

# Matrizes culturais e formatos industriais<sup>1</sup>

## Uma série brasileira de televisão

Renato Cordeiro Gomes <sup>2</sup>

**Resumo:** A partir de formulações de Martín-Barbero sobre as relações entre televisão e cultura, analisa-se a minissérie brasileira *Hoje é dia de Maria*, exibida em duas temporadas pela TV Globo, em 2005, adaptada de contos populares e dirigida por Luiz Fernando Carvalho. Este investimento econômico e cultural ativa, em formato industrial, matrizes culturais enquanto resíduos que atuam no presente, e revela uma cultura híbrida, que põe em xeque as noções de pureza, fronteira e autenticidade. Sublinha-se a série brasileira como narrativa da nação, que, aliada à tecnologia, à produção artística sofisticada e ao padrão de qualidade, busca legitimação cultural. A abordagem se completa com aproximações com *Macunaíma*, filme de Joaquim Pedro de Andrade.

*Palavras-chave:* 1. Televisão e cultura; 2. Série brasileira; 3. *Hoje é dia de Maria*; 4. Matrizes culturais; 5. formatos industriais; 6. *Macunaíma*, filme de Joaquim Pedro de Andrade.

**1** Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho "Cultura das Mídias", do XV Encontro da Compós, na Unesp, Bauru, SP, em junho de 2006.

**2** Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro - PUC-Rio; Programa de Pós-graduação em Comunicação.

Ao discorrer sobre as relações entre televisão e cultura, Martín-Barbero (2001, p. 309-310) evoca os mal-entendidos que, desde há muito, vão dos que encaram essa mídia a partir do paradigma da arte, apontando a decadência cultural que a televisão representaria, até os que advogam "tornar televisivo o patrimônio de danças e canções, indumentárias e iconografias nacionais", passando pelo jogo de interesses comerciais e políticos que "sustentam e amoldam essa mídia", acrescenta o crítico (2004a, p. 114). Em defesa da perfeita simbiose entre matrizes culturais e formatos industriais, que a televisão possibilita, sublinha o papel que a telenovela vem desempenhando na América Latina, esse gênero que permite "mesclar os avanços tecnológicos da mídia com as velharias e anacronismos narrativos, que fazem parte da vida cultural" dos latino-americanos (2004a, p. 115). Ressalta ainda a capacidade da televisão de "juntar o saber fazer contas com a arte de contar histórias, conectando com as novas sensibilidades populares para revitalizar narrativas midiáticas gostas" (2004a, p. 115).

É plausível estender tais observações a outros formatos televisivos como as minisséries, que parecem conjugar a exigência de qualidade possibilitada por produção acurada, com o investimento comercial, a exemplo das séries brasileiras,

em que a Rede Globo apostava no sucesso comercial em cima de conteúdos referencializados na cultura brasileira e legitimados por adaptações da literatura nacional. Ali também se plasmava a identidade cultural do Brasil, afinal "a gente se vê por aqui", diz um dos bordões da emissora.

Juntar "fazer contas" com "arte de contar histórias" parece ser eficaz estratégia de marketing como se pode ler num documento (setembro de 2004) da Direção Geral de Comercialização da Globo, quando oferecia cotas de patrocínio para "o formato que mais agrada ao telespectador brasileiro": "Duas séries brasileiras e uma grande oportunidade comercial no início do ano": *Hoje é dia de Maria* e *Mad Maria*, que seriam exibidas em 2005. Nomeia os atores famosos que participariam e explana o que culturalmente as séries apresentariam - o que funciona como persuasão junto aos potenciais patrocinadores. São óbvias as intenções do texto:

*Hoje é Dia de Maria é a primeira minissérie brasileira que a Rede Globo exibirá em 2005 em oito capítulos, de 11 a 21 de janeiro, e que vai contar as histórias das "Marias" do Brasil, em várias épocas e regiões diferentes.*

*O texto que serviu de base para a adaptação de Luiz Alberto de Abreu (dramaturgo paulista) e Luiz Fernando Carvalho (diretor de *O Rei do Gado* e *Os Maias*), é de Carlos Alberto Soffredini, reunindo vários contos populares que ao longo do tempo foram passados de geração para geração e que estão compilados em livros do folclorista Câmara Cascudo e do escritor Sílvio Romero. Em comum, estes contos têm a infância como tema principal e as protagonistas - sempre chamadas de Maria, como é comum em muitos textos populares.*

*Hoje é dia de Maria nasceu do encontro das riquíssimas fábulas populares com seus milhares de personagens apaixonantes e as cirandas recriadas por Villa-Lobos. Assim, a cultura popular e a dramaturgia se unem, gerando um produto mágico, emocionante, profundamente arraigado às tradições. As fábulas populares são um documento vivo. Nossa primeiro leite narrativo. Os primeiros heróis, as primeiras cismas, os movimentos de solidariedade, amor, ódio, compaixão, vêm com a emoção das fábulas ouvidas na nossa infância - da obra de Carlos Alberto Soffredini ([www.globo.com](http://www.globo.com)).*

O que chama a atenção nesse texto destinado à captação de recursos, é que os dados culturais buscam sublinhar as marcas brasileiras da série (afinal é uma *série brasileira*). A legitimação a que as empresas patrocinadoras poderiam associar seus respectivos nomes - e isto lhes daria prestígio cultural no mercado de bens simbólicos - viria de uma tradição, ainda um "documento vivo", cuja continuidade e transmissibilidade garantiam a identificação com a brasiliidade e funcionaria como alimento simbólico, desde a origem: a narrativa da nação, a nação como narrativa (BHABHA, 1990) viria dessas fábulas, "nossa primeiro leite narrativo". Essa tradição, por sua vez, tem a legitimidade reforçada pelos intelectuais de renome, que contribuíram para fixar o patrimônio da cultura brasileira, ao recolherem as fontes primárias, narrativas fundadoras. A série brasileira anunciada pelo documento, também legitimada pelo currículo de seus realizadores, cobriria todo o Brasil em sua diversidade, escolhendo como personagem central uma alegoria nacional, que representaria "todas as Marias do Brasil, em várias épocas e regiões diferentes". Traria ainda a vantagem de dramatizar certos valores afetivos capazes de recuperar a emoção das fábulas e, pela memória afetiva, a infância, um dos temas centrais da minissérie. Tais valores - solidariedade, amor, ódio, compaixão, quase sempre presentes na teledramaturgia, funcionariam como marcas emotivas que arrebatariam o telespectador, movido por imagens e por discursos, com que formatam uma leitura do mundo, possibilitada pela interação comunicativa (FRANÇA & GUIMARÃES, 2004, p. 121-139).

Se o raciocínio não for forçado, poderíamos dizer que essa série brasileira seria uma nova rapsódia, em tempos de mundialização da cultura, que, com a mediação da televisão, cria uma narrativa formada de diferentes contos populares do Brasil que se mesclam com imagens midiáticas: a televisão seria o novo rapsodo de uma cultura híbrida e heterogênea. Nessa linha de raciocínio, a associação a Mário de Andrade (citado dos documentos e anotações de Luiz Fernando Carvalho) e seu *Macunaíma* (1928) e a Joaquim Pedro de Andrade e sua versão cinematográfica (1969) para a rapsódia marioandradina não seria de todo arbitrária. Na série brasileira [a série constitui um gênero televisivo, modo de efetivar a mediação (MARTÍN-BARBERO, 2001, p. 299-320)], Maria e suas configurações poderiam ser vistas como uma espécie de Macunaíma em seu caráter compósito, marcado justamente como "um herói sem nenhum caráter", ou seja, sem característica única, pura, que marcasse a identidade cultural como essência a-histórica.

As características apontadas foram ressaltadas nas críticas dessa série brasileira, cujo sucesso levou a uma segunda temporada exibida em outubro de 2005, em forma de narrativa musical e deslocando o espaço para a cidade, com os mesmos atores. Ambas as jornadas foram citadas em praticamente todas as listas dos melhores do ano que a mídia divulgou, além de receber o grande prêmio da crítica para TV, da Associação Paulista de Críticos de Arte, e o *hors concours* do Mídia Q, por contribuir para uma programação de TV de qualidade para o público infanto-juvenil, como produção inovadora que resgata a *cultura popular brasileira* (grifo meu). A matéria da *Ilustrada*, da *Folha de S. Paulo*, de 01/01/2006, ao fazer um balanço sobre a produção televisiva brasileira de 2005, registra a valorização das minisséries da Globo, com destaque para a ousadia de *Hoje é dia de Maria*, que fugiu da padronização das programações. Trabalho perfeito; até que enfim foi apresentado um trabalho de qualidade na TV; orgulho da cultura popular universal que nos propõe um jogo de imaginação; um milagre, frente à baixa qualidade dos produtos televisivos; a fuga dos padrões das minisséries e novelas que estamos acostumados a assistir; mistura de teatro, circo, folclore, literatura e fábulas - são algumas das expressões que avaliam *Hoje é dia de Maria* e que circulam nos sites da Internet. O sucesso se completou com a indicação como finalista do 57 Emmy International Awards, para melhor produção de TV, e com a publicação em livro dos roteiros pela Ed. Globo.

Tais fatos e julgamentos vêm atualizar aquelas contradições que Martín-Barbero apontou, ao mesmo tempo em que chamam atenção para a produção da minissérie que, sob o comando de Luiz Fernando Carvalho, envolveu uma equipe de artistas, artesãos e técnicos, para inovar na concepção cênica, que procurou fugir do realismo documental, assumindo um artifício de base expressionista, montado num domo, um tipo de bolha, onde foi filmada a minissérie. Não há nenhum cenário "natural". Desde o início, o diretor pensava em contar as histórias de Maria em espaço diferente, que não fosse a realidade em si, mas uma representação emocional dela, como num sonho, em que se dramatiza a trajetória da protagonista. Na segunda jornada, a ação transcorre numa cidade, construída em papel, com cerca de oito metros de altura, cujos prédios e seu volume eram obtidos com a sobreposição de pôsteres bidimensionais que contrastavam com a agressividade expressionista das imagens. A cenografia da cidade opressora é ainda feita de projeções

luminosas, aliadas ao caos das imagens, com o objetivo de intensificar o movimento característico dos centros urbanos, a que se juntam sugestões e citações da pintura de Robert Rauschemberg, que utiliza objetos prosaicos do cotidiano em justaposições incomuns, como era manifesto em obras da art pop, que reprocessava imagens da cultura de massa e do consumo. O mar, sem qualquer caráter realista, lembra Fellini de *E la nave va* e foi construído com 20 telas presas a estruturas com alavancas manuais giratórias que faziam o movimento das ondas.

Os documentos sobre a minissérie ressaltam também a qualidade da imagem, que se deve à utilização da câmera de alta definição Viper, da Thompson, tecnologia usada pela primeira vez na América Latina, que representa um desafio enorme para a ficção, como revela Luiz Fernando Carvalho. Destacam, ainda, o uso dos materiais (papel, sucata, fibra de vidro, tecidos, marmitas de alumínio etc), a presença de bonecos manipuláveis (criados pelo tradicional grupo mineiro de teatro Giramundo), as marionetes sem fio de Catin Nardi, o uso do *stop motion* para dar vida a objetos inanimados, os efeitos de animação, a música, sob o comando de Tim Rescala. O universo mágico da minissérie possibilitado pelo conjunto desses procedimentos técnicos e pela tecnologia de ponta, surgiu, em grande parte, dos esboços e textos criados pelo diretor em seus cadernos de anotações (em parte disponíveis no site da minissérie em [www.globo.com](http://www.globo.com)).

Adaptado pelo dramaturgo Luiz Alberto de Abreu em parceria com Luiz Fernando Carvalho, do original de Carlos Alberto Soffredini, a peça *A madrasta*, por sua vez, reescrita do conto popular "A menina enterrada viva", *Hoje é dia de Maria* enfatiza, sobretudo na primeira temporada, uma tradição popular brasileira, o universo folclórico e mítico dos contos populares, lendas indígenas, provérbios e ditos populares, festas (como Folia de Reis e Festa de São José), adivinhas, compilados por Câmara Cascudo, Mário de Andrade e Sílvio Romero. A trama intertextual cruza esse repertório com alusões a contos de fada como Cinderela, Pele de asno, Pé de Zimbro.

Na segunda temporada, que se desenrola na cidade, o cenário é uma mistura de grandes centros urbanos como Praga, Paris, Rio e São Paulo, sem, entretanto, ser especificamente nenhum deles, uma cidade desterritorializada dramatizada numa "montagem efervescente de imagens descontínuas (...) saqueadas de todas as partes, em qualquer ordem" - como teoriza Canclini (1995, p. 131 e 133). O personagem Dom Chico Chicote é uma mistura de D. Quixote e Bispo do Rosário, um mendigo sonhador que quer voar e é apaixonada por Alonsa, uma descendente de espanhola guerreira e determinada. As referências para a criação de Dom Chico Chicote, o fiel protetor de Maria, remonta aos cavaleiros da Idade Média, com influências que vão de Bispo do Rosário aos livros da tela *O Bibliotecário*, do italiano Giuseppe Arcimboldo. A bravura e o espírito guerreiro são inspirados em Joana D'Arc, D. Quixote e outros heróis medievais. O personagem Asmodeu, o oponente de Maria, que desde a primeira temporada representa o demônio, o Mal em seus aspectos polimórficos, é, no mundo urbano, mistura de mestre de cerimônias, ilusionista, clown, figura de cabaré inspirada nas obras de Toulouse-Lautrec.

Essas anotações - exemplificativas e parciais - servem, aqui, para ressaltar como uma experiência de mercado pode renovar o desgaste narrativo, mesclando a tradição da cultura popular, oral em primeira instância, com referências da alta cultura e com imagística da visualidade eletrônica (MARTÍN-BARBERO & REY, 2004, p. 17), para o qual contribuíram a disponibilização de sofisticada tecnologia e o trabalho de uma produção artística esmerada. Como declarou a atriz Fernanda Montenegro, que participou da minissérie, aquele foi "um trabalho alternativo dentro da própria Globo. Do lado de cá criou-se um processo de trabalho diferenciado. E temos de destacá-lo porque é quase um milagre. É inacreditável que tenhamos uma estrutura para fazer algo além do produto" ([www.jj.com.br](http://www.jj.com.br)). Ainda que seja, como sabemos, um produto da indústria cultural, controlado pela própria Globo; uma alternativa concedida, que reforça, num ano de baixaria em nossas televisões ( traço aludido nos balanços anuais da imprensa e na web), o "padrão Globo de qualidade", essa série brasileira pôde construir uma narrativa híbrida e nela recriar uma tradição nacional (sem a preocupação de ser nacionalista, ou populista), e uma identidade cultural plural, nos relatos que a fazem local e mundialmente reconhecível (MARTÍN-BARBERO & REY, 2004, p. 18). O contar contos - com uma linguagem renovada, com sotaque oral e visual diferente do previsível - alia-se ao saber fazer contas, cujo apelo vem da encenação de "nossa primeiro leite narrativo", agora reconfigurado pela mediação tecnológica, num "produto mágico, emocionante", que busca fugir da estetização banalizada do audiovisual e não minimiza o desejo de saber que vem sendo substituído pela pulsão de ver.

Parece ser esta a intenção de Luiz Fernando Carvalho, quando afirma: "Uma de minhas preocupações quando faço televisão é trabalhar com um conteúdo mais educacional, sem me perder da noção de fabulação e do espetáculo" (*Folha Online, Ilustrada*, 10/10/2005). A fabulação alia-se à tecnologia e à sofisticada produção para criar um "produto mágico", resultado de uma espécie de magia de um bruxo (Luiz Fernando Carvalho e sua equipe), aquele que metamorfoseia, como a própria metamorfose de contos populares tramados no enredo. A fórmula: qualidade+conteúdo nacional+mediação tecnológica, entretanto, não está a serviço de folclorismos congelados, justamente pelos processos de hibridação (CANCLINI, 1997), através do cruzamento entre televisão e outros campos culturais como a literatura, as artes plásticas, o cinema, o teatro, o circo, as festas populares, a música em seus múltiplos gêneros e formatos, como *Hoje é dia de Maria* deixa ver.

Talvez se possa dizer que o sucesso da minissérie brasileira tenha vindo indicar que "o mercado está reclamando a mobilização de processos de experimentação e inovação que permitam inserir nas linguagens de uma tecnicidade mundializada a diversidade de narrativas, gestualidades e imaginários nos quais se expressa a verdadeira riqueza de nossos povos" (MARTÍN-BARBERO & REY, 2004, p. 119). Neste sentido é que a intrincada trama das duas temporadas se apropria, metaboliza e rearticula um sem números de narrativas e referências culturais, num processo intertextual que reativa matrizes culturais brasileiras, somadas a nexos internacionais. Faz frente com tais estratégias ao etnocentrismo culturalista, que assimila cultura de massa ao problema da degradação da cultura, atrelada à questão do mercado (MARTÍN-BARBERO, 2001, p. 137-138).

A minissérie de 2005 escancara a problemática da hibridação e da reelaboração, que indica colocar em xeque para o mito da pureza cultural (já questionado por nossos modernistas em vários campos do saber e não só na literatura e nas artes). Trata-se, portanto, de contaminação cultural, em que há contato entre

**3** ORTIZ, R. "Globalização, modernidade e cultura". *Semear: Revista da Cátedra Padre Antônio Vieira de Estudos Portugueses*, n. 6, Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2002.

culturas diferentes. A questão cultural não traz mais a marca forte e quase exclusiva do geopolítico herdado do pós-guerra, mas refere-se à outra configuração da ordem internacional, à consolidação e também às crises de um mercado global, ao avanço tecnológico que permite uma circulação planetária dos bens culturais numa escala inteiramente nova, como lembra Renato Ortiz (2002) **3**. E acrescenta: "A dimensão da cultura não escapa a essas transformações (...). A cultura transborda as fronteiras nacionais. Tornou-se ainda uma esfera da expressão de conflitos diversos, trazendo a discussão das identidades para o primeiro plano" (ORTIZ, 2002, p. 119-120). Aí se encaixa, a formulação de García Canclini:

A identidade surge, na atual concepção das ciências sociais, não como uma essência intemporal que se manifesta, mas como uma construção imaginária que se narra. A globalização diminui a importância dos acontecimentos fundadores e dos territórios que sustentavam a ilusão de identidades a-históricas e ensimesmadas. Os referentes de identidade se formam, agora, mais do que nas artes, na literatura e no folclore - que durante séculos produziram signos de distinção das nações -, em relação com os repertórios textuais e iconográficos gerados pelos meios eletrônicos de comunicação e com a globalização da vida urbana. (Canclini, 1995, p. 124).

*Hoje é dia de Maria*, mesmo minimizando os acontecimentos fundadores, que poderiam ser identificados com a cultura popular em seu caráter essencialista propugnado pelo projeto romântico no século XIX, ou o heroísmo da cultura popular que resiste à cultura de massa e seu papel alienante em projetos do século XX (ver MARTÍN-BARBERO, 2001, p. 35-74) que se calcam nesse dualismo, rearticula repertórios textuais e iconográficos (exemplificados acima) gerados pelas mídias e afeitos à globalização da vida urbana, em que as marcas identitárias das cidades não estão mais restritas às referências da geografia, ou aos emblemas dos cartões postais. As referências urbanas na segunda temporada da minissérie inscrevem-se em repertórios globalizados e compartilhados mundialmente. "A narrativa ficcional televisiva surge como valor estratégico na criação e consolidação de novas identidades culturais compartilhadas, configurando-se como *uma narrativa popular sobre a nação*" (LOPES, 2004, p. 129), o que, por sua vez, implica o corolário: "A transgressão de fronteiras nacionais é também transgressão de universos simbólicos". Assim, a teleficcão produz "novas hibridações que fragilizam as demarcações entre o culto e o popular, o tradicional e o moderno, o próprio e o alheio" (LOPES, 2004, p. 127).

Essa tomada de posição indica, deste modo, a debilitação de esquemas cristalizados de unidade, pureza, fronteira e autenticidade, e permite configurar a cultura como processo de montagem intercultural, frente ao caráter transnacional das tecnologias e do consumo de produtos simbólicos. As identidades culturais nacionais são afetadas ou deslocadas pelo processo de globalização, num tempo que vê minada a centralidade do Estado-nação e sua capacidade de integração social (a disjunção entre sociedade e estado-nação), uma vez que "a nação não é apenas uma entidade política mas algo que produz sentidos - um sistema de representação cultural" (HALL, 1999, p. 49), mesmo num tempo em que a significação do mundo não é derivável do Estado-nação (MARTÍN-BARBERO, 2004b, p. 260), em que as formas e as forças de identidade são menos sociais e mais culturais (TOURAINÉ, 1994).

Esse tipo de ficção midiática - a minissérie brasileira como também a telenovela - desempenha, hoje, um papel decisivo na constituição do imaginário social, semelhante ao folhetim do século XIX e ao romance, que atingiam apenas uma pequena parcela da

população brasileira, a letrada, que se amplia com a chegada da tecnologia de comunicação ao correr do século XX. As séries brasileiras da televisão acaba, no entanto, abrindo mão da estratégia discursiva que significa o povo como uma presença histórica a-priori, um objeto pedagógico, que fundaria uma autoridade narrativa. Pelo contrário, participa da interpelação narrativa da nação na contemporaneidade em que o performativo intervém na soberania da autogeração da nação, introduzindo a temporalidade do entre-lugar (a temporalidade disjuntiva da nação), que pressupõe a nação dividida no interior dela própria, articulando a heterogeneidade de sua população - nação disseminada, como formula Hommi Bhabha, em "DissemiNação: o tempo, a narrativa e as margens da nação moderna" (2002), em diapasão semelhante ao formulado por Silviano Santiago, em 1972, no artigo "O entre-lugar do discurso latino-americano", que desloca a questão da dependência de um viés economicista para um aspecto cultural, re-atualizando, com um aparato teórico-filosófico do pós-estruturalismo francês, a visão crítica de Oswald de Andrade.

A problemática da nação disseminada, vista entretanto sob o signo da diversidade e não tanto da diferença, já tinha sido ensaiada pelo Modernismo brasileiro, não só pela literatura mas sobretudo pelas Ciências Sociais, interessados ambos em interpretar o Brasil. Este é na verdade um traço forte do projeto moderno no país tanto em seu componente ideológico quanto estético, que será reeditado com diferenças ao longo do século XX.

Nesta perspectiva, *Hoje é dia de Maria* retoma e recicla, em outro contexto e em outra época, certas propostas modernistas como a de Mário de Andrade em relação à cultura popular e à Antropofagia oswaldiana, ambos marcados pela consciência aguda de uma cultura complexa, híbrida, mestiça, que se debatia com a dependência de culturas hegemônicas. Tais propostas foram também reeditadas no contexto dos anos 60-70 por certas correntes e movimentos culturais (Cinema Novo e Tropicalismo, por exemplo) que, enfrentando a ditadura, buscam construir narrativas alegóricas <sup>4</sup>, e dramatizam a cultura e a construção da identidade no Brasil, num tempo em que se desenvolvia, sob o patrocínio dos donos do poder, a chamada indústria cultural.

Um filme exemplar, neste sentido, que pode ser associado à minissérie *Hoje é dia de Maria*, é *Macunaíma: uma comédia antropofágica*, de Joaquim Pedro de Andrade, que em 1969 adaptou a rapsódia de Mário de Andrade, de 1928. O filme é, na verdade, uma das leituras possíveis da rapsódia modernista; ambos, em épocas distintas, em contextos político-culturais também distintos, procedem a uma construção da identidade nacional - identidade cultural - , não a vendo como uma essência previamente dada, a ser exteriorizada. São ambos construções discursivas pela palavra (a literatura de Mário) e pelas imagens a ela associada (o filme de Joaquim Pedro) que, via ficcionalização, deglute e antropofagicamente várias culturas, para revelar o caráter híbrido da cultura que nos constitui, corroendo o mito de uma cultura pura. Não é à toa que Mário deu como subtítulo de seu livro: "o herói sem nenhum caráter", anunciando desde a abertura a falta de pureza unitária que desse coerência ao personagem, em si contraditório. Se não há um traço de pureza cultural no personagem, não há tampouco na linguagem. A história do herói de nossa gente é narrada numa linguagem também híbrida, gerando parodisticamente uma narrativa sem nenhum caráter (sem característica una, pura), que deglute e metaboliza os modelos pré-existentes à obra, que são aí deformados, transformados, em sentido oposto ao do modelo que lhe servem de fonte, num movimento de conversão, de perversão.

<sup>4</sup> Há uma vasta bibliografia sobre a alegoria, a partir sobretudo da formulação de Walter Benjamin. Para a questão específica do cinema, ver Xavier (2005), James (1989). Para a discussão sobre a arte e a literatura do como alegoria nacional, ver a polêmica causada pelo artigo de Jameson (1986) e a reação de Ahmad (1987, tradução brasileira, 2002).

Esse mesmo espírito é retomado por Joaquim Pedro, que recicla com marcas próprias a rapsódia de Mário, gerando um filme também "sem nenhum caráter" (no sentido de não sustentar um traço único, simbolicamente totalizante). Ambos, portanto, borram o sentido de uma essência pura que pudesse constituir a nossa gente e a nossa cultura.

Vejamos alguns aspectos reveladores da proposta da rapsódia e do filme, a que podemos, nas devidas proporções, estender à microssérie brasileira *Hoje é dia de Maria*. No final da narrativa, Macunaíma, de volta ao mato, fica sozinho, na solidão do Uraricoera. Fala o narrador:

Nenhum conhecido sobre a terra não sabia nem falar na fala da tribo nem contar aqueles casos tão pançudos. (...) Ninguém jamais não podia saber tanta história bonita e a fala da tribo acabada. Um silêncio imenso dormia à beira-rio do Uraricoera// Um feita um homem foi lá. (...) E só o papagaio no silêncio do Uraricoera preservava do esquecimento os casos e a fala desaparecida. (...) Tudo ele contou pro homem e depois abriu asa rumo a Lisboa. E o homem sou eu, minha gente, e eu fiquei pra vos contar a história. Por isso que vim aqui. Me acocorei em riba destas folhas, catei meus carrapatos, ponteei na violinha e em toque rasgado botei a boca no mundo cantando na **fala impura** as frases e os casos de Macunaíma, herói de nossa gente. Tem mais não". (ANDRADE, M. 1988, p. 168) [o grifo meu].

Assim termina a rapsódia de Mário, revelando o contador de histórias da tradição oral, que conta não na fala pura da tribo, mas na fala impura do homem que vem de uma cultura híbrida, urbana, livresca, a que salva do esquecimento. Essa voz narrativa é retomada num dos níveis da narrativa filmica, pela voz em off que conta e costura as cenas, muitas vezes descrevendo ou complementando o que a imagem já mostra. Conta, então, com as palavras e as imagens, também numa linguagem impura. Mistura vários gêneros de cinema, como o filme de encantamento, a chanchada, a comédia, mais especificamente a comédia de pastelão; usa fartamente o grotesco, incorpora piadas, cita elemento da cultura de massa e de consumo e também recicla o que já está em Mário de Andrade. É neste sentido que se ressalta a fala impura do filme "sem nenhum caráter", isto é, sem característica essencialmente única e pura.

Mário de Andrade em sua invenção criou uma rapsódia, ou seja, uma composição formada de diferentes trechos, ou de diversos cantos tradicionais e mitos do Brasil e da América, como um cantador (versão popular do rapsodo grego que contava com fragmentos de outros cantos épicos), que se apropria de material já existente para criar através da nova combinação. Se Mário usa (a posse contra a propriedade: "só me interessa o que não é meu; lei do homem, lei do antropófago" - diz o Manifesto Antropófago) antropofagicamente esse material para experimentar um novo gênero para além do já codificado, Joaquim Pedro retoma esse experimentalismo, traço do nosso modernismo, no desafio de adaptar uma obra importante, valendo-se de uma fidelidade que não poderia ser literal; foge do hermetismo e adota uma estrutura mais simples, empregando uma dicção mais comunicativa. A aventura de linguagem de Mário, em sua língua artificial, transforma-se na aventura cinematográfica de Joaquim, que conserva em certo episódios o ângulo mágico da narrativa, mantendo as circunstâncias inexplicáveis, mas mostrando-as como truques, colocando a magia em questão.

Mas se em 22 se falava da independência cultural do Brasil, a preocupação de 60 era ainda a descoberta do Brasil, mas agora em termos da sua estrutura social e econômica; daí o distanciamento crítico frente ao texto original, ao mesmo tempo em que desconstrói o nacionalismo ufanista da ditadura. Neste sentido, não é à toa que o filme começa com os letreiros sobre-impresos na imagem fixa de terra e vegetação verde-ouro, tons que se explicitam com a trilha sonora "Desfiles aos heróis do Brasil", de Villa Lobos, hino patriótico, cujo refrão - "Glória aos homens-heróis dessa pátria,/ a terra feliz do Cruzeiro do Sul" - é repetido enfaticamente. O hino volta na seqüência final, na morte do herói.

O filme é a história de um brasileiro que foi comido pelo Brasil. Isto é, pelas relações de trabalho, pelas relações sociais e econômicas que são ainda basicamente antropofágicas. Joaquim Pedro afirma ser seu *Macunaíma* um filme sobre consumo:

A antropofagia é uma forma de consumo que os subdesenvolvidos usaram de maneira exemplar (...) Todo consumo é redutível, em última análise, ao canibalismo. As relações de trabalho, como as relações entre as pessoas, as relações sociais, políticas e econômicas, são ainda basicamente antropofágicas. Quem come o outro, por interposto produto ou diretamente, como nas relações sexuais. A antropofagia se institucionaliza e se disfarça. Os novos heróis, à procura da consciência coletiva, partem para devorar quem nos devora, mas são fracos ainda. (apud HOLLANDA, 1978).

Talvez essa fragilidade esteja presente em *Hoje é dia de Maria*, na menina que também é devorada pela cidade, pelo Gigante, associado à idéia de uma sociedade estagnada, dominadora, opressora, onde se encontram várias formas de Asmodeus (o Mal). A corrupção dos poderosos, a exploração de menores, a desigualdade social, o consumismo, a miséria e a guerra são temas que se articulam na trama para atualizar matrizes culturais dadas pelos contos da cultura popular através da mediação de formatos industriais, como também se deu com o *Macunaíma* de Joaquim Pedro de Andrade, que recicla as matrizes culturais com que Mário de Andrade construiu a sua rapsódia enquanto artifício para revelar uma cultura híbrida, "sem nenhum caráter". A minissérie brasileira da televisão que une fazer contas e contar histórias, a par de ser uma expressão funcionalizada, é capaz de ativar uma memória, pondo-a em cumplicidade com um imaginário de massa (o filme de Joaquim Pedro também faz isto, por mediações distintas).

Na formulação de Martín-Barbero, "o que ativa essa memória não é da ordem dos conteúdos, nem sequer dos códigos, é da ordem das matrizes culturais" (2001, p. 323-324). Por este viés, como se dá nos produtos midiáticos - a minissérie e o filme -, os conflitos não são dissolvidos, mas reinstituídos, em contextos atualizados. "Porque dizer *matriz* não é evocar o arcaico, e sim explicitar o que porta o hoje, o *residual* (teorizado por Raymond Williams)" (2001, p. 324): como o popular ativado pelo massivo na série brasileira de Luís Alberto de Abreu e Luiz Fernando Carvalho.

## Referências Bibliográficas

- ABREU, Luís Alberto de; CARVALHO, Luiz Fernando. *Hoje é dia de Maria*. São Paulo: Globo, 2005.
- AHMAD, Aijaz. Jameson's rhetoric of otherness and the "national allegory". *Social Text*, n. 17, Summer 1987, p.3-25. Ed. em português
- AHMAD, A. A retórica da alteridade de Jameson e a "alegoria nacional", in *Linhagens do presente*. São Paulo: Boitempo, 2002.
- ANDRADE, Mário de. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. Edição crítica e coord. Telê Ancona Lopes. Paris: Association Archives de la Littérature Latino-Americaine, des Caraïbes et Africaine du XXe Siècle; Brasília: CNPq, 1988.
- BARTOLOMEI, Marcelo. Para analistas, queda da baixaria marcou 2005. *Folha de S. Paulo, Ilustrada*, 01 jan. 2006, p. 1.
- BHABHA, Hommi (org.). *Nation and narration London*, New York: Verso, 1990.
- BHABHA, Hommi. *O local da cultura*. Belo Horizonte, 1998.
- CANCLINI, Nestor García. *Consumidores & cidadãos: conflitos multiculturais da globalização*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1995.
- CANCLINI, Nestor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EDUSP, 1997.
- FRANÇA, Vera; GUIMARÃES, César. Narrativas midiáticas e experiência estética. *Ícone*. Programa de Pós-Graduação em Comunicação, UFPE, a. 6, n. 7, jul. 2004, p.121-139.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 3.ed. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Macunaíma: da literatura ao cinema*. Rio de Janeiro: : José Olympio: Embrafilme, 1978.
- JAMES, David. *Allegories of cinema: American films in the sixties*. Princeton: Princeton University Press, 1989.
- JAMESON, Frederic. Third world literature in the era of multicultural capitalism. *Social Text* N. 15, Autumn 1986, p. 65-88.
- LOPES, Maria Immacolata Vassallo. Para uma revisão das identidades coletivas em tempo de lobalização, in LOPES, M. I. V. (org.). *Telenovela: internacionalização e interculturalidade*. São Paulo: Loyola, 2004.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. 2. ed. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2001.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Ofício do cartógrafo: travessias latino-americanas da comunicação na cultura*. São Paulo: Loyola, 2004b.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús; REY, Germán. *Os exercícios de ver: hegemonia audiovisual e ficção televisiva*. 2.ed. São Paulo: Senac São Paulo, 2004a.

ORTIZ, Renato. Globalização, modernidade e cultura. *Semear: Revista da Cátedra Padre Antônio Vieira de Estudos Portugueses*, n. 6, Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2002.

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano, in: *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

TOURAIN, Alain. *Critique de la modernité*. Paris: Fayard, 1994.

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

XAVIER, Ismail. A alegoria histórica, in RAMOS, Fernão Pessoa (org). *Teoria contemporânea do cinema. Vol. I: Pós-estruturalismo e filosofia analítica*. São Paulo: Senac São Paulo, 2004.