



Mad Maria, Intermedialidades e Memória dos Sentidos: a presentificação do passado em minisséries históricas

Mad Maria, Intermediality and Memory of the Senses: the presentification of the past in period dramas series



Solange Wajnman¹

¹ Doutora em Sociologia pela Sorbonne (Paris V) com pesquisa de pós-doutorado na Escola de Teatro e Cinema de Portugal (ESTN). Professora titular do curso de mestrado em Comunicação e Cultura Midiática da Universidade Paulista (UNIP), Líder do grupo Moda, Comunicação e Cultura junto ao CNPQ e Coordenadora do GT Moda, Mídia e Estilo do Colóquio de Moda. E-mail: solwajnman@gmail.com



Resumo: O artigo investiga as maneiras pelas quais os objetos em *Mad Maria* – minissérie veiculada pela Rede Globo – são construídos de modo a criar uma memória sensorial. Identifica na linguagem audiovisual dos objetos de cenário e figurino o emprego de técnicas de presentificação do passado que atualizam aspectos da memória nacional e possibilitam uma experiência no âmbito da recepção. A partir da teoria da materialidade e da intermedialidade, buscamos captar as práticas híbridas da cultura digital.

Palavras-chave: minissérie histórica; materialidade; presentificação do passado.

Abstract: The article investigates the ways in which the objects in *Mad Maria* – TV series produced and broadcasted by Globo Television – are constructed to arouse a sensorial memory. It identifies in the visual language of set and costume design the past presentification techniques that update aspects of national memory and enable an experience regarding the reception. Working from the point of view of the theory of materiality and intermediality we seek to capture the hybrid practices of digital culture, taking into account not only the intrinsic word, sign and language of intertextuality's perspective, but also the supports, the media and the objects.

Key-words: period dramas series; materiality; past presentification.



Como conteúdos históricos são tratados pela cultura digital de modo a desencadear experiências e memórias da recepção televisiva? Quais são as técnicas e os artifícios capazes de acionar registros de memórias sociais e sensoriais? A partir de um estudo sobre a minissérie *Mad Maria*, exibida pela Rede Globo em 2005, mostramos como o passado é reconstruído por modos materiais e lógicas intermediais de maneira a se tornar um eterno presente. Situando-nos na esteira da investigação de minisséries brasileiras oriundas de romances históricos, propomos então discutir os elementos de materialidade envolvidos na produção da minissérie *Mad Maria* – trem, ferrovia, objetos de toda ordem referentes aos cenários, figurinos, maquiagem –, bem como as maneiras pelas quais foram produzidos, colocados em imagem nos seus processos de fusão, hibridação com a música, a fotografia e o cinema.

Neste contexto, e a partir da noção de presentificação do passado e das lógicas da intermedialidade, organizamos este artigo em duas partes. Na primeira, exploramos a noção de presentificação do passado como uma condição possível graças à melhoria e aprimoramento das condições tecnológicas da Rede Globo e ainda apontamos a necessidade de uma investigação para além da noção de intertextualidade. Na segunda parte, propomos uma análise da vinheta da abertura, de efeitos especiais e elementos do cenário e figurino, detectando as lógicas intermediais baseadas na fusão e nos hibridismos entre artes e mídias diferentes.

As técnicas de presentificação do passado e a dimensão da materialidade

A retomada de questões históricas nacionais em minisséries não é recente. A partir da segunda metade da década de 1980 e principalmente nas décadas subsequentes, verifica-se a intensificação de produções audiovisuais com temas relacionados à história e à identidade do Brasil, sejam no formato de minisséries produzidas para televisão ou como filmes lançados inicialmente no cinema. Tais temáticas foram comuns nessa época, sobretudo a partir dos anos 1990, quando se tratou de salientar especificidades no produto audiovisual para concorrer no mercado internacional. Dito de outro modo, observa-se que o conhecimento histórico e a produção da memória veiculada,



especialmente pela mídia, ganham relevo nesse período exatamente quando as produções culturais se globalizaram.

Existiria, como analisa Huysen (2000), uma relação entre a ordem da globalização e a atitude da mídia em reavaliar o passado nacional enquanto fenômeno mundial. Para o autor, discursos midiáticos da memória são construídos e apresentados globalmente, mas permaneceriam ligados à história de nações e estados específicos. O autor ainda sugere que essas memórias locais possam ser explicadas como reação à velocidade de mudança e ao contínuo encolhimento do tempo e do espaço ou mesmo como tentativas de expandir o debate público sobre as feridas provocadas pelo passado (2000, p. 34).

Explicações possíveis, sem dúvida, mas trata-se aqui de refletir sobre a investigação da minissérie² inspirada no romance *Mad Maria*³, a partir da maneira pela qual os objetos e sua tecnologia contam essa memória. Quando nos referimos aos objetos, estamos lidando com objetos de produção (cenários e figurinos), bem como objetos midiáticos⁴ e artísticos que intermedeiam a narrativa de Márcio Souza, tais como fotografia, música, filme e livro. Colabora ainda para este olhar epistemológico centrado no objeto o próprio fato de a minissérie já trazer a força dos objetos dentro da sua temática. Trata-

2A minissérie foi produzida pela Rede Globo e exibida entre 25 de janeiro e 25 de março de 2005 com autoria de Benedito Ruy Barbosa e direção de Ricardo Waddington.

3*Mad Maria* foi escrita em 1980 por Márcio Souza. A resenha de Divino Lindria do Nascimento é muito útil aqui: “[...] Cumpre apontar que Maria era o nome atribuído às locomotivas que andavam pelo país no início do século. O título desse romance do amazonense Márcio Souza sintetiza a insanidade de um projeto de sua (in)consequente execução no início do século XX. Trata-se de um famigerado projeto ferroviário que tentava estender a ideia de progresso para uma desconhecida e imprevisível região. O fato é que os homens envolvidos, estrangeiros ou não, subjugados ou opressores, encontram pelo caminho obstáculos humanamente intransponíveis como dezenove corredeiras, trinta milhas de pântanos e desfiladeiros, um incalculável número de cobras e escorpiões e milhões de mosquitos transmissores de malária, sem falarmos na quantidade absurda de mortos nos acidentes de trabalho que são apontados ao longo da narrativa. O livro de Márcio Souza nos apresenta um horrendo canteiro de obras encravado na floresta; nesse ambiente, milhares de trabalhadores, das mais diversas procedências, precisavam escapar das doenças, das péssimas condições de trabalho primitivo, de umidade sufocante, de calor intenso e de um epicentro de uma engrenagem social turbulenta, capaz de fazê-los abdicar de seu senso humanitário para depois esmagá-los também. Márcio Souza narra fatos de um momento histórico do país, alternando a saga de personagens fictícios com a trama criada por homens reais como o megaempresário norte-americano Percival Farquhar, proprietário da Madeira-Mamoré Railway Company e de diversas concessões públicas no Brasil, entre portos, ferrovias e companhias elétricas” (*Revista UFG* / Dezembro, 2011 / Ano XIII, nº 11). Disponível em: http://www.proec.ufg.br/revista_ufg/dezembro2011/arquivos_pdf/resenha_insanidade.pdf. Acesso em 25 ago. 2013.

4Mídia para nós é um conceito dentro de um campo interdisciplinar tal como a teoria da mídia alemã preconiza. Adalberto Müller nos instrui sobre este ponto: “[...] acredito na riqueza semântica do termo mídia em português, uma vez que a palavra pode significar várias coisas: 1) a mídia = os meios de comunicação de massa; 2) a mídia = o suporte, o meio; 3) as mídias = os diferentes veículos de comunicação; 4) as mídias = os diferentes suportes ou meios, inclusive os de transporte, transmissão e processamento. Enfim, é preciso recordar que, ao falar de mídia/mídias, a teoria da mídia nem sempre está falando de comunicação, ou de comunicação de massa. Pode estar falando de sistema de simulação 3D. Portanto, a teoria da mídia se constitui necessariamente como um campo transdisciplinar, envolvendo estudos de Literatura, Estética, Tecnologia, Informática, Comunicação, Neurologia, Filosofia e, eventualmente, Transporte. [...]” (MÜLLER, 2012, p.126).



se, afinal, da história em torno de uma locomotiva de uma ferrovia construída pela exploração de uma mão de obra estrangeira em meio aos rigores da selva amazônica no início do século XX.

Ao mesmo tempo, é importante assinalar que esses objetos estão sendo considerados do ponto de vista da “presentificação” do fato histórico, comum nesse tipo de produção televisiva e cinematográfica. Nesse contexto, valeria a pena aqui introduzir o pensamento de Gumbrecht (2011), que destacou o fator “presentificação do passado” como resultado das “subsequentes vagas de culturas de nostalgia”. Se para Huysen (2000) há uma discussão em torno da busca do passado como âncora em tempos de globalização, para Gumbrecht existiria um convite para a investigação focada nas técnicas e nos efeitos de presentificação. Para este último, a julgar pelas práticas e pelos fascínios do presente, “as técnicas de presentificação do passado tendem [...] a enfatizar a dimensão do espaço – pois só em exibição espacial conseguimos ter a ilusão de tocar objetos que associamos ao passado” (2011, p. 153-154).

Gumbrecht vincula a introdução destas técnicas à crescente popularidade dos museus, bem como ao interesse renovado na reorientação da subdisciplina histórica da arqueologia (2011, p. 154). E é dentro desse contexto que nos propomos acrescentar também as minisséries históricas que trazem a televisão como suporte. Efetivamente, estas ficções televisivas envolvem técnicas de presentificação da memória, como por exemplo, a produção de sensações sinestésicas.

Mas não é a partir dessas características do sensível e da materialidade que o conjunto da literatura acadêmica sobre minisséries se detém. De fato, uma parte significativa de artigos, teses e dissertações sobre o assunto se direciona somente às questões da passagem do romance para a tela, dentro do âmbito da linguagem da narrativa centrada na mensagem do conteúdo da narrativa e ou sobre as questões ideológicas que dela se depreendem.

Com relação à minissérie *Mad Maria*, especificamente, verifica-se uma tendência para o tratamento do conteúdo e da discussão de temas tais como identidade e pós-colonialismo. Certamente, o conteúdo do livro de Márcio Souza chama a atenção para questões como nacionalidade, exploração de trabalhadores, poderio estrangeiro e costumes da burguesia. Questões fundamentais, sem dúvida, mas quando examinamos a



sua transmutação na minissérie, exibida em 2005, mesmo um olhar menos atento poderia perceber que são sobretudo as formas significantes e repletas de materialidade que “gritam” ao nosso olhar. Este *détour* do olhar poderia ser dirigido, portanto, para as técnicas de presentificação do passado que envolvem reconstruções e restaurações, fazendo reviver elementos de uma ferrovia do início do século e seu entorno como roupas, objetos, a sensibilidade do ambiente inóspito da selva, bem como a própria locomotiva original. Seriam estas as condições, a nosso ver, que poderiam efetivar a interiorização desta memória. Interiorização problemática, sem dúvida, porque a minissérie histórica tem possibilidades de “editar” o passado histórico reificando-o (FEITOSA, 2009). No entanto, pretendemos aqui argumentar que a utilização de práticas híbridas da cultura digital efetuadas pela emissora são as condições para que esta memória possa ser interiorizada. Corporificando-se de maneira sinestésica, uma vez que ativa os sentidos, tal memória é viabilizada por técnicas de presentificação do passado e envolvem a combinação e ou hibridação de várias mídias. Para nós, esta discussão se contextualizaria na recente cultura digital e requer, a nosso ver, estudos teórico-metodológicos que ultrapassem aqueles centrados na linguagem.

Ora, em 1980, quando o livro *Mad Maria* foi escrito e publicado (muito antes da minissérie), a tecnologia digital ainda não era uma prática no Brasil. Em um contexto fortemente marcado pela palavra, a dimensão de sentido própria à cultura do livro, tal como a interpretação e a busca do significado, teriam prioridade em relação às dimensões do significante e da presença de aspectos como a tipografia, o ritmo da linguagem ou o cheiro da tinta. Por outro lado, parece razoável supor que uma produção audiovisual com música, imagens de alta definição e cenários com objetos verossímeis provoque e produza sentimentos de presença intensos. Em outras palavras, propomos uma abordagem que leve em conta, do ponto de vista teórico-metodológico, o fato de que as formas de materialização da narrativa de *Mad Maria* expressas dentro do contexto digital superam em vigor físico e intensidade corpórea e a dimensão de sentido à qual o livro remetia de maneira prioritária.

A minissérie *Mad Maria* foi uma produção encomendada para comemorar os quarenta anos de Rede Globo justamente quando já se contava com recursos para isto. Octávio Florisbal, diretor geral da emissora na época, lembra que ela foi escrita entre os anos



1980 e 1981 e que “quase foi produzida para comemorar os 20 anos da Globo (em 1985) mas não havia tecnologia suficiente para fazê-la na época”⁵. Em 2005, a emissora já contava com um avanço considerável na sua produção tecnológica. Este seria o resultado dos avanços desenvolvidos pela emissora, que conferiram ao longo de sua trajetória mudanças significativas em termos de administração, qualificação profissional, modificações no trabalho outrora artesanal e do modelo narrativo propriamente dito. Aprimoramentos de todo este desenvolvimento resultarão na diminuição dos limites de percepção entre realidade e ficção pela aproximação da imagem da tela com a realidade do telespectador. Maior cuidado com detalhes do cotidiano em cenários, objetos de cena e figurino articulam este processo. No nível fotográfico, verificou-se que as poucas tomadas de câmera mantêm a continuidade da imagem sem fragmentá-la, como habitualmente ocorre na telenovela, dado que aproxima a linguagem cinematográfica à minissérie. Câmeras mais sofisticadas, edição eletrônica e efeitos de pós-produção implicaram a diluição dos personagens na estética da imagem. Assim, desde 2000, a televisão já aprimora a linguagem televisiva de modo que os recursos visuais se integrem de maneira mais intrínseca à própria narrativa, o que torna a presentificação do passado cada vez mais viável (cf. WAJZMAN, 2012, p. 501). Pudemos demonstrar em nossa investigação sobre as minisséries *Os Maias* e *Primo Basílio* como a melhoria tecnológica da imagem e a busca de verossimilhança dos objetos de época facilitaram a presentificação do passado, criando uma atmosfera audiovisual envolvente do ponto de vista cognitivo e sensível. Discutimos, a partir de Cardoso (2008), como a nova tecnologia dos processos de captação, transmissão e recepção da imagem, entre os quais o sistema digital e as telas de alta resolução, somados à aceitação dos efeitos naturais causados pela retícula eletrônica, trouxeram para a tela as texturas extremamente detalhadas dos salões da aristocracia portuguesa da metade do século XIX, as cores saturadas e contrastantes (CARDOSO *apud* WAJZMAN, 2009, p. 78).

No caso da minissérie *Os Maias* (2000), cuja tecnologia supera *Primo Basílio* (1988), essa dimensão sinestésica nos chamou atenção, sobretudo porque a narrativa televisual se quer como fiel à narrativa literária de Eça de Queirós. Se no livro as descrições do

⁵Extraído do site <http://teledramaturgia.com.br/tele/madmariab.asp> em 20 nov. 2014.



autor são detalhadas e provocam imagens visuais no leitor, na tela, os objetos na imagem da televisão solicitam a mistura dos sentidos: sente-se com os olhos aquilo que seria reservado ao toque; a tutilidade aveludada de um sobretudo ou a leveza de um vestido de seda da protagonista. Assim, conhece-se pelos olhos o aconchego aristocrático dos tons de vermelho que o palacete dos aristocratas ostenta antes de seu discurso verbal (WAJNMAN, 2012, p. 503).

Percebe-se que as tramas também se ancoraram em realidades mais concretas. Ao incorporar o ambiente externo além do estúdio (como paisagens e ruas), chegamos ao paroxismo na minissérie *Mad Maria*, na qual, além das questões da tecnologia aplicada à imagem, a cidade e o estado são efetivamente incorporados pela produção. Profissionais da cidade bem como parcerias estatais foram solicitadas. E ainda os figurantes, habitantes da cidade.

“[...] Em Rondônia, montamos tendas com ventiladores. Tínhamos banheiros químicos e muitos picolés. Há vinte anos isso seria impossível”, lembra Octavio Florisbal, diretor-geral da emissora. [...] Também contribuiu para a viabilização da megaprodução (orçada em cerca de R\$ 12 milhões) o apoio do governo de Rondônia, que investiu pelos menos R\$ 500 mil na recuperação de oito quilômetros de ferrovia, no restauro de uma locomotiva e na cessão de operários, médicos e policiais. Ao todo, a minissérie mobilizou cerca de quatrocentos profissionais em Rondônia. Elenco e técnicos geraram, só nos trinta dias em que ficaram em Guajará-Mirim, uma das bases de gravações, impacto de R\$ 1 milhão na economia da cidade. (PRODUÇÃO LEVOU 20 ANOS PARA SAIR DO PAPEL, *Folha de S. Paulo*, 23 jan. 2005).

No caso de *Mad Maria*, a própria recriação de uma ferrovia e de um trem no local original já chama, desde o início, a atenção para este processo de presentificação. Ora, a gravação fora realizada nos mesmos lugares onde estava ambientada a trama original descrita por Márcio Souza; as principais cenas concentradas no pequeno vilarejo de Abunã e na cidade de Santo Antônio, ambos em Rondônia. Além disto, a produção da Rede Globo empenhou-se em recuperar e reconstituir o acampamento e a frente de trabalho que pudesse resgatar a dimensão gigantesca da obra de engenharia que foi a Madeira-Mamoré, no início do século XX. Para tal empreitada, a emissora conseguiu



Mad Maria, Intermedialidades e Memória dos Sentidos: a presentificação do passado em minisséries históricas | Solange Wajzman

que a própria locomotiva original deteriorada, e que jazia em um museu de Guajará-Mirim, fosse restaurada pelos ex-funcionários da Estrada de Ferro Madeira-Mamoré⁶.

Toda a produção de tecnologia no trato das imagens e dos efeitos especiais para cenários também trará ao tempo e espaço do presente a narrativa do livro original de Marcio de Souza. Retomamos uma descrição jornalística que anuncia este processo.

Outro aspecto que tornou a minissérie viável foi o uso de efeitos especiais. Graças à tecnologia, a Globo economizará em cenários. Para tanto, usará cerca de vinte imagens do fotógrafo norte-americano Dana Merrill, que registrou a construção da Madeira-Mamoré.

“Vamos trabalhar com computação gráfica. Pegamos uma sequência de quatro ou cinco fotos. Na última, nós fazemos uma animação em que ela se transforma em uma cena”, diz Waddington.

Mad Maria também abusará de um recurso, experimentado em *Um Só Coração* (2004), que dará “vida” a fotos antigas do Rio de Janeiro. Paisagens do início do século XX ganharão veículos e pessoas em movimento [...]. Como a minissérie é muito violenta, por causa das brigas entre os diferentes povos que vieram construir a ferrovia, efeitos especiais em 3D tornarão possível cortar a cabeça de um operário e as duas mãos de um índio (PRODUÇÃO LEVOU 20 ANOS PARA SAIR DO PAPEL, *Folha de S. Paulo*, 23 jan. 2005).

Ainda que não trabalhem diretamente com filosofia da memória, explicaremos na segunda parte desta investigação a importância destas técnicas como agentes na produção de uma sinestesia que importará na rememoração de um passado histórico brasileiro.

No entanto, destacamos aqui, como não menos importante elemento constitutivo do mesmo fenômeno de atualização da memória histórica, a circulação do conteúdo da minissérie por outras mídias. Revistas, jornais e internet da época descreviam os bastidores da produção, os esforços da emissora em restaurar a locomotiva, a vida privada dos artistas. Tratava-se, efetivamente, de um fenômeno de atualização do passado que também recorre às características de midiatização que implicam, segundo Braga (2007), na rapidez das comunicações, abrangência geográfica e populacional, captação, objetivação, transformação, transmissão e circulação ampliada e descontextualizada das imagens e /ou sons, objetos e situações pelos meios de comunicação. Em outras palavras, a narrativa de uma fracassada construção de uma

⁶Conforme o site da emissora <http://redeglobo.globo.com/Series/Madmaria/0,,AA898334-4086,00.html>. Acesso em 20 nov. 2014.



estrada de ferro onde milhares de trabalhadores morreram foi atualizada e distribuída de maneira a sensibilizar toda uma gama de telespectadores. Realidade mais glamourizada⁷ ou não, o conteúdo da narrativa se espalhou não só pela força das práticas híbridas dos recursos digitais, mas pela circulação do assunto na mídia, de uma maneira geral, durante a exibição da minissérie. No caso da midiatização da minissérie *Mad Maria* percebemos, no entanto, também, o trabalho ativo da memória uma vez que abriu espaço para narrativas que questionavam a exploração de mão de obra, a intervenção estrangeira e para um debate, embora incipiente, sobre a retomada da malha ferroviária no Brasil⁸.

Ainda podemos lembrar, nesta perspectiva de circulação deste evento histórico nacional, o fato de que o livro de Márcio Souza, de 1980, foi reeditado em 2005 pela editora Record, atingindo a marca de sexto livro mais vendido na época. E neste contexto, o que surpreende não são tanto as relações intertextuais entre livro e televisão, mas o próprio fenômeno tecnológico de atualização do passado que permite a retomada da leitura. Não devemos, portanto, nos pautar somente sobre uma investigação intertextual entre o livro e minissérie. Ela é insuficiente para explicar este tipo de questão, como observa Adalberto Müller:

[...] O conceito de intertextualidade parece-me estar ligado a uma vertente de pensamento, sobretudo francês, derivado da linguística saussuriana, onde o paradigma central e a relação de significação, e os termos essenciais são o signo, o discurso, o texto. Trata-se, a meu ver, de um paradigma essencialmente ligado a questões de linguagem, quando não à cultura do livro. Ora, para a teoria da mídia, o livro – e consequentemente tudo o que a ele se relaciona, inclusive a literatura – é apenas uma etapa na história das mídias. Dentro desse paradigma, nem o livro, e, o que é mais, nem a linguagem (nem o *linguistic turn* da filosofia de Heidegger ou de Wittgenstein), ocupam um lugar central (MÜLLER, 2012, p. 168).

Deveremos, portanto, procurar outro modelo epistemológico que lide com a linguagem plástica, movente e híbrida do discurso sensorial. Ora, a atualização do passado aqui

⁷“No fim das contas, o problema é esse. Tudo é certinho demais. O índio que rouba objetos no acampamento tem a pele lustrosa, o cabelo tão brilhante que até parece que fez chapinha. O engenheiro Collier (Juca de Oliveira), que no livro tem uma micose no braço que dá um aspecto asqueroso, foi vítima de uma maquiagem pouco convincente. Seu cotovelo mostra uma casca de ferida sem nenhum inchaço, incomum a picadas de insetos. As roupas dos trabalhadores estão perfeitamente sujas e passadas que parecem saídas direto do museu para o tintureiro.” (PRODUÇÃO CAPRICHADA PODE COMPROMETER MINISSÉRIE MAD MARIA, *Correio do Brasil*, Vida e Estilo, 26 jan. 2005). Disponível em <http://correiodobrasil.com.br/mulher/producao-caprichada-pode-comprometer-minisserie-mad-maria/78704/>. Acesso em 18 nov. 2014.

⁸Encontramos relatos da época em que alguns artistas da minissérie se pronunciaram a este respeito.



Mad Maria, Intermedialidades e Memória dos Sentidos: a presentificação do passado em minisséries históricas | Solange Wajnman

parece ser construída por técnicas com componentes sinestésicos, elementos híbridos dentre artes e mídias que estimulam a memória e a experiência de presença plena (ou quase plena) da recepção. Trata-se de um modelo que se alimenta da intertextualidade e da estética, mas também dos problemas resultantes da circulação das mídias (BRAGA, 2007) e das imagens técnicas (FLUSSER, 2002) que mobilizam sensivelmente o telespectador.

De fato, todos os elementos de materialidade envolvidos na produção dessa minissérie – trem, ferrovia, objetos de toda ordem (cenários, figurinos, maquiagem, luzes, câmeras) –, assim como a maneira como foram produzidos, impressionam. Quando a minissérie dramatiza o passado, cotejando-o com os fatos históricos a partir de técnicas de presentificação, tal como tem sido a tendência das produções contemporâneas da Rede Globo, chega-se a um nível de vivência especial próximo do fascínio. É fascinante porque aí estão reunidas as condições do encantamento; é o passado que retorna. Dentro desse campo, podemos incluir o pensamento de Adalberto Müller, que sugere conferir à linguagem sinestésica o estatuto de modelo epistemológico. Ele escreve:

A sinestesia [...], essa velha figura de retórica de que os poetas simbolistas usaram e abusaram, poderia ser tomada como um modelo epistemológico para se pensar as relações entre literatura e cinema, ou entre o verbal e o visual (MÜLLER, 2012, p. 174).

Lógicas da intermedialidade e construção da experiência midiática

A experiência do receptor é construída a partir dos processos da intermedialidade. Dentro desse contexto, a minissérie de televisão *Mad Maria* se relaciona com um universo midiático bastante amplo que inclui o romance de Marcio de Souza, o jornal, a internet e a própria reedição do livro, como observamos anteriormente. Mas inclui também remissão à arte da fotografia, ao cinema, à música e literatura. Fusões, hibridismo, processos de citações e adaptações. Mais uma vez recorremos à Adalberto Müller:

A intermedialidade se define, grosso modo, como a relação que se estabelece entre diversas mídias e produtos midiáticos, e que estes estabelecem entre si, através de processos de adaptação, citação, hibridização etc; ressaltando a medialidade de sua constituição e do seu sentido (...). Dentro do paradigma comunicacional da medialidade, o importante passa a ser o modo como as



diferentes mídias (livro, cinema, tevê, rádio, internet, teatro etc.) tematizam umas às outras, ou se fundem e/ou se imbricam como mídias isoladas ou como sistemas midiáticos através de processos de citação, adaptação e hibridação (MÜLLER, 2012, p.170).

Pretendemos argumentar aqui acerca de fusões internas à minissérie, como também ensina Mendes acerca deste nível de intermedialidade: “hibridizações, colagens, fusões misturas no mesmo suporte de materiais e de elementos heterogêneos, sobreposições de conteúdos oriundos de diferentes artes ou domínios técnicos [...]” (MENDES, 2011, p. 19-20).

Todas estas diretrizes fazem parte de um projeto de pesquisa mais completo que ultrapassa os limites deste artigo. Para o propósito específico deste *paper*, examinamos algumas lógicas e procedimentos entre dispositivos diferentes que compõem a abertura, os efeitos especiais e a ambientação de *Mad Maria*⁹. Analisamos os modos de fusão, hibridização e articulação entre elementos cênicos da minissérie com a fotografia de Dana Merrill, que documentou a construção da ferrovia¹⁰, assim como com filmes contemporâneos tais como *Barry Lyndon* (1975), de Stanley Kubrick; *Gangues de Nova York* (2002), de Martin Scorsese; e *Moça com Brinco de Pérola* (2003), de Peter Webber, em que a minissérie se apoiou.

Esperamos demonstrar com este exercício do estudo das lógicas intermediais como o passado é construído a partir de elementos sensoriais de modo a se tornar um eterno presente para o público receptor.

Análises

A abertura da minissérie

As fotografias do norte-americano Dana Merrill, que acompanhou a efetiva construção da ferrovia, serviram de base para a construção audiovisual. Logo na abertura da minissérie, algumas dessas fotos aparecem escaneadas ou fotografadas e tratadas digitalmente em modo intercalado com imagens gravadas pela equipe da Rede Globo

⁹Trabalhamos nesta seção a partir da seleção de textos sobre intermedialidade organizados por Thais Flores Nogueira Diniz e André Soares Vieira (2012).

¹⁰As fotografias de Dana Merrill já foram expostas ao público e atualmente todos os 189 negativos estão disponíveis no Museu Paulista para consulta e ampliação.



em Rondônia. O efeito de computação gráfica traz a animação de um fio vermelho que percorre os trilhos, em referência ao sangue derramado ao longo de toda a construção da obra e é, ao mesmo tempo, o caminho percorrido pela locomotiva.

A ordem de exibição das fotografias segue uma cronologia, mostrando desde as primeiras imagens o desmatamento e a destruição de casas mais humildes até as primeiras inaugurações dos trechos, chegada de imigrantes e casas já bem estruturadas.

O *fade-in* e *fade-out* explorados a cada *frame* implicam em uma sensação de movimento, como se as fotografias fossem, na verdade, vídeos. E alguns, de fato, são. Porém, foram editados de forma tão convincente, que parecem ser todos originários das fotografias de Merrill.

Assim é que, do ponto de vista das lógicas da intermedialidade, observamos que o registro fotográfico e o videográfico se entrelaçam a ponto de uma mídia *funcionar como* a outra. A questão da referência temporal também é importante aí, pois a lógica configura-se *como se* o vídeo sucedesse as fotografias antigas dentro de uma coerência temporal. De fato, há uma correspondência dos meios, ou ainda uma continuidade com fotografias do passado. Em termos de pesquisa cognitiva, o espectador aproxima e perfaz uma associação de continuidade entre as imagens do passado e do presente. Introduce-se no vídeo uma caracterização que se assemelha iconicamente a um álbum de retratos antigo. E é neste contexto que a sequência inteira desenrola-se à maneira de uma coleção de velhas fotos. É *como se* o vídeo tivesse se convertido em fotografia.

Quanto aos efeitos de passagem (*fade in/fade out/fusões*), pode-se supor que a opção por estes efeitos tradicionais (em vez de efeitos digitais, como página virando etc.) foi usada para manter um clima de época. Aqui também supomos que houve uma busca pela referência concreta do dado histórico. Afinal, nesta época as formas visuais e cognitivas para a representação da passagem tempo/espço já vão começar a se consolidar no cinema.

Ainda dentro deste contexto cognitivo para a representação da passagem do tempo/espço, podemos observar que, ao se articularem e se transformarem em imagens videográficas, as fotos materiais transferem a ideia de concretude e referência para um meio que se constitui em fluxo contínuo e sem necessidade de “negativos”. Ora, nas imagens videográficas e do computador, o real não é necessariamente uma referência. A



exibição dos fatos históricos pode se mesclar com o presente. O real não sendo necessariamente uma referência, as imagens podem se produzir a partir do nada, desfazendo a noção de tempo. As imagens eletrônicas são, neste aspecto, como espelhos por onde podemos olhar no monitor em tempo real (FURTADO, 2002, p. 67-69).

Nas imagens fotográficas, por outro lado, ainda existiria uma retenção do tempo, e a ideia que temos delas é a de testemunho, ainda que não seja sempre a partir de algo verdadeiro. Neste sentido, o jogo com fotografias antigas que foram efetivamente captadas por Merrill por ocasião da construção da ferrovia nas vinhetas de abertura talvez sugira uma esperança de que o referente, o dado histórico, ainda prevaleça em meio à tecnologia digital.

O receptor não encontraria nestas técnicas de fusão de mídias elementos que presentificariam o passado, conforme discutimos na nossa proposição inicial?

Outra questão interessante do ponto de vista das lógicas da intermedialidade é o ritmo com que as imagens fotográficas e videográficas se transpõem. Neste nível de análise, podemos considerar a noção de hibridização. Temos aí um hibridismo de mídias: a fotografia, a imagem videográfica, a mídia musical orquestrada por Marcelo Barbosa e as incursões do apito da locomotiva (aqui também considerado como mídia, como explicamos ao longo deste trabalho). Assim, o ritmo com que as imagens se transpõem obedece às variações da cadência musical. Nos primeiros sete segundos, o grande *fade-out* em uma única fotografia acompanha o barulho de uma locomotiva começando a aquecer. Logo após, o som ritmado do trem em breves intervalos acompanha as mudanças de uma imagem para outra. Em seguida, ouvem-se notas dramáticas de violinos e a nítida imagem em *close* do trilho (com o fio vermelho passando), uma fotografia do deslizamento de um trecho e outra do alagamento e transbordamento do rio sobre o caminho, em referência clara às milhares de mortes de operários e de tantos outros incidentes. O desenrolar das imagens continua acompanhando a trilha, por onde se observam imagens de plano geral no soar de nota com maior duração. E, por fim, notamos a locomotiva *Mad Maria*, juntamente com o logotipo da minissérie, igualmente cortado pelo “fio de sangue” e o apito do trem.

Temos então uma ampla composição de elementos que se articulam na abertura da minissérie.



Os efeitos especiais

A construção de objetos em três dimensões é uma estratégia cenográfica da minissérie que possibilita sua inserção no fluxo de continuidade da representação. Assim, objetos inanimados ou inexistentes são criados artificialmente e acoplam-se ao corpo do ator, guardando semelhança com todos os outros elementos da minissérie de modo a criar continuidade e verossimilhança.

Decepar as mãos do índio Carapuna ou degolar a cabeça do operário alemão Hans são exemplos paroxísticos dos quais a minissérie se serviu para materializar a narrativa histórica. Trata-se de um efeito ilusório que atualiza a representação histórica, há muito ocorrida, bem próxima aos sentidos do telespectador. O vigor físico e sensorial que a representação desencadeia é evidente.

O processo da passagem do objeto em 3D para a representação videográfica é algo que implica em transmutação de um estado para outro, categoria que se avizinha às lógicas da intermedialidade, pois, como observamos em uma citação anterior, sistemas de simulação 3D também podem ser considerados mídias.

Para ser construída uma cena composta pelo objeto 3D com o vídeo, o primeiro passo deverá ser a análise do contexto para que se tenha noção de como deverá ser aplicado o 3D, uma vez que é preciso analisar a iluminação e o movimento para o objeto ser modelado. Com a cena pronta, é necessário o domínio do objeto que será criado. No caso da minissérie, foi utilizado o efeito em uma decapitação e amputação de mãos, então, será necessário o conhecimento de anatomia, posição dos ossos e articulações para uma simulação realista. A intenção do 3D, nesse caso, é fazer com que o objeto trabalhado se torne tão real quanto a captação por vídeo dos atores em “carne e osso”. Em seguida, será desenvolvido um esboço do objeto (*wireframe*) que receberá a aplicação da textura, coloração, ajuste de iluminação, tipo de lente e ângulo de câmera condizente com a cena. No passo posterior, executa-se a mesclagem do vídeo obtido com a animação em 3D. Por fim, será feita a renderização para obter o resultado final, transformando as duas mídias em uma só, uma única realidade. Para esse tipo de manipulação, programas como o *Maya*, *3D Max* e *Light Wave* são bastante utilizados.



A caracterização dos cenários e figurinos

Se examinarmos a coleção de fotografias realizadas por Dana Merrill, observamos claras referências aos objetos, roupas e habitações efetivamente utilizadas durante a construção da ferrovia. No entanto, a narrativa audiovisual capta desse universo somente os elementos estruturais capazes de assentar a ambientação, tais como o desenho arquitetônico das moradias, os aspectos básicos dos uniformes dos trabalhadores da ferrovia e os vestígios *art nouveau* das roupas das mulheres. Todo o resto é estilizado e configurado a partir de repertórios imagéticos advindos de contextos diversos.

Assim, uma das possibilidades que assinalamos são remissões intertextuais explícitas aos tons pastel e ferrugem dos figurinos do filme *Gangues de Nova York* para os uniformes dos trabalhadores da ferrovia. Este filme, inclusive, retratando choques entre culturas diferentes traz também à tona situações de violência. Para além deste filme, observamos também composições de tons e luzes de cenas internas que remetem ao clássico *Barry Lyndon* ou *Moça de Brinco de Pérola*. Observa-se ainda que as imagens dos trabalhadores em luta ou no trabalho árduo, tomadas em plano geral e em *travelling*, por vezes colocam-se à maneira impressionista *como se* fossem pinturas, o que nos sugere intermedialidades entre dois meios: pintura e cinema. Recurso este também utilizado nos filmes *Gangues de Nova York* e *Moça com Brinco de Pérola*.

Como nestes filmes, há certa dessaturação das cores e das luzes e a introdução da coloração em sépia, o que possibilita associações com tudo que é da ordem do passado e do antigo.

A iluminação é utilizada de forma suavizada e, por muitas vezes, com fontes de luzes fracas, como candelabros e lustres de velas, além da luz natural que entra pela janela do cenário (ou simulação de luz natural), deixando as sombras mais suavizadas. Difusores de luz também são utilizados para um contraste mais delicado de sombras. O efeito não permite a imagem “chapada”, ao contrário, há volume nos objetos filmados, inclusive na textura das paredes. O tom da fotografia também é suave. As roupas e mesmo a vegetação trazem tons de dessaturação, reforçando, como observamos acima, a ideia do



antigo e ainda do filme de época. Trata-se também nesse caso de uma das técnicas de presentificação do passado.

Mesmo não nos sendo possível neste artigo trabalhar todo o processo intermedial entre todas as mídias que participaram da narrativa e nem mesmo da crítica da imagem técnica, acreditamos ter argumentado em parte sobre as estratégias utilizadas pela Rede Globo de Televisão para presentificar o passado. Indicamos o caminho da intemedialidade pois esta se coloca, a nosso ver, como ferramenta metodológica que supera a noção da intertextualidade formulada a partir do contexto da cultura do livro. Na cultura digital, a linguagem é plástica, movente, capaz de associações e hibridizações entre meios e materiais que ultrapassam em velocidade e flexibilidade o que era signo estável, texto e discurso. Dentro deste processo e a partir das técnicas utilizadas, o telespectador teve possibilidades de experienciar sensivelmente momentos do passado histórico brasileiro, como a questão da violência e da exploração de trabalhadores, uma vez que esta foi construída através da hibridação de diversas mídias como quisemos argumentar. A possibilidade de uma memória ser atualizada foi possível a partir destes mecanismos, bem como a circulação dos conteúdos desta narrativa pelos outros meios como observamos anteriormente e, sobretudo, pelo sucesso da reedição do livro. No entanto, é preciso levar em conta que haveria ainda outros aspectos a explorar, como a excessiva glamourização das cenas urbanas *da belle époque*, que poderiam ofuscar e minimizar estes aspectos injustos e violentos da memória nacional.



Referências Bibliográficas

BRAGA, J. L. Mediatização como processo interacional de referência. In: MÉDOLA, Ana Silvia Lopes Davi *et al.* (Orgs.) *Imagem, visibilidade e cultura midiática*. Livro da XV Compós. Porto Alegre: Sulina, 2007.

CARDOSO, J. B. F. *A semiótica do cenário televisivo*. São Paulo: Annablume; Fapesp; USCS, 2008.

DINIZ, T. F. N; VIEIRA, A. S. *Intermedialidades e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2012.

FEITOSA, S. A. Minisséries de reconstituição histórica e discurso memorial hegemônico na construção de uma memória social da nação. *Revista Eco-Pós, América do Norte*, v. 12, n. 1, jan.-jun. 2009, p. 75-86. Disponível em:

http://revistas.ufrj.br/index.php/eco_pos/article/view/969/909

FURTADO, B. *Imagens eletrônicas e paisagem urbana: intervenções espaço-temporais no mundo da vida cotidiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará; Fortaleza: Secretaria da Cultura e Desporto, 2002.

FLUSSER, V. *Filosofia da caixa preta. Ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

GUMBRECHT, H. U. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Contratempo, 2011.

HUYSSSEN, A. *Seduzidos pela Memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

MENDES, J. M. *Introdução às intermedialidades*. Escola Superior de Teatro e Cinema, Amadora, nov. 2011. Disponível em <http://www.repositorio.ipl.pt/bitstream/10400.21/731/1/intermedialidades.pdf>. Acesso em 20 mar. 2013.

MÜLLER, A. Além da literatura, quem do cinema? Considerações sobre a intermedialidade. *Linhas imaginárias: poesia, mídia, cinema*. Porto Alegre: Sulina, 2012.



Mad Maria, Intermedialidades e Memória dos Sentidos: a presentificação do passado em minisséries históricas | Solange Wajnman

_____. O media turn alemão: introduções à teoria da mídia. *Linhas imaginárias: poesia, mídia, cinema*. Porto Alegre: Sulina, 2012.

NASCIMENTO, D. L. do. Insanidade sobre os trilhos. *Revista UFG*, ano XIII, nº 11, dez. 2011. Disponível em: http://www.proec.ufg.br/revista_ufg/dezembro2011/arquivos_pdf/resenha_insanidade.pdf. Acesso em 25 mar. 2013.

WAJNMAN, S.; TAVARES RODRIGUES, M. (2012, maio/agosto). Construção material da midiatização. *Famecos (online): mídia, cultura e tecnologia*. Porto Alegre: EDIPUCRS, v. 19, n. 2, p. 496-510, mai.-ago. 2012. Disponível em <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/12326/8266>. Acesso em 15 abr. 2013.

WAJNMAN, S. Paradoxos Pós-Modernos na Representação de Modernismo: estudo de recursos expressivos da minissérie *Um só Coração*. *Significação (UTP)*, v. 27, 2007.

Referências da minissérie *Mad Maria*

PRODUÇÃO levou 20 anos para sair do papel. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, domingo, 23 jan. 2005. Disponível em:

<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2301200507.htm>. Acesso em 10 fev. 2013.

PRODUÇÃO caprichada pode comprometer minissérie Mad Maria. *Correio do Brasil*, Vida e Estilo, 26 jan. 2005. Disponível em

<http://correiodobrasil.com.br/mulher/producao-caprichada-pode-comprometer-minisserie-mad-maria/78704/>. Acesso em 18 nov. 2014.

BASTIDORES da Rede Globo em 2005-2005. Disponível em:

<http://madmaria.globo.com/Series/Madmaria/0,,AA897085-086,00.html>

<http://azul-novelaarte.blogspot.com.br/2008/03/mad-maria-rede-globo.html>. Acesso em 10 fev. 2013.

OS FIGURINOS de Mad Maria em 20 de agosto de 2013. Disponível em:

<http://canalviva.globo.com/programas/mad-maria/materias/os-figurinos-da-minisserie-mad-maria.html>. Acesso em 25 out. 2013.



Mad Maria, Intermedialidades e Memória dos Sentidos: a presentificação do passado em minisséries históricas | **Solange Wajnman**

REFERÊNCIAS Fotográficas de Dana Merrill. Disponível em:

<http://vfco.brazilia.jor.br/ferrovias/efmm/exposicao-fotos-EFMM-7.shtml>. Acesso em 10 out. 2013.

submetido em: 13 maio 2014 | aprovado em: 8 out. 2014