



A televisão e os mecanismos semióticos de transcrição: uma análise da microssérie “Hoje é dia de Maria”.¹

Fábio Sadao Nakagawa.²

Pesquisador pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

Resumo

Esta comunicação buscar responder qual é o mecanismo semiótico utilizado pela televisão, na microssérie “Hoje é dia de Maria”, que funciona como tradutor e/ou transcodificador de textos oriundos de outros sistemas culturais. A principal hipótese de trabalho, desenvolvida nesta pesquisa, refere-se ao modo de construção da personagem persona Maria que demonstra haver uma estruturalidade midiática do meio audiovisual capaz de criar um vínculo informativo com outros textos culturais.

Palavras-chave

Microssérie; personagem televisual; estruturalidade midiática.

A microssérie “Hoje é dia de Maria”, conjuntamente com a minissérie “Mad Maria” são duas produções que deram início às comemorações dos 40 anos de existência da Rede Globo de televisão. Projetada inicialmente para ser um especial de fim de ano, “Hoje é dia de Maria” foi transformada em uma microssérie, composta por oito capítulos, que foram exibidos de terça à sexta, no horário nobre das 22:30h, entre os dias 11 e 21 de janeiro de 2005. A “semente” deste projeto ambicioso teve início no final da década de 80 quando o diretor Luiz Fernando Carvalho encomendou ao dramaturgo Carlos Alberto Soffredini um texto baseado principalmente nos vários contos populares que foram compilados por Luís da Câmara Cascudo, em *Contos Tradicionais do Brasil*, e por Silvio Romero, em *Contos Populares do Brasil*. Anos depois, o diretor resolveu reaver a história de Soffredini, chamando para reescrevê-la o dramaturgo Luís Alberto de Abreu, que fora indicado por Renata, filha do Soffredini, uma vez que seu pai havia falecido em 2001.

A microssérie “Hoje é dia de Maria”, seguindo a sugestão do próprio diretor, teve sua narrativa reestruturada “(...) a partir de uma personagem recorrente, feminina,

¹ Trabalho apresentado ao NP 15 – Semiótica da Comunicação, no XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Doutorando em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, membro do grupo OKTIABR, Grupo de pesquisa para o estudo da Semiosfera, e membro do grupo de pesquisa Espaço e Visualidade, ambos vinculados ao PEPG em Comunicação e Semiótica na PUC/SP. Email: fabio_nakagawa@uol.com.br.



que era a Maria”, tendo em vista que, “nos contos é praticamente a personagem principal, aquela que nos revela a história.” (Carvalho apud. Santos, 2005). A sugestão proposta pelo diretor, nos atenta para uma importante função delegada à personagem protagonista da história: o seu uso como um dos elementos principais responsável pela aglutinação de vários textos e/ou fragmentos de textos retirados de outras obras. Dessa maneira, Maria, antes que se possa fazer qualquer análise das suas características psicológicas e/ou circunstanciais, deve ser percebida como um elemento articulador do fluxo narrativo, um signo diagramático que “conecta” as partes envolvidas, estabelecendo entre elas um algo em comum, um parâmetro mínimo de semelhança capaz de iniciar um processo de ordenação.

Estamos, portanto, diante de duas Marias: a primeira como elemento articulador da narrativa e a segunda como um ser narrativo; uma percebida no plano da visibilidade e a outra que se mostra no plano da visualidade. Segundo Lucrecia D’Aléssio Ferrara, visualidade e visibilidade são ontologicamente diversas, sendo que a visualidade designa “(...) a imagem que frouxamente se insinua na constatação receptiva do visual físico e concreto” e a visibilidade:

“(...) corresponde à elaboração perceptiva e reflexiva das marcas visuais que ultrapassam o recorte icônico para serem flagradas em sutis indícios que, ao se tornarem visíveis, cobram a taxa de uma reação ativa adequada à sua complexa e cambiante materialidade.” (2002, p.120.).

A imagem de Maria nos encanta pelas várias qualidades que a constitui. São tantas qualidades, em razão das tantas Marias que surgem no decorrer da narrativa. Isto porque, cada protagonista de uma determinada história, ao ser vista como uma face de Maria, torna-se um índice deste diagrama chamado “Maria”, que estabelece com outros índices uma relação analógica. Dessa maneira, ao estabelecermos um diálogo com a classificação da personagem proposta por Forster (1998, p.), Maria pode ser vista como uma personagem esférica, pois ela tem “três, e não duas dimensões” e, portanto, ela é “organizada com maior complexidade e, em consequência, capaz de nos surpreender”. (Candido, 1988, p.63). Ou seja, esta terceira dimensão é o lugar onde ocorre o embate entre o diagrama e as várias personagens para formar a própria Maria; uma espécie de zona de fronteira onde acontece tanto a personificação do diagrama quanto a sua deformação pelas várias faces da personagem, ao longo da narrativa. É por isso que, como afirma Forster (1998, p.67), o ser de linguagem pode ser “transformado pelas



circunstâncias”, pois ele “move-se através delas”, e, ao contrário das personagens planas, ele não é “reconhecido com facilidade sempre que aparece”, isto porque, há um permanente reajuste do ser narrativo no processo de fragmentação e de colagem da narrativa televisual.

A Personagem em ação

Mariazinha, interpretada por Carolina Oliveira, é uma criança simples que ficou órfã de mãe (Juliana Carneiro da Cunha), por causa das mazelas trazidas pela seca. Este fato desestrutura a família, fazendo com que o pai (Osmar Prado) fique deprimido e desestimulado e, com isso, pare de cuidar da roça e dos animais. Sem recursos para o sustento do lar, os irmãos mais velhos foram obrigados a saírem de casa em busca de trabalho. Para piorar esta situação dois fatos contribuem para a trágica condição da personagem: ela é agredida sexualmente pelo próprio pai, quando este está sobre o efeito da bebida, e passa a ser maltratada e usada como serviçal por sua madrasta (Fernanda Montenegro). Diante desta situação, Maria, de posse de sua chave, dada por sua mãe antes de morrer, foge de casa em busca de um tesouro que está lá nas “terras de lonjura, perto das franjas do mar”. Para isso, ela precisa passar pela “Terra do Sol a Pino”, lugar onde o sol nunca se põe, lugar que “seca bicho, homem, e minino”. Durante esta trajetória, assim como no poema de Drummond, há sempre algo no meio do caminho que faz com que o seu percurso seja repleto de surpresas e desafios. Nele, ela encontra com pessoas como Zé Cangaia (Gero Camilo), o amigo que vendeu sua sombra “ao coisa ruim”; os executivos (Charles Fricks e Leandro Castilho) que trabalham como espancadores de cadáveres de pessoas que ficaram devendo dinheiro em vida; além dos irmãos saltimbancos, Quirino (Daniel de Oliveira) e Rosa (Inês Peixoto, atriz do grupo mineiro Galpão), que vivem de vilarejo em vilarejo interpretando pequenas peças para poderem sobreviver. Mas, o seu principal “companheiro de viagem” será Asmodeu, o diabo, feito pelo ator Stênio Garcia, que sempre irá tentar desviá-la de sua busca, chegando, para isso, até a lhe tirar a infância. É por isso que Maria, diante de tal caminhada, é constantemente protegida e encorajada por seres mágicos que surgem e desaparecem após cumprirem suas missões, dentre eles, os principais são: Nossa Senhora do Rio ou Nossa Senhora da Conceição, interpretada também por Juliana Carneiro da Cunha, e o pássaro misterioso, um dos bonecos feito pelo grupo mineiro Giramundo. Aliás, este pássaro, que sempre está por perto do



caminhar de Maria, se revelará o seu verdadeiro amor, o seu Amado (Rodrigo Santoro), que vive sobre um cruel efeito: durante o dia ele é o pássaro e à noite se torna um homem.

Este breve resumo do enredo da microssérie “Hoje é dia de Maria” serve para ilustrar o como a trama narrativa está relacionada com o ato de caminhar da personagem. Neste sentido, narrar e caminhar parecem ser correlatos, o que implica em dizer que só é possível enunciar-se ao caminhar. Esta ação que faz-ser, denominado pelo diretor como “um processo de individuação”, é a ação principal que modeliza qualquer outra esfera de ação que possa surgir no caminho da personagem. Trata-se de um olhar em deslocamento, no qual o deslocar é “(...) uma experiência que ocorre sob o impacto do estranho visível, ou seja, trata-se de um choque onde a oposição é construída, significamente, pela visualidade.” (Ferrara, 1996, p.16). O sujeito personagem percebe o lugar do outro como estranho, como diferente, para poder compor o seu próprio lugar. Shuhei Hosokawa, citando Jankelevitch (*L’irreversible et la nostalgie*), talvez diria que estamos diante de um viajante nostálgico, que “atravessa as fronteiras e se abre para o infinito à procura da *nuova terra*”, assim como acontece com o aventureiro, isto porque:

“Para o aventureiro não existe senão o ‘futuro próximo e imediato’, *futurum próximo*. É um ‘começo que não cessa de começar, uma continuação do recomeço no curso da qual a novidade, em germe, surge a cada passo’: a minúscula aventura do minuto próximo. Um bom aventureiro está sempre preparado para nada, para o nada. Ele, como o viajante nostálgico, aposta na ‘verdade do provisório’, correndo risco de vida e morte.” (Hosoka, 1994, P. 96-97).

Para que a personagem pudesse ser percebida sempre em constante deslocamento, foram construídos vários ambientes em um estúdio adaptado em um antigo espaço, que havia sido utilizado na última edição do *Rock in Rio*, na cidade do Rio de Janeiro. Neste espaço cenográfico havia um painel pintado à mão, de 1.70 metros de largura por 10 metros de altura, que ficava no fundo da cena, cuja pintura era trocada, para poder caracterizar um determinado ambiente. Ao contrário dos estúdios convencionais, este estúdio, denominado pelo diretor Luiz Fernando Carvalho como “Domo”, permitiu uma cenografia em 360°, em virtude da sua construção esférica, que forma uma espécie de uma enorme tenda, cúpula, ou oca, a partir de uma estrutura de ferro coberta de 26 metros de altura por 55 metros de diâmetro. Segundo a cenógrafa e



diretora de arte Lia Renha, citada por Ana Carolina Costa, em seu artigo escrito para a revista *Luz e Cena*, este recurso cenográfico foi utilizado pois :

"O caminho da Maria, que é o caminho da vida de todos que escolhem seus propósitos, vai pelo mundo; não fica trancafiado de maneira cartesiana. Quando vemos uma paisagem, a enxergamos em 360°. Quando se entra dentro deste domo, não se está 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". (COSTA, 2005).

A representação do mundo, ou dos mundos, busca refazer este espaço visual do “futuro próximo e imediato”, o “*futurum próximo*”, quase ilimitado, com a ampliação do campo visual, principalmente por meio dos planos-seqüências feitos através de longos deslocamentos da câmera no *set* de gravação e, também, pelas perspectivas sempre projetadas no fundo da cena. Tudo isto, porque, como diz um dos personagens que Mariazinha encontra no seu caminho, o mascate que lhe dá o espelho embrulhado em um saquinho de pano: “O que importa não é chegar. É caminhar”.

Este caminhar errante da personagem, e, portanto, da narrativa, aliada ao processo de apropriação de vários textos por meio da personagem televisual, fazem com que a estrutura narrativa de um conto matriz, comum a mais de cem contos fantásticos russos, definida pelos estudos feitos pelo formalista Wladimir Propp, em *Morfologia do conto maravilhoso*, editado em 1928, ao ser adaptada para a linguagem televisual, seja altamente fragmentada e sua seqüência refeita. Dessa maneira, o “andar enunciativo” funciona tanto como uma máquina de triturar estruturas narrativas quanto de mixar, tecer, colar pedaços para compor uma narrativa de retalhos, de retalhos, de retalhos. Assim, a estrutura em si dos contos não é refeita, nem traduzida, mas é decomposta em suas partes, que irão servir de peças de composição para uma estruturalidade em processo. Portanto, a estrutura proposta por Propp passa a ser reconhecida somente por meio de seus índices, pois ela não está mais presente, o que há é um texto audiovisual que contém uma estruturalidade que coloca em atrito novas soluções de linguagem a partir de fragmentos de modelos narrativos existentes, dentre os quais, partes da estrutura presente nos contos maravilhosos. Como a história de Maria é um *mix* de histórias, o deslocar da menina é feito por vários caminhos que se bifurcam. São histórias dentro de histórias, cada uma acessada não no seu todo, mas através de um *pixel* narrativo.



Esta estruturalidade que constrói uma narrativa tecida de fragmentos, que funcionam como índices de várias outras narrativas, permite haver uma maior mediação entre a mensagem e a recepção. Primeiro porque um índice é um signo degenerado, e como tal, apresenta-se como um signo “incompleto” em relação ao símbolo. Segundo, porque tal “incompletude” faz com que o índice indique o universo ao qual pertence, estabelecendo “uma conexão de fato com o todo do conjunto de que é parte” (Santaella, 1994, p.66), ou seja, ele funciona como um acionador de vários textos existentes na memória não hereditária da cultura. E, por fim, ao acionar vários textos, ele faz com que se conte muitas histórias a partir de uma. É importante ressaltar que nem todo fragmento funciona como um índice de uma determinada história, há determinados “pedaços narrativos” que pelo excesso de fragmentação acabam por se conectar à nenhuma narrativa em particular, mas funcionam como índices de uma meta-narrativa, ou seja reportam-se ao como a televisão narra suas histórias.

A caminhada televisual

Mariazinha, em um momento de muito cansaço, confessa a menina carvoeira a sua inveja de saber que ela tem um lugar para parar e descansar. A menina, que trabalha como escrava ?personagem alegórico que representa a exploração do trabalho infantil?, indignada, lhe responde:

Minina tome tento, inveja nós tem é do cê que caminha feito vento, (...) segue caminhá minina, pra modo da gente invejá o seu passo ligeiro. Pra modo da gente sabe que alguém busca otro rumbo, otra vida, lá nas franja do mar. Segue caminhá minina, pra gente desejá um dia pode caminhá., (...) vai na frente ensinando o caminho pra quem não pode partir., (...) e leva a nossa história lá pras franja do mar. Pede ao povo de lá pra não esquece da gente.

Seguir caminhando, conforme já foi dito anteriormente, relaciona o narrar com o deslocar. Não é qualquer andar e tão pouco desempenhado por qualquer personagem. É a ação executada por Maria em um formato televisual muito específico: a minissérie, no qual, segundo Balogh, trata-se de um formato onde: “são freqüentes os momentos em que a minissérie pode se tornar um espaço para testar os limites do televisual e enfrentar o desafio de inovar a linguagem ou de ultrapassar as próprias servidões da linguagem televisual.”(2002, p.127). Neste sentido, a minissérie é um formato que espacializa um espaço semiótico de fronteira, lugarizando uma “zona de liminaridade e



de espaço de trânsito, de fluidez, de contato entre sistemas semióticos” (Machado, 2003, p.159). Esta perspectiva semiótica de análise é defendida pelos teóricos da escola de Tártu-Moscou que apontavam para uma abordagem sistêmica da cultura, na qual um sistema de linguagem é um todo organizado que sempre está disponível para trocar informações com outros sistemas. Esta relação entre sistemas feita na zona de contato e de fronteira, existentes entre eles, garante que as partes envolvidas não entrem em estado de entropia, de desorganização e, sobretudo, de morte.

Dessa maneira, cada sistema tem suas vias de acesso que o mantém em constante renovação. No caso da televisão, a minissérie, talvez por ser um produto mais enxuto, voltado “a um público mais exigente e com mais opção de lazer que o público cativo” (Balogh, 2002, p.61), e, com um tempo de maior para a sua produção, é vista como um dos lugares que permite a abertura para novas experimentações. No caso de “Hoje é dia de Maira”, isso é evidente, basta percebermos as relações estabelecidas entre a televisão e outras manifestações de linguagem, tais como o teatro de bonecos, as animações audiovisuais, as artes plásticas, e o *design* de moda. Mas é importante ressaltar que não é o tipo de formato em si que permite as trocas informacionais com os outros sistemas, mas é o fato dele funcionar como um espaço de fronteira.

Neste sentido, outros formatos, tais como a telenovela ?vista sempre como um formato televisual que apenas reproduz modelos já existentes, e que, portanto fabrica apenas mensagens altamente redundantes? também podem ser usados, pelo sistema na qual pertencem, como pontos de contato com outros sistemas. Por exemplo, recentemente foi exibido pela própria Rede Globo de televisão, duas novelas que apresentaram renovações de linguagem para o seu formato: “O Clone”, novela das 20 horas, escrita por Glória Perez, e que foi exibida às durante o dia 01 de outubro de 2001 até o dia 15 de junho de 2002, e “Da cor do pecado”, novela das 19 horas, escrita por João Emanuel Carneiro, e exibida do dia 26 de janeiro até o dia 28 de agosto de 2004.

Na primeira houve a inserção de pequenos depoimentos verídicos de pessoas que tiveram contato com o mundo das drogas. A absorção deste recurso de composição, utilizado, em geral, pelos formatos jornalísticos, trouxe à ficção uma maior aproximação entre o público receptor e a história de Mel (Débora Falabella) ?personagem viciada em cocaína? pois cada depoimento, dominado pela função emotiva, estabelecia um diálogo entre a personagem em transe ?portanto presa no seu mundo? e o receptor, servindo, portanto, como elemento de mediação. A utilização deste recurso já ocorreu em outras novelas, inclusive da própria autora, mas, no caso da novela “O clone”, para que ele

construísse uma meta-narrativa, houve um interessante arranjo sintático, que, talvez, pela sua inventividade, foi utilizado exaustivamente para que constasse no repertório do público. Esse arranjo começava com Lobato, um ex-drogado, feito pelo ator Osmar Prado, dentro de um consultório contando para um terapeuta como tinha sido a sua experiência com as drogas, em seguida, a narrativa era debreada para o quarto de Mel, que estava consumindo cocaína. Enquanto a cena prosseguia, as ações da personagem eram acompanhadas pela narração em *off* de Lobato. Dessa maneira, havia uma meta-narrativa que explica a ação que estava sendo visualizada pela experiência-ação revisitada. Em seguida, sempre por meio de planos-detelhes de partes do corpo, surgiam os depoimentos. Ou seja, houve um diagrama de visibilidade criado para que as visualidades em cena pudessem ser percebidas.

A segunda novela, “Da cor do pecado” alterou tanto a hierarquia que havia entre o *plot* principal e os *sub-plots* quanto a dinâmica existente nesta hierarquia, na qual uma história planejada para ser secundária, portanto feita para ocupar o lugar de *sub-plot*, dependendo da resposta do público, era deslocada para ser o *plot* principal. Isto porque, no caso da novela “Da cor do pecado”, a hierarquia foi visivelmente quebrada, ou seja, o diagrama foi reconfigurado, em razão de haver mais de uma narrativa ocupando o *plot*. Ou seja, as narrativas secundárias, ao longo da exibição e construção da novela, deixaram de ser vistas como *sub-plots*, como sustentação da primeira, e passaram a alterar o lugar de destaque com ela. Assim, a novela passou a ser construída em torno de quatro *plots*: a original, que girava em torno da protagonista Preta (Taís Araújo) e de Paco (Reynaldo Gianecchini); a história da família Sardinha ?composta pela Mamuska (Rosi Campos), Abelardo(Caio Blat), Thor (Cauã Reymond), Dionísio (Pedro Neschilin) e Tina (Karina Bacchi); as aventuras da dupla Eduardo(Ney Latorraca) e Verinha (Maitê Proença), e também as intrigas que aconteciam em São Luis do Maranhão com o pai Helinho (Matheus Nachtergaele), Cezinha (Arlindo Lopes) e Tancinha (Vanessa Gerbelli). Era uma novela em que a história de cada núcleo surgia no capítulo quase que independente das outras histórias, pois suas ações tinham poucas interferências nas ações das outras esferas. Neste caso, parece que o modelo narrativo se aproxima muito do hipertexto da linguagem digital, no qual a navegação entre páginas faz com que a anterior seja “desconectada” da posterior, e, assim sucessivamente, e, ao mesmo tempo, a dispersão entre elas é supostamente controlada pela montagem em rede.



Enfim, antes que nos dispersemos mais ainda, a televisão, analisada como um sistema modelizante midiático, também tem as suas fronteiras com os outros sistemas. O que permite afirmar que há determinados mecanismos semióticos que ela elabora para se comunicar com outros sistemas culturais, que são mediados por um canal de comunicação de massa, ou não, tais como o mito, a religião e a cultura oral. Na microssérie, “Hoje é dia de Maria”, tal como foi exposto nesta comunicação, parece que tanto a personagem funciona como um metatexto de outros textos culturais quanto o formato discursivo favorece a metalinguagem com outros sistemas.

Referências bibliográficas

- BALOGH, Anna Maria. **O discurso ficcional na TV**. São Paulo: Edusp, 2002.
- CANDIDO, Antônio et al. **A personagem de ficção**. 9. ed. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- COSTA, Ana Carolina. Refinado e popular: Hoje é dia de Maria reaproveita matéria-prima para retratar o mundo dos contos populares. **Revista Luz e Cena**, Cidade, v.x, n.x, p.x-y, jan.2005. Disponível em: <<http://www.luzecena.com.br/htm/revista/artigo.htm>>. Acesso em: 16 jan. 2005.
- FERRARA, Lucrécia D’Aléssio. **Design em espaços**. São Paulo: Rosari, 2002.
- _____. O turismo dos deslocamentos virtuais. In: YÀGIZI, Eduardo; CARLOS; Ana Fani; DA CRUZ, Rita de Cássia. **Turismo: espaço, paisagem e cultura**. São Paulo:1996, Hucitec.
- FORSTER, Edward M. **Aspectos do romance**. São Paulo: Globo, 1998.
- HOSOKA, Shuhei. Por um bom viajante nostálgico. **Revista Imagens**, Campinas/SP: Unicamp, n.2, p.96-103, agosto, 1994.
- MACHADO, Irene. **Escola de semiótica: A experiência de Tártu-Moscou para o estudo da cultura**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- PROPP, Vladimir I. **Morfologia do conto maravilhoso**. Tradução de Jasna Paravich Sarhan. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1984.
- SANTAELLA, Lúcia. **O Que é Semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- SANTOS, Valmir. Diretor associa “Hoje é Dia de Maria” a uma busca pela identidade brasileira: Carvalho invoca a cultura popular em microssérie. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 09 jan. 2005. Disponível em: <>. Acesso em: 16 jan.2005.