

A FICÇÃO TELEVISIVA BRASILEIRA EM NOVA ETAPA? – HOJE É DIA DE MARIA E O CINEMA PÓS-MODERNO

BRAZILIAN TELEVISION FICTION: A NEW STAGE? – HOJE É DIA DE MARIA AND THE POSTMODERN CINEMA

Renato Luiz Pucci Junior¹

RESUMO

A minissérie Hoje é Dia de Maria (Luiz Fernando Carvalho, 2005) indica o aprofundamento do pós-modernismo na televisão brasileira. A hiperestetização e a intensificação da alternância entre naturalismo e antinaturalismo resultam do incremento de trocas entre cinema e televisão. A análise fundamenta-se na teoria de David Bordwell acerca da história dos estilos como uma rede de problemas e soluções. Há fortes indícios de que a televisão brasileira adentrou em nova fase de narrativas ficcionais, com repercussões no campo comunicacional.

PALAVRAS-CHAVE

Televisão. Cinema pós-moderno. Convergência.

ABSTRACT

The mini-serial Hoje é Dia de Maria (Today is Mary's Day, by Luiz Fernando Carvalho, 2005) indicates a deepening of the postmodernism on Brazilian television. The hiperestetization and the intensification of traits as the alternating between naturalism and antinaturalism are results from the increase of exchanges between television and cinema. The analysis is based on the David Bordwell's theory about the history of style as a network of problems and solutions. There are evidences that the Brazilian television may have stepped into a new phase of fictional narrative, with consequences in the field of communication.

KEYWORDS

Television. Postmodern cinema. Convergence.

1 Doutor em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo – ECA/USP. Docente do Mestrado em Comunicação, da Universidade Anhembi Morumbi. Autor de Cinema Brasileiro Pós-moderno: o Neon-realismo (Sulina, 2008) e bolsista de produtividade de pesquisa do CNPq, PQ 2. renato.pucci@gmail.com. São Paulo, BRASIL

INTRODUÇÃO¹

Em recente artigo sobre a convergência das mídias, François Jost se recordou de uma frase escrita em 1946 pelo primeiro responsável pela programação da televisão francesa: “a televisão se dirigirá, com os recursos do rádio, a um público que esperará dela o equivalente do cinema” (JOST, 2011, p. 94). Muito possivelmente essa previsão se concretizou na França em vista da cinefilia, que já era forte naquele país quando do surgimento da nova mídia, a televisão. É difícil de acreditar, porém, que o mesmo pudesse então ser dito acerca da situação brasileira. Aqui também o rádio foi a origem de parte relevante do pessoal que realizou programas televisivos. Entretanto, o cinema nacional era, ao final dos anos quarenta, pouco mais do que uma miragem, com escassa produção de longas-metragens ao longo daquela década. Esse fator não é desprezível em vista das expectativas quanto ao surgimento da televisão no país. Mesmo que as salas de cinema estivessem repletas de espectadores ávidos por produções americanas e de outros países, não há como supor que o grande público brasileiro tivesse àquela época a esperança de assistir cinema na televisão, pois, a princípio, a programação televisiva seria também realizada inteiramente no Brasil. Pensava-se em “uma espécie de rádio com visor”, conforme se vê em ilustrações de revistas da época (BARBOSA, 2010, p. 28). Por consequência, é possível dizer que as duas mídias, cinema e televisão, eram razoavelmente diferenciadas aos olhos e ouvidos dos brasileiros daquele início da nova era das comunicações no país.

A pesquisa tem assinalado com frequência que a televisão brasileira foi marcada pela influência do rádio, hegemônica naqueles primeiros anos. Nas décadas seguintes, notou-se o quanto a programação televisiva era mais falada do que visual, bem além do que seria exigido pelas características do meio. Não se trata de um processo singular. Para comprová-lo, basta mencionar a televisão italiana, que também incorporou em número bem menor o pessoal do cinema que o do rádio. Nela prevaleciam, portanto, soluções não visuais para problemas de expressividade: som, música, piadas verbais, respostas rápidas, sem propriamente uma cultura da imagem (CIGOGNETTI E SORLIN, 2007, p. 43-46). Independentemente disso, tanto na Itália como aqui, o sucesso de audiência não se fez esperar, mesmo antes da disseminação em massa dos televisores, como ilustrado pelo filme *Absolutamente Certo!* (Anselmo Duarte, 1957), em que os vizinhos se reúnem na casa de D. Bela (Dercy Gonçalves) a fim de acompanhar a programação. Aparente-

mente, a falta da cultura da imagem, seja da parte dos realizadores, seja da parte do público, não fez falta durante longo tempo.

O presente artigo tem por objetivo examinar que tipo de mudanças estaria ocorrendo na ficção televisiva brasileira no que diz respeito à forma de contar histórias. O quadro teórico-metodológico será adiante explicado. Adiante-se apenas que se trata de um estudo de caso, com base na análise audiovisual de um programa televisivo e fundamentado especialmente em concepções de David Bordwell e em teorias sobre o pós-modernismo.

Durante décadas a televisão se submeteu (com honrosas exceções) a composições em que o texto verbal ancorava a precariedade da imagem, constatação repetida à exaustão nos meios críticos (p. ex., BALLOGH, 2002, p. 327). Será que ainda permanece hegemônico o tão propalado aspecto “falador” da programação nacional, insistentemente apontado em telenovelas e outros produtos da ficção seriada? Não é de hoje que a crítica aponta o divórcio entre cinema e televisão no Brasil. Entretanto, é possível que esse diagnóstico, válido durante tanto tempo, talvez não mais o seja. Menos por uma exigência do público do que por fatores como a inserção contínua de pessoal de cinema no meio televisivo, produções diferenciadas frente ao usual, mas ainda insuficientemente avaliadas segundo a perspectiva aqui proposta, penetram em um extraordinário número de lares brasileiros, o que suscita questões acerca da relação dessa audiência com produtos que estiveram por décadas fora do horizonte de expectativa tanto dela própria quanto dos realizadores e produtores televisivos.

Aqui não se desconhece que no Brasil, desde os anos cinquenta, pessoal de cinema esteve às voltas com a realização televisiva. Apenas para lembrar um exemplo distante, hoje em dia praticamente ignorado, mencione-se Walter Hugo Khouri, que, ainda um jovem cineasta, trabalhou na TV Record entre 1954 e 1955, produzindo e dirigindo tele-teatro, em adaptações de clássicos da literatura (KHOURI, 2001). Carlos Manga, Daniel Filho, os diretores cinemanovistas que integraram a equipe do Globo Repórter no início dos anos setenta - eis mais alguns dos que transpuseram a fronteira entre os meios e fizeram carreira marcante na televisão. Contudo, essa troca pouco incidiu diretamente sobre o ponto em questão, que é a assimilação pela TV de uma cultura visual. Por mais relevante que tenha sido o papel de cada um desses e de outros nomes que tiveram a chance de experimentar esquemas de realização fílmica no campo comercialmente

estruturado da televisão, só muito lentamente se incorporaram alguns desses esquemas aos programas televisivos no decorrer de quatro décadas.

Há indicações de que as transformações entram em processo acelerado desde o início dos anos 2000. A fim de apontar uma ocorrência que poderia sinalizar algo nesse sentido, será examinada a minissérie *Hoje é Dia de Maria*, do diretor Luiz Fernando Carvalho, exibida em duas jornadas em 2005. A 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 as minisséries *A Pedra do Reino*, de 2007, e *Capitu*, de 2008, ambas do mesmo diretor) é apresentada como argumento em defesa de concepções antagônicas. Escreveu-se 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 mesquinhas e uma linha de programas buscando nivelar seu público por baixo” (BRITTOS; SIMÕES, 2006, p. 69). Por outro lado, foi dito que *Hoje é Dia de Maria* mereceria qualificações como “epifania”, “sublime” e “linguagem pura” (PAIVA), das quais se depreende que o padrão Globo ter-se-ia alçado a um nível de alta qualidade estética. A polêmica envolve anúncios de que a emissora perdeu a hegemonia de audiência, de modo que a minissérie de Carvalho seria prova de uma tentativa desesperada de recuperar o prestígio ou, ao contrário, constituiria um fator para a debandada de público para outras emissoras. Neste artigo, não se pretende resolver a discussão, mas considerar a possibilidade de que na televisão brasileira, e não apenas na Rede Globo, estejam-se inserindo elementos de uma cultura visual cuja aparição era imprevisível até há pouco mais de dez anos.

Em segundo lugar, a escolha do *corpus* se deve ao caráter privilegiado da produção de Carvalho no processo de interlocuções entre cinema e televisão. Ele mesmo chegou a declarar que seu programa artístico envolvia a realização de cinema dentro da TV (CARVALHO, 1994, p. 113-114).² Já foi apontado que o radicalismo da sua produção recente tem como divisor de águas a experiência com o seu único longa-metragem até o momento, *Lavoura Arcaica* (2001). O próprio diretor declarou que aquela filmagem teria resultado na procura de novos formatos de realização audiovisual (SALAZAR, 2008, p. 67).

A relação entre *Hoje é Dia de Maria* e heterogêneas tradições do cinema é um ponto fundamental de sua composição e de seu papel no que concerne à comunicação.

Televisão não é cinema, contudo são meios que apresentam notável proximidade em termos de linguagem. Talvez disso mesmo tenha decorrido a inquietação de cinéfilos e da crítica diante do crescimento da mídia mais jovem. O quase idêntico pode ser fonte de tanta ansiedade e de rejeição *a priori* quanto o totalmente diferente. Note-se que, no caso de estar ocorrendo uma mudança de paradigma na realização televisual, com a crescente transposição de elementos técnicos e narrativos de um meio para o outro, será também necessária uma mudança de paradigma investigativo para que, sem rejeição precipitada da programação televisiva, finalmente se esclareça o rumo que tomam as produções do meio.

Trechos de *Hoje é Dia de Maria* serão analisados, de modo a evidenciar ocorrências anômalas no tocante ao seu modo narrativo. Como é necessário num estudo de caso, não se pretende apenas descrever um objeto, mas dele inferir algo que esteja acontecendo em uma realidade menos visível, ou seja, passar de dados empíricos a proposições de ordem geral (BRAGA, 2008, p. 76-79). Uma ocorrência não comprova mudanças num panorama tão amplo quanto o da produção ficcional televisiva brasileira; todavia, sabe-se também que processos de largo alcance se manifestam primeiramente, ou de forma mais clara, 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, urbano. Naquela, Maria (interpretada na infância por Carolina Oliveira e adulta por Letícia Sabatella) está em busca do mar; nesta, tenta voltar para casa. As peripécias da menina recordam as de Macunaíma, pois a protagonista se depara com seres diabólicos a quem sobrepuja pela esperteza. Maria é uma espécie de Macunaíma feminino e do bem, isto é, não apenas com caráter, mas também com um bom caráter. Ela encarna um ideário ético e sentimental tão desgastado na atualidade que, em geral, é visto como pueril.

O rápido exame de um trecho do primeiro capítulo mostrará traços centrais da composição da minissérie e encaminhará a investigação no sentido proposto. Trata-se da partida do pai de Maria para a cidade. Àquela altura, os personagens já haviam 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. Será a primeira vez em que Maria ficará sozinha com a Madrasta, que a partir de então se revelará como o 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, todo o ambiente imerso em sombras e na pouca luz da madrugada. No primeiro plano, a vegetação do sítio; ao longe, a serra e o céu. Com um *travelling* lateral, a câmera acompanha o passo do animal, ao som de uma melancólica trilha orquestral, das vozes dos personagens e do ruído das patas na terra. Tudo seria narrativamente prosaico (ainda que muito bem realizado), não fosse a constituição visual *fake* de parte do que se vê: embora a vegetação no primeiro plano seja natural ou ao menos assim o pareça, a movimentação do cavalo não é normal: a cabeça se mexe, mas não o resto do corpo. As montanhas e o céu azul são falseados, isto é, não são objetos naturais, nem parece haver qualquer esforço para produzir a impressão de que o sejam. Maria caminha na plantação, com a luz estourada do sol matinal a banhar o espaço. A menina entoava uma canção de despedida e acena para o pai. Com o aumento da luminosidade, revela-se que o cavalo é um boneco. Maria chora, enquanto o pai se afasta num cenário ainda mais *fake* que o do plano com a Madrasta. Escuta-se o som de grilos; Maria olha para o pai, que vai por um caminho na roça, em zig-zague, até o horizonte, num cenário acintosamente pintado (FIG. 01).



FIG. 01 – Hoje é Dia de Maria

Entenda-se essa composição até há poucos anos nada usual na TV brasileira. Há elementos que tendem a produzir a verossimilhança, isto é, o naturalismo dos filmes hollywoodianos e afins desde as primeiras décadas do século XX, assim como da chamada *classical television*, a produção televisiva pautada pelo padrão de sugestão de semelhança com o mundo real.³ Maria dirige o olhar para o espaço off à esquerda da tela e, devido ao plano introduzido pelo corte, faz pensar que está a olhar para o pai, num usual *eyeline match*. A constatação desse recurso e outros semelhantes, como campos e contracampos a estabelecer a continuidade espaciotemporal, fez com que se escrevesse que *Hoje é Dia de Maria* é construída segundo o modo narrativo clássico, paradigma de enunciação a que os telespectadores estão habituados (CARDOSO FILHO, 2009, p. 187-188).⁴ No entanto, a suposta adequação de *Hoje é Dia de Maria* às normas desse modo narrativo é contrabalançada por rupturas ostensivas em toda a minissérie. Exemplos de quebras de eixo, pecado mortal para a narrativa clássica, ocorrem em cenas como a da corrida do pato que tenta voar (2.^a Jornada, cap. 1) e a do enfrentamento entre Maria e o marinheiro americano (2.^a Jornada, cap. 3). Nesta última, o marinheiro 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 leva a um plano fechado com 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 a faz retornar à posição original. Na verdade, Maria não se mexeu: foi a câmera que quebrou o eixo e duas vezes passou para o lado oposto da menina. Na minissérie há inúmeras descontinuidades como essa, à maneira das que proliferaram no cinema moderno dos anos sessenta. Esse ponto deveria fazer pensar que *Hoje é Dia de Maria* não é um produto típico da TV brasileira, ao menos da que se fazia até há alguns anos.

Os espectadores podem imergir no sentimentalismo da história e atentar apenas ao que obedece ao padrão a que está habituado. Mas é difícil de acreditar que a sensação de parecer real se mantenha sem maiores problemas na sequência do julgamento de Chico Chicote (interpretado por Rodrigo Santoro, 2.^a Jornada, cap. 03): abre-se o enquadramento e se revela a equipe de produção de *Hoje é Dia de Maria*, com a câmera da Globo visualizada no primeiro plano (FIG. 02). Como observou a crítica jornalística, o recurso metalinguístico de mostrar os meios de realização inseridos na própria ficção já havia sido utilizado por Federico Fellini ao final de *E la Nave Va* (1983), com a exibição da câmera e da maquinaria que provocava o balanço do mar no cenário do navio. Em outras

palavras, na cena de *Hoje é Dia de Maria* está em jogo um esquema autorreflexivo que não é propriamente original, devido ao antecedente fílmico.

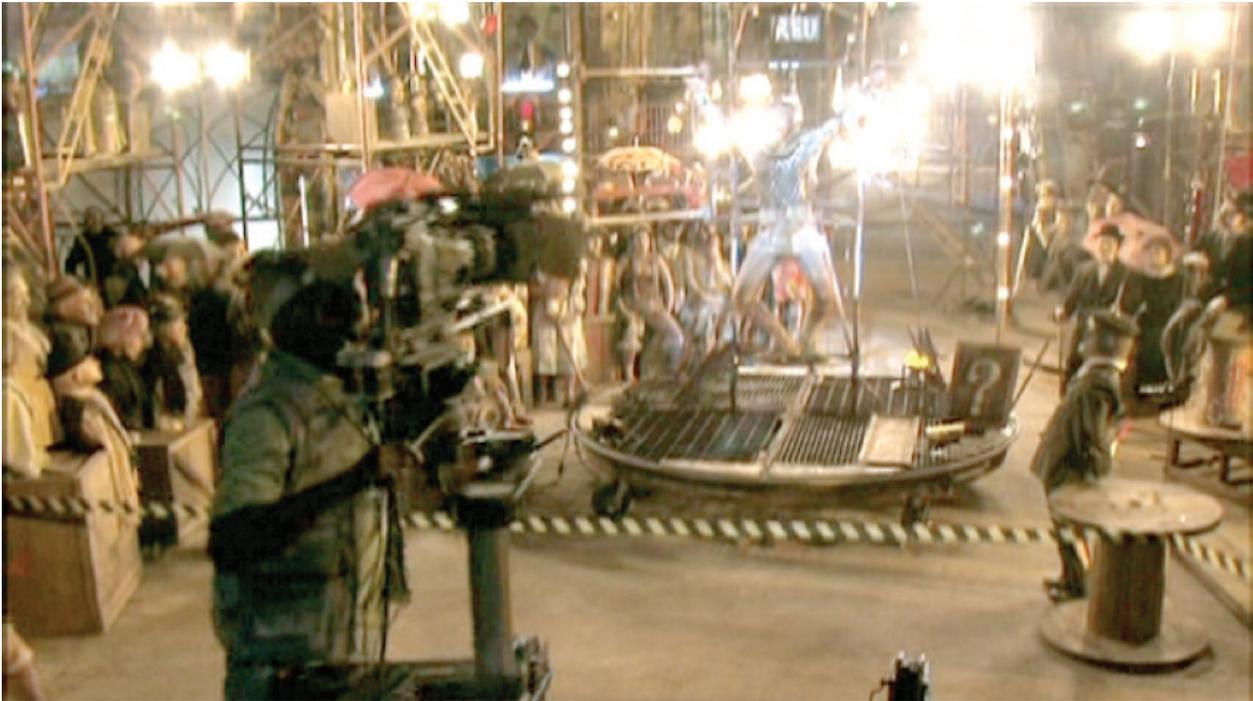


FIG. 02 – *Hoje é Dia de Maria*

Na cena da despedida do pai, patenteia-se o que em outros tempos foi chamado de “pré-estilização artística”, característica atribuída ao cinema expressionista alemão (PANOFSKY, 1978, p. 340). Os cenários estilizados de *O Gabinete do Dr. Caligari* (Robert Wiene, 1920), com edifícios oblíquos, casas retorcidas, paisagens pintadas, postes de luz cuja área iluminada é uma mancha branca pintada no chão, seriam rupturas frente ao que era tido como o meio do cinema: “a realidade física como tal” (*ibidem*, p. 339-340). Em *Hoje é Dia de Maria*, o tipo de recurso utilizado é o mesmo, ainda que não a sua finalidade, que não é expressionista. Em diversas partes da minissérie, abdica-se da imagem captada de objetos naturais para ceder espaço a pinturas que fazem as vezes de paisagens rurais ou urbanas. No sítio, quando a casa fica no plano de fundo, com um morro e árvores em volta, tudo aquilo é manifestamente uma pintura inspirada em quadros novecentistas.

Inúmeras vezes o cinema clássico fez uso de pinturas a desempenhar o papel de paisagens. Um exemplo: as cenas de *Os Dez Mandamentos* (Cecil B. DeMille, 1956) em que se vê ao fundo o Monte Sinai. Para a época, era naturalista a composição da imagem, isto é, ela reproduzia o que o senso comum atribuía a um espaço como aquele. Ressalte-se a diferença entre esse procedimento clássico e o adotado em *O Gabinete do Dr. Caligari*,

em que saltava aos olhos, inclusive do público do início do século XX, que as imagens estavam distorcidas, pré-estilizadas, como escreveu Panofsky. De qualquer modo, numa época como a atual, de imagens digitais capazes de proporcionar um naturalismo tido como perfeito, pinturas ao estilo novecentista não têm mais a mesma credibilidade, no cinema ou na TV.

A minissérie tende ao artificial, numa profusão de recursos técnicos e situações que se chocam contra o “parecer real” da produção tradicional da ficção televisiva. Eis outros exemplos:

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

No mesmo sentido do artificioso, abundam recursos fílmicos 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 *Vizinhos* (*Neighbours*, 1952); e
- b) o impressionante mar *fake* (2.^a Jornada), que evocou na crítica o mar de plástico dos filmes de Fellini.

Essas manifestações de artificialismo explícito fazem contraponto a sons naturalistas, ou seja, que tendem a parecer reais, 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 também pensar em elementos que, familiares ao público brasileiro, sugeriram adequação ao real, tais como o vestidinho de Maria, as cantigas de roda e as canções interioranas, o sotaque caipira à Mazzaropi.

O efeito geral é o de uma oscilação entre naturalismo e antinaturalismo, um dos princípios atribuíveis ao pós-modernismo no cinema (PUCCI JR., 2008, p. 56-62, 199-200), encontrável, por exemplo, em *O Fundo do Coração* (Francis F. Coppola, 1982), *Betty Blue* (Jean-Jacques Beineix, 1986), *Cidade Oculta* (Francisco Botelho, 1986) e, apenas para mencionar um exemplo bem atual, *O Artista* (Michel Hazanavicius, 2011), ganhador de vários prêmios Oscar, inclusive o de melhor filme.

MUITO ALÉM DOS SCHEMATA TELEVISIVOS

A fim de melhor especificar a linha estilística segundo a qual se constitui a minissérie, será utilizada uma concepção que David Bordwell levou para os estudos de cinema. 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 produção de cada filme (BORDWELL, 1997, p. 149). Esse princípio se opõe a concepções teleológicas que pressupõem que filmes, cineastas e cinematografias estão predestinados 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 e atuação de cada técnico em todas as fases de produção (*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 significativo de técnicas do *medium*.

Cada uma das escolhas é feita em função de schemata (esquemas), isto é, fórmulas disponíveis na tradição 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 soluções coroadas de êxito e as alternativas disponíveis a cada momento. Não há uma predeterminada ascensão e queda de técnicas, mas alternativas rivais, preferências, opções improváveis (*ibidem*, p. 260-261). Num extremo do leque de alternativas, está a replicação de soluções de valor comprovado e, no outro, a rejeição dessas soluções e a proposição de novas, que poderão constituir um novo estilo, seja individual ou de grupo. Em suma, a história dos estilos é uma dinâmica de forças competidoras (*ibidem*, p. 04 e 127).

Sobre ocorrências de síntese de schemata, Bordwell escreveu que:

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).

Para esclarecer o que constitui a forma particular de síntese efetuada em Hoje é Dia de Maria, destaque-se a relação da minissérie com a produção televisiva pós-moderna:

o seriado Armação Ilimitada (Guel Arraes e outros, 1985-1988), O Auto da Compadecida (Arraes, 1999), A Invenção do Brasil (Arraes, 2000), Cena Aberta (Jorge Furtado, Arraes e Regina Casé, 2003), quadros do Fantástico, como Dias de Glória (Luiz Vilaça, 2003), entre outros programas. A relação de Hoje é Dia de Maria com esses produtos pós-modernos poderia talvez ser de replicação, ou seja, a minissérie efetivaria o mesmo procedimento estilístico daqueles programas, a síntese de técnicas. A reutilização de schemata é o processo usual de quaisquer formas artísticas bem-sucedidas, da poesia parnasiana à arquitetura modernista. Assim, não surpreende que também no pós-modernismo aconteça replicação de esquemas de sucesso. Contudo, não foi exatamente o que ocorreu na minissérie de Luiz Fernando Carvalho.

Hoje é Dia de Maria está num patamar estilístico e narrativo que deixa para trás o pós-modernismo até então realizado na TV. O que era artificialismo intermitente no Auto da Compadecida (por exemplo, nas cenas de animação à maneira da literatura de cordel que materializavam as fantasiosas aventuras de Chicó) transformou-se numa característica central de Hoje é Dia de Maria. A alternância entre naturalismo e antinaturalismo, como a apontada na cena da despedida do pai, preenche a minissérie de ponta a ponta, numa superabundância que produz a oscilação em alta frequência entre parecer e não parecer real. A gravação no domo criou a possibilidade de um artificialismo ambiental que não existia nos citados programas de Arraes e Furtado, todos eles em boa parte gravados em locações, como praias e outros locais do Rio de Janeiro (Armação Ilimitada), o sertão nordestino (Auto da Compadecida), o litoral brasileiro (A Invenção do Brasil) e a periferia carioca (Cena Aberta, episódio “A Hora da Estrela”). Caso se queira algo similar ao universo de Hoje é Dia de Maria será preciso remontar ao cinema, mais especificamente ao 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*, como em Hoje é Dia de Maria, havia animais clamorosamente falsos, no caso, os bonecos da gaivota e do rinoceronte, 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 aquele, é uma inequívoca contrafação visual.

Recorde-se que *E la Nave Va* se abre com uma sequência a princípio quase indistinguível de filmes do início do século XX: muda, preto e branco tendendo ao sépia, imagem

acelerada, planos estáticos, pessoas curiosas a olhar para a câmera. Mostra-se o povo humilde nas ruas próximas a um porto, ao qual chegam os passageiros do navio, bem vestidos, fazendo pose de artistas e grã-finos. Pouco a pouco, introduzem-se indícios que revelam que não são imagens realmente filmadas na época sugerida: o som do navio e outros ruídos, vozes, cores que surgem lentamente, atinge-se a velocidade normal das imagens fílmicas, até que povo, passageiros e marinheiros se põem a cantar como se estivessem numa ópera, o que rompe drasticamente o ilusionismo, embora não por muito tempo.

Seguem-se trechos que replicam o esquema narrativo clássico, frequentemente interrompido por composições fake. Um exemplo: passageiras conversam junto à amurada do navio; quando há o contracampo, surge um sol evidentemente pintado acima do célebre mar de plástico de Fellini; uma das passageiras diz para a outra: “Incrível! Parece que não é de verdade!”. Portanto, faz-se uso de soluções do cinema clássico, mas também de rupturas anti-ilusionísticas, no espírito do cinema moderno, numa evidência do esquema sintetizador pós-modernista que permanece ao longo da narrativa.

As soluções de Luiz Fernando de Carvalho guardam parentesco com as adotadas em *La Nave Va*, pois pertencem à mesma linha de relacionamento com a tradição, o pós-modernismo, num formato cuja intensidade ainda não estava presente na televisão brasileira. Em suma, as soluções de Luiz Fernando Carvalho, por meio da apropriação de esquemas fílmicos, constituem uma revisão de schemata pós-modernos da televisão.

OUTRAS INCORPORAÇÕES DO FÍLMICO

Acentua-se também em *Hoje é Dia de Maria* outro princípio pós-modernista: a impureza entre artes e mídias. A minissérie constitui um sorvedouro de referências intertextuais das mais diversas fontes, da cultura oral ao rock pesado. Destaca-se o cinema por ser um meio audiovisual, como a TV. O resultado é a multiplicação de referenciais fílmicos. Eis mais alguns exemplos, além dos já citados:

- a) a menina se desilude com o lar e parte em busca de um lugar ideal; mais tarde, compreende que é preciso voltar para casa, tal como em *O Mágico de Oz* (Victor Fleming, 1939);
- b) a música chapliniana na cena em que o pai de Maria chora a morte da esposa (1.ª Jornada, cap. 01);

c) a trupe de artistas mambembes se configura à maneira dos saltimbancos de *O Sétimo Selo* (Ingmar Bergman, 1956). Do mesmo filme, surge a Morte que aparece ao pai de Maria (1.^a Jornada, cap. 7).

d) o pai de Maria entra na trupe mambembe, como palhaço (1.^a Jornada, cap. 07), numa composição similar à do professor Rath, que se veste de palhaço em *O Anjo Azul* (Josef von Sternberg, 1930);

e) a figura de Maria no cabaré (2.^a Jornada, caps. 01 e 02) alude à personagem de Marlene Dietrich em *O Anjo Azul* (Josef von Sternberg, 1930);

f) a grande cidade a que vai Maria na 2.^a Jornada é calcada em representações urbanas do cinema alemão da terceira década do século XX, como a de *Metrópolis* (Fritz Lang, 1926), pela composição de viadutos e pelo inconfundível edifício em forma de pirâmide (FIG. 03);

g) quando Asmodeu é derrotado no final da 2.^a Jornada, seu peito é atravessado por lanças e visto de perfil, como numa cena marcante de *A Noite de São Lourenço* (Paolo e Vittorio Taviani, 1983).



FIG. 03 – Hoje é Dia de Maria

Repare-se na diversidade de fontes fílmicas na enumeração acima. Além disso, é clara a variedade de incorporações realizadas, que vão da linha geral da trama à composição arquitetônica dos edifícios. À parte alguns episódios cinefílicos de *Armação Ilimitada*, a absorção intertextual em *Hoje é Dia de Maria* introduz um novo parâmetro

em programas da televisão, com empréstimos ou apropriações mais numerosas e constitutivas do eixo narrativo.

A exuberância audiovisual da minissérie provocou artigos laudatórios, mesmo na crítica acadêmica. Apesar de esta não ter feito uso do conceito pertinente, estava em foco a estetização pós-modernista. Por não permanecer restrita à lógica do “parecer real” e tampouco ao ascetismo estilístico de certas linhas modernistas, a minissérie é repleta de cenas em que não se teme a estetização, ou seja, a ênfase no aspecto estético em aparente sobreposição ao conteúdo ou ao significado. Essa característica é uma das marcas do cinema pós-moderno, como na chamada trilogia paulistana da noite: o acima citado *Cidade Oculta*, *Anjos da Noite* (Wilson Barros, 1987) e *A Dama do Cine Shangai* (Guilherme de Almeida Prado, 1988). Nesse sentido, podem ser lembradas: a morte e a ressurreição de Maria (1.^a Jornada, cap. 01); Maria se transformando de criança em moça feita, com o sangue da primeira menstruação a se misturar à água do riacho (1.^a Jornada, cap. 04); 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 estilizados. Somados esses exemplos a inúmeros outros que atravessam *Hoje é Dia de Maria*, pode-se falar em hiperestetização frente ao que já existia no pós-modernismo televisivo brasileiro, que apresentava cenas do tipo, porém jamais de forma tão frequente, quase chegando à onipresença, como na minissérie.

Outro princípio pós-modernista, este com mais claro sentido comunicacional, é o da não-exclusão a priori de espectadores sem repertório sofisticado. O sucesso da minissérie, com 36% de audiência para a 1.^a Jornada (CARDOSO FILHO, 2009, p. 110) e uma 2.^a Jornada no mesmo ano, indica que um vasto público acompanhou as peripécias da personagem, o que somente foi possível porque *Hoje é Dia de Maria* foi construído de modo que, mesmo ao escapar ao espectador comum a enorme quantidade de referências intertextuais e a sofisticação de linguagem, ainda assim lhe foi possível seguir a narrativa. Da forma mais intensa, *Hoje é Dia de Maria* combina o efeito de estranhamento com elementos familiares ao grande público. Recursos clássicos, embora mesclados a outros de origem modernista, ajudam a tornar inteligível a trama da minissérie.

5 COMENTÁRIOS FINAIS

Não foi a primeira vez que o grande público se mostrou receptivo a inovações narrativas. Na verdade, a história do audiovisual está repleta de ocorrências a desmentir a suposta aversão popular às experiências com novas formas de contar histórias. No âmbito cinematográfico, cabe lembrar o advento do som sincronizado, da cor, do cinemascope, do som direto e do som dolby, apenas para citar alguns dos sistemas tecnológicos que suscitaram problemas de realização e soluções mais ou menos drásticas em termos narrativos. O caso mais notável foi o da passagem do cinema mudo para o falado, que eliminou os intertítulos que traziam indicações geográficas e temporais, comentários à ação e diálogos. Outros recursos foram encontrados para exercer essas funções, exemplificando: letterings sobrepostos à imagem, voz over e, obviamente, a enunciação oral dos diálogos. Entre outros efeitos da mudança, surgiu um novo gênero fílmico, o musical, perfeitamente assimilado pelas plateias. Processos semelhantes, apesar de menos profundos, foram propiciados pelas demais inovações tecnológicas apontadas. Essas inovações aconteceram no interior do paradigma clássico, a que o público já estava habituado. Incrementava-se o padrão naturalista para o som parecer tão sincronizado quanto em geral é no mundo natural, para a imagem ficar colorida como é fora das telas, para que o campo de visão se aproximasse mais daquele de que cada pessoa dispõe, para evitar a dublagem e para que o som proviesse de todas as direções e não tivesse o chiado característico do som analógico. Cada tecnologia se conectava a um novo estágio de poética narrativa, com reflexos na recepção, porém sem desrespeitar princípios de um padrão hoje centenário de como contar uma história com imagens e sons.

Hoje é Dia de Maria suscita um pensamento semelhante, ainda que não vinculado à questão tecnológica. A minissérie foi o resultado de levar às últimas consequências princípios pós-modernistas a que o grande público já estava habituado devido à presença, nos vinte anos anteriores, de produtos pós-modernos na TV brasileira. A produção pós-modernista não mais constitui um nicho na grade da emissora, mas se estende ao horário nobre. Nunca conquistou hegemonia, possivelmente nunca a alcançará, contudo não é mais uma anomalia ou um produto para poucos. A revisão de schemata ocorreu no interior do paradigma pós-modernista e, assim, foi possível a recepção positiva.

É possível que já há algum tempo não mais seja possível aplicar à televisão brasileira como um todo o diagnóstico de uma carência de cultura visual. Hoje é Dia de Maria é o exemplo mais claro de uma linhagem de programas em que o verbal se conjuga com o

visual. Deixa-se para trás a hegemonia da sonorização televisiva, supostamente intransponível. Aquela exigência de assistir na televisão o equivalente ao cinema, tal como expressa na citação de Jost indicada no princípio deste artigo, pode estar chegando ao público televisivo brasileiro, por vias bem diferentes daquela percorrida na França.

Algo está a ocorrer na TV brasileira, não só na Rede Globo, não só em programas pós-modernistas. As interlocuções com o cinema se amplificam, de modo que se trocam tecnologias, motivos audiovisuais e formas de enunciação. A tendência pode também ser verificada em produtos como *A Favorita* (Globo, 2008-2009), telenovela cujo refinamento audiovisual ultrapassou as duas semanas de praxe do início de exibição e se estendeu por meses; em *Alice* (HBO, 2009); *9 MM: São Paulo* (Fox, 2008); *Cordel Encantado* (Globo, 2011); etc. Outra telenovela, *Avenida Brasil* (Globo, 2012), é o exemplo mais recente: partes consideráveis apresentam elaboração audiovisual à altura do que se julgava específico do lento ritmo de produção cinematográfica, em contraposição ao alucinante índice de produtividade, de um capítulo por dia, próprio da telenovela. Esses são apenas mais alguns casos de um processo que ainda está por ser devidamente mensurado.

REFERÊNCIAS

- BALOGH, Ana M. O discurso Ficcional na TV: Sedução e Sonho em Doses Homeopáticas. São Paulo: Edusp, 2002.
- BARBOSA, Marialva C. Imaginação Televisual e os Primórdios da TV no Brasil. In: RIBEIRO, Ana Paula G.; SACRAMENTO, Igor; ROXO, Marco. História da Televisão no Brasil. São Paulo: Contexto, 2010.
- 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.
- BRITTO, 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.
- 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, 1995. p. 111-118.
- CIGONETTI, Luisa; SORLIN, Pierre. Italy: Cinema and television: collaborators and threat. In: OSTROWSKA, Dorota; ROBERTS, GRAHAM. European Cinemas in the Television Age. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007. p. 41-54.
- GOMBRICH, E.H. Arte e Ilusão: Um Estudo da Psicologia da Representação Pictórica. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
- HOGAN, Patrick Colm. Cognitive Science, Literature, and the Arts. New York and London: Routledge, 2003. Kindle edition.
- JOST, François. Novos Comportamentos para Antigas Mídias ou Antigos Comportamentos para Novas Mídias? MATRIZES, São Paulo, ano IV, n.º 2, p. 93-109, jan./jun. 2011.
- KHOURI, Walter Hugo. Walter Hugo Khouri: Início de uma Biografia. In: Catálogo da Retrospectiva Walter Hugo Khouri - Meio Século de Cinema. São Paulo: CCBB, 2001.
- 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. Cinema Brasileiro Pós-moderno: o Neon-realismo. Porto Alegre: Sulina, 2008.

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

THOMPSON, Kristin. Storytelling in Film and Television. Cambridge e Londres: Harvard University Press, 2003.

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

XAVIER, Ismail. O Discurso Cinematográfico: a Opacidade e a Transparência. 3.^a ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

NOTAS

- 1 A pesquisa que deu origem a este artigo teve a colaboração de Leonardo Tramontin, orientando de Iniciação Científica. O texto final resulta do trabalho apresentado ao GT Fotografia, Cinema e Vídeo, do XIX Encontro da Compós, na PUC-RJ, em 2010.
- 2 A valorização do cinema sobre a televisão, implícita no discurso de Luiz Fernando Carvalho, não é assumida no presente artigo. Aqui admite-se apenas que trocas entre meios propiciam a experimentação.
- 3 Naturalismo não equivale a realismo, seja no cinema ou na televisão. A pretensão realista é representar fielmente o mundo objetivo. O desígnio naturalista, por sua vez, é produzir uma representação que se assemelhe ao que o senso comum supõe que seja o mundo ou como seria em circunstâncias imaginárias. Por isso, o naturalismo hollywoodiano produziu histórias que incluem seres como King Kong. Espera-se que o público assumira que, se um monstro como aquele existisse, ele seria aproximadamente como foi representado nos filmes. V. XAVIER, 2005, p. 41-97. Sobre a *classical television*, v. THOMPSON, 2003, p. 19-35.
- 4 Para uma explicação pormenorizada sobre o estilo clássico, v. BORDWELL, 1985, 156-204.
- 5 Para uma exposição mais extensa sobre a relação entre a literatura e as artes com os *schemata* e demais elementos da arquitetura cognitiva, v. HOGAN, 2003.
- 6 Veja-se, por exemplo, o caso do projeto modernista de Le Corbusier para o Monastério de la Tourette, replicado por epígonos em edifícios cujas funções eram completamente diferentes (VENTURI et al., 1998, 138, 146-147).
- 7 Há uma análise detalhada dessa e de outras características pós-modernistas da trilogia em PUCCI JR., 2008, caps. II a V.
- 8 Algo parecido pode ser dito da última obra “revolucionária” proveniente de Hollywood: *Avatar* (James Cameron, 2009).

Artigo recebido: 01 de junho de 2012

Artigo aceito: 17 de julho de 2012