

Espaço e Teatralidade na Minissérie “Hoje é Dia de Maria”*

Sylvia Nemer**

RESUMO: A relação entre cultura popular, teatro e expressão audiovisual é o tema do presente texto, interessado em discutir a questão do uso do espaço teatral na minissérie “Hoje é dia de Maria”, obra profundamente marcada, segundo termos de Paul Zumthor, por uma “intenção de teatro” (ZUMTHOR, 2007).

RÉSUMÉ: Les rapports entre culture populaire, théâtre et expression audiovisuel sont la thématique du présent texte, où on discute la question de l'espace théâtral dans la minisérie télévisée brésilienne “Aujourd'hui c'est un jour de Marie”, oeuvre profondément ancrée, selon les termes de Paul Zumthor par un “souci de théâtre”, une intention théâtrale (ZUMTHOR, 2007).

ABSTRACT: The relationship between popular culture, theater and audiovisual expression is the theme of this text, interested in discussing the question of theatrical space using in the miniseries “Hoje é dia de Maria”, a work deeply marked, following Paul ZUMTHOR terms, by an “intention of theater” (ZUMTHOR, 2007).

Na vinheta de abertura da minissérie vê-se um palco com uma cortina se abrindo e em seguida a imagem completa de um teatro de marionetes onde figuras do artesanato nordestino se movimentam num espaço composto por elementos do cotidiano, da paisagem e da cultura sertaneja. Na segunda temporada o mesmo palco se apresenta, porém suas figuras remetem ao ambiente da cidade grande com seus personagens, seus edifícios, seu teatro de variedades, feitos de pano, metal e papelão. Embora situadas em ambientes diferentes, tanto a primeira quanto a segunda temporada da minissérie, nos faz penetrar na história pela via do imaginário, da fantasia; o palco, como indica a vinheta de abertura, é o seu elemento central.

A vinheta é uma moldura da obra que busca repetir, no campo diegético, a idéia de teatro presente na cena de abertura. Há um diálogo entre

a sugestão inicial e o enredo, que se desenrola por meio de um tipo de montagem em que cada plano, lembrando o teatro de variedades, é uma espécie de atração à parte. Nesse aspecto, o espaço teve um papel fundamental.

Filmada no palco da terceira edição do Rock in Rio, a estrutura circular do espaço ocupado pela produção da minissérie repercutiu no esquema circular da história contada, a de uma menina que sai de casa e após uma longa jornada acaba retornando ao seu lugar de origem, mas igualmente no modo fragmentado de contá-la, associado ao princípio das “atrações”. Cobrindo a parede interna do círculo, um painel de 360° pintado à mão representa as paisagens pelas quais Maria passa, como o bosque e o sertão. Cada cenário representa um momento da narrativa cuja estrutura fragmentada lembra a dos espetáculos populares nos quais predomina o princípio das “atrações”. A utilização de um cenário giratório foi, nesse caso, fundamental, possibilitando o estabelecimento de nexos entre o “espaço cenográfico”, o “espaço dramático” e o “espaço fílmico”.

Levada ao ar pela Rede Globo em duas fases no ano de 2005, a primeira com 8 capítulos em janeiro e a segunda com 5 capítulos em outubro, a minissérie é uma adaptação da obra de Carlos Alberto Soffredini, que se inspirou nas fábulas coletadas por Silvio Romero, Câmara Cascudo e Mário de Andrade para compor o enredo da história,

* O presente artigo é parte de uma pesquisa mais ampla realizada no acervo de literatura de cordel da Fundação Casa de Rui Barbosa entre 2006 e 2008 com bolsa concedida pelo convênio FAPERJ/ FCRB.

** Pesquisadora da FAPERJ, Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro, Brasil



programada inicialmente para ser um especial comemorativo dos 30 anos da Globo.

O projeto, que não chegou a ser concretizado na ocasião, foi retomado, anos mais tarde, por Luiz Fernando Carvalho que sem poder contar com a parceria de Soffredini, morto em 2001, recorreu ao dramaturgo Carlos Alberto Abreu que o ajudou a desenvolver a versão apresentada em 2005 para o aniversário de 40 anos da emissora.

A minissérie, seguindo a linha do trabalho desenvolvido por Soffredini, recorre ao repertório das tradições orais do Nordeste para compor a história de Maria (Carolina Oliveira), uma menina que após fugir da casa do pai (Osmar Prado) para escapar dos maus tratos da madrasta (Fernanda Montenegro) se vê perdida no mundo, defrontada a surpresas, perigos e obstáculos.

Inseparável da chavinha dada, antes de morrer, por sua mãe (Juliana Carneiro da Cunha), Maria percorre um longo caminho; em busca das “franjas do mar” ela atravessa o “país do sol a pino” onde se depara com os mais variados tipos de experiência: a fome, sofrida por Zé Cangaia (Gero Camilo) que, diante das privações, se vê obrigado a vender sua sombra ao diabo; a ganância encarnada pelos executivos (Charles Fricks e Leandro Castilho) espancadores de cadáveres; a exploração vivida pela menina carvoeira (Laura Lobo) e pelas outras crianças trabalhadoras nas minas de carvão.

Todas essas experiências lhe deixam marcas profundas, porém as figuras que as correspondem desaparecem da mesma forma que haviam aparecido. A única que vai lhe acompanhar ao longo de toda a trajetória é o diabo Asmodeu (Stênio Garcia) que tentando desviá-la do seu caminho acaba roubando-lhe a infância. Maria adulta (Letícia Sabatella) não desiste, no entanto, de sua busca. Encorajada pelos saltimbancos Quirino (Daniel de Oliveira) e Rosa (Inês Peixoto), que com sua trupe ambulante levam alegria aos pequenos vilarejos por onde passam, ela segue em frente contando com o apoio dos novos amigos, com o amparo de Nossa Senhora

da Conceição (Juliana Carneiro da Cunha), antiga aliada nos momentos de aflição, e com a proteção do pássaro misterioso que a acompanha desde o início da jornada e que acaba tornando-se seu Amado (Rodrigo Santoro).

O amor pelo pássaro, que durante a noite se metamorfoseia em homem, é a última experiência vivida por Maria que depois de libertar seu Amado do cativo, retorna a condição de criança. A partir daí ela reinicia o caminho de volta reencontrando as mesmas figuras pelas quais havia passado anteriormente e chegando, finalmente, ao ponto de partida, a sua casa, onde vê seu pai, sua mãe e seus irmãos trabalhando na roça normalmente, como se nada tivesse acontecido.

A jornada de Maria é uma história que costura, através das experiências vividas pela menina (em seu sonho), fragmentos de várias outras histórias, de histórias antigas pertencentes ao repertório das tradições orais do país.

Representando arquétipos do imaginário brasileiro e universal, os personagens da minissérie funcionam como elos de ligação entre o passado e o presente, entre o mundo rural e a cidade grande, entre as antigas tradições (registradas pelos folcloristas entre o final do século XIX e o início do século XX) e a cultura contemporânea. Foi com esse propósito, de estabelecer uma ponte entre os dois mundos, que os personagens (com outras roupagens) retornaram na segunda temporada da minissérie.

Ambientada na cidade grande, a segunda temporada colocou em cena o mesmo elenco que havia atuado na primeira temporada. Os atores (com exceção de Carolina Oliveira, que continuou interpretando a mesma Maria que havia interpretado na primeira temporada) encarnaram personagens diferentes, porém com os mesmos traços arquetípicos dos vividos anteriormente. Stênio Garcia, por exemplo, retornou como Asmodeu Cartola, o inescrupuloso proprietário do teatro. Osmar Prado reapareceu na pele do Dr. Copélius, o generoso dono da loja de brinquedos. Letícia Sabatella voltou como Rosicler, a dançarina



que despertou uma louca e impossível paixão no sonhador Dom Chico Chicote, vivido por Rodrigo Santoro. Através desses novos personagens, a trajetória de Maria é re-encenada, desta vez num ambiente urbano, que, por sua vez, é perpassado pelas mesmas referências presentes na representação anterior voltada para o mundo rural.

Com base no quadro, até aqui, delineado, julgamos oportuno, antes de darmos continuidade à reflexão, definir o quadro conceitual que norteia a análise proposta.

Os três principais conceitos empregados se referem à questão do ESPAÇO: “espaço cênico” (correspondente ao local de realização das filmagens e seus elementos cenográficos); “espaço dramático” (referente ao enredo e aos recursos de representação utilizados para desenvolvê-lo); “espaço fílmico” (operações de câmera, processos de edição, etc). Os dois primeiros foram pensados a partir da definição de Patrice Pavis (2007 p 132-136). O terceiro foi extraído da obra de André Gardies (1993).

No que diz respeito à articulação entre os três níveis de espaço – cênico, dramático e fílmico – outras noções serão ressaltadas. A primeira se refere à questão do deslocamento, à jornada da personagem principal cuja caminhada, informando a construção do espaço, pode ser associada ao modo de composição das cenas de perseguição em filmes de ação ou suspense nas quais o fluxo narrativo está condicionado a uma descontinuidade espacial: “Quando você tem de seguir a trajetória de uma ação através de vários espaços, começa a ter a idéia de que cada plano é fragmento de um espaço ficcional maior; o espaço total da perseguição.” (GUNNING, 1994, p. 118).

A segunda noção diz respeito aos obstáculos encontrados pela personagem na realização de seu percurso. Em relação a isso o caso de Maria, na minissérie analisada, e de Fabiano, no filme “Vidas Secas” (1963) de Nelson Pereira dos Santos, se equivalem. Nos dois casos os obstáculos fazem parte do enredo, da evolução da história na qual o deslocamento espacial equivale às mudanças no

enredo e ao estado da personagem cujo caminhar se realiza (GARDIES, 1993, p. 78).

A terceira noção se liga mais diretamente à cenografia e à atividade de recepção, ou seja, à capacidade do espectador preencher mentalmente os dados que não são passados materialmente pelo filme. Uma posição em torno dessa questão foi dada por André Gardies em sua análise do filme “Le salaire de la peur” (1953) de Georges-Henri Clouzot. Nesse filme, a relação entre a realidade latino-americana e a representação dessa realidade é sugerida através de um cenário que evoca determinados objetos que seriam próprios do ambiente representado. Dessa forma o diretor apontou para um ponto comum a todos países latino-americanos sem a necessidade de se referir especificamente a nenhum:

“O burro como meio de transporte, a calçada não asfaltada e deteriorada, as roupas das pessoas na rua me dizem da pobreza do país. Um conjunto de traços me envia para o significado ‘pobreza’. Do mesmo modo outros signos têm por significado comum o calor úmido: transpiração dos personagens, proteção contra o sol etc.” (GARDIES, op.cit., p. 72, trad. da autora).

Em relação à questão da TEATRALIDADE será nossa referência conceitual o verbete de Patrice Pavis, segundo o qual: “teatralizar um acontecimento ou texto é interpretar cenicamente usando cenas e atores para construir a situação. O elemento visual da cena e a colocação em situação dos discursos são as marcas da teatralização” (PAVIS, 2007, p. 374).

Esta definição é complementada pela observação de Paul Zumthor que, citando Josette Féral, fala de uma “intenção de teatro”:

A teatralidade parece ter surgido do saber do espectador, desde que ele foi informado da intenção de teatro em sua direção. Este saber modificou seu olhar, forçando-o a ver o espetacular lá onde só havia até então o acontecimento. Ele transformou em ficção aquilo que parecia ressaltar do cotidiano, ele semiotizou o espaço, deslocou os signos que ele então pode ler diferentemente... A



teatralidade aparece aqui como estando do lado do performer e de sua intenção firmada de teatro mas uma intenção cujo segredo o espectador deve partilhar. (FÉRAL, apud ZUMTHOR, 2007, p. 41)

Sobre a noção de ATRAÇÕES, recorreremos ao estudo de Tom Gunning sobre o cinema das origens. Referindo-se a esse cinema, o autor comenta: “os filmes eram breves, um show de filmes era uma série de atrações curtas e não a criação de um todo ficcional”. A linguagem das atrações é abandonada com a progressiva adoção pelo cinema de um encadeamento narrativo. No entanto (como se observa em Méliès, por exemplo) “havia filmes usando a combinação de narração e atração” (GUNNING, 1994, p. 115-117).

Nos filmes de Georges Méliès, como observou Susan Sontag, há uma profunda relação entre o teatro e o cinema. A autora chama atenção para uma possível equivalência entre a montagem teatral e o processo de montagem dos filmes daquele diretor, cujo resultado, revelado num tipo de espetáculo denominado de “atrações” destacaria o “artifício” sobre a forma realista de representação (SONTAG, 1987, p. 108).

A esse respeito são expressivas as experiências de Eisenstein e de Maiakóvski. Nos dois casos a experiência com o universo das “atrações”, com as técnicas do teatro popular, transfere-se da prática teatral, onde atuaram inicialmente os dois diretores, para o cinema. (RIPELLINO, 1971).

Definidos os conceitos, levantaremos alguns pontos relativos ao modo de construção dos três níveis de espaço (o “espaço cênico”, o “espaço dramático” e o “espaço fílmico”) na minissérie estudada. Nossa preocupação é compreender como estes “espaços” se articulam, ao mesmo tempo em que dialogam com as instâncias inspiradoras da referida obra (o teatro popular e o repertório das tradições orais).

Um dos aspectos relativos a tal articulação diz respeito à evolução da história de Maria e ao avanço da personagem no espaço, em suas duas jornadas: a primeira em que, depois de fugir de casa

e de vagar perdida a procura do mar, ela reencontra sua família; a segunda em que, depois de encontrar o mar e de ser engolida por um monstro, ela se vê sozinha na cidade grande e procura o caminho de volta para casa.

Em “Hoje é dia de Maria” a ênfase recai sobre o fantástico, o maravilhoso, o extraordinário. Aqui as coordenadas de espaço tempo foram abolidas. Maria empreende uma longa jornada, encontra inúmeras pessoas, vive diversas experiências, perde a infância, torna-se adulta, conhece o amor, sofrimentos, perdas, volta a ser criança, atravessa diversos tempos e lugares, sem, contudo, se deslocar no tempo ou no espaço. Própria da experiência do sonho, em que no fim tudo volta a ser como era antes, a trajetória de Maria desenvolve-se de uma maneira circular. Pode-se, a esse respeito, pensar nas narrativas da tradição oral que acabam com todos os problemas resolvidos e o mundo voltando à sua antiga ordem[1].

A presença de um narrador (na voz de Laura Cardoso), repetindo em *off* a mesma história mostrada no campo visual pelos diálogos e ações dos personagens, reforça essa idéia, ou seja, de que há uma estrutura lendária (circular) presidindo a composição da minissérie. Essa idéia é retomada na segunda jornada quando vemos no final do último episódio que toda a história não passara de um delírio da menina que, doente em sua cama, vê a história contada por sua avó (Laura Cardoso) materializar-se em imagens, as mesmas que vemos passar na tela e que, no fim das contas, constituem o enredo da minissérie, o enredo que acompanhamos ao longo dos cinco capítulos.

Jornada iniciática, a história de Maria se desenvolve no espaço que atua como elemento de obstáculo ou de favorecimento à personagem (GARDIES, op.cit., p 78). Não se trata de uma simples ocupação do espaço cênico (normalmente concebido apenas como o local onde a trama se desenvolve), mas de um tratamento metafórico do espaço, ou seja, da tentativa de reproduzir no espaço cênico a idéia de busca que perpassa o espaço dramático.



Há, portanto, uma proposta clara de articulação entre forma e conteúdo, entre a estética da minissérie e o seu enredo, que se traduz, entre outros aspectos, pela estrutura circular do palco e pelas sucessivas mudanças de cenário que reproduzem visualmente os diferentes estágios da trama, segundo observação de Lia Renha, responsável pela direção de arte da obra em pauta:

O caminho de Maria, que é o caminho da vida de todos que escolhem seus propósitos, vai pelo mundo; não fica trancafiado de forma cartesiana. Quando vemos uma paisagem, a enxergamos em 360°. Quando se entra dentro desse domo, não se está dentro de um mundo recriado. Eu não conseguiria contar essa história como eu sinto fora de um círculo; não vemos o mundo com quinas. (RENHA, 2005, p. 36-37)

Os dramas vividos pela heroína acompanham, como salientou Lia Renha, o seu deslocamento em busca das “franjas do mar”. Essa busca, iniciada após a fuga de casa, será recortada pela figura do demônio Asmodeu com quem Maria irá se deparar inúmeras vezes ao longo de seu percurso. Sempre ajudada por alguma alma boa que encontra pelo caminho, Maria consegue avançar e se manter firme em sua busca, apesar das tentativas de Asmodeu de desviá-la de seu objetivo.

Cada vivência de Maria, cada figura que ela conhece ao longo de sua trajetória, representa uma aventura à parte, um quadro com relativa autonomia em relação aos demais que formam o todo da narrativa. Como no cinema de Georges Méliès vê-se aqui uma proposta de unidade em meio a uma estrutura fragmentada na qual cada atração visa captar, por meio da surpresa, do susto, do riso, a atenção máxima do espectador (GUNNING, 1994). Trata-se, no caso, de um tipo de dramaturgia inteiramente diferente da que costuma caracterizar a programação ficcional da televisão brasileira.

A composição e a montagem dos planos reforçam essa concepção estética, de quadros, de atrações, muito comum no cinema de George Méliès e nas expressões populares tradicionais de

grande influência na obra do diretor do chamado “cinema das origens”[2]. A técnica (operações da câmera, montagem) transpõe para a tela estruturas narrativas próprias do primeiro cinema, evocando o universo da cultura popular[3] por meio da linguagem das atrações. Desse modo, a “apropriação”[4] das tradições se processa não como “citação”[5] (como é comum na televisão e não raro no cinema), mas em termos “dialógicos”[6] (não excluindo aí o diálogo com a tradição das imagens em movimento).

Fugindo ao encadeamento narrativo tradicional, rompendo com as noções convencionais de tempo e espaço, “Hoje é dia de Maria”, por meio de uma concepção cenográfica incomum nos produtos televisivos, dos mais modernos recursos tecnológicos e de procedimentos típicos da linguagem audiovisual, como movimentos de câmera e operações de montagem, dialoga com as manifestações da cultura oral tradicional que operam segundo uma lógica não linear, como observou Paulo Vieira. Referindo-se à presença de romances, xácaras, vilanicos de inspiração marítima na peça “Viva a Nau Catarineta”, de Altimar Pimentel, o autor comenta:

Somente a simplicidade destas fontes de origem popular faz compreender – e aceitar, sem maiores exigências quanto à construção da fábula – a passagem de uma ação à outra, da taverna à navegação, da navegação ao assalto à fortaleza de onde se liberta a Saloia, daí à tempestade, sem que haja momentos de crescimento da ação, de estabelecimentos de pontos de ruptura que conduzam à circunstância seguinte. (VIEIRA, 2000, p. 170)

A “mediação”[7] do teatro, que ajuda a promover a idéia de circularidade e de fragmentação narrativa, se faz também presente na concepção dramaturgica. Através das técnicas, principalmente, do teatro popular, “Hoje é dia de Maria” dialoga com processos narrativos característicos das manifestações orais tradicionais, baseadas, fundamentalmente, nos gestos e na voz que na



minissérie receberam um tratamento particularizado como se observa no *making off* da obra onde, nas etapas de preparação dos atores, verifica-se a preocupação do diretor com as dimensões gestual e vocal. Elemento fundamental da trama, a música (com Villa Lobos e Pixinguinha dividindo a trilha sonora com maracatus, frevos e cirandas), na maior parte das vezes, é entoada pelos próprios personagens em substituição aos diálogos, dentro de uma linha de representação fortemente teatralizada.

Apesar das inúmeras referências às tradições (romances, mitos, lendas, fábulas cantigas) e ao teatro popular (de variedades, de bonecos, de marionetes, circo), a relação da obra com essas expressões não é de mera transposição de elementos de um universo para o outro. Trata-se, ao contrário, da busca de uma linguagem de articulação entre expressões orais e audiovisuais, feita através da música, do gestual, do uso de marionetes, do figurino, da maquiagem, da iluminação, do cenário e do recurso a acervos técnicos próprios ao meio audiovisual com destaque para a técnica de montagem de atrações característica do cinema das origens. Esses diferentes níveis de articulação não apenas apontam para possibilidades estéticas novas no meio audiovisual (contrapondo-se ao realismo, principalmente, televisivo) como também propõem formas alternativas de abordagem da cultura popular pelas artes da representação nas quais prevalece, quase sempre, a opção pelo típico, pelo característico, em detrimento da técnica:

No que se refere à percepção de acervos técnicos, talvez devêssemos suspender o encantamento aflorado pela visão de uma natureza característica, e, então, indagar por um sistema de códigos tão singulares quanto longamente elaborados. E, acredito, será através do cuidadoso exercício de compreensão e recuperação destes códigos, e através de sua precisa reelaboração em métodos e técnicas adequadas à arte da cena, que um teatro popular

pode vir a se articular de maneira mais efetiva, isto é, como expressão artística criadora e autônoma, e não como instância redutora de universos culturais diversos. (RABETTI, 2000, p. 7 e 8)

A observação de Beti Rabetti a respeito do teatro popular (“como expressão artística criadora e autônoma”) serve para pensarmos a obra aqui analisada em sua relação “de diferença e de distância” com a cultura popular o que, por sua vez, pressupõe a capacidade de articular “variâncias e invariâncias, que garantem a permanência de um núcleo matricial fixo de determinadas produções arcaicas, ao mesmo tempo que possibilitam um constante processo de atualização, para adequação a transformações históricas mais amplas”. (RABETTI, op.cit., p 18)

[1] A noção de “circularidade”, apresentada por Bakhtin em seu estudo sobre a obra de Rabelais, envolve uma relação com o tempo que está na base da cultura popular, das expressões do riso, do grotesco: “A sucessão das estações, a sementeira, a concepção, a morte e o crescimento são os componentes dessa vida produtora. A noção implícita do tempo contida nessas antiquíssimas imagens é a noção de tempo cíclico da vida natural e biológica” (BAKHTIN, 1999, p. 22)

[2] Nos filmes de Méliès os vínculos com as atrações circenses e teatrais, talvez se expliquem pela experiência prévia do diretor nessas áreas. Também no caso de Soffredini, Abreu e Carvalho a atividade teatral é concomitante à experiência dos autores nos meios audiovisuais. Além disso, os três expressam, em várias de suas obras, fortes vínculos com a cultura popular tradicional que é, em última análise, um campo onde as atrações costumam se fazer mais presentes.

[3] A noção de cultura popular adotada na presente análise parte das observações de Gerd Bornheim que recusa a visão dicotômica promovida por determinados segmentos intelectuais em relação à chamada “cultura popular” cujas posturas (positiva, face às tradições do mundo rural,



consideradas como elevadas e autênticas, e negativa, face às manifestações culturais da grande cidade, vistas pelo prisma da massificação) revelam, segundo ele, uma total falta de atenção às metamorfoses do público contemporâneo. O autor, que defende uma posição menos idealista da cultura popular tradicional, apresenta duas atitudes em relação ao uso do folclore no teatro: “Uma coisa é o folclore em estado bruto, que se repete tal como surgiu no passado e que, bem ou mal, continua se mantendo vivo. E outra bem diferente está naquilo que o teatro pode fazer com o folclore, servindo-se dele como ponto de partida para a instauração de um teatro popular.” (BORNHEIM, 1983, p. 31-32)

[4] Sobre a noção de “apropriação” Roger Chartier comenta: “Ela evita, inicialmente, identificar os diferentes níveis culturais a partir apenas da descrição dos objetos que lhes seriam considerados próprios”. Nessa passagem o autor, ao se referir às formas de apropriação de elementos de uma tradição cultural por outra pertencente a um campo diferente, recusa a idéia de homogeneidade que quase sempre leva a uma visão hierárquica da produção cultural (CHARTIER, 2004, p. 12)

[5] Uma análise do processo de “citação” de elementos da cultura popular por parte de artistas eruditos foi feita por Elizabeth Travassos. A autora comenta sobre os procedimentos adotados por representantes da música nacionalista do século XIX (como Alberto Nepomuceno que inseriu um maxixe no Prelúdio da ópera “O garatuja” e por Carlos Gomes que costumava introduzir temas ameríndios em óperas com roupagens do *belcanto* italiano) que recorriam à cultura popular em termos de citação. Esse recurso foi criticado por Mário de Andrade, defensor de um tratamento das tradições populares cuja ênfase deveria recair

não sobre o conteúdo das mesmas mas sobre as suas formas, suas estruturas (associadas à essência da expressão) que deveriam ser processadas para dar corpo à nova música nacionalista (TRAVASSOS, 2000, p. 36-38)

[6] O conceito de “dialogismo” de Bakhtin foi analisado por Robert Stam que chama atenção para o aspecto relacional do discurso, ou seja, para a “relação entre o texto e seus outros”. Na minissérie “Hoje é dia de Maria”, não se observa uma relação direta entre o contexto e o texto que o informa; observa-se, entre estes, o que Robert Stam denominou de dialogismo cultural e textual (STAM, 1992, p. 72-78)

[7] O conceito de “mediação” foi introduzido nos estudos de Comunicação e Cultura por Jesús-Martin Barbero que buscou por meio deste pensar os trânsitos entre o popular tradicional, o erudito e o popular massivo ultrapassando, assim, as fronteiras normalmente estabelecidas entre as respectivas “áreas”. Desse modo a fórmula de McLuhan, de que o meio é a mensagem, passa por uma revisão, apontando para um processo no qual ganha corpo a noção de mediações que pressupõe os intercâmbios entre as mais variadas formas de comunicação e manifestação cultural (BARBERO, 1997).

Referências:

- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo, Hucitec, 1999.
- BARBERO, Jesús-Martin. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro, Ed. UFRJ, 1997.
- BORNHEIM, Gerd. *Teatro: A Cena Dividida*. Porto Alegre, LP&M, 1983.
- CHARTIER, Roger. *Leituras e leitores na França do Antigo Regime*. São Paulo, UNESP, 2004.
- FÉRAL, Josette. “La Théâtralité”, *Poétique*, 1988, p 348-50. Apud. ZUMTHOR. *Performance, recepção, leitura*. Tradução Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo, Cosac Naify, 2007.



GARDIES, André. *Le récit filmique*. Paris, Hachette, 1993, p 69-83.

GUNNING, Tom. “A grande novidade do cinema das origens”. Entrevista concedida a XAVIER, Ismail, MOREIRA, Roberto e RAMOS, Fernão. *Revista Imagem*, Campinas, n° 2, ago., 1994, p 112-121.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo, Perspectiva, 2007.

RABETTI, Beti. “Memória e culturas do popular no teatro: o típico e as técnicas” IN: *O Percevejo, Revista de Teatro, Crítica e Estética*, Ano 8, n° 8, 2000, p 3-18.

RENHA, Lia. apud. COSTA, Ana Carolina. “Refinado e popular: ‘Hoje é dia de Maria’ reaproveita matéria-prima para retratar o mundo dos contos populares” IN: *Luz & Cena*. Ano VII, n° 67, jan/fev 2005, p 36-37.

RIPELLINO, Ângelo Maria. *Maiakovski e o teatro de vanguarda*. São Paulo, Perspectiva, 1971.

SONTAG, Susan Sontag “Teatro e filme” IN: *A Vontade Radical*. São Paulo, Companhia das Letras, 1987.

STAM, Robert. “Dialogismo cultural e textual” IN: *Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa*. São Paulo, Ática, 1992, p 72-78.

TRAVASSOS, Elizabeth. *Modernismo e música brasileira*. Rio de Janeiro, Ed. Zahar, 2000.

VIEIRA, Paulo. “O teatro do povo” IN: *O Percevejo, Revista de Teatro, Crítica e Estética*, Ano 8, n° 8, 2000, p 165-170.

