

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP

BIONATHI BORGES DIAS DE MIRANDA

***A MINISSÉRIE TELEVISIVA DE LUIZ FERNANDO CARVALHO
ESTUDO DE CASO: HOJE É DIA DE MARIA***

MESTRADO EM COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA

ORIENTADORA: DRA. LEDA TENÓRIO DA MOTTA

**São Paulo
2010**

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP

BIONATHI BORGES DIAS DE MIRANDA

***A MINISSÉRIE TELEVISIVA DE LUIZ FERNANDO CARVALHO
ESTUDO DE CASO: HOJE É DIA DE MARIA***

MESTRADO EM COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA

ORIENTADORA: *DRA. LEDA TENÓRIO DA MOTTA*

**São Paulo
2010**

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP

BIONATHI BORGES DIAS DE MIRANDA

***A MINISSÉRIE TELEVISIVA DE LUIZ FERNADO CARVALHO
ESTUDO DE CASO: HOJE É DIA DE MARIA***

MESTRADO EM COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA

ORIENTADORA: DRA. LEDA TENÓRIO DA MOTTA

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para o título de Mestre em Comunicação e Semiótica, DP III sob a orientação da Dra. Leda Tenório da Motta.

**São Paulo
2010**

BANCA EXAMINADORA:

Dedicatória

Dedico esta monografia de pesquisa acadêmica aos meus pais: Francisco Borges Dias de Miranda e Cecília Ferreira dos Santos responsáveis por minha existência, formação e educação. Ao Felipe Jessé, Vera Lucia Tavares, Tamara Borges Dias de Miranda Rocha e Rogério de Miranda Felisardo pelo apoio e incentivo.

Agradecimentos

Agradeço a Deus a oportunidade e sabedoria que me foram concedidas para desenvolver esta pesquisa acadêmica. A Cida, secretária da COS pela orientação de informática e colaboração no envio e respostas de todos os e-mail e a professora Leda Tenório da Motta os meus sinceros reconhecimentos e gratidão pela ajuda e orientação segura.

SUMÁRIO

RESUMO.....	8
ABSTRACT.....	9
INTRODUÇÃO.....	10
CAPÍTULO 1	
1.1 – Os Contos de Fadas – Origem e Histórico.....	11
1.2 – A Arqueologia dos Contos de Fadas.....	16
1.3 – Alguns Padrões Fabulares dos Contos.....	26
1.4 – A Importância da Leitura na Formação da Criança.....	30
1.5 – Contos de Fadas e a Psicanálise.....	38
CAPÍTULO 2	
A TELEVISÃO E AS MINISSÉRIES DE LUIZ FERNANDO CARVALHO	
2.1 – A Televisão Brasileira.....	60
2.2 – A Televisão no Brasil – Rede Globo.....	69
2.3 – A Telenovela no Brasil.....	76
2.4 – A Personagem na Telenovela.....	82
2.5 – Breve Histórico das minisséries Globais.....	85
2.6 – Apresentação de Luiz Fernando Carvalho e as minisséries.....	87
a) Lavoura Arcaica	
b) Os Maias	
c) A Pedra do Reino	
d) Hoje é dia de Maria	
CAPÍTULO 3	
3.1- Hoje é dia de Maria - Estudo de Caso.....	125
CONCLUSÃO.....	163
BIBLIOGRAFIA.....	164

RESUMO

HOJE É DIA DE MARIA ESTUDO DE CASO

Esta pesquisa tem por objetivo estudar a microssérie televisiva, tomando como caso exemplar o trabalho de Luiz Fernando Carvalho e, particularmente, *Hoje é dia de Maria* (2007).

Começamos por uma apresentação geral dos contos de fadas, uma vez que a referida minissérie constituiu-se num mosaico delas. Nesta parte, enfatizamos a representação da criança que está em jogo no conjunto dos contos e analisamos alguns desses contos, segundo a psicanálise. Elaboramos também uma história das telenovelas, com ênfase no papel da Rede Globo no processo de popularização do gênero. Terminamos com um estudo de caso de *Hoje é dia de Maria*, que envolve uma análise semiótica de parte dos símbolos com que trabalha a narrativa: a chave, o pássaro, a roda, a borboleta.

PALAVRA CHAVE: Microssérie televisiva, Contos de Fadas, Luiz Fernando Carvalho,
Hoje é dia de Maria.

ABSTRACT

This research aims to study the miniseries, taking as exemplary case the work of Luis Fernando Carvalho and especially *Hoje é dia de Maria* in 2007.

We start with an overview of fairy tales, since such miniseries constitutes a mosaic of them. In this section we emphasize the presentation of the child in this game to all the tales and we analyzed some of these stories, according to the psychoanalysis. We developed also a history of soap operas, with emphasis on the role of the Rede Globo TV in the process of popularization of gender. We ending with this situation studied *Hoje é dia de Maria*, who develops a semiotic analysis of some of the symbols with which the narrative works: a key, the bird, the wheel ...

KEY WORDS: Miniseries, Fairy Tales, Luiz Fernando Carvalho, *Hoje é dia de Maria*.

INTRODUÇÃO

Este trabalho de pesquisa vem demonstrar como é importante para a televisão, produções como a microssérie *Hoje é dia de Maria*. Sabemos da existência do “trash” em muitas programações televisivas, mas o trabalho diferencial e de qualidade do diretor Luiz Fernando Carvalho faz a diferença. É sem dúvida alguma, algo inovador na tele dramaturgia, na arte do cotidiano e diferente da habitual. É a linguagem audiovisual que através da tele dramaturgia brasileira ultrapassa as barreiras da palavra. É a arte que possibilita ao público espectador a aquisição da cultura por meio de um veículo de comunicação de massa e que valoriza não só a cultura popular, mas também a erudita.

Hoje é dia de Maria é um belo conto de fadas e como todo conto de fadas, tem heroínas, heróis e vilões. Estão presentes animais, ritos, mitos, crenças e a cultura popular.

Destacamos nesta pesquisa, semelhanças entre essa produção e algumas histórias infantis como: João e Maria, Cinderela, etc. Demonstramos também que, a minissérie engloba problemáticas atuais presentes em nossa sociedade como a pobreza, a guerra urbana, o trabalho infantil, maltratos na infância, a posição social feminina, a desigualdade social, o êxodo rural, a fé, o amor, a existência do bem e do mal dominando o destino do homem, na presença de Deus (o bem) e do Diabo (o mal).

No estudo de caso de *Hoje é dia de Maria*, apresentamos uma análise semiótica de diversos símbolos com que trabalha a narrativa, a chave, o pássaro, a roda...

Fizemos uma análise de alguns contos de fadas, segundo a psicanálise e elaboramos também uma história das telenovelas.

Ao analisar a televisão brasileira, com ênfase no papel da Rede Globo no processo de popularização do gênero, mostramos a força e o poder que tem esse veículo de comunicação em: manipular, determinar comportamentos, valores e formar opiniões, com o seu poder de alcance e programações diferenciadas para atender os anseios, agradar, prestar serviços e criar uma certa identidade cultural e social com o seu público.

Para a elaboração deste trabalho estudamos e pesquisamos diversos especialistas como: Arlindo Machado, Eugênio Bucci, Maria Rita Kell, Sodrê Muniz, Lucia Santaella, Marie Louise Frans e muitos outros, conforme constam na Bibliografia.

OS CONTOS DE FADAS

1.1 – Origem e histórico

Os contos de fadas são uma variação do conto popular ou fábula. Como gênero, da Literatura Infantil nasceu com Charles Perrault. Mas somente cem anos depois, na Alemanha do Século XIII e a partir das pesquisas linguísticas realizadas pelos Irmãos Grimm (Jacob e Wilhelm) ela seria constituída com início e expansão pela Europa e pelas Américas. Distingui-se, com estes, o fato de serem uma narrativa curta, transmitida oralmente, e onde o **herói** ou heroína tem de enfrentar grandes obstáculos antes de triunfar contra o mal. Caracteristicamente envolve algum tipo de magia, metamorfose ou encantamento, e apesar do nome, animais falantes são muito mais comuns neles do que as fadas propriamente ditas. Alguns exemplos:

A palavra **portuguesa “fada”** vem do latim **fatum** (destino, fatalidade, fado, etc). O termo se reflete nos idiomas das principais nações européias: *fée* em francês, *fairy*, em inglês. *fata*, em italiano, *fee* em alemão, *hada* em espanhol. Por analogia, os “contos de fadas” são denominados *Conte de fées* na França, *fairy tale* na Inglaterra, *cuento de hadas* na Espanha e *racconto di fata* na Itália. Na Alemanha, até o século XVIII era utilizada a expressão *Feenmärchen*, sendo substituída por *Märchen* (“narrativa popular”, “história fantasiosa”) depois do trabalho dos irmãos Grimm. No Brasil e em Portugal, os contos de fadas, na forma como são hoje conhecidos, surgiram em fins do século XIX sob o nome de *contos da carochinha*. Esta denominação foi substituída por “contos de fadas” no século XX.

Fadas são entidades fantásticas, características do folclore europeu ocidental. Apresentam-se como mulheres geralmente de grande beleza, imortais e dotadas de poderes sobrenaturais, capazes de interferir na vida dos mortais em situações-limites. As fadas também podem ser diabólicas, sendo corriqueiramente denominadas “bruxas” em tal condição; embora as bruxas “reais” seja usualmente retratadas como megeras, nem sempre os contos descrevem fadas “do mal” como desprovidas de estonteante beleza.

É na literatura cortesã do Ciclo Arturiano que surgem as primeiras referências às fadas, tendo por base textos-fontes de origem celtíco-bretã, no qual se realça o amor mágico e imortal ligado à estas figuras (fadas), tornando-se evidente o status social elevado das mulheres na cultura celta, na qual entre outros povos contemporâneos possuíam um poder e uma ascendência muito maiores, ao que se segue:

Neste limiar do século XXI, essas “novelas arturianas” estão de volta, invadindo o mercado editorial na forma de atraentes adaptações. Nas novelas arturianas, fundem-se dois ideais espiritualizantes: os códigos éticos da Cavalaria, que exigiam destemor e grandeza de alma e os do Amor Cortês, que exigia auto doação absoluta à Amada e superior grandeza de alma. Este último tem raízes celtas e bretãs. O (ciclo arturiano); surgiram os romances cortesês, o mito do “ filtro do amor” (tomado por Tristão e Isolda); as baladas, os lais (cantigas de amores trágicos e eternos) e as histórias de encantamento, bruxedos e magias, que, com os séculos e por longos e emaranhados caminhos, se popularizaram e se transformaram nos contos de fadas da Literatura Infantil Clássica.

PERRAULT

A história da Literatura registra que a primeira coletânea de contos infantis foi publicada no século XVII, na França, durante o faustoso reinado de Luís XIV, o Rei Sol. Trata-se dos *Contos da Mãe Gansa* (1697), livro no qual Charles Perrault (poeta e advogado de prestígio na corte) reuniu oito estórias, recolhidas da memória do povo. São elas: *A Bela adormecida no Bosque; Chapeuzinho Vermelho; O Barba Azul; O Gato de Botas; As Fadas; Cinderela ou A Gata Borracheira; Henrique do Topete e Pequeno Polegar*. Contos em versos , cuja autoria ele atribuiu ao seu filho Pierre Perrault , que o ofereceu à Infanta, neta do rei Sol. Em uma segunda publicação , Perrault acrescenta: *Pele de Asno , Grisélidis e Desejos Ridículos*. Para melhor nos situarmos no tempo do surgimento desses contos, é interessante lembrar que a França dessa época (séc. XVII) vivia um esplêndido momento de progresso e transformações político – culturais , enquanto o Brasil era ainda uma simples colônia, culturalmente atrasada e continuamente disputada pelos holandeses, franceses e outros, atraídos por nossas riquezas naturais: cana-de-açúcar, pau- brasil, ouro. Graças a sucessivas vitórias dos portugueses contra os invasores, hoje somos uma nação unificada por uma língua comum , a portuguesa. Falta-nos, neste limiar do século XXI, darmos o grande salto cultural que se faz necessário, para participarmos legitimamente do grupo das grandes nações mundiais. Cultura é o grande alicerce das riquezas...(Coelho 2008:52-53).

LA FONTAINE

Na mesma época, outro escritor de prestígio na corte francesa, Jean de La Fontaine, dedica-se ao resgate das antigas historietas moralistas, guardadas pela memória popular: as *Fábulas*. Mas sua recolha não se vale apenas dessa memória popular. Ele procura fontes documentais da Antiguidade: Grécia (*Fábulas de Esopo*); Roma (*Fábulas de Fedro*); parábolas bíblicas, coletâneas orientais e narrativas medievais ou renascentistas. Durante vinte e cinco anos, trabalhou na busca e no cortejo desses textos antigos e os reelaborou em versos, dando-lhes a forma literária definitiva – *Fábulas de La Fontaine* – que, há séculos, vêm servindo de fonte para as mil e uma adaptações que se espalham pelo mundo todo.

A Julgar pelo testemunho de seus contemporâneos, suas fábulas eram verdadeiros textos cifrados, que denunciavam as intrigas, os desequilíbrios ou as injustiças que aconteciam na vida da corte ou entre o povo. Foi, pois, pelo empenho de La Fontaine que se divulgaram, no mundo culto, às fábulas populares: *O Lobo e o Cordeiro*; *O leão e o Rato*; *A cigarra e a Formiga* ; *A Raposa e as uvas*; *Perrette*, *A leiteira e o pote de leite*, dentre outras. Todas alimentadas de uma sabedoria prática que não envelheceu, pois se fundamenta na natureza humana e que continua a mesma, através dos milênios.

IRMÃOS GRIMM

Como gênero, a Literatura Infantil nasceu com Charles Perrault.

Mas somente cem anos depois, na Alemanha do século XVIII, e a partir das pesquisas linguísticas realizadas pelos Irmãos Grimm (Jacob e Wilhelm), ela seria definitivamente constituída e teria início sua expansão pela Europa e pelas Américas.

Participantes do Círculo Intelectual de Heidelberg , os Grimm- filólogos , folcloristas , estudiosos da mitologia germânica empenhados em determinar a autêntica língua alemã (em meio aos numerosos dialetos falados nas várias regiões germânicas) - entregam-se à busca das possíveis invariantes linguísticas, nas antigas narrativas , lendas e sagas que permaneciam vivas, transmitidas de geração para geração, pela tradição oral. Duas mulheres teriam sido as principais testemunhas de que se valeram os Irmãos Grimm para essa homérica recolha de textos: a velha camponesa Katherina Wieckamnn, de prodigiosa memória, e Jeanette Hassenpflug, descentente de franceses e amiga íntima da família Grimm. Em meio à imensa massa de textos que lhes servia para os estudos linguísticos, os Grimm foram descobrindo o fantástico acervo de narrativas maravilhosas,

que , selecionadas entre as centenas registradas pela memória do povo, acabaram por formar a coletânea que é hoje conhecida como Literatura Clássica Infantil. Entre os contos mais conhecidos estão: *A Bela Adormecida; Branca de Neve e os Sete Anões; Chapeuzinho Vermelho; A Gata Borralheira; O Ganso de Ouro; Os Sete Corvos; Os Músicos de Bremen; A Guardadora de Gansos; Joãozinho e Maria; O Pequeno Polegar; As três Fiandeiras; O Príncipe Sapo* e dezenas de outros, que correm o mundo. Publicados avulsamente entre 1812 e 1822, posteriormente foram reunidos no volume *Contos de Fadas para Crianças e Adultos* (hoje conhecidos como contos de Grimm).

Influenciados pelo ideário cristão que se consolidava na *época romântica* e cedendo à polêmica levantada por alguns intelectuais, contra a crueldade de certos contos, os Grimm, na segunda edição da coletânea, retiraram episódios de demasiada violência ou maldade, principalmente aqueles que eram praticados contra crianças. O sucesso desses contos abriu caminho para criação do gênero Literatura Infantil.

ANDERSEN

Depois de Grimm, no século XIX, temos o dinamarquês Hans Christian Andersen. Sintonizado com os ideais românticos de exaltação da sensibilidade, da fé cristã, dos valores populares, dos ideais da fraternidade, e da generosidade humana, Andersen se torna a grande voz a falar para as crianças com a linguagem do coração; transmitindo-lhe o ideal religioso que vê a vida como o “vale de lágrimas” que cada um tem de atravessar para alcançar o céu. A par do maravilhoso, seus contos se alimentam da realidade cotidiana, na qual imperam a injustiça social e o egoísmo. Daí que, em geral, os *Contos de Andersen* sejam tristes ou tenham um final trágico (e muitos deles tenham “envelhecido”). Entre os mais conhecidos, citamos; *O patinho Feio; Os Sapatinhos Vermelhos; O Soldadinho de Chumbo; A Pequena Vendedora de Fósforo, O Rouxinol e o Imperador da China; A Pastora e o Limpador de Chaminés; Os Cisnes Selvagens; A Roupa Nova do Imperador; Nicolau Grande e Nicolau Pequeno; João e Maria, A Rainha de Neve...*

Explica-se talvez, o tom nostálgico da maior parte de seus contos pelo momento de grandes contrastes em que viveu o autor. Sua infância decorreu no período em que a Dinamarca (e demais países nórdicos) viveu sob domínio napoleônico (1805-1815). Período da exaltação nacionalista e de grande expansão econômica que, nos rastros do progresso industrial entre a abundância organizada e a pobreza sem horizontes.

Os *Contos de Andersen*, regatados do folclore nórdico ou inventados, mostram à sociedade as injustiças que estão na base da sociedade, mas ao mesmo tempo, oferecem o caminho para neutralizá-las: a fé religiosa. Como bom cristão, Andersen sugere a piedade e a resignação, para que o céu seja alcançado na eternidade. Curiosamente, pelo que registram os dados de sua biografia, vê-se que ele próprio não foi nunca um resignado e lutou sempre por seu “lugar ao sol”, a despeito dos obstáculos e das injustiças.

Andersen passou à história como a primeira voz, autenticamente “romântica” a contar histórias para as crianças e a sugerir-lhes padrões de comportamento a serem adotados pela nova sociedade que naquele momento se organizava. Entre os diversos valores ideológicos consagrados pelo Romantismo, e facilmente identificáveis nas histórias desse autor, destacam-se:

1. Defesa dos direitos iguais, pela anulação das diferenças de classe (*A Pastora e o Limpador de Chaminés*).
2. Valorização do indivíduo por suas qualidades próprias e não por seus privilégios ou atributos sociais (*O Patinho Feio, A Pequena Vendedora de Fósforos*).
3. Ânsia de expansão do Eu, pela necessidade de conhecimento de novos horizontes e da aceitação de seu Eu pelo outro (*O Sapo, O Pinheirinho, A Sereiazinha*).
4. Consciência da precaridade de vida, da contingência dos seres e das situações (*O Soldadinho de Chumbo, O Homem da Neve*).
5. Crença na superioridade das coisas naturais em relação às artificiais (*O Rouxinol e o Imperador*).
6. Incentivo à fraternidade e à caridade cristã; à resignação e à paciência com as duras provas da vida (*Os Cisnes Selvagens, Os Sapatinhos vermelhos*).
7. Sátira às burlas e às mentiras usadas pelos homens para enganarem uns aos outros (*Nicolau Grande e Nicolau Pequeno, A Roupa Nova do Imperador*).
8. Condenação da arrogância, do orgulho, da maldade contra os fracos e os animais e, principalmente, contra a ambição de riquezas e poder (*A menina que Pisou no Pão, Nicolau Grande e Nicolau Pequeno, Os Cisnes Selvagens*).
9. Valorização da obediência, da pureza, da modéstia, da paciência, do recato,

da submissão, da religiosidade como virtudes básicas da mulher (patente em todos os contos, confirmando o ideal feminino consagrado pela tradição: pura/ impura, bruxa/fada, mãe/madrasta...). (Coelho : 2008; p.27).

Os contos de fadas têm as seguintes características:

1- Podem contar ou não com a presença de fadas, mas fazem uso de magia e encantamentos;

2- Seu núcleo problemático é existencial (o herói ou a heroína buscam a realização pessoal);

3- Os obstáculos ou provas constituem-se num verdadeiro ritual de iniciação para o herói ou heroína.

1.2 - A ARQUIOLOGIA DOS CONTOS DE FADA

No Século XIX, em escavações na Itália, são descobertas as cidades de Herculano e de Pompéia, que no início de nossa era (ano 79) haviam sido soterradas totalmente pelo vulcão Vesúvio. Logo depois, os arqueólogos descobriram a cidade de Troia, destruída pelos gregos, em 1200 a.C.- guerra que é tema do poema épico *Ilíada*, de Homero, livro-fonte de nossa civilização ocidental. Decifram-se os hieróglifos egípcios, criados também milênios antes de cristo.

No rastro dessas descobertas, surgem também as “ escavações ” na memória popular, nacional; difundem-se as pesquisas narrativas populares e folclóricas por toda a Europa (Portugal, Espanha, França, Itália, Alemanha, Inglaterra...) e pelas Américas (Brasil, Argentina, Chile,Peru, México...), com base nas quais cada nação empenhava-se em descobrir suas verdadeiras raízes nacionais. Essa verdadeira cruzada de cunho nacional - que resultou em centenas de antologias de contos maravilhosos, fábulas,lendas – acaba por descobrir que tais acervos, embora pertencentes a povos e regiões de formações diferentes, tinham numerosas narrativas em comum, como *Chapeuzinho Vermelho*, *A Bela Adormecida*, *A Gata Borralheira*, entre outras.

Diante dessa descoberta, uma interrogação abriu caminho para uma nova e ampla pesquisa: como justificar essa comunidade de narrativas em povos que tiveram origens e processos históricos tão diferentes ? Um verdadeiro exército de pesquisadores das várias nações e pertencentes ás mais diferentes áreas de conhecimento (Filologia, Linguística, Folclore, Antropologia, Etnologia, História, Literatura, Pedagogia) empenharam-se durante

anos em rastrear os caminhos possivelmente seguidos por essas narrativas arcaicas, que, vindas da origem dos tempos, chegaram até nossos dias. O cruzamento das várias pesquisas acabou revelando, das várias pesquisas acabou revelando, nas raízes daqueles textos populares, uma grande fonte narrativa, de expansão popular: a fonte oriental (procedente da Índia, séculos antes de Cristo), que vá se fundir, através dos séculos, com a *fonte latina* (grego-romana) e com a fonte *céltico bretãbretã* (na qual nasceram as fadas).

Um manuscrito Egípcio

Cabe registrar, anterior a essas fontes, *um manuscrito egípcio*: um papiro, achado no século XIX pelo egiptóloga Mrs. D'Orbeney, em escavações feitas na Itália. Os estudos calcularam sua idade em torno de 3200 anos, portanto bem mais antigos do que as mais remotas fontes indianas e com narrativas comuns a estas, como o conto *Os Dois Irmãos*, apontado pelos estudiosos como texto-fonte do episódio bíblico “José e a mulher de Putifar”. Pela auto-identificação do autor no início, deduz-se o valor atribuído às narrativas e às necessidades de preservá-las da destruição do tempo.

A trama, cheia de acontecimentos mágicos, envolve dois irmãos e a perfídia da mulher de um deles, que semeia a discórdia entre ambos; mas, pela intervenção do deus Armachis, as traições da mulher são descobertas, e ambos voltam à antiga amizade. São numerosos os motivos que aparecem nesse conto e se repetem em muitas narrativas folclóricas: a popularidade paixão-ódio; a vingança da mulher rejeitada; os caprichos da mulher que pede ao marido o fígado (ou a língua) de um boi estimado, para ela comer, e ele cede; o nascimento de uma planta onde fora enterrada alguém morto injustamente; a ressurreição de um morto, através de uma água milagrosa, entre outros. Em nosso folclore, Câmara Cascudo, o grande folclorista brasileiro, descobriu, no Rio Grande do norte, no conto *A Princesa e o Gigante*, uma versão dessa narrativa egípcia.

Enfim, essas diversas fontes, levadas através dos tempos, para diferentes regiões, por peregrinos, viajantes, invasores, foram-se misturando umas às outras e criando as diferenças formas narrativas “nacionais”, que hoje constituem a Literatura Infantil Clássica e o folclore de cada nação.

Uma difusão realmente espantosa, quando lembramos que, nesses tempos primordiais, a comunicação se dava de pessoa para pessoa e os povos receberam tais narrativas viviam distanciados geograficamente, separados por montanhas, rios, mares,

em um tempo em que as viagens eram feitas a pé, ou a cavalo ou em barcos toscos...Isso prova a força da Palavra como fator de integração entre os homens.

A FONTE ORIENTAL – CALILA E DIMA

Depois de tentarem refazer, cada qual a seu modo, os “longos” e misteriosos caminhos percorridos por esse caudal de narrativas comuns a todos, os pesquisadores localizaram a fusão de três livros sagrados da Índia primordial: *Pantschatantra e Vischmo Sarna*. Trata-se, pois, de narrativas exemplares ou fantásticas, utilizadas pelos primeiros pregadores budistas, a partir do século VI antes de Cristo. Sua difusão original se deve, então, aos primeiros discípulos de Buda, os quais, para propagarem a crença no Mestre Iluminado e pregarem a justiça entre os homens, iam de aldeia em aldeia revelando ao povo os caminhos certos de pensamento, de ação de vida...E, para se fazerem compreender melhor, transformavam os ensinamentos em situações simbólicas, isto é, em fábulas, contos prodigiosos, apólogos, parábolas, tal como Cristo o faria 500anos depois, com suas parábolas.

O texto original de *Calila e Dimma*, escrito em sânscrito, se perdeu, assim como sua *versão persa* (que foi a primeira a traduzir a fonte original, no século VI da Era Cristã). Sabe-se que existem por serem citadas na *versão árabe, feita por ordem de califa Almanzur Haddad*, no século VIII, época em que os árabes invadiram a Península Ibérica e ali instalaram, criando uma cultura magnífica.

Foi essa versão árabe que, por sua vez, serviu de fonte para a *versão hebraica*, atribuída ao Rabi Joel, no século XII, na Itália, e posteriormente para o latim e as versões francesas, durante os séculos XVIII e XIX. E para as demais versões misturadas com outras fontes, que hoje integram a literatura folclórica das várias nações europeias e americanas.

Calila e Dimma – nome dos dois chacais que são as personagens-eixo é um emaranhado de histórias que, por meio de situações vividas por animais e homens, mostram a vida como uma luta contínua. Luta em que se defrontam eternas paixões humanas: a inveja, o egoísmo, o ciúme, os desejos, a traição, o poder, a ambição. Narrativas destinadas originariamente aos adultos, depois transformadas em literatura para crianças, as de *Calila e Dimma* são consideradas pela crítica contemporânea um manual de arte política.

Nos longínquos tempos em que essas histórias surgiram, o mundo ainda estava

sob a “lei do mais forte” e a justiça se fazia “olho por olho, dente por dente”. A violência ainda era o caminho mais curto, para a vitória dos indivíduos ou dos povos. (o que teria mudado no limiar deste “civilizadíssimo” Terceiro Milênio?). Tendo em vista esse contexto social e a turbulência que se manifesta em quase todas as narrativas da coletânea. Como entendermos que os pregadores budistas as tivessem usado para propagar o alto ideal da quietude, de força interior e de desprezo pelas conquistas do mundo material – inerente ao ideário budista?

Uma possível explicação estaria na natureza da linguagem usada. Como sabemos, a *linguagem simbólica* é ambígua, não tem significado unívoco e definitivo. Sua significação depende não só da internacionalidade e visão do mundo daquele que a inventa ou cria (o autor), como também daquele que a ouve ou lê e a interpreta (o receptor). Sendo assim, supõe-se que o tomus dado a essas narrativas, pelos pregadores budistas, visasse conscientizar seus ouvintes quanto às injustiças (a lei do mais forte, a mentira encobrindo a verdade...) que predominavam na vida cotidiana, e com isso levá-los a agir corretamente, em justiça, começando cada qual pela reforma interior de seu próprio eu, de acordo com regra de ouro do budismo: “Tudo que somos é resultado do que pensamos”. Isto é, tudo começa no nosso próprio eu. Não por acaso, o termo *buddha* significa *despertar*. É o *despertar da mente dos homens* que leva à sua libertação interior e à consequente descoberta da verdade última da vida, sempre oculta pela ilusão das realidades visíveis. Uma excelente lição a ser aprendida pelos homens, nestes tempos caóticos do “vale-tudo” e do “levar vantagem”.

SENDEBAR OU O LIVRO DOS ENGANOS DAS MULHERES

Da mesma natureza que o texto egípcio, mas originário da Índia, a coletânea *Sendebār* é outra fonte oriental que está na gênese de narrativas maravilhosas do Ocidente. Atribuído ao filósofo hindu Sendabad, o texto original, em sânscrito, perdeu-se, mas sua história continuou sendo divulgada, do século IX a XIII, em persa, árabe, siríaco, hebraico e principalmente, em castelhano- texto a partir do qual os estudos orientalistas puderam ser feitos.

Pelo substituí-lo vê-se que pertence às narrativas do ciclo narrativo que difunde a imagem negativa da mulher. Tal como o texto de *Os Dois Irmãos*, ele pode ser incluído entre os precursores do conto de fadas, uma vez que o seu conflito básico é de natureza existencial: *a paixão amorosa e a sabedoria da palavra* são postas em jogo, para

preservação de uma vida. Seu argumento gira em torno do eixo paixão-ódio-sabedoria. O motivo é semelhante ao de *Os dois Irmãos*: uma paixão rejeitada que gera o ódio. O filho de um rei falsamente acusado pela madrasta de tentar violentá-la é condenado à morte pelo pai. Mas a execução vai sendo adiada por estratégia de sábios que queriam proteger o príncipe. Ao final, ele consegue falar e provar sua inocência, e a madrasta mentirosa é entregue às chamas.

Curioso notar que, segundo os registros históricos, a maior divulgação de *Sendeberg* na Europa se dá entre os séculos IX (versão árabe) e XIII (versão castelhana), período em que a Igreja intensifica seus esforços de cristianização do mundo ocidental, coincidentemente com a valorização/idealização da mulher, seja no plano religioso, por intermédio do Culto Marial (veneração da Virgem Maria e consequentemente sacralização da condição feminina), seja no plano leigo, com o incentivo ao culto do *amor cortês*, difundido pelos trovadores nas cortes medievais.

Dos muitos episódios de *Senderbar*, saíram vários contos maravilhosos, como as *Aventuras de Simbad, o Marujo, ou Ali Babá e os Quarenta Ladrões e Aladim e o Gênio*, que só viriam a ganhar o mundo a partir do século XVIII, quando a primeira grande coletânea de narrativas orientais foi publicada.

As Mil e uma noites

A mais importante coletânea do fabulário oriental, *As mil e Uma noite*, deve ter sido completada em fins do século XV, mas só no início do século XVIII ficou conhecida no mundo ocidental, por meio da tradução francesa feita por Antoine Galland e publicada em 1704. Desde logo, alcançou o mais completo sucesso entre os leitores e nos salões elegantes, na França governada sob o mando do rei do Sol.

Coincidentemente ou não, o momento era propício à fantasia extra-vagante e à magia das fadas. Perrault publicou os *Contos da Mãe Gansa*, nos quais se redescobriram as fadas e o maravilhoso. Sua sobrinha, Mlle. L'Héritier, publicou uma coletânea de narrativas maravilhosas em que vivem fadas, *obras misturadas* (1696). Seguem-nas *A Rainha das Fadas* (1698), de Presnac; e nos salões, os contos maravilhosos ou contos de fadas eram o grande sucesso, sendo mais tarde reunidos na coleção *Gabinete de Fadas* (1785): 41 volumes de vários autores, que marcam o fim dessa produção literária fantástica que coroou todo o século XVIII. (Coleção conservada atualmente na Biblioteca da Universidade da Califórnia – Los Angeles).

Foi nesse clima que surgiu a coletânea *As Mil e Uma Noite*. Suas narrativas audaciosas falavam de um oriente fabuloso e exótico, já desaparecido no tempo e preservado pela literatura.

Sem a intenção moralizante das narrativas exemplares (fábula, apólogos...) que então circulavam nas cortes e entre o povo e sem a verossimilhança dos “romances preciosos” (com heróis e heroínas mitológicos, naufrágios, pirataria, aventuras mirabolantes provocadas pela fúria dos deuses). *As Mil e Um Noites* traduziam a malícia e o alegre imoralismo dos antigos *Fabliaux franceses*.

Juntamente com a sedução do maravilhoso (metamorfoses, gênios, duende, objetos mágicos, reversão do tempo, eliminação das leis naturais, exaltação do erotismo, beleza feérica...), as narrativas de “As Mil e Uma Noites” revelavam o mundo real e fascinante de uma civilização e cultura bem diferentes da cristã, tal como se consolidara durante a Era Clássica. A versão de Galland tem apenas 350 noites, mas foram suficientes para que o drama da princesa Sherazade e suas intermináveis estórias, contadas ao rei Schariar, passaram a fazer parte do cotidiano, nos alegres e cultos salões mundanos da época.

Sucesso que vem atravessando vários séculos e encantando povos das mais diferentes culturas, sem dúvida porque – para além da sedução das mil e uma aventuras – existe um importante eixo vital, em torno do qual se desenrolam: *as relações homem-mulher*, envolvendo *amor/morte/palavra* e visceralmente ligadas à *dúplice natureza* atribuída à mulher: fiel/infiel, pura/impura, entre outras.

O amor e a morte são as forças polares que *a palavra narrativa* mantém equilibrada. Foi pela fala, pelo narrar, Sherazade se manteve viva, e com isso identificou *a palavra com um ato vital*.

Embora nascido no Oriente e fiéis aos seus costumes e a suas visões do mundo, bem diferentes da visão ocidental, as histórias contadas por Sherazade se tornaram universais, porque enraizadas *na narrativa humana* e suas necessidades básicas de sobrevivência física e de realização econômica, social e afetiva. Por meio de uma ótica agudamente crítica e satírica, são denunciados os grandes vícios ou erros que perturbam a harmonia do mundo (o impulso para o fazer e o saber, o desejo de descoberta do novo, a generosidade, o amor...). Entre os contos que se tornaram independentes e mais se difundiram (transformados em contos infantis) estão: *Aladim e a Lâmpada Maravilhosa; As aventuras de Simbad, o Marujo; Ali babá e os quarenta Ladrões; O Burro, O Boi e o Lavrador, O Mercador e o Gênio*.

A FONTE LATINA E O ANÁLOGO CULTURAL DA IDADE MÉDIA

As fontes latinas (greco-romanas) vão ser descobertas e fundidas durante o longo período da Idade Média – os mil anos quem mediaram desde a “Queda do Império Romano (Século XV , início dos Tempos Modernos). Foi durante esse melênico, chamado durante muito tempo de “idade das trevas”, que a civilização *pagã*, engendrada na Antiguidade Clássica (Grécia e Roma) , foi assimilada pela civilização cristã, que levou séculos para se impor, primeiro aos romanos (século IV d.C.) e depois a todo o mundo ocidental, predominando sobre todas as religiões primitivas.

Nesses dez séculos medievais, realiza-se o grande amálgama cultural que prepara os Tempos Modernos. Como em um cadinho de alquimia, foram se fundindo, aquecidos pelo fogo espiritualista cristão; a vitalidade rude, a violência instintiva e a força-trabalho dos bárbaros com os valores civilizadores da Antiguidade Greco-Romano, cuja cultura havia permanecido nos numerosos escritos, escondidos nos conventos, que resistiram às invasões bárbaras e foram preservados pelos primitivos padres da Igreja.

Por meio desses manuscritos – pacientemente copiados ou traduzidos para o latim pelos monges – e das narrativas transmitidas oralmente por peregrinos ou viajantes, que as levavam de terra em terra, é que a herança *Latina* começou a se difundir por todo o mundo ocidental. Com a *força da religião* como instrumento civilizador, é de compreender o caráter moralizante, didático, sentencioso que marca a maior parte da literatura que surge nesse período e se funde com a de raízes orientais.

OS CONTOS MARAVILHOSOS

Ao analisar as relações da história com a natureza dos contos maravilhosos que surgem durante Idade Média, o historiador Walkenaer registra:

Depois do grande abalo que deixara no mundo o vácuo pela queda do Império Romano, os povos da Gêrmania e da Cítia europeia precipitaram-se sobre o grande colosso derrubado. Entre as tribos nômades do norte da Ásia , os tártaros, não podemos ser detidos , saíram de seus desertos e durante os séculos da Idade Média não cessaram de atacar os Estados mais vastos impérios. Grandes carnificinas, crueldades inauditas tornaram memoráveis estas prodigiosas revoluções. Os tártaros penetraram nas partes orientais da Europa e fundaram a Rússia [...] Daí incursionaram pela Alemanha, Itália e França . Os mais antigos e cruéis destes devastadores tornaram-se os mais célebres.

Como os *Oigours*, os primitivos húngaros que se tornaram os terríveis “ogros” (ou agres) dos contos de fadas: entes ferozes que devoravam crianças e gostavam de carne humana. Figura ameaçadora que com o tempo transforma-se no bicho-papão dos contos infantis (apud T. Braga, 1914).

Houve também “ogresas”, mulheres terríveis, como Melusina, que aparece nas novelas de cavalaria. Nessas narrativas medievais, nascem também os *courrils* (ou coouros), diabos malignos que gostavam de dançar. As mulheres que dormiam com eles eram chamadas de *encoouradas*. Torna-se famoso o Lobo Wargus, tipo sanguinário que, em noites de lua cheia, transformava-se no Lobisomem.

Nos contos populares medievais, o mundo feudal está representado em toda sua crueza: o marido que brutaliza a esposa (*Grisélidis*); o pai que deseja a própria filha (*Pele de Asno*); as grandes fomes que levavam os pais a abandonarem seus filhos na floresta (*João e Maria*); a antropofagia de certos povos, que se transforma no gigante comedor de crianças (*João e o Pé de Feijão*); entre outros. A violência e crueldade desses contos medievais, ao serem adaptados para crianças, por Perrault, no século XVII.

Chapeuzinho Vermelho é de origem incerta. O tema é antiquíssimo e aparece em vários folclores. Sua célula originária estaria no mito grego de Cronos, que engole os filhos, os quais de modo miraculoso, conseguem sair de seu estômago e o enche de pedras. Exatamente o final escolhido pelos Irmãos Grimm. Tal tema é encontrado ainda em uma fábula latina do século XI, *Fecunda Ratis*, que conta a estória de uma menina com um capuz vermelho, devorada por lobos, escapando milagrosamente e enchendo-lhe a barriga de pedras.

No Brasil, há uma versão na tradição oral do Espírito Santo.

A bela Adormecida é tema conhecido no *Anciennes Chroniques d' Anglaterre: Fatis et Gestes du Roy Perceforest et des Chevaliers du Franc Palais*. Dessa coletânea, circulou na Europa um original latino, datado do século XIII, contendo um episódio romanesco semelhante ao da *Bela Adormecida*: O cavaleiro Troylus e a bela Zellandine adormecida.

No folclore do Brasil há *A Princesa do Sono sem fim*, cujo final é fiel à versão de Perrault. Em Portugal, entre os contos folclóricos, aparece como *A Saia de Esquilhas*.

Barba Azul teria sua célula original na lenda do tesouro de Ixion, da mitologia grega, onde se narra que Ixion, rei da Tessália, desposou Dia depois de ter lhe feito promessas de grandes presentes e, principalmente de um tesouro oculto. Mas, depois do

casamento , quando ela reclamou o presente, Ixion negou-se a dá-lo e, enraivecido, atirou-a numa fossa cheia de carvões acesos. Por esse e outros crimes, como o violentamento de Hera, foi condenado ao Tártaro, onde ficou para sempre atado a uma roda de fogo.

Como os textos da Antiguidade Clássica começam a circular e a fundir com outras narrativas de diversas procedências, é de compreender as alterações que se tenham processado, a ponto de torná-las irreconhecíveis

Henrique do topete é apontado como uma variante do conto de *A Bela e a Fera* e ambos teriam como ancestral um conto oriental registrado por Straparola em suas *XIII Piacevoli notte*: o episódio do *Príncipe Porco e as Três Irmãs* – depois de matar duas na noite do casamento, casa com a terceira, que consegue desencantá-lo, rasga sua pele e de dentro sai um, maravilhoso jovem ... Com esse mesmo tema, há no *Pantschatantra* a estória de uma princesa casada com um príncipe-serpente que também acaba desencantado. Essa lenda está registrada em Portugal, no *Nobiliário do Conde Dom Pedro* (século XIV). É tido ainda como ancestral desse tema o mito latino *Psyché e Cupido*, de Apuleio.

No folclore mineiro há uma versão de *A Bela e a Fera* que, conforme Câmara Cascudo, é das mais completas.

A Cinderela ou *A gata Borralheira* tem um ancestral em *La Gata Ceneréntola*, registrada por Basile (*Pentameron*), no qual há a transfiguração da moça feia em bela . O tema da metamorfose da feiúra em beleza é bastante antigo e aparece em numerosas narrativas. Em Straparola (*Piacevoli*) há o caso de Biancabella, moça transformada em cobra que retorna a forma humana e linda depois de um banho de leite e de orvalho dado por sua irmã. Ainda no folclore italiano, podemos citar *O Rei e seus Três Filhos*, no qual aparece uma princesa transformada em rã.

No folclore mineiro há uma versão de *A Princesa Serpente* e, em Portugal , como *A Filha do Mouro*.

Pele de Asno, retirada de uma fabula, tem um ancestral em Straparola, que registra o caso de amor incestuoso, que, por sua vez, deriva de uma fonte oriental.

As origens de *O Pequeno Polegar* são incertas. É tema presente em praticamente todos os folclores do mundo. Corresponde á tradição milenar de um ser minúsculo, nascido de maneira milagrosa ou estranha e de grande auxílio aos pais, apesar de ua pequenez e fragilidade.

Os motivos básicos dessa estória são: floresta onde as crianças são abandonadas;

o papão ou ogre, gigante canibal que ameaça devorá-las e acaba devorando seus próprios filhos; a troca dos gorros; a bota de 7 léguas...É tema que aparece fundido com a das *Crianças e as Feiticeiras*, nas versões de *Joãozinho e Maria*, em que vários motivos de *O Pequeno Polegar* aparecem. Essa contaminação ou fusão de temas é comuníssima na literatura popular.

No folclore brasileiro aparece com o mesmo título. Em Portugal, tem várias versões: O Afilhado de Santo Antônio, Manuel Feijão e o Grão de Milho.

Grisélidis, retirado por Perrault dos fabliaux franceses, já constava do Decameron (século XIV) de Boccaccio e das *Histórias de Proveito e Exemplo de Trancoso*, como Constância de Grizela. Não consta no folclore brasileiro. Em Portugal, aparece como *Princesa Carlota*.

O *Gato de Botas* é de origem incerta, mas muito popular, pois aparece no folclore de quase todas as nações. Antes de Perrault, constava na coletânea de Basile, *Conto dos Contos* (Itália, século XVI), no episódio “Cogluso”, contando a aventura do gato astuto e amoral que consegue fazer de seu amo, pobre e tolo, um marquês que se casa com uma princesa. Na época, Perrault foi acusado de corromper a juventude com esse elogio da esperteza desonesta. Até hoje se pergunta por que *O Gato de Botas* continua a fazer parte das coleções infantis, uma vez que nele é feito o elogio da desonestidade para se vencer na vida.

Talvez seja por que esse comportamento se tornou o grande modelo dos nossos tempos ... o tempo do “vale-tudo”. Ou será por que só com esperteza os desvalidos podem escapar da injusta opressão dos poderosos, constituída em sistema ?

As Fábulas

Paralelamente aos contos maravilhosos, na Idade Média começam a circular as fábulas gregas de Escopo e as Latinas de Pedro. Eram narradas em versos e em língua “romance” (a língua foi apenas falada durante longo tempo intermediário entre o latim - língua geral – e o surgimento das novas línguas modernas: francês, italiano, português, entre outras).

Entre as diversas coletâneas de fábulas medievais – e que se tornaram fonte de todo um caudal de narrativas populares -, estão *Os Isopetes (Romance da Raposa)*. São fábulas satíricas em que a Raposa é personagem central. São 27 fábulas com as peripécias da Raposa em luta contra o lobo Ysengrin. Nelas, o mundo dos animais está organizado à imagem da sociedade francesa do tempo e toda sua arte consiste em

parodiar a comédia humana. Uma arte que La Fontaine, alguns séculos depois, iria retomar e à qual daria forma definitiva, chamando a atenção para a natureza exemplar dessas pequenas “histórias de animais” que prefiguram os homens. Na apresentação de sua primeira coletânea, *Fábulas* (1668), ele diz:

Sirvo-me de animais para instruir os homens.

Procuro tornar o vício, ridículo.

Algumas vezes oponho, através de uma dupla imagem,

O vício à virtude, a tolice ao bom senso.

Uma moral nua provoca o tédio.

O conto faz passar o preceito com ele.

Nessa espécie de fingimento, é preciso instruir e agradar.

Pois, contar por contar, me parece coisa de pouca monta.

Nestes últimos versos, La Fontaine toca no ponto vital de toda literatura autêntica e não só da fábula: sua leitura deve dar prazer e, ao mesmo tempo, dar alguma lição de vida. Assim acontece com as fábulas, que vêm da origem dos tempos e continuam correndo o mundo: *A Cigarra e a Formiga* (o eterno confronto entre prazer e dever), *O lobo e o Cordeiro* (o poder do explorador forte contra o fraco), *A Raposa e as Uvas* (desdenhar daquilo que não se pode alcançar), dentre outras, as mãos do rústico, o famoso episódio das cabras (que Sancho Pança iria contar a D. Quixote e que Molière aproveitaria na farsa de *George Dandin*), entre outras.

1.3- ALGUNS PADRÕES FABULARES DO CONTO

Nessa diversidade de formas encontradas na recolha de textos da oralidade, o pesquisador depara-se com questões delicadas ao pretender classificar o texto por categorias formais mais ou menos delimitadas. Como uma prática discursiva o gênero tem variado através do tempo, possibilitando o surgimento de novas formas, fazendo cumprir a sua função comunicativa. A Adequação do gênero a cada época e a cada cultura é um imperativo da sua instrumentalidade permitindo que uma complexa rede de valores, sentimentos e costumes circule num movimento de vaivém entre o individual e o coletivo.

Entre os textos coletados, há aqueles cujos os elementos estruturais, por vezes, levam o pesquisador a direcionar o seu entendimento do texto para um determinado conto-tipo ou gênero. A análise atenta é que vai possibilitar a sua definição classificatória.

Essa dificuldade pode ser explicada pelo fato da trama fabular sobreviver por meio permanentes misturas de sequências e de motivos de outros textos em contacto, ou mesmo pela inserção na estrutura fabular de elementos motivados pelo universo cultural para onde o texto é levado.; Essa “movência” própria do texto oral inviabiliza qualquer tentativa de classificação rigorosa, tarefa já tentada por estudiosos e de resultados não totalmente satisfatórios, e não permite o conto popular aprisionar-se em rígidos padrões tipológicos e classificatórios.

É o que se observa em duas versões do ciclo do noivo-animal, em que a estrutura fabular apresenta desvio do padrão dominante. Uma é o conto *O Sapo e a pequena Princesa*, versão adaptada de um conto dos irmãos Grimm; embora o núcleo temático se vincule a ciclo de *A Bela e a Fera*, a trama se afasta da estrutura do conto de encantamento, aproximando-se do modelo do conto de exemplo, que se vincula à antinomia Bem versus Mal.

Fica bem evidente no texto a preocupação moralizante de coibir atitudes pouco edificantes do ponto de vista da convivência social, como nos contos de proveito e exemplos criados por *Gonçalo Fernandes Trancoso*. Nesse caso, o príncipe, transformado em sapo, desencanta-se mas se nega a casar-se com a princesinha, que como castigo, o vê partir, não podendo concretizar-se o final feliz comum às narrativas desse ciclo.

A segunda versão, em que o noivo animal é um boi, a fábula estrutura-se a tipicamente como facécia, explorando um tom humorístico que incide sobre a protagonista, uma velha, em que se concentra o foco narrativo no desenvolvimento da ação.

Apesar de centradas no núcleo temático da metamorfose do noivo-animal, cujo desencanto depende da aceitação irrestrita dessa condição por uma jovem, as versões, trazidas aqui como exemplo, apresentam uma variação bastante expressiva no que diz respeito ao embaralhamento de motivos no tratamento do tema e à estrutura fabular do conto-tipo. Mesmo ciente de que o processo de recriação da forma oral se assenta numa invariante virtual memorizada e que casa *performance* inaugura uma nova versão, quando são introduzidos elementos inovadores a dados atualizadores, a diversidade textual encontra nessa amostra baiana que só poderá ter justificativa pela interferência de outras narrativas e outros modos discursivos na recriação do texto, aclimatando-se ao universo simbólico baiano, Assim, na variedades de temas e de formas encontradas na amostra coletada, podemos identificar padrões fabulares diversos, a maioria deles já consagrada na classificação Aarne e Thompson. Podemos encontrar narrativas comumente

classificadas como contos de animais, contos de exemplos, contos faceciosos, os chamados contos realistas, contos maravilhosos, contos acumulativos, contos de adivinhação.

Entre os textos encontram-se os caracterizados como contos maravilhosos ou de encantamento – um herói parte para uma aventura durante a qual se depara com problemas de difícil solução, é submetido a uma série de provas, que só consegue superar graças à ajuda de elementos mágicos, após o que é reconhecido como herói e se casa com um descendente real. Então nesse caso, os contos *Gata Borralheira*, *Moura Torta*, *A Bela e a Fera*, *A filha do Diabo*, *João e Maria*, entre outros. Desses, *Gata Borralheira*, com mais de uma centena de versões no acervo do PEPLP, é tipo mais numerosa, cujo ajudante mágico é a vaca com a varinha de condão e a presença das *Três Fadas ou Nossa Senhora*; o oriunda de *Pele de Asno*, de Perrault, que aborda o tema do incesto, em que o elemento maravilhoso é minimizado; e outra, menos numerosa, mas bastante peculiar por apresentar como ajudante mágico um caranguejinho-dourado tem a especificidade de mudar estruturalmente o conto, reorganizando suas sequências. Após a morte do caranguejo, os seus restos são enterrados e transformam-se em uma planta, cujas flores só poderão se recolhidas pela heroína que é recompensada pelo casamento com o príncipe. Nessa variante não é encontrada a sequência dos bailes nem a do sapatinho de cristal. Além do caranguejinho, o elemento mágico pode ser um siri, uma cristal. Além do caranguejinho, o elemento mágico pode ser um siri, uma sereia, uma tartaruga ou um peixe.

Outro padrão narrativo muito frequente é aquele que caracteriza o herói ou a heroína como uma pessoa exemplar – cumpridora dos seus deveres familiares e sociais, obediente, temente a Deus - , a ela se contrapondo um antagonista que apresenta um comportamento nada construtivo, segundo essa ótica, quer do ponto de vista familiar, quer social. Os antagonistas, em geral, são preguiçosos, invejosos, gananciosos. Conhecidos sob a denominação de contos de exemplo, essas narrativas constroem a trama com sequências articuladas ao antagonismo do Bem *versus* o Mal. A fábula desenvolve-se na perspectiva de estimular uma conduta exemplar, por meio de uma recompensa ao herói/heroína, ao tempo em que procura inibir a má conduta, por meio da punição do antagonista, bem de acordo com a lógica dos contos de Trancoso. Para a moça bem comportada, o prêmio é o casamento com o príncipe, enquanto para a inveja, a punição pode ser a morte ou outro castigo qualquer; já para os gananciosos, o castigo é o retorno à condição anterior de miséria.

A verdadeira intenção subjaz ao texto que, pela repetição do uso, acaba por ser aceita como verdade e, com isso uma forma de conduta é estimulada por ser considerada correta, de acordo com paradigmas elaborados pela sociedade, visando a manutenção de determinados códigos sociais que estabelecem valores e padrões norteadores das relações entre os indivíduos. A pessoa que detém a imagem negativa, ou seja, a conduta renegada, considerada prejudicial à ordem social, é, em contrapartida, rejeitada.

Construção fabular muito recorrente na Bahia é também o conto facecioso. O tom zombeteiro, provocador do riso, e a brevidade do trecho aproximam a facécia das anedotas. Esse tom distenso e alegre deve ser o responsável pela grande difusão e; aceitação da facécia, sobretudo na zona rural, chegando, às vezes, a se construir no gênero preferido de algumas comunidades de contadores.

O herói malandro de alguns desses contos orienta a sua astúcia para fins práticos utilitários de interesse pessoal, não se preocupando se o seu pragmatismo lesa ou não o interesse de terceiros. Em outros, o herói centra sua ação em vingança pessoal ou não obtenção de resultados imediatos, procurando através da esperteza tirar proveito das oportunidades, contudo sem qualquer preocupação em questionar ou modificar o modelo social. Algumas vezes a astúcia é utilizada simplesmente pelo prazer de levar vantagem sobre algum incauto ou ingênuo. Neste caso é o prazer do jogo que importa. Contudo, qualquer que seja a postura adotada, o malandro, apoiando-se na experiência acumulada, não poupa esperteza e imaginação, sutilmente elaboradas, para a consecução da sua meta. É o que ocorre nas aventuras narradas em episódios múltiplos e independentes, que se articulam constituindo ciclos em que se revelam, em sua inteireza, as táticas malandras, oportunas e sagazes dirigidas contra o poder opressor, na remoção de obstáculos, ou simplesmente endereçadas a alguém por mero prazer do jogo.

O mais conhecido, famoso e popular desses ciclos, é o de *Pedro Malazarte*, cujo herói, *Malasarte*, é o “paradigma de todos os malandros, (...) o que está sempre buscando algo que não possui.” (Mata: 1981;210). Não menos populares e difundidos são também os contos que formam o ciclo de São Pedro e Jesus. Por se tratarem de contos que desenvolvem, quase a mesma lógica narrativa e por serem seus heróis bastante semelhantes, os contadores, com frequência, usam indistintamente os nomes desses protagonistas, a ponto de não distinguirem *Pedro Malazarte de São Pedro ou de Bocage*.

Seguindo o modelo da fábula antiga, encontram-se os contos de animais. Nesses a astúcia transforma a vítima em herói vitorioso – estrutura mais recorrente, ou então é a

prudência ou a experiência acumulada que asseguram à vítima o desfecho tranquilo. O narrador sempre toma o partido do animal que se encontra em situação de desvantagem, quer pelo tamanho, pela força física, ou por outra razão que o leve a ser motivo de troca do animal poderoso ou mais forte. O animal que se sente inferiorizado, recorre à matreirice para evitar o insucesso. Tais contos valorizam a esperteza e a astúcia no animal como equivalentes da inteligência no homem. Dentre esses contos temos o ciclo do Macaco e a Onça ou a Onça e o coelho muito populares na Bahia. A força física da Onça de nada vale antes a esperteza dos seus opositores que a põem em situações vexatórias, expondo-a muitas vezes ao ridículo. No elenco de animais protagonistas desta categoria de contos se encontra o cágado ou jabuti. Segundo estudiosos, na África, entre os nagôs, a tartaruga, dotada de astúcia e malícia, constitui “um poderoso centro de convergência de contos populares”. *Nina Rodrigues* atribui aos nossos contos, que têm por herói o cágado, procedência africana, admitindo que “diversos deles têm curso, ou pelo menos uma versão equivalente entre nós” (Rodrigues.186) e afirma ainda que a contribuição africana ao folclore brasileiro não se esgota nos contos do ciclo do cágado ou jabuti.

Assim as “matrizes impressas” deixam à mostra o permanente, recíproco e revitalizante processo de ir e vir do texto cultural, do oral para o escrito, fronteira movediça que unifica sistemas diversificados, marcados apenas por codificações configuradoras de cada qual.

Nesse caso intercambiável percurso, as codificações incorporadas vestem, com outras roupagens, a invariante, dando-lhe “mobilidade semântica” sem, contudo, deixá-la perder o perfil identário do conto-tipo que, por sua vez, como texto cultural, vincula-se a estrutura de maior complexidade, um grande texto, “unificação de diversos sistemas” (Lotman: 1979,35). (Batatá-revista a CT da Literatura Oral e Popular da ANPOLI INSS 1960 – 45504/n.esp.ago.dez de 2008).

1.4 – A IMPORTÂNCIA DA LEITURA NA FORMAÇÃO DA CRIANÇA

Os contos de fadas, tais como os conhecemos, são resultado de muitas re-laborações na sociedade europeia, fixados nos séculos XVIII e XIX.

Hobreeker tinha uma coleção de velhos livros infantis. Estes eram usados como papel de embrulho. Apesar disso, ele foi o primeiro a oferecer-lhes um asilo, por algum tempo, contra as fábricas de papel. Entre as milhares de obras da coleção de

Hebreeker, havia centenas de livros que eram o seu último exemplar.

Segundo o autor, Benjamim, (1996: p.236-238), o livro infantil alemão nasceu com o iluminismo e era na pedagogia que os filantropos punham à prova o seu grande programa de remodelação da humanidade. Isto é, se o homem é por natureza piedoso, bom e sociável, deve ser possível fazer da criança, ente natural por excelência, um ser supremamente piedoso, bom e sociável. Como em todas as pedagogias teoricamente fundamentadas a técnicas da influência pelos fatos só é descoberto mais tarde e a educação nunca começa com as admoestações problemáticas, assim também o livro infantil em suas primeiras décadas é edificante e moralista, e constitui uma simples variante deísta do catecismo e da exegese. Hebreeker crítica esses textos com severidade, mas Benjamim faz uma observação na qual consiste em não negar a aridez desses livros e mesmo sua irrelevância para o leitor infantil, isto porque essas falhas já são superadas e insignificantes se comparadas com os equívocos que hoje estão em moda graças a uma suposta “empatia” no espírito da criança: “a jovialidade desconsolada das histórias em versos e as caretas hilares desenhadas por pretensos “amigos das crianças” para ilustrar essas histórias”.

Segundo o autor, a criança aceita perfeitamente coisas sérias mais abstratas e pesadas, desde que sejam honestas e espontâneas, por isso, algo pode ser dito a favor daqueles velhos textos de histórias infantis.

Numa crítica à atual literatura romanesca juvenil, afirma ser criação sem raízes, por onde circula uma seiva melancólica que nasceu num solo de um preconceito inteiramente moderno. Este preconceito segundo o qual as crianças são seres tão diferentes de nós, com uma existência tão incomensurável à nossa, na qual precisamos ser particularmente criativos se quisermos destruí-las. Considera ocioso a tentativa febril de produzir objetos, material ilustrado, brinquedos ou livros que é supostamente apropriados às crianças. Estas preocupações mais estéreis dos pedagogos acontece desde do Iluminismo. Eles, no seu preconceito não veem que a terra está cheia de substâncias puras e infalsificáveis, capazes de despertar a atenção infantil, substâncias extremamente específicas.

Continuando o autor, “as crianças, com efeito, têm um particular prazer em visitar oficinas onde se trabalha visivelmente com coisas e se setem atraídas irresistivelmente pelo detritos, onde quer que eles surjam na construção de casas, na jardinagem, na carpintaria, na confecção de roupas. Nesses detritos, elas reconhecem o rosto que o mundo das coisas assume para ela, e só para elas. Com tais detritos não imitam o mundo dos adultos, mas colocam os restos e resíduos em uma relação nova e original”.

(Benjamim. 1996, p.238).

Podemos ilustrar esse texto do autor se pensarmos nas brincadeiras improvisadas das crianças, reciclando objetos como: pedaços de madeira, meias velhas, pedaço de telha de cerâmica, roupas velhas, papéis velhos coloridos e até mesmo livros de estórias infantis já danificados pelo tempo.

Quando a criança com pedaços de trapos improvisa o vestidinho da boneca. Com o pedaço de madeira e bola de meia velha realiza o jogo de taco e até mesmo a perna de pau. O jogo de futebol num quintal baldio ou mesmo qualquer um outro espaço vazio que lhe possibilite uma pelada com a bola de meias velhas. Como não lembrar o jogo da amarelinha, no qual a criança se utiliza do caco de telha de cerâmica para riscar no chão as tabelas do jogo. E, lá no infinito uma pipa feita de papeis velhos coloridos baila com o movimento do vento ganhando o espaço, propiciando à criança uma sensação de liberdade. E o cinema e teatro improvisados que têm como tela um papel de seda ou sulfite branco duplo, sobre um caixote de papelão, no qual figuras recortadas de diversos personagens tirados de velhos livros de estórias infantis bailam e se movimentam na tela obedecendo ao movimento da luz de uma pequena lanterna. Nesta atividade lúdica a criança reconta a estória de contos de fadas, ao lhes dar uma nova roupagem dando vasão à sua criatividade infantil.

Reconhecer a importância da literatura infantil e incentivar a formação do hábito da leitura na idade em que todos os hábitos se formam. Isto é, na infância. Neste sentido, a literatura infantil é um caminho que leva a criança a desenvolver a imaginação, emoções e sentimentos de forma prazerosa e significativa. O contato com o livro possibilita a criança desenvolver o hábito de ler.

Os primeiros livros direcionados ao público infantil, surgiram no século XVIII. Autores como *La Fontaine* e *Charles Perrault* escreviam suas obras, enfocando principalmente os contos de fadas. De lá pra cá, a literatura infantil foi ocupando seu espaço e apresentando sua relevância. Com isto, muitos autores foram surgindo, como Hans Christian Andersen, os irmãos *Grimm* e *Monteiro Lobato*, imortalizados pela grandiosidade de suas obras. Nesta época, a literatura infantil era tida como mercadoria, principalmente para a sociedade aristocrática. Com o passar do tempo, a sociedade cresceu e modernizou-se por meio da industrialização, expandindo assim, a produção de livros.

Até as duas primeiras décadas do século XX, as obras didáticas produzidas para a infância, apresentavam um caráter ético-didático, ou seja, o livro tinha a finalidade única

de educar, apresentar modelos, moldar a criança de acordo com as expectativas dos adultos. A obra dificilmente tinha o objetivo de tornar a leitura como fonte de prazer, retratando a aventura pela aventura. Havia poucas histórias que falavam da vida de forma lúdica, ou que faziam pequenas viagens em torno do cotidiano, ou a afirmação da amizade centrada no companheirismo, no amigo da vizinhança, da escola, da vida.

Essa visão de mundo maniqueista, calçada no interesse do sistema, passa a ser substituída por volta dos anos 70 e a literatura infantil passa por uma revalorização, contribuída em grande parte pelas obras de Monteiro Lobato, no que se refere ao Brasil. Ela então, se ramifica por todos os caminhos da atividade humana, valorizando a aventura, o cotidiano, a família, a escola, o esporte, as brincadeiras, as minorias raciais, penetrando até no campo da política e suas implicações.

Hoje a dimensão de literatura infantil é muito mais ampla e importante. Ela proporciona à criança um desenvolvimento emocional, social e cognitivo indiscutíveis. Segundo *Abramovich* (1997) quando as crianças ouvem histórias, passam a visualizar de forma mais clara, sentimentos que têm em relação ao mundo. As histórias trabalham problemas existenciais típicos da infância, como medos, sentimentos de inveja e de carinho, curiosidade, dor, perda, além de ensinarem infinitos assuntos.

É através de uma história que se pode descobrir outros lugares, outros tempos, outros jeitos de agir e de ser, outras regras, outra ética, outra ótica...É ficar sabendo história, filosofia, direito, política, sociologia, antropologia, etc. sem precisar saber o nome disso tudo e muito menos achar que tem cara de aula. (ABRAMOVICH, 1997, p.17)

Neste sentido, quanto mais cedo a criança tiver contato com os livros e perceber o prazer que a leitura produz, maior será a probabilidade dela tornar-se um adulto leitor. Da mesma forma através da leitura a criança adquire uma postura crítico-reflexiva, extremamente relevante à sua formação cognitiva.

Quando a criança ouve ou lê uma história e é capaz de comentar, indagar, duvidar ou discutir sobre ela, realiza uma interação verbal, que neste caso, vem ao encontro das noções de linguagem de Bakhtin (1992). Para ele, o confrontamento de ideias, de pensamentos em relação aos textos, tem sempre um caráter coletivo, social.

O conhecimento é adquirido na interlocução, o qual evolui por meio do confronto, da contrariedade. Assim, a linguagem segundo Bakhtin (1992) é constitutiva, isto é, o sujeito constrói o seu pensamento, a partir do pensamento do outro, portanto, uma linguagem dialógica.

A vida é dialógica por natureza. Viver significa participar de um diálogo:

interrogar, escutar, responder, concordar, etc. Neste diálogo, o homem participa todo e com toda a sua vida: com os olhos, os lábios, as mãos, a alma, o espírito, com o corpo todo, com as suas ações. Ele se põe todo na palavra e esta palavra entra no tecido dialógico da existência humana. (BAKHTIN, 1992, p112).

E é partindo desta visão da interação social e do diálogo, que se pretende compreender a relevância da literatura infantil, que segundo afirma Coelho (2000, p.17), “é um fenômeno de linguagem resultante de uma experiência existencial, social e cultural.”

A leitura é um processo no qual o leitor realiza um trabalho ativo de construção do significado do texto. Segundo Coelho (2008.p.18); “Literatura é ato de relação do eu com o outro e com o mundo. Os tempos mudam incessantemente, porém a *natureza humana* permanece a mesma”. Isto é, a leitura, no sentido de compreensão do mundo é condição básica do ser humano.

A compreensão e sentido daquilo que o cerca inicia-se quando bebê, nos primeiros contatos com o mundo. Os sons, os odores, o toque, o paladar, de acordo com Martins (1994) são os primeiros passos para aprender a ler. Ler, no entanto é uma atividade que implica não somente a decodificação de símbolos, ela envolve uma série de estratégias que permite o indivíduo compreender o que lê.

Assim, pode-se observar que a capacidade para aprender está ligada ao contexto pessoal do indivíduo. Desta forma, Lajolo (2002) afirma que cada leitor, entrelaça o significado pessoal de suas leituras de mundo, com os vários significados que ele encontrou ao longo da história de um livro, por exemplo.

O ato de ler então, não representa apenas a decodificação, já que esta não está imediatamente ligada a uma experiência, fantasia ou necessidade do indivíduo.

A narrativa faz parte da vida da criança desde quando bebê, através da voz amada, dos acalantos e das canções de ninar, que mais tarde vão dando lugar às cantigas de roda, a narrativas curtas sobre crianças, animais ou natureza. Aqui, crianças bem pequenas, já demonstram seu interesse pelas histórias, batendo palmas, sorrindo, sentindo medo ou imitando algum personagem. Neste sentido, é fundamental para a formação da criança que ela ouça muitas histórias desde a mais tenra idade.

O primeiro contato da criança com um texto é realizado oralmente, quando o pai, a mãe, os avós ou outra pessoa conta-lhe os mais diversos tipos de histórias. A preferida, nesta fase, é a história da sua vida. A criança adora ouvir como foi que ela nasceu, ou fatos que aconteceram com ela ou com pessoas da sua família. À medida que cresce, já é

capaz de escolher a história que quer ouvir, ou a parte da história que mais lhe agrada. É nesta fase, que as histórias vão tornando-se aos poucos mais extensas, mais detalhadas.

A criança passa a interagir com as histórias, acrescenta detalhes, personagens ou lembra de fatos que passaram despercebidos pelo contador. Essas histórias reais são fundamentais para que a criança estabeleça a sua identidade, compreender melhor as relações familiares. Outro fato relevante é o vínculo afetivo que se estabelece entre o contador das histórias e a criança. Contar e ouvir uma história aconchegado a quem se ama é compartilhar uma experiência gostosa, na descoberta do mundo das histórias e dos livros.

Algum tempo depois, as crianças passam a se interessar por histórias inventadas e pelas histórias dos livros, como: contos de fadas ou contos maravilhosos, poemas, ficção, etc. Têm nesta perspectiva, a possibilidade de envolver o real e o imaginário que de acordo com *Sandroni & Machado* (1998, p.15) afirmam que “os livros aumentam muito o prazer de imaginar coisas. A partir de histórias simples, a criança começa a reconhecer e interpretar sua experiência da vida real”.

O contato da criança com o livro pode acontecer muito antes do que os adultos imaginam. Muitos pais acreditam que a criança que não sabe ler não se interessa por livros, portanto não precisa ter contato com eles. O que se percebe é bem ao contrário. Segundo *Sandroni & Machado* (2000, p.12) “a criança percebe desde muito cedo, que livro é uma coisa boa, que dá prazer”. As crianças bem pequenas interessam-se pelas cores, formas e figuras que os livros possuem e que mais tarde, darão significados a elas, identificando-as e nomeando-as.

É importante que o livro seja tocado pela criança, folheado, de forma que ela tenha um contato mais íntimo com o objeto do seu interesse. A partir daí, ela começa a gostar dos livros, percebe que eles fazem parte de um mundo fascinante, onde a fantasia apresenta-se por meio de palavras e desenhos. De acordo com *Sandroni & Machado* (1998, p.16) “o amor pelos livros não é coisa que apareça de repente”. É preciso ajudar a criança a descobrir o que eles podem oferecer. Assim, pais e professores têm um papel fundamental nesta descoberta: serem estimuladores e incentivadores da leitura.

Durante o seu desenvolvimento, a criança passa por estágios psicológicos que precisam ser observados e respeitados no momento da escola de livros para ela. Essas etapas não dependem exclusivamente de sua idade, mas de acordo com *Coelho* (2002) do seu nível de amadurecimento psíquico, afetivo e intelectual e seu nível de conhecimento e domínio do mecanismo da leitura. Neste sentido, é necessária a

adequação dos livros às diversas etapas pelas quais a criança normalmente passa .

Existem cinco categorias que norteiam as fases do desenvolvimento psicológico da criança: o pré-leitor, o leitor iniciante, o leitor-em-processo, o leitor fluente e o leitor crítico.

O pré-leitor: categoria que abrange duas fases. Primeira infância (dos 15/17 meses aos 3 anos). Nesta fase a criança começa a reconhecer o mundo ao seu redor através do contato afetivo e do tato. Por este motivo ela sente necessidade de pegar ou tocar tudo o que estiver ao seu alcance. Outro momento marcante nesta fase é a aquisição da linguagem, onde a criança passa a nomear tudo a sua volta. A partir da percepção da criança com o meio em que vive, é possível estimulá-la oferecendo-lhe brinquedos, álbuns, chocalhos musicais, entre outros. Assim, ela poderá manuseá-los e nomeá-los e com a ajuda de um adulto poderá relacioná-los propiciando situações simples de leitura.

Segunda infância (a partir dos 2/3 anos) É o início da fase egocêntrica. Está mais adaptada ao meio físico e aumenta sua capacidade e interesse pela comunicação verbal. Como interessa-se também por atividades lúdicas, o “brincar” com o livro será importante e significativo para ela.

Nesta fase, os livros adequados, de acordo com *Abramovich* (1997) devem apresentar um contexto familiar, com predomínio absoluto da imagem que deve sugerir uma situação. Não se deve apresentar texto escrito, já que é através da nomeação das coisas que a criança estabelecerá uma relação entre a realidade e o mundo dos livros.

Livros que propõem humor, expectativa ou mistério são indicados para o pré-leitor. A técnica da repetição ou reiteração de elementos são segundo *Coelho* (2000, p.34) “favoráveis para manter a atenção e o interesse desse difícil leitor a ser conquistado”. O leitor iniciante (a partir dos 6/7 anos) Essa é a fase em que a criança começa a apropriar-se da decodificação dos símbolos gráficos, mas como ainda encontra-se no início do processo, o papel do adulto como “agente estimulador” é fundamental.

Os livros adequados nesta fase devem ter uma linguagem simples com começo, meio e fim. As imagens devem predominar sobre o texto. As personagens podem ser humanas, bichos, robôs, objetos, especificando sempre os traços de comportamento, como bom e mau, forte e fraco, feio e bonito. Histórias engraçadas, ou que o bem vença o mal atraem muito o leitor nesta fase. Indiferentemente de se utilizarem textos como contos de fadas ou do mundo cotidiano, de acordo com *Coelho* (ibid, p. 35) “eles devem estimular a imaginação, a inteligência, a afetividade, as emoções, o pensar, o querer, o sentir”.

O leitor-em-processo (a partir dos 8/9anos) A criança nesta fase já domina o

mecanismo da leitura. Seu pensamento está mais desenvolvido, permitindo-lhe realizar operações mentais. Interessa-se pelo conhecimento de toda a natureza e pelos desafios que lhes são propostos. O leitor desta fase tem grande atração por textos em que haja humor e situações inesperadas ou satíricas. O realismo e o imaginário também agradam a este leitor. Os livros adequados a esta fase devem apresentar imagens e textos, estes, escritos em frases simples, de comunicação direta e objetiva. De acordo com *Coelho* (2002) deve conter início, meio e fim. O tema deve girar em torno de um conflito que deixará o texto mais emocionante e culminar com a solução do problema.

O leitor fluente (a partir dos 10/11 anos). O leitor fluente está em fase de consolidação dos mecanismos da leitura. Sua capacidade de concentração cresce e ele é capaz de compreender o mundo expresso no livro. Segundo *Coelho* (2000) é a partir dessa fase que a criança desenvolve o “pensamento hipotético dedutivo” e a capacidade de abstração. Este estágio, chamado de pré-adolescência, promove mudanças significativas no indivíduo. Há um sentimento de poder interior, de ver-se como um ser inteligente, reflexivo, capaz de resolver todos os seus problemas sozinhos. Aqui há uma espécie de retomada do egocentrismo infantil, pois assim como acontece com as crianças nesta fase, o pré-adolescente pode apresentar um certo desequilíbrio com o meio em que vive.

O leitor fluente é atraído por histórias que apresentem valores políticos e éticos, por heróis ou heroínas que lutam por um ideal. Identificam-se com textos que apresentam jovens em busca de espaço no meio em que vivem, seja no grupo, equipe, entre outros. É adequado oferecer a esse tipo de leitor histórias com linguagem mais elaborada. As imagens já não são indispensáveis, porém ainda são um elemento forte de atração. Interessam-se por mitos e lendas, policiais, romances e aventuras. Os gêneros narrativos que mais agradam são os contos, as crônicas e as novelas.

O leitor crítico (a partir dos 12/13 anos). Nesta fase é total o domínio da leitura e da linguagem escrita. Sua capacidade de reflexão aumenta, permitindo-lhe a intertextualização. Desenvolve gradativamente o pensamento reflexivo e a consciência crítica em relação ao mundo. Sentimentos como saber, fazer e poder são elementos que permeiam o adolescente. O convívio do leitor crítico com o texto literário, segundo *Coelho* (2002, p.40) “deve extrapolar a mera fruição de prazer ou emoção e deve provocá-lo para penetrar no mecanismo da leitura”.

O leitor crítico continua a interessar-se pelos tipos de leitura da fase anterior, porém, é necessário que ele se aproprie dos conceitos básicos da teoria literária. De

acordo com *Coelho* (ibid, p.40) a literatura é considerada a arte da linguagem e como qualquer arte exige uma iniciação. Assim, há certos conhecimentos a respeito da literatura que não podem ser ignorados pelo leitor crítico.

CONTOS DE FADAS E A PSICANÁLISE

Bruno Bettelheim analisa sobre o princípio do prazer versus princípio da realidade nos contos de fadas: *O Três Porquinhos, A cigarra e a Formiga e o Lobo*. Segundo o autor as histórias como “Os Três Porquinhos” são muito mais prestigiada pelas crianças do que todos os contos “realistas”, particularmente se são apresentadas com sentimento pelo narrador. As crianças ficam fascinadas quando o bufar e o soprar do lobo na porta dos porquinhos são representadas para elas. “*Os três porquinhos*” ensinam à criança pequenina, da forma mais saborosa e dramática, que não devemos ser preguiçosos e levar as coisas na flauta, porque se o fizermos poderemos perecer. Um planejamento e previsão inteligentes combinados a um trabalho árduo nos fará vitoriosos até mesmo sobre nosso inimigo mais feroz – o lobo !

A história também mostra as vantagens de amadurecer, visto que o terceiro e mais sábio dos porquinhos é normalmente retratado como o maior e mais velho.

As casas que os três porquinhos constróem simbolizam o progresso do homem na história: de uma choça desajeitada para uma casa de madeira, finalmente, para uma casa de tijolos. Interiormente, as ações dos porquinhos mostram o progresso da personalidade dominada pelo id para a personalidade influenciada pelo superego mas essencialmente controlada pelo ego.

O menor dos porquinhos constrói sua casa sem qualquer cuidado , utilizando-se de palha; o segundo usa gravetos; ambos erguem seus abrigos tão rapidamente e sem esforço quanto são capazes, de modo a poderem brincar o resto do dia. Vivendo de acordo com o princípio de prazer, os porquinhos mais novos buscam gratificação imediata, sem pensar no futuro e nos perigos da realidade, embora o porquinho do meio demonstre algum amadurecimento ao tentar construir uma casa um pouco mais substancial do que o mais novo.

Só o terceiro e mais velho dos porquinhos aprendeu a viver de acordo com o princípio de realidade: ele é capaz de adiar seu desejo de brincar, antes agindo de acordo com sua habilidade de prever o que pode acontecer no futuro. É até mesmo capaz de predizer corretamente o comportamento do lobo- o inimigo, ou estranho interiorizado, que

tenta nos seduzir e nos fazer cair na armadilha; e, por conseguinte, o terceiro porquinho é capaz de derrotar poderes mais fortes e mais ferozes do que ele. O lobo selvagem é destrutivo representa todos os poderes anti-sociais, inconscientes e devoradores contra os quais devemos aprender a nos proteger, e que podemos derrotar com a força do próprio ego.

“ *Os três porquinhos*” impressiona muito mais as crianças do que a fábula paralela mas manifestamente moralista de Esopo, “ *A Cigarra e a Formiga*”. Nessa fábula, uma cigarra, morrendo de fome no inverno, implora a uma formiga que lhe dê um pouco da comida que acumulou arduamente ao longo do todo o verão. A formiga pergunta o que a cigarra esteve fazendo durante aquela estação. Ao saber que a cigarra estivera cantando e não trabalhara, a formiga rejeita seu pedido dizendo: “ já que você pôde cantar o verão todo, também pode dançar o inverno todo”.

Esse final é típico das fábulas, que são também contos populares transmitidos de geração a geração. “Uma fábula parece ser, em seu estado genuíno, uma narrativa na qual, como o propósito de instruir moralmente, se finge que seres irracionais e algumas vezes inanimados agem e falam com interesses e paixões humanas ” (Samuel Johnson). Frequentemente santimonial, às vezes divertida, a fábula sempre afirma explicitamente um verdade moral; não há significado oculto, nada é deixado à nossa imaginação.

O conto de fadas, em comparação, deixa todas as decisões por nossa conta, inclusive a de querermos ou não tomá-las. Cabe-nos decidir se desejamos aplicar algo de um conto de fadas à nossa vida ou simplesmente apreciar as situações fantásticas a que se refere. Nosso prazer é o que nos induz a reagir oportunamente aos significados ocultos, na medida em que possam se relacionar à nossa experiência de vida e ao presente estágio de desenvolvimento pessoal.

Uma comparação de “ *Os três porquinhos*” com “ *A Cigarra e a Formiga* ” acentua a diferença entre um conto de fadas e uma fábula. A cigarra, à semelhança dos porquinhos e da própria criança, está inclinada a brincar, com pouca preocupação quanto ao futuro. Em ambas as histórias a criança se identifica com os animais (embora só um pedante hipócrita possa se identificar com a formiga desagradável, e só uma criança mentalmente doente com o lobo); mas, depois de se ter identificado com a cigarra, não há mais qualquer esperança para a criança, de acordo com a fábula. Nada aguarda a cigarra dominada pelo princípio de prazer a não ser a ruína; é uma situação do tipo. “ ou/ou ”, em que uma escolha, uma vez feita, decide as coisas para sempre.

Mas a identificação com os porquinhos do conto de fadas ensina que há

desenvolvimento – possibilidades de progresso do princípio de prazer para o princípio de realidade, que, afinal de contas, não é senão uma modificação do primeiro.

A história dos três porquinhos sugere uma transformação em que muito do prazer é conservado, por que agora a satisfação é buscada com verdadeiro respeito pelas exigências da realidade. O terceiro porquinho, esperto e brincalhão, vence o lobo em astúcia várias vezes: primeiro, quando o lobo tenta por três vezes atraí-lo para fora da segurança do lar apelando para a sua voracidade oral, propondo expedições em que os dois obteriam uma comida deliciosa. O lobo procura tentar o porquinho com nabos que podem ser roubados, depois com maçãs, e finalmente, com uma visita a uma feira.

So depois que esses esforços malogram é que o lobo se precipita para a matança. Mas ele tem que entrar na casa do porquinho para pegá-lo, e mais uma vez este vence, pois o lobo cai pela chaminé na água fervendo e acaba virando carne cozida para o porquinho. Consuma-se a justiça distributiva: o lobo que devorou os outros dois porquinhos e desejava devorar o terceiro acaba virando comida para este.

A criança, que ao longo da história, foi convidada a se identificar com um dos seus protagonistas, não apenas é dada esperança como também é dito que, desenvolvendo a inteligência, poderá se sair vitoriosa até mesmo sobre um oponente muito mais forte.

Já que, de acordo com o primitivo senso de justiça (e o de uma criança), só aqueles que fizerem algo realmente ruim são destruídos, a fábula parece ensinar que é errado aproveitar a vida quando ela é boa, como no verão. Pior ainda, a formiga nessa fábula é um animal desagradável, sem nenhuma compaixão pelo sofrimento da cigarra – e é essa personagem que se pede à criança que tome como exemplo.

O lobo, ao contrário, é obviamente um animal ruim, pois deseja destruir. A ruindade do lobo é algo que a criança pequena reconhece dentro de si: seu desejo de devorar e sua consequência – a angústia quando à possibilidade de sofrer ela própria um tal destino. Assim, o lobo é uma exteriorização, uma projeção da maldade da criança – e a história mostra como se pode lidar com isso construtivamente.

As várias excursões nas quais o mais velho dos porquinhos obtém comida por meios adequados são facilmente negligenciadas, mas são uma parte significativa da história, pois mostram que há uma enorme diferença entre comer e devorar. A criança subconscientemente a entende como a diferença entre o princípio de prazer descontrolado quando se deseja devorar tudo imediatamente, ignorando as consequências – e o princípio de realidade, de acordo com o qual sai-se vasculhando inteligentemente por comida. O porquinho maduro acorda a tempo de trazer as provisões

para a casa antes que o lobo apareça em cena. Como demonstrar melhor o valor de se agir com base no princípio de realidade, e no que isso consiste, do que com o porquinho se levantando de manhã bem cedo para garantir a comida delicioso e burlando assim as más intenções do lobo?

Nos contos de fadas , é tipicamente a criança mais jovem que, embora de início menosprezada ou escarnecida, se torna vitoriosa no final . “*Os Três Porquinhos*” se desvia desse padrão, pois é o mais velho dos porquinhos quem é o tempo todo superior aos outros dois. Uma explicação pode ser encontrada no fato de todos os três porquinhos serem “pequenos” e, portanto, imaturos, tal como a própria criança . Esta se identifica a cada vez com um deles e reconhece a progressão de identidade. “*Os Três Porquinhos*” é um conto de fadas por seu final feliz e por que o lobo recebe o que merece.

Enquanto que o senso de justiça da criança se ofende com o fato de a pobre cigarra ter que morrer de fome apesar de não ter feito nada de errado, seu sentimento de equidade fica satisfeito com a punição do lobo. Como os três porquinhos representam estágios no desenvolvimento do homem, o desaparecimento dos primeiros dois porquinhos não é traumático; a criança compreende inconscientemente que precisamos nos desprender de formas anteriores de existência se quisermos passar para outras mais elevadas. Falando com crianças pequenas sobre “*Os três porquinhos*”, encontramos unicamente regozijo pela merecida punição do lobo e pela sábia vitória do mais velho dos porquinhos e não pesar pela sorte dos dois menores. Mesmo uma criança pequena parece compreender que todos os três são na realidade um só em diferentes estágios, o que é sugerido pelo fato de responderem ao lobo exatamente com as mesmas palavras: “Não, não, não pelos de minha bar-bar-!” Se só sobrevivemos na forma mais elevada de nossa identidade, é assim mesmo que deveria ser.

“*Os Três Porquinhos*” orienta a reflexão da criança sobre o seu próprio desenvolvimento sem nunca dizer como este deveria se dar, permitindo-lhe extrair suas próprias conclusões. Somente esse processo provê um verdadeiro amadurecimento, enquanto que o dizer para a criança o que deve fazer apenas substitui o cativo de sua própria imaturidade pelo cativo da obediência aos ditames dos adultos.(Bettelheim; 2009: p. 61-65).

Bettelheim fala do princípio do prazer e da realidade na criança em fase de desenvolvimento de forma comparativa com a responsabilidade, compromisso e discernimento entre o bem e o mal na criança, o que se acentua na sua formação à medida que ela se desenvolve.

“A psicanálise dos contos de fadas mostra as razões, as motivações psicológicas, os significados emocionais, a função do divertimento, a linguagem simbólica do inconsciente que estão subjacentes nos contos infantis”. (A Psicanálise dos Contos de Fadas, Bettelheim.2009; p. 62-65).

Essa pequena análise nos permite afirmar como é importante os livros infantis para formação das crianças, os quais possibilitam-lhes descobrir-se, interagir-se e sociabilizar-se. Construir o seu próprio mundo, exercendo a sua criatividade, abrindo um imenso leque para o conhecimento do mundo imaginário e das letras

“Existem muitos contos de fadas cuja as personagens principais podem ser interpretados como representantes da *anima* ou do *animus*. Estes contos destacam modelos de relacionamento humano: os processos que ocorrem entre homem e mulher ou os fatos fundamentais da psique que estão além das diferenças entre o masculino e o feminino. Muitos contos sobre a redenção mútua são este tipo. Em tais histórias, em geral as crianças tem os papéis principais – como, por exemplo, Hansel and Gretel (João e Maria). Sendo crianças relativamente indiferenciadas tanto sexualmente como psiquicamente, elas estão muito mais próximas da imagem do ser hermafrodita original. Esta é a razão pela qual a criança também é um símbolo *SELF* - de uma totalidade interior futura e, ao mesmo tempo, dos aspectos não desenvolvidos da individualidade. A criança significa uma parte da inocência e do maravilhoso que sobrevivi em nós desde um passado remoto: ela é aquela parte da nossa infância pessoal que já passou, como também a forma nova e recente da individualidade futura. Vista sob esse enfoque, dizer que a criança é o pai do homem tem significado profundo”. (Franz:2005; p. 222).

Marilene Chauí (1984) faz análise dos contos de fadas com relação a sexualidade no desenvolvimento da criança. Ao analisar as diversas histórias infantis, o lúdico, sua simbologia, o faz de forma objetiva e cientificamente comprovada, ao que se segue:

(...) Poderíamos considerar que numa sociedade como a nossa, que dessacralizou a realidade e eliminou quase todos os ritos, os conto funcionam como espécie de “rito de passagem” antecipado. Isto é, não só auxiliam a criança a lidar com o presente, mas ainda a preparam para o que, está por vir, a futura separação de seu mundo familiar e a entrada no universo dos adultos.

Do ponto de vista da questão sexual, os contos são interessantes porque são ambíguos. Por um lado, possuem um aspecto lúdico e liberador ao deixarem vir á tona desejos, fantasias, manifestações da sexualidade infantil, oferecendo à criança recursos para lidar com eles no imaginário; por outro lado, possuem um aspecto pedagógico que

reforça os padrões da repressão sexual vigente, uma vez que orientam a criança para desejos apresentados como permitidos ou lícitos, narram as punições a que estão sujeitos os transgressores e prescrevem o momento em que a sexualidade genital deve ser aceita, qual sua forma correta ou normal. Reforçam, dessa maneira, inúmeros estereótipos da feminilidade e da masculinidade, ainda que, se tomarmos os contos em conjunto, os embaralhem bastante.

Se a psicanálise estiver certa ao diferenciar fases da sexualidade infantil, podemos observar que a repressão atua nos contos seguindo essas fases: as crianças são punidas se muito gulosas (fase oral), se perdulárias ou avarentas (fase anal), se muito curiosas (fase fálica ou genital). Em certo sentido, os contos operam com a divisão estabelecida por Freud, entre o princípio do prazer (excesso de gula, de avareza ou desperdício, de curiosidade) e o princípio de realidade (aprender a protelar o prazer, a discriminar os afetos e condutas, a moderar os impulsos).

Para facilitar a exposição, vamos dividir os contos em dois grandes "tipos": aqueles que asseguram à criança o retorno à casa e ao amor dos familiares, depois de aventuras em que se perdeu tanto por desobediência quanto por necessidade, e aqueles que lhe asseguram ser chegada a hora da partida, que isso é bom, desejável e definitivo.

Nos contos que designamos aqui como contos de retorno, a sexualidade aparece nas formas indiretas ou disfarçadas da genitalidade, que são apresentadas como ameaçadoras, precisando ser evitadas porque a criança ainda não está preparada para elas. Isto não significa que a criança seja assexuada, pelo contrário, mas que a sexualidade permitida ainda é oral ou anal. Em contrapartida, nos contos que aqui designamos como contos de partida, a sexualidade genital terá prioridade sobre as outras, com as quais vem misturada, e pode ser aceita depois que as personagens passarem por várias provas que atestem sua maturidade.

No *Chapeuzinho Vermelho* (que, na canção infantil, é dito "*Chapeuzinho cor de fogo*", o fogo sendo um dos símbolos e uma das metáforas mais usados em nossa cultura para referir-se ao sexo), o lobo é *mau*, prepara-se para *comer* a menina ingênua que, muito novinha, o *confunde* com a vovó, precisando ser salva pelo caçador que, com um *fuzil* (na canção: "*com tiro certo*"), mata o *animal* agressor e a reconduz à casa da mãe.

Há duas figuras masculinas antagônicas: o sedutor animalesco e perverso, que usa a *boca* (tanto para seduzir como para comer) e o salvador humano e bom, que usa o *fuzil* (tanto para caçar quanto para salvar). Há três figuras femininas: a mãe (*ausente*) que

previne a filha dos *perigos* da floresta; a vovó (*velha e doente*) que nada pode fazer, e a menina (*incauta*) que se surpreende com o *tamanho* dos órgãos do lobo e, fascinada, cai em sua goela.

A sexualidade do lobo aparece não só como animalesca e destrutiva, mas também "*infantilizada*" ou oral, visto que pretende digerir a menina (o que poderia sugerir, de nossa parte, uma pequena reflexão sobre a gíria sexual brasileira no uso do verbo comer).

O comer também aparece num outro conto de retorno, *João e Maria*. A curiosidade de João, depois acrescida pela gula diante da casa de confeitos, arrasta os irmãozinhos para a armadilha da *bruxa* (que é, na simbologia e mitologia da Europa medieval uma das figuras mais sexualizadas, possuída pelo demônio (o sexo), ou tendo feito um pacto com ele). A austícia salva as crianças quando João exhibe o *rabinho mole e fino* de um camundongo no lugar do dedo grosso e duro (o pênis adulto), evitando a queda do menino *no caldeirão fervente* (outro símbolo europeu para o sexo feminino, tanto a vagina quanto o útero).

Há tempo para que o pai surja e os reconduza à casa, depois de *matar* a bruxa. (A imagem do caldeirão fervente também aparece em *O Casamento de Dona Baratinha*, o noivo nele caindo, vítima da gula, não podendo consumir o casamento.)

Nos *contos de partida*, a adolescência é atravessada e submetida a provações e provas até ser ultrapassada rumo ao amor e à vida nova. Nesses contos, a adolescência é um período de feitiço, encantamento, sortilégio que tanto podem ser castigos merecidos quanto imerecidos, mas que servem de refúgio ou de proteção para a passagem da infância à idade adulta.

É um período de espera: *Gata Borralheira* na cozinha, Branca de Neve semimorta no caixão de vidro, *Bela Adormecida* em sono profundo, *Pele-de-Burro* sob o disfarce repelente. Heróis e heroínas se escondem, se disfarçam, adoecem, adormecem, são metamorfoseados (como os príncipes nos *Três Cisnes*, a princesa em *A Moura Torta*, o príncipe em *A Bela e a Fera*, etc.).

Em geral, as meninas adormecem ou viram animaizinhos frágeis (pomba, corça) e os meninos adoecem, viram animais repugnantes (frequentemente, sapos, o sapo sendo um dos companheiros simbólicos principais das bruxas) ou viram pássaros (o pássaro sendo considerado um símbolo para o órgão sexual masculino).

A expressão, muito usada antigamente, "esperar pelo príncipe encantado" ou "pela princesa encantada" não queria dizer apenas a espera por alguém muito bom e belo, mas

também a necessidade de aguardar os que estão enfeitiçados porque ainda não chegou a hora do desencantamento. *A Gata Borralheira* vai ao baile (primeiros jogos amorosos, como a dança dos insetos), mas não pode ficar até o fim (a relação sexual) sob pena de perder os encantamentos antes da hora. Deve retornar à casa, deixando o príncipe doente (de desejo), e com o par de sapatinhos momentaneamente desfeito, ficando com um deles, que conserva *escondido sob as roupas*.

Borralheira e o príncipe devem aguardar que os emissários do rei-pai a encontrem, calce os sapatos, completando o *par*. Sapatos que são presente de uma mulher boa e poderosa (fada) e que pertencem apenas à heroína, de nada adiantando os truques das filhas da madrasta (*cortar* artelhos, calcanhar) para deles se apossarem. As filhas da madrasta querem *sangrar* antes da hora e sobretudo querem *sangrar* com o que não lhes pertence, de direito (relação sexual ilícita, repressivamente punida pelo conto).

Branca de Neve, cujo corpo não foi violentado pelo fiel servidor (não lhe arrancou o coração, a virgindade, substituindo-o pelo de uma *corça*) será vítima da *gula* e da *sedução* da madrasta-bruxa, permanecendo imóvel num *caixão de cristal* (seus órgãos sexuais) com a maçã atravessada na garganta, sem poder *engoli-la*.

Além da simbologia religiosa em torno da tentação pelo fruto proibido (o sexo), o vermelho trazido pela bruxa liga-se também à simbologia medieval onde as bruxas fabricam filtros de amor usando esperma e sangue menstrual, bruxaria que indica não só a puberdade de Branca, mas também a necessidade de expeli-la para poder reviver. Despertará por um *descuido* dos anões vigilantes - a casinha na floresta, os pequenos seres trabalhadores que penetram *em túneis escuros* no fundo da terra (que na simbologia sexual é imagem da mãe fértil), um "Mestre", um a ter sono permanente, outro a espirrar, outro não podendo falar, não foram proteção suficiente, a morte aparente tendo sido necessária para reter Branca. (Seria interessante observar a *necrofilia* do belo príncipe, pois pretende levar a morta em sua companhia.)

A Bela Adormecida será vítima da *curiosidade* que a faz tocar num objeto proibido, o fuso, onde se fere (fluxo menstrual), mas sem ter culpa, visto que fora mantida na ignorância da maldição que sobre ela pesava. Sangrando antes da hora, adormece, devendo aguardar, assim que um príncipe valente, enfrentando e vencendo provas, graças à espada mágica (também símbolo do órgão viril), venha salvá-la com um beijo.

Em sua forma genital, o sexo aqui aparece de duas maneiras: prematuro e ferida mortal, no fuso; oportuno e vivificante, na espada. De modo geral, heróis e heroínas são órfãos de pais (os heróis) ou de mãe (as heroínas), vítimas do ciúme de madrastas,

padrastos ou irmãos e irmãs mais velhos. Essa armação tem uma finalidade; Graças a ela, preservam-se as imagens de pais, mães e irmãos *bons* (pai morto na guerra, mãe morta no parto, irmãos menores desamparados), enquanto a criança pode lidar livremente com as imagens más

Há um desdobramento de cada membro da família em duas personagens, o que permite à criança realizar na fantasia a elaboração de uma experiência cotidiana e real, isto é, a da divisão de uma mesma pessoa em "boa" e "má", e dos sentimentos de amor e ódio que também experimenta. Lutar contra padrastos, madrastas e seus filhos é mais fácil do que lutar com pai, mãe e irmãos.

Frequentemente, os contos se estruturam de modo mais complexo. Em *A Bela Adormecida*, por exemplo, há várias figuras femininas superpostas: a mãe ausente; a fada má que maldiz a criança; a fada boa que substitui a morte pelo sono e promete um salvador; a velha fiandeira, desobediente, que conservou o fuso proibido; a menina curiosa e desprevenida que, andando por lugares *desconhecidos* e subindo por uma *escada* (símbolo da relação sexual) se fere e adormece, à espera da *espada* e do beijo.

A fada má pune o rei que a excluiu de um festa dedicada à fertilidade (o nascimento da princesa), a punição consistindo em decretar a morte da menina quando esta apresentar os sinais da fertilidade (maldição que simboliza o medo das meninas diante da menstruação e da alteração de seus corpos).

A morte da menina decorre da curiosidade que a faz antecipar com um *objeto errado* (masturbação) a sexualidade.

A fada boa está encarregada de contrabalançar o equívoco (e o descuido masculino, que não suprimiu todos os fusos) colocando a menina na tranquilidade sonolenta da espera e entregando a espada ao príncipe (que, portanto, recebe o objeto mágico de uma mulher, pois todos nascem de mulheres). O beijo final contrabalança o medo que a espada poderia provocar, pois é instrumento de guerra e morte (o beijo simboliza, em muitas culturas, não só amor e amizade, mas também um pacto ou uma aliança).

Na maioria dos contos, o pai é indiretamente responsável pela maldição ou pelas desventuras da filha. Mas em *A Bela e a Fera* o pai é diretamente responsável ao arrancar *de um jardim que não lhe pertence*, uma rosa *branca*, despertando a *Fera*. Há no roubo da flor a simbolização do desejo e do medo inconsciente das meninas de serem raptadas ou violentadas.

A figura masculina se divide: há o pai-bom e o homem-fera, divisão que obriga Bela

a viver com o segundo para salvar o primeiro. Contudo, desejando rever o pai doente, Bela deixa que Fera, abandonada, também adoeça (de desejo). A imaturidade de Bela, seu medo da Fera, seu desejo de permanecer junto ao pai só são superados quando, pela piedade e pela sedução, retorna ao castelo da Fera, dedica-se a ela e, ao fazê-lo, *quebra* o encanto, surgindo o belo príncipe com quem viverá. O conto se desenvolve como processo de amadurecimento da heroína e de constituição da imagem masculina através de seus desejos. Do pai à fera, da fera ao príncipe.

Em *Pele-de-Burro*, o desejo incestuoso do pai é a mola do conto. A primeira tentativa da filha para evitar o incesto fracassa: pede vestido feitos de Natureza (sol, mar e lua), mas a Natureza não é contrária ao incesto, o rei podendo perfeitamente conseguir os vestidos. A princesa deve, então, fugir. Mas seu disfarce indica os efeitos do desejo incestuoso do rei: cobre-se numa pele de burro, animalizando-se. Num *outro reino* (que não o da Natureza), a princesa irá aos bailes da corte, mas, como a *Gata Borralheira*, não pode ficar até o fim para não correr o risco de ser descoberta. Porém, o príncipe apaixonado ficará doente e o remédio virá no bolo feito pela princesa. Bolo que possui o mesmo sentido e o mesmo efeito que a espada mágica, porém com a marca do feminino: é no *interior* do bolo que se encontra o remédio salvador, o anel.

Embora os contos reforcem estereótipos de feminilidade e masculinidade e preconceitos sobre homem e mulher, são ambíguos e ricos e por isso não são sexistas: a salvação pode ser trazida tanto pelo herói quanto pela heroína. As fadas, aliás, possuem um objeto mágico supremo, talismã dos talismãs: a vara de condão, sendo seres excepcionais porque reúnem atributos femininos e masculinos, sonho e fantasia de todas as crianças (e não só delas, evidentemente).

Em *Os Três Cisnes*, é a menina quem quebra o encantamento dos irmãos, tudo dependendo de sua força de vontade (ficar em absoluto silêncio durante sete anos) ou moderar o princípio de prazer, e de sua coragem e destreza para acertar as setas, no momento exato, nos corações dos três cisnes, matando-os para que vivam os irmãos. Ela é portadora de um objeto viril - o arco e flecha -, sabendo usá-lo. Sua destreza é ímpar: deve usar, e usa, o arco tendo os olhos vendados (a venda nos olhos é símbolo medieval para a morte. Este conto, portanto, realiza uma verdadeira crítica da relação sexo-morte, pois morte dos cisnes é nascimento de sua virilidade, por obra de uma mulher. E o incesto, aqui, é óbvio). Além de não serem sexistas e de contornarem o incesto, os contos não condenam o sexo com animais: é o amor e o afeto pelos animais que permitirá desencantá-los.

Alguns psicanalistas consideram que as primeiras manifestações da sexualidade estão liadas ao que denominam *escolha de objeto e objeto parcial*. A mãe (ou quem faz o papel de mãe para a criança) seria o primeiro objeto escolhido e seus seios seriam o primeiro objeto parcial. Por outro lado, como a mãe não está permanentemente presente, acarinhando e alimentando a criança, esta desenvolve fantasias sobre o objeto parcial: ausente ou faltando, torna-se um *mau objeto*; presente e satisfatório, torna-se um *bom objeto*.

A criança desenvolve também fantasias de agressão e de ternura com relação a esses objetos, sobretudo a da perseguição, no caso do mau objeto. Assim, nos contos, frutas, plantas, flores e alimentos venenosos ou ardilosos seriam objetos parciais maus ou persecutórios, mas contrabalançados por bolos, filtros, poções, joias que trazem saúde e quebram feitiços, sendo objetos parciais bons, com os quais a criança e os contos realizam a *reparação* do objeto escolhido, amado e odiado.

O objeto parcial persecutório mais perfeito, porém, é aquele que não é devorado pela criança, mas que ameaça devorá-la.

Nos contos: os dragões, os lobos, os ogros, as tempestades, as florestas sombrias, os castelos cheios de armadilhas. E para contrabalançar tamanha perseguição e reparar o objeto amado, nos *contos de retorno*, adultos salvam as crianças da perseguição e, nos *contos de partida*, a sexualidade amadurecida e vencedora das fantasias persecutórias mais antigas aparece no próprio herói ou na heroína cujos objetos mágicos (oferecidos por um bom adulto) lhes permitem, sozinhos, vencer a perseguição. Nesse mesmo contexto, compreende-se que a fada tenha a vara e a princesa dos *Três Cisnes*, o arco.

É colocado em mãos femininas algo que poderia ser fonte de temor para as meninas. São raros os casos, nos *contos de retorno*, em que a criança consegue voltar à casa sozinha, sem auxílio de algum adulto, mesmo porque a finalidade do conto é mostrar o despreparo da criança para sair pelo mundo. A grande exceção é o *Pequeno Polegar*, a criança é em tudo excepcional. Como seu nome indica, *Pequeno Polegar* é uma anomalia (e talvez por isso o entusiasmo das crianças por ele), o tamanho compensado pela inteligência fora do comum.

As botas de sete léguas, que com astúcia consegue, além de serem capacidade mágica para vencer o espaço e o tempo (a pouca idade), são também meio de assegurar à criança que seus órgãos sexuais pequenos não exigem renúncia dos desejos, mas imaginação para satisfazê-los. É interessante observar que, se nos *Três Cisnes* a menina empunha o arco, aqui o menino entra num enorme e protetor "recipiente": as botas. E se

sai muito bem.

O *Pequeno Polegar* é um dos contos onde melhor aparecem tanto o medo que a criança tem da rejeição (ser morta pelos pais) quanto a necessidade de reparação, sítio é, de recompor a bondade dos pais depois da fantasia de sua imensa maldade. Por isso mesmo as proezas maiores são feitas.

Polegar substitui para si próprio e para os irmãozinhos o pai e a mãe por pais ideais: as botas acolhedoras e salvadoras do menino que não abandona os irmãos, os protege contra os perigos da floresta e contra o gigante, os traz de volta à casa com fortuna, garantindo a sobrevivência da família. Não há príncipes nem princesas, tudo depende da inteligência e imaginação da criança pobre e minúscula. Há nos contos contínua intervenção de bons adultos, mas que não intervêm de modo casual ou arbitrário e sim de acordo com várias regras, entre as quais se destaca a escolha dos mais fracos (o caçula, o órfão, a vítima) e dos que têm senso de justiça, além da coragem. O uso dos talismãs também está submetido as regras, os transgressores sendo punidos (perda da *potência* do objeto mágico, retorno do objeto contra o usuário) ou protelada a chegada à meta (a sequência de provas recomeçando ou tornando-se mais árdua).

Heróis e heroínas precisam demonstrar que são dignos do talismã (seja por suas qualidades anteriores à recepção do objeto, seja pelo uso que dele faz, seja pela obediência às regras de seu emprego).

Em resumo: as condutas estão reguladas por normas e valores, a finalidade do conto sendo persuadir a criança de que tais normas são boas e verdadeiras e que o sofrimento decorre apenas de sua desobediência. É o compromisso do conto, situado entre o lúdico e a repressão.

Na maioria dos contos, o talismã é dom de um adulto para uma criança, mesmo que esta não o saiba. Há, porém, uma formidável exceção: *João e o Pé de Feijão*. Obtido numa sabida transação (que os adultos não entendem e castigam) o *grãozinho* de feijão, bom sêmen, plantado em boa terra, cresce durante uma única *noite*. Gigantesco caule, sobe, sobe, eleva-se até às nuvens, rígido e duro, o menino podendo nele *trepar*. Como era inevitável, João penetra no castelo do gigante malvado (figura masculina ameaçadora) que possui um segredo precioso, uma galinha que bota ovos de ouro (imagem feminina da fertilidade, guardada em segredo, fonte de riqueza: os que nascem). Dela se apodera João, fugindo pelo caule, perseguido pelo gigante e, para salvar-se, o menino *corta* o belo pé de feijão.

O conto procura lidar com um elemento repressivo complicado. Obtida a galinha

chocadeira de riquezas por um furto (justo, pois o gigante é mau e a família, pobre), esse ato tem clara significação incestuosa e pode ser um risco para a vida da família e do menino, pois o *gigante* se põe a descer pela árvore, a *mesma* por onde o menino trepara. É preciso cortar o pé de feijão depois que o essencial foi conseguido, isto é, a fertilidade. O sexo cresce livremente - é como um elemento da natureza, um vegetal -, mas essa liberdade deve encontrar um limite e ser freada, cortada. *O menino que subiu é o gigante mau que desce*. E vem com fúria assassina.

É interessante observar que, no século XIV, ao lado desses contos, surge, na Inglaterra, um outro tipo de estória, em certos aspectos semelhante ao maravilhoso dos contos, mas com uma diferença fundamental: o mundo adulto não é apresentado com divisões e ambiguidades, bom e mau, difícil e desejável, mas como mau e indesejável. Estamos pensando em *Peter Pan* e em *Alice* - o menino que recusou crescer, ficando na Terra do Nunca, e a menina cujo autor não desejou que ela crescesse, fazendo-a conhecer a luta mortal e absurda com a Rainha do Baralho num tabuleiro de xadrez.

Muitos comentadores, de formação psicanalítica, afirmam que o medo de Peter Pan o faz preferir a imaturidade sexual, o homossexualismo e a masturbação (o pó de pirimpimpim e o voo), e que as "perversões" de Lewis Carrol (o autor de *Alice*) o fazia sentir atração sexual pelas meninas, não desejando que ficassem adultas.

Não pretendemos refutar nem concordar com esses comentadores. Gostaríamos apenas de lembrar que essas histórias foram imaginadas num período conhecido como da "moral vitoriana", quando a Inglaterra, passando pela Segunda revolução industrial, mantinha o controle capitalista sobre o mundo.

A sociedade desse período é narrada e descrita por inúmeros autores como uma das sociedades mais repressivas da sexualidade. Assim sendo, podíamos considerar a recusa do mundo adulto por Peter Pan e por Alice, em vez de "anormal", talvez muito saudável e lúcida. A Terra do Nunca, apesar do Capitão Ganho, é perfeita, mas o País das Maravilhas é feito de ameaças e de frustrações.

Num romance da escritora inglesa Virgínia Woolf, *Orlando* (estória de um homem-mulher que vive em dois períodos diferentes da história da Inglaterra), a romancista descreve o momento em que, adormecendo como rapaz no século XVII, a personagem desperta como mulher, em pleno século XIX: vê por toda parte casais com trajes cinza e negro, o céu é tenebroso e opressivo e a moça despertada sente uma dor inexplicável no dedo anular esquerdo (isto é, onde se coloca a aliança de casamento).

Muitos adultos ficam chocados com a violência dos contos de fadas e se

surpreendem com o fato de que não a percebiam quando eram crianças, comprazendo-se nela. É que a maioria das crianças, além de aceitar naturalmente o maravilhoso, espera com inabalável certeza aquilo que o conto promete e sempre cumpre: "e foram felizes para sempre". A gente se engana, portanto, quando tenta "açucarar" os contos ou omitir as passagens "violentas". Muitos se surpreendem com o fato de as crianças não só desejarem ouvir inúmeras vezes os mesmos contos (numa repetição que deixa os adultos extenuados), mas também não admitirem qualquer mudança no enredo, por menor que seja (cobram do adulto que "encurta" a estória, omite ou esquece algum detalhe, altera alguma ação). Essa relação quase maníaca e obsessiva da criança com a narrativa é essencial.

A montagem do enredo, a configuração das personagens, os detalhes constituem um mundo cuja estabilidade repousa no fato de *poder ser repetido sem alteração*, contrariamente ao cotidiano da criança que, por mais rotineiro, é feito de mudanças.

Além disso, os contos, operando com metamorfoses, desaparecimentos e reaparecimentos, morte incompleta dos bons e morte definitiva dos maus, funcionam em consonância com as fantasias da criança, particularmente o modo como estrutura o desaparecimento e o reaparecimento das pessoas mais próximas, que ama e de quem depende. Inúmeras crianças inventam jogos de esconder e achar objetos, pois *sabem* onde estão.

A vantagem do conto sobre a realidade, neste aspecto, consiste no fato de que enquanto, nesta última, a criança jamais terá certeza do retorno dos desaparecidos ou do sumiço definitivo daqueles que teme ou odeia, no conto tudo isto lhe é assegurado, a presença e a ausência ficando apenas na dependência dela própria e, para tanto, exige a narração e a repetição.

Qual de nós não experimentou as emoções de brincar de "pique" ou "pegador"? Encontrar é vencer uma prova diante do desaparecimento. Mas, aspecto relevante, o medo de ser encontrado também é importante porque nos torna visíveis no que desejaríamos ocultar. E, por isso, não ser encontrado também define o vencedor. Não é sugestivo que as crianças menores adorem esse jogo, só que, esconder-se para elas, é fechar os olhos? Acreditam que o que não estão vendo as esconde. Maravilhosa fantasia. Maravilhosa onipotência (como Adão, entre as árvores, imaginando que Deus não o vê porque não é visto por ele).

Frequentemente os adultos temem o prazer manifestado pela criança diante da "violência" da narrativas. Em geral, o adulto teme, inconscientemente, ser identificado

com os "maus", sem perceber que essa identificação é sempre contrabalançada pela identificação com os "bons" e, sobretudo, que ela é saudável para ele e para a criança que pode, pela fantasia, fazer discriminações que lhe seriam difíceis ou quase impossíveis sem o material imaginário.

Não é raro vermos crianças que se sentindo ou se imaginando pouco amadas e temerosas do ódio que experimentam por alguns adultos tenderem a duas atitudes muito compreensíveis. Algumas "torcem" pelas bruxas, pelos ogros e dragões, identificando-se com eles e dando vazão á agressividade que, doutro modo, poderia ser punida se manifestada. Outras, se enchem de pavor, pois os "bons" lhes parecem muito longínquos e inalcançáveis, enquanto os "maus" lhes parecem muito próximos e poderosos. Em certo sentido, pode-se dizer que não o prazer e sim o pavor sentido por algumas crianças é que poderia ser considerado como uma espécie de aviso ou de alerta de uma sexualidade com sofrimentos e dificuldades.

O prazer pelos contos não vai sem discriminação. A criança discrimina os valores ali lançados e os organiza para si própria. Em contrapartida, como observou *Bettelheim*, a maioria das crianças não aprecia fábulas. Qual a criança que não sente ofendido o seu senso de justiça na fábula de *A Cigarra e a Formiga*? Feitas por adultos para adultos, a fábula desagrada a criança porque esta não é moralista. A ética infantil não passa pelos códigos estreitos dos apólogos nem pelo cultivo da frustração, próprio das fábulas - a raposa *sem* as uvas, o corvo *sem* o queijo, o cão *sem* a carne. Se a criança tolera a exigência de moderação dos impulsos, não tolera vê-los permanentemente frustrados. À patologia repressiva da fábula, ela opõe uma outra economia do prazer. Como Emília, sempre sem-cerimônia, que fabula a fábula, conta outro conto e muda a moral da estória, para escândalo de Dona Benta.

Em *Pele-de-Burro* - Ao dar à luz uma menina, a rainha morre deixando viúvo e triste o rei que, desde então, apenas cuida da princesa. Chegando esta aos quinze anos, sua semelhança com a mãe é tão grande que o pai por ela se apaixona, desejando casar-se com ela. Aterrorizada, a menina procura refúgio junto à aia que a criara. Dando tratos à ela, finalmente a aia julga ter encontrado um stratagema para impedir o casamento. Instrui a menina para que faça ao pai um pedido impossível de ser satisfeito, como condição para aceitá-lo como marido, deve pedir-lhe um vestido feito de sol.

Ouvido o pedido, o rei convoca todos os tecelões e tecelãs do reino e ordena que o vestido seja feito. Em três dias, está pronto. A aia repete o conselho, mas agora o vestido deve ser de lua, o que foi feito. Então surge um novo pedido, mas de um vestido de mar.

Também foi feito mas a princesa recusa o pedido do pai. Furioso com a recusa o rei declara que se casará com a princesa, de toda maneira, caso contrário mandará matá-la. Tomada de piedade pela princesa, a aia obtém uma pele de burro, nela envolve a menina e a leva para fora do reino, deixando-a entregue à própria sorte.

Assim disfarçada, Pele-de-Burro chega ao reino vizinho onde consegue trabalho como cozinheira do palácio e, por causa de seus aspectos, dão-lhe como morada o chiqueiro. Todas as noites, antes de dormir, Pele-de-Burro usa seus vestidos e chora seu triste destino.

O filho do rei chega à idade do casamento. O pai convida todas as damas solteiras do reino e dos reinos vizinhos para três bailes, quando o príncipe deverá escolher a esposa. Usando seus vestidos de sol, lua e mar, Pele-de-Burro comparece aos bailes e, desde a primeira noite, é a preferida do príncipe que somente com ela dança.

Ela não revela o nome, onde vive, quem é. Ao fim do terceiro baile, retorna ao chiqueiro e à cozinha. O príncipe adocece e médicos vindos de toda parte não conseguem curá-lo porque desconhecem seu mal.

Pele-de-Burro faz um bolo colocando seu anel de princesa na massa. Leva ao príncipe que, na primeira dentada, morde o anel, retira-o da boca e o reconhece. Indaga quem o colocou ali. Pele-de-Burro é trazida e diante de todos retira a pele, aparecendo no vestido de sol. Curado imediatamente, o príncipe se levanta, pede-a em casamento, é aceito e logo se iniciam os festejos. E os dois foram felizes para sempre.

Neste conto, a mãe morta não é substituída pela madrasta perversa, mas pela boa aia que criou, aconselhou e protegeu a menina contra o desejo incestuoso do pai. Este, diferentemente de outros contos, não é um pobre velho infeliz, mas um fogoso senhor. A não ser por essas diferenças, no restante o conto parece seguir o padrão dos demais: os quinze anos da princesa e os riscos daí advindos, a fuga, o esconderijo na pele de burro, na cozinha e no chiqueiro, os bailes e o casamento com o príncipe, depois de salvá-lo. No entanto, a trama é bem complicada.

A bondade da aia é ambígua e suspeita. Inicialmente procura esconder a menina, conservando-a no quarto, longe, portanto, do desejo paterno. Depois, sugere os vestidos que, além de serem feitos com elementos naturais (a Natureza não proíbe o incesto) e não poderem proteger a menina, ainda a transformam em sedutora, exacerbando o desejo paterno, culminando na ameaça de morte (ameaça que alguns estudiosos chamam de "juízo do Rei Lear", para lembrar o rei da tragédia de Shakespeare que repudia a filha Cordélia porque não julga suficiente seu amor filial). Finalmente, é a aia

quem coloca a menina no interior da pele de burro repelente e a conduz para longe da casa (numa expulsão benigna, mas expulsão de todo modo).

Aparentemente, as personagens se distribuem duas a duas: rei princesa, princesa-aia. Na realidade, a relação é ternária, pois entre o pai e a filha se coloca a aia-mãe. Morta no parto, reaparece como ama-de-criação.

A figura da aia comanda toda a primeira parte do conto, numa atitude vingadora contra o rei e a filha. Nessa primeira parte, a menina está sob a ameaça de dois amores: o do pai e o da aia, mas se a ameaça do primeiro é percebida por ela, a da segunda fica imperceptível sob o disfarce da proteção. A personagem complexa, portanto, é a da aia e não a do rei. Este, tudo mostra; aquela, tudo oculta. Relegada às partes servis do castelo, nele reina.

A situação, porém, é mais complexa. A aia-mãe, falsa protetora, também está a serviço de uma outra fantasia. Aparentemente, o desejo incestuoso parte do pai. Na verdade, parte da filha, a aia estando a serviço do ocultamente desse desejo, colocada, como nas peças teatrais, na qualidade de comparsa e cúmplice. O amor da menina pelo pai não pode aparecer porque sua aparição exigiria o ódio pela mãe. Ora, visto que o que a faz amada pelo pai é sua total semelhança com a mãe, ela não só já conseguiu ocupar o lugar materno, mas ainda colocar a mãe no lugar subalterno de uma serviçal. Lugar, que a seguir, ela própria ocupará, ao tornar-se cozinheira, desalojando a mãe de todos os lugares. Há uma luta surda e inteiramente dissimulada na relação princesa-aia.

O disfarce da pele de burro é significativo. Não significa apenas a animalização da menina por obra do pai e da mãe. Significa mais alguma coisa. Em várias religiões existem rituais propiciatórios dedicados à purificação e à fertilidade. Na Grécia, por exemplo, existe o rito dionisíaco de morte do bode para expiação das culpas, renascimento e fertilização da terra.

Nesse ritual, os participantes se cobrem com peles de bode, dançam, têm relações sexuais e bebem vinho, encenando a história do deus Dionísio, morto por amor de sua mãe e ressuscitado pelo sacrifício por ela feito. Coberta na pele de burro, a menina realiza um rito semelhante, ao qual se acrescenta a morada no chiqueiro.

Diferentemente de Branca de Neve e de Bela Adormecida, sua espera ou passagem não se realiza pelo sono, mas à semelhança de Borracheira, vive na sujeira e na impureza e, à semelhança de Bela, vive com animais.

Essa impureza tem vários sentidos. É, por um lado, a menstruação, encarada na maioria das culturas como impureza que isola as mulheres, fazendo-as intocáveis. São os

desejos proibidos, a masturbação (vestir os vestidos antes de dormir), a fase anal, por outro lado. Mas não só isso. Analisando o significado das cinzas e do borralho, na borralheira, *Bruno Bettlheim* lembra que na antiga Roma as Vestais (meninas da mais alta estirpe romana que deveriam permanecer virgens até os trinta anos), estavam encarregadas de uma das mais altas, nobres e importantes funções: a conservação do fogo sagrado, protetor de Roma. Ora, Pele-de-Burro vive no chiqueiro, mas é cozinheira no palácio, vivendo ao pé do fogão. Esse lugar não só a transforma de recebedor de alimento (criança) em doadora dele (mãe), mas também lhe dá uma nova figura: trabalha com o trigo (o bolo) e este é símbolo de virgindade (a Virgem, do Zodíaco, carrega um ramo de trigo) e de fertilidade. Articulam-se, assim, vida, morte, pele de animal para purificação, virgindade e fertilidade.

Quanto aos bailes, já vimos seu sentido principal nos contos. Vestida de natureza, a princesa dança e seduz. Quanto ao bolo, também lá mencionamos seu sentido. Resta o anel. Além de símbolo evidente da aliança matrimonial, o anel assume sentido para a sexualidade da personagem masculina. Antes de enfiá-lo no *dedo*, o príncipe o coloca na *boca*. Sua doença é a infantilidade. Sua cura, transferir o anel da boca para o dedo, e reconhecê-lo como um objeto doado por Pele-de-Burro, não podendo devorá-lo.

Os vestidos também são significativos, além do sentido geral de elementos da natureza. Em inúmeras mitologias, esses elementos são deuses e costumam formar uma trilogia ou trindade indissolúvel: sol-dia-luz-fogo-sexo; lua-noite-treva-mistério-sexo; mar-água-abismo-sexo. Força vital, força mágica e força concebedora.

O número três, cujo significado preciso desconhecemos neste conto, é considerado em muitas culturas o número perfeito ou número da harmonia e da síntese dos contrários. Possui poderes mágicos (repetir três vezes uma expressão ou um gesto). Na filosofia pitagórica, foram a figura perfeita e sagrada do triângulo constituído pelos dez primeiros números. Na Cabala, três são as luzes mais altas do infinito, formando o "teto dos tetos" e três são as letras do nome de Deus quando esta passa de "nada" a "Eu". Três são as Pessoas da Santíssima Trindade. Três vezes Pedro negou Cristo. Três são as essências ou hierarquias celestes (na primeira: tronos, serafins e querubins; na segunda: poderes, senhorias e potências; na terceira: anjos, arcanjos e potestades). Três são as partes da alma. Três as virtudes cardeais (fé, esperança e caridade). Três vestidos, três bailes. Em *Branca de Neve*, três vezes a madrasta vai à casa dos anões (na primeira, com o cinto de fitas, na segunda, com o pente, na terceira, com a maçã). Três são as filhas em *A Bela e a Fera* e na *Gata Borralheira*, como três são as irmãs nos *três Cisnes* e nas *Três*

Plumas. Três vezes, na canção, "Terezinha foi ao chão" e "acudiram três cavalheiros/Todos três chapéu na mão/o primeiro foi seu pai/o segundo, seu irmão/o terceiro foi aquele a quem ela *deu a mão*".

A referência que fizemos aos contos de fadas foi muito sumária, deixando de lado aspectos importantes como, por exemplo, outros significados das próprias fadas e demais figuras maravilhosas, ou outros sentidos da relação entre a bondade e a maldade, para a criança, e a divisão dos bons e maus nos contos.

Também não analisamos os vários significados dos animais e das plantas (oriundos de mitologias e simbologias de várias épocas), dos elementos naturais como água, fogo, ar e terra (sobre os quais o filósofo Gaston Bachelard escreveu, considerando-os arquétipos do inconsciente universal), das poções e filtros preparados por fadas e bruxas (sobre os quais os historiadores muito têm pesquisado), das palavras mágicas (que aparecem em outros contextos, como no filme de Fellini, *Oito e Meio*, onde, ao pronunciar as palavras *Asa Nisa Masa*, o menino traz e expulsa fantasmas e realiza desejos).

Não analisamos os objetos mágicos, embora tenhamos feito breves referências às espadas, aos bolos, às botas, aos sapatinhos (mas nada dissemos sobre o espelho, em *Branca de Neve e A Bela e a Fera*, o espelho aparecendo no pensamento ocidental em ideias como "os olhos são espelho da alma", ou como feitiço perigoso, à maneira de Narciso que se apaixonou por sua própria imagem, propiciando o surgimento do conceito de *narcisismo* ou de *fase do espelho*, na psicanálise).

Apesar dessas lacunas, gostaríamos de sugerir aqui que os contos trabalham em dois níveis: um imaginário (a estória propriamente dita) e um simbólico (a construção implícita do enredo, o lugar e a hora de cada peripécia, os objetos, as cores, os números, as palavras).

Gostaríamos também de lembrar que os símbolos não estão no lugar de outra coisa, não são substitutos, mas são *a própria coisa presentificada por meio de outras*. O símbolo realiza ou traz a coisa por intermédio de outra.

Também não nos detivemos nas posições sociais e políticas das personagens - reis, rainhas, príncipes, princesas, servos, camponeses. Nem no fato de alguns serem estrangeiros ou deformados (não é curioso, por exemplo, que haja uma *Moura que é torta?*). Nem nos demoramos na estrutura da família encontrada nos contos. Numa palavra, as dimensões históricas, ideológicas e políticas foram silenciadas.

Sobretudo não fizemos qualquer menção à alma dos contos, enquanto *obras literárias*. Nada dissemos de sua construção artística, de suas origens, transformações e

reelaborações no decorrer do tempo (situações medievais tratadas com recursos do romantismo, por exemplo), do modo como participam de várias fontes diferentes de pensamento (como a Cabala, presente na escolha dos números, privilegiando o 2, o 3, o 7 e o 10; na escolha das horas, particularmente a meia-noite; na escolha de vegetais, cores, metáforas), do significado da ordem de aparição e desaparecimento de personagens ou da sequência dos eventos (uma análise de tipo estrutural poderia mostrar, por exemplo, porque a sequência é sempre a mesma).

Essa ausência da consideração artística é grave sobretudo quando consideramos dois fatos culturais: a pasteurização dos contos de fadas por Disney e o surgimento de uma literatura infantil "realista". Na disneylândia (exceção feita para duas obras-primas de Disney: *Fantasia e Branca de Neve e os Sete Anões*), opera-se uma curiosa inversão. Em lugar de encontrarmos, como nos contos narrados, a criança lidando consigo mesma ao lidar com a divisão dos bons e dos maus, encontramos adultos fabricando a "boa criança" com quem possam conviver sem medo. O desenho só é lúdico se for "bondoso" (a contraprova sendo o horror de um filme como *Pinóquio*).

Para melhor avaliarmos essa perda, podemos relembrar *A Bela e a Fera*, no filme de Jean Cocteau. Além da ambiguidade na relação entre pai e filha e na rivalidade das irmãs pelo amor paterno, Cocteau dá especial atenção à figura de *Fera*: na cena do desencantamento descobrimos que um mesmo ator faz dois papéis; num deles, é um adolescente enamorado de Bela que, voltada para o pai, sequer o percebe; noutro, é a Fera.

O desencantamento é a reunificação das figuras que sempre foram uma só, estando duplicadas apenas por causa do medo de Bela. Medo magistralmente tratado na cena do espelho, onde se revezam as imagens de Bela, do pai, da Fera e do apaixonado. Na relação sexual, com que termina o filme, Bela e o Príncipe, enlaçados, as roupas agitadas pelo vento, suavemente elevam-se nos ares, sumindo por entre as nuvens.

Por sua vez, a chamada literatura infantil realista, além de privar a criança do acesso ao imaginário maravilhoso, fundamental para sua constituição, procura criar a "criança útil", que compreende o mundo "tal como é" (com o detalhe de que é "tal como é" para o adulto que escreveu a estória), aceita a divisão social dos papéis como divisão sexual correta, faz do trabalho e do sucesso valores centrais. A fantasia é considerada perigosa ou inútil.

Essa literatura, pretensamente realista, substitui a criança sabida, inventiva, crédula e astuta, amedrontada e valente, pela criança tonta e "bem-intencionada".

Talvez fosse bom lembrarmos a obra de Monteiro Lobato que não reprimiu "perversões" (Narizinho e o Príncipe Escamado, Emília e Rabicó), escrevendo na certeza de que a criança é inteligente, sabida e crítica.

Afinal, não realizou a mais extraordinária proeza quando, trazendo ao *Sítio do Pica-Pau Amarelo* as personagens dos contos de fadas, deu-lhes a oportunidade de convocar os *autores* dos contos e julgá-los, Emília propondo recontar doutro jeito as histórias? Pena que a televisão também tenha pasteurizado Lobato.

Enfim, não mencionamos o maravilhoso elaborado no folclore brasileiro. Por que será que o canto da *Iara* seduz e mata os homens? O *Saci-Pereré* é preto, pernetá, usa barrete vermelho e pita um pito de barro? O Curupira tem os pés virados para trás? No conto *do Sete Estrelo* os filhos abandonados viram estrelas, brilhando no céu? No conto *A Figueira*, a madrasta enterra as enteadas, cujos cabelos se transformam em árvore e cujo canto triste permite a um homem descobri-las e salvá-las? Mas não custará ao jovem leitor partir em busca desse imaginário, se quiser. Nós lhe recomendamos vivamente que, se o fizer, aceite a companhia do *Macunaíma* de Mário de Andrade.

Quando iniciamos este tópico, dissemos que não concordávamos inteiramente com as interpretações de Bruno Bettelheim e demos alguns motivos de nossa discordância. Em particular, dizíamos, a excessiva centralização das análises em torno das relações familiares.

Para que nossa afirmação não pareça descabida, sobretudo após a pequena visita que fizemos a *Pele-de-Burro*, gostaríamos de transcrever aqui um outro conto de fada que se volta, de maneira extraordinariamente bela, para o fundo mais fundo, lá onde mergulha a busca do maravilhoso.

Conta a lenda que dormia

Uma Princesa encantada.

A quem só despertaria

Um enfante, que viria,

De além do muro da estrada.

Ele tinha que, tentado,

Vencer o mal e o bem.

Antes que, já libertado,

Deixasse o caminho errado,

Porque à Princesa vem.

A Princesa adormecida,

*Se espera, dormindo espera,
Sonha em morte a sua vida.
E orna-lhe a fronte esquecida,
Verde, uma grinalda de hera.
Ela dormindo encantada.
Ele buscando-a sem tino.
Pelo processo divino,
Que faz existir a estrada.
E, sem bem que seja obscuro
Tudo pela estrada fora
E falso, ele vem seguro.
E, vencendo estrada e muro.
Chega onde em sono ela mora.
E, ainda tonto do que houvera,
À cabeça, sem maresia,
Ergue a mão, e encontra hera,
E vê que ele mesmo era;
A Princesa que dormia.*

Esse poema encontra-se no Cancioneiro do poeta Fernando Pessoa e se chama Eros e Psique.

Num livro dedicado ao estudo da obra de Fernando Pessoa, intitulado Fernando Pessoa – Alguém do Eu, Além do Eu, Leyla Perrone Moisés interpreta a figura desse poeta cuja obra se desdobra em quatro, cada qual com um nome de poeta diferente, cada qual por ele atribuída a uma pessoa diferente. Na busca-recusa da identidade (aquém do eu, além do outro), a escritora nos lembra que, em francês, persone quer dizer ninguém.

Eis a versão repressiva de “Eros e Psique: dois seres, enclausurados num cubículo fechado e sob os panos que cobrem seus corpos e rosto, se desdobre a presença da sociedade inteira, vigiando e controlando o pobre par.

Será Freud o primeiro a captar que Eros e Psique não são dois entes separados perpetuamente buscando um ao outro, mas que são um só e o mesmo ser: Eros (o desejo) Psique (a alma). Como no poema de Fernando Pessoa, em que o príncipe destemido busca a princesa encantada para descobrir que ele era ela. Desejo de indivisão e de fusão perpétua (impossível), o laço que enlaça em termo e fundo abraço, é a sexualidade humana, perpetuamente reprimida. (Chauí;1984: p.32-54).

CAPÍTULO 2

A TELEVISÃO E AS MINISSÉRIES DE LUIZ FERNANDO CARVALHO

2.1 – A Narrativa seriada

As minisséries por vezes são adaptações de grandes clássicos da literatura universal. Por outras, costumam retratar hábitos, costumes, sociedades, movimentos e acontecimentos políticos e históricos, etc.

“A narrativa seriada, segundo Arlindo Machado em seu livro *A televisão levada a sério*, faz uma análise técnica e histórica sobre o tema classificando-a em três modalidades com a terminologia capítulos, episódios seriados e episódios unitários: *Malu Mulher* e *O Fugitivo* de episódios seriados, *Hill Street Blues* (1981-89), seriado policial como episódios unitários.

Como se sabe, a programação televisual é muito frequentemente concebida em forma de bloco cuja duração varia de acordo com cada modelo de televisões comerciais, têm bloco de menor duração que as televisões públicas, pela razão óbvia de que precisam vender mais intervalos comerciais. Uma emissão diária de um determinado programa é normalmente constituída por um conjunto de blocos, mas ela própria também é um seguimento de uma totalidade maior – programa como um todo que se espalha ao longo de meses, anos, em alguns casos até décadas, sob a forma de edições diárias, semanais ou mensais. Chama-se de serialidade essa apresentação descontínua e fragmentada do sintagma televisual. No caso específico das formas narrativas, o enredo é apresentado em dia ou horário diferente e subdividido, por sua vez, em blocos menores, separados uns dos outros ou breaks para a entrada de comerciais ou de chamados para outros programas. Muito frequentemente, esses blocos incluem, no início, uma pequena contextualização do que estava acontecendo antes (para refrescar a memória ou informar o espectador que não viu o bloco anterior) e, no final, um gancho de tensão, que visa manter o interesse do espectador até o retorno de série depois do break ou no dia seguinte. Os episódios da série de *David Lynch Twin Peaks* (1990-91) por exemplo, começavam sempre com uma rápida retrospectiva dos episódios anteriores e terminavam invariavelmente no momento mais inquietante.

Existem basicamente três tipos principais de narrativas seriadas na televisão, segundo Arlindo. No primeiro caso, temos uma única narrativa (ou várias narrativas

entrelaçadas e paralelas que se sucede), mas ou menos linearmente ao longo de todos os capítulos. É caso dos teledramas, telenovelas e de alguns tipos de séries ou minisséries. Esse tipo de construção se diz teleológico, pois ele se resume fundamentalmente, num (ou mais) conflito (s) básico (s), que se estabelece logo de início um desequilíbrio estrutural, e toda evolução posterior dos acontecimentos consiste num empenho em restabelecer o equilíbrio perdido, objetivo que, em geral, só atinge nos capítulos finais. No segundo caso, cada emissão é uma história completa e autônoma, com começo, meio e fim e o que se repete nos episódios seguintes são apenas os mesmos personagens principais e uma mesma situação narrativa. Nesse caso, temos um protótipo básico que se multiplica em variantes diversas ao longo da existência do programa.

É o caso basicamente dos seriados – por exemplo, o célebre *Malu Mulher* (1979-81)- e de programa humorístico do tipo monty *Python's Flyng Circus* (1969 – 74). Nessa modalidade, um episódio, via de regra, não se recorda dos anteriores nem interfere nos posteriores. O personagem principal aparece ferido no final de um episódio, o vilão é colocado na cadeia, mas no episódio seguinte já não havia mais sinal do ferimento nem o vilão está mais na prisão. O caso mais absurdo é o desenho dirigido por *Trey Park South Park* (desde de 1998), que tem um personagem, o Kenny, morre em todos os episódios, mas sempre retorna vivo nos episódios seguintes. Nesse tipo de estrutura, ao contrário da modalidade anterior, não há ordem de apresentação dos episódios: pode-se invertê-los ou embaralhar-los aleatoriamente, sem que a atuação narrativa se modifique. Finalmente, temos um terceiro tipo de serealização, em que a única coisa que se preserva nos vários episódios é o espírito geral das histórias, ou a temática: porém, em cada unidade, não apenas a história é completada e diferente das outras, como diferentes também são os personagens, os atores, os cenários e, às vezes, até os roteiristas e diretores. É o caso de todas aquelas séries em que os episódios têm em comum apenas o título *genérico* e o estilo das histórias, mas cada unidade é uma narrativa independente. A série *The Outer Limits* (Quinta dimensão; primeira versão : 1963 – 64), por exemplo, é constituída de episódios em que a única coisa em comum é a presença em cena de monstros do espaço extraterrestre, sejam eles insetos gigantes, micro-organismos, parasitas, rios ou rochas inteligentes. Na mesma categoria se poderia enquadrar também a série brasileira *Comédia da vida privada* (1995-97), em que as diferentes histórias mensais têm em comum apenas o fato de focalizarem sempre a vida doméstica e o eterno conflito homem mulher (além, naturalmente, dos arrojados estilos de mise-en-scène e edição). Neste

livro, seguindo principalmente sugestões de *Renata Pallottina*, adotaremos, sempre que é pertinente, a seguinte terminologia: vamos chamar de capítulos os seguimentos do primeiro tipo de serialização, de episódios seriados os segmentos do segundo tipo e de episódios unitários narrativos independentes do terceiro tipo. Naturalmente os três tipos de narrativas podem às vezes se confundir.

As telenovelas brasileiras pertencem, sem dúvida, à primeira modalidade, ou seja, a (s) história (s) iniciada (s) no primeiro capítulo se desenrola (m) teleologicamente ao longo de toda série, até o desfecho final nos últimos capítulos, mas pode (m) arrastar-se indefinidamente, repetindo *ad infinitum* as mesmas situações ou criando situações novas, enquanto houver altos índices de audiência isso significa que as telenovelas incorporam também características de seriado.

Por outro lado, existem seriados em que, malgrado se possa verificar uma estrutura básica de episódios independentes, permitindo, portanto, que possam ser assistidos em qualquer número ou ordem, há uma situação teleológica, um início que explica as razões dos conflitos e uma espécie de objetivo final que orienta a evolução da narrativa. Aqui também a série pode se desdobrar-se ao infinito, enquanto houver audiência, mas há um episódio inaugural e explica o contexto da série e é possível ainda que, em algum momento, os realizadores resolvem colocar um ponto final na história, fazendo com que os personagens principais possam atingir uma meta prefixada. A situação básica do seriado *Malu Mulher*, por exemplo, se explica nos primeiros episódios, com o conflito conjugal, a separação do casal e o trauma da filha. No seriado *The Fugitive* (1964-67), temos uma situação básica também apresentada no primeiro episódio: o *Dr. Richard Kimble*, equivocadamente fugindo da polícia e tentando encontrar o verdadeiro assassino, antes que ele próprio seja capturado. Cada um dos episódios seguintes será uma variação em torno da fuga e da investigação do crime. Finalmente, três anos depois do início do seriado, o crime é desvendado e o assassino fuzilado pelo policial que perseguia *Kimble*, finalizando portanto a narrativa.

Há várias explicações sobre as razões que levaram a televisão adotar a serialização como principal forma de estruturação de seus produtos audiovisuais. Para muitos a televisão, muito mais do que os meios anteriores, funciona segundo um modelo industrial e adota como estratégia produtiva as mesmas prerrogativas da produção em série que já vigoram em outras esferas industriais, sobretudo na indústria automobilística. A necessidade de alimentar com material audiovisual uma programação ininterrupta terá exigido da televisão a adoção de modelos de produção de larga escala, onde a

serialização e a repetição infinita do mesmo protótipo constituem a regra. Com isso, é possível produzir um número bastante elevado de programas diferentes, utilizando sempre os mesmos atores, o mesmo figurino e uma única situação dramática. Enquanto produtos como livros, o filme, o disco de música são concebidos como unidades mais ou menos independentes, que demoram um, o tempo relativamente longo para serem produzidos, o programa de televisão é concebido como um sintagma padrão, que repete o seu modelo básico ao longo de um certo tempo, com variações maiores ou menores.

O fato mesmo de a programação televisual como um todo constituir um fluxo interrompido de material audiovisual, transmitido todas as horas do dia e todos os dias da semana, aliado ao fato de que uma boa parte da programação é constituída de material ao vivo, que não pode ser editado posteriormente, exige velocidade e racionalização da produção. A tradição parece demonstrar que um certo “fatiamento” da programação permite agilizar a produção (o programa pode já estar sendo transmitido enquanto ainda está sendo produzido) e também responder às diferentes demandas por parte dos distintos seguimentos da comunidade de telespectadores.

Mas é preciso considerar como nota Arlindo que não foi a televisão que criou a forma seriada narrativa. Ela já existia antes na forma epistolares de literatura (cartas, sermões, etc.), nas narrativas místicas intermináveis (*As mil e uma noites*), depois teve um imenso desenvolvimento com a técnica do folhetim, utilizada na literatura publicada em jornais no século passado, continuou como tradição do radiograma ou radionovela e conheceu a sua primeira visão audiovisual como os seriados do cinema. Na verdade foi o cinema que ofereceu o modelo básico de serialização audiovisual de que se vale hoje a televisão. O seriado nasce no cinema por volta de 1913, como decorrência das mudanças que estavam acontecendo no mercado de filmes. Nessa época, parte considerável das salas de cinema era ainda os artigos *nickelodeons*, que só passavam filmes curtos, inclusive porque o público ficava em pé ou sentado em incômodos bancos de madeiras sem encosto. Os longas metragens (feature films), que começam a surgir nessa época, só podiam ser exibidos nos salões de cinema, mais confortáveis e mais caros, embora numericamente pouco expressivo. O filme em série permitia atender às duas demandas simultaneamente. Eram filmes de duração mais longa, que podiam ser exibidos nos salões de cinemas destinados a classe média, mas podiam também ser exibidos em partes nos *nickelodeons*, que concentravam o público mais pobre da periferia. Séries cinematográficas como. *Fantômas* (1913), de *Louis Feuillade*, e *The Perfills of Pauline* (1914), de *Luis Gasnier*, baseados nos modelos dos folhetins

jornalísticos, deram a forma básica do gênero. Tratava-se, como nos seriados da televisão, de filmes concebidos em escala industrial, rodados simultaneamente com a exibição das partes anteriores e capazes de absolver as circunstâncias da produção.

O clássico *Les Vampires* (1915-16), de *Feuillade*, por exemplo, teve muitas de suas partes improvisadas no estúdio, com roteiro inventado na hora e sem que ninguém soubesse como iria terminar a história.

O plot narrativo é completamente anárquico; muitas situações têm continuidade; há uma série de acontecimentos não explicados; alguns personagens morrem subitamente, apenas porque os atores que os encarnavam haviam sido despedidos; alguns mortos ressuscitam misteriosamente poucos capítulos depois. Tudo isso que, nos primórdios do cinema, aparecia como desgoverno ou amadorismo, ganharam expressão industrial e forma significativa com a televisão.

Mas independente dessa ligação histórica, existem também razões de natureza intrínseca ao meio condicionado a televisão à produção seriada. A recepção de televisão em geral se dá em espaço doméstico iluminado, em que o ambiente circundante concorre diretamente com o lugar simbólico da tela pequena, desviando a atenção do espectador em relação ao enunciado televisual. Isso quer dizer que a atitude do espectador em relação ao enunciado televisual costuma ser dispersiva e distraída em grande parte das vezes. Diante dessas contingências, a produção televisual se vê permanentemente constrangida a levar em consideração as condições de recepção e essa pressão acaba finalmente por se cristalizar em forma expressiva. Um produto adequado aos modelos correntes de difusão não pode assumir uma forma linear, progressiva, com efeitos de continuidade rigidamente amarrados como o cinema, senão o telespectador perderá o fio da meada cada vez que sua atenção se desviar da tela pequena. A televisão logra melhores resultados quanto a sua programação por tipo recorrente, circular, reiterando ideias e sensações a cada novo plano, ou então quando ela assume a dispersão, organizando em painéis fragmentários e híbridos, como na técnica da *collage*.

Há que considerar também a incorporação do *break* à estrutura da obra. O “intervalo comercial” surgiu, muito provavelmente, por razões de natureza econômica, imposto pelas necessidades de financiamento na televisão comercial, e talvez seja a razão dele ser tão mal compreendido (até algum tempo atrás, os franceses o chamavam pejorativamente, de *saucissonage*, “fatiamento” do programa como se ele fosse um salsichão). Mas a sua função estrutural não se limita apenas a um constrangimento de natureza econômica. Ele tem também um papel organizado muito preciso, que é o de

garantir ganchos de tensão que permitem despertar o interesse da audiência, conforme o modelo do corte com suspense, explorado na técnica do folhetim.

A melhor prova disso é o fato de até mesmo as televisões estatais – aquelas que não dependem de publicidade para se manter – utilizarem o recurso do *break* em sua programação, Segunda *Balogh*, típicos ganchos para a divisão dos blocos são momentos de riscos ou de decisão do relato ou dos momentos mais tensos no plano passional. Ela cita o caso dos momentos de suspense e tensão na conquista amorosa entre *Riobaldo* e *Diadorina* adaptação televisual de *Grande sertão veredas* (1985), dirigido por Walter Avancini.

Como se trata de uma aproximação difícil (um caso de homossexualidade entre jagunços), carregada de erotismo, proibição, sentimento de culpa e afastamento físico, tem-se uma situação ideal para extrair dela vários ganchos de tensão. Seccionando o relato no momento preciso em que se forma tensão e em que o espectador mais quer a continuação ou o desfecho, a programação de televisão excita a imaginação do público. Assim, o corte e o suspense emocional abrem brechas para a participação do espectador, convidando-o a prever o posterior desenvolvimento do entrecho.

Se os intervalos que se fragmentam um programa de televisão fossem suprimidos e vários capítulos diários fossem colocados em continuidade numa mesma sequência, o interesse do programa provavelmente cairia de imediato uma vez que ele foi concebido para ser decodificado em partes e simultaneamente com outros programas. Ninguém suportaria uma minissérie ou telenovela que fosse apresentada de uma só vez (mesmo que de forma compacta), sem interrupções e sem os nós de tensão que viabilizam o corte.

O segundo modo de serialização – metamorfose dos elementos narrativos está bem na exemplificação por *Calabrese* na análise que ele faz do seriado norte-americano *Bonanza* (1960-73), que teve vários episódios dirigidos por *Robert Altman*. Os elementos invariantes da série correspondem à iconografia básica do Western, celebrizada pelo cinema: boiadeiros, aldeias, salloons, bailes na praça, manadas de gado, corridas nas pradarias, índios, pancadarias, tiroteio, country música e o duelo final. Aos poucos, variáveis vão sendo introduzidas, manchando essa platitudo inicial : surge um boxeador da Inglaterra, um japonês que não conseguem integrar-se ao grupo, um quixotesco parente do México, o pistoleiro que fica cego e assim por diante. No plano temático, os papéis que personificam o bem e o mal também vão sofrendo contínua retificação ao longo do seriado.

Finalmente, uma terceira tendência das narrativas seriadas consiste em construir um *entrelaçamento*, de um enorme número de situações paralelas ou divergentes, gerando como resultado de uma complexa trama de acontecimentos não necessariamente integrados.

Embora esse modo de engendramento narrativo possa ser encontrado também na literatura e no cinema, foi sem dúvida a televisão que lhe deu maior consequência, em razão principalmente da longa duração dos programas, que torna inevitável o florescimento de tramas paralela, e em razão também das características do processo produtivo (a produção se dá ao mesmo tempo que a recepção , ou com uma pequena diferença de tempo), que permite incorporar ao programa os acidente do acaso e as demandas da audiência, através da expansão, enxugamento ou suspensão das tramas paralelas.

O autor finaliza com o seguinte paragrafo:

“Naturalmente, essas três modalidades de narrativas seriadas nunca ocorrem, na prática, de uma forma pura” elas todas se contaminam e se deixam assimilar umas pelas outras, em graus variados, de modo que cada programa singular, se não for estereotipado, acaba por propugnar uma estrutura nova e única. A riqueza da serialização televisual está portanto, em fazer dos processos de fragmentação e embaralhamento da narrativa uma busca de modelos de organização que sejam não apenas complexo, mas também menos prováveis e mais abertos ao papel ordenador do caso”. (Machado Arlindo: 2000; p.97).

Renata Pallotini, afirma: “o seriado é uma produção ficcional para a TV, estruturada em episódios independentes que têm, cada um em si, uma unidade como o todo”. (Pallotini:1998; p.30).

Segundo a autora, a minissérie é uma “espécie de telenovela curta, totalmente escrita, via de regra,. Quando começam as gravações. É uma obra fechada”. (idem, p.28).

As telenovelas brasileiras conquistaram projeção mundial e são exportadas para diversos países, o que mostra o reconhecimento dos nossos produtores audiovisuais. Desde da época em que a televisão foi inaugurada, ou seja, em 1951, não deixou de se expandir e crescer, tornando-se um dos meios de comunicação de maior influência nos costumes e opiniões do público.

A inserção das telenovelas nos costumes e na vida política, já é provável por diversos autores especialistas, a minissérie *Anos Rebeldes* de Gilberto Braga e Sérgio Marques teve um papel decisivo no estímulo ao surgimento do movimento dos “Caras

pintadas” pelo *impeachment* do então presidente Fernando Collor de Mello. A minissérie retrata a trajetória do jovem idealista João Alfredo (Cassio Gabos Mendes) contra a ditadura militar, entre 1964 e 1971. A trilha sonora, marcada pelo movimento Tropicália, evocou o sentimento de uma época rebelde (daí o título) e heroica, facilmente idealizável pela imaginação juvenil.

Muitos jovens admitiram, em depoimentos posteriores, que ao participarem das manifestações contra Collor gostavam de se imaginar como personagens da minissérie. Não foi por acaso que os carros e trios elétricos que puxavam as manifestações de rua tocavam as músicas que compunham a trilha sonora de *Anos Rebeldes*. Mais uma vez, desaparece, aqui, a fronteira entre o imaginário e o real. A novela, a minissérie, o drama fictício acabam servindo de parâmetro para ações no mundo real. (1997: Ed. Moderna, Comunicação em Debate, p.75).

2.2 - A televisão Brasileira

Não é erro afirmar que a televisão brasileira através das telenovelas e minisséries conquista e envolve o público espectador, transmite cultura e enfoca problemas relacionados com a sociedade atual pertinentes à discriminação social e racial.

Todos esses fatores contribuíram para justificar a implantação da TV digital, cuja primeira transmissão aconteceu em dezembro de 2007.

Bucci, escreve, “no Brasil a TV reina praticamente sozinha e sem rivais. Eis porque, escreve Bucci, “O Brasil se comunica pela televisão. O Brasil se reconhece pela televisão, e praticamente só pela televisão, que reina absoluta sobre o público nacional, muitas vezes superior a outros veículos(...) A TV dá a última palavra e, mais do que isso, a primeira e a última imagem sobre todos os assuntos”. Videologia, (Bucci 2004, p.12).

“A cultura integracionista preparada e difundida pelos meios de comunicação de massa, embora pretenda ser apolítica, representa ela mesmo uma ideologia política. O lugar em si da TV, com seu tempo em gerúndio e videosfera de Debray. E é nele, nesse lugar, que o sujeito se constitui, pois esse lugar da TV é a própria ideologia encarnada em efeitos eletrônicos (ou o próprio capital refeito em espetáculo). Videologia, (Bucci 2004, p.38 e p.39)

Terry Eagleton em seu livro *Ideologia*, nos mostra a televisão como instrumento ideológico de manipulação da classe dominante. É um meio de comunicação de massa que na Sociedade do capitalismo avançado difunde a ideologia dominante amplamente utilizada para atingir a grande massa de telespectador, no uso amplo de seus interesses e

de manipulação, mas , apesar dessa manipulação, “a cultura dos grupos e classes dominados preserva uma boa margem de autonomia”.

“Nas sociedades capitalistas avançadas, os meios de comunicação frequentemente são considerados um possante veículo através do qual a ideologia dominante é disseminada; mas essa suposição não deve permanecer irrefutada. É verdade que boa parte da classe trabalhadora britânica lê os jornais do partido conservador, da ala direita; mas pesquisas indicam que um grande número desses leitores é indiferente, ou ativamente hostil à política desses periódicos. Muitas pessoas passam a maior parte de suas horas de lazer vendo televisão: mas se ver televisão de fato beneficia a classe governante, não é porque ela contribui para transmitir a ideologia dessas classe, a um bando de gente dócil. O fato politicamente importante acerca da televisão é, provavelmente, o ato de assistir a ela, mais do que seu conteúdo ideológico. Passar longos períodos na frente da televisão firma os indivíduos em papéis passivos, isolados, privatizados, além de consumir uma boa quantidade de tempo que poderia ser dedicada a propósitos políticos produtivos. É mais uma forma de controle social que um aparato ideológico.(Eagleton Terry: 1997, p.42- 43).

Também há uma controvérsia nessa afirmação, conforme Eagleton. “Essa visão cética da centralidade da ideologia na sociedade moderna encontra expressão em *The Dominant Ideology Thesis* (1980), de autoria dos sociólogos. N. Abercrombie, S.Hill e B.S. Turner. Abercrombie e seus colegas não pretendem negar a existência das ideologias dominantes, apenas duvidam que essas sejam um meio importante para conferir coesão de uma sociedade. Tais ideologias podem com efeito unificar a classe dominante, mas em geral obtêm muito menos êxito, segundo os autores, em infiltra-se na consciência de seus subordinados. Nas sociedades feudais e capitalistas primitivas, por exemplo, os mecanismo de transmissão de tais ideologias às massas eram notavelmente insuficientes: não havia meio de comunicação ou instituições de educação popular , e grande parte das pessoas era analfabeta. Esses canais de transmissão sem dúvida floresceram na fase posterior do capitalismo, mas a conclusão de que as classes subalternas incorporam maciçamente a visão de mundo de seus governantes é desafiado por Abercrombie, Hill e Tuner. Por um lado, argumentam eles, a ideologia dominante nas sociedades capitalistas avançadas apresenta fissura e contradições internas e não oferece nenhum tipo de unidade inconsútil que as massas possam internalizar; por outro lado, a cultura dos grupos e classes dominados preserva uma boa margem de autonomia. O discurso cotidiano dessas classes segundo afirmam os autores, forma-se em grande parte fora do

controle da classe dominante, reunindo crenças e valores que estão elas”. (EagletonTerry:1997; pgs. 42-43).

2.3- A TELEVISÃO NO BRASIL – REDE GLOBO

Não podemos falar de televisão sem destacar a Rede Globo de televisão, isto porque a sua programação é considerada a melhor da televisão brasileira.

A rede Globo iniciou suas atividades no dia 26 de abril de 1965, no Rio de Janeiro. Foi fundada e dirigida pelo empresário Roberto Marinho até sua morte, em 2003, quando passou ao controle de seus filhos: Robert Irineu e João Roberto Marinho. Atualmente a emissora é a maior de toda a América Latina e a quarta maior do mundo, assistida por 80 milhões de pessoas diariamente. A empresa faz parte do grupo empresarial Organizações Globo.

A matriz da empresa encontra-se no bairro Jardim Botânico, e seus principais estúdios de produção localizam-se no complexo conhecido como Projac, em Jacarepaguá, na zona oeste da cidade. Em 2007, a Globo alterou suas operações analógicas com o propósito de construir uma produção televisiva em alta definição para a televisão digital.

Em 30 de dezembro de 1957, o Conselho Nacional de Telecomunicações publicou um decreto concedendo o canal 4 do Rio de Janeiro à TV Globo Ltda. Sendo assim a TV Globo foi oficialmente inaugurada no dia 26 de abril de 1965.

O início da TV Globo como uma rede de emissoras afiliadas por todo o país se dá a partir de 1969, quando entrou no ar o “*Jornal Nacional*”, primeiro telejornal em rede nacional, ainda hoje é transmitido pela emissora e líder de audiência nacional. O primeiro programa foi apresentado por Hilton Gomes e Cid Moreira.

Em 1970, transmitiu pela primeira vez a Copa do Mundo de 1970, na qual o Brasil foi campeão. Várias filiais foram inauguradas nas grandes metrópoles de todo o Brasil.

Em, 31 de março (dia da inauguração do sistema de televisão em cores no Brasil), a TV Globo exibiu o especial “*Meu Primeiro Baile*”, o primeiro programa de televisão brasileira inteiramente gravado em cores.

Em 31 de Março de 1973 entrou no ar “*O Globo Reporter*”, no ar até hoje com grande índice de audiência.

O Fantástico, primeiro jornal eletrônico da televisão brasileira levado ao ar aos domingos, também estreou em 1973, exibido até hoje e se mantém líder de audiência.

Em 24 de abril de 1974, passou a ser transmitida em cores. Em 1977 toda a programação da emissora passou a ser a cores. Em 1982, a emissora implantou a transmissão via Satélite.

Em 1975, a Rede Globo foi forçada pelo governo a não exibir o Roque Santeiro, com 34 capítulos gravados.

A partir de 1976 é o momento em que a Globo começa a construir o que seria chamado de “Padrão Globo de Qualidade”, em que o horário nobre é preenchido com duas novelas encaixadas por um telejornal curto e sintético, uma telenovela que seria chamada a partir de então de “novela das oito” e depois uma linha de shows, filmes ou “*Globo reporter*”, sempre bastante regularidade de horário e programação.

Este padrão nada mais é do que chamado “grande fixa”, tanto na vertical (sequência dos programas no dia), quanto na horizontal (respeito a sequência ao longo do dia da semana), orquestrado por Walter Clark e José Bonifácio de Oliveira Sobrinho. A grande fixa é utilizada fielmente pela Globo até os dias de hoje.

O padrão seria decisivo para a conquista da liderança de audiência, pois, no final da década de 70, as duas grandes redes, Rede Record e a Rede Tupi, estavam se deteriorando por falta de recursos e estratégias, sobrando apenas a Globo como uma alternativa de certa qualidade.

Em 1978, após a Copa do Mundo de 1978, estreou o Globo Esporte no ar até hoje.

Em 1983, estreava o Video Show, no ar até hoje. O programa teve diversos apresentadores e o que mais destacou foi Miguel Falabella nos anos 90.

A Rede Globo especializou-se na produção das telenovelas de inúmero gêneros, que são vendidas atualmente para mais de 30 países. São comédias, novelas românticas, atuais e de época, filmadas no Rio de Janeiro, em São Paulo, no campo, no litoral e em todos os estados brasileiros, conforme requer a história e produção televisiva.

Alguns críticos e especialistas questionam se realmente, as novelas produzidas pela TV Globo se veiculam opiniões, usos e costumes de toda a sociedade brasileira e se refletem essa sociedade. Alguns consideram impossível devido à grande extensão territorial do nosso país e, a grande diversidade sócio-cultural que existem nos diversos estados e regiões do país.

Por outro lado, as telenovelas da Globo e seriados brasileiros e americanos produzem de imediato fenômenos de massificação, objeto de diversos estudos e que podem ser verificados de maneira empírica e simples, sem necessidades de um protocolo, ou estudos complexo e experimental que está ao alcance de qualquer

indivíduo. Basta sair um comercial de roupas e calçados, em qualquer região do país, sempre em busca de itens que estejam em sincronia com o que surge na TV. É o Marketing de Consumo que explora este mercado das tele-dramaturgias audiovisual (as Telenovelas e mesmo alguns seriados).

Desde a década de 1990, a Globo tem investido no mercado cinematográfico, aproveitando à sua infra-estrutura, suas experiências no formato televisivo e seus contratos com atores e diretores.

É do conhecimento de todos que produções cinematográficas como *Central do Brasil* e *A cidade de Deus*. Já concorreram até ao Oscar; também a produção cinematográfica como : *O Alto da Compadecida* e *Cidade de Deus* têm grande receptividade junto ao público espectador, sendo sempre reprogramada nos horários de cinema como: *Sessão da Tarde*, *Máquina Quente*, *Tela Quente*, com índice de audiência bastante elevado.

Há controvérsia sobre a tão propalada qualidade da Rede Globo foi o que deu origem ao documentário *“Muito Além do cidadão Kane”*

Em 1993, o Channel Four (contrariando a crença geral de que seria a BBC), uma rede de TV Britânica, produziu um filme que conta a historia da Rede Globo de Televisão. O documentário foi proibido no Brasil desde 1994, graças a uma ação judicial movida por Roberto Marinho. Atualmente existem poucas cópias em circulação no Brasil, além das versões piratas circulando pela internet, como no site Youtube. O filme conta com a participação de alguns artistas, políticos, e especialistas como Luiz Inácio da Silva, Chico Buarque , Leonel Brizola e Washington Oliveira. O documentário jamais esteve no circuito de cinemas brasileiros e a exibição que ocorreria no Museu de Arte Moderna (MAM), do Rio de Janeiro, foi proibido pelo então presidente da república Itamar Franco.

A obra detalha a posição dominante da Rede Globo de Televisão na sociedade brasileira, debatendo a influência do grupo, seu poder e suas relações políticas. O ex-presidente e fundador da Globo Roberto Marinho foi o principal das críticas do documentário, sendo comparado a Charles Foster Kane, personagem criado em 1941 por Orson Welles para *cidadão Kane*, um drama de ficção baseado na trajetória de Willian Randolph Hearst, magnata da comunicação no Estados Unidos. Segundo o documentário, a Globo emprega as mesmas manipulações grosseiras de notícias para influenciar a opinião pública como fazia *Kane* no filme.

O documentário é dividido em quatro partes:

Na primeira parte ele mostra a relação entre a Rede Globo e o regime da ditadura

militar, no qual se vê fatos sociais que ocorrem no país em decorrência do regime ditatorial.

Na segunda parte ele apresenta o acordo firmado entre a Rede Globo e o Grupo Time Life.

Na terceira parte evidencia-se o poder do proprietário da Rede Globo, Roberto Marinho. Por outro lado, mostra também, o apoio da Rede Globo à redemocratização do país, na figura do candidato à presidência da República Tangredo Neves.

Na quarta parte, tida como a mais importante e reveladora do filme, mostra-se às claras os envolvimento ilegais e mecanismos manipulativos utilizados pelas Organizações Globo, em suas obscuras parcerias para com o poder em Brasília (incluindo fraudes em eleições, assassinatos encomendados por seus maiores figurões e outros).

A Globo sempre teve presença marcante nas eleições. A emissora é acusada de ter ajudado a eleger o candidato Fernando Collor de Mello nas eleições de 1989, através da manipulação de trechos do último debate de Collor com Lula.

Há quem veja indícios de “manipulação” em algumas tramas de telenovelas na mesma época. Uma delas é “*Que rei sou eu*”, que parodiava a situação política e econômica do Brasil em um país imaginário da Europa, 1786, assolado em casos de corrupção, o que por outro lado, poderia beneficiar qualquer candidato da oposição ao então presidente José Sarney, não apenas Collor.

Outro caso de manipulação seria “*O Salvador da Pátria*”, em que um personagem matuto, chamado Sássa Mutema e interpretado por Lima Duarte, é usado por políticos inescrupulosos e se torna prefeito de uma pequena cidade do interior. A acusação seria a de que o personagem fora criado para ser identificado com o candidato do PT, Luiz Lula Inácio da Silva, que não possuía nível superior e dá declarações que são consideradas polêmicas para o nível educacional exigido dos homens políticos, dando a entender que Lula não seria adequado ao cargo de presidente por possuir uma falha educativa. Por outro lado, houve quem defendesse que o personagem fazia uma campanha a favor de Lula, pois mostrava um homem simples e humilde que estava preocupado com o bem estar de seu povo. (2009: Revista Temática).

Muniz Sodré chama a televisão de monopólio da fala. “ o estilo da imagem televisiva é o da notificação, remota e unilateral. A ela corresponde o poder notificador, articulado com outras formas monopolísticas da sociedade moderna”. (Sodré Muniz: 2001: p.10).

O poder alienante da televisão foi demonstrado pelo movimento Político das Diretas Já.

De fato, a Rede Globo acompanhou os primeiros comícios pelas eleições diretas já nos telejornais locais. Naquele primeiro momento, as manifestações não entraram nos noticiários da rede. Quando a adesão popular ao movimento cresceu, de fato, o Jornal

Nacional passou a noticiar todas as manifestações de rua. No dia 25 de janeiro, foi ao ar, pela primeira vez em rede, aquele que é considerado o primeiro e grande comício das diretas, realizado na praça da Sé, em São Paulo. Naquele dia, o telejornal exibiu uma reportagem de dois minutos e 17 segundos sobre o tema. No entanto, a cobertura criou polêmica porque o apresentador do Jornal Nacional chamou a reportagem na “escalada” (manchetes de abertura do telejornal) como a festa em comemoração aos 430 anos da cidade de São Paulo, sem fazer ali referência ao comício. Entretanto Paglia, os telespectadores receberam corretamente a informação de que houve também um comício pelas diretas já”.

Em 1989, criou-se uma polêmica por conta da edição do debate presidencial apresentando pelo telejornal dias antes das eleições. A emissora foi acusada de ter favorecido o candidato Fernando Collor de Mello, que disputava o segundo turno do pleito eleitoral com Luiz Inácio da Silva. A TV Globo teria privilegiado os melhores momentos de Collor e os piores momentos de Lula na edição do debate. Desde então, a emissora, como já fazia as emissoras concorrentes, passou a apresentar o debates na íntegra, sem editá-los. Isso evita que as escolhas que necessariamente fazem parte do trabalho de edição sejam interpretadas – às vésperas do debate como os ânimos dos envolvidos na campanha exaltados – como manipulação dos fatos.

O Jornal Nacional foi acusado de emitir informações sobre a campanha das Diretas Já, em 1984, porque deu a notícia do grande comício na Praça da Sé, em São Paulo, no dia 25 de janeiro, na mesma matéria em que noticiou as comemorações do aniversário da cidade. Na verdade, o telejornal não fazia referências ao comício na escalada da edição daquele dia, citando apenas o aniversário da cidade. “A cidade de São Paulo festejava os 430 anos de fundação”. Na chamada, o apresentador Marcos Hummel referia-se ao comício como um dos eventos comemorativos da capital. Mas havia realmente relação entre a manifestação e o aniversário da cidade, uma vez que o comício foi marcado naquela data para facilitar a participação popular. Depois da chamada “Festa em São Paulo. A cidade comemorou seus 430 anos com mais 500 solenidades. A maior foi um

comício na Praça da Sé”, foi ao ar uma reportagem de Ernesto Paglia que informava claramente o conteúdo político do evento. O texto informa que milhões de pessoas foram ao Centro de São Paulo, para, na praça da Sé, se reunir num comício em que pediam eleições diretas para presidente e que o evento não era apenas manifestação política. Cita a abertura, a música e a presença de diversos artistas. A matéria mostra imagens da praça lotada e do radialista Osmar Santos apresentando os oradores. O governador de São Paulo, Franco Montoro, fez discurso de encerramento.

“Um dos passos na luta da democracia. Houve anistia, houve a censura, o fim da tortura; mas é preciso conquistar o fundo do poder que é a Presidência da República”. (Franco Montoro).

Assim é, e tem sido a Globo na sua força total como meio de comunicação de massa, utilizando de todas as maneiras e meios para ser o Gigante da comunicação televisiva e influenciando direta ou indiretamente na política do país através do seu poder comunicacional e meio de manipulação como descreve o documentário *“Muito Além do Cidadão Kane”*.

Não podemos nos esquecer dos slogans da Globo em forma de prestação de serviço apresentados nos intervalos, exemplo: Saúde. *Agente vê por aqui*. Solidariedade: *A gente vê por aqui*. Educação: *A gente vê por aqui etc...*

Os slogans de afirmação, os institucionais da boa programação: *O que é bom está na Globo*.

Essa gente que você não vê, faz a televisão que você vê. A Globo e você, tudo a ver. Um caso de amor com o Brasil. Quem tem globo, tem tudo. etc; A gente se vê por aqui. (até os dias de hoje).

Conforme (Bucci:2005), um país como o Brasil, onde grande parte da população, tem na sua sala, em um lugar de destaque, o principal, a Senhora Majestade *“o aparelho de televisão, o receptor”*, a televisão se tornou algo mais que necessário, indispensável, pois ela é responsável pelo entretenimento, pela informação, pela atualização dos fatos e acontecimentos, pode se viver sem o livro, mas não se pode viver sem a televisão. “Sociedade do espetáculo”, uma questão de poder:

Segundo, (Bucci:2005; p.18 -20) “Televisão no Brasil é uma questão de poder. Não em decorrência daqueles lugares comuns, como “imprensa é poder”, ou “os meios de comunicação se prestam à manipulação das informações segundo conveniência de interesses privados”. Aqui, televisão é poder porque ela se confunde com o próprio poder.

O andamento moroso da evolução da TV no Brasil para um modelo mais plural é

exatamente análogo e simultâneo ao da evolução da democracia. A TV anda devagar porque a evolução política é vagarosa – e é sabido que, no Brasil, as mudanças na política (e no próprio Estado) costumam ser “lentas e graduais”, quase nunca se dão por rupturas. Pois assim é como a TV. Ela avança segundo as mesmas leis que regem os avanços (ou não) das formas de poder.

Ao fornecer a auto-imagem da brasilidade a televisão ajudou a organizar a sociedade. Organizou dentro dos parâmetros internacionais que atingiram seu ápice com a globalização. Quais são os parâmetros? Alguns deles, os mais marcantes, são a ditadura da informação visual, o deslocamento da dinâmica idealizada da opinião pública para uma dinâmica pragmática e publicitária da popularidade, a conversão do discurso político em videoclipe, a exacerbação da “Sociedade do espetáculo”. Mas, aos parâmetros vigentes no mundo todo, a TV brasileira acrescentou elementos bem próprios

Ela se pôs como o prolongamento do Estado autoritário, incumbindo-se do trabalho que ele, Estado, não poderia realizar sozinho. Uma boa representação dessa parceria (Estado e televisão privada) pode ser encontrada no tom oficial que adquiriu o telejornalismo.

Para o Estado, não bastava ter, no rádio a voz do Brasil. Era preciso ter na TV o *Jornal Nacional* (foi ao ar pela primeira vez em primeiro de setembro de 1969), e era preciso que ele fosse produto de uma emissora privada, uma representante da sociedade civil.

Assim, uma característica natural dos meios de comunicação de massa- a de ser avesso ao exercício da crítica, uma vez que a crítica não une audiências, mas divide-as ganhou, com a formação da televisão brasileira, dimensões de virtude moral, como se fosse uma vantagem congênita do veículo. O que por sua vez gerou uma outra especificidade, se a ditadura precisava da TV para a sua sustentação política, a TV passou a precisar da ditadura para o seu sucesso junto ao público, pois a sua glória dependia da apologia da pátria, da unidade apoteótica, depende do êxtase da integração nacional. Assim como Deus, a pátria tornou-se o grande fator da unificação eletrônica (pode parecer um contra-senso, pois pátria é um valor muito antigo, mas foi a receita que deu certo). Foi então que a própria rotina da TV, pelo seu funcionamento automático, começou a produzir ufanismos e patriotismos espontaneamente. O vício prosseguiu e prosperou, mesmo após a queda da ditadura”. (Bucci:2005:;ps.18,19 e 20.).

Continua o autor, “A TV é menos uma orientação fechada e mais um ambiente, é menos um veículo para ideários e mais uma ideologia em si mesma.” Ela é a assembleia

do Brasil- que lança faísca sobre os guetos escuros e que por eles é às vezes assaltada. Ela também deixa que sua luz escorra para as privacidades (os bastidores, as alcovas e as ruelas que existem nos subterrâneos e na periferia da grande assembleia) e ensina o telespectador a desfrutar de intimidade que ele mal sabe que existe.” (Bucci:2005; p.13).

Concluindo com Arlindo Machado em seu livro: *A Televisão levada a sério* - “ mas se a televisão é vista como ritual coletivo, a qualidade pode estar no seu poder de gerar mobilização, participação, comoção nacional em torno de grandes temas de interesse coletivo, abordagem melhor identificada com o ponto de vista dos políticos, sejam eles de esquerda ou de direita. Outros, pelo contrário, podem encontrar mais qualidade em programas e fluxos televisuais que valorizam as diferenças, as individualidades, as minorias, os excluídos, em vez de integração nacional e o estímulo ao consumo. Por fim, se é difícil conciliar tantos interesses divergentes, a qualidade pode estar simplesmente na diversidade, o que significa dizer que a melhor televisão seria aquela que abrisse oportunidades para o amplo leque de experiências diferenciadas para promover a diversidade e a expressão de uma sociedade plural e multicultural. (Machado 2000 p.25)

2.4 - A TELENOVELA NO BRASIL - A trajetória da telenovela no Brasil

A telenovela no Brasil foi se desenvolvendo progressivamente em todas as dimensões , desde o preto e branco até às mais sofisticadas técnicas de fotografias, montagens , cores, sons, gravações e muitos outros recursos , que avanços da tecnologia colocaram, na linha do tempo , do século XX.

Em 1951 , na TV Tupi de São Paulo, estreia a primeira telenovela *Sua Vida Me Pertence* , escrita , dirigida e interpretada por Walter Foster , no papel de herói, e vida Alves , de heroína. Foi a primeira telenovela em que se deu o primeiro beijo ao vivo , na televisão do Brasil.

Com a introdução do videoteipe viabilizou- se a telenovela diária; sua introdução no Brasil foi em 1961, mas sua utilização foi limitada. Só a partir de 1963, em São Paulo, a primeira telenovela gravada em videoteipe foi *O Culpado*, transmitida pela TV Excelsior , adaptada por Dulce Santucci, que se baseou em original de Alberto Migré . No elenco : Glória Menezes é uma presidiária, que trabalha como telefonista do presídio,, Tarcisio apaixonou-se por ela por meio do único contato: a voz , sem saber sua real condição . Foi apresentada às 19h, de meados de julho a fins de setembro de 1963, sem muito sucesso , mas o seu registro é dado pelo seu valor histórico.

A telenovela diária tornou-se popular em 1965, com a estreia de *O Direito de Nascer*, do cubano Felix Caignet, adaptada por Teixeira Filho e Talma de Oliveira. Transmitida pela TV Tupi, teve expressiva audiência e durante oito meses, encantou o telespectador de São Paulo e do Rio de Janeiro. Esta telenovela foi um marco, na evolução do gênero telenovela. Com a implantação deste gênero, começaram a profissionalizar-se autores, atores, técnicos e diretores.

Beto Rockefeller, telenovela de Braulio Pedroso, constitui-se num outro marco na televisão brasileira. Foi ao ar pela TV Tupi às 20h de 4 de novembro de 1968 a 30 de novembro de 1969, com direção de Lima Duarte. No elenco: Luiz Gustavo, Rene Ravache, Bete Mendes e Plínio Marcos. Esta telenovela incorporou a realidade como cenário e pano de fundo, deixando de lado os dramalhões. A partir desta produção, as demais telenovelas inseriram em seus textos, referência e fatos do cotidiano, e passaram a utilizá-los por meio da realidade do público.

Com o surgimento da TV Globo, 1965, a telenovela se revelou um grande sucesso e a produção cuidadosa fizeram do gênero um dos fenômenos singulares da TV brasileira. A TV Globo dominou o mercado e é a líder de audiência, e suas telenovelas conquistaram, com o passar do tempo, uma forma de apresentação insubstituível.

Sua primeira inovação foi a divisão de horários das telenovelas, em relação ao público, a saber:

- Horário das seis da tarde, para os adolescentes e donas de casa, com histórias leves e românticas.
- Horário das sete, ainda com os adolescentes e donas de casa, com histórias leves, românticas e de humor.
- Horário das oito, dirigido para o público mais maduro, com histórias que enfocam o dia-a-dia, e os problemas sociais do país.

A sua segunda inovação ocorreu no nível técnico. A TV Globo construiu um estúdio e uma cidade cenográfica para as suas produções e também adquiriu vários aparelhos de última geração, para que as suas telenovelas saiam com dimensão cinematográfica, semelhantes às realizações hollywoodianas. Transformou-se em produto de exportação para a América Latina, Portugal e outros países da Europa.

Com isso, possibilitou a concorrência entre todas as emissoras que produzem telenovelas como: SBT, Manchete e Bandeirantes, melhorando cada vez mais, a produção da telenovela.

Num terceiro nível, podemos esquematizar os diferentes conteúdos das telenovelas

brasileiras, do seguinte modo:

- O sexo passou a ocupar o lugar, com liberdade no horário das 19h., nas telenovelas *Quatro por Quatro* e *Vira Lata* de Carlos Lombardi.
- A discussão de qualquer assunto, tornou-se usual em qualquer horário de telenovela.
- O amor apareceu entre pessoas de raças e classes diferentes, em algumas telenovelas.
- Os problemas do homem do campo e do interior, foram abordados nas telenovelas, *Pantanal*, *Renascer* e *o Rei do Gado* de Benedito Rui Barbosa.
- O homossexualismo masculino veio a ser abordado de uma maneira suave na telenovela, *A Próxima Vítima* de Silvio de Abreu,
- O espiritismo Kardecista foi o tema de telenovela *A Viagem*, de Ivaní Ribeiro.

A Igreja Católica esteve presente, nas telenovelas *O Fim do Mundo* e *Roque Santeiro*, de Dias Gomes.

No Brasil, uma educação, com muita atenção para um espírito crítico sobre os meios de comunicação social, deveria ser mais trabalhada entre os educadores, pra preparar o homem a um futuro próxima de grandes transformações tecnológicas, morais e sociais, do terceiro milênio. Os autores de telenovelas devem estar conscientes do envolvimento da sociedade com a telenovela, bem como do seu poder de influência. Assim, não podem ser excluídas do processo de educação, da responsabilidade pra com a formação de valores saudáveis pra a humanidade. (Fernando de Araujo Luís: 2001; p.19).

As telenovelas influenciam e transformam a vida das pessoas, no seu padrão de conduta, em diversos aspectos. Tomamos como exemplo, as mudanças que as donas-de-casas fazem sua rotina, para não perderem o capítulo da telenovela e também as pessoas que deixam de sair de casa, para não perder sua telenovela preferida.

Conforme o autor José Arbex Jr, Comunicação em debate “as pessoas se sentem participando de algo muito maior, mesmo sem sair de casa, através da participação visual permitida pela televisão. Isso é fundamental: a realidade virtual, imaginária, imagética acaba substituindo a vivência física, real. Olhar é como estar presente. Segundo o autor, as pessoas se setem hipnotizadas pela telenovela. Trata-se da ilusão de estar compartilhando com outros telespectadores problemas de natureza íntima e sentimental. (1997:85).

Durante a apresentação do último capítulo da telenovela *Vale Tudo* de Gilberto Braga, onde o público saberia quem era o assassino da megera Odete Roithman (Beatriz

Segal), ocorreram apostas pelo Brasil afora, provocando os efeitos, os quais atestam que as telenovelas produzem certas mudanças que influenciam, na vida do telespectador.

Outra influência está no uso da linguagem, pois certas expressões da fala das personagens, passam a fazer parte do vocabulário popular como por exemplo, na telenovela *Explode Coração* de Glória Perez, a personagem Luzineide (Regina Dourado), usava muito a expressão “ Stop Salgadinho”, criando um efeito criativo, que acabou fazendo parte da linguagem do povo.

A influência das telenovelas é incontestável e os seus personagens desfrutam a antipatia ou simpatia do telespectador. Com isso, os atores se beneficiam com os sucessos que os seus personagens estão fazendo, para promoverem produtos de consumo e também serviços comunitários.

O sucesso que Antônio Fagundes fez em *O Rei do Gado* (1994) , foi aproveitado no comercial sobre a venda de gado, tentando convencer os agropecuaristas a participar da cooperativa, que no comercial, o ator enfatiza, para que eles e o telespectador participem do programa da cooperativa.

A influência se dá num processo de identificação, pelo qual um indivíduo assimila um aspecto, uma propriedade, um atributo do outro e se transforma, total ou parcialmente, segundo o modelo desta pessoa, que na telenovela, são as personagens.

A trilha sonora que dá vida a interpretação dos atores, é um dos mais fortes elementos de influência, à ação dramática da telenovela. Principalmente, as músicas que são temas das personagens e da própria abertura

O CD com as músicas da telenovela *O Rei do Gado* foi esgotado nas lojas e a gravadora da Rede Globo - " Som Livre" lançou um outro CD com grande sucesso de venda, e o tema de abertura foi tocado, em todas as emissoras de rádio AM e FM . A trilha sonora que dá vida para a telenovela é um fator fundamental, transformando-a, numa isca comercial.

Para Rose Calza, “ Merchandising é mensagem comercial introduzida no texto e na imagem ”. É um grande fator para influenciar o telespectador e muito usado na telenovela.

O autor insere no capítulo de sua telenovela, mensagens comerciais por meio dos diálogos , dos ambientes, transformando os personagens em garotos-propagandas. Na telenovela *Anjo de Mim* (1996), de Walter Negrão , uma garrafa de Cerveja “ Antártica ” foi colocada num cenário onde os personagens de Tony Ramos e Eduardo Moscovis viviam uma cena dramática , mas a garrafa nesta cena funcionou como

propaganda do produto ; enquanto isso , a situação dramática da cena ficou, em segundo plano para o telespectador , destacando-se mais, a marca da cerveja. Como a telenovela retrata situações do cotidiano, os autores estão fazendo um outro “ Merchandising ” o social que está sendo usado para abrir discussões, sobre temas e situações onde o telespectador possa debater temas que vão desde a educação ambiental até prevenção à AIDS , passando por reforma agrária, homossexualismo , drogas e deficiências físicas.

Na telenovela *História de Amor* de Manoel Carlos, o autor alertou a população, sobre o preconceito físico enfrentado pelo deficiente no dia-a-dia. O personagem Assunção, vivido por Nuno Leal Maia, mostra as desventuras de um deficiente físico e suas dificuldades.

Na telenovela *A Próxima Vítima* a questão do preconceito racial, homossexualismo e drogas foi utilizado. O autor colocou os personagens que se visualizavam dentro destas situações , em um mundo parecido, para dar credibilidade à telenovela em relação ao telespectador.

O autor Benedito Rui Barbosa, em *O Rei do Gado* utilizou a questão da reforma agrária, a vida do brasileiro no campo e as grandes forças da nossa agricultura. Com isso, o autor colocou seu ponto de vista e principalmente, como testemunha ocular dos fatos, para registrar o que acontece com os sem-terra.

Em Malhação, foi introduzido o uso do preservativo nas mochilas dos personagens, como forma de prevenir a AIDS, e também diálogos sobre menstruação e o homossexualismo.

Para Muniz Sodré, “ Todas essas campanhas são modos de avaliar a consciência dos sistemas discursivos das emissoras de televisão, quando elas chegam a um poder, como que a Globo tem. É uma desculpa, pelo passado autoritário e pelo presente conivente ” (Sodré Muniz, Entrevista, Folha de São Paulo, março , 1997).

Acreditamos que o “ merchandising ” social, possa provocar, discussão sobre o seu uso dentro da telenovela, e qual seria sua contribuição para a Sociedade?

Com isto, os temas que são abordados, deverão ser muito bem elaborados pelos autores, para não caírem nos estereótipos, tendo em vista que a duração da telenovela é efêmera, e estes assuntos só terão vida, durante a exibição da mesma. O importante é trazer esta discussão mais em geral e não só num capítulo de uma telenovela. (Fernando de Araújo Luís:2001; 32).

A imagem da televisão é uma representação, um simulacro do mundo estamos

cercados de imagens em nossas vidas, e a televisão, nos remete a uma infinidade dessas imagens, que estimulam nossa imaginação.

Ciro M. Filho, “considera a imagem como uma ponte de ligação entre o homem e seu imaginário. Imaginário é uma dimensão que existe no homem, paralelamente à dimensão do real”. (Marcondes Filho, 1994;p.30).

O real, para o homem, é aquilo que é vivido, uma atividade exercida regularmente, repetitiva e cotidiana, mas ele sonha com uma perspectiva de melhora, e para que isso aconteça, ele usa a imaginação a fugir do mundo real. Por meio dela, ele constrói por meio de imagem, um mundo totalmente simbólico para uma integração de seus anseios. Enquanto à sua volta, ele vê agitação, nas ruas, barulhos, congestionamentos, fumaças, mendigos, crianças abandonadas, ele tem a imaginação, como forma de auxiliá-lo para viajar, num mundo de sonhos e fantasias.

Por exemplo, no comercial Nescafé, com o *slogan* “Eta cafezinho bom”, a imagem da fumaça provocando e aguçando o aroma do café, por meio de imagem. Este comercial teve a intenção de possibilitar a imaginação do produto, como se estivéssemos tomando o cafezinho. Ao vê-lo, deixamos o real para trás e começamos a viajar na imaginação, que nos foi provocado. Pela imagem do cafezinho.

Para Muniz Sodré, “ a imagem opera mudanças, na estrutura psíquica e nos modos de percepção do indivíduo contemporâneo”. (Muniz Sodré: 1987; p.8).

A televisão tem uma relação de contato com o indivíduo, por meio da imagem provocando, e ao mesmo tempo, desenvolvendo o imaginário e transportando a um mundo totalmente diferente do seu. Outros recursos além das imagens, auxiliam e desenvolvem esse processo, como: sons, músicas, diálogos e mesmo textos escritos e cada vez mais os efeitos tecnológicos.

Na televisão, o efeito da realidade é produzido de uma descrição de detalhe, por meio deles ficam registrado no texto as marcas do real.(Fernando Araújo, Luis:2001; p.40).

Enfim, concluindo com Luís Fernando de Araújo, na telenovela as imagens estão prontas, na fantasia do telespectador. (2001;p.40).

Luiz Fernando Carvalho na pesquisa sobre sua obra, comparada à maneira usual das narrativas das telenovelas aponta para um ambiente, onde a imagem e a palavra são construída de uma forma diferenciada. Podemos afirmar, devido a coerência interna das obras que o resultado final desse processo é bem realista e se apresentam, quando vistas

“por fora” com uma notável naturalidade, verosimilidade e semelhança. O autor consegue traduzir alguns pontos que podem ser tirados das entrelinhas do texto original devido as formas escolhidas pelo diretor.

“A palavra, neste momento, ganha força e relevância na medida em que sustenta de modo vigoroso, o trabalho plástico”. (Salles:2006;105). Significando que na tentativa de criar um diálogo entre a imagem da palavra com a imagem audiovisual, a escolha pela poética da literatura é fundamental, o que origina-se uma forma de elevar as palavras a novas possibilidades.

2.6 - A PERSONAGEM NA TELENOVELA

Personagem é um ser fictício, uma imitação, uma invenção com forma humana. Às vezes é parecido com a realidade humana. Outras tende para o fantasioso, como os personagens de TV, filmes e romance. Podemos dizer, que a personagem é a concretização do ser vivo e do ser fictício, pela identificação

Personagem é um ser que pertence ao enredo, é quem faz a ação. A junção:enredo e personagem dão-se por meio da ideia, esta, por sinal, representa o significado da existência da personagem, dentro do enredo.

Na telenovela, as personagens são construídas por meio de imagens e palavras. “A imagem e a palavra têm possibilidade de descrever e animar ambientes, paisagens, objetos”. Com isso, podemos observar que as personagens na telenovela, têm uma função fundamental dentro da história, pois as personagens constituem toda a estrutura do enredo, sob a forma de diálogos, por meio dos quais se definem e completam a ação.

O processo criativo da personagem da telenovela na mente do autor, quando ele cria uma ideia, de como vai ser o seu personagem protagonista, pois este, para ele, é o condutor da ação dentro da história. Seu modo de sentir e pensar é demonstrado por fala e pela sua maneira de agir, isto é, a personagem é construída pela palavra falada, que tem um papel fundamental na sua construção, e a imagem tem a função de cristalizar sua existência numa pessoa, ou seja, num ator.

Na telenovela o telespectador vai construindo o personagem, por meio dos diálogos e atitudes que ela vive a vivência, no decorrer da história. A personagem de telenovela é registrada por meio de sua imagem, da sua expressão corporal e facial e maneira de falar; por exemplo, o personagem de Carlos Vereza (Senador Caxias), na

telenovela o Rei do Gado foi um personagem que se tocou simpático aos olhos de público.

Este personagem conquistou o telespectador, por sua credibilidade e pela sua familiaridade, seu desempenho e sua contribuição à fantasia de ser um público honesto.

O trunfo de Carlos Veresa, foi saber destacar-se dramaticamente, num sentimento coletivo, por meio de seus personagens.(Fernando de Araújo Luís: 2001;p.36).

Para Rolf B. Meyersohn, “ a telenovela é um entretenimento de sala-de-estar”. “Este entretenimento atrai várias pessoas para sua frente com o intuito de amenizar os problemas do dia-a-dia e também para lhes fazer companhia. A Televisão afasta as pessoas de seu mundo,e , com isso, elas vivem uma vida imaginária cheia de ilusão, provocada pela fábrica de sonhos que é a televisão. (Rosemberg e David White; Curitiba: 1973;p.401).

Conforme Luís Fernando de Araújo em sua análise da telenovela, afirma que ela traz em si, dois objetivos fundamentais: o primeiro, em nível conjuntural, visa monopolizar a atenção do grande público e o segundo, em nível estrutural, para atingir uma qualidade técnica cada vez mais apurada.

Em relação ao primeiro ponto, afirmamos concretamente, que este faz parte da justificativa da existência da telenovela, propriamente dita. Na verdade, este tipo de programa tem seu público certo, que tradicionalmente, acompanha todas as telenovelas (ou a maioria delas), sejam elas boas (de grande aceitação popular) ou ruins (pouca ou nenhuma aceitação popular).

Classificar a qualidade de uma telenovela é, nessa medida, dar consistência a dados estáticos, que avaliem a popularidade da mesma. Terá uma relação, diretamente proporcional ao sucesso e ao agrado da clientela a qual é dirigida. Quanto mais bem aceita pelo grande público, maior será o sucesso da telenovela. Isso, na verdade, não significa qual a qualidade como telenovela, como se venha a ser uma telenovela representada, por essa relação proporcional. Essa medida qualitativa é, extremamente relativa. Pois o sucesso não é diretamente proporcional a qualidade técnica da telenovela. Isto nos conduz a dois pontos, que devem ser ressaltados. Um deles, diz respeito ao conceito de qualidade em relação à aceitação popular e o outro, em relação à forma técnica propriamente dita.

Esses conceitos não precisam, necessariamente. Aparecem juntos, podendo uma telenovela ter grande aceitação popular e ser tecnicamente ruim e vice-versa. Na verdade, a opinião pública, dada nesse âmbito, está longe da ótica técnica; talvez o nível

cultural da clientela para quem a telenovela é dirigida, tenha uma grande influência nesse sentido.

Outros critérios para avaliar a qualidade de uma telenovela, podem ser adotados, desde que sejam baseados, na relação do público que assiste ao programa, já que o objetivo principal, de quem realiza o trabalho é atingir o maior número de pessoas possíveis.

O segundo item diz respeito à questão da estrutura da telenovela apresentada. Em concreto, essa estrutura será montada basicamente, sobre alguns fatores, tais como, uma história consistente; a necessidade de existir uma busca, consciente ou não, de um determinado resultado. Isto é, deverá haver um “suspense”, adiado eternamente até o capítulo final, ou, na melhor das hipóteses, deverão existir pequenos jogos nos quais, a verdade não revelada seja demonstrada em seguida, para que outras pequenas verdades; um elenco de atores, com pelo menos uma certa empatia (de vilão ou de herói) com o público, e se tiverem talento melhor, e principalmente, essas várias pequenas tramas e múltiplas personalidades, que compõem estruturalmente a telenovela, sejam “amarradas” com extrema habilidade, para que esta não perca, no todo a consciência necessária, a fim de torná-la insípida e sem interesse.

(Fernando de Araújo Luís: 2001; p.41).

Ainda continuando Luís Fernando de Araújo, a telenovela tende para a conclusão. O autor arremessa tudo para o final, como um objetivo visado, a telenovela no final de cada capítulo há um clímax de suspense para o telespectador continuar assistindo, no dia seguinte.

A telenovela também provoca um efeito no telespectador, principalmente quando esta tem uma boa história um elenco de primeiro, como foi o caso da telenovela *A Próxima Vítima*, segurando até o seu final o nome do assassino. Com isso a telenovela obteve 60 pontos de Ibope.

Continua o autor: “ O telespectador quer uma telenovela, personagens conhecidos, emoções baratas, casos melados de amor, risadas fáceis e enredo linear, além de um suspense”. (Fernando de Araújo Luís: 2001; ps.58,59).

Concluindo, tanto a minissérie como a telenovela obedecem a mesma estrutura, isto é, segundo a pesquisadora Renata Pallottini é um seriado “ é uma produção ficcional para a TV, estruturada em episódios independentes que têm, cada um em si, uma unidade relativa com o todo” (1998;30).

Continuando, segundo a autora, a minissérie é uma “espécie de telenovela curta,

totalmente escrita, via de regra, quando começam as gravações. É uma obra fechada “ (Pallottini:1998;28).

Para Hélio Guimarães, um ponto comum para essas minisséries é a tentativa de produzir narrativas capazes de representar, por meio de melodramas individuais, a história nacional, ou seja, são dramas pessoais apresentados sob um ponto de fundo histórico (Guimarães: 2006; p.98).

Renato Ortiz e José M.O. Ramos vão nos dizer que a preparação das minisséries começa em torno de cinco meses antes do início das gravações. As filmagens das minisséries são gravadas, em média oito cenas diariamente e os produtores culturais preferem as minisséries e os seriados, porque são elaborados com recursos e ritmos mais leves para a criação. (1989:p.178).

Concluindo, sendo a minissérie “uma espécie de telenovela curta” e os procedimentos técnicos e artísticos os mesmos da telenovela, a análise que fizemos da telenovela é também aplicável para a minissérie que, também como a telenovela é uma narrativa seriada, conforme escreve Arlindo Machado sobre narrativa seriada.

2.5- BREVE HISTÓRICO DAS TELENOVELAS GLOBAIS

Segundo alguns pesquisadores, depois de percebida a relevância que possui o objeto escolhido que é as minisséries, tornou-se importante o conhecimento a respeito da produção de todas as minisséries que foram inspiradas em textos literários feitos até então, isto é, tomando a necessária precaução devido à quantidade de símbolos concebidos pelo senso comum, que cercam a televisão e, para fazer um maior entendimento sobre a possibilidade de haver um sistema de relações entre uma cultura erudita e outra de massa, no conjunto de produções realizadas pela emissora de televisão.

Através de pesquisas, de acordo com dados coletados em meados da década de 80 que a Rede Globo inaugurou este novo formato de programa – as minisséries semelhantes às novelas, só que mais curtas, na qual, geralmente suas produções que demandam custos mais altos. Elas são exibidas depois das 22 horas, e é neste horário que a emissora investe em novas tecnologias como por exemplo, o uso da filmagem em película (recurso de filmagem cinematográfica). Ao todo, já foram produzidos oitenta e sete minisséries.

Valendo ressaltar que das minisséries produzidas de 1984 até janeiro de 2003,

trinta e uma foram feitas tendo por base textos literários, a maioria de autores do século XX. O interessante, é o fato de que entre os autores mais adaptados estão: *Tenda dos Milagres* produzida em 1985; *Tereza Batista*, feita pela emissora em 1990; *Dona Flor e seus dois Maridos*, exibido em 1998; sendo o último *Pastores da Noite*, no ano passado.

O segundo escritor mais adaptado foi Nelson Rodrigues, com três trabalhos: *Meu destino é pecar*, que foi a segunda minissérie adaptada pelo canal de televisão.

Em 1984 foi feita *Engaçadinha*, e também, *A vida como ela é*, que foi televisionada em 1996. Os outros dois autores nacionais mais de uma vez adaptados são: Érico Veríssimo com *O Tempo e o Vento* em 1985 e *Incidente em Antares* no ano de 1994 e Dias Gomes, com *O Pagador de Promessas* em 1988, que anteriormente havia sido adaptado para o cinema, e *Decadência*, exibida em 1995.

adaptado para o cinema, e *Decadência*, exibida em 1995.

Com exceção do argentino Mempo Giardinelli, que teve a obra *Luna Calente* resgatada e transformada em minissérie em dezembro de 1999, e de Eça de Queiroz, autor português duas vezes adaptado – primeiro com *O primo Basilio* em 1988 e em 2001 com *Os Maias*, as outras vinte e oito produções foram baseadas em autores brasileiros.

De certa forma é possível perceber que há uma preferência por títulos nacionais e outros conhecidos do grande público. Além deste fato, dos vinte e um autores adaptados, dez são imortais da Academia Brasileira de Letras.

Depois de levantar esses dados a respeito das minisséries, percebemos que há a presença do gênero melodramático nesta indústria de contar histórias, na qual se especializou a Rede Globo de Televisão, sempre foi significativamente enfatizado. No entanto, parece evidente que, diferente das telenovelas que abordam preferencialmente contextos muito próximos do cotidiano, as minisséries são especialização de uma nova forma de recontar a história de nosso país. Ao se apropriar de autores que, de certa forma, retratam a realidade nacional através de seus livros, a emissora vem ao longo desses dezenove anos proporcionar ao grande público a recapitulação de alguns momentos históricos da nossa sociedade. Houve, desde o início, uma tendência em reproduzir nas narrativas um clima capaz de mobilizar os telespectadores, criando uma atmosfera de realismo convincente que, de alguma forma se utiliza de dramas individuais para retratar os contextos nacionais.

Outro aspecto identificado ao longo da pesquisa e que parece importante relatar é que, mesmo em casos de fracasso de audiência, como ocorreu com a minissérie *Os Maias*, problemas de produção, não impediram a grande vendagem de alguns livros

adaptados. Reconhecemos que a dramaturgia televisiva inspirada na literatura tem o mérito de movimentar as livrarias. No mês em que a minissérie (em agosto) foi exibida, no ano de 1993, o livro de Rubens Fonseca teve mais de trinta mil exemplares vendidos. No caso do romance *Memorial de Maria Moura*, de Rachel de Queiroz. Lançado em 1992, foram vendidos cinco mil exemplares até maio de 1994, quando a minissérie estreou e, durante o programa a vendagem dobrou. O sucesso da minissérie *A Muralha* impulsionou a venda de livros, mais de dezoito mil exemplares do romance de Dinah Silveira foram vendidos, que há muito estava fora de catálogo, comprados em janeiro de 2000. Outro exemplar desta forte influência que as produções da Rede Globo exercem sobre o mercado editorial está relacionado ao sucesso repentino em torno do livro *A casa das sete mulheres*, da autora Letícia Wierzchowsk, lançado em abril de 2002, tinha sido vendidos, até a estreia da minissérie, treze mil exemplares. Após chegar a TV, ultrapassaram a trinta mil em três semanas. Enfim, o que podemos concluir com essa pesquisa que, as minisséries produzidas pela Globo baseadas em grandes autores, não só da literatura brasileira e universal contribuíram de maneira indireta para criar novos leitores e frequentadores de livrarias. (Brasil Junior, Antonio da Siva, Gomes Elisa da, Oliveira, Maria Zenun:Revista Habitus)

2.7- APRESENTAÇÃO DE LUIZ FERNANDO CARVALHO – E AS MINISSÉRIES

Luiz Fernando Carvalho estudou arquitetura e letras. Gostava de desenhar desde criança, durante a adolescência fez trabalhos de desenho em jornais e revistas. Aos 18 anos, ainda como estagiário, fez seus primeiros trabalhos em cinema. Pouco depois começou a trabalhar no núcleo Usina de tele-dramaturgia da Rede Globo de televisão, onde conheceu o diretor de fotografia Walter Carvalho, com quem realizou, desde então, diversos trabalhos. Neste núcleo foi diretor assistente de diversas minisséries, como: "O tempo e o Vento e Grande Sertões Veredas. Em 1986, escreveu e dirigiu o curta metragem. *A Espera*, baseado no livro "*Fragmentos de um discurso amoroso*" de Roland Barthes. Esse filme recebeu os prêmios de melhor filme, melhor atriz (Marieta Severo) e melhor fotografia (Walter Carvalho) no Festival de Granada, melhor curta metragem (Concha de Ouro) no Festival de San Sebastian na Espanha e o Prêmio Especial do Juri, no Festival de Ste Therése no Canadá. Depois disso teve uma fase produtiva na televisão. Entre seus principais trabalhos desse período estão a minissérie "*Riacho Doce*" (1990), as novelas "*Pedra Sobre Pedra*" (1992).

No final da década de 1990, conhece o romance “*Lavoura Arcaica*” de Raduan Nassar. Disposto a filmá-lo inicia o projeto de produção. Para isso realiza uma viagem ao Líbano para tomar conhecimento da cultura Mediterrânea. Durante essa viagem realiza filmagens que resultaram no elogiado documentário “*Que teus olhos sejam atendidos*” (1998), co-produzido pelo canal de televisão GNT.

Realiza então o seu primeiro longa metragem “*Lavoura Arcaica*” (2001). É o início de sua carreira brilhante.

a) - Lavoura Arcaica

Narra em primeira pessoa a história de André que é criado na fazenda e foge para a cidade, revoltado com a rígida educação instituída pelo seu pai. O Adolescente que se rebela contra as tradições agrárias e patriarcais impostas por seu pai na cidade, onde espera encontrar uma vida diferente da que vivia na fazenda de sua família é encontrado por seu irmão Pedro em uma pensão suja num vilarejo.

André relata ao irmão a maneira amarga, as razões de sua fuga e o conflito contra os valores paternos que o oprimia justificando assim, a sua fuga da fazenda. O adolescente em oposição aos carinhos maternos e os ensinamentos punitivos do pai faz uma jornada não cronológica e sensível da sua infância. Por ter a sua formação religiosa na doutrina cristã, este valoriza acima de tudo o tempo, a paciência, a família e a terra. Ele tem pressa e não aceita esses valores, quer viver com intensidade incompatível, com a lentidão do crescimento das plantas e ser o profeta da sua própria história. Nessa trajetória sua rejeição e a paixão incestuosa por sua irmã Ana é responsável e tem o papel fundamental na decisão de fugir da casa da família. Para tentar reconstruir a paz familiar a mãe desesperada manda Pedro, o filho mais velho buscá-lo. André, de volta à fazenda foi recebido por seu pai.

Por essa razão, a história é muitas vezes descrita como uma versão invertida da parábola do filho pródigo, atribuída devido a festa oferecida por seu pai para comemorar a volta de André e a longa conversa que tiveram que, ao invés de resolverem o conflito evidenciam a distância intransponível entre as gerações.

Realizado sem roteiro prévio, Carvalho fez questão de utilizar o livro como fonte primária de todas as falas do filme. (livro de Raduan Nassar, edt.

Lavoura arcaica foi o primeiro filme de Luiz Fernando Carvalho. O filme foi realizado inteiramente em uma locação, em uma fazenda do interior de Minas Gerais. Nesta fazenda, os atores e a equipe técnica passaram nove semanas, durante as quais

aprenderam a trabalhar a terra, ordenhar, fazer pão, bordar e dançar como uma família de origem libanesa. O próprio autor do texto original, Raduan Nassar, esteve presente durante esta etapa.

A atriz Simone Spoladore não tem nenhuma fala no filme, mas teve uma preparação mais longa que a dos demais atores, pois teve que aprender a dançar para as duas festas que aparecem no filme.

O personagem "André" é vivido por Selton Mello, mas a sua voz enquanto narra em *off* suas memórias é do diretor Luiz Fernando Carvalho.

Luiz Fernando Carvalho utilizou sua câmera de maneira diligente, na qual, através de distorção na imagem mergulhou na psique dos personagens e ilustrou o estado emocional em que estes se encontram (através de distorções na imagem, por exemplo). Seguindo esta estratégia, dos closes fechadíssimos, como se procurasse investigar, através da proximidade da própria alma e com o rosto dos protagonistas. Além disso, Luiz Fernando Carvalho, ao criar composições de quadros maravilhosos demonstra ser um verdadeiro pintor, auxiliado pelo O fotografia Walter Carvalho

Lavoura Arcaica tem seu ritmo calmo e pausado, surpreende o espectador devido às inúmeras maneiras de se expressar através de imagens, dos conflitos morais, sentimentos morais e psicológicos experimentados por seu trágico herói. Um belo exemplo pode ser encontrado na cena em que o rapaz se entrega a uma prostituta: em primeiro plano, vemos a sensual e serpenteante fumaça de um cigarro que se queima, enquanto, ao fundo (e fora de foco), O casal de amantes se entrega ao sexo sob a sensual fumaça de um cigarro, Esta riqueza impressiona por sua simplicidade. Ilustra, simultaneamente, a ânsia sexual de André (o fogo do desejo) e seu castigo por fugir do que pregam seus valores (o fogo do inferno).

A protagonista vítima de uma paixão desmedida, na qual, com o tempo. Se revela a natureza de seu próprios impulsos e de sua própria natureza pessoal Atordado e embriagado pela visão da dança de Ana ele tira os sapatos e mergulha os pés na terra fofa . Este gesto se repete em diversas ocasiões. A metáfora de sua comunhão com a natureza, também é brilhantemente representada na sequencia em que vemos, em ações paralelas, o André-criança capturar uma pomba, enquanto o André-adolescente consoma sua obsessão por Ana (o que ocorre, apropriadamente, em um aposento cujas janelas são bloqueadas por grades). E concluir a representação deste ato sexual proibido com a forte imagem de um arado cortando impetuosamente a terra é a decisão perfeita. O incesto cometido pelo casal é meramente um recurso dramático que Nassar utilizou para

frisar seu ponto de vista massacrado pelo extremo da repressão, no qual André se rebela através do extremo da profanidade.

Esta polarização entre liberdade e repressão, simbolizada pelo conflito Natureza-Religião, acaba resultando na cena mais importante de todo o filme, quando André, desesperado pela rejeição, profere um violento discurso em frente a um pequeno altar (religião), postando-se entre a imagem de uma santa e um vaso de flores (natureza) num retrato vivo de seu conflito interior.

O roteiro, escrito pelo próprio Luiz Fernando Carvalho, conta com diálogos fortes e igualmente poéticos, como a explicação de André sobre a disposição, à mesa, dos membros de sua família. Destaca-se, também o amargurado confronto entre pai e filho que ocorre no ato final do filme. É único momento em que o conflito é claramente vocalizado.

Lavoura Arcaica recebeu mais de vinte prêmios nos diversos festivais internacionais, no Grande Prêmio BR de Cinema (2002, melhor atriz para Juliana Carneiro e melhor fotografia. Em 2001, Melhor contribuição Artística no Festival de Montreal. Em Brasília 2001, "Melhor Filme", "Melhor Ator" (Selton Mello), "Melhor Atriz Coadjuvante" (Juliana Carneiro da Cunha) e "Melhor Ator Coadjuvante" (Leonardo Medeiros). Mostra de Cinema, São Paulo 2001, prêmio do público. Festiva de Cartagena "Melhor Filme", "Melhor Diretor", "Melhor Fotografia" e "Melhor Trilha Sonora".

Em 2001, Festival de Havana: "Prêmio Especial do Júri", "Melhor Ator" (Selton Mello), "Melhor Fotografia" E "Melhor Trilha Sonora". Em 2002, ABC Tropy "Melhor Fotografia de Longa Mentragem". Em 2002, Festival de Buenos Aires de Cinema Independente, Prêmio DADF de Fotografia, Prêmio de Público, Prêmio Kodak e Mensão Especial para Luiz Fernando Carvalho. Festival de Guadalajara (México 2002), considerado o Melhor Filme, pelo Juri Internacional.

b) - Os Maias Tramas e Personagens

Inspirada no romance de Eça de Queiroz (1845–1900), a minissérie de Maria Adelaide Amaral, conta uma história que acontece na frívola de Lisboa de outros tempos. Traz também personagens de outros dois romances do autor português: A Relíquia e A Capital. A minissérie conta com um narrador, o ator Raul Cortez, que conta toda a história em "off", como se fosse o próprio Eça de Queiroz.

Os Maias retrata a decadência da aristocracia portuguesa na segunda metade do século XIX. O romance se propaga sobre o país com uma perspectiva muito derrotista e

pessimista, é a história de uma família tradicional. Dividida em duas partes, a minissérie conta os trágicos destinos dos Maias ao longo dos anos.

A trama tem início em 1788, quando Pedro da Maia (Leonardo Vieira), filho do patriarca Afonso da Maia (Walmor Chagas), apaixona-se por Maria Monforte (Simone Spoladore). Herdeiro de uma das mais nobres famílias portuguesas, Pedro, o oposto de seu pai é um rapaz inseguro e frágil, que sempre foi contra à educação cristã que sua mulher passava ao filho. Pedro vivia enclausurado pela melancolia, desde da morte da mãe, quando ele conhece a bela e envolvente Maria Monforte, sua vida se transforma inteiramente. Afonso reprova o romance, mesmo presenciando a felicidade de seu filho, isto é devido ao passado nebuloso do pai de Maria, Manuel Monforte (Stênio Garcia), um negreiro que não pertence à alta sociedade de Lisboa. Dom Afonso da Maia é um homem rígido, íntegro de ideias firmes. Liberal em suas convicções políticas, mas é extremamente conservador quanto aos valores familiares e tenta impedir de todas as formas que seu filho se casa com Maria Monforte. Quando jovem, aderiu aos ideais do Liberalismo e, viveu na Inglaterra até a morte de seu pai, antes de mudar-se para Lisboa. Apesar de todas as artimanhas de Afonso, não consegue alterar o destino de Pedro e Maria.

Pedro extremamente apaixonado e envolvido decide romper com o pai para se casar com seu grande amor. Eles têm dois filhos: Maria Eduarda (Ana Carolina Herquet) e Carlos Eduardo (Samir Alves). A vida do casal é normal e feliz até o dia em que, num acidente que fere o príncipe italiano Tancredo durante uma caçada, este fato, transforma a felicidade familiar. A fim, de se desculpar, leva o príncipe para se recuperar em sua casa. Tancredo aceita e passa a conviver com a família. Deste convívio, nasce uma paixão incontrolável entre ele e Maria Monforte. Maria torna a situação grave quando resolve fugir com o príncipe, levando com ela a pequena Maria Eduarda e deixa o filho Carlos Eduardo para ser criado pelo pai. Pedro, inconsolável volta para o Ramalhete, a casa de Dom Afonso. Apesar de toda a mágoa, o pai o recebe. Apesar do tempo passar, Pedro da Maia não se recupera do duro golpe que sofrera e nem ao pequeno Carlos Eduardo ele consegue se dedicar. Solitário e deprimido, Pedro se suicida com um tiro no peito. Afonso decide, então, criar o neto segundo suas convicções. O patriarca deixa a mansão da família e se muda para a Quinta de Santa Olávia, outra propriedade dos Maias, onde inicia uma nova vida ao lado de Carlos Eduardo. Apesar de muitos reprovarem a forma como Dom Afonso educa o pequeno Carlos, especialmente Abade Custódio (José Lewgoy) e Eugênia Silveira (Jandira Martini), que o criticam principalmente

pela falta de orientação religiosa. Afonso com muito amor e dedicação cuida do neto seguindo preceitos ingleses, com rigorosa disciplina, valor ao conhecimento e sem religião. (Termina a primeira fase da minissérie).

O tempo passa, Carlos Eduardo (Fábio Assunção) aos 25 anos é um rapaz carismático, belo e impetuoso, forte e viril. Conclui o curso de medicina na Universidade de Coimbra. Do avô, herdou a rigidez de valores, a honra e o caráter, da mãe, o jeito intenso e romântico. O gênio apaixonado e a integridade moral o tornam um grande homem. Seus grandes amigos são João da Ega (Selton Mello), Vitorino Cruges (Ilya São Paulo), Teodorico Raposo (Matheus Nachtergaele) e Craft (Dan Stulbach).

João da Ega é seu fiel e incomparável companheiro, com quem Carlos desenvolve uma amizade sincera e duradoura e um grande elo afetivo. Possui vários amigos da faixa etária, alguns responsáveis e religiosos, outros fracos e libertinos, sem religião e sem caráter.

Através desses jovens personagens, a minissérie discute valores como educação, família e casamento, religião e política, além de mostrar como cada um desses jovens portugueses encara a vida, as mulheres e o futuro.

Dom Afonso da Maia está com 75 anos e continua a ser o grande alicerce da família Maia, um homem respeitado e adorado por todos. Seus valores permanecem rígidos, mas, com o tempo, torna-se um homem mais calmo e generoso. É a segunda fase da história. A relação com Carlos Eduardo é de extrema amizade e confiança. Dom Afonso conquista também a simpatia dos amigos do neto, que adoram se reunir em sua casa para ouvir as histórias daquele homem culto, com quem eles podem conversar sobre literatura, política e mulheres sem repressão.

Depois da formatura, Carlos retorna a Lisboa e, Dom Afonso decide voltar a morar no Ramalhete. Faz a reforma da mansão na qual conta com a ajuda de Vilaça (Ewerton de Castro), o administrador da família Maia, um homem íntegro e muito fiel a Dom Afonso.

Maria Eduarda (Ana Paula Arósio) chega a Lisboa acompanhada do marido, Castro Gomes (Paulo Betti), um comerciante brasileiro, e da filha, Rosa (Isabelle Drummond). Bonita e inteligente, é uma mulher sensível e sensata, dotada de muito caráter. Tem um passado nebuloso, que vai se revelando ao longo da história. Ao conhecer Maria Eduarda, Carlos fica completamente apaixonado. O sentimento é recíproco, mas ela faz tudo para evitar a aproximação. Carlos, por sua vez, não consegue parar de pensar naquela mulher, que ele considera seu grande amor, cercando-a de todas as formas. Um dia, Castro Gomes parte para o Brasil a negócios. A pequena Rosa adoece, e Maria Eduarda é

obrigada a permanecer em Lisboa para cuidar da filha. Com o afastamento de Castro Gomes, Carlos se sente livre para declarar todo seu amor e o faz. Apesar de muito resistir, o desejo é incontrolável, e Maria Eduarda acaba cedendo àquela envolvente paixão.

Dom Afonso percebe o comportamento distante do neto e, aos poucos, descobre que Carlos está apaixonado por Maria Eduarda, uma mulher casada. Temendo que o neto tenha o mesmo destino do pai, Dom Afonso reprova o envolvimento do neto, pois compara Maria Eduarda à Maria Monforte, a mulher que desgraçou a vida de seu filho, Pedro.

Distante de Castro Gomes, Carlos e Maria Eduarda passam a viver dias de felicidade plena, sentindo-se capazes de enfrentar tudo e todos para ficarem juntos. Mas a felicidade é atrapalhada quando ficam sabendo dos rumores que começam a correr Lisboa sobre o romance dos dois. Interessado em destruir a reputação de Carlos Eduardo.

A situação se complica quando Castro Gomes volta a Lisboa e rompe com Maria Eduarda, humilhando-a e revelando que nunca foi casado com Maria Eduarda e que não é pai de sua filha. Amigo da mãe de Maria Eduarda, Castro Gomes, encantado com a beleza da jovem, acolheu-a quando a viu passando necessidades em Paris. Ele se propôs a ajudar a jovem e, ainda, pagar o tratamento de sua mãe, doente, se ela fosse viver com ele. Sem alternativas, Maria Eduarda aceitou a proposta do brasileiro.

As tramas da narrativa vão se cruzando e se fechando até que a mãe de Maria Eduarda, à beira da morte, decide procurar a filha em Lisboa para revelar toda a verdade sobre seu passado. Ao chegar na casa de Maria Eduarda, ela encontra Carlos. Em seguida, vai ao Ramalhete, onde novamente vê o rapaz, que se apresenta como Carlos da Maia. A mãe de Maria Eduarda é Maria Monforte. Ao constatar que seu filho é o grande amor de sua filha, Maria Monforte se desespera, em uma comovente cena, quase um trecho de ópera.

Dom Afonso, ciente da tragédia, exige que o neto vá à casa de Maria Eduarda contar-lhe toda a verdade. Ao chegar lá, Carlos não tem coragem de revelar a trágica descoberta, e os dois acabam se amando, numa das cenas mais fortes da minissérie. Dom Afonso, com maus pressentimentos e preocupado com a demora do neto, decide ir atrás dele. Ao ver que Carlos está trancado no quarto de Maria Eduarda, Dom Afonso sofre. Quando Carlos chega ao Ramalhete, troca apenas um olhar com o avô, confirmando a tragédia que assolava a família Maia. O golpe é duro, e Afonso não

suporta. Ele desfalece e morre. Quando Carlos percebe, agarra-se ao corpo do avô, em desespero, pedindo desculpas.

Depois da morte do avô, Carlos revela à Maria Eduarda que os dois são irmãos e informa que ela terá todos os bens a que tem direito. Desesperada, Maria Eduarda cai em prantos volta com a filha para Paris, mas antes, visita o túmulo de Dom Afonso e Carlos a vê pela última vez na estação de trem.

A produção de *Os Maias* foi realizada com uma minuciosa pesquisa para ajudar no trabalho da produção, na qual foram explorados entre outros aspectos figurinos, arte, cenografia e maquiagem, com o objetivo de reproduzir com máxima fidelidade, a estética e o comportamento da época.

Alguns meses antes do início das gravações, o elenco e a equipe participaram de palestras feitas por especialistas na obra de Eça de Queiroz, realizadas no Projac. Os palestrantes foram Beatriz Berrini, doutora em Letras pela Universidade de São Paulo, considerada a maior especialista em Eça de Queiroz no Brasil; Campos Matos, consagrado arquiteto português, estudioso e autor de livros sobre a obra do escritor; Nicolau Servcenko, historiador especializado no século XIX; Isabel Pires de Lima, portuguesa, membro do projeto Eça de Queiroz e conselheira de redação da Revista Queiroziana; e Carlos Reis, português, diretor da Biblioteca Nacional de Lisboa.

As cenas de interior foram gravadas no estúdio da Renato Aragão Produções, em Vargem Grande, no Rio de Janeiro. Outros locais da cidade também foram utilizados como locação para a minissérie, como o Teatro Municipal, o Palácio do Catete e o Museu do Açude, todos com caracterização de época.

Os figurinos foram inteiramente confeccionados na oficina de costura da TV Globo. Alguns adereços e peças foram comprados em Londres, na Espanha e em Portugal, como os lenços de seda e os robes orientais usados por João de Ega. Todas as indumentárias seguiram as descrições detalhadas de Eça de Queiroz na apresentação de seus personagens. O autor dava detalhes de objetos, cores, tecidos, movimentos, sombrinhas e outros adereços. As roupas das atrizes contavam com crinolina (armação), blusa de baixo, calçola, botina, espartilho, vestido, luvas, bolsinha, leque e adereços de cabelo. Para os homens, sobrecasaca, capote, cartola, luvas, bengala, botas, calça, gravata e colete.

A maquiagem também merece destaque. Cabelos volumosos, barbas, bigodes e cavanhaques marcavam a caracterização masculina. Entre as mulheres, várias atrizes tingiram os cabelos, como Ana Paula Arósio, que aparece loira, e usaram lentes de

contato. Assim como Ana Paula Arósio, o ator Fábio Assunção também usou lentes de contato castanhas. A equipe de maquiagem contou com o trabalho da maquiadora inglesa Joan Hills, que trabalhou no filme *Um Amor de Swann*, de Volker Schlöndorff.

Para dar mais realismo às cenas ambientadas em Portugal, a minissérie foi gravada durante seis semanas em várias regiões do país, sendo a primeira produção da TV Globo a passar tanto tempo fora do Brasil. Foram a Portugal 26 integrantes de um elenco de mais de 50 atores, além de 95 pessoas da equipe de produção. Cerca de 50 portugueses trabalharam na minissérie, que também contou com a participação de três atores estrangeiros no elenco: os ingleses Philip Croskin (mister Brown) e Ruth Brennan (miss Sarah) e o italiano Fabio Fulco (Tancredo). Foram utilizados 16 carros, que davam suporte às equipes, incluindo três ônibus para o figurino, que também serviram como camarim.

Em Portugal, a equipe gravou no Vale do Douro, ao norte do país, onde foram feitas as sequências da colheita de milho e uva mostradas na história. Na estação de trem de Vargelas, foi gravado o embarque de trem de Carlos da Maia para Coimbra, quando o personagem ingressa na faculdade de Medicina. A cena do enterro de Pedro Maia foi realizada na vila de Monção, quase na fronteira com a Espanha. A cidade de Sintra também serviu de cenário para várias gravações.

A tradicional casa dos Maias, conhecida como o Ramalhete, teve como fachada um antigo casarão abandonado em Lisboa, de 1788, de propriedade particular.

Para ajudar na composição de seus personagens de época, os atores tiveram a assessoria de Nelly Laporte, que os instruiu sobre postura e gestual, e de Glorinha Beuttenmüller, para a dicção.

Para viver o poeta Tomás de Alencar, o ator Osmar Prado conta que emagreceu dez quilos, colocou megahair, deixou a barba e as unhas crescerem. Tudo para passar a imagem de um verdadeiro poeta romântico: um homem descompromissado com aparência, interessado somente na essência dos seres humanos.

A série foi produzida em parceria com a emissora portuguesa SIC (Sociedade Independente de Comunicação) e estreou simultaneamente em Portugal e no Brasil.

Os Maias marcou a volta do diretor Luiz Fernando Carvalho à TV Globo, após três anos afastado da televisão para se dedicar ao filme *Lavoura Arcaica* (2001).

Em 2004, a Globo Vídeos lançou *Os Maias* em DVD. O DVD contou com edição de Luiz Fernando Carvalho, que fez alterações no formato da série, cortando as partes da narrativa que se referem aos romances *A Relíquia* e *A Capital*. São 940 minutos,

distribuídos em quatro discos. Os extras trazem depoimentos de alguns atores do elenco, como Ana Paula Arósio, Fábio Assunção, Walmor Chagas e Selton Mello, além de comentários da autora Maria Adelaide Amaral sobre a adaptação do romance para a televisão. Outro destaque do DVD são as notas sobre a obra literária, através de Beatriz Berrine, professora titular de literaturas portuguesa e brasileira da PUC - São Paulo. A versão exclusiva teve a primeira tiragem esgotada no Dia das Mães.

Os Maias recebeu os prêmios de melhor cenografia, fotografia e direção de arte do II Festival Latino-Americano de Cine Vídeo de Campo Grande, Mato Grosso do Sul.

André Sperling produziu a trilha sonora de *Os Maias* Entre as canções, contou com a gravação especial de uma peça sinfônica inédita, feita pelo maestro John Neschling, que regeu uma orquestra de 90 integrantes.

A música tema de abertura era a forte e marcante O Pastor, do grupo português Madredeus. A canção marcava também as sequencias impactantes da história. Além da música de abertura, o conjunto foi responsável por outras três faixas da trilha: As Ilhas dos Açores, Haja o que Houver e Matinal. (2007:Memória Globo- DVD Os Maias; 2004).

c)- A Pedra do Reino

A pedra do reino, minissérie dirigida por Luiz Fernando Carvalho, é co-produção da TV Globo com a produtora independente Academia de Filmes. Adaptada do livro O romance d´a pedra do reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta, considerado a obra-prima do escritor paraibano Ariano Suassuna que foi exibida de 12 a 16 de junho de 2007, em comemoração aos 80 anos do escritor, que fez aniversário no dia da exibição do último capítulo..

Filmada em 16 mm e finalizada em alta definição, foi adaptada por Braulio Tavares, Luís Alberto de Abreu e Luiz Fernando Carvalho que também assinou a direção da trama. Foi a primeira realização do projeto Quadrante, idealizado para mostrar a diversidade cultural do país através da adaptação de obras literárias nacionais filmadas na região onde se passa a história original, com a participação de elenco e mão-de-obra locais. O projeto visa descentralizar o processo artístico e de produção, além de ajudar na formação de novos profissionais, criando um viés educacional. A pedra do reino teve como cenário a cidade de Taperoá, no sertão da Paraíba.

O livro, escrito em 1971 é um misto de romance de cavalaria e novela picaresca, mostrando que as culturas nordestina e sertaneja têm raízes ibéricas, com muitos elementos da Idade Média, da comedia dell´arte e também da cultura árabe, por conta de

mais de 700 anos de dominação de Portugal e Espanha pelos mouros. Lendas, sebastianismo, fatos verídicos, muita sátira e o universo das cavalhadas, dos romancistas, cordelistas, cantadores e repentistas do sertão estão presentes na adaptação feita para a TV, que ganhou desfechos inexistente no livro, criados pelo próprio Ariano Suassuna especialmente para a minissérie.

É uma epopeia sertaneja que narra as aventuras, delírios e desventuras do cronista-fidalgo, acadêmico e poeta-escrivão D. Pedro Dinis Ferreira Quaderna, um sertanejo contador de histórias, que recorre a seus antepassados e a suas memórias para lidar com as inquietações existenciais. Quaderna sonha ser o Grande Gênio da Raça, o autor de um “romance heroico-brasileiro, ibero-aventuresco, criminológico-dialético e tapuio-enigmático de galhofa e safadeza, de amor legendário e de cavalaria épico-sertaneja”, “uma espécie de Sertaneida, Nordestíada ou Brasiléia”. É o escritor de uma grande obra literária que expressa a verdadeira identidade nacional. Em seu “estilo régio” de enxergar e contar o mundo, ele usa a imaginação para dar novo colorido à realidade. Tanto no livro quanto na adaptação para a TV, Quaderna atua como o narrador da história.

Ficção e fatos reais se misturam na narrativa desenvolvida por Ariano Suassuna. Quaderna é bisneto de João Ferreira Quaderna, (Nill de Pádua), real líder sebastianista que se proclamou legítimo rei do Brasil e causou a morte de muitos fiéis em nome da ressurreição de Dom Sebastião, o rei português desaparecido em 1578, aos 24 anos, na famosa batalha entre mouros e cristãos em Alcácer-Quibir, no Marrocos. O derramamento de sangue orquestrado por João Ferreira se deu em 1838, aos pés de duas rochas compridas e paralelas, conhecidas como Pedra Bonita - nome primitivo da Pedra do Reino, na região de São José do Belmonte, em Pernambuco. Sua seita, formada por fanáticos religiosos, defendia que aquelas eram as torres da catedral do reino de Dom Sebastião, que seriam desencantadas com o sangue de sacrifícios humanos. Após muitas mortes, os fanáticos foram presos ou mortos pela polícia.

Quaderna junta a história de seu bisavô a outro acontecimento trágico - a morte misteriosa de seu tio-padrinho, o rico fazendeiro D. Pedro Sebastião Garcia-Barreto (Pedro Henrique), quem ele considerava um pai. Ele é afilhado e sobrinho de Dom Pedro Sebastião por parte de mãe, Maria Sulpícia (Vanderléia Pimenta). Em suas pesquisas, conclui que suas duas famílias remontam ao mesmo rei: Dom Sebastião, de Portugal. Influenciado pelas histórias de realeza e pela cultura sertaneja em que foi criado, convivendo com cantadores, poetas populares, folguedos e cavalhadas do sertão,

Quaderna passa a sonhar com um novo reino. Ele vai à Pedra do Reino e se coroa Rei, herdeiro legítimo do trono do sertão e do Brasil, e dá início ao projeto de sua grande obra.

Quaderna pretende juntar referências eruditas, políticas e intelectuais em seu projeto literário. Para tanto, mescla conhecimentos sobre genealogia, astrologia e cultura popular, herdados de seu pai, Pedro Justino (Moisés Gonçalves), e do violeiro e poeta João Melchíades (Abdias Campos), com as ideias políticas e literárias de seus dois mentores, o revolucionário comunista Clemente Ravasco (Jackyson Costa) e o monarquista conservador Samuel Wandernes (Frank Menezes).

Samuel é um promotor de justiça, fidalgo dos engenhos do Recife, apaixonado pela aristocracia e pelos brasões armoriais. Ele sustenta que a família Garcia-Barreto tem origem no próprio rei Dom Sebastião de Portugal, que, após escapar da morte na batalha contra os mouros, teria vindo incógnito para o Brasil. Direitista, Samuel declara fidelidade a Plínio Salgado, o fundador do movimento ultranacionalista Ação Integralista Brasileira. Clemente é um advogado e historiador, negro-tapuia, que foi professor de Quaderna na infância e, como esquerdista e partidário do líder comunista Luís Carlos Prestes, sonha com revoluções como as de Zumbi dos Palmares e a que o líder religioso Antônio Conselheiro empreendeu em Canudos, no interior da Bahia. Companheiros e eternos adversários, ele e Samuel se desentendem constantemente, mas não conseguem ficar afastados um do outro.

Quaderna funda com seus dois mentores a Academia dos Emparedados do Sertão da Paraíba, integrada apenas pelos três. Influenciado pelas diferentes vertentes políticas e culturais, passa a se intitular “monarquista de esquerda”. E em sua busca pela real identidade do Brasil, defende que a verdadeira base do povo brasileiro está na miscigenação dos povos europeu, africano e indígena.

Na minissérie, a história tem início com a chegada a um povoado, de um trupi circense, liderada por um velho palhaço. Em sua carroça-palco, ele abre um grosso livro e dá início à representação de um romance memorialístico: *A pedra do reino*. O palhaço é Pedro Dinis Quaderna, o protagonista do romance, já envelhecido, e as histórias são suas próprias lembranças. É a partir daí, que a narrativa se desdobra em três tempos e espaços diferentes e se comunicam entre si: o momento em que o velho palhaço comanda um espetáculo popular de rua; as imagens em que ele, mais jovem, está preso e escreve sua história; e as cenas do inquérito, promovido pelo Juiz Corregedor da capital (Cacá Carvalho), que o levam à prisão.

Ao invés de ser um problema, o interrogatório acaba sendo a solução para que

Quaderna escreva sua obra. Por causa do “cotoco”, uma proeminência óssea no final de sua coluna, ele não pode ficar sentado por muito tempo, dedicado à redação de sua epopeia. Uma vez no inquérito, poderia contar, em pé, todos os acontecimentos relacionados a sua vida, aproveitando o depoimento datilografado pela escritã Margarida (Millene Ramalho), moça pura e recatada da alta sociedade taperoaense, para escrever sua saga.

Quaderna sente atração por Margarida, mas é repellido por ela, que, no entanto, sucumbe às investidas do depoente após ser provocada por relatos maliciosos de episódios, que a deixam constrangida e excitada. A máquina de escrever acaba unindo os dois personagens, pois é ela que registra as memórias que Quaderna sonha em transformar em livro. Com o depoimento escrito, ele pode, enfim, fazer a obra do Gênio Raça e concluí-la antes de seus dois concorrentes, Clemente e Samuel, que também desejam o título.

A razão da prisão de Quaderna, que acontece no ano de 1938, é a invasão da cidade de Taperoá, três anos antes, por uma estranha cavalgada de ciganos que conduz um jovem e enigmático rapaz montado num cavalo branco: Sinésio, o Alumioso (Paulo César Ferreira), filho de D. Pedro Sebastião, dado como morto. A cavalgada é comandada pela misteriosa figura do Doutor Pedro Gouveia (Júlio César) e acompanhada por Frei Simão (Márcio Tadeu), misto de frade e cangaceiro, e por Luís do Triângulo (Tavinho Teixeira), guerreiro da guerra civil de Princesa, ocorrida em 1930. Mas o grupo é emboscado às portas da cidade, pelo bando de cangaceiros de Ludugero Cobra-Preta (Lázaro Machado), e todos acreditam que a armadilha foi armada a mando de Arésio (Luiz Carlos Vasconcelos), meio-irmão de Sinésio, com quem ele não queria dividir a herança deixada pelo pai. Quaderna é intimado por causa de uma carta anônima endereçada ao Juiz Corregedor da capital que o acusa de envolvimento nos acontecimentos, tidos como uma rebelião popular. Afinal, vivia-se um clima político carregado, com a Revolução de 1930, a Revolução Comunista de 1935 e o golpe do Estado Novo, em 1937.

Acontecimentos de 1930 são mostrados na trama, quando Dom Pedro Sebastião Garcia-Barreto, dá a Quaderna a missão de conduzir o filho caçula à capital da Paraíba, onde ficaria em segurança na casa do sócio Edmundo Swendson (Germano Haiut).

D. Pedro Sebastião participou da Revolução de 30, que foi deflagrada contra o presidente do Estado da Paraíba, João Pessoa, por isso, considera prudente afastar o filho da cidade. É na casa do sócio de seu pai que Sinésio conhece Heliana Swendson (Mayana Neiva), por quem se apaixona. No mesmo ano, porém, D. Pedro Sebastião é

apunhalado e morto de forma misteriosa, num pequeno quarto sem janelas, na torre de sua fazenda, com a porta trancada por dentro, enquanto que, Sinésio desaparece sem deixar rastro. Silvestre perde-se pelos caminhos do sertão, vivendo como guia do rabequeiro Pedro Cego (Mestre Salustiano) e empreendendo uma busca incessante por D.Sinésio. Seus últimos anos de da, D. Pedro Sebastião estava se tornando cada vez mais místico e misterioso: encomendava escavações e dizia ter encontrado um tesouro escondido. Chegou a preparar um mapa do tesouro, prometendo a Quaderna que lhe revelaria sua localização, mas morre antes disso.

Sinésioi, conhecido como “o príncipe do povo e do sangue do vai-e-volta”, ressurgiu em 1935, cinco anos depois, na tal estranha cavalgada, no momento em que Arésio receberia toda a herança do pai, depois dos anos de interdição, em função do desaparecimento tanto do testamento quanto do filho caçula.

A cidade se divide entre os mais abastados, que tomam o partido de Arésio, e o povo, que adere a Sinésio. Ao ver o “príncipe” ressuscitado, a população acredita que ele é a encarnação do rei Dom Sebastião de Portugal, que, finalmente, voltou para instaurar seu reino místico, representando a redenção de todo o povo pobre sertanejo. Instaura-se o conflito, com emboscadas e tiros entre os partidários dos dois filhos de Dom Pedro.

No longo depoimento prestado ao Juiz Corregedor, Quaderna desfia os acontecimentos relacionados a sua história, entre eles o sangrento movimento messiânico de seus antepassados na Pedra do Reino; a infância na fazenda de seu padrinho; a formação religiosa no Seminário da Paraíba, de onde foi expulso quando expôs suas ideias sobre o inusitado catolicismo-sertanejo, religião regada a mulheres e vinho; e os encontros amorosos com Maria Safira (Renata Rosa), a esposa de Pedro Beato (Everaldo Pontes) - velho sábio e penitente que nunca lhe tocou o corpo. Foi Safira, mulher tida como possessa, quem salvou Quaderna dos efeitos do “chá de cardina” que seu pai lhe dava na adolescência para “abrir” a inteligência, mas que prejudicava a virilidade.

Ele também relata suas estranhas visões com personagens míticos como a Moça Caetana (Mayana Neiva), mulher bela e terrível, com dorso felino de onça e pescoço envolto em uma cobra coral que lhe serve de colar. É uma mensageira da Morte, assim como a Onça Caetana (Jyokonda Rocha), mistura de bicho-fêmea e mulher, que exerce um fascínio próprio de sua divindade. Além disso, Quaderna também discorre sobre o misterioso mapa do tesouro, a morte do padrinho, o desaparecimento de seu filho predileto e a associação entre o primogênito Arésio e o maior inimigo de seu pai em vida, o usineiro Antonio de Moraes (Jones Melo).

Muitos outros personagens aparecem nos relatos do depoente. Como o idealista e visionário Adalberto Coura (Tay Lopez), jovem revolucionário que tenta convencer Arésio a usar sua ferocidade e personalidade dominadora a favor da Revolução Socialista. Mas, embora despreze as autoridades, Arésio é um individualista, contrário às teorias revolucionárias. A jovem Maria Inominata (Jyokonda Rocha) está no meio dos dois, noiva de Adalberto e antiga paixão de Arésio, que ele viola para desafiar o amigo a continuar querendo a moça “por amor aos oprimidos”.

Na narração de Quaderna também aparecem Clara Swendson (Iziane Mascarenhas) e Gustavo de Moraes (Anthero Montenegro), filhos de Edmundo Swendson e Antônio de Moraes, adversários nas atividades econômicas e políticas. Os dois jovens são a favor de um “embranquecimento” da raça humana e fazem um pacto de amor casto, em uma alusão ao nazi-fascismo.

Outro personagem destacado por Quaderna é o violeiro Lino Pedra-Verde (Flávio Rocha), seu amigo de infância, acostumado a ter visagens desde menino. Suas premonições se agravaram depois que passou a mascar erva-moura e beber o vinho encantado da Pedra do Reino, cuja receita foi descoberta por Quaderna.

Ao final do inquérito, o Juiz, exasperado com o intimado que mistura informações reais e concretas, formulações eruditas e lendas, relatos, crenças e superstições populares, considera-o louco e o liberta. Mas Quaderna pede-lhe que seja preso, confessando que foi ele próprio quem escreveu a denúncia anônima para se utilizar do depoimento datilografado e escrever sua saga.

O Juiz satisfaz o desejo de Quaderna e o coloca na prisão. Lá, ele escreve sua história. E, já bem envelhecido, como que inserido em um sonho, é sagrado rei da Távola Redonda da Literatura do Brasil, por poetas, escritores e acadêmicos do Brasil e do mundo, entre eles Shakespeare (Frank dos Santos), Cervantes (Maurício Castro), Arthur Azevedo (João Irênio) e Olavo Bilac (Tavinho Teixeira).

A produção das filmagens de *A pedra do Reino* em Taperoá, incluindo o período de preparação do elenco, foram realizadas durante os três últimos meses de 2006. Habitantes da cidade e de regiões próximas passaram por um processo de seleção para trabalhar nas mais diversas atividades, atendendo à proposta da minissérie de formação de profissionais locais. Quatro integrantes do elenco são taperoaenses de nascimento, a menina que viveu a pequena Rosa é moradora de Taperoá e os intérpretes de Quaderna e Arésio crianças moram, respectivamente, nas cidades vizinhas de Juazeirinho e Assunção.

Taperoá conviveu com mais de 250 “forasteiros”, entre profissionais das diversas áreas e os cerca de 60 atores escalados para a minissérie. O elenco de *A pedra do reino* é formado essencialmente por atores nordestinos, em grande parte escolhidos após pesquisas e testes nos principais centros culturais do Nordeste. Todos com as mais diversas origens artísticas, desde integrantes de grupos de teatro de rua a profissionais com passagens pelo cinema e larga experiência teatral, que nunca haviam feito TV e, por o ator Irandhir Santos. O pernambucano, ganhou o prêmio de melhor ator coadjuvante no 39º Festival de Brasília, por sua atuação no filme *Baixio das bestas* (2007), de Cláudio Assis. Ele fez sua estreia na TV nesta minissérie.

Uma cidade cenográfica foi construída no trecho final da principal rua de Taperoá conhecido como Chã da Bala. O cenário foi concebido como uma cidade-lápide, com detalhes que lembravam um cemitério. A ideia era criar um espaço de louvor à memória dos antepassados. As casas existentes no local ganharam revestimentos nas fachadas, o chão recebeu 40 cm de terra e a areia, de 2 mil metros quadrados, ganhou 35 nichos e foi fechada de forma a transformá-la em uma arena octogonal. Um portal, com um espaço interno cenografado como uma igreja, foi construído para, dentro do contexto da história, servir de ligação entre o mundo externo e o universo mágico da arena. Também foi erguida uma edificação representando os Arcos de Roma. Uma das casas da arena foi usada como base para os camarins de figurino e caracterização. A área de cenografia, chefiada pelo cenógrafo João Irênio, aproveitou cerca de 80 pessoas da região para levantar e adereçar a cidade cenográfica em pouco mais de 25 dias. A carroça de Quaderna, posicionada no centro da arena, também mereceu atenção especial. Ela foi inspirada nas carroças ciganas e tinha dois palcos giratórios, cujo movimento circular representava o ponteiro de um relógio: uma forma de trabalhar o tempo cíclico.

Também foram usados como locações uma cadeia desativada (cenário do inquérito a que Quaderna é submetido); a Serra do Pico - o ponto mais alto de Taperoá; e uma área na cidade vizinha de Cabaceiras. O cenário da cadeia tinha uma estrutura semelhante a um octógono tridimensional, intercalando paredes móveis que se deitavam no chão com duas arquibancadas, onde se sentavam todos os personagens, fazendo as vezes de plateia. O espaço, todo em madeira, multiplicava-se em diversas formas, a partir da improvisação dos atores e da câmera.

O supervisor de caracterização Vavá Torres também recrutou pessoal para dar apoio na maquiagem. Assim que chegou em Taperoá, foi em busca de cabeleireiros e maquiadores e formou um grupo de cinco meninas para confeccionar perucas. Em troca

de sobras de cabelos para montar perucas, barbas e bigodes, ofereceu cortes gratuitos de cabelo na cidade. Não faltaram voluntários.

Para ter maior controle da luz e alcançar a fotografia desejada, as filmagens contaram com um butterfly de 2600m², dividido em três módulos de 800m² cada, sustentado por 16 colunas de 14m de altura. O butterfly foi montado pelos funcionários da empresa Cinecidade, de José Macedo de Medeiros, o Jamelão, com o apoio de mais seis trabalhadores locais.

Obras de artistas plásticos como Giotto, El Greco, Goya e Velásquez, além de referências barrocas, medievais e sertanejas, serviram de inspiração para a estética adotada na minissérie. Couro, metal, chapas de fotolito, lata, tapeçarias, restos de ossos, palha, madeira, palitos de picolé, enfim, os mais diversos materiais foram utilizados tanto na confecção dos figurinos supervisionados por Luciana Buarque quanto na criação dos objetos alegóricos elaborados no ateliê de arte. A oficina de arte, supervisionada pelo artista plástico Raimundo Rodriguez, envolveu 24 artesãos na criação de objetos e animais cenográficos, entre coroas, espadas, marionetes, bichos selvagens e mais de 40 cavalos em tamanho natural, feitos com sobras de materiais como palha de milho e de carnaúba, estopa, resto de isopor, ossos, latas, serragem e papel, todos equipados com um mecanismo que permitia a sua movimentação em cena. A equipe de artesãos contou com profissionais reconhecidos, como o pernambucano José Lopes da Silva Filho, conhecido como Mestre Zé Lopes, um dos mais conceituados criadores de mamulengos do Brasil, responsável pela produção dos bichos articulados utilizados em diferentes sequências da minissérie.

As equipes de figurino, arte, cenografia e caracterização foram encabeçadas pelos mesmos profissionais que trabalharam com Luiz Fernando Carvalho na minissérie *Hoje é dia de Maria* (2005).

O trabalho de preparação do elenco da minissérie *A pedra do reino* envolveu três meses de intensa dedicação, entre aulas de expressão corporal e voz, interpretação, leitura do texto, palestras e mergulho na obra do escritor. A atriz Fernanda Montenegro, embora não estivesse no elenco, foi convidada pelo diretor para abrir os ensaios com uma palestra para os atores. O psicanalista junguiano Carlos Byington e o próprio escritor Ariano Suassuna também falaram ao elenco: o primeiro analisou os arquétipos dos personagens, e o autor discorreu sobre a obra e suas motivações ao escrevê-la.

Diariamente, o elenco ensaiava com o diretor Luiz Fernando Carvalho e sua equipe de colaboradores, entre eles: Tiche Vianna, diretora e pesquisadora da linguagem teatral

no Barracão Teatro em Campinas, que trabalhou a preparação do corpo através de máscaras de expressão; o ator Ricardo Blat, que atuou nas duas jornadas de Hoje é dia de Maria e trabalhou como preparador do elenco na área de interpretação; a professora de dança Lúcia Cordeiro, responsável pelo trabalho de consciência corporal e respiração; e a bailarina Mônica Nassif, que deu aulas de dança para o grupo.

Os atores também tiveram uma iniciação à estética e aos passos de dança do Cavalo Marinho, teatro popular de rua nascido na zona da mata pernambucana, utilizado pela direção na transposição do romance para a TV. Instrumentos, personagens e reconhecidos músicos do folguedo, como os tocadores de rabeca Mestre Salustiano e Luiz Paixão, atuaram na minissérie. Além da rabeca, instrumentos como bage, pandeiro, ganzá e apito fazem parte da brincadeira, que é composta por música, dança, poesia, coreografias, loas, toadas e reúne cerca de 76 personagens divididos em três categorias: animais, humanos e fantásticos. Os personagens, com suas máscaras próprias, improvisam a partir do tema das toadas tocadas pelo banco de instrumentistas e cantadores. Mateus e Bastião são os dois palhaços responsáveis por levarem todos os personagens para dentro da roda. É a *commedia dell'arte* brasileira. Inserir o cavalo marinho na adaptação da obra de Suassuna foi mais uma forma de enriquecer a encenação com elementos da cultura popular, linha que norteou todo o trabalho. As roupas usadas pelo Quaderna velho, o palhaço medieval, por exemplo, foram inspiradas na imagem do personagem Cucurucu, da *commedia dell'arte*, e nos palhaços Mateus e Bastião, mostrando como a cultura brasileira foi impregnada pela cultura medieval e ibérica.

Outra manifestação de rua presente no enredo é a Cavalhada, folguedo popular do Nordeste inspirado nas lutas dos cristãos contra os mouros, que contrapõe 12 participantes vestidos de azul a outros 12 vestidos de vermelho, respectivamente liderados pelo Rei Azul (interpretado na série pelo dançarino pernambucano Pedro Salustiano, filho do famoso músico Mestre Salustiano) e pelo Rei Encarnado (Henrique Albuquerque). Os integrantes vestiam burrinhas feitas em papelão e metal, penduradas em suspensórios, inspiradas no personagem Capitão, do Cavalo Marinho. Os passos do Cavalo Marinho, ensinados ao elenco por Pedro Salustiano, serviram de base para a coreografia da Cavalhada encenada na minissérie.

A popular Folia de Reis serviu de inspiração para a criação do coro da Maria do Badalo, formado pelas cantoras Sandra Belê e Renata Rosa, e por Zefinha e Maíca - duas cantadeiras da região de Aliança (PE). O grupo formou uma espécie de coro de

tragédia grega, que acompanha a fábula e age como a consciência crítica do povo. Sandra Belê é de Zabelê, uma cidade incrustada no sertão paraibano, que tem apenas dois mil habitantes. Renata Rosa nasceu em São Paulo, mas se apaixonou pelo canto e folgedos populares da zona da mata pernambucana e do baixo São Francisco alagoano e passou a se dedicar a eles, inclusive tocando rabeca. O coro era acompanhado pela rabeca do músico Luiz Paixão.

As duas formações rochosas pontiagudas conhecidas como Pedra do Reino foram pintadas em um enorme painel, de 14m de altura e 8m de largura, pelo artista plástico Dantas Suassuna, filho de Ariano Suassuna. O painel foi usado como cenário para as cenas do massacre sebastianista promovido pelo bisavô de Quaderna.

A minissérie conta com alguns efeitos especiais, como imagens inseridas por computação gráfica, realizados pelas equipes da Lobo e da Vetor Zero, empresas de São Paulo.

A Editora Globo lançou dois volumes sobre a realização da minissérie. O primeiro contendo os fac-símiles dos roteiros de filmagem de Luiz Fernando Carvalho, com anotações, desenhos e comentários rabiscados pelo diretor durante as gravações, e um livreto com trechos dos diários do diretor, do elenco e da equipe criados espontaneamente durante os períodos de ensaios e filmagens. O segundo volume é um livro de fotos com o registro do trabalho de preparação dos atores e das filmagens.

Durante o mês de exibição da minissérie, uma exposição foi montada no Centro Cultural da Ação da Cidadania, no bairro da Saúde, no Rio de Janeiro, mostrou ao público parte da cenografia, dos figurinos e dos objetos de arte criados para o programa.

O Quadrante foi o primeiro projeto de teledramaturgia da TV Globo trabalhado em multiplataforma, com conteúdos complementares exibidos em diferentes mídias. O canal GNT realizou um documentário sobre a vida e a obra de Ariano Suassuna. O Multishow exibiu uma edição especial do Revista Bastidor, mostrando o processo de criação, entrevistas e o dia-a-dia das filmagens. E o Sistema Globo de Rádio transmitiu entrevistas com os atores da minissérie e artistas ligados ao Movimento Armorial.

No último dia de filmagem da minissérie, em 22 de dezembro de 2006, a TV Globo, a Fundação Roberto Marinho, o governo do estado da Paraíba e a prefeitura de Taperoá assinaram na cidade paraibana os termos de cooperação técnica para os projetos “Casa de Cultura Ariano Suassuna” e “Tecendo o Saber”, sistema de educação do ensino fundamental. A Casa de Cultura Ariano Suassuna, que entraria em funcionamento na estreia da minissérie, foi concebida para ser um centro de referência da cultura local. O

imóvel escolhido para sediar o projeto, construído por João Dantas Suassuna, pai de Ariano, e onde o escritor passou a adolescência, abrigou os ateliês de direção de arte e cenografia. Além de uma sala de visitação com exposição permanente da obra do escritor e de criações feitas para a minissérie, abrigaria uma oficina e uma loja de artesanato para atender aos artistas da região e aos que integraram as equipes de figurino e arte, para

Exibições especiais da minissérie *A pedra do reino* foram realizadas em salas de cinema de alta definição, em sete cidades brasileiras - Rio de Janeiro, São Paulo, Belo Horizonte, Brasília, Fortaleza, João Pessoa e Porto Alegre -, entre os meses de agosto e setembro de 2007. As sessões foram divididas em duas partes: episódios 1, 2 e 3; intervalo; e episódios 4 e 5. O público pôde assistir às duas sessões em sequencia ou em dias diferentes. Foi a primeira vez no país que uma série feita para a televisão ganhou as salas de cinema conservando seu formato original - dividida em cinco partes. As exibições em salas digitais, em um curto intervalo de tempo desde a transmissão na televisão, foram possíveis porque toda a p s-produção da série foi realizada com tecnologia digital de alta definição. Nas salas de cinema digitais, a série foi projetada com qualidade de imagem inédita e mixagem de som em 5.1. Em algumas cidades, foram realizados fóruns com o diretor, o elenco e a equipe de criação da minissérie.

Em outubro de 2007, a Globo Marca, em parceria com a Som Livre, lanç o o DVD *A pedra do reino*, contendo dois discos que reúnem os capítulos da minissérie, o documentário "Taperoá" - sobre o processo de criação vivido na cidade e a interação da equipe com os moradores locais - e um ensaio fotográfico em preto e branco batizado de "Nossa carroç ".

Em 2008, os diretores de fotografia Adrian Teijido e José Tadeu Ribeiro ganharam o prêmio de Melhor Direção de Fotografia oferecido pela Associação Brasileira de Cinematografia (ABC).

A trilha sonora original de *A pedra do reino* foi elaborada por Marco Ant nio Guimarães, compositor do renomado grupo mineiro Uakti, conhecido por desenvolver seus próprios instrumentos musicais. Ele re-editou com o diretor Luiz Fernando Carvalho a parceria do filme *Lavoura arcaica* (2001) e criou uma mistura est tico-cultural unindo ritmos ibéricos,  rabes, indianos, nordestinos, ciganos e indígenas. Entre os instrumentos que usou na minissérie estão o "chori" (feito com uma cabaça grande e duas cordas) e o "iarra", ambos tocados com arco. (2007: Memória Globo- DVD e Roteiro :*A pedra do reino*).

Concluindo, com Luiz Fernando Carvalho que nessa produção, sugere um novo

formato de teledramaturgia que, não tem início, nem fim, cada episódio tem vida própria, mas ao mesmo tempo, tem uma unidade que faz sentido no universo labiríntico de Ariano. Minissérie é dividida em quatro pontos: alma, cabeça, membros e coração. Na alma o objetivo espiritual do protagonista é revelado. No tronco a imaginação e a realidade se chocam. A cabeça revela o embate entre o Quaderna e o Juiz corregedor personagem que apresenta a razão em choque com o universo dos sonhos. Na parte dos membros, a narrativa oral invade a TV e fragmenta as questões do personagem principal em pequenos contos. Por fim, no coração, a trama aponta para um caminho aberto, que sinaliza para a moralidade. A trama é mais adulta que *Hoje é dia de Maria*.

Os benefícios gerados pelas gravações abrangeu várias áreas e setores, até mesmo um telecurso do ensino fundamental, para alfabetizar 682 pessoas, em onze meses. Fachadas das casas foram restauradas, postes altos foram substituídos por postes baixos com fiação subterrânea e até uma nova cadeia e uma nova igreja em alvenaria a cidade ganhou. A atriz Fernanda Monte Negro ministrou curso de teatro para os candidatos atores. Quinhentos figurantes foram contratados e receberam diárias de dez reais e mais três refeições que foram oferecidas durante as filmagens; isto quer dizer, novo empregos temporários para uma população carente. Todo o figurino da minissérie foi feito por oito costureiros de Taporoá. Artesões participaram de oficinas de materiais reciclados com cenógrafos, levados pela emissora para desenvolver adereços de cavalos e caricaturas. Criadores de caprinos e ovinos também faturaram; quinhentos quilos de carne foram consumidos pelos participantes da filmagem. Hotéis, casas de materiais de construção, pousadas e o comércio local foram beneficiados, enfim, cerca de 800 pessoas encontraram trabalho durante as gravações. (DVD: A Pedra do Reino:2007).

d) – Hoje é dia de Maria

A minissérie *Hoje é dia de Maria*, objeto deste mestrado, foi baseada na obra de Carlos Alberto Soffredini (1939–2001) e apresentou um formato inovador para a televisão.

A estreante Carolina de Oliveira foi escolhida entre duas mil crianças para dar vida à protagonista da história e contar as aventuras da doce Maria vivida pelo mundo afora. A atriz mirim, além de participar das oficinas do elenco foi ensaiada pela atriz Maria Clara Fernandes.

Os elementos folclóricos e místicos trazidos pelos autores estão presentes em contos populares compilados por Câmara Cascudo, Mário de Andrade e Sílvio Romero. Uma história com linguagem, estrutura narrativa e estética baseada nos sonhos que é

recheada de metáforas e simbolismo.

Maria é uma menina graciosa e prendada. Sabe cozinhar e fazer um café de dar água na boca de seu pai (Osmar Prado), dono de uma roça que já deu de comer a muita gente da região. A menina enfrenta uma vida dura no roçado, onde o sol forte prejudica a plantação e fez adoecer sua Mãe (Juliana Carneiro da Cunha), que acabou morrendo. O pai de Maria sofre muito com a morte da mulher e pelos filhos que se espalharam pelo mundo fugindo da seca, se sente sozinho, sem a companheira de tantos anos e por isso, começa a beber. Quando ele decide se casar novamente Maria se sente feliz, isto porque, ela acha que sua Madrasta (Fernanda Montenegro) irá trazer alegria a seu triste Pai. A Madrasta é uma pessoa má, tem uma filha, cujo o nome é Joaquina (Thainá Pina) uma menina gordinha que vive comendo milho e passa a maltratar Maria. A pequena Maria decide partir cansada de tanto mau tratos e perseguição da Madrasta. Segue em direção as franjas do mar, o seu grande sonho com uma trouxinha e uma chavinha no pescoço. Um Pássaro a protege e é quem a acompanha ao longo de toda sua jornada.

Ao longo da caminhada, pela estrada do País do Sol a Pino, lugar onde nunca anoitece, Maria encontra diversos personagens como: o Maltrapilho (Rodolfo Vaz), o Homem do Olhar Triste (Rodolfo Vaz) e os meninos Carvoeiros. No sítio, enquanto isso, o pai sofre com a ausência da filha e resolve partir em sua busca. Sozinha com Joaquina em um lugar abandonado e infértil, certa de que pai e filha foram em busca de um valioso tesouro, a Madrasta decide segui-los.

Sua jornada se torna cada dia mais difícil, um homem com quem ela se esbarra no caminho, Asmodeu (Stênio Garcia) é o seu primeiro e grande obstáculo. Ele acabara de trocar a sombra do ingênuo Zé Gandaia (Gero Camilo) por um pedaço de pão. Maria não esperava que ao decidir ajudar o seu amigo Zé Candaia a conseguir recuperar sua sombra, arrumaria o seu pior inimigo o Asmodeu que, na realidade, é o próprio diabo em carne e osso. Ele resolve perseguir a menina, fingindo ser diferentes personagens. Faz tudo para confundir e se vingar de Maria.

A primeira maldade de Asmodeu é roubar a infância da menina, transformando-a em uma mulher, de uma hora para a outra. Crescida e muito triste, Maria (Letícia Sabatella) encontra a Madrasta e sua filha, Joaquina (Rafaella Oliveira), também mais velha. As três mulheres ficam sabendo que um Príncipe (Rodrigo Rubik) promoverá um baile para escolher sua futura esposa. Maria se anima com a ideia, mas logo desiste, pois não tem roupa para ir ao baile. Ela não contava com a ajuda de um Mascate (Rodolfo Vaz) que encontra pelo caminho e lhe consegue um vestido azul da cor do céu e um lindo

par de sapatos para ir à festa. O Mascate, no entanto, avisa Maria que, à meia-noite, acaba a alegria. Maria está dançando com o Príncipe quando ouve as badaladas do relógio e sai apressada. Ela deixa um de seus sapatos pelo caminho, e o Príncipe, apaixonado pela bela jovem, consegue encontrá-la. Eles marcam o casamento, mas Maria descobre que, na realidade, ama seu Pássaro protetor, que durante a noite se transforma em um lindo homem chamado Amado (Rodrigo Santoro). Ela desiste do Príncipe e sua sina passa a ser esperar o dia passar para poder abraçar seu amor durante toda a noite.

Nesse momento da história, a trama ganha mais dois importantes personagens: os irmãos saltimbancos Quirino (Daniel Oliveira) e Rosa (Inês Peixoto). Maria se junta aos dois, e eles passam a levar alegria para o povo em troca de moedas. Tudo parecia correr bem até que Quirino se apaixona por Maria. Ele fica com muito ciúme quando vê sua adorada nos braços do Amado. Asmodeu, que nunca abandona Maria, se aproveita da fraqueza de Quirino e sugere que ele aprisione o Pássaro, para que a jovem fique mais livre para ele.

Maria acaba perdendo o Amado, mas, para sua surpresa, encontra o Pai. Cansado e velho, ele se junta aos saltimbancos e parte com o grupo. Até que um dia, Ceição (Juliana Carneiro da Cunha), a Mãe de Maria, aparece para o marido. Numa bela cena, o Pai segue a mulher, dizendo que sempre a amou. Os dois se sentam em um banco de pedra e dividem um pedaço de bolo de milho, prometendo ficarem juntos dali em diante. Maria acorda e vê o corpo do Pai, imóvel. Ela chama por ele e chora ao perceber que ele morreu.

Apesar da tristeza pela morte do pai, Maria não desiste de encontrar seu grande amor e parte em busca de Amado. Mais uma vez, Asmodeu dificulta o caminho da pobre Maria: o diabo faz nevar no sertão e congela o Pássaro. Maria o encontra, dentro de um bloco de gelo, imóvel e sem vida. Com a intensidade de seu amor, ela consegue descongelar o coração da ave. Livre do bloco de gelo e nos braços de Maria, o Pássaro se transforma em Amado, e ela chora de felicidade.

Implacável em sua perseguição, Asmodeu decide transformar Maria em criança novamente, e ela surge no meio do sertão, na mesma estrada onde o diabo lhe tirara a infância. Com sua trouxinha nos braços, ela passa a fazer o caminho inverso, de volta para o sítio de onde partiu, um pouco confusa com suas lembranças. Maria segue sua jornada, temerosa em voltar para a casa onde sua Madrasta certamente irá maltratá-la novamente. No entanto, a menina tem uma grande surpresa ao avistar o sítio do Pai: o

lugar está bonito e bem cuidado, com os irmãos e a Mãe ao redor da casa. Maria não entende em que tempo está, mas fica feliz por encontrar a família e a casa toda rodeada de verde.

É quando Asmodeu aparece para tentar novamente amaldiçoar a vida da pobre menina, mas ela, com a ajuda de um espelho que o amigo Mascate lhe dera, consegue transformar o diabo em uma lata velha. Um Ciganinho (Phillipe Louis) aproxima-se do sítio e de Maria. Os dois brincam e conversam, e, aos poucos, ela percebe que o menino é Amado e todos os outros personagens que a ajudaram em sua travessia. Os dois partem em direção ao mar e, emocionados, avistam a imensidão azul com a qual Maria tanto sonhava.

Maria, em sua segunda jornada que teve cinco capítulos, ao passar pela cidade, no caminho de regresso para casa conhece a realidade do mundo, um pesadelo do gigante, consegue a amizade de Dom Chico Chicote e juntos conhecem a guerra, o consumismo, o trabalho infantil, a posição social feminina e, nas suas tarefas difíceis é reconhecida como heroína. No final, é a avó de Maria quem narra a história ao público e a própria Maria que está doente e delirante.

A minissérie demonstra claramente a existência do bem e do mal que domina o destino do homem desde de sua criação.

O texto reúne uma coleção de histórias populares brasileiras na trajetória de Maria, no qual estão presentes temas do nosso dia-a-dia como: a família, a infância maltratada e desamparada, a fé e a exploração do trabalho infantil.

O processo criativo de Luiz Fernando Carvalho, na produção da microssérie, trouxe para a televisão, alguns recursos da linguagem do cinema e do teatro.

Esse processo criativo é de grande relevância; isto porque, transforma a literatura em teledramaturgia, ou seja, adaptações da literatura para a linguagem audiovisual, em uma produção que caminha para os sentidos do espectador, (o sensorial), sem que o espectador perceba e conheça todos os recursos da tecnologia para envolvê-lo.

As personagens buscam o crescimento psicológico e espiritual e há uma certa identificação entre a obra e os telespectadores. O arquétipo heroico da personagem demonstra aspectos iguais a qualquer ser humano.

O telespectador, ao identificar-se com o herói e/ou heroína da história, vive suas conquistas, desafios, sofrimentos e aventuras, numa série de vivências no mundo irreal e imaginário.

A Microssérie, em uma síntese entre o popular e o erudito, entre o simples e o

sofisticado ultrapassa as fronteiras da televisão ao unir diversas linguagens da arte como: pintura, dança, computação gráfica, teatro, animação e música.

As imagens e a trilha sonora e as interpretações não devem nada a qualquer telenovela e muitas produções cinematográficas. O tom era meio fresco e lembrava encenadas em palcos improvisados nas peças das cidades pequenas do interior. O grande diferencial é que a minissérie conseguiu transpor todo esse universo de cultura popular para uma sofisticada produção televisiva, sem tirar a sua autenticidade. A série rendeu ainda uma segunda edição, apresentada na semana da criança em outubro do mesmo ano de (2005). O roteiro adaptado por Luiz Alberto de Abreu foi lançado nas livrarias. Luiz Fernando Carvalho, em entrevista afirma:

“ Minha motivação no cinema é a passagem de um estado para o outro. A cada instante, preparar o espectador como um pintor escolhe e mistura as suas cores, ou como um pajé reúne suas folhas para depois extrair dela um conjunto de sensações. Só passamos de um estado para o outro, se este conjunto de sensações existir. Só ultrapassamos a mera construção técnica de um filme se formos capazes de gerar uma fabulação, um sonho, com tamanha força de contaminar o escuro do cinema como uma peste”.

A produção da minissérie foi toda gravada no grande domo, o antigo palco onde foi realizado o Rock in Rio III. O espaço, com formato circular, como uma representação do globo terrestre, foi todo reciclado para a produção. A estrutura foi montada sobre o solo natural, de terra, sem base de concreto. Internamente, seu cenário era composto por um ciclorama, todo pintado à mão, de 170m de comprimento por 10m de altura, que circundava toda a extensão da cúpula. O painel é resultado do trabalho do artista plástico Clécio Regis e sua equipe. Cada uma das sete principais mudanças de paisagens previstas: o milharal, a Terra do Pino, a fornalha, o vilarejo, a lavoura e o bosque. A tela pesava mais de uma tonelada e consumiu 2.170 litros de tinta. Conforme Maria mudava de paisagem, o ciclorama era repintado, sem precisar ser desmontado.

Ao todo, 25 profissionais trabalharam durante 50 dias para montar as 48 toneladas de estrutura de aço e os 5.800m² de lona da cobertura. Com 54m de diâmetro e 26m de pé direito, o domo exigiu atenção especial, pois como normalmente as produções trabalham em estúdios retangulares, foi mais trabalhoso transpor as idéias para um cenário em formato circular. Foram necessárias 48 viagens de carreta para que a estrutura do domo fosse finalmente erguida. A novidade também exigiu atenção redobrada em alguns aspectos, como a acústica, que foi resolvida com 3.000m² de

painéis acústicos suspensos na parte superior da cúpula.

“ Como temos grande profundidade de percepção visual, trabalhamos a realidade, ao mesmo tempo com que podemos criticá-la na sua extensão”. (Luiz F. Carvalho).

Em determinada passagem, a cenografia é objeto principal dentro do domo. Como a casa de Maria, a pintura se encarrega dos elementos que são perspectivas a que o cenário, em outras cenas exigem e o jogo se inverte. A casa da madrasta por exemplo, foi pintada no painel e a cenografia ficou incumbida de fazer a ligação com elementos tridimensionais. Como o portão e o jardim da casa, por exemplo. Na produção de arte todos os objetos usados passaram por um pouco de envelhecimento ou adequação a linguagem, o trabalho foi essencialmente artesanal.

As equipes de arte, figurino e iluminação trabalharam com a ideia de reaproveitar materiais. Tudo foi feito de forma quase artesanal. A iluminação, por exemplo, reconstruiu refletores sucateados do antigo Teatro Fênix, no Rio de Janeiro. Foi a solução encontrada, pois os refletores ideais para iluminar o ciclorama não são mais fabricados. Foram usados mais de 420 refletores, além dos quatro focos de luz que dividiam o teto da cúpula e da passarela, por onde se deslocava o refletor de 20 mil watts que, às vezes, representava o sol.

Para o figurino, a equipe vasculhou o acervo da Rede Globo para recriar a partir de peças usadas, aposentadas. É uma forma de se aproximar da linguagem arcaica que está presente em todos os elementos da minissérie. Luiz Fernando Carvalho queria que as roupas tivessem antepassados “poderia ter sido bordado da bisavó, por isso é mais apertadinho e tem uns remendos” explica Luciano, que também se inspirou na cultura popular e não perdeu de vista que os personagens são arquétipos tudo o que lhe permitiu explorar infinitas possibilidades.

A caracterização, lado a lado com o figurino é responsabilidade de Vavá Torres, especialista em efeitos especiais de maquiagem. “Minha maior preocupação era em relação aos Asmodeus, que são sete. Quero que, apesar das diferenças de cada um deles, eles tivessem uma mesma linguagem. Achar o Asmodeu original foi o mais complicado, já que a partir desde os demais seriam criados. Testamos vários chifres, perucas e máscaras”. Conta Vavá que Luiz Fernando Carvalho acabou preferindo a simples. Sem máscara, Staneo Garcia veste peruca com o aplique de dois pequenos chifres de tonalidade próxima ao osso e tem o corpo e o rosto pintado. Nos pés, o ator calça uma botina, na qual Vavá colocou por cima da modelagem de uma pata de bode, com apenas dois dedos.

Luiz Fernando Carvalho queria que as roupas tivessem antepassados. “poderia ter sido bordado da bisavó, por isso é mais apertadinho e tem uns remendos” explica Luciano, que também se inspirou na cultura popular e não perdeu de vista que os personagens são arquétipos tudo o que lhe permitiu explorar infinitas possibilidades. Na animação e computação gráfica, para realizar as cenas de animação o diretor Luiz Fernando Convidou Cesar Coelho, um dos diretores do festival Anima Mundi, tanto na cena em que Maria (Carolina Oliveira), quando no baile do príncipe Cesar usou a técnica pixilallation, onde cada gesto dos autores é fotografado e posteriormente anotado. Mesmo na tecnologia de ponta usada na minissérie exige por trás do computados, um trabalho artesanal.

Os profissionais utilizaram técnicas e materiais não tradicionais. Alguns figurinos exigiram maior trabalho, como a roupa de palha tecida por passarinhos para Maria. A equipe também contou com o trabalho do estilista Jun Nakao, que construiu roupas de papel para diversos personagens. No total, foram usadas mais de 850 folhas de papel prensado com texturas. Além do Príncipe e da Mucama (Denise Assunção), as roupas de papel vestiram bonecos na cena do baile.

A produção de arte precisou passar todos os objetos usados em cena por um processo de envelhecimento ou adequá-los à linguagem estética da minissérie. Foram criados desde folhas de milho a estandartes de festas populares. O artista plástico Raimundo Rodrigues criou objetos especiais importantes na narrativa, como coroas, adereços de cabeça, carroças e gaiolas. Nordeste, criado no Rio de Janeiro, Raimundo Rodrigues trabalha com materiais descartados, considerados sucata. Ele também foi responsável pela construção do Asmodeu em lata e dos cavalos dos Cangaceiros (Marco Ricca, Ilya São Paulo e Aramis Trindade). Os cavalos foram feitos em tamanho real, com fibra de vidro, e ganharam ares de pelagem com a mistura de diversos tecidos e retalhos. Raimundo usou ainda papel laminado e uma tintura envelhecida para criar o aspecto de armadura e transformou chapinhas de garrafa em medalhas. Outra criação do artista foi o Morto. Inspirado em Portinari, o personagem tinha as mãos, pés e rosto avantajados, tudo esculpido em madeira. Para o corpo, ele usou pano e serragem.

No baile do príncipe, os bonecos vestidos com figurinos de papel inicialmente são retraídos e sombrios, mas se esticam no transcorrer da cena para seduzir e envolver Maria naquele mundo asqueroso. Para que a equipe possa amassar as roupas de papel, quadro a quadro, a cena foi gravada de trás para frente. Quanto a prosódia tem um papel importante na forma como esta história está sendo contada. O texto original foi

escrito a partir das pesquisas do dramaturgo Carlos Alfredo Soffredini, que se buscou no folclorista e filósofo paulista Amadeu Amaral.

A minissérie reuniu também profissionais do grupo de teatro de bonecos Giramundo, responsáveis pela construção do clima lúdico da história. Entre os muitos bonecos criados para a produção, o Pássaro, par romântico da heroína da minissérie, mereceu atenção especial. Sua confecção exigiu um verdadeiro trabalho de equipe dos integrantes do Giramundo: Ulisses Tavares desenvolveu o corpo, Sophia Felipe, as patas, garras, cabeça e crista, e Eduardo Félix encontrou a asa ideal, em formato de “leque”, e o rabo da ave. Pesando 12 quilos, todos os elementos do Pássaro eram manipulados através de 20 fios e foram necessários dois meses para que o produto final fosse finalmente construído. Depois disso, o Pássaro ainda passou pelas mãos do artista plástico Raimundo Rodrigues, que trabalhou com o metal, material não utilizado em marionetes, para o acabamento final. O objetivo era transformar o pássaro em uma figura mítica. Com papel alumínio e spray dourado, Raimundo Rodrigues construiu uma carcaça metálica para a ave. O resultado chamou a atenção do telespectador.

Além das inúmeras inovações em seu formato, a minissérie contou também com cenas de animação, dirigidas por César Coelho, um dos diretores do festival Anima Mundi. Tanto nas sequências em que Maria encontra os Executivos (Charles Frick e Leandro Castilho).

A preparação do elenco de Hoje é dia de Maria foi extremamente cuidadosa. Cerca de um mês e meio antes das gravações começarem, os atores tiveram oficinas de corpo, canto, prosódia e dança, para auxiliar na composição de seus personagens. Alguns atores tiveram aulas de música especiais, como Daniel de Oliveira, cujo personagem tocava violino; Inês Peixoto e Rodolfo Vaz, cujos personagens tocavam sanfona; e Gero Camilo, que teve aulas de pandeiro.

Toda a equipe da minissérie participou de um seminário sobre a obra de Cândido Portinari, conferido por João Cândido Portinari, filho do pintor e responsável pelo Projeto Portinari. A iniciativa de Luiz Fernando Carvalho pretendia familiarizar todos os envolvidos no projeto da minissérie com o universo do qual ela tratava. Produção e elenco também participaram de um workshop com o psiquiatra Carlos Byington, sobre arquétipos e mitos.

Outro desafio do elenco foi interpretar a legítima fala caipira. Para isso, a prosódia teve papel fundamental na narrativa. O trabalho da pesquisadora Íris Gomes na minissérie começou com o estudo da pronúncia das palavras. Ela fez numerosas leituras com o elenco até que os atores acostumassem os seus ouvidos e se sentissem a vontade com o

texto. A pesquisadora destaca que falar com sotaque caipira não é suficiente, também é essencial empregar as palavras respeitando os seus significados. O texto original da minissérie foi escrito a partir das pesquisas do dramaturgo Carlos Alberto Soffredini sobre a fala caipira.

A fotografia, para assegurar que o lirismo e a beleza das cenas captadas por sua câmera também estivessem presentes nas fotos de divulgação da minissérie, o diretor Luiz Fernando Carvalho se cercou dos fotógrafos da TV Globo Renata Rocha Miranda, Gianne Carvalho, João Miguel Jr, Marcio de Souza. Os profissionais, acostumados à cobertura do dia-a-dia nas produções da emissora, mergulharam em um novo conceito de ensaio fotográfico. " Fiz um estudo sobre a minissérie, sobre a história, sobre os personagens e a narrativa, para tentar traduzir na fotografia a imagem em movimento ", explica Giane, uma das responsáveis pelas fotos da primeira jornada, a experiência serviu como aprendizado. " Tentei ficar o mais próximo da câmera que fazia a filmagem para não comprometer enquadramentos e iluminação, mas tinha liberdade de explorar além do que estava sendo filmado. Deixei minha imaginação soltar.

Com imagem em alta definição, a minissérie foi gravada com duas câmaras de HD.

Uma das diferenças entre a abordagem de Hoje é dia de Maria e outras produções é a questão de iluminação. Na minissérie, os fotógrafos usaram flash, em todas as fotos, a luz utilizada foi a própria cena. Muitas vezes a luz era o suficiente para mim. Então eu procurava outras formas de resolver isso. A limitação de luz foi positiva e me fez mais criativa (Gianne). João Miguel que fotografou tanto na primeira como na segunda jornada, explica outra diferença no ritmo do trabalho. Normalmente no dia-a-dia é mais pique. Na foto jornalística, você precisa estar na hora certa e na posição certa. "É uma foto de momento. Já quando você tem exclusivamente uma produção como Hoje é dia de Maria, pode explorar mais posições, os ângulos". Quanto a luz e pintura é um dos personagens que o diretor pintou um quadro a cada cena. Uma das diferenças entre a abordagem de Hoje é dia de Maria e outras produções é a questão de iluminação. Na minissérie, os fotógrafos usaram flash; em todas as fotos, a luz utilizada foi a própria cena. Muitas vezes a luz não era o suficiente para mim. Então eu procurava outras formas de resolver isso. A limitação de luz foi positiva e me fez ser mais criativa (Gianne). João Miguel que fotografou tanto na primeira como na segunda jornada, explica outra diferença no ritmo do trabalho. Normalmente no dia-a-dia é demais pique. Na foto jornalística, você precisa estar na hora certa e na posição certa. " É uma foto de

momento. Já quando você tem exclusivamente uma produção como Hoje é dia de Maria, pode explorar mais as posições, os ângulos”. Quanto a luz e pintura é um dos personagens que o diretor pintou um quadro a cada cena.

O diretor de fotografia da minissérie, José Tadeu Ribeiro, procurou dispor os reflexos de forma que a iluminação ficasse suave como a do céu, variando de acordo com o cenário durante a travessia da Terra do Sol a Pino, José Tadeu trabalhou uma luz mais dura, que propiciou um recorte de sombra maior. Já no bosque, onde são filmadas as matas noturnas, a proposta é outra, uma luz dura entra por painéis de folhas que estão suspensas na altura do Ciclorama, provocando sombra nos galhos das árvores cenográficas que não tem copa. Embaixo, a luz que ilumina as árvores é mais suave, mas sem perder o contraste. As noites tem uma luz mais fria, resultando num ciclo, num efeito prateado, como se fosse o brilho da luz no lago.

Uma das diferenças entre as abordagens de Hoje é dia de Maria e outras produções é a questão de iluminação. Na minissérie, os fotógrafos usaram flash; em todas as fotos, a luz utilizada foi a própria cena. Muitas vezes a luz não era o suficiente para mim. Então eu procurava outras formas de resolver isso. A limitação de luz foi positiva e me fez ser mais criativa (Gianne). João Miguel que fotografou tanto na primeira como na segunda jornada, explica outra diferença no ritmo do trabalho. Normalmente no dia-a-dia é demais pique. Na foto jornalística, você precisa estar na hora certa e na posição certa. “É uma foto de momento. Já quando você tem exclusivamente uma produção como Hoje é dia de Maria, pode explorar mais as posições, os ângulos”. Quanto a luz e pintura é um dos personagens que o diretor pintou um quadro a cada cena.

Jussara Xavier e sua equipe criaram desde folhas de milho a estandarte de festas populares. O material usado é o mais variado e misturado possível, palhas, fitas coloridas, rendas, estandarte de santos e até as sementes, foram usadas para fazer o miolo como para enfeitar o estandarte. Na animação e computação gráfica, para realizar as cenas de animação o diretor Luiz Fernando Carvalho convidou Cesar Coelho, um dos diretores do festival Anima Mundi, tanto na cena em que Maria (Carolina Oliveira), quando no baile do príncipe Cesar usou a técnica pixilation, onde cada gesto dos atores é fotografado e posteriormente, animado e anotado. Mesmo na tecnologia de ponta usada na minissérie exige por trás dos computadores, um trabalho artesanal.

Mestre Salustiano, de Pernambuco, um dos maiores rabequeiros da América Latina, fez uma participação especial na minissérie. Ele tocou rabeca ao lado do filho Pedro, percussionista, na cena em que Maria se encontra com um grupo de retirantes.

A Folia Reisado Flor do Oriente, de Duque de Caxias, Rio de Janeiro, participou das gravações da cena do casamento do Pai de Maria com a Madrasta. Com mais de 130 nos de tradição, passada de pai para filho, a Folia não está acostumada a sair fora de época, mas os participantes se envolveram de tal modo com o projeto da minissérie que decidiram participar do cortejo fictício. Mestre Tião, um dos membros da Folia, chegou a fazer versos sobre a trama que gravaram: o casamento da viúva. Além dos próprios estandartes, eles usaram os fardamentos tradicionais, que sofreram apenas pequenos ajustes da equipe de figurino. (CD Hoje é dia de Maria – Rede Globo – 2006).

Tim Rescala foi responsável pela produção musical da minissérie. Além de composições inéditas, Tim Rescala fez novos arranjos para canções de Villa-Lobos e para obras de Guerra Peixe, Francisco Mignone, Alceu Boquino, entre outros. O único compositor estrangeiro presente na trilha sonora de Hoje é dia de Maria é Georges Bizet, cuja música Canção do toreador ganhou novo arranjo para trompete, trombone, clarinete e percussão.

Para gravar as músicas incidentais, Tim Rescala regeu a Orquestra de Câmara Rio Strings, com quinze instrumentos de cordas, e convidados, com nove instrumentos de sopro (flauta, oboé, clarinete, fagote, trompete, duas trompas e dois trombones), três de percussão e uma harpa. Instrumentos típicos do folclore brasileiro, como violão, viola caipira e rabeca, estiveram presentes em quase todas as músicas da trilha.

Em algumas músicas, os próprios atores cantam, acompanhados pela base instrumental tocada por Tim Rescala ou por seu assistente, Marcus Ferrer. Letícia Sabatella e Rodrigo Santoro, por exemplo, cantam juntos Melodia sentimental, de Villa-Lobos. Os dois atores também interpretam a mesma música sozinhos: ela, com arranjo de flauta, celesta e violão, e ele, acompanhado de um piano acústico. (2005:Roteiro e DVD:Hoje é dia de Maria; CD memórias Globo – Hoje é dia de Maria:2007).

O roteiro da minissérie chegou às livrarias pela Editora Globo, em 2005. Em dezembro de 2006, Hoje é dia de Maria foi lançada em DVD. Com três discos, a edição traz a íntegra da primeira e segunda jornadas.

Luiz Fernando Carvalho trabalhava no projeto de Hoje é dia de Maria há 12 anos. Por ocasião das comemorações dos 40 anos da Rede Globo, o diretor pôde realizar seu trabalho, merecedor de inúmeros elogios da crítica especializada e dos telespectadores. Hoje é dia de Maria apresentou excelentes índices de audiência.

No mesmo ano, a minissérie ganhou uma segunda edição: Hoje é dia de Maria, segunda jornada, exibida entre os dias 11 e 15 de outubro. Na segunda jornada, Maria

chega à cidade grande, onde vive outras aventuras e desafios.

Hoje é dia de Maria recebeu prêmios internacionais e nacionais: Input International Board TAIPEI 2005; foi finalista no International Emmy Awards 2005, nas categorias Minissérie para TV e Melhor Atriz (Carolina Oliveira); Hors Concours BANFF Canadá 2006; nomeação e exibição no Prix Jeunesse International Alemanha 2006; Grande Prêmio da Crítica APCA 2005, com duas indicações para o Emmy internacional que é considerado o Oscar da Televisão. Prêmio Qualidade Brasil 2005, nas categorias Melhor Projeto Especial de Teledramaturgia, Melhor Autor de Teledramaturgia (Carlos Alberto Soffredini com adaptação de Luís Alberto de Abreu e Luiz Fernando Carvalho), melhor Atriz Revelação de Teledramaturgia (Carolina Oliveira) e Melhor Diretor de Teledramaturgia (Luiz Fernando Carvalho); Prêmio Mídia 2005 (Midiativa); Prêmio ABC 2006, na categoria Melhor Fotografia Programa de TV (José Tadeu Ribeiro); Prêmio Contigo! 2006, nas categorias Diretor (Luiz Fernando Carvalho) e Atriz Infantil (Carolina Oliveira).

Minissérie chamou a atenção da crítica pela linguagem diferenciada uma das mais poéticas, originais e belas produções televisivas dos últimos anos. Foi um projeto de doze anos idealizado pelo diretor Luiz Fernando Carvalho de Almeida, e que virou realidade na comemoração dos 40 anos da Rede Globo.

A microssérie Hoje é dia de Maria não é uma simples história infantil, grandes provas, dificuldades, desafios são enfrentados pela protagonista. Cláudio Cardoso de Paiva, em sua análise da tematização do gênero feminino da minissérie Hoje é dia de Maria escreve:

“E que ninguém pense que estar diante de uma simples história infantil, é de moral edificante e enredo superficial. Há momentos de muita tristeza na travessia de Maria, assim como críticas ao machismo de contos de fada. “Num dos episódios”, antecipa o diretor, inventamos a moral da Cinderela: Maria prefere o desconhecido a ficar com o príncipe”. Para Carvalho, a infância vale como metáfora da própria vida, com suas felicidades, decepções e dúvidas. “É uma pequena tentativa de trabalhar num espaço misterioso” (Piza, Esp, 15/11/04).

Diversos pesquisadores dos mitos, como Joseph Cambel (1993), Mircea Eliade (1994) e mesmo autores como Marcelo Gleiser (1998), advindo das “ciências exatas” comprovam o poder do mito como elemento afirmativo na formação da consciência. A que essas emanções surgem de várias procedências, incluindo as narrativas dos contos de fadas. As desaventuras de Maria nos remetem ao conto *Pé de Zimbro*, de

Philipp Otto Runge (1777-1810), mais conhecido pelo “estranho” título *Minha Mãe me matou, meu pai me comeu*; este último ressoa na fábula televisiva, pela entoação dos lúgubres versinhos de uma antiga cantiga de ninar: “jardineiro de meu pai, não me corte os cabelos/ minha mãe me penteou, minha madrasta me enterrou”: Como sugere Bettelheim, em *Psicanálise dos contos de fadas (1974)*, as interpretações das histórias e fábulas infantis têm uma função primordial na formação da personalidade. Simbolicamente a madrasta vai matá-la e enterrá-la, o pai virá desenterrá-la e Maria ressuscitará, mas desolada com os maus tratos resolve fugir. Em sua odisseia encontrará espíritos obsessores e seres iluminados. Fugindo da madrasta, enfrentará o diabo, mas fará amigos e descobrirá novos caminhos.

A história encara uma sabedoria antiga que extrapola uma visão de mundo somente cristã e católica, como as referências ao Deus cristão e as epifanias de Nossa Senhora da Conceição, protetora e “mãe” de Maria (feita pela atriz Juliana Carneiro da Cunha).

Continuando o autor, ao escrever sobre o saber científico e a imaginação simbólica:

“É conveniente, até mesmo por justiça epistemológica, já que tratamos dos mitos e símbolos, recorreremos às contribuições da antropologia simbólica, conforme se configuram numa longa tradição de estudiosos iniciada com Jung (*O homem e seus símbolos, 1990*), tratando dos arquétipos universais, refina-se na rigorosa investigação de Gaston Bachelard (1884-1962), analisando a repercussão da simbologia dos elementos da natureza na formação do espírito poético e se atualizando com Gilbert Durand, pesquisando “as estruturas antropológicas do imaginário” (1964). A “imaginação simbólica” atua como princípio fundador de uma ação criativa, contribuindo para autonomia da liberdade, livrando os indivíduos das amarras da racionalidade mecânica, investigando-os a uma “razão sensível” (Maffesoli, 1998), mas ao mesmo tempo, a uma postura vigilante e questionadora. Esta perspectiva nos leva a uma compreensão da força de sentido que pulsa na carne das diferentes formações no lastro mitológico que constitui *Hoje é dia de Maria*.

A inserção dos elementos da cultura indígena (certamente influência da prosa de Mário de Andrade) no campo da enunciação de “Hoje é dia de Maria”, indica também um retorno às raízes do Brasil, como um norteamo semiótico para a criação artística antropofágica, em que se acentuam os símbolos da tradição de Pindorama. A realidade imaginada na estória de “Hoje é dia de Maria” remete ao direito de sonhar, mas, sobretudo, instiga à competência comunicativa e aos processos de escolha e decisão dos

indivíduos (e grupos sociais).

A rosa encarnada, símbolo que aparece na história é o símbolo do amor e da pureza como afirma Claudio Cardoso de Paiva:

“Há outros elementos que irradiam uma significação essencial na narrativa, como as flores, emanando leveza e suavidade, mas, principalmente, a rosa porque a estória incide também – como já dissemos – sobre a descoberta da “ experiência amorosa”. Este signo está explícito no cenário das narrativas literárias e no universo estético dos audiovisuais, como podemos encontrar tanto num clássico medieval como o *Romance da Rosa*, de Guillaume e Meung (1268) quando num produto da “alta cultura de massa” como *O Nome da Rosa*, de Umberto Eco, em livro e no cinema (2004).

A rosa simboliza o dom do amor e sua pureza. “A Rosa tornou-se um símbolo do amor e mais ainda do dom do amor, do amor puro (...) a do *Romance da Rosa*, de Guillaume de Lorris e Jean de Meung transformaram no misterioso tabernáculo do *Jardim de Amor da Cavalaria, rosa mística das litânias da Virgem*, rosas de ouro que as pessoas ofereceram às princesas dignas, enfim a imensa flor simboliza que Beatriz mostra ao seu fiel amante, quando este chega ao último círculo do Paraíso, rosa e rosácea ao mesmo tempo”. (Chebalier e Gheerbrant, 1995).

E não se pode pensar em sombra sem pensar na luz, que fazendo um contraposto, remete à dialética dos princípios diurno e noturno que regem a imaginação da obra *Hoje é dia de Maria*. Claudio Paiva(RevistaTemática).

No contexto da configuração simbólica da obra o pássaro está no centro da cena e, em princípio, a sua engenhosa materialização se deve ao trabalho do grupo Giramundo, de Minas Gerais, composto por Álvaro Apocalypse, Terezinha Veloso e Madu, dedicados ao teatro de bonecos. A este esforço acrescenta-se o empenho do diretor de oficina, Ulisses Tavares, incumbido na construção dos bonecos desenhados por Marcos Malafaya e este trabalho segue a regra de “humanização das marionetes”. Os animais alados, os patos e os pássaros têm um papel essencial nessa estória norteadada pela vontade de transcendência, principalmente o pássaro que voa mais alto e transporta simbolicamente os espectadores para as alturas, para dimensão do amor puro e sublimado.

“ A narrativa assume explicitamente a ótica feminina e este fato traz consequências importantes, pois autoriza uma nova leitura da sociedade patriarcal. Ou seja, faz recorrências aos signos estruturantes das culturas populares, predominante machistas, mas impõe uma outra lógica de sentido. As figuras do pai, da madrasta, do príncipe encantado, assim como as imagens do desejo feminino (e suas interdições), estão

configuradas na fábula, como evidências da *anima e do animus* que regem a completude espiritual e psicológica do ser. Então, a nossa personagem vai se equilibrar em meio à relação de confronto e complementação das instâncias do masculino do feminino.

Maria é altiva, destemida e encarna a personagem corajosa que não se deixa abater pelas adversidades, seguindo o seu caminho em busca da realização pessoal. A estória não se desenrola sem tensões e conflitos, é antes marcada desde de o início por atos de violência: É maltratada pelo pai, pela madrasta, sofre o assédio sexual do pai. Como exemplo de ética na comunicação mediática, e a narrativa se mostra vigilante na denuncia da violência contra a mulher. E, subvertendo a ideologia dos contos de fadas, Maria se opõe à dominação masculina: foge de casa e se recusa a casar com um príncipe encantado.

Hoje é dia de Maria é um “ensaio sobre o faz-de -conta” que tem o mérito de articular de maneira bem temperada o princípio da ficção e o princípio da realidade. Isto é, utilizando-se da liberdade poética, lança uma mirada crítica e questionadora sobre a realidade do grande sertão, de um certo norte-nordeste do país, do Brasil profundo.

Através da representação dos tipos sociais faz a denúncia dos deserdados da terra e assim as figuras do mendigo, dos executivos a do maltrapilho, do vendedor da camponesa, dos meninos do carvoeiros, dos retirantes e dos saltimbancos, simultaneamente, protetores e protegidos de Maria, são criaturas que experimentam a escassez e na rotina de suas trajetórias expressam sempre uma postura de luta e determinação.

Mirando a realidade social, econômica e política do interior do Brasil, a série produz um enfoque pelo prisma de uma representação simbólica empenhada na crítica da violência doméstica, abandono familiar, êxodo escolar e exploração do trabalho infantil.

Um dos grandes trunfos dessa dramaturgia é a recuperação sensível das manifestações culturais impregnadas pela mestiçagem, em que os índios, os negros, o português, os sertanejos, os caboclos e mulatos tecem as malhas da espessa rede multicultural por meio das danças, cantorias, ritmos e musicalidades. Poderíamos remontar um amplo painel em que se inscrevem as expressões religiosas (procissões, romarias, o reisado, a festa de São José) e as expressões da cultura erudita, ressaltada principalmente pela instrumentalidade dos clássicos.

Então , assistimos á epifania de uma culturalidade efervescente que – de certo modo – explicita as características do “ethos ” brasileiro através das suas configurações estéticas, lúdicas e carnavalescas. E aqui caberia citar a perspectiva do teórico da

linguagem e da cultura Mikhail Bakhtin (1987), referindo à sua interpretação e às noções do “alto celestial” e do “baixo material”, cuja dialética revela a dinâmica das culturas populares. As teorizações de Bakhtin nos servem aqui para contemplarmos o rigor lógico e contemplativo na construção estética de *Hoje é dia de Maria*, conforme ressaltam as pesquisadoras (Vidas & Marques 2005), fazendo uma leitura semiológica desta microssérie.

Um dos motores básicos que dão força à narrativa é a utilização das *mitologias antigas* intercaladas com as mitologias regionais do Brasil. É o resultado de uma pesquisa sistemática desde a sua concepção original de Carlos Alberto Soffredini (1930 e 2001), relendo Câmara Cascudo, Sivio Romero, entre outros e incrementando a obra de arte como expressão do teatro e do circo, que se atualiza revigorada na reelaboração de Luiz Fernando Carvalho e Luiz Alberto de Abreu, num resgate de tradição oral, pelas lentes da TV e do cinema, também incorporando o circo, o repente e a comédia dell'arte. O arsenal mitológico serve de combustível para a produção de sentido em *Hoje é dia de Maria*.

O poder da narrativa reside em recuperar uma dimensão na linguagem, cujo sentido se funda nos espaços e tempos da infância, depois em trabalhar com o arquétipo das metamorfoses, que remete às imagens do feminino no contexto ficcional cuja função narrativa se faz permanentemente lúdica, libertária e afirmativa.

Hoje é dia de Maria é uma narrativa falada por meio de uma linguagem que não se revela por inteira numa primeira exibição, uma vez que é pontuada de jargões, expressões e dialetos que definem a especificidade do campo semântico dos sertões do Brasil profundo.

O texto original de Soffredini se apoia numa ampla pesquisa de folclore e filologia, e na versão audiovisual, o estudo da prosódia (da pronúncia das palavras) ficou a cargo de Íris Gomes, que ensinou os artistas a falarem com rigor e simplicidade a linguagem dos sertanejos do interior do Brasil, e percebemos os ecos da linguagem de Guimarães Rosa.

Em verdade, a ficção se investe no esforço em recuperar uma sorte de “linguagem pura”, ainda não desgastada pela articulação automática, mas sendo fruto das manifestações espontâneas das pessoas nas suas conversações mais triviais.

A prosa do mundo, na linguagem e sonoridade de “... *Maria*”, se manifesta assim de maneira viva, orgânica e envolvente, como uma grande rede de significações, que permite os indivíduos atuarem coletivamente, em luta contra as leis do destino, afirmando

a sua subjetividade e buscando o caminho da sua realização.

Abordamos o uso da ficção como um exercício de comunicação educativa e um estudo de *Hoje é dia de Maria* é instigante porque permite uma exploração da obra de arte contemporânea, no que concerne aos seus níveis de reprodutividade, circularidade e consumo. Convém lembrar que este produto surge num período sócio-técnico da cultura em que podemos assistir às obras de arte na televisão, no cinema, em vide-o-cassete e em DVD. Quer dizer, há possibilidade de fazermos novas leituras, interpretações e tecer discussões críticas e substancias utilizando-se dos recursos na *hipermídia*.

Doravante, podemos assistir à narrativa quantas vezes quisermos, sendo-nos permitido congelar os quadros e apreciá-los individualmente; podemos retornar (ou avançar) indefinidamente as cenas que nos chamaram a atenção e repensar criticamente as suas signações. E, sobretudo, podemos re editar uma nova narrativa, compactar os episódios, escolher os temas de acordo com os interesses estéticos, cognitivos e pedagógicos, visando a uma forma alternativa de esclarecimento (Claudio de Paiva Revista eletrônica: 2008).

Finalizando, as obras de Luiz Fernando Carvalho, cuja a proposta foge ao modelo mercadológico de televisão é graças ao longo processo de falência de “uma maneira de contar história”, ou seja, como foram produzidas as telenovelas.

Suas produções televisivas e audiovisual traz algo inovador que divulga autores brasileiros de todas as regiões do país (Projeto quadrante), valorizando assim, a nossa cultura.

A microssérie contou com uma produção de alta qualidade técnica em todas as categoria: fotografia, cenografia, trilha sonora, figurino, computação gráfica, atuação dos atores, etc. Por isso, é merecedora de todas as premiações das quais fez juz, pois o empenho de todos que trabalharam na microssérie, contribuiu para o reconhecimento nacional e internacional em todos os seus aspectos de produção técnica e artística.

A televisão brasileira precisa de trabalhos inovadores como o que fez Luiz Fernando Carvalho para melhorar a qualidade da sua programação, sair do trach e quebrar tabus como o que dizem por aí, “A grande massa não está acostumada e nem tem apreciação por produções como as microsséries de Luiz Fernando Carvalho, o que pode ser provado pela queda de audiência de algumas dessas produções”, mas o novo sempre assusta e o povão está aprendendo a ser mais seletivo e crítico e, futuramente, novos trabalhos da qualidade produzidas por Luiz Fernando Carvalho também serão reconhecidos e valorizados pela “Massa” de telespectadores, calando a voz dos críticos

negativistas. Se ninguém tiver coragem de mostrar a luz no final do túnel da ignorância como está fazendo Luiz Fernando Carvalho, como sairemos da escuridão?

CAPÍTULO 3

HOJE É DIA DE MARIA, PRIMEIRA JORNADA – ESTUDO DE CASO

Hoje é dia de Maria, primeira jornada se desenvolve em oito capítulos. Trata-se de uma longa viagem.

Como em todo o conto de fadas, a saída da criança do seu lar, devido aos maltratos da madrasta coopera para à procura e encontro de algo novo que contribuirá para a sua liberdade “ significa a busca de si mesmo e o conhecimento do grande outro”, segundo Claudio Paiva:

O signo mais evidente na estória de Maria diz respeito ao tema da jornada, presente no imaginário coletivo desde as épocas mais remotas, sendo o seu relato mais conhecido a *Odisséia*, de Homero, que reaparece atualizado na modernidade de Ulisses (James Joyce, 1922). No entanto, como se trata de um arquétipo que estrutura a imaginação popular desde os primórdios da civilização, significa também a busca de si e o conhecimento do grande outro enunciado pela psicanálise. Em Hoje é dia de Maria o foco incide sobre uma figura feminina, uma menina de oito anos, algo já explorado na literatura, cinema e televisão, como *Alice no país das Maravilhas* e *O mágico de Oz*. “Maria” possui a originalidade de situar poeticamente o tema da “Odisséia”, como signo de expansão da consciência feminina, no contexto da realidade social brasileira. Mas não podemos esquecer que no centro da trama está a questão da infância e percebemos que, se num primeiro momento o trajeto se perfaz em direção ao exterior, pois a menina Maria vai à estrada descobrir o mundo, num segundo momento, após de ter passado pela transformação de menina à moça, tendo enfrentado desafios e vencido obstáculos, a sua viagem, então, será de retorno à casa, e nesse processo vai olhar o mundo e os seres (os amigos e os inimigos) com outros olhos. (Paiva:2005;p.7-8).

A jornada de Maria é carregada de símbolos que a envolve durante toda a sua trajetória. Símbolos estes, conhecidos e que fazem parte da cultura popular.

Segundo Jung, “uma palavra ou uma imagem é simbólica quando implica alguma coisa além de seu significado manifesto e imediato. Esta palavra ou esta imagem tem um aspecto “inconsciente” mais amplo que não é nunca precisamente definido ou plenamente explicado. (Jung:1964, p.20).

À medida que Maria avança em sua caminhada, um personagem importante. O Pássaro Incomum (um dos símbolos) que faz parte da estória aparece e se torna

companheiro e amigo de Maria

“Nada no ar, a não ser o Pássaro Incomum, que vem, de galho em galho, acompanhando Maria”. (Roteiro; p.58).

“À distância, o Pássaro Incomum está pousado no chão e a observa.(Roteiro; p.151). O protetor e companheiro de viagem.

Quando Maria perde a Chave, o Pássaro Incomum dá uma demonstração de companheirismo:

“O Pássaro pia e voa ao longo da estrada, procurando a chave.

Voando alto, o Pássaro Incomum vê um brilho ao longe na estrada. No mesmo instante, Asmodeu avista a chave e corre na direção dela. Ao ver Asmodeu, o Pássaro Incomum grasna, desesperado, e a arremete vôo na direção da chave. Os dois chegam junto à chave, mas Asmodeu tem mais sorte e consegue apanhá-la. O Pássaro luta com Asmodeu, tentando bicá-lo, riscando a cara do demônio com as garras, na tentativa de resgatar a chave.

Asmodeu dá um urro de dor e acerta um golpe violento no Pássaro, que é lançado ao chão. Ele alça vôo com dificuldade em razão do golpe, grasna, esvoaça ainda em círculos no alto e depois se afasta, piando tristemente. Asmodeu olha para a chave e olha para o Pássaro, que se afasta”. (Roteiro;p.144).

A presença do pássaro, como os personagens adjuvantes conselheiros e o demônio Asmodeu, ou seja, o bem e o mau, num emaranhado de acontecimentos que envolve a protagonista revelando-lhe as duas faces da vida. A jornada de Maria, como criança e adulta é uma descoberta de si mesma, de um novo mundo, em uma utilização de imagens e o que elas representam. As aventuras e acontecimentos, os processos que ocorrem entre a mulher e o homem, também estão presentes nos contos de fadas que nos fazem lembrar a nossa infância, “aquela parte que já passou, como também a forma nova e recente da individualidade futura”, como afirma Marie Louise: (Franz:2005; p.222).

Maria, na sua jornada mistura aspectos femininos e masculinos, subvertendo em diversos conflitos o papel da mulher na sociedade, quando oferece feminilidade ao discurso patriarcal:.

“Como em resposta à praga da madrasta:

“Dexe, fia, dexe: ela hai de morrê sequinha – esturricada, olha o que le digo: Ela hai de morrê sequinha – esturricada, carcule!

E Maria caminha cantando, como ribeirão caminha pro mar.

Maria::

Constança , meu bem, Constança

Constante sempre serei

Constante até a morte

Constante eu Morrerei.

(Roteiro; p.51, 55)

(Constante, Villa-Lobos)

Maria encontra novamente o Pássaro Incomum, que várias vezes está presente em sua jornada, isto é, embora Maria ainda não tenha consciência da sua presença, é o seu protetor que a protege do sol escaldante da Terra do Sol a Pina.

O Pássaro, a ave, cuja simbologia também está presente em outros contos de fadas, conforme Franz:

O Pássaro chamado Anka, citado nos contos de fadas orientais. Anka em Árabe, significa pássaro de pescoço longo (Simurg ou Anka, quando abre as asas não mais se divisa a luz do sol. É um super pássaro que abrange todos os pássaros do mundo. Este pássaro tem o rosto humano, (Von Franz: 2003; p.264 -265).

“Esse mesmo pássaro miraculoso, volta aparecer em nossos conto de fada austríaco, em forma de “fênix!”. O pássaro que ao sentir-se envelhecer, constrói um ninho de plantas aromáticas, principalmente de mirra. E dentro dele se consome em fogo. Das cinzas nasce um pequeno verme que se movimenta como uma lagarta, aos poucos vai adquirindo penas e, então, se desenvolve em uma outra fenix. (Franz: 2003; p.264-265). Fênix, o pássaro que ressuscita das cinzas.

E continua von Franz: “Por isso, na época do cristianismo, a fênix naturalmente se transforma em alegoria a Cristo, pois também este ressuscitou. A fênix também simboliza vida eterna e ressurreição”. (2003; p. 265-266).

O pássaro, é a ave que também está presente na Bíblia Sagrada, no evangelho, na citação do batismo de Jesus, nas águas do rio Jordão: “ Depois que Jesus foi batizado, saiu logo da água. Eis que os céus se abriram e viu descer sobre ele, em forma de pombo o Espírito de Deus”. (Mateus: capítulo: 3,vers:16). O pássaro é a ave sagrada e divina.

Segundo Franz: “ A pomba é o pássaro de Vênus”. Ela também cita o Evangelho de João. No qual o Espírito Santo é representado por um pássaro. (Franz: 2005; p. 185).

O pássaro incomum é o seu amigo, protetor e amado. Que lhe fornece uma armadura natural, semelhante a um ninho, que guarda sua pele do sol enquanto descansa. Como símbolo masculino e divino, por estar acima de Maria, voando, o

Pássaro Incomum, pode ser considerado psicologicamente o *Animus* inconsciente e próprio de Maria, que lhe disponibiliza a energia necessária para a racionalização em seus momentos de tristeza e indecisão. Em todo o percurso que ela realiza na Terra do Sol a Pino. O anjo, o pássaro e o sol são símbolos masculino, com os quais Maria se depara.

Maria também demonstra ter uma certa espiritualidade, o que é perceptível através da sua bondade, da fé, da caridade e da fortaleza, virtudes ensinadas pelo cristianismo.

“porque das veiz bondade tem de sê fortaleza, tem de tê gana de luta pra num fenecê!” (Roteiro:2005; p.35).

Nesta aventura fora de casa, Maria encontra um maltrapilho e cuida com bondade de suas feridas.

“E, ao se aproximar, Maria percebe que o maltrapilho tem um ferimento na perna, de onde escorre um filete de sangue. Maria imediatamente rasga uma barra do próprio vestido, molha na água do riacho e cuida do ferimento.

“Cuida que é pra mó d'num piorá, seu moço. É um perigo numa lonjura dessas... (Roteiro; p.56)”.

Maria, também encontra um ser sábio, muito especial que lhe aparece. Este ser especial, seria o anjo? Que lhe dá informações importantes para ajudá-la em sua jornada. Seria realmente um espírito angelical que está disfarçado de Maltrapilho? E este sábio lhe diz:

“E ocê tome tento, menina, que esse é um mundo que tá para ser feito e, no fundo de tudo, um defeito é degrau importante na escada do perfeito. Torto, pobre ou malfeito, todo vivente pode andar reto, porque humano não é ruim nem bom, humano é ser incompleto”. (Roteiro, p.57).

A prova de que este maltrapilho pode ser um anjo, é porque ele desaparece subitamente:

“Vira-se para o maltrapilho, mas ele desaparece”. (Roteiro;p.57).

Este anjo pode ser também o próprio Deus para ajudar Maria, segundo von Franz, “Os contos de fadas frequentemente falam de Deus perambulando pela terra. “A ideia que Deus seja uma entidade física que perambula por aí, podendo ser encontrado sob uma forma comum a nós homens”. Continua autora, “podemos ver que há ligações precisas com a antiga imagem pagã de Deus” (Franz: 2002; p.71).

A imagem de Deus nos contos de fadas, na concepção pagã, pode compensar à imagem de Deus cristã. Na história “*Os dois Andarilhos*”, que é uma estória pagã, o

maltrapilho, que é um velho pobre, pode ser à imagem de Deus. “O velho pobre de nossa estória possui uma chave que dá a criança, e que abre tudo”. (Franz: 2002;p.71).

Maria em sua caminhada, encontra-se com um homem de olhar triste:

“De repente a menina ouve uns ruídos. Volta-se e vê , logo adiante , um homem de olhar triste e, ao lado no meio de caminho, “o defunto” - mortinho como uma marionete no chão poeirento. Mais ao longe, uma poeira se levante na estrada do sertão. (Roteiro; p.58).

O Homem de rosto triste seria um anjo com mais um de seus disfarces? Há várias passagens da Bíblia Sagrada que anjos aparecem disfarçados aos homens para ajudá-los, como: (livro de Tobias, capítulo:5: 5). E o defunto os individados, ao que se segue:

Em seguida, chega um grupo de executivos e o defunto é espancado furiosamente por eles. Ao ver tanta violência Maria tenta interferir, mas é duramente impedida pelos executivos. Ela fica aborrecida com tanta brutalidade e é consolada pelo homem de rosto triste. O grupo de executivo explica que é um costume do lugar:

“ caboclo que morre devendo apanha de manguera tudo que é santo dia que Deus dá. E num é nunca enterrado. A num sê que se apresenta argum parente longe, ou argum compadre...”. (Roteiro: p.59,60).

A violência aplicada como sanção às dividas, seja ela qual for, é utilizada até os nossos dias. Não é desconhecida de ninguém. É a doença do século, da globalização (as drogas), causa maior desse tipo de sanção. A qual é aplicado indiscriminadamente, aos jovens, ou mesmo adultos viciados e devedores, que são brutalizados com espancamentos, às vezes até a morte, como punição , “ajuste de contas” de dívidas de drogas e / ou / outros. Basta fazer um percurso às periferias, até mesmo em escolas públicas e particulares, ler, ver e ouvir noticiários, onde, infelizmente, poderemos encontrar essas notícias e/ou/ ocorrências. Mas, como sabemos, existe outras formas de violências, como por exemplo, “O êxodo Rural”, provocado pela fome, falta de oportunidades, discriminação social e racial, o preconceito, a falta de condições melhores de vida, a exploração do trabalho infantil, o abandono de velhos e crianças. Na estória de Maria, isto está bem evidente como:

Nos momentos difíceis Maria procura amparo e conselho de Nossa Senhora da Conceição que representa simbolicamente, sua mãe, porque se sente só e desamparada. Ela é também uma criança sofrida e abandonada.

A menina vê em Nossa Senhora a proteção da mãe ausente. Justificando esta afirmação, a criança católica aprende nas aulas de catequese que Nossa Senhora é

a nossa mãezinha do céu. Ela pode nos proteger, nos amparar e interceder por nós nas nossas dificuldades. Maria, pelo que podemos perceber no decorrer da história, é uma criança que foi educada na fé católica, por isso, o apelo a Nossa Senhora nas suas dificuldades.

Nos contos de fadas, sempre aparece a fada madrinha que, é aquela que ajuda, que protege, exemplo: “*Cinderela*”. Nossa Senhora também pode ser considerada a fada madrinha de Maria.

No seu primeiro encontro com Nossa Senhora, a santa lhe diz que a sua mãe era “boa como a terra que faz brotar toda qualidade de semente”.(Roteiro : 2005; p.34), ou seja boa que nem a terra, que tudo dá.

Podemos comparar esta afirmação de Nossa Senhora com a cultura popular que considera a mãe natureza aquela que governa as forças da natureza, aquela que tudo dá ao seu filho homem e a criação.

Apesar da proteção de Nossa Senhor, ela não está livre de enfrentar a madrasta que coloca um fim a vela que Maria ascende e oferece a Nossa Senhora para que lhe dê forças para enfrentar a maldade do mundo e da madrasta.

“No quarto de Maria, a velinha ao pé da imaculada Conceição tremula”.

Maria cai de costas no chão dizendo: Num fai”. E vai desfalecendo. Mas ainda vê uma linda borboleta AMARELA pousada sobre seu peito, imóvel... (Roteiro:2005: p.39 e 40).

“Ainda arfante, a Madrasta entra furiosa e vê a velinha tremulando aos pés da gravura.Vai decidida até a vela e, com um sopro forte. A apaga”. (roteiro;p.40).

O ato de apagar a vela que Maria ofereceu a Nossa Senhora, a madrasta agride a fé da menina pura e inocente, rompendo o laço que unia Maria com o divino, o que não deixa de ser um ato de agressão à criança desprotegida da sorte e da sociedade, vítima do abandono, da maldade e exploração dos adultos, do descaso e da desigualdade.

Continuando a nossa análise simbólica:

“Ao mesmo tempo em que Maria exala seu último suspiro. E ao mesmo tempo, ainda que a Borboleta Amarela ganha vida e sai se revolteando pelo ar, ao mesmo tempo em que as primeiras ramas envolvem seu corpo de boneca”. (Roteiro; p.40).

De acordo com a nossa pesquisa através do Google, a borboleta tem um significado para o homem. Ela é considerada um símbolo

Ela é considerada um símbolo imortal, devido as metamorfoses pela qual ela

passa, de leveza inconstância, de transformação e de um novo começo. A psicanálise moderna vê na borboleta um símbolo de renascimento:

Psique palavra grega, tinha dois significados, um deles era a alma e outro a borboleta, que simboliza o espírito imortal. Na mitologia grega, a personificação da alma é representada por uma mulher com asas de borboleta. Segundo as crenças populares gregas, quando alguém morria, o espírito saía do corpo em forma de borboleta. Os astecas consideravam a borboleta como um símbolo da alma, ou o sopro vital que escapa da boca de quem está morrendo.

No Zaire central, os balubas também veem na borboleta o símbolo da alma. Eles dizem que o homem segue o ciclo da borboleta desde seu nascimento até a morte, O Homem na infância, segundo eles, é comparado a uma pequena lagarta e, na maturidade, uma grande lagarta. Conforme o homem vai envelhecendo, ele vai se transformando em uma crisálida. O seu túmulo é associado ao casulo, de onde a alma sairá sob a forma de borboleta.

Os iranianos acreditam que os defuntos podem aparecer em forma de mariposa.

Para os mexicanos, os guerreiros mortos acompanham o sol na primeira metade do seu curso visível, até o meio dia. Essa associação se deve ao fato da analogia da borboleta com a chama. O deus fogo asteca (HUEHUETEOTL) levava como emblema um peitoral chamado borboleta de obsidiana. Também é o símbolo do sol negro, ligado à noção de sacrifício, morte e ressurreição. (Google, acessado em 13/11/2009).

Concluindo, para muitos povos da antiguidade, e mesmo até os nossos dias, a borboleta é o símbolo da alma, pois da mesma forma que esta abandona a crisálida para voar, o espírito também se liberta do corpo físico para ganhar o infinito, representando o renascimento e a imortalidade. A metamorfose de seu ovo para a lagarta, desta para a crisálida e, depois para a borboleta, indica as etapas da nossa alma para atingir a iluminação. Finalizando, com este texto de um autor desconhecido:

“A borboleta, simboliza a mudança. O poder da borboleta é como o ar, é a habilidade de conhecer a mente e de mudá-la, é a arte da transformação”. As pessoas deviam observá-las atentamente e, assim como elas, estar em algum dos seguintes estágios de atividade:

O primeiro estágio é quando a ideia nasce, mas ainda não é uma realidade, é o estágio do ovo, o ponto de criação de uma ideia. No segundo estágio, o da larva, surge quando temos que tomar uma decisão; O terceiro, do casulo, é o desenvolvimento do projeto que surgiu através da ideia, isto é, executar para realizá-lo, sair da ideia e do

sonho para o concreto, ou seja, o estágio final, a transformação, é deixar o casulo e voar, é a realização. A mensagem simbólica da borboleta é criar, transformar, mudar e ter coragem de aceitar”. (Autor desconhecido).

Fechando, fica esta mensagem de Rubens Alves: *“Não haverá borboletas se a vida não passar por longas e silenciosas metamorfoses”*.

A protagonista Maria é como as borboletas, passa pela metamorfose da transformação quando morre e ressuscita, quando se transforma de menina para moça (primeira jornada).

Continuando a nossa análise, quando o pai de Maria volta de viagem procura pela filha que está morta.

“Na sombra do arvoredos onde Maria Plantou sua rosinha encarnada, por cima da terra removida recentemente, nasceu um lindo capinzal...“E diz que era que nem se fosse um lago de capim verdico que só, alumando ao sol como se fosse vidro. E diz que dançava e cantava música na passagem do vento...”

Ao lado capinzal, a borboleta amarela está pousada na rosa encarnada que Maria plantou”. (Roteiro; p.43).

Ao saber da morte de Maria, o pai sai a procura da filha, orientado por uma borboleta amarela.

“Nisso, o pai sai da casa do sítio para dar uma voltinha à toa. Vem cabisbaixo e triste. Então, a Borboleta Amarela levanta a rosa, vai dançar em volta do pai e se encaminha cada vez mais para dentro do capinzal. O Pai vê a rosa . Depois vê o capinzal, do qual se aproxima, estranhando...

Ele ouve a canção que parece ser cantada pelo capinzal...

Xô, xô, passarinho

Aí não toque o biquinho

Vai te embora pro teu ninho

Não puxe meus cabelos,

com o seu biquinho,

Vai de volta pro teu ninho

De repente , desesperado, o Pai começa a arrancar tufo e tufo de capim...E vai aparecendo embaixo, deitada muita calma, num leito de relva salpicado de flores, Maria. O Pai pára ao ver Maria. Seu rosto se transtorna. E ele tenta balbuciar o nome da filha, mas não consegue. Seus olhos marejam...e uma lágrima pinga no rosto pálido de Maria. Nisso, a Borboleta Amarela vem dançando pelo ar e pousa bem no meio de Maria. E, no

momento em que a Borboleta se imobiliza, Maria enche o corpo de ar num grande suspiro e abre os olhos. (Roteiro; p.45).

O milagre da ressurreição acontece e Maria retorna a vida:

Segundo Franz,(2003: p. 178), O milagre da ressurreição está descrito também na mitologia Egípcia, quando era realizado o funeral, após a verdadeira prece litúrgica, exatamente antes do sumo sacerdote fechar e selar a porta da câmara funerária onde jaz o cadáver. Durante a cantilena dos últimos versos da liturgia fúnebre eram proferidas as seguintes palavras: “ Salve! Eis que já és ressuscitado e agora segues para as imortais estrelas e és idêntico ao deus, pois atingiste a imortalidade e a capacidade de penetrar no mundo inteiro”.

Na Bíblia Sagrada, também há citação sobre a ressurreição, a ressurreição de Jesus.(João: capítulo:20, vers. 9).

Continuando a nossa análise sobre a minissérie “*Hoje é dia de Maria*”, vamos encontrar, também, o espírito de religiosidade :

Da vela ao pé da gravura da Imaculada Conceição brota de novo uma chuva brilhante e alegriinha.

O Pai, muito espantado , não sabe se chora ou se ri por ver Maria de volta.

Maria, com a chama alegre da vela brilhando dentro dos olhos , apenas olha o Pai e seu rosto vai adquirindo uma expressão impossível . O Pai pega Maria nos braços e vai em direção à casa.(Roteiro; p.46).

Quando Maria retorna à casa com seu pai, não é bem vista pela madrasta, após uma discussão da madrasta com o pai, Maria decide abandonar o Lar.

“A discussão continua a crescer na sala Maria acaba de pôr seu vestidinho estampado de flores. Ajeita seus cabelos, pega um embornalzinho e coloca nele umas peças coisas suas, entre elas a boneca de pano. Pára um momento, indecisa. Sobre essas imagens, ouve-se o som da discussão na sala”. (Roteiro; p.47).

Na sua ira a madrasta revela toda à sua rejeição pela menina dizendo ao pai:

“Essa sua fia num vale déis réis de mel coado! Num vale metade de um bago de feijão carunchado” (Roteiro: p.48).

Na simbologia do réis (moeda antiga brasileira), bago medida usada pelos antigos agricultores, são valores (dinheiro) de uma moeda em circulação. É o dito popular de hoje: “Voce não vale um tostão furado!” , ou : “Você não vale o feijão que come”.

Depois de tantas brigas e discussão entre o pai e a madrasta, Maria decide sair de casa e ir em busca do seu tesouro:

“Vou buscar o meu tesouro!”. (Roteiro: p. 48).

E a menina (Maria) é expulsa da sua própria casa pela madrasta maldosa e falsa, sai em busca do país do Sol da Pina, sai para buscar um novo conhecimento e nessa busca adquire o crescimento e a realização individual. A influência da figura maldosa da madrasta é a causa do sucesso do herói, como afirma Mari Louise, ao que se segue:

“Então, a madrasta tem um caráter ambíguo: com uma das mãos ela destrói e com a outra leva ao bom êxito. Sendo uma mãe temível, ela representa uma resistência natural que bloqueia o desenvolvimento mais elevado da consciência, uma resistência que exige do herói suas melhores qualidades. Em outras palavras, perseguindo-o, ela o ajuda.” (Franz: 2005; p.140).

Podemos também caracterizar esta atitude maldosa da madrasta de expulsar a menina de casa, de um exagerado sentimento de ciúme do marido e pela egoísmo de não querer dividi-lo com Maria, considerando-a sua pior rival.

No conto de fada “*Branca de Neve*” (conto de Grimm), a madrasta da menina movida também pelo ciúme, orgulho e inveja também expulsa a menina de sua própria casa, numa atitude criminosa e injusta.

A cruel realidade daqueles brasileirinhos que estão abaixo da linha da pobreza está presente na jornada de Maria:

Maria encontra um grupo de nordestino que faz súplicas a Jesus pedindo a graça de chegar até a terra das franjas do mar.

“De repente, Maria ouve vozes distantes. São os retirantes...(Roteiro:p.70).

Como podemos perceber, esse grupo de nordestinos simboliza os retirantes que fogem da seca nordestina à procura de um lugar, onde possam viver dignamente, sem seca e sem fome, “O êxodo rural”, como o povo Hebreu na fuga da escravidão do Egito em busca da terra prometida, onde corre o leite e o mel (livro do êxodo, 3; 7,8 – capítulo 3, vers. 7 e 8).

As franjas do mar pode ser esse lugar de fartura, a terra prometida (as regiões mais ricas como o Sul e Sudeste), onde eles podem encontrar mais oportunidades de melhorar a vida, trabalho e fartura, algo que é difícil nas regiões da seca. Trata-se também de questões sociais, nas quais as autoridades brasileiras, principalmente, dessa região, tratam com descaso.

Na aventura da pequena Maria “o anjo” que a ajuda, novamente aparece num disfarce de mendigo lhe ensinando como é importante ajudar o próximo:

Mendigo : Dê um gole d'água pelo amor de Deus.

Maria: Oê já tava aí? (Roteiro; p.74)

Mendigo: “Tô aqui desde que o mundo é mundo, Você é que não percebeu. Tenho sede. (Roteiro: 74).

Enfim, nesta afirmação podemos novamente perceber que se trata de um anjo.”Tô aqui desde que o mundo é mundo”. Segundo o Cristianismo, os anjos estão aqui desde do começo do mundo, o que pode ser comprovado em vários capítulos da Bíblia, uma das citação está no livro do Gêneses, 15:17, (capítulo 15, versículo 17).

O Mendigo insiste em seu pedido pela água:

Maria: Minha língua tomém tá uma segura só.

Mendigo : Tenho mais sede porque pensei mais no mundo.

Maria : Cada um é que sabe da sua sede.

Mendigo: É verdade. E quem decide quem tem mais sede é quem tem a água.(Roteiro; 74).

Maria leva a cabaça à boca, mas pára o gesto, indecisa. Depois, num gesto brusco , entrega a água ao Mendigo. Ele bebe até a última gota e solta uma interjeição de satisfação.

Maria percebe inconsciente que esta situação é mais um teste de bondade forjado pelo destino. O mendigo agradecido lhe dá uma pista para seguir a caminhada:

Mendigo : Agradecido. Deus te dê em dobro.

Vou lhe dar coisa mais preciosa que a água. Vou lhe dar o rumo: segue sol e sol e sol até encontrar os índios...Eles que tem a noite. (Roteiro ; 75).

Após o descanso de Maria ela vê os índios e lhes pergunta pela noite:

Maria: Nhor índio pode me dizer quê de a noite?

Depois de olhar Maria, o Índio,mostra-lhe o coco.

Índio: A noite está aqui moça, presa dentro desse coco.(Roteiro:p.77).

Os índios e Maria, ao devolverem a noite ao mundo restabelecem a harmonia natural da dualidade, o aspecto masculino com o nascimento e o pôr-do-sol, que é expressado através da luz e seu poder racionalizador e, de aspecto feminino e sensual a volta da noite; o que podemos confirmar com Claudio Paiva, segundo o autor é o retorno de valores como a paixão, a sensualidade e o êxtase:

“O princípio noturno historicamente tem uma significação ligada à sensualidade, antes mesmo de remeter às pulsões eróticas, e pelo viés do noturno, a partir deste momento, a narrativa vai ganhar uma aura de sensualidade e a trilha sonora contribuirá vigorosamente para isso”. (Paiva:2005; p.4).

A retenção da noite dentro do coco lembra o mito do ovo cósmico que guarda o princípio da vida. Na microssérie *Hoje é dia de Maria*, o ovo cósmico é substituído pelo coco. O ovo cósmico presente nas lendas chinesas e celtas guarda a dualidade entre dia e noite, o renascimento. O mesmo significado do ovo como renascimento está na simbologia do ovo da Páscoa dos católicos.

Segundo Claudio Paiva:

“ O coco contendo a noite significa uma variação do mito antigo do ovo cósmico e remete à significação do nascimento, renascimento, renovação e criação cósmica. Na maioria das tradições, este “ovo cósmico “ aparece depois de um período de caos; nas tradições hindu, chinesa, celta e cristã, assume variações, mas o seu sentido permanece basicamente o mesmo, ou seja, contém o céu e a terra, encarnando o princípio demiúrgico ou fundador. A atualização de sentido da imagem do ovo cósmico transfigurado em coco, não deixa de ter matizes nacionais por um viés “antropofágico ou tropicalista” (não esqueçamos que o coqueiro semioticamente remete a uma certa imagem de brasilidade), um signo presente nas várias interpretações de *Câmara Cascudo* de Silvio Romero e Mário de Andrade.

Na microssérie, a noite mostra o retorno de valores como a sensualidade, a paixão e o êxtase:

“O princípio noturno historicamente tem uma significação ligada à sensualidade, antes mesmo de remeter às pulsões eróticas, e pelo viés do noturno, a partir deste momento, a narrativa vai ganhar uma aura de sensualidade e a trilha sonora contribuirá vigorosamente para isso”. (Paiva: 2005; p.4).

São tantos personagens encontrados por Maria ao longo do percurso, os meninos do carvoeiro, por exemplo:

Menina do carvoeira : “ O trabaio Sina nossa labuta de fazê carvão O pão nosso mais o feijão a gente tira é dessa luta.

Maria: E essa vida num é bruta pra criança dessa idade?

Menina Carvoeira: Vida dessa colidade num escoê tamanho nem idade; Aqui, nasceu, andô, sentiu fome, pronto já é homem. (Roteiro: p.81)

O trabalho infantil, o abandono e a desigualdade social, são abordados neste encontro de Maria com os pequenos meninos do carvoeiro, podemos afirmar que, indiretamente, é uma maneira de denunciar uma realidade que acontece todos os dias, em diversos lugares do Brasil, nas regiões mais pobres e esquecidas e, nas periferias das grandes cidades. É uma forma de violência ao direito da cidadania, direitos humanos e

ao direito da criança. Denúncias já foram realizadas diversas vezes, mas esta triste realidade parece um mal que não tem fim.

No conto de fada “*A pequena vendedora de fósforo*”, a protagonista da história era uma menina muito pobre e maltrapilha que vendia fósforos nas ruas geladas de um certo país europeu. Em uma noite muita fria de Natal, em que a neve caía em grande quantidade e o frio era intenso, a pobre vendedora se despede do seu sofrimento quando, ao sentir muito fri, para aquecê-la, ascende o último palito de fósforo e na chama vê sua avô sorrindo chamando por ela e de braços abertos para acolhê-la.

No dia seguinte, quando passavam as máquinas para tirar o gelo das ruas, o corpo frio e sem vida da pequena vendedora de fósforo é encontrado. Apesar da morte injusta, o seu rostinho inocente estava sereno e seus lábios congelados pelo frio irradiavam um lindo sorriso como que, se estivesse iluminado, um sorriso de alguém que se encontrou com o amor e a verdadeira felicidade no paraíso.

A história de: “*A Pequena vendedora de fósforo*” é a mesma realidade triste do trabalho e da exploração infantil mostrada em “Hoje é dia de Maria” no encontro com os meninos do carvoeiro.

Os pequenos carvoeiros e todos que alí estavam venderam suas sombras para o demônio Asmodeu. E o que seria vender suas sombras para o diabo? Seria a escuridão do descaso das autoridades brasileiras que acontece diariamente por todo Brasil? A pobreza negra que nada oferece, a não ser dificuldades, humilhações, doenças, fome, vícios para esquecer a desgraça? Ou mesmo, o conformismo quando não se acredita em mais nada, ou que não há mais nada o que fazer? Uma vida sem futuro e esperanças?

Apesar de tantas desventuras, a fé das pessoas simples do agreste está presente, como uma luz de esperança refletida na cor amarelada do sol do vilarejo. A esperança da fartura onde a fome se faz presente, numa terra castigada pela pobreza, pela seca e pela desigualdade social. Um povo esquecido que luta para sobreviver, desafiando a própria existência e a realidade injusta. Povo esquecido e quase sem esperança.

“É o início do outono e o dia amanhece, pintando a vegetação do agreste de uma cor amarelada. Maria caminha na estradinha que vai dar ao vilarejo. Uma pequena procissão se move na entrada do vilarejo, e o cântico chega até Maria.”

“A pequena procissão, de gente muito simples, conduz um andor enfeitado de flores e fitas coloridas. Sobre o andor, uma pequena estátua de São José, padroeiro das chuvas, As Pessoas cantam:

Meu divino São José.

Aqui estou aos vossos pés
Dai-nos chuva com abundância
Por Jesus de Nazaré. (Roteiro:p.89).

“Um rojão espoca no ar sob aplausos do povo no centro do vilarejo.

Viva São José das chuvas.

O povo responde com vivas animados. Uma sanfona começa a tocar, É o fim da função religiosa e o começo da festa no vilarejo”. (Roteiro: p.92-93).

A Festa de São José, tem todas as características das festa religiosas brasileiras, com velas, procissões, com pessoas entoando hinos de louvores, andores enfeitados, estandartes com a imagem do santo homenageado e pequenas quermesses.

“Maria vem andando, chutando uma lata, que vai se transformando em um ser, primeiro em Asmodeu, depois em um Asmodeu (num moço bonito)”.

O objeto ganha vida, porque não é um objeto, mas sim um ser espiritual, o diabo disfarçado em moço bonito.

Asmodeu:

O homem que percebemos ser manco, volta a avivar o fogo, e as chamas o iluminam por inteiro; tem sobranceiras unidas, dois cotos de chifre na cabeça e um sorriso maligno é o demônio Asmodeu. (Roteiro: p.84).

Continuando a nossa análise, a pequena Maria em sua jornada encontra alguns personagens adjuvantes, que dão conselhos, apontam a direção , oferecem-lhe algum objeto que lhe será útil, dão-lhe como proteção um pássaro que a acompanha e se transforma em seu amado. Nesta caminhada de Maria aparecem também os personagens opositores que estão dispostos a perturbá-la, a incomodá-la, como a madrasta e o “Asmodeu, sempre com diferentes disfarces. atrapalhando-a e desviando-a de seus propósitos.

Asmodeu é também o nome de um demônio citado na Bíblia: “ Ela tinha sido dada sucessivamente a sete maridos. Mas logo que eles se aproximavam dela, um demônio chamado Asmodeu os matava”.(Tobias capítulo: 2:8).

Marques (2006) descreve o Asmodeu, ou seja, como é o diabo na credence popular:

“Asmodeu: meio homem, meio bode, chifrudo, cascos fendidos, olhos oblíquos e orelhas pontudas. A luz verde que incide sobre parte de sua cara o torna ainda mais horripilante. Arcado, torto, tal e qual o corcunda sineiro de Victor Hugo, pernas arqueadas, pulando como que impulsionado por uma mola, um andar ‘macaqueado’. Bocarra gargalhante, dentes pontiagudos. Voz ao mesmo tempo estridente e cavernosa.

Medonho, horripilante, assustador – um monstrengo. Eis o Asmodeu brasileiro. Em tudo similar aos seres fantásticos, que povoaram o mundo antigo e que foram reduzidos a seres inferiores pelo cristianismo”.(Vidal Marques: 2006;p.7).

Segundo o pesquisador Carlinhos Lima, o nome Asmodeu significa também “aquele que faz perecer” (anjo destruidor, II Samuel 24:16, Sabedoria 18: 25, Apocalipse 9:11).; também é chamado de Ashmadia que pode originar do Persa Aeshma-Daeva, “Demônio da ira”, o destruidor e seu nome também significa em Persa “O sopro ardente de Deus. Asmodeu reaparece no Testamento de Salomão (onde ele é, como em Tobias, inimigo da união conjugal) e no judaísmo pós-bíblico. Asmodeus também é chamado de Ashmadia que pode originar do Persa Aeshma-Deva ou "Demônio da Ira".

Asmodeus é considerado um dos demônios mais temidos do Inferno e responsável pelas obsessões. É um dos demônios mais antigos, da luxúria, da sensualidade, dos ciúmes, da fornicação, da ira, da vingança, semeador da discórdia, discussões. Do engano e dos jogos, que não perde muito tempo com conversas ou diálogos. A sua principal missão é a de perturbar a vida sexual dos casais, destruir casamentos, incentivar o desejo dos homens pelas mulheres. Incentiva igualmente adultérios e relacionamentos incomuns.

É o super-intendente das classes de jogos na corte infernal. Desde que nas suas graças ou com um pacto com ele, ele pode conceder o anel das Virtudes, ensinar aos homens as artes da astronomia, aritmética, geometria, geomancia, artesanato e artes mecânicas. Ele dá a capacidade de ler pensamentos e confere invisibilidade. Asmodeus responde todas as perguntas se ele assim o quiser (ou obrigado a isso), e ele descobre e guarda tesouros ocultos, que pode revelar a quem estiver “do lado dele”.

Segundo a Kabala, Asmoday ou AshMah-Devah, foi o “Arquiteto” do Templo de Salomão.

Na mitologia, Asmodeus é um demônio da mitologia do judaísmo (Livro de Tobias 3,8,17- 6,14 – 8,2), considerado o demônio bíblico da ira e da luxúria. Foi ele quem matou os 7 maridos de Sara, filha de Raquel, no próprio dia do casamento.

De acordo com o dicionário bíblico, Asmodeus é o demônio que assediava Sara, filha de Raquel, e que matou os seus sete primeiros maridos, no próprio dia do casamento, antes de eles terem relações sexuais. Sara, devido á vergonha que tal situação causava ao pai, pediu a Deus para morrer. Então Deus ouvindo as suas orações, enviou o Arcanjo Rafael para resolver o problema e guiar Tobias.

Assim, o Arcanjo Rafael deu a receita do “medicamento de Deus”, que consistiu em

queimar, num queimador de incenso, um uma mistura de coração e fígado de um certo peixe. (pesquisa-Google-12/11/09).

Maria, logo no início de sua amizade com Zé Cangaia ao saber que ele vendera sua alma para o diabo, lhe diz que não é correto ele vender sua sombra para o diabo. Zé Cangaia arrepende-se do trato e Maria o ajuda invocando Asmodeu em uma encruzilhada.

“Maria chega à encruzilhada. Olha para trás e, com um gesto, chama Zé Cangaia, que, medroso, se matem à distância.”

“A custo e incentivado por Maria, Zé Cangaia se aproxima do centro da encruzilhada.” (Roteiro: p.112).

Essa prática de invocar espíritos imundos nas encruzilhadas vem do Candomblé, influência da religião africana na cultura popular brasileira.

Enquanto isso, Asmodeu debochado e cruel parte para atazanar a vida do Pai de Maria.

“Asmodeu continua com o pé sobre a sombra do pai, que olha o vazio quase que derreado. Asmodeu tenta, com voz insinuante, convencer o pai a lhe vender a sombra.” (Roteiro: p.114).

Com uma amizade falsa, tenta fazê-lo desistir da busca pela filha desaparecida, justificando que nada vale a pena:

“Descansa homem, a busca não vale a pena. A vida é só uma cena mal escrita. Seu papel é pouco, pequeno, cheio de sofrimento. Aproveite o momento, eu lhe digo. Troco sua sombra por um brinde sincero de amigo.” (Roteiro: p.114).

Desta maneira, Asmodeu tenta consumir a esperança consciente de pai ao retirar o sentido da vida humana. É nesse momento que Maria invoca Asmodeu:

“Um vendaval varre a encruzilhada. De dentro do redemoinho começa a se formar a figura de Asmodeu”, (Roteiro: p.114).

“Sua mardita! Quem foi que, em má hora , me invocô?” (Roteiro: p.115).

Maria pede Asmodeu que devolva a sombra de seu amigo Zé Cangia, mas para conseguir de volta a sombra do amigo ele lhe diz:

“Primeiro vô lhe fazer três perguntas. Depois ocê me fai um desafio. Se ocê ganhá, devolvo a sombra dele. Se perdê, sua sombra é minha.” (Roteiro: p.117).

Enfim, são três charadas que ela terá que acertar e na estrutura de um repente nordestino ganhar um desafio.

A charada Maria acerta e vence o desafio.

“Asmodeu soca o pé no chão e dá um grito de raiva. Zé Cangaia e Maria pulam de contentamento. Maria percebe a sombra de volta junto de Zé Cangaia.

”A sombra, Zé! Vorto!

Asmodeu furioso lhe jura vingança dizendo:

“Esse ocê levou, mas não perde por esperá. De hoje em diante eu vô tá no seu rasto. Vô fica de tocaia no seu carreiro menina!.(Roteiro: p.122).

Como prometera Asmodeu, ele sempre está de longe, só olhando com rancor e inveja e diz :

“Proveita menina, porque vou encurtar a felicidade dos seus dias! Vô pôr peso em sua sina, Maria, e vô dobrar a dor de cada lágrima que a ocê se destina.! Vou está em cada dobra de esquina, em cada curva de estrada, em cada parada eu vou estar le esperando. (Roteiro: p.126).

Maria está cantando e Asmodeu a observa em ira.

“Vai cantando, vai...Proveita o curto tempo que é seu. O lote de tempo mais longo vai ser é meu, porque eu sou aquele que entorta os caminhos, amarga as águas no pote, azeda o vinho e que planta a mágoa no fundo do coração humano! Proveita seus anos de menina e essa alegria boba de vida. Proveita porque sua infância já tem dono e num demora vai desaparecer! Depois vai sê só ocê, eu e o mundo. Ai de ocê que cruzô o meu caminho! (Roteiro: p.127).

Na atitude de Maria ao ajudar Zé Cangaia recuperar sua alma, está evidente o valor da verdadeira e pura amizade que Maria lhe dedica, também está demonstrado a afinidade e a preocupação mútua estabelecida por ambos.

Continuando sua caminhada, Maria em um enganoso fandango encontra Asmodeu brincante, com sua mediocridade e falsa alegria dançando o fandango.

Asmodeu:

“ Oi, abra a roda, olha o coco

Abra os ouvidos quem tá mouco

Sossega o facho quem tá louco

Que o riso em festa sempre é pouco

Dança comigo esse fandango

Que já me deu tangolomango

Menina vem que não me importa

Se ocê tem perna torta.

Oi, quero morrer no mês de junho

Em plena festa de São João
Que é para levar o riso nos olhos
E a fogueira no coração. (Roteiro: p. 132).

Fandango é uma dança popular, de origem açoriana, também conhecida no norte e nordeste do Brasil como marujada. Ao som da viola ou da sanfona, o grupo de dança mistura cantigas náuticas, de origem que retratam as conquistas marítimas e o heroísmo dos navegadores portugueses e, o sapateado. É uma bailado que não possui enredo ordenado, mas a apresentação do auto começa sempre com a chegada de uma miniatura de barco à vela puxado pela tripulação, que é formada pelos componentes do grupo de dança. (Google, Brasil cultura, acessado em 06/11/2009).

É nessa dança de fandango que Asmodeu aparece disfarçado, e ele a chama para dançar, mas Maria o reconhece:

“Tô te conhecendo, cafute mardito! Ocê nun é aquele que comprô a sombra de Zé Cangaia, que era o moço bonito, que era o homem e que era o véio? Ocê é o demo , zarapelho dos inferno!”. (Roteiro: p. 133).

E foge chingando-o de demo, coisa ruim e ele lhe ameaça:

“Se você é vivaiz e com esperteza não lhe pego, vou batê prego onde a madeira racha: seu Pai! Primeiro le deixo só no muno, depois ocê num se sustenta!”. (Roteiro: p. 133).

”Asmodeu transforma-se em Asmodeu Mágico e diz ao Pai de Maria que a menina morreu.

“Asmodeu, o mágico, vem pela estrada e descobre o pai bebendo água junto ao córrego. Aproxima-se dele.”

“Mas coisa alguma é só boa na vida, essa é a nossa sina. Coisa de uma semana, uma menina...(Meneia a cabeça, inconformado). Mesma a chuva que fez essa água boa carregou a ter numa enchente. Morte de criança mexe com a alma da gente”.
(Roteiro: p.135).

“Mas essa é a vida morte de filho num cicatriza.” (Roteiro: p.137).

O diálogo de Asmodeu com o pai de Maria continua. Asmodeu tenta levá-lo ao desespero:

“Asmodeu aproxima-se mais do Pai e, com voz triste, tenta influenciá-lo ao suicídio. O pai não o vê. (Roteiro: p. 147).

Essa influência de Asmodeu faz com que o pobre pai tendo o suicídio.

“O pai parece que vai se lançar, mas subitamente afasta-se da beira do principio.

(Roteiro: p. 147).

Então a imagem de Maria lhe traz esperança e o faz desistir.

“A lembrança sustenta, abriga. Maria, minha criança, uma vez você já vorto à vida. Ocê Há de voltar pra minha esperança!”. (Roteiro: p. 147).

“A lembrança sustenta, abriga. Maria, minha criança, uma vez você já vorto à vida. Ocê Há de voltar pra minha esperança!”. (Roteiro: p. 147).

Enquanto isso, Maria procura a chave perdida, Asmodeu a observa, revoltado lança mais uma maldição:

Vô lê mostra o que se perde para sempre, menina! Ocê chora e desatina antes do amanhece! (Roteiro: p. 148).

Como em outros contos de fada, o mal aqui, através de Asmodeu está presente na ira da vingança, o mesmo aconteceu com “*Branca de Neve*” e “*João e Maria*” ao ser castigada pela madrasta invejosa e ciumenta, com “*Eros e Psique*” Psique castigado por Afrodite, deusa da beleza na mitologia grega, por ciúme e inveja da moça.

Asmodeu lança mais uma maldição na pobre Maria:

“Quem Vé Constância quando eu quebrá seu caminho, semeá espinho em cada hora sua, escurecê a luz da lua que brilha em seu zóio! E isso vai se dá é agora e e já”. (Roteiro: p. 149).

“A roda da desventura começa a girar!” (Roteiro: p.137).

Essa roda citada por Asmodeu pode ser a Roda da Fortuna que no Tarô tem o seu significado místico ao que se segue:

A Roda da Fortuna representa o processo de crescimento, rumo ao êxito, que aparecendo invertido determina o retrocesso deste processo, além disso, representa estágio de mudanças ou o próprio ciclo da vida, pois em volta da roda estão um bebê e um velho, ambos abaixo de um ser ambíguo, com feições angelicais e diabólicas ao mesmo tempo é o (Arcano presente no jogo de Tarô).

Jung, estudou o tarô por ser composto de imagens arquetípicas, como o diabo, a morte, o sol e a lua, configurada como uma linguagem que pretende a adivinhação, mas que, nas culturas pagãs, possuía como principal objetivo o auto-conhecimento. (site Wikipédia).

O Tarô é um jogo, no qual a cartomante Rosa fazia às suas adivinhações.

Marie Luise von Franz também comenta sobre a simbologia da roda:

“Na Índia, a roda é um símbolo de poder e vitória, um guia para encontrar o caminho e o poder.

Em quaisquer casos, a roda simboliza a ação autônoma do inconsciente, ou seja, o SELF. Na Índia, o hindu procura agir em harmonia de ritmo com o movimento da psique, a roda; ele deseja manter contato com a corrente da vida que vem do SELF. Mas este pode se tornar um fator negativo e torturador se suas intenções forem mal interpretadas; é como se seus enigmas ficassem sem resposta. Nos tempos da Babilônia, a roda astrológica, ou o horóscopo de nascimento, marcava o aparecimento do círculo fatal que colocava cada homem na roda de seu próprio destino.

Continua Franz:

“Na Idade Média, a fortuna tinha uma roda, uma espécie de roleta que expressava o trabalho indiferente do destino cego sobre os homens, que eram prisioneiros de sua própria consciência”. (Franz: 2005; p. 179).

O tarô (a roda) está presente em *Hoje é dia de Maria* através de diversos arquétipos como a morte, as figuras masculinas e femininas, o nascimento, o sol, a lua e o diabo.

Nessa sua jornada quando Maria perde sua chave, entrega nas mãos do detentor do mal o seu destino, mas o que ajudará a retomar o seu caminho é sua consciência e Constança que permanecem firmes:

“Se preciso fô, que se quebre os alicerces do mundo, as montanhas se levante pro arto, as estrela dê um sarto no mais profundo do mar! Também tenho constância, sua sobra vai ser minha, mai, por primero, le roubo a infância! Agora cumpro o prometido. Que se alevante os ventos nesse chão batido de só! (Roteiro: p. 159).

“Agora vai corre como dia, hora como segundo, porque rapidez a do futuro nun se impata nen se adia! Maria, Maria! Agora ocê num tem mais seguro. Vida doravante num é mais brinquedo de criança! Avança, tempo, corre, voa , que a hora já soa”. (Roteiro: p.151).

Maria desafiou o diabo, que, irado lhe rouba a infância. De um dia para o outro Maria acorda já adulta e conhece o seu amado, um jovem vítima de uma maldição, durante a noite é homem , mas ao cair do dia é transformado num pássaro que sempre a seguiu e a protegeu desde de menina. O amor de Maria tem dois inimigos :o diabo Asmodeu e o Saltimbanco Quirino que apaixonou-se por Maria e louco de ciume, aprisiona o pássaro seu amado. O diabo está implacável e para congelar de vez o coração de Maria, faz nevar no sertão.

Em uma comparação com o conto de fadas *A Cinderela*, no quinto capítulo está uma releitura do clássico. Com o retorno ao lar do Príncipe, sua família resolve e oferece

uma festa para todos os residentes da região em que o Príncipe escolherá uma mulher para se casar. Interesseira, a Madrasta arruma Joanhina para ir à festa e despreza Maria, dizendo que ela não poderá comparecer porque não possui trajes adequados para a festa, mas para salvar Maria e lhe dar a alegria de participar da festa, quem aparece? O mascate que lhe presenteia com um belo vestido, um sapato encarnado e lhe aconselha a estar de volta para à casa antes da meia-noite.

Mascate: “ Adeus moça bonita...Só guarde esse aviso, meia-noite acaba a dança, acaba o riso. Na primeira badalada, juízo! Na segunda, corre, e na terceira, e na última em casa esteja! Salam”. (Roteiro; p.165).

O mascate pode ser a fada madrinha, como na estória *da Cinderela* e é também o anjo que sempre ajudou Maria e que se apresenta disfarçado como mascate.

Maria consegue ir para à festa que acontece na sede da fazenda, como em *Cinderela*, ao ouvir as badaladas, foge apavorada e na fuga perde o seu sapatinho que é encontrado pelo Príncipe.

“Súbito as badaladas de um relógio soa nos ouvidos de Maria. Ela procura a origem do som e percebe que ele vem de um grande relógio de parede. Ouve-se a segunda badalada e Maria lembra-se do aviso do mascate, solta-se do príncipe e dispara a correr. O príncipe tenta contê-la e corre atrás dela, mas não consegue alcançá-la”. (Roteiro: p. 179)

“Então o príncipe se abaixa e pega um dos sapatinhos que Maria perdeu na fuga. (Roteiro: p. 171).

Depois do corrido no baile, o príncipe ordena ao capataz para lhe trazer a moça que servir o sapatinho encarnado. (Roteiro:p.173-174).

Como em *Cinderela*, o sapatinho entra no pé de Maria. O encaixe do sapatinho é perfeito! O conteúdo completo e perfeito que preenche o vazio, isto é, a união que se completa.

Maria passou pelas provas e vai para ao casamento, mas quando o pássaro incomum é atingido por flechas ela desiste do Príncipe e do casamento.

Após desistir do casamento e do príncipe retira o seu belo vestido de papel e entrega nas mãos da Madrasta e o Príncipe para Joanhina, que sai voando, após receber uma alfinetada dada pela própria mãe, afim de que ela emagreça e o vestido lhe sirva.

Maria encontra o seu Pássaro e ele está ferido e, ao retirar a flecha o pássaro se transforma em um belo rapaz e revela que isto só acontece a noite e só se tornou humano para ficar perto dela; ao que segue:

Maria finalmente retira toda a seta do peito do pássaro. O pássaro incomum se transforma num lindo rapaz nu, que cai ao chão. É o amado. Maria sufoca um grito de susto e espanto se afasta. Depois pergunta surpresa:

Maria:

– Quem é você?

Amado:

Sou aquele que velei seu sono e segui seus passos. E não vi encanto em voar livre no espaço, nem de estar perto de um monte de estrelas, nem no canto dos pássaros nas manhãs. Quis andar pela terra....

Maria:

Seria ocê aquele já adivinho?

(Roteiro: p. 187-188).

Maria:

Porque minha voz pergunta quem é ocê, se meu coração já te conhece?

Amado:

Ainda não sou nada! Nem ave que era nem homem completo.

Sou o fruto dessa queda que tanto sonhei. Por você quis ser homem. É agora estou perdido!

Maria:

Me diz: foi ocê que eu esperei sem sabê? Foi ocê que sonhei a noite sem lembra de manhã?

O amado:

Não sou homem inteirado, completo ainda...

Maria:

Homem só sou na sombra da noite, na luz do dia minha sina é ser pássaro.

Maria o ajuda o pássaro que estava impossibilidade de andar e lhe diz que a parte de um é o que falta no outro.

“Inté tô achando que um parte que falta no outro.

(Roteiro: p. 189).

O romance entre Maria e o amado é semelhante ao clássico *Eros e Psique*, *Eros* filho de *Vênus* (Afrodite), se apaixona por *Psique* e vivem um intenso e feliz amor até o dia em que *Psique*, por curiosidade, influenciada pelas suas irmãs, resolve ver o rosto de *Eros* quebrando a promessa que fizera ao seu amado de nunca ver o seu rosto. *Psique* volta para a casa de seu pai. Após se submeter a três provas decretadas por *Vênus*,

(*Afrodite*) é perdoada por *Eros* e com a autorização de Zeus, atendendo a um pedido de *Eros*, Psique casa-se com seu amado *Eros*. Dessa união nasce Volupsia, que significa prazer. Numa comparação com *Hoje é Dia de Maria*, *Eros* o Pássaro, *Maria* a Psique, *Vênus* o Asmodeu e a madrasta.

Jung comento a respeito dessa maldição em mitos e contos de fadas e o que representa: “Um grande número de mitos e contos de fadas que conta a história de um príncipe transformado por feitiçaria em animal ou monstro, que é redimido pelo amor de uma jovem – processo que simboliza o processo de integração do *animus* na consciência. Muitas vezes a heroína não tem a permissão para fazer qualquer pergunta a respeito do seu misterioso e desconhecido marido e amante; ou então, só o encontra no escuro e nunca pode olhar-lhe o rosto. Está implícito que amando-o e confiando nele cegamente, ela poderá libertá-lo. Mas isso não acontece nunca. Ela sempre quebra promessa feita e só vai encontrar novamente seu amado depois de longa e penosa busca e muito sofrimento”. (Jung: 1964; p. 195).

Continuando a análise:

“A analogia desse tipo de situação mitológica com a vida comum está em que a atenção consciente que uma mulher tem de dar aos problemas de seu *animus* toma muito tempo e envolve bastante sofrimento. Mas se ela se der conta da natureza deste *animus* e da influência que ele exerce sobre as pessoas, e se enfrentar esta realidade em lugar de se deixar possuir por ela. O *animus* pode tornar-se um companheiro interior precioso que vai contemplá-la com uma série de qualidades masculinas como a iniciativa, a coragem, a objetividade e a sabedoria espiritual”. (Jung, 1964; p.195).

Segundo Paiva a representação ficcional da narrativa é complexa e, desvela a grande trajetória do ser na busca do conhecimento de si, do mundo social e cósmico; nessa procura se inclui a busca da realização amorosa. Não sabemos ao certo se o relato trata de um sonho, ou se *Maria* teria sido morta pela madrasta. Sendo assim, tudo não passaria de uma especulação sobre o outro lado da vida, o que poderia justificar a presença dos seres sobrenaturais como o diabo e a madona ao longo da jornada. Mas a narrativa prima, sobretudo, na polissemia, liberando várias margens interpretativas ao leitor-telespectador.

O texto pode ser lido pela prisma do desejo feminino, com todos o seu séquito de totens e tabus. A simbologia do pássaro, do animal alado, consiste numa remitência explícita ao fato, ocupando o lugar do objeto do desejo e sua representação é sublime, uma vez direcionada para o alto, para o elevado e o ascensional. A entrada de *Maria* no

bosque é fixada pela materialização sensual da rosa vermelha, que simboliza a circunstância do desejo, de maneira idílica, o que se confirma pela fusão de imagens com o pássaro de metal vibrante, luminoso, envolvido por águas cristalinas, que coloca a menina em êxtase. (Claudio Paiva – Revista Eletrônica

Maria, presente no imaginário trata-se de um arquétipo que estrutura a imaginação popular desde dos primórdios, o que significa a busca de si e do outro. Ao comparar-se com História de Alice no país das maravilhas, o centro da trama está a questão da infância. Maria no primeiro momento, do trajeto se realiza em direção ao exterior, pois a menina Maria vai à estrada descobrir o mundo. Alice, ao contrário, entra para o interior, cai em um buraco fundo que parece não ter fim, o coelho branco é quem inicia a aventura, quando Alice o segue até a toca e, também descobre um mundo diferente na sua viagem, onde diferentes personagens fazem parte da história.

Na viagem de Alice, cada personagem tem as suas características próprias, personagens divertidos, inteligentes, atrapalhados e malvados.

Maria também, na sua primeira caminhada, depois de ter a sua família desestruturada, foge para as franjas do mar. Os personagens vão se revezando, constantemente se interagindo, às vezes ajudando, outras vezes atrapalhando, ou seja, alguns bons, outros divertidos e outros malvados.

O mesmo se dá na história de Alice, no segundo momento de Maria, após ter passado pela transformação de menina à moça, enfrentou desafios e venceu obstáculos. A sua viagem, será de retorno à casa, olhando com outros olhos o mundo, os amigos, seres e inimigos.

Alice também encontra diversos personagens na sua viagem e ao retornar para o mundo real, quando desperta do sonho, também vai olhar o mundo com outros olhos, pois descobriu que paralelo ao mundo real, existe o mundo imaginário, no qual ela também precisou enfrentar desafios e vencer obstáculos.

Na aventura vivida por João e Maria, também, existe duas jornadas. A primeira quando eles são abandonados na floresta pela primeira vez conseguem retornar à casa, na qual enfrentam como Maria desafios, maltratos e obstáculos. Ao contrário de Maria, eles não fugiram da madrasta malvada, mas foram abandonados na floresta por ela e o pai, e a família de João e Maria também é desestruturada.

Na segunda jornada de João e Maria, eles não conseguem retornar à casa, ficam perdidos na floresta, mas conseguem encontrar alguém que parece amiga e boa, mas que na verdade, não passa de uma bruxa malvada que quer devorá-los, (é o demônio da

história), como Asmodeu o “demônio”, na segunda jornada de Maria.

Na história da Cinderela, a menina também é maltratada pela madrasta e suas duas irmãs. Sofria maltratos, desafios e trabalhava muito. Ao se tornar uma moça bonita, é invejada pelas irmãs e, na primeira oportunidade de escapar do mundo miserável, em que vivia foi auxiliada por uma fada madrinha. A sua madrasta e as irmãs invejosas são “o demônio da história”.

Maria, também quando enfrentava dificuldades recebeu a ajuda de Nossa Senhora da Conceição que lhe dava alento e também pode ser considerada como uma fada madrinha.

Nas três histórias: João e Maria, a Cinderela e Hoje é dia de Maria. É evidente, os maltratos e a exploração infantil pelo excesso de trabalhos domésticos.

Nas três histórias há o descaso e o desamor dos adultos, a fome, a presença do mal, o abandono e a busca por um mundo novo que, às vezes parece inatingível.

Comparando com a história de Eros e Psique, conto de fada da mitologia grega, tanto a protagonista Maria como Psique encontram o seu príncipe encantado que sofre a metamorfose. Maria se apaixona por um jovem vítima de maldição, que a noite era um homem e durante o dia se transformava-se num pássaro. Eros, o amado de Psique, a noite o ser misterioso que a envolvia de intenso carinho e amor, mas durante o dia, Psique somente ouvia a sua doce e linda voz. Eros e Psiquê vivem em harmonia amorosa, até o dia em que ela resolve quebrar a promessa que fizera a Eros de nunca ver o seu rosto, por esta atitude curiosa é expulsa do seu lar e, somente, após vencer três duras provas impostas pela deusa Vênus, mãe de Eros, que Psiquê retorna para Eros.

O amado de Maria, que foi amaldiçoado por Asmodeu, que ela só poderia encontrá-la fisicamente a noite, num ambiente mergulhado de paixão, mas para ambas Maria e Psique há a imposição do destino. Psique não poderia ver o rosto lindo de Eros, Maria não conseguia desfrutar o amor de seu amado que tinha dois inimigos, o diabo Asmodeu e o Saltimbanco Quirino, apaixonado por Maria e louco de ciúmes, ambos (Asmodeu e Quirino) tornaram-se um grande obstáculo que impedia Maria de viver feliz o seu intenso amor.

Segundo Jung a repetição dessas maldições de príncipe para animal ou monstro representa:

Um grande número de mitos e contos de fada conta a história de um príncipe transformado por feitiçaria em animal ou monstro, que é redimido pelo amor de uma

jovem – processo que simboliza o processo de integração do *animus* na consciência. Muitas vezes a heroína não tem a permissão para fazer qualquer pergunta a respeito do seu misterioso e desconhecido marido e amante; ou então só o encontra no escuro e nunca pode olhar-lhe o rosto. Está implícito que amando-o e confiando nele cegamente, ela poderá libertá-lo. Mas isso não acontece nunca. Ela sempre quebra a promessa feita e só vai encontrar novamente seu amado depois de longa e penosa busca e de muito sofrimento. (Jung:1964; p.195).

Maria encontra uma companhia de teatro, cujo o nome é Vai e Volta, semelhante a um teatro da idade média que apresentava a cultura popular pagã no interior da Europa.

Ela participa desse grupo: os irmãos Rosa e Quirino, Rosa é cartomante e Quirino perde a razão ao apaixonar-se perdidamente por Maria.

O Pai caminha desorientado e desesperado, na sua angustia faz suplicas a Deus para ajudá-lo a encontrar o caminho correto que lhe permita chegar à Maria, então mais uma vez, surge anjo guia, o Vendedor, que lhe diz::

“Os sinais não estão cá fora, estão cá dentro. Escuta o coração e escolhe o caminho.”

Este vendedor entrega ao pai desesperado um espelho, no qual, é refletido a sua imagem e na sabedoria de sua idade, tem novamente a esperança de encontrar a filha.

O pierrô Quirino já não se identifica com a máscara e a imagem que enxerga em seu espelho:

“A donde está perdido o seu verdadeiro rosto, palhaço? Amor não pode ser peso, quero leve o coração. Água lava a máscara e liberta meu rosto e minha alma dessa prisão.

” De olho na fraqueza alheia, Asmodeu incita Quirino: “ Olhe o que a vida mostra: vence na guerra quem melhor peleja, vence no amor quem melhor domina.”

Asmodeu, aproveitando da fraqueza de Quirino faz com que ele prenda em uma gaiola, o pássaro incomum, o amado de Maria..

Finalmente o pai reencontra Maria, ambos se perdoam, enquanto Quirino declara seu amor e tenta matar Amado. A cultura pagã está mais uma vez presente, quando o Amado que está preso na gaiola, faz uma prece às forças da natureza.

Segundo Claudio Paiva, (2005: p.6).

No sétimo capítulo, preso, o Amado faz uma oração à Deusa Terra, com respeito aos mistérios do mundo, louvando o sagrado da vida, rogando pela liberdade. Através da oração pagã do Amado, enuncia-se um retorno místico ao mundo da natureza.

Asmodeu, irado faz nevar no sertão e mata o pássaro incomum que saiu da gaiola. Maria vai a procura de seu pássaro, após Quirino ter contado lhe o que havia feito com ele. Em seguida, iremos visualizar o trecho delicado em que Maria se torna moça, pelo fenômeno da menstruação às margens do rio, uma cena feita cuidadosamente como representação solene de um “momento de passagem” no eterno ciclo da vida. Posteriormente, Maria se empenhará em libertar o seu homem-pássaro, congelado pelo demônio Asmodeu, e numa cena que nos relembra a imagem clássica de *lenda e o cisne* (na mitologia grega, na pintura de Da Vinci e Rubens), enlaça-o entre as pernas e com seu calor devolve a vida ao ser amado. (Claudio Paiva – Revista eletrônica Temática).

Continuando a estória e o pai de Maria sonha com a morte:

O pai se revira na cama . Está sonhando (Roteiro: p.311).

A morte, um novo símbolo arquetípico aparece na figura de uma Galha.

Galha: - Construístes teu barco? Construístes teu barco?

Pai: - Quê barco?

Galha: - É outono, os frutos caem e há uma longa viagem para ser feita que começa agora. Já construístes teu barco?

Pai: - Por causa de quê eu careço de um barco?

Galha - Constrói teu barco e nele coloca alimento, pão e vinho. É com o vigor de um coração tranqüilo parte para a maior aventura. (Roteiro: p.312)

Pai: Quem é ocê. O que diz num consigoentender?

Constrói o teu barco porque o mar é escuro e misterioso do fim já está lavando nossas feridas.

Constrói o teu barco da morte, da morte bela e profunda.

Constrói teu barco para a viagem rumo ao esquecimento. (Roteiro: p.314).

Após essa dinâmica onírica, Pai parte junto com Mãe para o mar do esquecimento, ou seja, retornam como imagens primordiais para a área inconsciente da *psiquê* de Maria.

Maria encontra o corpo de Pai morto e se desespera, mas Rosa lhe diz que é necessário que ela o deixe partir.

Ao partir em busca de Amado, Maria encontra mais uma personagem de Asmodeu, o Poeta:

Asmodeu Poeta:

“Ele tem um ar de desamparo, é simpático, e se veste com simplicidade, mas é Asmodeu , o poeta...(Roteiro: p.3213).

Asmodeu:

Um sorriso desse é que vale
 E pede que minha boca fale
 E que eu mude meu caminho
 Frô sertaneja deste inverno
 Ouve o pedido ousado e terno
 De quem também anda sozinho
 (Roteiro: p. 323).

Continua Asmodeu com sua poesia com a finalidade de ganhar o coração de Maria;

Asmodeu:

Quarquê sonho, quarquê delícia.
 Descanso sem fim, prazer sem desalento
 Tudo em troca de morá em seu coração
 Por um só momento

Maria:

Por um só momento?

Asmodeu:

Não mais que um segundo

Maria:

O que é meu de direito ninguém vai se apossar!

(Roteiro: p. 324).

Então Maria retira sua chavinha que estava no pescoço de Asmodeu.

Novamente na jornada da pequena Maria a Chave está presente. O símbolo que aparece também na Bíblia, no evangelho, (livro de Mateus, capítulo 16, vers.19): “Eu te darei as chaves do reino dos céus: Tudo que ligares na terra, será ligado nos céus, e tudo que desligares na terra, será desligado no céu”.

A chave que abre, a chave que fecha, a que liga e desliga. Presente no nosso dia-a-dia, que abre o portão, a porta de nossa casa e que, segundo o evangelho, pode abrir a porta de nossa alma. “Eis que estou à sua porta e bato”.(Apocalipse: capítulo,3:1).

Isto é, a porta está fechada e precisa da chave para abri-la. Este símbolo aparece por trás do texto bíblico, ou seja, subentende-se que há uma chave e que está com o dona da casa e, somente ele poderá abri-la. A porta d”alma para aquele que bate entre.

E Maria continua enfrentando Asmodeu corajosamente.

Maria:

Já foi-se o tempo que lhe tinha medo. Mardito que até atrás das palavras bonitas se oculta?

Asmodeu irado diz a Maria:

Debaixo da neve, ué! E pó fica com sua chavinha que sua mãe le deu, coisica de criança. Chave de tesouro! Nenhum tesouro há de vale até o momento, de oc^vim de rasto implorá pra eu mora no seu coração. (Roteiro: p. 325).

Maria olha em volta , indecisa sem saber para onde se dirigir.

É Asmodeu que irado tortura a cabeça de Maria, Faz com ela fique confusa sem saber qual rumo tomar

Maria sustenta a emoção e as lágrimas que querem aflorar em seus olhos. Fecha os olhos e diz para si mesma:

Meu coração vai me guiar.

Pai! Mãe! Agora que ocês tão juntinhos. Sustentem o meu caminho!

Vamos , Maria, que esperança num é esperá! Esperança é caminhá.”

Maria continua a sua caminhada, Asmodeu a acompanha , olha irritado para a direção que Maria tomou e segue seu rumo. A lua começa a nascer e Maria a observa, como se estivesse fazendo uma súplica, começa cantar baixinho uma melodia sentimental, (A floresta do Amazonas, de Vila Lobos).

Maria:

Acorda, vem ver a lua

Que dorme na noite escura

Que surge tão bela e branca

Derramando doçura.

(Roteiro: p. 327).

Maria encontra o Amado morto , na forma do pássaro incomum, preso dentro de um bloco de gelo, corre para o bloco de gelo e o abraça dizendo:

Oh, amado

Toma-me e aquece-te.

É tua a min há noite mais delicada

Toma-me! E vive, vive uma vez mais!!!

Asmodeu, de longe observa Maria.

Maria está emocionada,começa a sorrir e arranha o gelo na tentativa de libertar o seu amado.

Asmodeu continua observando Maria ao longe, aproveita a oportunidade e

sorrateiramente, vai até a estátua de gelo e ouvi bem baixinho as batidas fracas do coração do amado de Maria.

Asmodeu:

Mas é a batida do coração! É o coração que num pára de batê!

(Roteiro: p. 328).

O calor da fogueira de gravetos que Maria fez para derreter o gelo e libertar o amado faz com que o gelo derrete lentamente, ficando uma fina camada que deixa perceber, na altura do peito do pássaro, uma pequena fechadura e Maria percebe que é justo ao tamanho de sua chave. Então, coloca imediatamente a chave no buraco da fechadura e vai girando-a delicadamente, até que uma pequena portinhola se abre, revelando o coração ainda fraco, que ela pega em suas mãos.

(Roteiro: p.329).

Maria diz:

Vem, renasce ainda mais forte e belo como o nosso amor.

Maria, beija o coração e devolve ao peito do amado enquanto fala:

Aquece-te! Toma-me! Pega todo o meu calo

(Roteiro: p.330).

O coração pulsa mais forte. O Pássaro renasce e logo se transforma no amado.

Podemos comparar o renascimento do Pássaro Incomum com o renascimento de Fenix, o pássaro que ressurgiu das cinzas. O coração do amado estava congelado e ele bem dizer morto, somente a força do amor, impulsionado por um gesto de Maria pode devolver-lhe a vida, isto é, deu-lhe a vontade de viver, a mesma vontade de viver que teve o pássaro Fenix. O amor de Maria devolveu a vida ao amado e o amor de Fenix por ele mesmo fez com ele voltasse a viver das cinzas.

Asmodeu furioso vê a transformação.

Que poder tem essa muiê de mudá a maldição e bença, desandê o mal que faço, sorvete todo destino que traço?

Asmodeu rosna furioso; Lança uma ultima maldição e convoca todas as suas imagens. (Roteiro: p.330).

Asmodeu:

Mai num va tripudiá, num vai se alçá com poder maior que o meu! Eu sou o pai de todo o dano, aquele que embaraça os caminhos e turtuvia o coração humano.

O que eu lhe roubei, só eu posso devolve. E, agora, Maria, pra desfazê esse amor, como castigo e maldição eu le devolvo a infância.

Transformada de novo em uma criança Maria caí na estrada, a mesma estrada onde ela, transformada em adulta, perdeu a infância. Ela se ergue do chão e, atônita, olha à sua volta. (Roteiro: p. 331).

Maria ao retornar à sua condição anterior (de criança) lembra da chave:

A chave que também é citado em outros contos de fadas como por exemplo: “Os dois Andarilhos”; resumindo a história que é de um casal de velhos que não podiam ter filhos devido a tenra idade, mas finalmente, apesar da esterilidade da mulher tiveram este filho tão desejado. O casal de idosos queriam batizar a criança, mas, devido a pobreza, não encontraram padrinhos que aceitassem batizá-la; então, nessa procura encontraram um velho muito pobre que aceitou ser o padrinho da criança. Como não tinha nada de valor para presentear o afilhado, deu ao menino uma chave de presente, a qual deveria guardar até os 14 anos, quando então, avistaria um castelo na campina. A chave era do castelo e tudo que existisse ali pertenceria ao menino, seu afilhado. (Franz: 2002; p.65).

Maria:

Nossa Senhora! Minha chavinha ficou pra trais?

Maria eu tô vindo de onde?

Mascate :

Dia, mrnina!

O Mascate vai abrindo sua mala e remexendo lá dentro. A mala está cheia de tecidos, brocados, fitas, jóias, coisas muito bonitas e brilhantes. No meio de tudo isso, há um espelho de Vênus, coberto com um pano ordinário, um objeto, sem nhum atrativo. (Roteiro: p. 335).

O Mascate conversa com Maria e depois de algum tempo de prosa, Maria pergunta:

O seor , siô mascate? Já conheceu o amo?

(Roteiro: p. 336).

O mascate fica ainda mais sem jeito com a pergunta de Maria. Rapidamente, tenta chamar a atenção dela para os objetos. O mascate lhe oferece um de seus objetos, mas Maria olha e, entre todos os objetos, o espelho de Vênus chama sua atenção. Aponta para ele. Rapidamente o mascate pega o espelho e o dá a Maria.

(Roteiro: p. 337).

Maria pega o espelho e, quando vai descobri-lo, o mascate a impede e diz a Maria que só deve descobrir o espelho quando o seu coração mandar.

Maria baixa a cabeça para guardar o espelho em seu bernal.

(Roteiro: p. 337).

Mais tarde, Maria encontra Asmodeu que caminha pela mesma estrada, o demo vê brilhar alguma coisa no chão, é a chave que Maria procura.

Asmodeu:

A chave! Ara! Ela voltou no tempo, mas no lugar errado.

Asmodeu põe-se a correr com sua perna manca. Maria percebe Asmodeu, solta uma exclamação de alarme e chega mais rápido, conseguindo pegar e recuperar a chave.

(Roteiro: p.339).

Maria continua a sua caminha e entra num vilarejo, onde está montado um parquinho de diversão bem simples e encontra-se com Zé Cangaia que é um misto de porteiro e também vendedor de algodão doce. Ela reconhece o amigo e o abraça alegremente. Conversam sobre vida, a saudade, o amor e ela faz várias perguntas como:

Maria:

Vivê é assim mesmo, Zé? É essa coisa doída que muda sempre? É a separação de quem a gente quê, andança sem parada? Parece tudo sonho! Vivê é isso, Zé?

E o amor Zé? Quando ele é de verdade?

E a felicidade? Quando é de verdade?

E na vida, Zé? O que vem depois da morte, Zé?

Zé Cangaia:

Ocê escolhe as minha resposta pra cada pergunta. Maria:

Não sei, num sei, não sei! Esqueci de aprendê!

Maria, ainda em lágrimas repreende Zé Cangaia.

(Roteiro: p.343).

Zé Cangaia responde a Maria que não ficou magoada com a reação dela:

Zé Cangaia:

Tô magoado de ocê, não, Mariazinha! É que essas coisas a gente só sabe perguntá...NUm sabe respondê, não. Mai vamos...Chega, que tristeza num é beleza!

Enquanto ocê tivé comigo, ocê via se adiverti! (Roteiro: p.344)

Realmente eles se divertem, brincam de trava-lingua, vão ao castelo de espelho e se divertem dentro do labirinto procurando a saída:

Maria:

Acho que encontrei uma saída...Vem comigo Zé!

Zé Cangaia:

De que jeito?

Maria:

Pra donde será que essa saída leva? Será que é pras franjas do mar?

Zé Cangaia:

Poe aí, não, Maria! Aí é aquela terra onde sol nunca se põe. É o país do sol a

Pino!

Maria:

Entonce, acho que meu destino é mesmo fazê o caminho de volta...Que seja!

Adeus Zé!

Zé Cangaia:

Oh! Menina, mai nossa sina é sempre se despedi?

Maria:

É, não Zé. Nossa sina é sempre se encontrá! Adfeus Zé!

Ze Cangaia:

Adeus, Maria. O que eu queria lhe deseja é que essa roda da fortuna comece a gira.

(Roteiro: p.348).

Novamente aparece a roda da fortuna, simbologia já citada anteriormente por Asmodeu (Roteiro: p. 137).

Maria:

Só a minha não Zé. A roda do mundo! Que o mundo vire às avessa, e que depressa toda tristeza se vá.

Zé Cangaia:

Que o mundo gira, gira-mundo! gira-mundo! E lá no fundo da terra e lá no arto do céu, esse nosso desejo seja lei! Amém e adeus!

(Roteiro: p. 349).

Maria segue em frente e encontra os meninos do carvoeiro libertos e com suas sombras de volta.

Carvoeiro:

Foi um minutinho só, mai aconteceu, Maria! O mundo girou. Gira-mundo! O que tava em cima girou pra baixo, os que tavam acorrentado se libertou. Quando o demo

conta, vimo que nossa sombra tinham vortado. Livre e desembaraçada! Barguém deve ter girado as coisas de mundo! (Roteiro: p. 350).

Mais à frente reencontra o Maltrapilho, o anjo disfarçado que lhe mostra novamente a necessidade de seu retorno.

Maltrapilho:

“Se o sór nasce toda manhã, num dizê que ele traz sempre o mesmo dia. E se ocê vorta pelo caminho já trilhado, ocê vorta diferente. E nem os caminhos num são mais os mesmo. Arrepare bem.” (Roteiro: p.353).

È o mesmo anjo que apareceu da primeira vez e some da mesma maneira.

Maria:

Sumiu iguarzinho da outra vez. (Roteiro: 354).

Maria caminha cansada e encontra novamente a família de retirantes qu e dizem que ainda não encontraram terra e lugar para viverem e que esse mundo de Deus, parece que já tem cerca e dono. Então Maria tira cabaça de água e dá ao retirante que destampa a cabaça e, para espanto de Maria despeja o conteúdo dela no chão e a água logo desaparece sugada pela terra seca.

Retirantes:

A terra tem sede. Esse chão tá assim, por essa forma, porque tudo tiramos da terra sem nada devolvê!

Indiretamente, este trecho alerta para o cuidado com o Meio Ambiente, o qual o homem agride a natureza sem respeito e desordenadamente. Tira á água da terra ao desmatar, queimar os serrados, campos e florestas . Polui o ar, o mar e os rios sem se preocupar com seu futuro, isto é, um dia a terra vai secar, a água faltar, os alimentos e o próprio ar.

Continuando a nossa análise, depois que o retirante joga a água na terra , chove no sertão e os retirantes dançam e gritam sob a chuva. (Roteiro: p. 355).

Realmente é o caminho de volta, pois todos os personagens que Maria havia encontrado antes de voltar a ser criança, vítima da maldição de Asmodeu está reencontrando na caminhada de volta.

Maria encontra novamente o homem de olhar triste que é o anjo disfarçado. Os dois vão andando, até que encontram um pequeno arbusto bem verdinho e totalmente florido, contrastando com o terreno árido do país do Sol a Pino. Percebe-se e seus galhos, que a pequena árvore brotou da cruz que foi fincada na sepultura. Maria olha aquilo maravilhada. O homem de olhar triste lhe diz::

Isso foi Deus, agradecendo sua boa ação,. Seus sonhos vão ser atendidos. Segue, menina! (Roteiro: p. 357).

Os executivos também aparece cobrando dívidas, perguntam a Maria se ela já pagou o que devia, ela afirma que pagou. Depois de pouca conversa pega uma carona deles, na garupa da moto e partem, mas o percurso é cheio de manobras, como se fosse um jogo lúdico. Após o percurso, Maria desce da moto e os executivos partem levantando poeira.

Na beira de um rio, Maria olha para outra margem e vê a imagem de Nossa Senhora que sorri para ela. Pela última vez, Maria conversa com Nossa Senhora da Conceição, desabafa com a virgem contando-lhe sua angustia e preocupação, porque sente que está se aproximando a sua vida perturbada e triste de antes com a madrasta que a atormentava.

Nossa Senhora lhe dá um conselho:

Menina, na vida, tem duas épocas boas, épocas de oro. A primeira fica lá nos começo da vida e a gente recebe de graça. A segunda, a gente tem de buscá, tem que fazé”. (Roteiro: p. 361).

Maria segue o seu caminho, quando passa em frente da antiga casa, percebe que a madrasta está feliz e com o primeiro marido que não morreu . Acredita que algo está errado, mas quando se aproxima de sua casa, encontra o sítio bonito e bem cuidado. Seus irmãos estão trabalhando e a produção de polvilho está de volta.

Ao se aproximar da casa da fazenda, Maria refreia um pouco o passo, indecisa e ao mesmo tempo ansiosa. De onde ela está, pode ver nitidamente o pai e os irmãos todos homens, envolto ao pó de polvilho que fabricam. Maria relembra a cena como de uma infância há muito perdida. (Roteiro: p.366).

Quando Maria vê sua Mãe, pergunta-lhe se é realmente ela:

Mãe?! É a senhora Mãe?! Devera?!

Emocionada, chora muito e abraça a mãe.

Mãe:

Que foi, fia?

Maria ainda chorosa pergunta a mãe;

A senhora morreu...daí o pai ficou muito triste, os irmão foram tudo embora...

Mãe:

Se acarma fia...Nois tamo aqui, nois num vai deixá isso acontecê...

(Roteiro: p. 368).

Maria conta a todos sua aventura e os irmãos ri muito da sua estória., porém o Pai lhe diz::

“ Claro que é verdade, fia, tudo que a gente imagina é verdade também. Ué!”

Maria, já restabelecida, trabalha feliz com os irmãos na preparação do polvilho. Conhece Ciganinho e trocam olhares amorosos, vão para o trabalho, afasta-se um pouco dali e vai regar um botão vermelho de uma pequena roseira em seu jardim. Depois ela se lembra de algo de seu embornal. Tira, de dentro dele, o espelho que o mascate lhe deu. Ele ainda está encoberto por um pano, Maria se lembra das palavras do Mascate:

“So descubra o espelho quando o coração manda”.

(Roteiro:p.372).

Maria está feliz, tem certeza que chegou a hora, mas quando se vê refletida, vê também, atrás dela o Asmodeu que lhe diz que enfeitiçará o ciganinho. Que ela nunca mais terá paz e que fará todas as maldições contra a sua família.

Mas o feitiço vira contra o feiticeiro, porque Maria muita esperta vira os espelho para o Asmodeu e diz:

O compradô de sombras!

Neste momento, Asmodeu lança um raio em Ciganinho, mas o espelho atraí o raio e manda a um dos Asmodeu, transformando-o, depois de um estouro, num pedaço de lata velha e enferrujada. Maria vai girando o espelho e outros Asmodeu vão aparecendo e sendo destruídos pelo raio e assim, Asmodeu e suas personalidades são neutralizadas até chegar ao ultimo, fincado somente, o Asmodeu original e ele tenta fazer um acordo com Maria que corajosamente lhe diz:

Que trato nada, siô chupa-cabra, siô cafute mardito!Ocê vorta pros inferno de onde ocê veio! Chega de me tenta!

Maria gira o espelho para o Asmodeu original e ele explode com os outros Asmodeu.

Maria:

Xô! Que essas águas pura e santa acaba com todo esse mal!

Os pais e os irmãos olham espantados para Maria não acreditando no que seus olhos presenciaram.

Maria ainda lhe diz:

Num falei que era tudo verdade.

(Roteiro: p. 373-374).

Como todos os Contos de Fadas que têm personagens como: bruxas, fada

madrinha, vilões, maldições, feitiçarias , o bem e o mal ” *Hoje é dia de Maria*”, na sua primeira jornada tem um final feliz:

Ciganinho:

Bão, se é assim, tonce eu quero ir com ocê. Quero segui seus passos como seu anjo da guarda. Tá sempre junto, cortando todo o chão, inté chega lá nas águas cristalinas.

Maria sorri e percebe que o menino é o Maltrapilho e o Amado e todos os que a ajudaram em sua travessia.

E Maria e o Ciganinho,(o seu amado), emocionados, chegam diante do mar.

(Roteiro: p.377).

Claudio Paiva, conclui:

“Ao fim da estória, como se tudo não tivesse passado de um sonho, veremos que o amado, o seu verdadeiro príncipe encantado, consiste numa transferência do objeto do desejo originalmente fixado na figura do *ciganinho*, um morador da fazenda dos pais com quem – segundo a narradora – Maria será feliz no futuro. Mas, sobretudo, trata-se de uma narrativa que alerta para a experiência fundamental da comunicação orientada pela *amizade* (como escreve Montaigne); o amor filial constitui aqui uma grande chave que abre os caminhos da pequena Maria, cujas principais virtudes são a generosidade e a solidariedade”.

(Claudio Paiva: Revista eletrônica Temática).

Enfim, Maria na sua primeira jornada, como protagonista heróica vive uma grande aventura num universo de símbolos e personagens diferentes, com diferentes características de personalidades.

A cultura popular está presente e também a dura realidade vivida pelas vítimas da desigualdade social. Há também denúncias indiretas dos mal tratos a criança e da exploração do trabalho infantil.

No decorrer da estória, nos deparamos com a presença da cultura pagã, da fé e dos valores éticos e morais ensinados pelo cristianismo e a revalorização dos valores femininos numa sociedade patriarcal.

Fizemos uma análise baseada em pesquisas de diversos autores de uma microssérie que pode ser comparada aos tradicionais contos de fadas, os quais são eternizados, passando de geração à geração em uma linguagem nova que usa todos os recursos da tecnologia atual, como exemplo temos as grandes produções da Disney.

A microssérie *“Hoje é dia de Maria”*, como já foi mostrado no terceiro capítulo desta monografia, além da criatividade, se utilizou de todos os recursos tecnológicos atuais, numa nova linguagem para a televisão.

Maria estava sonhando como *“Alice no país das maravilhas”* estava sonhando e desperta para uma nova aventura na sua segunda jornada.

CONCLUSÃO

Com cuidado artístico e grande pesquisa histórica e bibliográfica, Luiz Fernando Carvalho emprestou à minissérie televisiva brasileira uma rara finalidade. Acrescente-se que os recursos tecnológicos que emprega o tornam ainda extremamente atual.

A cultura popular mescla-se em seu trabalho com a cultura erudita, principalmente a literária. Nosso estudo de caso – *Hoje é dia de Maria* é uma perfeita ilustração de sua incursão na cultura e no imaginário popular. Consideramos notável que esse trabalho tenha ainda um olhar para a questão da mulher e para a desigualdade social.

BIBLIOGRAFIA

- ABRAMOVICH, F. *Literatura infantil: gostosuras e bobices*. São Paulo: Scipione, 1997.
- ABREU, Alberto, Luiz e Carvalho Fernando Luiz, *Hoje é Dia de Maria*, São Paulo, Ed. Globo. 2005.
- ALVES, V. *Sitedeliteratura: O conceito de Literatura Infantil; O leitor: concepção de infância; O caráter literário na Literatura Infantil*. Abril 2003.
- ALMEIDA Dalmar Pacheco, *Telenovela- O indiscreto Charme da Burguesa*, Maceió, Ed . Edufel, 1988.
- ALMEIDA Dalmar Pacheco, *Telenovela- O indiscreto Charme da Burguesa*, Maceió, Ed . Edufel, 1988.
- AROEIRA, M. SOARES. *Didática de pré-escola: vida e criança:brincar e aprender*. São Paulo: FTD, 1996, p. 167.
- BAUER, Martin W.; GASKELL, George. *Pesquisa qualitativa com Texto, Imagem e Som: um manual prático*. Petrópolis: Vozes, 2002, p.343-364.
- BEGER, René. *A Tele- Ficção*, São Paulo , Ed, Loyola, 1979.
- BENJAMIM, Walter *Obras Escolhidas, Magia e técnica, Arte e Política*, Editora .Brasiliense, Ed. 10, 1985
- BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. 21. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2009.
- BIBLIA SAGRADA , CATÓLICA, Editora “Ave Maria”, 34 edição, 1982
- BONASIO, Valter. *Televisão: manual de produção e direção*. Belo Horizonte: Leitura, 2002.
- BONAVENTURA, Jette. *O que conta o conto?* São Paulo, Editora, Paulus, 2008.
- BUCCI, Eugênio. *Brasil em tempo de TV*, São Paulo, Ed. Boitempo, 2005.
- BUCCI, Eugêni e KELL Rita Maria. *Videologias*. Ed. Boitempo, 2004.
- CÉLIA, S. G. Barros, *Pontos de Psicologia do desenvolvimento*, São Paulo, Editora Ática, 1993.
- CHAUÍ MARILENE. *Repressão sexual: essa nossa desconhecida*. Ed. Brasiliense, 1984
- CAGNETI, S. *Livro que te quero Livro*. Rio de Janeiro: Nórdica, 1996, p. 23.
- CALÇA, Rose. *O que é Telenovela*, São Paulo, Ed. Brasiliense, 1996.
- CAMPADELLI, Samira. *A Televisão*, São Paulo, Ed. Ática, 1985.
- CAMPOS, Haroldo de, *Metalinguagem*, São Paulo, Ed. Ática, 1992.

- COELHO, N. *Literatura: arte, conhecimento e vida*. São Paulo: Peirópolis, 2000.
- COELHO, N. *A história da história*. In: RIBEIRO, R. *O Patinho Feio*. São Paulo: Editora Moderna, 1995.
- COELHO, Nelly Novaes, *O conto de Fadas*, São Paulo, Editora Paulinas, 2008.
- COSTELA F, Antonio Rodrigues Carla , FILHO de Barros Clovis , DUPAS Heloisa Arbex Jr, José , Baccerga Ap. Maria, Martins Pirews Helena, Marcia Kupstag *Comunicação em Debate*, São Paulo , Ed Moderna , 1997.
- DA VIÁ, Serah C., *Televisão e Consciência de Classe*, Petrópolis, Ed. Vozes, 1977.
- FERNANDO , Ismael, *Memórias da Telenovela Brasileira*, São Paulo, Ed. Brasiliense, 1994.
- De Araujo Luiz Frenando , *Telenovela e Conto: Um Desencontro*. São Paulo, 2001.
- SODRÉ, Muniz, *A Máquina de Narciso, televisão, indivíduo e poder*, Rio de Janeiro, Ed. Cortez, 1990.
- DUARTE, Jorge; BARROS, Antonio. *Métodos e técnicas de pesquisa em Comunicação*. São Paulo: Atlas, 2005
- EGLETON, Terry, *Ideologia*, São Paulo, Fundação, Unesp. Ed. Boitempo, 1997.
- EGLETON, Terry , *As Ilusões do pós-modernismo*, Rio de Janeiro, Ed. Jorge Zahar, 1998.
- XV Encontro Anual da Associação Nacional dos Programas de Pós-graduação em Comunicação, *Caderno de Textos, UNESP, FAAC. Bauru*, 2006.
- FERNANDO, Ismael. *Memórias da Telenovela Brasileira*. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1994.
- FADIMAN, James. *Teorias da personalidade*. São Paulo: Editora Harbra, 1986.
- FERNANDEZ, Ismael. *Memória da Telenovela brasileira*. 4. ed. ampl. rev. São Paulo, 1997.
- FRANZ. Marie-Louise von, *O feminino nos contos de fadas*, Petropolis, RJ. Ed. Vozes. 1995.
- FRANTZ, M. *O ensino da literatura nas séries iniciais*. 3 ed. Ijuí: unijuí, 2001. 111p.
- FRANZ, Marie-Louise. *A Interpretação do contos de Fadas*, São Paulo, Ed. Paulus. 2005.
- FRANZ, Marie-Louise von, *A Individuação nos Contos de Fadas*, São Paulo, Ed. Paulus. 2003.
- FRANZ. Marie-Louise von.. *A sombra e o mal nos contos de fadas*. 3.ed. São Paulo, 2002.
- GUIMARÃES, Azevedo, Duarte, *Comunicação, Tecnoestética nas Mídias Audiovisuais*, Porto Alegre, Ed. Meridional, 2008.
- JUNG. C.G. (Carl Gustav). *Arquetipos e inconsciente coletivo*. 2.ed. Buenos Aires: Paidós, 1974.

- JUNG, C. G.. *Fundamentos de psicologia analítica*. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1985.
- JUNG.C.G. (ORG) *O homem e seus símbolos* 9.ed.Rio de Janeiro: Nova Fronteira,1964
- JUNG, *Os Arquétipos e o Inconsciente Coletivo*, Petrópolis, Rio de Janeiro, Editora Vozes, 2008.
- LAJOLO, M. ; ZILBERMAN, R. *Literatura Infantil Brasileira – História e Histórias*. 2 Ed. São Paulo:Ática, 1985, p. 190.
- LAJOLO, M. ; ZILBERMAN, R. *Literatura Infantil Brasileira – História e Histórias*. 2 ed. São Paulo:Ática, 1985, p. 190.
- LAPLANCHE, J. e Pontalis, *Vocabulário da Psicanálise*, Rio de Janeiro, Ed. Moraes, 1977.
- LACAN, Jacques, *Televisão*, Rio de Janeiro, Ed. Jorge Zahar,1993.
- (Lotman: 1979,35). (Batatá-revista a CT da Literatura Oral e Popular da ANPOLI INSS 1960 – 45504/n.esp.ago.dez de 2008).
- MACHADO Arlindo, *A televisão Levada a Sério*, São Paulo Ed.Senac.2005.
- MACHADO, Arlindo, *A arte do vídeo*, São Paulo, Ed. Perspectiva,1988.
- MACHADO Arlindo, *O Sujeito na Tela*, São Paulo, Editora Paulus, 2007.
- MAGALDI, Sábato. *Iniciação ao teatro*. 4. ed. São Paulo: Ática, 1991.
- MEGALE, Nilza Botelho. *Folclore brasileiro*. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 2001.
- MEYER, Marlyse. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- MOTTA, Fausto. *Contos e lendas interpretados pela psicanálise*. Petrópolis: Vozes, 1984.
- ORTIZ, Renato, BORELLI, Silvia Helena S. e Ramos, ORTIZ, José Mário, *Telenovela histórias e produções*, São Paulo, Ed. Brasiliense, 1984.
- ORTIZ,Renato. Borelli, Silvia Helena Simões. RAMOS, José Maria Ortiz . *Telenovela, História e Produção* . São Paulo, Ed. Brasiliense. 1989.
- ORTIZ, Renato. Borelli, Silvia Helena Simões e RAMOS, José Maria ORTIZ, José Mário, *Telenovela, História e Produção* . São Paulo, Ed. Brasiliense. 1989.
- PALLOTTI, Renata. *Dramaturgia: a construção do personagem*. São Paulo: Ática, 1989.
- PIGNATARI, Décio, *Letras, Artes e Mídia*, São Paulo, Ed. Globo,1995.
- Referencial Curricular Nacional para a Educação Infantil (RCNEI). Brasília: MEC/SEF, 1998.
- RUFINO, C.; GOMES, W. *A importância da literatura infantil para o desenvolvimento da criança na fase da pré-escola*. São José dos Campos: Univap, 1999.
- SAWULSKI, V. *Fruição e / ou aprendizagem através da Literatura Infantil na escola* 2002.
- SILVEIRA, Nise da. *Jung: vida e obra*. Ed.17. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000.
- SOUZA, Mauro Wilton de (org). *Sujeito, o lado oculto do receptor*, São Paulo, Editora

Brasiliense, 1995.

SANTAELLA, Lucia. *Semiótica Aplicada*, São Paulo, Ed. Cengage Learning, 2002.

SANTAELLA, Lucia. *Matrizes da Linguagem e Pensamento*, São Paulo, Ed. Iluminuras LTDA, 2005.

SANTAELLA, Lucia. *Metaciência – Uma Proposta Semiótica e Sistemática*. São Paulo, Ed. Mérito, 2008.

SAWULSKI, V. *Fruição e / ou aprendizagem através da Literatura Infantil na escola* 2002.

SANTAELLA, Lucia, *Semiótica Aplicada*, São Paulo, Ed. Cengage Learning, 2002.

SILVEIRA, Nise da. *Jung: vida e obra*. Ed. 17. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000.

SODRÉ, Muniz. *A Máquina de Narciso, televisão, indivíduo e poder*, Rio de Janeiro. Ed. Brasiliense, 1994.

SOUZA, Mauro Wilton de (org) *Sujeito, o lado oculto do receptor*, São Paulo, Ed. Brasiliense, São Paulo, 1995.

TAVOLA Arthur da , *Telenovela Brasileira* , São Paulo, Ed Globo, 1996.

TRIVINHO Eugênio- *A democracia Cibercultural* , São Paulo, Ed. Paulus, 2007

THOMPSON, John B.. *Ideologia e cultura moderna: teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa*. Petrópolis: Vozes, 1995. UNTERMAN, Alan; GEIGER, Paulo. *Dicionário Judaico de lendas e tradições: 222 ilustrações*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992.

Yusseff CAMPEDELLI, Samira . *A televisão* , São Paulo , Ed, Ática, 1985

UNTERMAN, Alan; GEIGER, Paulo. *Dicionário Judaico de lendas e tradições: 222 ilustrações*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992.

WATTS, Harris. *On Camera: o curso de produção de filme e vídeo da BBC*. 3. ed. São Paulo: Summus, 1990.

VICENTINO, Cláudio. *História geral*. 8. ed. São Paulo: Scipione, 1997.

FILMOGRAFIA.

CARVALHO, Luiz Fernando. *Pedra do reino*, DVD Vídeo, 2007

CARVALHO, Luiz Fernando. *Hoje é dia de maria*, Globo vídeo , 2005

CARVALHO, Luiz Fernando. *Os Maias* , Globo Video , 2001

SITES DE REFERÊNCIA

Site Oficial da Globo. Disponível em :< <http://pedradoreino.globo.com>>

acessado em 13/08/07

Site Oficial Da Globo.Disponivel em <<http://pedradoreino.globo.com>> acessado em 14/08/08.

<<http://www.sitedeliteratura.com/index.htm>> *acessado em 14/08/2009*

<<http://www.cce.ufsc.br/~neitezell/literaturainfantil/verena.htm>>abril 2003. *acessado em 14/08/2008.*

<<http://www.sitedeliteratura.com/index.htm>> *acessado em 12/03/2008*

Artigos de textos disponibilizado na internet

ALVES, V. Sitedeliteratura: *O conceito de Literatura Infantil; O leitor: concepção de infância; O caráter literário na Literatura Infantil. Abril 2003.*

www.insite.pro.br ,Revista Eletrônica Temática , *Acessado em 21/04/09.*

http://pt.wikipedia.org/wiki/rede_globo , *Acessado em 21/04/09.*

Site Oficial da Globo. Disponível em :<<http://memóriaglobo.globo.com/>>
acessado em 21/04/09.

Crítica sobre o filme Lavoura Arcaica Pablo Velhaço) – site do google.

[Www.Google.com.br](http://www.google.com.br) – *acessado em 10 e 12/11/2009.*

www.angelfire.com/la/psique/mto/html , *Acessado em 19/05/2009*

www.sca.org.br/artigos/Eros Psique.pdf, *Acessado em 19/05/2009*