



O domo e a construção das visualidades na microssérie *Hoje é dia de Maria*¹

Fábio Sadao Nakagawa²
Instituto Europeu de *Desing*, São Paulo, SP
Cogea/PUC, São Paulo, SP

RESUMO

Este trabalho apresenta um pequeno fragmento resultante da pesquisa de doutorado, intitulada “As espacialidades em montagem no cinema e na televisão”. Nele, pretende-se entender como se constroem as visualidades na microssérie *Hoje é dia de Maria* mediante o redesenho do espaço arquitetônico do panorama estacionário europeu pela edificação de um estúdio de gravação não-convencional, denominado por Luiz Fernando Carvalho como domo.

PALAVRAS-CHAVE: Televisão; Semiótica; Comunicação.

Inspirada na obra de Carlos Alberto Soffredini com base nos contos compilados por Câmara Cascudo e Sílvio Romero, escrita por Luiz Fernando Carvalho, em parceria com o dramaturgo Luís Alberto de Abreu, a primeira jornada da microssérie *Hoje é dia de Maria* foi exibida em janeiro de 2005, em oito episódios³, pela Rede Globo de Televisão, em comemoração de seus 40 anos.

Por sugestão da diretora de arte Lia Renha, Luiz Fernando Carvalho decidiu não gravar a história da pequena Maria em um estúdio convencional, mas numa construção esférica, onde foi possível filmar tomadas em 360°. Para isso, ergueu-se um estúdio em forma de domo (fig.01), em um terreno em frente ao Projac, cidade cenográfica da Rede Globo, localizada no bairro de Jacarepaguá, na cidade do Rio de Janeiro.

¹ Trabalho apresentado no NP Semiótica da Comunicação do VIII Nupecom – Encontro dos Núcleos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Doutor em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, email: fabio_nakagawa@uol.com.br.

³ A microssérie foi exibida de terça à sexta, nos dias 11 (a partir das 22h30), 12 (22h40), 13 (22h45), 14 (23h10), 18 (23h05), 19 (22h55), 20 (22h50) e 21 (23h15). Com exceção dos dias 14 e 21 de janeiro de 2005, nos quais ela começou após o programa jornalístico *Globo Repórter*, todos os outros episódios foram exibidos após a sucessão de três programas líderes de audiência da emissora: *Jornal Nacional*, a telenovela *Senhora do destino* e o reality show *Big Brother Brasil*. Fator este que também colaborou para o bom desempenho em volume de audiência da microssérie.



Trata-se de uma estrutura de ferro, com 2.300 m², 27 metros de pé direito e 54 metros de diâmetro, toda coberta, que forma uma espécie de tenda, cúpula ou oca e que foi revestida internamente por uma imensa tela pintada à mão pela equipe coordenada por Clécio Regis, para representar determinados ambientes, tais como: a lavoura, o sítio, a estrada deserta, o vilarejo e o bosque.

A construção do domo integra-se à proposta de trabalho do diretor, na qual todo material utilizado em cena deveria advir do processo artesanal de reciclagem dos objetos. Seguindo essa diretriz, ele foi projetado a partir dos restos do principal palco da terceira edição do festival *Rock in Rio*, denominado *Palco Mundo*. Da mesma maneira, figurinos e cenários foram confeccionados nos ateliês com retalhos, papéis, objetos plásticos descartáveis, marmittas de alumínio, além de indumentárias e restos de cenários utilizados em outras produções.

Em entrevista publicada no encarte que acompanha a versão em DVD da microssérie, ao ser perguntado o porquê do processo de reciclagem dos materiais, Carvalho afirma que:

Na verdade, trata-se de uma idéia ligada ao tempo. Gostaríamos de reencontrar a antiga vida daqueles objetos assim como a alma daquelas histórias, a tal da ancestralidade de que falei anteriormente [o fio da memória]. Objetos que, mesmo em frangalhos, assim que colocados lado a lado a outros restos, nos possibilitariam o renascimento de um objeto novo, de uma forma nova, sem abrímos mão da precariedade, muito ao contrário. Daí a importância de um artista plástico como o Raimundo Rodrigues na equipe de Lia Renha. Nossa história é então saída de uma antiga gaveta de brinquedos velhos, quebrados, faltando peças e partes, mas que carregam uma dose de imaginação aos olhos de quem vai bulir com eles, pois estão carregados de sonho humano.



No depoimento inserido no vídeo dos bastidores de produção de *Hoje é dia de Maria*, disponível na versão em DVD da microssérie, Raimundo Rodrigues, artista plástico cearense mencionado por Carvalho, traz outras informações do que vem a ser esse processo de reciclagem:

Reaproveitamento das coisas não é aquela coisa de aproveitar por aproveitar. Não. É de reaproveitar até sentimentos. Reciclar sentimentos, reciclar idéias, reciclar conceitos e isso representado simbolicamente através de objetos totalmente desprezíveis, vamos dizer, assim, lixo. Que não é necessariamente “o lixo”. Lixo é tudo o que não se quer mais. Alguém não quis mais, virou lixo. Mas, para outra pessoa isso vira matéria-prima, vira sentimento, vira lembrança.

Dessa maneira, o projeto de reciclagem não está vinculado apenas à reutilização física de “sobras” de materiais, mas ele abrange a idéia de pôr novamente em circulação signos, textos e fragmentos de textos que, por algum motivo, foram considerados ultrapassados, demasiadamente usados ou sem função, mas que possuem, ainda, uma alta capacidade em potência de representação.

A reciclagem, proposta por Carvalho e por sua equipe, dialoga com a noção de redesenho apresentada por Ferrara (1988), na qual o redesenho provém sempre de um arranjo compositivo já existente, para oferecer outros modos de usos que uma combinação possa ter ou, a partir dela, propor outras formas de combinação. Em todo redesenho persiste a função da memória presente nos textos culturais, tal como entende Lotman, pois tanto o uso quanto o arranjo primevos não são de todo abortados, mas permanecem de alguma forma persistindo, uma vez que “o redesenho deixa patente o discurso anterior, porém cede a ele uma nova sintaxe” (FERRARA, 1988, p.68).

Fugindo dos moldes do estúdio convencional, ao propor o domo como uma espécie de laboratório de pesquisa para a construção das visualidades, Carvalho obteve imagens com visão em panorama para construir a metáfora de um mundo maior que o próprio globo, o qual, segundo o diretor, parte do interior e dos sonhos do ser humano.

O domo e as imagens

Revestida internamente por uma imensa tela, a construção esférica do domo aproxima-se do espaço arquitetônico do panorama estacionário europeu e, com isso,

estabelece relações indiciais entre o estúdio de Carvalho e uma das primeiras salas de espetáculos visuais para o grande público de que se tem notícia.

Segundo Aumont, acredita-se que a palavra panorama seja de origem grega e que ela signifique onividência, no sentido de uma percepção capaz de “abraçar com o olhar uma vasta zona” (AUMONT, 2004, p.55). O termo foi adotado pelo pintor escocês de retratos Robert Barker para nomear e patentar, em 1787, um dispositivo imersivo formado por um espaço arquitetônico circular, revestido internamente por uma gigantesca tela pintada à mão, vista a partir de uma plataforma elevada central. De acordo com Almeida (2004), a finalidade do inventor era edificar um espaço onde os observadores pudessem se sentir como se estivessem no local representado e, para isso, era necessário criar estratégias que encobrissem sua artificialidade.

Para que uma imagem pictural se passasse por realidade, era necessário, em primeiro lugar, que se rompesse com a idéia do quadro: as bordas do panorama não podiam ser percebidas; não havia um exterior à pintura que se pudesse enxergar, nem interrupções na imagem; o panorama era construído de forma que nenhum elemento estranho à paisagem apresentada pudesse perturbar o campo de visão do espectador. Para chegar a este resultado, a estrutura cilíndrica era complementada por um toldo sobre a plataforma, no formato de um gigantesco guarda-sol, graças ao qual o telhado era escondido. Como o teto era feito de vidro, permitia a passagem da luz do dia — que parecia vir da paisagem pintada, já que era lançada primeiro sobre a tela para depois ser refletida e chegar ao espectador. Assim, o guarda-sol desempenhava duas funções importantes: manter o espectador na penumbra para que ele recebesse apenas a luz “vinda da paisagem” e esconder o alto da tela para que ele não visse as bordas do panorama.

(...) Como a existência de uma borda inferior na pintura seria um elemento contrário ao efeito ilusório do panorama, em seu lugar havia uma curva no plano inclinado da plataforma central, na base da tela. Esta solução, porém, estava longe de ser suficiente, de acordo com as anotações de Eugène Chevreul. A partir destas observações o oficial Jean-Charles Langlois criou um fosso entre a plataforma e a tela, que a partir do último terço do século XIX passaria a ser preenchido com objetos tridimensionais. Com a criação deste fosso o lugar do espectador passou a se prolongar indefinidamente na pintura. Sem a percepção da moldura, portanto, escondida pelo guarda-sol na parte de cima e pelo fosso na parte de baixo, rompe-se com a idéia de um quadro, o extra-campo desaparece e o único espaço que se percebe é o apresentado pelo panorama, onde o sujeito estará imerso (ALMEIDA, 2004: 36-38).

O panorama arquitetônico teve o seu auge no séc. XIX, principalmente por causa das *Exposições Universais*, chegando a atrair multidões que se aglomeravam para contemplar vistas circulares de cidades, paisagens de terras distantes ou cenas narrativas de feitos históricos. Benjamin (2006, p. 575) enumera alguns desses espetáculos que invadiram a capital parisiense, como, por exemplo, o panorama *Viajem de volta ao*

mundo (*Le tour de monde*), exposto na *Exposição Univesal de Paris* de 1990⁴, onde se avistava a tela panorâmica ao fundo e, em primeiro plano, a presença ao vivo de figurantes.

O ponto de observação pela plataforma exígua e o deslocamento do olhar pela e até a imensa tela, segundo Aumont (2004, p.56), possibilitaram ao expectador do panorama europeu sensações do ver muito semelhantes àquelas experiências visuais descritas pelos relatos dos viajantes do século XVIII, advindas da visão do cume e da larga percepção. Isso acontece porque o ver do alto e a capacidade de estender as vistas até o horizonte conferem a percepção um “*status*” de sujeito portador da visão totalizante, pois ambos são modos de posicionar o olhar que estruturam e caracterizam o campo visual do dominador como forma de controle.

Nesse sentido, a visão da plataforma aproxima-se da perspectiva privilegiada do vigilante na torre central do panóptico — a prisão modelar de Betham. No entanto, conforme ressalta Aumont, o olhar no panorama é sobretudo paradoxal, pois ao mesmo tempo em que reproduz o campo de visão do dominador, abrindo-se ao horizonte através de uma posição centralizada e de cima, ele também é engolido e aprisionado pelo espaço circular, onde “a panorâmica (...) nutre, incessantemente, o olhar, mas o prende definitivamente” (AUMONT, 2004, p.57).

Formado por um painel circular pintado a mão e disposto em um espaço rotundo, o domo de Carvalho, pela analogia entre as formas, põe em ciclo a arquitetura do panorama, mas redesenha sua função, ao construir um outro uso: o seu funcionamento como laboratório de teste de modos de contruir o ver e o ouvir e não mais como local de edificação e exaltação do olhar totalizador do homem moderno.

No redesenho, a plataforma central e esguia desaparece. Porém, mediante as imagens geradas no interior do domo, mantém-se a articulação do olhar análoga à percepção do viajante e o “gosto pelo grande” (Aumont, 2004, p.58). Além disso, a relação paradoxal entre o olhar capaz de englobar o todo e o campo de visão preso aos limites da rotunda é, em partes, refeita pela montagem tensiva entre as imagens gravadas no domo e o universo que há para além dos limites desse espaço cenográfico, representado pela seqüência final da microssérie, cujas cenas da praia foram gravadas em locação externa.

⁴ De acordo com Costa, essa exposição contou, ainda, com a presença dos irmãos Lumière, que foram expor o seu Cinematógrafo e o processo de fotografia em cores, ao apresentarem “um cinematógrafo gigante que projetava 15 filmes e 15 fotografias em cores numa tela de 21 m de largura por 18 de altura, instalada no Champs-de-Mars, num programa de 25 minutos de duração” (COSTA, 2005, p. 23).

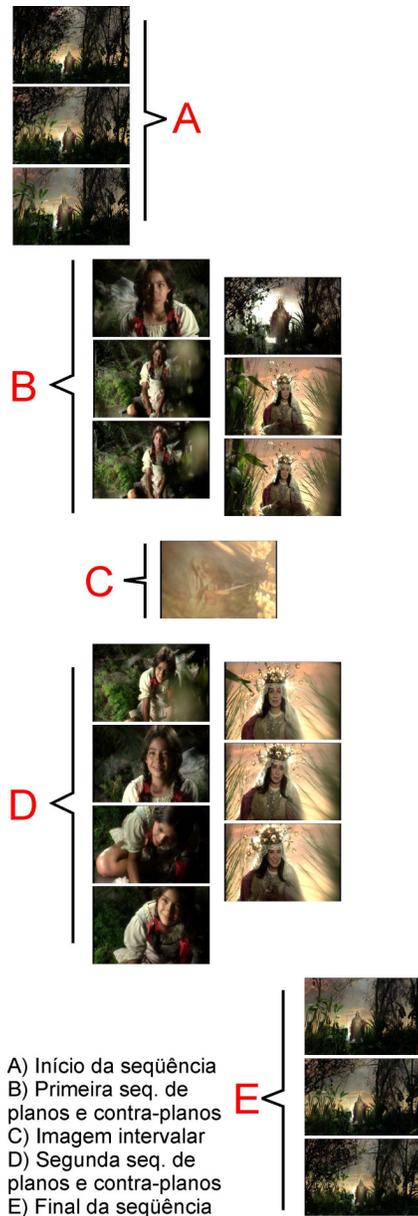
No que se refere ao “gosto pelo grande” ou à tentativa de representar o que é vasto que, na arquitetura do panorama, se produz nas amplas dimensões, tanto do dispositivo quanto da tela ou dos os temas tratados (Aumont, 2004, p.58), em *Hoje é dia de Maria*, esse panorama constrói-se pela mediação do olhar da câmera, principalmente, por intermédio da recorrência do enquadramento em plano geral.

Justamente, o maior dos tipos de recorte de câmera e o único que não tem como medida o corpo humano, o plano geral na microssérie surge pela intenção de, minimamente, conseguir dar conta da imensidão dos lugares e dos caminhos. É o que ocorre, por exemplo, com os planos do deserto, da floresta e da neve, onde a personagem é um ponto perdido nas paisagens (figs.02,03 e 04), ou, ainda, o seu uso, em diálogo com os percursos desenhados na imensa tela, para representar as grandes extensões territoriais dos caminhos percorridos ou que estão na eminência de serem explorados (figs. 05 e 06).



Nesses exemplos, há uma certa impotência das personagens ante à imensidão dos espaços referenciais como metáfora da capacidade limitada do ser humano de lidar com os percalços impostos pela natureza, pela viagem e pela própria trajetória da vida. Assim, a escolha do plano geral parece ser uma das poucas formas à altura de representar o indominável, pois, conforme afirma Aumont (2004, p.56), “o espaço, incontrolável, só existe como grandes espaços”.

Representar o incontrolável pelo plano geral também parece ser o modo encontrado para se chegar ao espaço quase inalcançável das fronteiras e dos limites com



o divino. É o que ocorre com a seqüência em que Maria encontra, pela primeira vez, com Nossa Senhora, no momento em que vai até o riacho para lavar a roupa (fig.07).

Essa seqüência surge no primeiro episódio, aos 26:57. Nela, a aparição da santa enuncia-se primeiro pela trilha sonora e, a seguir, torna-se visível através do plano geral de Nossa Senhora envolta pela floresta. A conexão com o espaço dos imortais faz-se, paulatinamente, por meio da câmera que se aproxima lentamente, porém, sem deixar de manter o quadro em plano geral. Da mesma forma, no final da seqüência, a desconexão com o divino é feita pelo movimento contrário, com variações crescentes do grande plano. Conforme se estabelece o diálogo entre Maria e Nossa Senhora, os enquadramentos de plano e contra-plano recortam ambas as personagens através de outros tipos de quadro, porém, elas nunca chegam a ocupar o mesmo plano.

O limite e a fronteira entre o espaço do homem e o dos deuses ocorre somente pela imagem da mãe, que surge na superfície do

riacho. Sua função mediadora tanto é gerada referencialmente pela ambiguidade formada pelo reaparecimento da mãe já morta, quanto pela posição que ocupa na estrutura compositiva da seqüência. Isso se passa porque para se chegar a ela, há uma espécie de rito de passagem através da trajetória construída pelo deslocamento da percepção, que passa primeiro pela sub-seqüência das variações do plano geral de Nossa Senhora e segue no pingue-pongue composto pelo diálogo entre planos e contra-planos. Assim como há um ritual de passagem para adentrar o espaço fronteiro, também se monta um caminho de saída, primeiro, pelo plano e contra-plano e, depois, pelo olhar da câmera, ao se afastar da imagem de Nossa Senhora

A combinação do plano geral com o movimento de câmera, como demonstra a seqüência da aparição da santa, busca construir a visualidade dos grandes espaços e, sobretudo, representar o deslocamento do olhar nessas espacialidades. Não se trata do movimento dos olhos pela rotação da cabeça do espectador, situado na plataforma esguia e central, que simula a percepção do conquistador no cume, como ocorre na arquitetura do panorâma europeu, mas, sim, do caminhar do olhar como um trauseunte que explora os mundos representados dentro do domo.

Aliás, nos dois únicos momentos em que a câmera é posta no cume pela percepção das personagens têm-se não a formação da sensação de poder pelo olhar de cima, mas a emersão de outros sentimentos, totalmente contrários à visão dos vencedores, tais como, a desolação e o desespero. A primeira visão do cume surge no segundo episódio, aos 38:21, quando Maria avista, do alto do morro, o local de queima do carvão, onde trabalham várias crianças (fig. 08) e, a segunda, aparece no início do episódio quatro⁵, quando o pai, acreditando na morte de Maria e tentado pelo demo, tenta jogar-se do alto do precipício (figs. 09 e 10). Em ambas, o cume não é o local mais alto a se alcançar, mas é o ponto de onde se avistam as mazelas do mundo ou encena-se o fim no mundo.



Contudo, a rejeição da composição da visão dominadora do conquistador não desfaz a analogia entre a percepção da câmera e o olhar do viajante. Trata-se de outra modalidade de viajante, nomeado por Shuhei Hosokawa (1994) como “aventuroso” em referência ao viajante nostálgico de Jankelevitch (*L’irreversible et la nostalgie*), que “atravessa as fronteiras e se abre para o infinito à procura da *nuova terra*” (HOSOKAWA, 1994, p.97), pois:

⁵ A seqüência em que o pai tenta se suicidar é dividida em duas partes. Ela começa aos 9:48 e continua aos 19:52.

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 (HOSOKAWA, 1994, p.97).

O olhar do aventureiro constrói-se, em *Hoje é dia de Maria*, pela insistência do deslocar da percepção dentro do domo. A câmera que persegue o vôo do Pássaro Incomum pelo deserto, o *travelling* horizontal acompanhando o caminhar de Maria sertão afora, o movimento de grua que se abre enquanto a protagonista se afasta do plano e a panorâmica da esquerda para a direita que segue a trajetória de Quirino, até chegar a carroça onde estão Maria e Rosa conversando são alguns exemplos dos inúmeros movimentos de câmera que geram a visualidade do olhar em deslocamento, no qual, conforme afirma o mascate, ao entregar o espelho mágico a Maria, “o que importa não é chegar, é caminhar”.

De todas as visualidades que representam o signo do deslocamento, há uma, em especial, que demonstra não haver limites do tráfego do olhar, mesmo com a planificação do espaço pela tela pintada à mão. Trata-se da seqüência de despedida do pai, que ocorre aos 22:24 do primeiro episódio. Nela, o pai, montado em um cavalo, parte em busca de trabalho após o casamento com a madrasta.

Na partida, a câmera acompanha o trotar do animal que segue em direção ao fundo da cena, onde há o desenho de um caminho entre as montanhas na imensa tela. A princípio, a representação pictural da trajetória em perspectiva seria suficiente para unir o espaço cenográfico do estúdio e o espaço desenhado no tecido e, com isso, demonstrar dedutivamente que o pai irá prosseguir sua caminhada por entre as montanhas.

Porém, surge, em seguida, um plano geral da tela pintada à mão e, lentamente, têm-se um movimento de câmera em *zoom in* para construir o deslocamento do olhar no espaço pictural (figs. 11 a 16). Dessa forma, soma-se a linha traçada até o ponto de fuga na imensa tela, a perspectiva formada pela “aproximação” do objeto filmado mediante o movimento das lentes da câmera. Mais que representar o caminhar adiante do pai, o que se encena é a percepção do aventureiro atravessando fronteiras para explorar novos caminhos, além da terra conhecida. A imensa tela, apesar de delimitar o espaço cenográfico do domo, não demarca limites no espaço representado. Pelo contrário, o

universo construído e os caminhos, na microssérie, parecem perder-se de vista mediante a projeção da perspectiva “tela à dentro” e as largas proporções da pintura.



Se a perspectiva desenhada na tela, aliada à perspectiva montada pelo movimento de *zoom* da câmera, produz, no caso da seqüência anterior, o *continuum* entre o espaço cenográfico tridimensional e a pintura. O fosso existente entre eles serve, em outro momento, como estímulo para a geração de outra visualidade, ao ser utilizado como elemento fundamental na composição.

É o que ocorre no final do primeiro episódio, quando Maria foge de casa. Em partes, essa seqüência assemelha-se à da partida do pai, no que se refere ao caminhar da personagem em direção ao fundo da cena, de onde se avista o percurso entre os vales desenhados na tela. Enquanto Maria segue em direção à imagem pictural, a câmera afasta-se pelo movimento de *travelling*, partindo do plano de conjunto para o plano geral da cena e, em seguida, após a saída de cena da protagonista, tem-se o movimento contrário, que aproxima cada vez mais o olhar em direção ao ponto de fuga projetado na pintura. Entre os movimentos de afastamento e de aproximação do enquadramento, a câmera fixa-se por alguns instantes, enquanto Maria sai de cena, ao descer por uma escada existente no fosso, localizado entre o espaço cenográfico tridimensional e a pintura (figs.17, 18 e 19).

Não há cortes entre os movimentos para encobrir a saída do ator e tampouco ele deixa a cena pelos limites do enquadramento, como habitualmente se faz nos textos audiovisuais. O que se tem é a construtibilidade de um tecido pela fronteira entre televisão, teatro e o panorama estacionário europeu, ao dispor a coxia entre a boca de cena e a rotunda, para que se possa encenar a partida da personagem pelo deslocamento do ator da cena para a obscena.

Essa e as outras imagens analisadas possibilitam perceber a articulação da microssérie como um texto da cultura, que, segundo Lotman (1996, p.78), surge

mediante o processo de codificação de *pele menos* dois sistemas de signos. Na analogia entre arquitetura do panorama europeu e o domo, surgem diálogos entre as linguagens que tornam o texto um mecanismo de tradução das tradições (MACHADO, 2003) mergulhadas na cultura, ao propor novas imagens a partir e para além das já existentes.

Nele, têm-se um espaço de montagem tensivo entre duas funções da memória na cultura, denominadas por Lotman (1996, p.158) como memória informativa e criativa. A primeira função está relacionada à capacidade que a cultura tem de conservar e transmitir algumas articulações sógnicas em uma perspectiva diacrônica. A memória informativa é percebida pela comparação entre os textos, onde cada arranjo representa um estágio dentre os muitos imersos em lentos processos graduais no interior da cultura. No confronto entre estágios, a memória se constitui a partir do momento em que há traços constantes entre eles.

Longe de ser estática ou estagnada, essa modalidade da memória luta a favor da manutenção de algumas qualidades de composição, por meio de mecanismos estabilizadores e reguladores de transformação, para que a atualização dos arranjos sógnicos ocorra “dentro de los límites de alguna invariante de sentido” (LOTMAN, 1996, p.157). Dessa maneira, é possível formar a identidade de uma memória comum de uma dada coletividade pela constância de algumas propriedades existentes nos textos, pois estas sofreram apenas pequenas e gradativas alterações ao longo do tempo. São qualidades sógnicas que persistem no repertório coletivo, ao resistirem às mudanças bruscas e, por isso, constroem em torno de si um hábito capaz de identificá-las como sendo “as mesmas”, visto que a perspectiva cronológica do tempo não as desmancha, mas, pelo contrário, põe-nas em evidência.





Porém, a memória não é apenas tencionada pela homogeneidade, mas também pela heterogeneidade. Se por um lado, ela é vista como instância de conservação de alguns traços no devir histórico, do outro lado, ela funciona como lugar de geração de novas formas de combinação, não ao sustentar determinadas características de arranjo, mas ao promover outras pelo diálogo entre sistemas, em que “los sentidos en la memoria de la cultura no ‘se conserva’, sino que crecen” (LOTMAN, 1996, p.160).

Trata-se de outra modalidade da memória, denominada por Lotman como “memoria creativa (creadora)” (1996, p.158), que tende à heterogeneidade sistêmica, ao construir o percurso vertical da cultura, atravessando suas fronteiras internas, onde coexistem espaços-tempos distintos. Nessa modalidade da memória, os textos não são comparados como se fossem resultados finais, mas são observados em situação de fronteira, no momento em que surgem por meio da dinâmica formada entre sistemas, que Lotman identifica-os como sendo momentos explosivos da cultura.

Ao contrário da memória informativa, a criativa opõe-se ao percurso plano do tempo, pois não se constitui pela lógica contígua dos segmentos temporais dispostos em presente, passado e futuro. O seu processo é caracterizado pelo fluxo sincrônico—, que torna possível a multiplicidade do presente e as relações tensivas entre as suas várias faces e, portanto, deixa de ser apreendido segundo a reiteração de determinados signos pela égide monocromática da cronologia temporal.

Ao dar continuidade aos processos de semiose, a memória criativa combate a degeneração dos sistemas mediante o processo de renovação e, com isso, ela se volta para o que Lotman denomina como “máximo de extensión temporal” (2000, p.173), no qual “cada cultura crea su modelo de la duración de su existência, del carácter ininterrumpido de su memória” (2000, p.173). Isso acontece porque o processo de tradução entre sistemas, ao dialogar com as tradições culturais, constrói modos de projeção da própria cultura no aqui agora, feitos por meio de percursos de sentido que apontam para um além das fronteiras já existentes, propondo outras interfaces.

No caso da microssérie *Hoje é dia de Maria*, a densa fronteira entre esferas culturais pela proposta de redesenho da arquitetura do panorama europeu tanto possibilita perceber a articulação da memória informativa, quanto a sua projeção criativa. De um lado, mantêm-se o “gosto pelo grande” e o olhar do viajante. Do outro lado, surgem formas diferentes de tradução pela televisão da construtibilidade do gigantismo na e da imagem proposta pela primeira forma de espetáculo visual que se tem conhecimento.



REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Luciana Ferreira de. **Comunicação mediada por computador**: ambientes virtuais imersivos na história dos dispositivos de produção de imagem. 2004. 112p. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura) — PPG em Comunicação e Cultura, Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://www.eco.ufrj.br/visorama/6/12.pdf>>. Acesso em: 19 março 2008.

AUMONT, Jacques. **O olho interminável**: cinema e pintura (trad. Eloisa Araújo Ribeiro). São Paulo: Cosac Naify, 2004.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Minas Gerais/S.Paulo: Ed Universidade Federal de Minas Gerais e Imprensa Oficial do Estado de S. Paulo, 2006.

COSTA Flávia Cesarino. **Antes da narrativa linear**: tempo e modernidade no primeiro cinema (1895-1907). 2000. 260p. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) — PEPG em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica, São Paulo.

FERRARA, Lucrécia D'Alessio. **Ver a cidade**. São Paulo: Edusp, 1988.

HOSOKAWA, Shuhei. Por um bom viajante nostálgico: Tarkovski visto pelas lentes de Jankelevitch. **Revista Imagens/ UNICAMP**, Campinas, n.2, p.96-103, agosto 1994.

LOTMAN, Iuri M. **La Semiosfera I**: semiótica de la cultura y del texto (trad. Desiderio Navarro). Madrid: Cátedra, 1996.

_____. **La Semiosfera III**: semiótica de las artes y de la cultura (trad. Desiderio Navarro). Madrid: Cátedra, 2000.

MACHADO, Irene. **Escola de semiótica**: a experiência de Tártu-Moscou para o estudo da cultura. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

Imagens – fonte:

HOJE É dia de Maria. Direção de Luiz Fernando Carvalho. Globo Marcas DVD, 2006. 2 discos (6h 11 min.), DVD, son., color.

Ficha técnica da microssérie *Hoje é dia de Maria – primeira jornada*:

Brasil, 2005

Direção: Luiz Fernando Carvalho

Roteiro: Luís Aberto de Abreu e Luiz Fernando Carvalho

Direção de fotografia: José Tadeu Ribeiro

Direção de arte: Lia Renha

Produção de arte: Jussara Xavier

Cenografia: João Irênio

Figurino: Luciana Buarque

Direção de iluminação: Paulo Roberto Miranda

Direção musical: Mariosinho Rocha

Música: Tim Rescala

Edição: Carlos Thadeu, Pedro Duran e Paulo Leite

Sonoplastia: Iraumir Mendes e Irla Leite

Direção de animação: César Coelho



Direção de produção: César Lino

Realização e exibição: Rede Globo de Televisão

Elenco: Fernanda Montenegro (madrasta), Osmar Prado (pai), Stênio Garcia (Asmodeu), Juliana Carneiro da Cunha (Mãe/ Nossa Senhora da Conceição), Gero Camilo (Zé Cangaia), Carolina Oliveira (Maria), Daniel de Oliveira (Quirino), Inês Peixoto (Rosa), Letícia Sabatella (Maria adulta), Rodrigo Santoro (Amado), Rodolfo Vaz (maltrapilho, mascate, homem do olhar triste, mendigo, vendedor), Antônio Edson (Asmodeu brincante), João Sabiá (Asmodeu bonito), Luiz Damasceno (Asmodeu poeta), Emiliano Queiroz (Asmodeu velho), André Valli (Asmodeu mágico), Ricardo Blat (Asmodeu Sátiro), Marco Ricca (cangaceiro), Aramis Trindade (cangaceiro), Ilya São Paulo (cangaceiro), Charles Fricks e Leandro Castilho (os executivos), Nanego Lira (retirante), Laura lobo (menina carvoeira), Thaynná Pina (Joaninha), Rafaella de Oliveira (Joaninha adulta), Denise Assunção (mucama), Mário César Camargo (Odorico), Phillipe Louis (Ciganinho), Rodrigo Rubik (príncipe).