. 187-188), ou seja, em estilo narrativo clássico.

No entanto, a suposta adequação estrita de *Hoje é Dia de Maria* às normas desse estilo é contrabalançada por rupturas ostensivas. Exemplos de quebras de eixo, um dos pecados mortais para a narrativa clássica, ocorrem em cenas como a da corrida do pato que tenta voar (2.^a jornada, capítulo 1) e a do enfrentamento entre Maria e o marinheiro americano (2.^a jornada, capítulo 3). Neste último trecho, o marinheiro, mais uma das formas em que se apresenta o demônio Asmodeu, tenta hipnotizar Maria para fazê-la mergulhar no Mar do Esquecimento. Maria está de frente para o mar, e há dois cortes em poucos segundos: o primeiro mostra Maria em posição inversa, ou seja, a olhar para o espaço off oposto, como se tivesse se voltado para a terra firme; o segundo corte retoma a posição original da menina, que na verdade não se mexeu. (FOTOS 05 A 07). Por consequência, produzem-se descontinuidades à maneira das que proliferaram no cinema moderno dos anos sessenta, o que deveria fazer pensar que *Hoje é Dia de Maria* não é um produto típico da TV.

Por mais que se acredite que os espectadores possam imergir no sentimentalismo da história e atentar apenas ao que obedece ao padrão a que está habituado, quando, na sequência do julgamento de Chico Chicote (Rodrigo Santoro), abre-se o enquadramento e se revela a equipe de produção de *Hoje é Dia de Maria*, com os equipamentos e o interior do domo em que foi gravada a microssérie (2.^a Jornada, cap. 03), é difícil que a sensação do parecer real se mantenha sem maiores problemas. Note-se que, como observou a crítica jornalística na época de exibição da microssérie, esse recurso metalinguístico já havia sido utilizado por Federico Fellini ao final de *E la Nave Va* (1983). Em outras palavras, na cena de *Hoje é Dia de Maria* está em jogo um esquema cuja origem é cinematográfica (SLIDES 08 E

09). Trata-se de mais um exemplo de estrutura de agressão (BURCH, 1986), com a finalidade de quebrar a expectativa do público.

Além do mais, o estilo clássico não se define tão somente por recursos de edição, mas também por um princípio de coerência que envolve os demais elementos narrativos e audiovisuais, como iluminação, som e interpretação dos atores.⁴ Todavia, na cena analisada se destaca a “pré-estilização artística”, característica que, em outros tempos, foi atribuída ao cinema expressionista alemão, em especial aos cenários estilizados de *O Gabinete do Dr. Caligari* (Robert Wiene, 1919), que, por seus edifícios oblíquos, casas retorcidas, paisagens pintadas, postes de luz cuja área iluminada era uma mancha branca pintada no chão, seria uma ruptura com o que era tido como o meio do cinema: “a realidade física como tal” (PANOFSKY, 1978, p. 339-340). Em *Hoje é Dia de Maria*, o recurso é o mesmo, ainda que não o seja sua finalidade, que não é expressionista. De qualquer modo, no trecho acima descrito e em praticamente toda a microssérie, abdica-se da imagem captada de objetos naturais para ceder espaço a pinturas que fazem as vezes de paisagens rurais ou urbanas. No sítio da família de Maria, por exemplo, quando a casa fica no plano de fundo, com um morro e árvores em volta, tudo aquilo é uma pintura inspirada em quadros novecentistas brasileiros (SLIDE 01).

A microssérie tende decisivamente ao artificial, numa profusão de recursos que se chocam contra o “parecer real” da produção habitual da ficção de TV. Eis outros exemplos:

- a) os animais são marionetes cujos fios são perfeitamente visíveis;
- b) os habitantes da grande cidade são bonecos estáticos;
- c) na 1.^a Jornada, a neve cai no interior do Brasil, possivelmente na região sudeste;

No mesmo sentido do evidentemente artificioso, abundam recursos cinematográficos reciclados, como:

- a) os executivos que cobram dívidas dos mortos (1.^a Jornada, cap. 02) se movem por meio de *stop motion*, técnica de animação utilizada em seres humanos por Norman McLaren no filme *Neighbours* (*Vizinhos*, 1952); e
- b) o impressionante mar *fake*, que, por bons motivos, evocou na crítica o mar de plástico de filmes de Fellini (FOTO 02);

⁴ Para uma explicação mais pormenorizada do estilo narrativo clássico, v. BORDWELL, 1985, p. 156-204.

A esses elementos, pinçados entre inúmeros outros de cada categoria, soma-se a dublagem, recurso comum em telenovelas estrangeiras exibidas no Brasil, mas não em produções nacionais, ao menos nas últimas quatro décadas. Depreende-se que em *Hoje é Dia de Maria* a dublagem foi adotada por opção estilística, de modo a produzir um efeito de estranhamento.

Essas manifestações de artificialismo explícito fazem contraponto a sons naturalistas, ou seja, que tendem a parecer reais aos ouvidos do senso comum, a começar dos mencionados ruídos do cavalo e dos grilos, mas também do mar, dos marionetes de animais e bonecos de seres humanos. Pode-se pensar também em elementos que, familiares ao público brasileiro, podem sugerir adequação ao real, tais como o vestidinho de Maria, as cantigas de roda e as canções interioranas, o sotaque caipira à Mazzaropi. Embora há poucas gerações o Brasil tenha se tornado um país urbano, tudo isso ainda deve ressoar para os espectadores.

O efeito geral é o de uma oscilação entre naturalismo e antinaturalismo, o primeiro dos sete princípios atribuíveis ao pós-modernismo cinematográfico (PUCCI JR., 2008a, p. 199-200), encontrável por exemplo no paradigmático *O Fundo do Coração* (Francis F. Coppola, 1982) e em filmes nacionais, como *A Dama do Cine Shangai* (Guilherme de Almeida Prado, 1988), mas também, é importante esclarecer, em determinadas produções televisivas, conforme exposto adiante.

A título de exemplificação, mencionem-se os seguintes trechos:

- a) O rio seca e, de repente, um peixe salta na terra seca e apodrece, tudo em poucos segundos, por meio de câmera rápida (1.^a Jornada, cap. 02);
- b) O pai de Maria pensa em se suicidar, vai ao alto de uma montanha. Escuta-se o som naturalista do vento, enquanto nuvens *fake* se movem no alto de escarpas pintadas (1.^a Jornada, cap. 04);
- c) Os retirantes da seca falam que a "terra tem sede", e a terra sorve instantaneamente a água nela jogada, enquanto a chuva cai somente em cima do grupo de retirantes (1.^a Jornada, cap. 08);
- d) Como criança de rua, Maria faz malabarismos em meio a veículos de que só há pneus, assentos e volantes (mas fazem ruídos de veículos verdadeiros), com motoristas e transeuntes que são bonecos (2.^a Jornada, cap. 03);

e) O Mar do Esquecimento emite sons de um mar verdadeiro, porém, suas ondas são artefatos de papel que giram movidos por manivelas, mecanismo exposto visualmente numa das cenas iniciais da 2.^a Jornada;

f) Ao retornar para casa, Maria encontra no local do sítio apenas um latifúndio de cana-de-açúcar e uma chaminé de usina, tudo composto por pinturas; pouco adiante, um plano de detalhe de seu olho funde-se à imagem de uma galáxia (2.^a Jornada, cap. 05).

Em todos esses casos, que se podem somar a incontáveis do mesmo tipo, elementos naturalistas e antinaturalistas se casam para compor uma narrativa paradoxal de cunho pós-moderno.

2. TV e *schemata*

A fim de identificar a linha estilística segundo a qual se constitui a microssérie, será utilizada uma concepção que David Bordwell transpôs para os estudos de cinema a partir da historiografia das artes visuais. Com base em E. H. Gombrich (1986), Bordwell propôs que a história dos estilos fílmicos constitui uma rede de problemas e soluções, ou seja, ela é a história das milhares de escolhas efetivadas pelos realizadores (não só diretores) na realização de cada filme (1997, p. 149). Esse princípio se opõe a concepções teleológicas, que pressupõem que a trajetória de filmes, cineastas e cinematografias está predestinada por fatores como a ontologia da mídia (*ibidem*, p. 150). Para Bordwell, cada filme é o depósito de escolhas concretas sobre equipamentos, performances dos atores, atuação de cada técnico em todas as fases de produção etc. (*ibidem*, p. 156). Diante de qualquer problema (exemplificando: como será iluminada uma cena? como orientar os atores? como realizar a montagem de cada segmento fílmico?), as escolhas farão parte de um estilo quando se associarem ao uso sistemático e significante de técnicas do *medium*.

Cada uma das escolhas é feita em função de esquemas (*schemata*), isto é, fórmulas disponíveis na tradição [ou tradições] do meio, que são utilizadas segundo quatro possibilidades: replicação, revisão, síntese e rejeição (*ibidem*, p. 152-154). Esse modelo permite compreender a dinâmica de estabilidade e mudança na história dos estilos, pois indica injunções definidas por esquemas preestabelecidos, em virtude de soluções coroadas de êxito, e as alternativas disponíveis a cada momento. Não há uma predeterminada ascensão e queda de técnicas, mas alternativas rivais, coexistentes, preferências, opções improváveis

etc. (*ibidem*, p. 260-261). Num extremo do leque de alternativas, está a replicação de soluções de valor já comprovado e, no outro, a rejeição dessas soluções e a proposição de novas, que poderão se constituir como um novo estilo, seja individual ou de grupo. Eis por que a história dos estilos é uma dinâmica de forças competidoras (*ibidem*, p. 04 e 127).

Eis o que Bordwell escreveu sobre ocorrências atuais de síntese de esquemas:

o pluralismo estilístico contemporâneo, apontado por defensores do pós-modernismo, marca um período em que alguns cineastas procuram distinguir sua obra por meio da síntese de uma variedade de técnicas (*slow motion*, câmera na mão, estilos expressionistas de performance) tirados de períodos anteriores da história do cinema (BORDWELL, 1997, p. 154).

Esse talvez seja o único trecho da vasta produção de Bordwell em que, ao mencionar o pós-modernismo, não invectiva diretamente contra ele, que em geral sequer faz parte das suas descrições dos estilos fílmicos. Possivelmente devido ao conflito de Bordwell com os pós-modernistas, que envolve graves questões da pesquisa científica internacional, ele nunca se deteve no exame teórico de filmes pós-modernos. Por isso mesmo, sua descrição do pós-modernismo cinematográfico não tem o alcance de teorias sobre o pós-modernismo em geral, como a de Linda Hutcheon (1991), que, todavia, carece de profundidade analítica no que concerne aos estudos do audiovisual, pois sua especialidade é a literatura. Para o presente trabalho, todavia, é pertinente o comentário de Bordwell sobre a síntese pós-moderna dos esquemas provenientes da tradição, mas não é suficiente.

Para esclarecer o que constitui a forma particular de síntese, ressalto a relação de *Hoje é Dia de Maria* com a produção televisiva pós-moderna. Na verdade, o pós-modernismo existe na televisão brasileira desde meados dos anos oitenta, com o seriado *Armação Ilimitada* (Guel Arraes e outros, 1985-1988), passando pelo *Auto da Compadecida* (Arraes, 1999), *A Invenção do Brasil* (Arraes, 2000), *Cena Aberta* (Jorge Furtado, Arraes e Regina Casé, 2003) e outros programas, inclusive quadros do *Fantástico*, como *Dias de Glória* (2003). Ao aplicar a concepção dos quatro modos de resolução de problemas a partir dos *schemata*, a relação de *Hoje é Dia de Maria* com esses programas pós-modernos poderia ser considerada como de replicação, ou seja, a microssérie efetivaria o mesmo procedimento estilístico daqueles programas, a síntese de técnicas. Todavia, nela se constata outra relação com os *schemata* pós-modernos.

Rejeitar ou mesmo revisar um esquema sempre gera dificuldades e novos problemas, que demandam novas soluções (BORDWELL, 1997, p. 154-156); quando bem sucedidas, constituirão um novo esquema que estará à disposição dos realizadores. A transmutação de um modo de resolução de problemas em outro é um processo comum, caso se considere um longo período de tempo. O próprio modernismo, tanto no cinema quanto na pintura e demais artes, constituiu-se como um caminho de rejeição de esquemas ao se fundar no princípio básico da originalidade; contudo, aquilo que um dia foi realmente destruidor de antigos esquemas, como a pintura abstrata ou a narrativa cinematográfica anticlássica, se transformou em mera replicação dos técnicas adotadas no período em que o modernismo esteve no auge de seu prestígio. Veja-se, por exemplo, a impressionante constatação de que o projeto genial de Le Corbusier para o Monastério de la Tourette se transformou em modelo a ser copiado por arquitetos autoproclamados "modernistas", de modo a resultar no prédio da faculdade de Arte e Arquitetura de New Haven, num laboratório em Ithaca (Nova York), num edifício público em Boston e numa loja de departamentos no Texas (VENTURI et al., 1998, p. 138; 146-147). Assim, não seria surpresa caso acontecesse também no pós-modernismo a replicação do esquema de sucesso. Contudo, não foi o que ocorreu com *Hoje é Dia de Maria*.

Hoje é Dia de Maria está num patamar estilístico que supera o pós-modernismo até então realizado na TV. O que era um artificialismo intermitente no *Auto da Compadecida* (por exemplo, nas cenas de animação à maneira da literatura de cordel que concretizavam as aventuras fantasiosas de Chicó, ou seja, poucos minutos numa trama de várias horas) transformou-se numa característica central de *Hoje é Dia de Maria*. Aquele traço fundamental apontado na cena da despedida do pai, isto é, a alternância entre naturalismo e antinaturalismo, preenche a microssérie de ponta a ponta, numa superabundância destinada a produzir a oscilação em alta frequência entre parecer e não parecer real. A própria gravação no domo criou a possibilidade de um artificialismo ambiental que não existia nos citados programas de Arraes e Furtado, todos eles gravados basicamente em ambientes naturais, como a praia (em *Armação Ilimitada*), o sertão nordestino (no *Auto da Compadecida*), o litoral brasileiro (em *A Invenção do Brasil*) e a periferia carioca (*Cena Aberta*). Destaque-se que nesses programas sempre houve trechos em que ocorria a alternância acelerada entre naturalismo e antinaturalismo. Eram segmentos gravados nos estúdios da Globo ou em ambientes externos tratados como estúdio, nos quais que era possível o efeito de artificialidade sem a presença ostensiva do mundo natural. A título de exemplo, recorde-se a

extraordinária abertura de *A Invenção do Brasil*, em que a narração atravessa várias vezes o Atlântico, passa pela órbita terrestre, a alternar sem cortes entre o Brasil pré-Cabral da Índia Paraguaçu e o castelo português na virada para o século XVI, onde estava o jovem Diogo, o futuro Caramuru. No entanto, não foi essa a tônica do pós-modernismo televisual brasileiro, que quase sempre se mostrou bem mais contido.⁵ Caso se queira algo similar ao universo de *Hoje é Dia de Maria* será preciso remontar ao já mencionado *E la Nave va*, de Fellini, também filmado em estúdio, com o aproveitamento de incontáveis possibilidades para contrapor naturalismo e antinaturalismo. Em *E la Nave Va*, inclusive, havia a gaiivota hipnotizada e o rinoceronte, ou seja, bonecos clamorosamente falsos, que coexistiam com elementos convincentes, como as vozes operísticas e os ambientes do navio. O Mar do Esquecimento não tem a textura do mar de plástico de Fellini, pois é pintado, com peças de papel colorido a simular o movimento das ondas, mas, como este, é indubitável contrafação visual.

Eis por que as soluções de Luiz Fernando de Carvalho constituem também uma revisão de *schemata*.

Na primeira década do século XXI, quando o pós-modernismo já acumula uma história de realizações tanto no cinema quanto na TV, *Hoje é Dia de Maria* revisa o esquema sintetizador, de modo a levar ainda mais longe os traços pós-modernos. É dessa forma que na microssérie se entremeiam o discurso sentimental, que chega às mais exacerbadas formas melodramáticas, e um trabalho de experimentação do meio.

4. A extensão do pós-modernismo

4.1. Paródia lúdica e representação

Não basta uma característica para que seja definido um estilo de grupo. Entre os demais traços do pós-modernismo cinematográfico, alguns possuem pouca relevância no presente estudo, pois não configuram uma revisão de *schemata*: a paródia lúdica e a permanência no registro da representação (PUCCI JR., 2008a, p. 199-201). A paródia a *O Mágico de Oz*, *Cinderella* e outras histórias acontece no registro lúdico, afastando-se do

⁵ Sobre o caráter pós-modernista de *Caramuru - A Invenção do Brasil*, *Armação Ilimitada*, *O Auto da Compadecida* e *Cena Aberta*, v. respectivamente PUCI JR., 2004, 2005, 2006 e 2008b.

modernismo, que sempre se pautou pela paródia corrosiva em relação aos seus objetos de ironia intertextual (ibidem, p. 62-76). Quanto à representação, ressalte-se que em nenhum momento se aventa, neste estudo, a possibilidade de que *Hoje é Dia de Maria* seja um simulacro, conceito utilizado por teóricos, como Jean Baudrillard, em concepções que nenhuma relação direta mantêm com o conceito de pós-modernismo tal como aqui utilizado.

Mais relevante é indicar em *Hoje é Dia de Maria* o princípio pós-modernista da impureza entre artes e mídias. A microssérie constitui um sorvedouro de referências intertextuais às mais diversas fontes, a começar da cultura oral. Destaca-se o cinema por ser um meio audiovisual, como a TV. O resultado é a multiplicação de referenciais cinematográficos, como a música chapliniana na cena em que o pai de Maria chora a morte da esposa (1.^a Jornada, cap. 01); ou as múltiplas alusões ao cinema alemão dos anos vinte e início da década posterior, como a *Metrópolis* (Fritz Lang, 1926), cujos edifícios futuristas reaparecem no cenário da segunda Jornada (SLIDES 10 E 11), ou a *O Anjo Azul* (Josef von Sternberg, 1930), com a figura de Maria no cabaré e a melancólica participação do pai como palhaço da trupe, em condição análoga à do Prof. Rath. Ou, apenas para mencionar mais um exemplo, a *O Sétimo Selo* (Ingmar Bergman, 1956), com a carroça da trupe mambembe e a presença da Morte que aparece ao pai de Maria pouco antes de ele morrer (1.^a Jornada, cap. 07).

Com exceção de alguns episódios cinefílicos de *Armação Ilimitada*, a absorção de elementos do pós-modernismo cinematográfico se desenvolveu em *Hoje é Dia de Maria* de forma a introduzir novos parâmetros em programas da televisão, com empréstimos ou apropriações mais numerosas e constitutivas do eixo narrativo do programa.

4.2. (Hiper)estetização

A indiscutível a exuberância audiovisual da microssérie provocou artigos laudatórios, mesmo na crítica acadêmica. Trata-se da estetização pós-moderna. Por não estar restrita à lógica do "parecer real" e tampouco ao ascetismo estético de certas linhas modernistas, a microssérie é repleta de cenas em que não se teme o virtuosismo, uma marca do cinema pós-moderno, como na chamada trilogia paulistana da noite: *Cidade Oculta* (Francisco Botelho, 1986), *Anjos da Noite* (Wilson Barros, 1987) e no já citado *A Dama do Cine Shangai*. Podem

ser lembradas, a título de exemplos, cenas como as da morte e ressurreição de Maria (1.^a Jornada, cap. 01); ou a cena em que Maria é transformada de criança em moça feita, e o sangue da primeira menstruação se mistura à água do riacho (1.^a Jornada, cap. 04); ou o esplendoroso baile no castelo, com príncipe e convidados representados por bonecos de vários metros de altura (1.^a Jornada, cap. 05). A configuração da metrópole da 2.^a Jornada é um *tour de force* em termos de cenários e iluminação.

Somado aos inúmeros exemplos que atravessam a microssérie, pode-se falar em hiperestetização frente ao que já existia no pós-modernismo televisivo brasileiro, que apresentava cenas exuberantes, porém não ia tão longe nesse aspecto.

Cabe lembrar que essa característica, tanto em *Hoje é Dia de Maria* quanto nos filmes pós-modernos, não se justifica por si mesma. No caso da microssérie, está em jogo o que pode ser chamado de “educação sentimental”, isto é, a diretriz pedagógica de organizar as emoções do público, direcionando-as para princípios éticos, o que elimina qualquer interpretação de que se trate de arte pela arte. Num mundo em que o discurso sentimental está desmoralizado, a estetização pode funcionar como atrativo.

4.3 Não-exclusão a priori de espectadores

Outro princípio pós-modernista, este com mais claro sentido comunicacional, é o da não-exclusão *a priori* de espectadores sem um repertório sofisticado. O sucesso da microssérie, com 36% de audiência para a 1.^a Jornada e uma 2.^a Jornada no mesmo ano, num horário avançado de exibição (CARDOSO FILHO, 2009, p. 110), fornece indicativo seguro de que um público amplo acompanhou as peripécias da personagem, o que somente seria possível caso *Hoje é Dia de Maria* tivesse sido construído de modo que, ao escapar ao espectador comum a enorme quantidade de referências intertextuais, assim como a sofisticação de linguagem, ainda assim seja possível seguir a história.

Essa característica do pós-modernismo se opõe ao *Great Divide*, estabelecido pelo modernismo, entre alta cultura e cultura midiática (HUYSSSEN, 1986). Ao passo que filmes modernistas, de qualquer variante, criam graves problemas para a inteligibilidade e a apreciação da parte do público que não possua o repertório ou o treinamento necessário, o produto pós-moderno acentua a operação com elementos familiares ao grande público, como

os acima comentados. Recursos de linguagem absolutamente clássicos, embora mesclados a outros de origem modernista, ajudam a tornar inteligível a trama da microssérie. Nada poderia ser mais esclarecedor a esse respeito do que o confronto com a produção seguinte de Luiz Fernando Carvalho, *A Pedra do Reino*, que, sem qualquer compensação, era repleta de estruturas de agressão que rompiam quaisquer expectativas de familiaridade. O resultado não poderia ter sido diferente: a queda abrupta da audiência em relação a *Hoje é Dia de Maria*.

4.4 Conciliação e não-integração

Cardoso Filho (2009, p. 138-139) destacou que profissionais da mídia impressa se repetiram acerca das fontes autorais de que se valeu no roteiro de *Hoje é Dia de Maria*: Câmara Cascudo, Silvio Romero, Portinari etc. É de fato impressionante como esse tipo de informação se reitera, de artigo para artigo, como se os seus autores dispusessem de fontes mais confiáveis do que os *press releases* da Globo. Em alguns artigos, aliás, insinuou-se que, em função do referencial erudito, a televisão brasileira teria alcançado o patamar de arte.

Uma vez que a Globo não precisa do auxílio da pesquisa científica para divulgar seus produtos, quando a análise se detém no exame da microssérie, o objetivo deve ser não o de fazer apologias, mas o de entender aspectos pouco claros, o que pode muitas vezes contrariar as sinalizações da emissora. Um exemplo disso está nos anúncios de que a microssérie proporcionaria um mergulho num universo de sonho e encantamento infantil, a garantir a imersão dos espectadores. Ora, a análise constata que muito em *Hoje é Dia de Maria* contraria esse anúncio publicitário, em especial devido à oscilação entre naturalismo e antinaturalismo, que alterna a simulação da realidade e a ruptura dessa mesma simulação, por exemplo, na citada exibição do aparato de produção na sequência do julgamento do Chicote, que não parece nada onírica.

Portanto, o trabalho de Luiz Fernando Carvalho se realiza da forma preconizada por outro princípio pós-modernista: a conciliação com a cultura midiática e, ao mesmo tempo, a não-integração a ela. Se *Hoje é Dia de Maria* coube na grade da Globo, por outro lado, pelos motivos expostos, constituiu-se também como um produto destoante.

5. Comentários finais

Uma indagação pertinente poderia ser feita acerca da condição do público brasileiro para se ver diante de uma experimentação como a de *Hoje é Dia de Maria*. A elevada audiência para o horário de exibição atesta que o público respondeu positivamente. Como foi isso possível?

Não foi a primeira vez que o grande público se mostrou receptivo a inovações. No âmbito internacional, cabe lembrar o advento do som sincronizado, da cor, do Cinemascope, do som direto e do som dolby, apenas para citar alguns dos principais sistemas tecnológicos que mudaram a face do cinema. Cabe notar que essas inovações aconteceram dentro do paradigma narrativo clássico, a que o público já estava habituado. Incrementava-se o padrão naturalista para o som parecer tão sincronizado quanto é no mundo natural, para a imagem ficar colorida como é fora das telas, para que o campo de visão se aproximasse mais daquele que cada pessoa dispõe, para que não houvesse a dublagem e para que o som proviesse de todas as direções e não apenas de uma e não tivesse o chiado característico do som analógico. Cada uma dessas tecnologias levou o cinema a um novo estágio de poética, com reflexos na recepção, porém sem desrespeitar princípios hoje centenários de como contar uma história com imagens e sons.⁶

Hoje é Dia de Maria suscita um pensamento semelhante, ou seja, o de que seu papel de revisão ocorre dentro do paradigma pós-modernista. *Hoje é Dia de Maria* seria o resultado da decisão de levar princípios pós-modernistas às últimas consequências. Por que não houve rejeição do público? Porque ele já estava habituado ao pós-modernismo, com a acima mencionada presença de produtos nesse estilo veiculados na TV brasileira nos vinte anos anteriores.

A carreira subsequente de Luiz Fernando Carvalho o levou a realizações ainda mais radicais, sempre com um fundo de interlocuções cinematográficas. A experimentação televisiva continuou em *A Pedra do Reino*, levando a uma extemporânea realização de cunho modernista, provavelmente inusitado na televisão brasileira (ao menos na ficção, em produtos de duração maior do que a de poucos minutos e com direcionamento total para a ruptura de expectativas). Não poderia ter a mesma recepção positiva que *Hoje é Dia de Maria*, se o público jamais tinha visto na tela de sua TV um produto com tanta disrupção frente ao habitual. Em seguida, surgiu uma obra ainda mais desconcertante, ainda que por outros

⁶ Algo parecido pode ser dito da "obra revolucionária" do momento, *Avatar* (James Cameron, 2009).

motivos: *Capitu*. Tudo isso ainda está a pedir exames acurados, a fim de detectar o alcance das transformações propostas.

Algo está a ocorrer na TV brasileira, não só na Rede Globo. As interlocuções com o cinema se amplificam, de modo que se trocam tecnologias, motivos audiovisuais e formas narrativas, agora não mais restritas ao mais banal estilo clássico. A tendência pode ser verificada também em produtos como *A Favorita*, telenovela cujo refinamento audiovisual ultrapassou as duas semanas de praxe do início de exibição e se estendeu por meses; em *Alice* (HBO, 2009), *8 MM* (Fox, 2008) e outros programas. *Hoje é Dia de Maria* e as demais microsséries de Luiz Fernando Carvalho talvez sejam apenas os casos mais evidentes de uma processo que ainda está por ser mensurado.

Referências

- BORDWELL, David. **Narration in the Fiction Film**. Madison: University of Wisconsin Press, 1985.
- _____. **On the History of Film Style**. Cambridge/Londres: Harvard University Press, 1997.
- BRAGA, José Luiz. Comunicação, Disciplina Indiciária. **Matrizes**, abril, 2008, n.º 2, São Paulo, p. 73-88.
- BRITTOS, V. C.; SIMÕES, D. G. Cultura Popular e sua Metamorfose em Produto do Mercado Televisivo. In: DUARTE, E. B.; CASTRO, M. L. **Televisão: Entre o Mercado e a Academia**. Porto Alegre: Sulina, 2006, p. 47-70.
- BURCH, Noël. **Une praxis du cinema**. Paris: Gallimard, 1986.
- CARDOSO FILHO, Ronie. **As microsséries nos processos da TV: o caso Hoje é Dia de Maria**. Tese (doutorado em Ciências da Comunicação). São Leopoldo, Unisinos, 2009.
- CARVALHO, Luiz Fernando. Depoimento. In: ALMEIDA, J. M. A.; ARAÚJO, M. E. **As perspectivas da Televisão Brasileira Ao Vivo**. Rio de Janeiro: Imago, 1994. p. 111-118.
- HUTCHEON, Linda. **Poética do Pós-Modernismo**. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- HUYSEN, Andreas. **After the Great Divide**. Londres: Macmillan Press, 1986.
- PAIVA, Cláudio Cardoso. Epifanias do Sublime, do Trágico e do Maravilhoso na Minissérie *Hoje é Dia de Maria*. Disponível em <http://www.bocc.uff.br/pag/paiva-claudio-epifania-do-sublime.pdf>. Acesso em 17 fev 2010.
- PANOFSKY, Erwin. Estilo e Meio no Filme. In: LIMA, L. C. (Org.). **Teoria da Cultura de Massa**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, p. 321-340.
- PUCCI, Jr., Renato Luiz. A Representação do Índio Brasileiro na Interface Pós-moderna de Cinema e TV. **Significação**, São Paulo, n.º 22, nov., 2004, p. 115-129.
- _____. Intersecção Pós-moderna entre cinema e TV: o caso de *O Auto da Compadecida*. In: CATANI, A. M.; GARCIA, W.; FABRIS, M. (Orgs.). **Estudos Socine de Cinema: ano VI**, São Paulo: Nojosa, 2005, p. 79-86.
- _____. De Godard para Guel Arraes: o Cinema Moderno como Matriz para a TV Pós-moderna. In: MACHADO JR., R.; SOARES, R. L.; ARAÚJO, L. C. (Orgs.). **Estudos de Cinema - Socine, VII**. São Paulo: Annablume, 2006, p. 377-384.

_____. **Cinema Brasileiro Pós-moderno: o Neon-realismo**. Porto Alegre: Sulina, 2008a.

_____. Cinema Moderno e de Vanguarda na TV: o Paradoxo Pós-Moderno de *Cena Aberta*. In: HAMBURGER, E.; MENDONÇA, L.; et al. (Orgs.). **Estudos de Cinema Socine IX**. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2008b, p. 325-332.

SALAZAR, Paula. **Processos Criativos na Televisão Brasileira: a Importância da Proposta de Luiz Fernando Carvalho em suas Microséries**. Tese (mestrado em Comunicação Semiótica). PUC-SP, 2008.

VENTURI, Robert; et al. **Learning from Las Vegas**. 16.^a ed. Cambridge (Massachusetts) e Londres: MIT Press, 1998.