



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA CENTRO
DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

**REPRESENTAÇÕES DIALÓGICAS NA INTERFACE AUDIOVISUAL DE *HOJE É
DIA DE MARIA***

ELISÂNGELA ARAÚJO SILVA

**JOÃO PESSOA – PB
2020**

ELISÂNGELA ARAÚJO SILVA

REPRESENTAÇÕES DIALÓGICAS NA INTERFACE AUDIOVISUAL DE *HOJE É DIA DE MARIA*

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal da Paraíba, como pré-requisito para a obtenção do título de Doutora em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Antonio Mousinho Magalhães

Área de Concentração: Literatura, Cultura e Tradução

Linha de Pesquisa: Tradução e Cultura

**JOÃO PESSOA – PB
2020**

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

S586r SILVA, Elisângela Araújo.

Representações dialógicas na interface audiovisual de
hoje é dia de maria / Elisângela Araújo SILVA. - João
Pessoa, 2020.

135 f. : il.

Orientação: Luiz Antonio Mousinho Magalhaes.
Tese (Doutorado) - UFPB/CCHLA.

1. Estudo da adaptação da microssérie. 2. Mídias -
Adaptações. 3. Estudo da transcodificação. I.
Magalhaes, Luiz Antonio Mousinho. II. Título.

UFPB/CCHLA

CDU 621.394.65(043)

Tese intitulada REPRESENTAÇÕES DIALÓGICAS NA INTERFACE AUDIOVISUAL DE *HOJE É DIA DE MARIA*, de Elisângela Araújo Silva, defendida e aprovada no dia 02 de junho de 2020, como requisito para a obtenção do título de Doutora em Letras, pela Universidade Federal da Paraíba.

BANCA EXAMINADORA



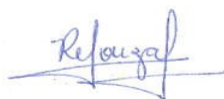
Profº Drº Luiz Antonio Mousinho Magalhaes - UFPB
(Orientador)



Profª Drª Allana Dilene de Araújo de Miranda – UFPB
(Examinadora interna)



Profª Drª Márcia Tavares Silva – UFCG
(Examinadora externa)



Profª Drª Renata Soares Junqueira – UNESP
(Examinadora externa)



Profª Drª Rosângela Neres Araújo da Silva – UEPB
(Examinadora externa)

JOÃO PESSOA

2020

*A você Maria Luisy (Malu), minha história conta a sua: sonhos,
lutas e realizações.*

*Para Luiz Antônio Mousinho, por ter sido espaço e personagem
nessa jornada rumo às minhas “franja do mar”*

Por fim, para todos que sonham!

AGRADECIMENTOS

A Deus por ser a minha força!

Às queridas Marias que explicam quem sou: Lourdes (mãe, *in memoria*) e Luisy (filha).

À família de sangue, principalmente, Beth e Selma, por todo o suporte.

À minha família de jornada, amigos, irmãos que escolhemos: Aline, Fabiana, Isabelle, Jahelina, Janaína, Maria, Mariana, e todos os que já foram citados na etapa do Mestrado.

Aos queridos companheiros de jornada: Auricélio, Rayssa, Ricardo e Joyce.

Ao grupo de Pesquisa Ficções, por todo o compartilhamento.

Às professoras que compuseram a banca de qualificação: Ana Maria Marinho e Rosângela Neres pelas contribuições pontuais naquela etapa.

Às professoras Renata Junqueira, Márcia Tavares, Rosângela Neres e Allana Dilene por aceitarem, gentilmente, participar como examinadoras da minha tese.

Aos meus professores e alunos, todos vocês são parte constituinte de minha formação profissional.

A todos que fazem o PPGL, professores e funcionários.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela etapa de concessão da bolsa de estudos, viabilizando a realização desta pesquisa.

Ao menino do campo, do passado santo, que me apresentou os encontros do destino. Embora seja hoje homem, ainda esconde o mesmo menino, o sonho, o eu-lírico, o Eu-Ícaro. Você também está aqui!!!

Aos passantes e sonhadores, porque todos sonhamos um dia, uma vez que sem sonhos nada haveria, somos sim, Maria. Afinal, todo sonho tem poesia e nesse caminhar, travessia. Para cada dia uma história, e assim vamos construindo memória...

Agora eu era o herói
E o meu cavalo só falava inglês
A noiva do cowboy
Era você
Além das outras três
Eu enfrentava os batalhões
Os alemães e seus canhões
Guardava o meu bodoque
E ensaiava um rock
Para as matinês

Agora eu era o rei
Era o bedel e era também juiz
E pela minha lei
A gente era obrigada a ser feliz
E você era a princesa
Que eu fiz coroar
E era tão linda de se admirar
Que andava nua pelo meu país

Não não fuja não
Finja que agora eu era o seu brinquedo
Eu era o seu pião
O seu bicho preferido
Sim me dê a mão
A gente agora já não tinha medo
No tempo da maldade
Acho que a gente nem tinha nascido

Agora era fatal
Que o faz-de-conta terminasse assim
Pra lá deste quintal
Era uma noite que não tem mais fim
Pois você sumiu no mundo
Sem me avisar
E agora eu era um louco a perguntar
O que é que a vida vai fazer de mim

(CHICO BUARQUE, 1997)

RESUMO

A adaptação é um processo que tem atuado de forma recorrente entre diferentes mídias, ao longo do tempo. Junto à literatura, ela tem, nas palavras de Linda Hutcheon (2013), “transcodificado” e atualizado o modo de contar. De fato, a adaptação não é um fenômeno novo e nem se encerra no tempo. Desde a etapa de propagação pela oralidade até a era digital, ela continua e continuará a reapresentar narrativas, através de procedimentos diversos, incluindo a redução, o acréscimo e a transformação (BRITO, 2006). Sendo assim, a presente tese tem como objeto de estudo a microssérie *Hoje é dia de Maria* (2005), escrita pelo dramaturgo Carlos Alberto Soffredini e adaptada para a televisão por Luís Alberto de Abreu e Luiz Fernando Carvalho. A narrativa conta a trajetória de Maria, uma menina órfã de mãe que sofre com as perseguições de uma madrasta, uma adaptação que refaz a narrativa clássica. A protagonista que dá nome à obra faz uma travessia pelo interior brasileiro em busca d’*as franja do mar*. Assim, esta pesquisa, de caráter bibliográfico, aborda os processos de atualização envolvidos nos procedimentos de adaptação, que consideramos de importante discussão para o modo de inserção e conexão da literatura com o audiovisual. Traçamos como objetivo principal estudar o processo de adaptação da obra *Hoje é dia de Maria* para o audiovisual, tomando como objetivos específicos: analisar como se dá essa “transcodificação”; verificar como o espaço narrativo é reapresentado, a partir da *mise-en-scène* e como o dialogismo presente na personagem Maria é representado nessa composição audiovisual. Recorremos às contribuições teóricas, dentre outros, de Bakhtin (1997), Hutcheon (2013), Balogh (2005), Stam (2006), Ryngaert (1995), Lins (1978), Xavier (2003), Roas (2014), Ceserani (2006), Camarini (2014), Bordwell e Thompson (2013) Martin (2005), Pallottini (1989), Eliade (1922), Campbell; Moyers (2014). Com a presente discussão, enfatizamos a reflexão sobre como a literatura se perpetua, se reinventa, por meio da adaptação, afirmando sua capacidade de reapresentar, reinterpretar e atualizar a narrativa.

Palavras-chave: *Hoje é dia de Maria*. Adaptação. Dialogismo. Espaço. Personagem.

ABSTRACT

Adaptation is a process that has acted on a recurring form among different media, over time. Along with literature, it has “transcoded”, in the words of Linda Hutcheon (2013), the way to update the storytelling. In fact, adaptation is not a new phenomenon, nor does it end in time. From the phase of propagation through orality to the digital age, it has continued and will continue to represent narratives, through different procedures, including reduction, addition and transformation (BRITO, 2006). This thesis has as object of study the work *Hoje é dia de Maria* (2005), written by playwright Carlos Alberto Soffredini and adapted for the television by Luís Alberto de Abreu and Luiz Fernando Carvalho. The narrative tells the story of Maria, a motherless girl who suffers with the persecutions of her stepmother, an adaptation that remakes the classic narrative. The protagonist who gives the work its name crosses the Brazilian countryside in search of the 'fringe of the sea'. The research addresses the updating processes involved in the adaptation procedures. The discussion which is outlined here is organized from three parts, divided into three chapters. In the first, we discuss the work of updating the adaptation through intertextuality and dialogical “threads” that reinterpret a text. At this moment when we analyze the phenomenon of adaptation, we resort to the contributions, mainly, of Bakhtin (1997), Hutcheon (2013), Balogh (2005) and Stam (2006). In the second chapter, we discuss how the narrative setting re-presents elements of the fantastic and the wonderful, that are translated through intersemiotics into audiovisual discourse, seeking to advance the discussion of how the narrative setting and the *mise-en-scène* tell the narrative of *Hoje é dia de Maria* and resignify “the dialogue” among texts. For that, we used the contributions of Ryngaert (1995), Lins (1978), Xavier (2003), Roas (2014), Ceserani (2006), Camarini (2014), Bordwell and Thompson (2013) among other theoretical sources. In the third chapter, we aimed to analyze how the character Maria dialogically resumes the saga, the fate and the heroine's toil, even acting as an ordinary girl, and from that we consider the audiovisual as an effect of reverberation. To analyze this aspect, we used the theoretical contributions of Martin (1990), Pallottini (1989), Eliade (1922), Campbell and Moyers (2014) to compose the theoretical mediation with Bakhtin (1997). Finally, in the last remarks, we propose the reflection on how literature perpetuates itself, reinvents itself, through adaptation, affirming its capacity to re-present, reinterpret and update the narrative.

Keywords: *Hoje é dia de Maria*. Adaptation. Dialogism. Setting. Character.

RESUMÉN

La adaptación es un proceso que ha actuado de una manera recurrente entre los distintos medios de comunicación al largo del tiempo. Juntamente la literatura, ha “transcodificado”, en palabras de Linda Hutcheon (2013), el modo de actualizar o contar. De hecho, la adaptación no es un fenómeno nuevo tampoco se cierra en el tiempo. Desde la etapa de propagación por la oralidad hasta la época digital, continua y va a continuar representando narrativas, a través de los diversos procedimientos, incluyendo la reducción, o acrisimo y la transformación (BRITO, 2006). La presente tesis tiene como objeto de estudio la obra *Hoy es día de María* (2005), escrita por el dramaturgo Carlos Alberto Soffredini y adaptada para la televisión por Luís Alberto de Abreu y Luiz Fernando Carvalho. La narrativa describe la trayectoria de María, una niña huérfana de madre que sufre con la persecución de una madrastra, es una adaptación que rehace sobre la narrativa clásica. La estrella que nombrará la obra hace una travesía por el interior brasileño en búsqueda del flequillo del mar. La investigación trata los procesos de actualización involucrados en los procedimientos de adaptación. El debate aquí proyectado ha sido organizado en adelante de tres momentos distribuidos en tres capítulos. En el primer capítulo, exponemos sobre el trabajo de la actualización por medio de la intertextualidad y de los “hilos” dialógicos que reinterpretan en texto. En ese momento que analizamos el fenómeno de la adaptación, recurrimos a las contribuciones de Bakhtin (1997), Hutcheon (2013), Balogh (2005) y Atam (2006). En el capítulo dos, hemos discutido como el espacio narrativo vuelve a presentar el fantástico y el maravilloso traducido en discurso audiovisual, en búsqueda de seguir adelante el debate de como el espacio narrativo y la *mise-en-scène* cuentan la narrativa. *Hoy es día de María* atribuye un nuevo significado a la “conversación” entre los textos. Para eso, recurrimos a las contribuciones de Ryngaert (1995), Lins (1978), Xavier (2003), Roas (2014), Cesarani (2006), Camarini (2014), Bordwell y Thompson (2013) además de otras fuentes. El tercer capítulo tuvimos como objetivo hacer análisis como el personaje María reanuda dialógicamente, la saga, el destino, el trabajo de la heroína, aunque interprete una niña común, utilizando el audiovisual como efecto de reflexión. Para hacer análisis en ese aspecto, recurrimos a las contribuciones teóricas de Martin (2005), Chartier, Pallottini (1989), Eliade (1922), Campbell y Moyers (2014) para componer a la intermediación teórica con Bakhtin (1997). Por último, en las consideraciones finales, dejamos la reflexión a respecto de como la literatura perpetuase, reinventase por medio de la adaptación, alegando su capacidad de volver a presentar, volver a interpretar y actualizar la narrativa.

Palabras-clave: Hoy es día de María. Adaptación. Dialogismo. Espacio. Personaje.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 01 – A representação e apresentação sob o viés da imagem	32
Figura 02 – A prosa, o verso e a cena	38
Figura 03 – O som, a imagem e a canção	40
Figura 04 – Ampliação do texto através do audiovisual	41
Figura 05 – A cultura e o cotidiano numa cena	48
Figura 06 – A marca do autor no espaço em <i>Hoje é dia de Maria</i>	54
Figura 07 – O irreal representado no espaço narrativo.....	59
Figura 08 – Efeitos de cena a partir do espaço na representação do inimaginado..	66
Figura 09 – Irrealidades e realidades na concepção do aceitável.....	68
Figura 10 – O impossível sendo possível pelo viés do fantástico	73
Figura 11 – O sobrenatural e o eterno embate em <i>Hoje é dia de Maria</i>	76
Figura 12 – O natural e o artificial compondo e concretizando cenas.....	80
Figura 13 – Atuação, iluminação, maquiagem e cenário na construção poética e audiovisual.....	82
Figura 14 – O intertexto sob o viés do audiovisual em <i>Hoje é dia de Maria</i>	90
Figura 15 – A personagem dialogando com o intertexto clássico.....	102
Figura 16 – A menina Maria segue em busca do seu destino	109
Figura 17 – O Simbólico e o filosófico na caminhada de Maria.....	111
Figura 18 – A emblemática atuação dos cobradores Executivos.	113
Figura 19 – Maria tenta, inutilmente, usar a força para parar a ação dos credores e é arremessada.....	113
Figura 20 – O ideário infantil e mítico na vivência de Maria.....	114
Figura 21– A heroína clássica sob a pele da heroína popular: a personagem “malasartiana”.....	116
Figura 22 – O rito de passagem na confirmação mítica.....	120

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....	11
1 ADAPTAR É RECONTAR: REITERADAS FORMAS DE DIZER.....	16
1.1 <i>Era uma vez...na verdade, muitas outras vezes.....</i>	16
1.2. Hoje é dia de <i>diálogos</i> : literatura, televisão, teatro, músicas, cantigas e tantas formas de reinventar.....	24
1.2.1 <i>Cotejos de texto em texto</i>	29
1.2.2 <i>As “vozes” no texto e nas canções do texto.....</i>	39
1.2.3 <i>A cena contracena.....</i>	45
2 O ESPAÇO NARRATIVO E AS INTERFACES COM O AUDIOVISUAL NA REPRESENTAÇÃO DO FANTÁSTICO E DO MARAVILHOSO.....	50
2.1 O espaço narrativo e os labirintos entre situar e contar.....	50
2.2 O espaço, do texto à TV: Se maravilhando com o maravilhoso.....	56
2.3 O Universo fantástico no espaço narrativo e os caminhos de encantamento.....	70
2.4 <i>A mise-en-scène</i> e seus efeitos representativos em <i>Hoje é dia de Maria</i>	78
3 HOJE É DIA DE MARIA: PROCESSOS CAMINHATÓRIOS DE UMA MESMA JORNADA.....	85
3.1 <i>Era uma vez ... uma menina, uma Maria, várias outras!</i>	85
3. 2 Local e Universal: diálogos perenes.....	98
3.2.1 <i>O inefável em Hoje é dia de Maria: a idealização e o processo de recontar</i>	105
3.3 Tessituras de uma Maria caminhante: as especificidades da eterna jornada	107
3.3.1 <i>Encontros e reencontros dialógicos</i>	110
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	123
REFERÊNCIAS	126

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A literatura percorre “caminhos”, desbrava “jornadas” levando consigo as significações de cada tempo. Ela tem se associado a conceitos, modos de contar a vida sob sua própria ótica, mas sempre narrando o mundo, ora por meio da distração, ora da reflexão. Assim, ela tem se aperfeiçoado na arte de representar e rerepresentar a vida e seus constituintes imaginados e inimaginados. Nesse percurso de ser espelho ou espelhar-se, firmou-se como arte e agregou princípios como o da *verossimilhança*. A partir desse entrecruzar, a literatura trilhou por muitas histórias, por seus gêneros - categorias criadas para agrupar tamanha grandeza -, e estas foram fomentando produções sobre esse modo de contar a vida.

O princípio da *verossimilhança* ancorou-se na *mimesis* aristotélica e propagou-se no sistema de representação e que a *Estética da Recepção* e seus fundadores nos acrescentaram com o conceito de interação, de *horizonte de expectativa*. E em todo o percurso a literatura tem se mostrado como uma construção que, ao longo do tempo, vem se adequando aos suportes de cada etapa da civilização. Esse processo se inicia na fase anterior à escrita, quando as histórias eram passadas oralmente, de geração para geração, muitas vezes, alteradas, adequadas e apropriadas nessa arte de propagação de histórias em todas as etapas seguintes, até chegarem aos dias atuais, quando a literatura “se transcodifica” nas palavras de Linda Hutcheon (2013), ao se adequar a outro suporte.

Temos, então, constatado que, ao se engendrar por tantos meios e modos de propagação, o texto literário tem se reinventado. Esse eterno recontar ganhou visibilidade e tem mantido um acervo que garante a sua perpetuação. Se pensarmos sobre essa capacidade de ativar o imaginário e provocar inúmeras possibilidades de concepção, a literatura nos parece uma fonte inesgotável de histórias.

A essa prática em que o texto literário vai se adequando, se reelaborando e dando sequência ao construto anterior, chamamos de adaptação. E ao recurso para trazer, o antes já tratado, renovando, atualizando e mantendo a memória literária, Júlia Kristeva (2012) denominou de intertextualidade. Contudo, esse fenômeno não é recente e nem se encerra, é um processo que se engendra e faz as histórias se reinventarem constantemente, o que a teoria bakhtiniana chama de dialogismo, essa “conversa” que mantém a memória, mas constrói uma nova história.

A literatura categorizada na contemporaneidade como literatura infanto-juvenil é, na verdade, um exemplo desse processo de adaptação, que começou na fase oral desse “contar” e

que chega aos dias atuais, se reinventando. Apesar da delimitação, quanto ao gênero literário, a literatura infanto-juvenil mantém a essência que lhe é particular, e que foi a base da história da literatura como um todo: o poder de apelar ao imaginário, por meio do maravilhoso e do fantástico, categorias que ativam o inexplicável e o insólito nas narrativas. Essas categorias também acompanham esse processo de transcodificação, mantendo diálogos com outros textos e possibilitando novas representações, como é o caso da microssérie em *Hoje é dia de Maria*, nosso objeto de estudo.

Hoje é dia de Maria foi escrita para o teatro pelo dramaturgo Carlos Alberto Soffredini, um paulista da cidade de Santos, que se formou em Letras, curso que o aproximou da literatura, mas sua maior formação foi mesmo as artes cênicas, uma vez que dedicou 40 anos de sua vida ao teatro. Em 1995, o diretor Luiz Fernando Carvalho, conhecedor da produção de Soffredini, pediu que ele a escrevesse para ser exibida na televisão. Até então, a obra seria um especial de uma hora e meia a ser apresentado na TV Globo. Mas, o projeto foi “engavetado” e só foi retomado em 2005, desta feita com as contribuições de Luis Alberto de Abreu, e assim, finalmente, a produção foi ao ar em duas edições: de 11 a 21 de janeiro e de 11 a 15 de outubro de 2005 (SOFFREDINI, 2010).

Assim, a produção de *Hoje é dia de Maria* é exibida na televisão sob a perspectiva de três importantes contribuições: a influência literária de Soffredini, a interferência do arquiteto e pesquisador cultural Luis Alberto de Abreu, bem como a experiência do diretor Luiz Fernando Carvalho. O resultado foi uma adaptação que rendeu 30 pontos de audiência no horário nobre da televisão, reconhecimento dado à adaptação pelo sucesso de público e crítica, o que se comprovou pela homenagem feita quando Emissora Globo reapresentou a produção em comemoração aos seus 50 anos de existência.

Dessa forma, na presente pesquisa nos propomos a identificar essa dinâmica em que se configura o processo de adaptação. Tomamos como base o roteiro impresso e como esse se constrói na versão audiovisual. Nesse ínterim recorreremos às tessituras com a peça e os contos populares presentes no roteiro, que fazem da obra *Hoje é dia de Maria* uma adaptação que apresenta o contar por meio de fios, de diálogos entre textos e suportes.

A adaptação *Hoje é dia de Maria* corresponde a um construto que se faz a partir de um conto de fada clássico, *A gata borralheira*, de Charles Perrault, e também difundida pelos irmãos Grimm como *Cinderela* que nas mãos de Carlos Alberto Soffredini, é idealizada e escrita para o teatro, por meio desse recontar, em que um texto dá origem a outro. Do mesmo modo como na fase oral da literatura, *Hoje é dia de Maria* não delimita públicos e ainda retoma outras referências, gêneros textuais e literários. Ao migrar para o suporte audiovisual,

ela se adequa e passa a utilizar os recursos do novo suporte para representar/reapresentar o maravilhoso e o fantástico sob as implicações existenciais de sua protagonista.

Tratamos, portanto, de uma obra literária que foi produzida para a televisão em duas jornadas, assim denominadas as duas etapas e que compõe a obra e, em seguida, lançada em DVD, além de ter seu roteiro publicado em forma de livro. A primeira jornada dialoga com a cultura popular brasileira, seja a partir do folclore, da religiosidade, das cantigas e costumes regionais, enquanto que a segunda jornada estabelece diálogo com outros ícones da literatura universal, a exemplo de Dom Quixote de La Mancha, que se faz presente por meio do intertextual Dom Chico Chicote. As duas jornadas tratam da travessia da protagonista Maria, e nessa travessia a obra proporciona o diálogo com histórias e personagens, mas também com gêneros e suportes.

A primeira jornada, objeto de nossa pesquisa, se inicia com a cena bucólica da menina Maria brincando num balanço no entorno de sua casa: um sítio onde só vivem ela e o pai. A menina realiza atividades para ajudar seu pai, que sofre com o alcoolismo, ela mantém a inocência da infância mesmo com as atribuições da vida que leva. O cotidiano do sítio é quebrado por um fato brutal: em um momento de embriaguez, o pai de Maria tenta assediá-la, o que acaba por favorecer as intenções maliciosas de uma viúva, que, acompanhada de sua filha, se aproxima da menina, vista num momento de fragilidade.

A acolhida da viúva no momento de fragilidade de Maria é o pretexto para que a narrativa inicie um processo de diálogo com textos, personagens, gêneros textuais e suportes. A trajetória heroica da personagem feminina, brasileira e interiorana refaz o percurso da sina, da lida tão presente nas narrativas universais, mas com a peculiaridade de imbricar histórias, personagens e elementos da literatura e da cultura popular brasileira. O que não esgota tantas outras abordagens e perspectivas em relação a essa obra, de modo que além de reconhecer o efeito intertextual, essa adaptação se configura para além da retomada do já tratado, como assim propõe a intertextualidade. Há, portanto, uma construção dialógica no contar, no fazer e no reapresentar dessa adaptação em que a literatura migra para o audiovisual e renasce nesse modo de contar.

Evidentemente, estudar esse processo “migratório” feito pela narrativa no percurso histórico em que uma narrativa perpassa o oral, o escrito e chega ao audiovisual é atentar também para o efeito que cada suporte produz sem interferir no valor da narrativa, do texto literário. O que nos propomos, na presente pesquisa, é analisar os efeitos estéticos sob o ponto do texto enquanto constructo e seus modos de contar.

Observamos que o audiovisual na obra, aqui em estudo, realça as tessituras intertextuais e dialógicas. Intertextuais ao retomar e atualizar outros textos literários, e dialógicas ao manter contato com outras formas de contar, seja cantando, dançando, narrando, recitando ou simplesmente mencionando, isso porque não há apenas a ocorrência da retomada do já dito ou tratado, mas uma coexistência de textos, personagens e modos de contar a literatura por meio de outras artes, uma narrativa ficcional que reapresenta diversas histórias literárias relidas pela oralidade, pelas danças, músicas, cotidiano apresentado num cenário que conta outras histórias numa nova história.

Nesse entendimento, o diálogo que tece o já conhecido, também inaugura novas histórias, novas formas de contar. Assim, dos oito episódios que compõe a primeira jornada – a obra é composta por duas jornadas em que a primeira tem oito episódios e a segunda jornada tem cinco episódios - utilizamos como recorte para efeito de análise os episódios 1, 2, 3 e 4 da primeira jornada. O critério para a escolha dos quatro primeiros episódios se deu por eles contemplarem a fase menina de Maria, ponto de referência para o presente trabalho. Debruçamo-nos sobre os quatro primeiros episódios, que demarcam o percurso da infância de Maria, uma vez que, no final do quarto episódio a protagonista passa por uma metamorfose, quando seu antagonista, Asmodeu, lhe rouba a infância e dá início à fase adulta da vida de Maria.

Sendo assim, este trabalho está organizado em três capítulos. No primeiro, discorremos sobre o eterno processo de reapresentação de textos, o perpassar de meios e modos de narrar. Observamos como o narrar está para o oral, o impresso e o audiovisual, e a adaptação tem representado esse constructo. No primeiro, apresentamos como os textos “conversam” e o audiovisual os propaga. Iniciamos a discussão sob a perspectiva da interdependência entre adaptação e intertextualidade, principalmente, no tocante ao processo de reinterpretação. Em seguida, adentramos sobre como esse processo produz diálogos entre narrativas. Pontuamos como a construção audiovisual materializa o diálogo entre diferentes mídias e reapresenta a obra literária já conhecida numa nova perspectiva, utilizando como base teórica os conceitos, principalmente, de Bakhtin (1997), Hutcheon (2013), Balogh (2005) e Stam (2006).

No segundo capítulo, discutimos como o espaço narrativo reapresenta o fantástico e o maravilhoso traduzido em discurso audiovisual. Avançamos a discussão de como o espaço narrativo e a *mise-en-scène* contam a narrativa *Hoje é dia de Maria* e ressignificam “a conversa” entre os textos. Para tanto, recorreremos às contribuições de Ryngaert (1995), Lins

(1978), Xavier (2003), Roas (2014), Ceserani (2006), Camarini (2014), Bordwell e Thompson (2013) dentre outras fontes.

No terceiro capítulo, tivemos como objetivo analisar como a personagem Maria retoma, dialogicamente, a saga, a sina e a lida da heroína, mesmo atuando como menina comum, tendo o audiovisual como efeito de reverberação. Para analisar esse aspecto, recorreremos às contribuições teóricas de Martin (2005), Chartier (1990), Pallottini (1989), Eliade (1922), Campbell e Moyers (2014) para comporem a mediação teórica com Bakhtin (1997).

Por fim, nas considerações finais, deixamos a reflexão sobre como a literatura se perpetua, se reinventa, inclusive na era do audiovisual, dos acervos digitais onde o “hibridismo” dos textos digitais e o imediatismo das leituras têm gerado outras categorias de leitores. A adaptação audiovisual, aqui estudada, reafirma o valor do texto literário sua capacidade de atualização e ressignificação de seus elementos.

1 ADAPTAR É RECONTAR: REITERADAS FORMAS DE DIZER

“As obras rompem as fronteiras de seu tempo, vivem nos séculos, ou seja, na grande temporalidade” (BAKHTIN, 1997, p. 364).

O presente capítulo centraliza em sua discussão o fenômeno da adaptação enquanto percurso cultural, histórico e hermenêutico, pelo qual uma obra, especificamente, a literária, é atualizada pelos recursos de outro suporte de veiculação, e como essa ressignificação a amplia. A partir dessa concepção, discutimos essa prática dialógica na literatura que, conforme pressupõe esse eterno *recontar*, se aglutina ao audiovisual. Pautando-nos nesse processo de retomada da adaptação, discutimos, pois, nesse capítulo, as contribuições do audiovisual para a construção dialógica em *Hoje é dia de Maria* uma obra ficcional composta de treze episódios divididos em duas jornadas, em que a primeira condensa oito dos treze episódios. Nessa adaptação, literatura, teatro e televisão se aglutinam na (re)apresentação de elementos pertencentes ao universo literário. Desse modo, analisamos como os efeitos audiovisuais materializam o diálogo entre diferentes gêneros e reapresentam a obra já conhecida numa nova perspectiva. Utilizamos como recorte de análise os episódios 1, 2, 3 e 4 da primeira jornada da obra, uma vez que tais episódios contemplam a personagem *Maria* na fase menina, ponto de referência para o presente trabalho.

1.1 *Era uma vez...na verdade, muitas outras vezes!*

O processo de adaptação de uma obra aproxima histórias, reconta o que já fora dito, permeia elementos presentes e passados. Na adaptação é possível desenvolver conexões que fazem com que o inédito se estabeleça mesmo em se tratando de uma releitura do já conhecido, conforme atenta Ismail Xavier (2003, p. 62), ao afirmar que “é de esperar que a adaptação dialogue não só com o texto de origem, mas com o seu próprio contexto, inclusive atualizando a pauta do livro”. Assim, entendemos que a adaptação apresenta e reapresenta uma obra, faz com que a trajetória cultural da sociedade se construa numa relação em que as retomadas do já dito possibilitem o novo, mesmo que no campo das semelhanças, porém sempre apresentando uma nova “roupagem”, outro fazer. Segundo Afonso Barbosa (2017, p. 39), a “adaptação é um trabalho que se utiliza de uma produção preexistente e constitui-se

como um constructo subsequente”, fato que evidencia essa produção pautada na reelaboração de uma obra, que não replicará a obra anterior, mas que a trará sob outra perspectiva.

Isso nos mostra que o âmago da adaptação é fazer com que a mesma história possa proporcionar outras versões a depender do suporte a ser utilizado para a exposição; da mente criadora da nova leitura, bem como dos recursos a serem utilizados para esse novo contar. Logo, a narrativa ao ser reapresentada não será mais a mesma e sim outra, em que os “fios” que a ligam à anterior são referências e ao mesmo tempo possibilidades para outras perspectivas. Afinal, como discorre Mikhail Bakhtin (1997 p.331) “não há textos puros”.

Quando se trata de adaptação, especialmente de obras literárias, o cinema tem sido um dos suportes mais utilizados nessa relação de conexão entre obra literária e audiovisual. Não cabendo aqui, reiterar antigas discussões sobre a questão da fidelidade entre as partes: a obra a ser adaptada e o meio a transcodificá-la, em consonância com as palavras de Linda Hutcheon (2013), que subdivide a adaptação a partir de três perspectivas distintas, porém inter-relacionadas, enquanto produto formal, o que seria a transposição anunciada de uma ou mais obras em particular.

Assim, de acordo com Hutcheon, o primeiro processo seria a transcodificação¹, podendo envolver mudança de mídia ou de gênero, de foco e, portanto, de contexto. O seria então, recontar a mesma história de um ponto de vista diferente, ou com uma interpretação distinta do real para o ficcional; já o segundo processo seria o de criação em que a adaptação sempre apresenta uma (re)interpretação e uma (re)criação, que dependendo da perspectiva pode ser chamada de apropriação ou recuperação; e o último processo de adaptação definido por Hutcheon é o de recepção, quando ela afirma que a adaptação é uma forma de intertextualidade, um palimpsesto por meio da lembrança de outras obras que ressoam. (HUTCHEON, 2013, p. 29-30). Para essa referida autora, contar uma história

é descrever, explicar, resumir, expandir; o narrador tem um ponto de vista e grande poder para viajar pelo tempo e espaço, e às vezes até mesmo para se aventurar dentro das mentes dos personagens. Mostrar uma história [...] envolve uma performance direta, auditiva e geralmente visual, experienciada em tempo real (HUTCHEON 2013, p. 35).

¹ O termo também chamado por Ana Maria Balogh (2005) de *Transmutação* foi idealizado por Roman Jakobson, em 1959, e discutido no livro *Linguística e comunicação*. O pesquisador faz uso da expressão para identificar esse processo de “migração” que envolve “a interpretação de signos verbais por meio de signos não verbais”. (JAKOBSON, 2007, p.64-65).

Observamos, conseqüentemente, a adaptação como a oportunidade de recontar o já dito numa perspectiva de poder acrescentar outra “leitura”, uma nova percepção em torno do que fora conhecido anteriormente, já mencionado, o que pode gerar um processo de aceitação ou negação por parte do público.

Para Robert Stam (2006, p.19-21), é preciso desconstruir os postulados que atribuem às adaptações, por exemplo, do texto literário para o cinema como uma ação comparativa, que traga como doxa a verdade absoluta de exaltação ao texto literário e depreciação da adaptação cinematográfica, como se o texto literário fosse sempre superior a qualquer produção cinematográfica, renegando a sua condição de propagador de arte, mesmo que nem tudo por ele propagado possa ser chamado de arte. A discussão de Stam sobre os dogmas criados em torno do processo de adaptação de uma obra literária para o cinema, objeto de análise do referido teórico, endossa a importância do reconhecimento da adaptação enquanto processo, mecanismo de releitura não só de uma obra literária, por exemplo, mas também de realidade, de contexto, de sociedade.

Um texto ao ser adaptado, conforme já mencionado anteriormente, mantém relação com o texto fonte que lhe precedeu, estabelecendo um elo e, a partir desta relação, a obra se renova mantendo a presença daquela que a originou, assim como afirma Hutcheon (2013, p. 27) ao declarar que “se conhecemos esse texto anterior, sentimos constantemente sua presença pairando sobre aquele que estamos “experienciando” diretamente. Quando dizemos que a obra é uma adaptação, anunciamos abertamente sua relação declarada com outra(s) obra(s)”.

Assim, conforme explica Ana Maria Machado (2002, p. 126-127), essa relação constituiu a história da Literatura,

toda literatura sempre se fez em cima de um diálogo com as obras anteriores, de um contágio daquela escrita com os livros lidos pelo autor. Sem esse permanente intercâmbio, não se escreve. Hoje se reconhece isso de forma muito aberta e se fala em intertextualidade. Mas mesmo antes que surgisse esse nome, os textos sempre trocaram referências entre si, conversaram uns com os outros nas leituras de cada indivíduo que se aproximou deles, de cada autor que os criou.

Nesse percurso em que histórias são contadas e recontadas com base em enredos, personagens, temas e títulos, as produções vão sendo construídas com elementos presentes e tratados em outros textos, outras obras, retomadas no decorrer da história. Na medida em que os textos vão sendo recuperados, a produção vai sendo montada não numa perspectiva da repetição, mas do novo enriquecido pelo que já é conhecido. Essa retomada constante em que o “contar” vai se reinventando tem caracterizado o processo de construções de muitas

narrativas em todos os tempos, isso porque “narrar é tramar, tecer. E há muitos modos de fazê-los [...] Isso implica propor muitos sentidos diferentes, muitas interpretações diferentes a partir do mesmo material bruto extraído de uma sucessão de fatos, de um percurso de vida” (XAVIER, 2003, p. 66).

No processo de contar e recontar, a literatura compõe um repertório de narrativas construídas nesse ínterim de retomadas. Como também discute Tveztan Todorov (2003, p. 111), cada nova história contada cria sua própria imagem, de modo que toda narrativa cria outra a partir dos elementos que a compõe e pela interferência contextual a qual Todorov chama de “suplemento”. O que implica dizer que mesmo conhecendo ou reconhecendo a narrativa, há um processo de criação que a faz nova, outra.

Sendo assim, uma narrativa compõe outra antecedente e é sucedida a partir da interferência dela própria, e nesse tecer reconhecemos as marcas de uma obra na outra e em que parte se fundamentam os diálogos e, por conseguinte, fomentam a adaptação. Isso conforme se percebe em *Hoje é dia de Maria* uma história que é contada sem perder o contato com outras que a antecederam, uma nova narrativa mesmo sendo montada a partir de elementos já conhecidos, qual sejam: a conhecida história da menina que mora com seu pai, um viúvo, e esse casa-se novamente com uma mulher maldosa e perseguidora, a madrasta. A construção de uma nova história se dá, como vemos na presente adaptação, quando outros elementos vão sendo agregados, a exemplo do fato que a narrativa ocorre no espaço nordestino, que a menina não seguirá para o baile e sim para uma travessia em busca d’as *franja do mar* com sua marca própria, e que, nessa travessia, outras narrativas vão compondo a nova aventura. Para Stam (2006, p.48) a adaptação é “um trabalho de reacentuação, pelo qual uma obra que serve como fonte é reinterpretada através de novas lentes e discursos”.

A questão da reapresentação da adaptação e desse constante recontar converge com a própria história das narrativas literárias, inclusive as que hoje são chamadas de literatura infanto-juvenil. Tal pensamento se justifica, uma vez que há muitas vertentes que apontam para os primeiros registros da literatura infanto-juvenil, no entanto o ponto indiscutível é que seu berço está na oralidade. Isso porque os primeiros relatos de sua existência se dão anteriormente à escrita e quando ainda não havia uma categoria que distinguisse histórias para adultos ou crianças, simplesmente as histórias eram contadas, conforme destaca Joana Cavalcanti (2009, p. 19) a partir “da capacidade humana de fabular, fantasiar e criar. Desde sempre o homem narrou”. Dessa forma, ao serem repassadas de geração para geração se fundamentaram nas apropriações de cada versão configurando processos de adaptação.

Entendemos a adaptação como uma possibilidade de ampliação dos horizontes de compreensão de cada suporte, no que tange às suas potencialidades, e como o que caracteriza cada um deles pode ser imbricado num processo de reapresentação da obra. Nesse processo, podem ocorrer ganhos, não na totalidade das obras adaptadas, uma vez que as particularidades são mediadas, gerando uma outra forma de contar, que nem sempre acarretam em versões melhores que a obra que gerou a adaptação, mas que podem sim resultar em boas versões. João Batista de Brito (2006, p. 69) atenta para “um desprezo livresco pela imagem visual, como se o ato de ver fosse, ontologicamente, inferior ao de decodificar sinais gráficos e imaginar seus referentes semânticos”. Entendemos, portanto, que cada suporte, cada gênero, cada modo de contar, de narrar e propagar histórias são fenômenos que correspondem ao arcabouço material e cultural de cada era, e bem como menciona Paul Zumthor (1993, p.251), ao tratar da importância da transmissão oral e como essa vai se modalizando, atentando para o modo como o “contexto” em cada etapa adentra uma obra, o que, a nosso ver, vai particularizando a obra sem deixar de manter diálogos com o que fora na fase anterior, dessa maneira, não se tratando de comparação ou negação, e sim reapresentação.

A arte de contar sempre existiu independente do meio sob o qual a história seria propagada, como se estivesse agregada ao próprio existir da humanidade. Contudo é indiscutível que, historicamente, a oralidade antecede a escrita alfabética. E mesmo com o surgimento do texto impresso, a oralidade não é invalidada, conforme destaca Suzi Frankl Sperber (2009, p. 31) quando lembra que “na base da escrita, sempre está a oralidade”, o que implica dizer que estamos inseridos numa ordem sequencial em que a oralidade pode ser compreendida como a “pedra fundante” da literatura mundial, que, por sua vez, foi eternizada com a chegada da escrita. Vale ressaltar ainda que, historiograficamente a imagem já fazia parte da história humana através dos hieróglifos, neles a humanidade pôde compreender fatos narrados a partir de imagens desenhadas em rochedos, por exemplo. Candida Vilares Gancho (2002, p. 23) define o narrar como “uma manifestação que acompanha o homem desde sua origem. As gravações em pedra nos tempos da caverna, por exemplo, são narrações (...). Muitas são as possibilidades de narrar, oralmente ou por escrito, em prosa ou em verso, usando imagens ou não”.

Em vista disso, o que se sobrepõe a todos esses processos é o contar, seja através da voz, do símbolo ou da imagem. Observamos, dessa forma, o que chamamos de “transitividade” da cultura ao longo do tempo, ideia explanada por Xavier (2003, p. 61) quando declara que “nas últimas décadas observa-se uma atenção especial voltada para os deslocamentos inevitáveis que ocorrem na cultura, mesmo quando se quer repetir e passou-se

a privilegiar a ideia do ‘diálogo’ para pensar a criação das obras, adaptações ou não”. Deste modo, pensar no percurso que trouxe a literatura, enquanto movimento artístico e, consequentemente, cultural, é pensar na necessária atualização do contar, do “colocar-se” para ouvintes, leitores e espectadores, a obra se desloca pelos suportes, porém mantém-se enquanto propagadora de histórias.

Do mesmo modo como afirma Todorov (2003, p.111) é “inútil procurar a origem das narrativas no tempo, é o tempo que nasce na narrativa”. Enquanto texto impresso, temos como marco o papiro, no entanto, enquanto história contada voltamos à oralidade, aos primórdios da humanidade. Como confirma Cavalcanti (2009, p.28) “não se tem dúvida que a humanidade carregou grande parte da sua história impressa na oralidade”, o que consagrou o efeito de “contar histórias”. O fato em destaque é observar como o ato de narrar se expandiu, se apropriou, no real sentido, se adaptou aos suportes de propagação ao longo do tempo.

Não se busca, portanto, no presente trabalho, uma comparação ou equiparação entre a obra literária e a produção audiovisual, porém destacar como as histórias estão sendo contadas num processo histórico, evolutivo, ao passo de termos chegado à era em que o contar vai além do “escrever”, é também mostrar, sonorizar e, sobretudo, proporcionar a adaptação de um suporte para outro. Nas palavras de Brito (2006, p.78)

por mais investimento que haja na onisciência em literatura, o dito é sempre ostensivamente discurso: é sempre a voz de alguém que empreende escolhas vocabulares e combinações sintáticas, ou seja, sempre arrasta consigo a marca do enunciador que nos conta a estória. Ao passo que, diante do mostrado, o espectador tende – pode-se dizer naturalmente – esquecer que o que vê resulta de uma construção e a voz por trás dessa visão se dilui, para não dizer que se anula. Se há uma construção, o espectador pensa ser ela uma construção sua. A instantaneidade do movimento e a objetividade da imagem concorrem para essa ilusão que – sabemos há muito tempo – é a razão de ser da arte cinematográfica.

O que se verifica é um constante movimento de atualização dos textos enquanto arte, enquanto objeto heurístico e nisso corroboram as palavras de Walter Benjamin (1980, p.4) ao declarar que

a obra de arte, por princípio, foi sempre suscetível de reprodução[...]. As técnicas de reprodução são, todavia, um fenômeno novo, de fato, que nasceu e se desenvolveu no curso da história, mediante saltos sucessivos, separados por longos intervalos, mas num ritmo cada vez mais rápido.

De tal modo, destacamos esse “reproduzir” como a contribuição da adaptação ao expandir, espalhar não apenas em relação à determinada obra, mas a todo o movimento

cultural imbricado nesse fenômeno de “redizer”, usando para tanto elementos, meios e modos de recontar.

Mesmo ciente de que algumas vezes o resultado da adaptação de fato não tenha um produto tão valioso, atentamos para o que ganha destaque nas palavras de Stam (2006), ao discutir que é importante termos em mente a consciência crítica de que as adaptações não estão para serem etiquetadas como “cópias” ou mais do mesmo. Sendo assim, o processo que envolve uma adaptação requer o entendimento de que adaptar é compor uma nova produção com referência presente em sua composição, uma vez que a adaptação envolve o recontar de uma história já contada.

A adaptação, a nosso ver, está num entrecruzar de caminhos, de criações, de capacidade inventiva, em que os encontros dos suportes são na verdade mais uma oportunidade de “contar”, de trazer a um público a história dita sob outro olhar, outra perspectiva, “sendo, portanto, de esperar que a adaptação dialogue não só com o texto de origem, no entanto com o seu próprio contexto, inclusive atualizando a pauta do livro, mesmo quando o objetivo é a identificação com os valores nele expressos” (XAVIER, 2003, p.62). Não se tratando, deste modo, de mais do mesmo, mas com um recontar de uma história que será construída sob outros liames, no caso do audiovisual, sob direção, atuação, produção e contextualização.

Evidentemente, não se busca analisar criticamente os espaços ocupados pela literatura e os suportes audiovisuais a exemplo do cinema e a televisão, uma vez que são meios que propagam conteúdos a serem “consumidos” em maior ou menor escala, a depender de outros fatores, que não são o alvo da discussão nesse momento. Como bem descreve Bakhtin (1997, p. 362), “a literatura é uma parte inalienável da cultura, sendo impossível compreendê-la fora do contexto global da cultura numa dada época” de modo que coube em cada etapa uma forma de “contar”, mantendo-se os elementos fundantes, mas também se filiando a outros adereços, a exemplo dos suportes que a propagaram.

Entretanto, destacamos, sobretudo, pormenorizar elementos da narrativa literária, que migram para o audiovisual, trazendo à tona atualizações, contextualizações e redefinições que nos levam a perceber que “o contar” é um processo que se ressignifica a cada novo suporte: teve início na oralidade, passou pela escrita e chega ao audiovisual sem perder as relações de encantamento. Observando o processo de adaptação do texto impresso para o audiovisual, Ana Maria Balogh (2005, p. 48) ressalta que “este processo pressupõe a passagem de um texto caracterizado por uma substância de expressão homogênea – a palavra -, para um texto

no qual convivem substâncias de expressão heterogênea, tanto no que concerne ao visual, quanto no que concerne ao sonoro”.

Ao migrar para o audiovisual, o texto literário irá contar com os recursos da materialidade de imagens, uma vez que a câmera visualiza ousadias que ainda na propagação pela oralidade ou pela escrita eram permissíveis apenas por meio das descrições e da imaginação. Sendo assim, a tela determina o que está posto ao espectador do cinema ou da televisão, enquanto a literatura propõe descrição da imagem, que, por sua vez, depende da imaginação do leitor para ser construída. O cinema, por exemplo, mostra as imagens, cabendo ao seu espectador apenas visualizá-las e associá-las ao todo em que estão inseridas (HUTCHEON, 2013, p. 21-23).

Ronie Cardoso Filho (2009, p. 143-144) também atenta para essa relação ao afirmar que a “grande maioria das obras ficcionais trazidas à enunciação audiovisual apoia-se sobre a produção prévia de um texto escrito preparado especialmente como base da filmagem (...), por exemplo, os literários”. É nesse liame que compreendemos a adaptação de *Hoje é dia de Maria*² (2005), de Luiz Fernando de Carvalho e Carlos Alberto de Abreu. Trata-se, pois, de um texto literário escrito pelo dramaturgo Carlos Alberto Soffredini, que migra para o audiovisual, trazendo nas suas “entrelinhas” o enredo da obra *Cinderela* de Perrault, que também foi difundida pelas mãos dos irmãos Grimm com o título *A gata borralheira*. Ambas já são frutos desse processo de adaptação, mesmo sem ter, na época, tal denominação. Todavia, conforme observamos, efetivaram essa prática de coletar de um texto existente e contá-lo sob nova versão.

Em cada suporte a mencionada obra se refez, e ao alcançar o audiovisual, o texto literário é contado a partir da imagem, do som e da performance³ dos atores, que passam a representar o que no texto escrito está pautado no imaginário de cada leitor, corroborando o pensamento de Stam (2006, p. 23), ao afirmar que a adaptação “pode ser vista como uma orquestração de discursos, talentos e trajetos, uma construção ‘híbrida’”. Tal hibridismo caracteriza e difere a obra *Hoje é dia de Maria* a partir da presença de várias vozes, tempos,

² Para efeito de análise, utilizaremos como referência: o texto dramático *Hoje é dia de Maria*, de Carlos Alberto Soffredini, que deu origem à série, o roteiro impresso (para efeito de descrição de como a cena é apresentada ao migrar para o audiovisual televisivo), bem como o resultado dessa descrição, que são as imagens captadas a partir do DVD da adaptação. A aproximação entre esses suportes se faz necessária enquanto ilustração do que será discutido na presente escrita.

³ Entendemos a *performance* aqui como uma conexão entre o todo e o texto, entre o ator e o seu entorno, a partir da concepção de Zumthor (2007, p. 39) quando afirma que “o ator performático não se liga apenas ao corpo mas, por ele, ao espaço”.

personagens, referências, enfim, muitas histórias numa nova história. Compreendemos então que a adaptação, em questão, reapresenta narrativas a partir do diálogo não só entre histórias anteriormente tratadas como propõe a intertextualidade, mas também entre características de outros suportes como o teatro, o cordel e a televisão. Desse modo, confirma-se a perspectiva de Xavier (2003, p.66), quando declara que há “muitos sentidos diferentes, muitas interpretações diferentes a partir do mesmo material bruto extraído de uma sucessão de fatos, de um percurso de vida”. Tal declaração nos leva ao entendimento de que o processo criativo se faz a partir dessa retomada de diferentes épocas, personagens e gêneros, possibilitando novas leituras.

1.2. Hoje é dia de *diálogos*: literatura, televisão, teatro, músicas, cantigas e tantas formas de se reinventar

A adaptação não é um fenômeno da contemporaneidade, William Shakespeare já adaptava textos para serem apresentados no palco. Na verdade, esse processo acompanha a própria história da literatura. Isso porque quando os textos orais eram passados de geração para geração, quando migraram para a escrita e passaram para o audiovisual, em todas essas etapas identificamos o processo de adaptação. Stam (2008, p. 21) afirma que “uma adaptação não é tanto a ressuscitação de uma palavra original, mas uma volta num processo dialógico em andamento”. O raciocínio de Stam se comprova na sucessão de adaptações em que se caracteriza *Hoje é dia de Maria*. Pensada e escrita por Carlos Alberto Soffredini já trazia o escopo clássico da menina órfã de mãe, que sofre as perseguições de uma viúva má. Ao ser adaptada para exibição na televisão, ela continua a narrar a história de uma menina sofrida, mas sob outro contexto, inclusive espacial, nordestino e acrescido de outros elementos.

Evidentemente, se uma obra atua em diferentes épocas, se torna previsível que os suportes de cada era irão “materializar” a obra e estabelecer o contato no processo de recepção dessa obra, uma vez que atuam como propagadores. A esse propósito, Xavier (2003, p. 66) ressalta que “narrar é tramar, tecer. E há muitos modos de fazê-lo, (...). Isso implica propor muitos sentidos diferentes, muitas interpretações diferentes a partir do mesmo material bruto extraído de uma sucessão de fatos, de um percurso de vida”. Dessa forma, entendemos que em cada etapa dessas diferentes tessituras a obra narrada vai sendo reapresentada e propondo novas discussões, a partir da mesma fonte, mas com a contribuição de cada suporte, e nesse processo de recontar o adaptar se fundamenta.

Julia Kristeva, sucessora dos estudos de Bakhtin e idealizadora da expressão *intertextualidade*, no livro *Introdução à semanálise* (2012, p. 139-140), se refere à literatura como uma escrita em que a elaboração de sentido é palpável, similar a uma grama dinâmica, nas palavras da autora. Em constante movimento, a intertextualidade “não é um *ponto* (um sentido fixo), mas um *cruzamento de superfícies* textuais”, desse modo, sendo o caminho escolhido para a efetivação do processo de reescrita, de reelaboração. Segundo Linda Hutcheon (2013), na adaptação, a intertextualidade tem sido um recurso de produção bastante utilizado. Assim como observamos em *Hoje é dia de Maria*, a intertextualidade é uma marca da obra, o que se comprova na retomada de outras referências literárias em sua composição. Contudo, entendemos que o *corpus* em questão não se constrói apenas sob o conceito da intertextualidade, ou seja, por meio de retomadas de referências anteriores, como bem pontua Julia Kristeva.

Em nossa análise, essa adaptação mantém relações dialógicas, ou seja, uma “conversa” entre textos e gêneros. Conforme Sperber (2009, p. 60), “a história das formas literárias só pode ser entendida a partir desse pressuposto de fundamento e transformação. O que é conhecido como elemento estruturador *muda* com o uso da escrita. Mas não é por ela *criado*. O todo é sempre refeito. O sentido reorganiza a forma”.

Desse modo, a cada suporte, a obra se engendra a partir de uma referência anterior, não obstante produz um novo resultado, uma nova forma, outro todo. Essa “atualização” tem sido responsável, inclusive, pelo recontar da trajetória literária. Perrone-Moisés (2005, p. 11) a esse respeito, comenta que “cada obra surge como uma nova voz (ou um novo conjunto de vozes) que fará soar diferente as vozes anteriores, arrancando-lhes novas entonações.” A reapresentação do que já fora dito, conforme observamos, tem possibilitado a representação do imaginário ao longo do tempo.

Quando abordamos essa conversa entre os textos, inevitavelmente, nos portamos à principal referência do tecer que uma obra faz em relação à outra. Mikhail Bakhtin, teórico russo que influenciou o campo da linguagem ao tratar o discurso como uma fonte de infinita de enunciações das palavras do outro, e dessa forma, a literatura também faz parte desse processo de propagação de histórias. Isso porque, em consonância com Bakhtin (1997, p. 385), “as fronteiras entre essas categorias podem ser flutuantes, sendo nas fronteiras que se trava o duro combate dialógico”.

Essa flutuação entre as demarcações de presença, na obra sobre a qual efetuamos o presente estudo, ocorre no entrecruzar não só das falas, mas também no cenário, na trilha sonora, nos gêneros literários. Ou seja, o processo de construção de uma narrativa que remete

a um espaço medieval de onde surgiu a história clássica aclimatada ao território brasileiro, ao espaço nordestino, com a presença de cantigas de roda, festejos representativos do interior brasileiro. Nela temos conto de fadas imbricado com cordel, teatro, música popular, cantigas, personagens locais e universais, que, na perspectiva bakhtiniana, se estabelece no entrecruzar das “vozes” que reiteram os enunciados. Diana Luz Pessoa de Barros (1997, p. 29) replicou o pensamento de Bakhtin ao afirmar que “o texto é, para o autor, constitutivamente dialógico; define-se pelo diálogo entre os interlocutores e pelo diálogo com outros textos”. Nessa linha de pensamento, Soffredini dialogou com os adaptadores clássicos para compor *Hoje é dia de Maria*, e do mesmo modo Carvalho e Abreu ao adaptarem para o audiovisual. Esse processo se torna contínuo, principalmente, quando pensamos que Perrault e os irmãos Grimm ao coletarem suas versões, entre as histórias que eram contadas nas comunidades por onde passavam, já iniciaram o processo de adaptação e ela segue, uma narrativa na outra, um fio ligado a outro, um diálogo contínuo. Conforme pontua Barbosa (2017, p. 24), “o dialogismo, enquanto estrutura multimodalizada, é um mecanismo que possui engajamentos discursivos que operam sob demandas internacionais”.

Assim, além apresentar dentro de sua estrutura narrativa textos anteriormente tratados, compreendemos que *Hoje é dia de Maria* se compõe também por esses entrecruzar de vários enunciados, de muitas “vozes”, de gêneros textuais e literários. Barros (1997, p. 34-35) ao comentar sobre o *dialogismo* proposto por Bakhtin diz que o diálogo acontece no campo da linguagem, de autores e textos, e que a polifonia é empregada para “caracterizar um certo tipo de texto, aquele em que o dialogismo se deixa ver”. Daí a noção do caráter polifônico de um texto, com a presença de muitas vozes evidentes e independentes na obra. Bakhtin diz que o *dialogismo* sempre remete à comunicação entre obras e a interação entre os enunciados perpetuam obras e estabelecem o elo entre si:

(...) A obra predetermina as posições responsivas do outro nas complexas condições da comunicação verbal de uma dada esfera cultural. A obra é um elo na cadeia de comunicação verbal; do mesmo modo que a réplica do diálogo, ela se relaciona com as outras obras-enunciados: com aquelas que lhe respondem e, ao mesmo tempo nisso semelhante à réplica do diálogo (BAKHTIN, 1997, p. 298).

Observamos em *Hoje é dia de Maria* como os intercâmbios dialógicos entre teatro, literatura e audiovisual recontam o texto a partir de relações de encantamento em que os recursos audiovisuais aglutinam o teatro, a tv e os contos de fadas.

É nesse diálogo que a obra se faz não apenas na presença textual, mas também em toda referência, menção, alusão, retomada, conforme entendemos a obra *Hoje é dia Maria*, quando identificamos a “conversa” entre histórias, gêneros, músicas e manifestações culturais, tudo proposto numa só obra, que ao migrar para o audiovisual potencializa ainda mais esse diálogo, uma vez que, assim como frisa Stam (1992, p.78), o dialogismo não propõe a perda de identidade de nenhuma cultura, e sim o enriquecimento mútuo.

A adaptação de *Hoje é dia de Maria* leva para o audiovisual os elementos que durante gerações e gerações povoaram a imaginação de leitores no mundo todo, sendo que desta feita dialoga com referências brasileiras, mostrando que o maravilhoso, o fantástico, o amor impossível, os amuletos, as metamorfoses, as maldades e as bondades se associam aos cenários e histórias da cultura local brasileira.

Ao comentar a influência de Bakhtin e do dialogismo para a produção cultural, Stam (1992, p.73-74) enfatiza que

O dialogismo se refere à relação entre o texto e seus outros, não só em formas bastante cruas e óbvias como o debate, a polêmica e a paródia, mas também em formas muito mais sutis e difusas, (...): as pausas, a atitude implícita, o que se deixou de dizer, o que deve ser deduzido. Embora na origem o dialogismo seja interpessoal, aplica-se também por extensão à relação entre as línguas, as literaturas, os gêneros, os estilos e até mesmo as culturas.

Por conseguinte, entendemos o dialogismo como um constructo que envolve toda a produção discursiva. E ao tratarmos sobre a construção da obra *Hoje é dia de Maria*, a compreendemos nessa perspectiva do que está direta e indiretamente exposto, em como, na sua linearidade, “as vozes” se fazem presentes e favorecem para que a narrativa seja efetivada.

Evidentemente, a relação com a intertextualidade propagada por *Julia Kristeva* também se faz presente na obra aqui estudada, mas a relação que *Hoje é dia de Maria* estabelece em sua composição está para além do que está dito ou retomado no texto de Soffredini, a entendemos como um diálogo, inclusive, com o não dito, nas minúcias, no que converge e diverge com outros textos, um diálogo entre personagens, gêneros e suportes numa proposta de construção pautada numa obra da literatura universal que dialoga com tantas outras, principalmente com referências da literatura produzida no Brasil, a exemplo do cordel.

Quando nos deparamos com essa noção de dialogismo tomada como um processo em que as relações de presença são o resultado do que está dito e não dito, mas que permeiam e

encaminham uma obra, adentramos na composição de *Hoje é dia de Maria*. Isso porque tal como entendemos a referida produção, o contexto das narrativas de *Perrault* e dos irmãos *Grimm* - em que a mocinha sofre com a perversidade da madrasta, mesmo sendo a filha legítima - é acrescentado por uma “atmosfera” representante de um modo de viver, de ser, de falar, que tipificam, particularizam a obra, a partir de elementos da cultura brasileira, uma cultura popular, que nas considerações de Bosi (2001, p.324)

implica modos de viver: o alimento, o vestuário, a relação homem-mulher, a habitação, os hábitos de limpeza, as práticas de cura, as relações de parentesco, a divisão das tarefas durante a jornada e, simultaneamente, as crenças, os cantos, as danças, os jogos, a caça, a pesca, o fumo, a bebida, os provérbios, os modos de cumprimentar, as palavras tabus, os eufemismos, o modo de olhar, o modo de sentar, o modo de andar, o modo de visitar e ser visitado, as *roMarias*, as promessas, as festas de padroeiro, o modo de criar galinha e porco, os modos de plantar feijão, milho e mandioca, o conhecimento do tempo, o modo de rir e de chorar, de agredir e de consolar [...].

A construção entre textos e suportes presente em *Hoje é dia de Maria* conforme observamos nessa mescla de vozes e costumes emanados pelas histórias, personagens e práticas cotidianas representadas na referida obra. No processo de adaptação de um texto literário para o audiovisual ocorrem mudanças próprias do movimento de adequação a cada suporte, o que João Batista de Brito (2006, p. 11) chama de “operações”. Para o autor, no processo de migração de um meio para outro as operações podem ocorrer por redução, adição, deslocamento, transformação, simplificação e ampliação. Em *Hoje é dia de Maria* identificamos o processo de adição, quando ocorre o acréscimo de elementos no audiovisual que não se faziam presentes no texto literário e também a ocorrência da operação de transformação, quando as configurações diferenciam a obra, na mudança de suporte. E assim, a versão audiovisual detalha, acrescenta e apresenta o cotidiano da menina sofrida, que além de sofrer maus-tratos, esses ocorrem em meio a um contexto popular, uma rotina, demarcadamente interiorana:

MARIA

Num deve de sê curpa dele não, minha santa venerada. É que ele é ansim de lua, de rompante de brabeza...A seora guarde ele com seu manto, me guarde tomém. E guarde a maezinha adonde ela tá. Diz pra ela que a farta é muita e que sidade é tanta. (CARVALHO; ABREU; 2005, p. 15)

Da forma como aponta o texto do roteiro, a protagonista se encontra numa prática religiosa ao dirigir-se à imagem da santa em que acredita e respeita, pedindo proteção, perdão e bênção. O trecho evidencia não só a informalidade, mas também as expressões que remetem ao português utilizado nas regiões interioranas do Brasil e que caracteriza e demarca, enquanto indicador de uma variação linguística. E assim, a obra vai construindo um diálogo entre narrativas, entre culturas.

1.2.1 *Cotejos de texto em texto*

A obra *Hoje é dia de Maria* se apresenta como um “mosaico” de referências literárias, culturais, locais, nacionais e mundiais. Myriam Nogueira (2009, p. 25) comenta que “essa minissérie conseguiu chamar atenção por seu enfoque considerado diferente: sua proposta não-naturalista e a relação declarada justamente com a literatura”, relação que não subjuga, nem minimiza a referência literária, mas agrega valor ao promover o diálogo.

Para efeito de discussão, tomamos como recorte, dentre tantas outras possibilidades de análise ao longo dos episódios que compõem as duas jornadas, três sequências que pontuam a retomada de outras referências literárias sobre as quais o novo suporte redimensiona o texto referência a partir de sua representação audiovisual, de efeitos e da própria tradução do texto literário.

Como já ressaltamos, A obra *Hoje é dia de Maria* retoma o texto dos irmãos Grimm, *A gata borralheira*, também difundida por Perrault com o título de *Cinderela*. Partindo do texto base em que uma menina órfã vai sofrendo maus tratos por parte da madrasta, a obra de Carvalho e Abreu (2005) não se constrói na sequência imediata em que a jovem sofrida e explorada pela madrasta, privada de participar do baile, recebe a visita de sua fada madrinha para favorecer seu encontro com o príncipe no baile. Na versão dos adaptadores brasileiros, Maria foge de casa e faz uma travessia pelo interior do Brasil rumo “às franja do mar”, pela qual vai estabelecendo os encontros com outros personagens e outras histórias, uma espécie de construção narrativa de intertextos dentro de um intertexto, um “mosaico” de histórias literárias em que o conto clássico é adaptado em outro suporte, a partir de outras referências, tecendo uma nova história. Como bem definiu Bakhtin (1997, p. 334), “o texto não é um objeto, sendo por esta razão impossível eliminar ou neutralizar nele a segunda consciência, a consciência de quem toma conhecimento dele”. Desse modo, *Hoje é dia de Maria* figura como essa tomada de consciência que vem sendo expandida.

A travessia feita pela protagonista, Maria, estabelece um diálogo de textos, gêneros, formatos, suportes, autorias, culturas. Adentramos, na análise de como os intertextos são apresentados a partir dos recursos audiovisuais, partindo do enredo de *A gata borralheira* em que a madrasta é a antagonista principal. Na versão de *Hoje é dia de Maria*, de Soffredini, a madrasta é a antagonista de Maria. Mas, na versão adaptada para a TV, o antagonismo entre a protagonista e sua madrasta ocorre, essencialmente, no início do roteiro. Na sequência do roteiro esse papel será exercido por Asmodeu, a representação do demônio, que a partir de sete diferentes formas irá aparecer para Maria, travando o embate característico dos contos de fadas tradicionais: a luta do bem contra o mal, o maniqueísmo que perpetua as narrativas maravilhosas.

No primeiro episódio, o intertexto de *A gata borralheira*, conforme propõe, *Hoje é dia de Maria* é permeado por outra referência literária: o texto coletado por Câmara Cascudo, *A menina enterrada*⁴:

Era um dia um viúvo que tinha uma filha muito boa e bonita. Vizinha ao viúvo residia uma viúva, com outra filha, feia e má. A viúva vivia agradando a menina, dando presentes e bolos de mel. A menina ia simpatizando com a viúva, embora não se esquecesse de sua defunta mãe que a acariciava e penteava carinhosamente. A viúva tanto adulou, tanto adulou a menina que esta acabou pedindo que seu pai casasse com ela.

– Case com ela, papai. Ela é muito boa e me dá mel!

– Agora ela lhe dá mel, minha filha, amanhã lhe dará fel – respondeu o viúvo.

A menina insistiu e o pai, para satisfazê-la, casou com a vizinha. Obrigado por seus negócios, o homem viajava muito e a madrasta aproveitou essas ausências para mostrar o que era. Ficou arrebatada, muito bruta e malvada, tratando a menina como se fosse a um cachorro. Dava muito pouco de comer e a fazia dormir no chão em cima de uma esteira velha. Depois mandou que a menina se encarregasse dos trabalhos mais pesados da casa. Quando não havia coisa alguma que fazer, a madrasta não deixava a menina brincar.

⁴ De acordo com Maria Cristina Schefer (2008, p. 51) o conto *A menina enterrada viva* é uma releitura de contos medievais, que está na mesma base historiográfica de *Branca de neve e os sete anões*, adaptada pelos irmãos Grimm. No processo de propagação pela oralidade, o conto chega ao Brasil e é coletado por Luis Câmara Cascudo. Na obra de Câmara Cascudo, *Contos tradicionais do Brasil* (2014, p. 320) esse conto está organizado na seção *Natureza Denunciante*, seguido de uma nota que informa sobre sua intertextualidade com a cantiga “Figueirinho da Figueira” colhido pelo português Teófilo Braga de Alvarenga, cantiga que inclusive compõe o repertório da personagem Maria, sendo o tema cantado por ela antes de sua morte e durante a busca de seu cadáver.

Mandava que fosse vigiar um pé de figos que estava carregadinho, para os passarinhos não bicarem as frutas.

A pobre da menina passava horas e horas guardando os figos e gritando – chô! passarinho! – quando algum voava por perto. Uma tarde estava tão cansada que adormeceu e quando acordou os passarinhos tinham picado todos os figos. A madrastra veio ver e ficou doida de raiva. Achou que aquilo era um crime e no ímpeto do gênio matou a menina e enterrou-a no fundo do quintal. Quando o pai voltou da viagem a madrastra disse que a menina fugira da casa e andava pelo mundo, sem juízo. O pai ficou muito triste.

Em cima da sepultura da órfã nasceu um capinzal bonito. O dono da casa mandou que o empregado fosse cortar o capim. O capineiro foi pela manhã e, quando começou a cortar o capim, saiu uma voz do chão, cantando:

*Capineiro de meu pa
Não me cortes os cabelos...
Minha mãe me penteou,
Minha madrastra me enterrou,
Pelo figo da figueira
Que o passarinho picou...
Chô! Passarinho!*

O capineiro deu uma carreira, assombrado, e foi contar o que ouvira. O pai veio logo e ouviu as vozes cantando aquela cantiga tocante. Cavou a terra e encontrou uma laje. Por baixo estava vivinha, a menina. O pai chorando de alegria abraçou-a e levou-a para casa. Quando a madrastra avistou de longe a enteada, saiu pela porta afora, e nunca mais deu notícia se era viva ou morta.

O pai ficou vivendo muito bem com sua filhinha (CASCUDO, 2014, p.319) .

Conforme observamos no conto *A menina enterrada viva* há uma relação intertextual entre este e o texto de *Hoje é dia de Maria*. Ambos tratam da relação de interesse, ingenuidade, ambição e omissão que envolvem os três personagens presentes no conto do folclorista potiguar como também na adaptação de Carvalho & Abreu: uma menina ingênua, uma mulher ambiciosa e um pai desatento.

Na versão de Carlos Alberto Soffredini e também na versão de Luiz Fernando de Carvalho e Luís Alberto de Abreu não há a presença do capineiro, em ambas o pai é quem encontra a filha. No conto popular não há menção ao modo como a menina é morta, nas versões do dramaturgo e dos produtores televisivos a protagonista morre quando a madrastra sopra a vela que representava a alma da menina Maria, fato que a faz cair desfalecida no terreno onde brota um capinzal sobre seu corpo. Em ambas as narrativas é o pai que encontra a filha, mas na versão do conto popular o corpo é encontrado sob uma laje. Enquanto que na versão de Soffredini e na audiovisual a menina é encontrada sob a plantação de um capinzal.

No texto dramático e no roteiro impresso televisivo de *Hoje é dia de Maria* a cena tem a mesma descrição:

Sobre o local onde morreu MARIA, veio nascendo um lindo capinzal da cor dos cabelos dela. [...] De repente, desesperado, o PAI começa a arrancar tufos e tufos do capim... E vai aparecendo embaixo, deitada muito calma, num leito de relva salpicado de flores, MARIA. O PAI para ao ver MARIA. Seu rosto se transforma, e ele tenta balbuciar o nome da filha, mas não consegue. Seus olhos marem...e uma lágrima grossa 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 (ABREU; CARVALHO, 2005, p. 41-45).

Os momentos citados acima exemplificam como um texto é retomado em outro texto sem se tornar uma repetição, sem negar o que lhe antecede e ao mesmo tempo construindo uma outra história, um novo enredo, mas mantendo a referência e o eterno recontar. Esse fenômeno, que conhecemos como intertextualidade, tão presente em *Hoje é dia de Maria*, será representado e apresentado ao telespectador pelo efeito da imagem. Os trechos acima citados ao migrarem para o audiovisual são assim representados:

Figura 1: A representação e a apresentação sob o viés da imagem



Fonte: ⁵

A sequência retoma o texto *A menina enterrada viva* sob os efeitos audiovisuais. Nela o fantástico e o maravilhoso fantástico são retomados visualmente. Isso porque na versão de *Hoje é dia de Maria* a protagonista desfalece no mesmo momento em que a vela, que

⁵ Todas as imagens apresentadas doravante são frutos de captura de tela de cenas de *Hoje é dia de Maria*.

guardava sua “alminha”, é apagada pela madrasta, de forma instantânea como se de fato aquela vela mantivesse seu fôlego de vida.

Esse momento é evidenciado, quando, na sequência, a câmera apresenta Maria sendo espancada pela madrasta até o momento em que consegue se desvencilhar e fugir. A cena seguinte já apresenta a madrasta entrando em casa, ofegante, olhando para a vela acesa no quarto de Maria. O close dado em seu rosto propõe alguma atitude de vingança, o que ocorre, quando ela se aproxima da vela e sopra. Nesse momento, em que é mostrada a imagem da vela se apagando, a cena de Maria desfalecendo sobre o capinzal é sobreposta e o efeito do sobrenatural é concretizado nessa sequência.

No conto coletado por Câmara Cascudo a morte é sugerida de modo mais racional, uma vez que nada é detalhado sobre o modo como a madrasta a executa: “A madrasta veio ver e ficou doida de raiva. Achou que aquilo era um crime e no ímpeto do gênio matou a menina e enterrou-a no fundo do quintal” (CÂMARA CASCUDO, 2014 p. 319).

Diferentemente, em *Hoje é dia de Maria*, texto dramático e audiovisual, a protagonista, ao ser maltratada pela madrasta, foge e corre pela vegetação. A câmera vai mostrando a protagonista da narrativa fugindo da sua madrasta pelo cenário que tipifica a adaptação em questão: uma paisagem permeada por uma iluminação que mostra um entardecer em meio a uma vegetação hora verde, hora seca. A câmera vai fechando a imagem na personagem Maria que, chorando, vai dizendo “num fai amsim”, como se pudesse ver o que a madrasta está prestes a fazer. Ao mesmo tempo, a vela se apaga e a menina cai sem vida no solo, de onde a imagem mostra o capinzal crescendo sob e sobre o corpo de Maria.

Esse momento também exemplifica como os efeitos visuais ampliam a presença do maravilhoso quando o sobrenatural em que se configura morte e a ressurreição de Maria é apresentado como aceitável, do mesmo modo que essa morte por um apagar de uma vela e ressurreição da menina sem nenhuma consequência, sem nenhuma mácula foge às leis naturais e nos aponta para a presença do fantástico, conforme destaca a imagem da menina quando é encontrada pelo pai que retira a terra que estava cobrindo seu rosto e se depara com o rosto da filha intacto, além de presenciar quando a mesma tem o seu sopro de vida recuperado. Pai e filha se abraçam e a câmera mostra o olhar emocionado da filha.

Alexandre Monteiro (2013, p.12) afirma que “o que vemos na tela é, portanto, uma reprodução do real cujo realismo aparente é dinamizado pela visão artística do diretor”. Na sequência em questão, onde temos a representação do irreal (a ressurreição como um fenômeno não natural é apresentada como normal) sob o efeito ficcional, observamos exatamente como o sobrenatural característico do maravilhoso converge com o pensamento

de Monteiro (2013) ao tratar sobre como a imagem “naturaliza” os fenômenos ao espectador, bem como o sobrenatural típico do maravilhoso adentra no imprevisível preconizado pelo fantástico. Ambos compõem a cena, de modo que o aspecto sobrenatural da personagem ter sua vida mantida por uma vela, juntamente com a morte por um sopro e a ressurreição, se coadunam com o retorno à vida sem nenhum dano físico de decomposição.

No imaginário todos os fenômenos são possíveis a partir da capacidade criativa de cada um, mas quando uma obra literária é adaptada para o audiovisual, a câmera também assume o papel de narrador, ela também vai detalhando a história, a personagem e, conforme analisamos, as representações. Como destaca Renata Pallottini (1998, p. 172), ao descrever a importância da câmera na construção da narração,

a narração no sentido de contar a história é, em última instância, entregue à figura do narrador onisciente de modo dramático, que resolve a fábula por meio de diálogos e ação organizados. A narração total, o conjunto formado por áudio e vídeo (criados a partir do ponto de vista do narrador onisciente) é o que produz, afinal, toda a história. E, nesse serviço, a câmara também serve para caracterizar o personagem, de acordo com sua forma de criar a imagem, de utilizar enquadramentos e posições de tomada, como foi dito, de compor, enfim, o arranjo cênico-narrativo.

Estaremos analisando, como já mencionado, quatro episódios iniciais da primeira jornada de *Hoje é dia de Maria*, tomando como base para efeito de análise o roteiro impresso e o audiovisual, bem como os intertextos em maior destaque na obra, uma vez que dialogam tanto com o roteiro impresso como com o audiovisual. Conforme já apresentamos, o primeiro episódio é construído a partir da tessitura dos intertextos, *A gata borralheira* e *A menina enterrada viva*, no entanto, outros textos vão sendo retomados, provando como uma história adentra a outra e forma essa teia, essa rede, o mosaico ficcional. Dessa forma, segue mais um intertexto presente na construção da narrativa em estudo.

Almofadinha de Ouro

Era uma vez uma menina muito bonita e graciosa, filha única, e que teve a infelicidade de ficar órfã de mãe. Seu pai ficou ainda moço e casou novamente, com uma viúva que tinha uma filha, pondo-se mocinha e muito feia e orgulhosa. A madrasta, na presença do marido, tratava a enteada bem, mas, como esse vivia viajando, vingava-se, obrigando-a a trabalhos pesados, como lavar roupa, limpar a estrebaria, o galinheiro, a casa inteira, etc. A mocinha começou a viver amargurada e sofrendo toda a espécie de privações e insultos. De tanto padecer, perdeu a paciência e achou que o remédio era fugir daquele purgatório.

Antes de tomar essa decisão, a moça rezava todas as noites à Nossa Senhora, que era sua madrinha, pedindo que lhe ensinasse os caminhos do bom proceder. Nossa Senhora virou-se numa velhinha e falou com ela no caminho do rio, explicando tudo. Abençoou-a e lhe deu uma almofadinha de ouro que era encantada. Quando precisasse de alguma coisa, pedisse à almofadinha de ouro, que fora dotada por Deus com poderes.

Deixando a casa, a moça andou muitos dias, com fome e sede, e acabou encontrando uma ocupação num palácio vistoso, residência de um príncipe solteiro e muito agradável.

A moça, para não causar suspeitas e despertar maldades, sujou o rosto e andava tão imunda que só lhe deram o serviço de tratar das galinhas e dos porcos, dormindo no fundo do quintal, num quatinho escuro e isolado do palácio.

Dia vai e dia vem, anunciaram três dias de festas e toda a gente ficou influída para esse divertimento preparando as roupas novas, encomendando os arranjos e fazendo cálculos. O príncipe era um dos mais alegres e as moças da cidade desejavam que ele se engraçasse de uma delas e casasse, por ocasião das festas.

Chegando o primeiro dia, o príncipe foi para o baile e os empregados do palácio fugiram para ver as luzes e a entrada das pessoas que iam dançar. A princesa velha, mãe do príncipe, foi também.

Ficando sozinha, a moça tomou banho, penteou-se e pediu à almofadinha de ouro que lhe desse um vestido cor do campo com suas flores e uma carruagem com criados.

Apareceu, incontinenti, o pedido, e a moça vestiu-se e compareceu à festa, causando um assombro pela sua formosura e lindeza do traje. O príncipe largou todas as outras e só dançou com ela. Como lembrança do encontro, fez-lhe presente de um anel. Perto da meia-noite a moça desapareceu, fugindo para casa onde trocou a roupa; o vestido e o carro sumiram.

No segundo dia aconteceu a mesma coisa. A moça levou um vestido cor do mar com todos os seus peixinhos e o príncipe ficou encantado por ela, dançando, servindo-a e conversando. Deu-lhe uns brincos. Antes da meia-noite a moça não foi encontrada em parte alguma. Já estava em casa, suja e feia como habitualmente parecia aos olhos de todos.

No terceiro dia, o mesmo sucedido. Desta vez o vestido era da cor do céu com todos os seus astros, e a moça encandia a vista pelo brilho das joias. O príncipe só faltava gritar de contente. Presenteou-lhe com um colar e ficou triste quando ela desapareceu, antes da meia-noite.

Passados os três dias, só se falava na cidade naquele assunto da moça desconhecida, com os três vestidos mais bonitos do mundo. O príncipe procurou-a como um cego procura a luz e não a encontrou em parte alguma. Estava tão apaixonado que adoeceu de cama, trancou-se no quarto e só deixava entrar sua mãe. Todo mundo lastimava a doença do príncipe e os médicos não tinham mais remédio para aconselhar nem receita que servisse. O príncipe nem queria comer e a princesa velha fazia as maiores promessas para que o filho se alimentasse, fosse como fosse.

Um dia a moça disse à princesa velha que queria fazer um bolo para o príncipe doente. A princesa achou graça no atrevimento, mas tanto a moça pediu e rogou que obteve o consentimento. Preparou-se, foi para a cozinha e fez um bolo dourado, colocando dentro da massa o anel que o príncipe lhe dera na primeira noite do baile.

O príncipe nem queria ver a comida, mas sua mãe tanto pediu que ele cortou um pedaço do bolo e, ao levar à boca, reparou num objeto que aparecia na parte restante no prato. Puxou com o bico da faca e reconheceu o

anel. Comeu todo o bolo, melhorando, e declarou que queria outro bolo feito pela mesma pessoa. A moça fez o outro bolo e neste mandou o brinco, que o príncipe achou e ficou certo de que a moça estava por perto. Pediu outro bolo e neste veio o colar. Então, sem ter mais dúvida, disse à princesa velha que mandasse ao seu quarto quem fizera os três bolos. A princesa obrigou a moça a mudar de roupa, perfumar-se para tirar o mau cheiro do galinheiro, e disse que se apresentasse ao seu filho.

A moça subiu a escada, com a almofadinha de ouro na mão, e, assim que bateu na porta, pediu que lhe aparecesse no corpo o vestido do terceiro dia da festa, dos pés à cabeça. Quando a porta se abriu e ela entrou, o príncipe deu um grito de alegria, levantou-se da cama bonzinho de saúde, chamando pela mãe e mostrando a moça que estava mais bonita do que nas noites passadas.

Casaram -se imediatamente, contando a moça sua história, e foram felizes até a morte (CASCUDO, 2014, p. 108).

Conforme observamos, *Hoje é dia de Maria* retoma intertextos que reescrevem uma história, que na condição de intertexto não implicam na mesma história, mas um recontar a partir de uma história que se multiplica, se reinventa. A adaptação, aqui em análise, se constrói por meio de outras propostas, que remetem a um mesmo enredo, mas que esse recontar produz outras, novas histórias, nos fazendo contemplar tudo de novo, porém, tudo novo, uma nova história que apresenta outras já lidas, ouvidas, contadas, cantadas, como acontece na adaptação aqui em estudo. Essa obra oportuniza o entrecruzar de meios e modos de atualizar a arte, enquanto literatura, música, dança, teatro, TV, cultura erudita e popular, mundial e nacional, como está proposto em outra sequência e não se faz presente no texto de Soffredini, mas na adaptação da obra para a TV, quando o roteiro retoma, dialoga com a literatura popular brasileira: O cordel *A peleja do Cego Aderaldo com Zé Pretinho do Mutum* (MARINHO; PINHEIRO, 2012, p. 26).

A referência do cordel entrecruza o roteiro de *Hoje é dia de Maria* quando, Maria, na sua trajetória em busca das “franja do mar”, chega a um povoado onde está ocorrendo uma festa típica do interior nordestino. Nela a protagonista conhece um irreverente vendedor, Zé Cangaia, que apesar de toda a espontaneidade para atrair compradores para seus produtos, acaba sendo enganado por Asmodeu, que na sua versão “bonito”, ludibria o ingênuo vendedor, oferecendo um sanduíche em troca da sua alma. Maria, que observa a cena, tenta interromper a negociação, mas, ao perceber que sua tentativa se torna vã, a menina se alia ao vendedor, constrói uma amizade e o incentiva a ir à busca de Asmodeu para recuperar a alma levada por ele, o qual Maria identifica e já sabe que é o demônio.

E nessa tentativa a narrativa se encontra com a literatura popular, pois ao invocarem Asmodeu numa encruzilhada, Maria e Zé Cangaia, agora parceiros, travam um desafio com o

demônio, que já não está mais na aparência bem apessoada de rapaz bonito da festa. Na ocasião, com visual clássico de demônio, ele aparece como Asmodeu 3 e aceita o desafio proposto por Maria para recuperar a alma do amigo. No momento que em que eles iniciam o desafio, baseado no formato típico dos poetas populares e cantadores de versos, Zé Cangaia começa a tocar um pandeiro, que surge na cena já em suas mãos. Os três se movimentam, chegam a dançar em torno da peleja, conforme apresenta o roteiro impresso da obra, momento em que, mais uma vez, *Hoje é dia de Maria* mescla não apenas histórias, mas também gêneros textuais, quando verso e prosa compõem o momento do embate entre o bem e o mal:

MARIA

Seu demo nunca encontrei
Quem desmanchasse esse enredo
É quadra que mete medo
Essa que vou cantá
Quem a paca cara compra
Cara a paca pagará.

ASMODEU

Menina, fiquei apertado
Que só um pinto no ovo
Menina, a história da paca
Pode repetir de novo? (...). (CARVALHO; ABREU, 2005, p. 119-120).

A performance dos atores na cena, a batida do pandeiro, durante o desafio, traz cena a ambientação do verso popular: a animação entre os competidores que têm que vencer o desafio no domínio da palavra, da rima e da criatividade. Esse momento da narrativa em que a esperteza da protagonista vence o adversário a partir do humor remonta outros momentos, inclusive com referência a outra personagem também adaptada para o audiovisual:

No Brasil, outras obras e personagens são referências para esse tipo de postura, a exemplo de *O cavalo que defecava dinheiro* de Leandro Gomes de Barros; *As proezas de João Grilo*, de João Ferreira de Lima, cujo personagem acaba tendo grande repercussão na criação de Ariano Suassuna, quando o mesmo escreve *O auto da compadecida*, texto dramático adaptado para o cinema e, posteriormente, exibido na televisão. *João Grilo*, remonta a postura de *Pedro Malasartes*, um anti-herói que usa a destreza e a sabedoria para conseguir seus propósitos, geralmente, com humor e sutilidade. (SILVA, 2015, p.63).

A figura do anti-herói, que usa o humor para burlar as adversidades tem origem na Idade Média e se faz presente na cultura popular ocidental (COELHO, 1985, p. 44). Carlos Ceia, no *Dicionário de termos literários*, (2009, s/p) afirma que pícaro é “uma personagem de

uma condição social humilde, sem ocupação certa, vivendo de expedientes, a maioria dos quais escusos”. O intertexto presente em *Hoje é dia de Maria* traz a presença da “malandragem”, sendo que sob a figura de uma menina, uma heroína do interior. Nesse momento em que o texto adentra no universo audiovisual, o cenário, o gestual dos atores, bem como os sons produzidos pelo pandeiro permitem que a tessitura sobre a qual se estabelece a intertextualidade se amplie, e, assim como declara Monteiro (2013, p.59), “o olho fala, e a narração pela câmera/imagem dá conta de tudo o que tem que ser dito sim.” Desse modo, os elementos da cena detalham o narrar ativado pela câmera, conforme trataremos no capítulo seguinte.

Figura 2: A prosa, o verso e a cena



A cena em que Maria trava uma peleja com seu antagonista, na qual o pandeiro aparece nas mãos do seu aliado Zé Cangaia e a sombra é mostrada voltando para o corpo dele compõem o momento ficcional da narrativa em que a irrupção do sobrenatural e do inimaginável é efetivada por meio dos recursos de imagem e movimento, e assim o audiovisual possibilita a efetiva representação da associação do conto de fadas ao cordel, ao repente e a esse novo contar em que caracterizamos a produção de Luís Alberto de Abreu e Luiz Fernando Carvalho.

Quando pensamos nesse fenômeno de rede, de conexões entre histórias sob os quais a intertextualidade se configura, e que, conforme observa Samoyault (2008), faz com que um texto nunca exista sozinho, acrescentamos que essas correspondências ao migrarem para o audiovisual assimilam suas particularidades e potencializam esse eterno contar sobre o qual trata o intertexto. E, na presente microssérie, a cena descrita no roteiro e levada para o

audiovisual compõe, propõe e reapresenta texto e contextos o que não figura apenas a presença de um texto no outro, enquanto retomada.

1.2.2 As “vozes” no texto e nas canções do texto

O mecanismo de intersecção de um texto em relação a outro foi estudado e denominado por Bakhtin como sendo uma “polifonia” ou coro de vozes. Para o pesquisador russo, toda criação verbal se faz por uma junção de vozes do passado com as do presente, e que essas juntas projetam o discurso para o futuro, o que a literatura tem feito através de suas narrativas. E, desta maneira, na obra sobre a qual dedicamos o presente estudo, podemos identificar um coro e diferentes “vozes”. Assim como em relação aos demais elementos, em *Hoje é dia de Maria* a presença de um texto no outro também ocorre por meio das músicas e cantigas que a constituem.

Tratamos aqui da forma como o todo da obra é composto por elementos e particularidades e outros textos projetando-os a partir de outra forma de contar, narrar e de tal forma, conforme vemos aqui: contar e cantar. Menção que atribuímos à trajetória de uma heroína, como ainda trataremos no último capítulo.

Embora não possa se classificada como um musical, *Hoje é dia de Maria* traz o cantar presente, associado ao contar, mesclando cantigas e canções. No primeiro episódio, a obra já apresenta três cantigas: *Rosa amarela*, *Na corda da viola* e *Formiguinha*, com arranjo do maestro Villa-Lobos, uma amostra de que o diálogo entre popular e clássico, tal qual ocorre na produção em questão, já era uma proposta nas apresentações do maestro Villa-Lobos.

Mais que o uso do som, em *Hoje é dia de Maria*, o som se associa à imagem em toda a obra, seja na produção dos diálogos, efeitos de sonoplastia e principalmente na musicalização da obra. Martin (2005, p. 158) afirma que “a música intervém como contraponto psicológico tendo em vista fornecer ao espectador um elemento útil para a compreensão da *totalidade humana* do episódio”. Na produção em questão, o áudio se associa ao visual na mesma perspectiva dialógica discutida por Bakhtin. Isso se torna evidente, por exemplo, quando a orquestra sinfônica do maestro Villas Boas toca as cantigas de roda na microssérie, enquanto a personagem protagonista percorre sua trajetória

O espaço dado à música nessa adaptação dialoga com a própria trajetória da personagem, que atravessa pelo interior do Brasil mantendo no cantar a perseverança, conforme ocorre na cena em que Maria conversa com a aparição de uma senhora, menção a uma imagem santa: “SENHORA – Entonce põe tenção nelas: Escuite! Num é deitando pranto que elas vão pro mar...Escuite bem: elas vão cantando! ... MARIA ouve um tempo o canto do ribeirão. Depois olha para a SENHORA, que lhe sorri. ” (CARVALHO; ABREU,

2005, p.35-36). Identificamos que a trilha sonora na presente série compõe uma proposta em que os sons de um modo geral também replicam o diálogo Bakhtiniano, quando o som que flue da garganta da protagonista, emana das águas do riacho, nos festejos e não só por parte da personagem *Maria*, a exemplo do pai da protagonista:

A chuva jorra constantemente do céu e não há vento. No meio da chuva o pai caminha e canta a todo fôlego em outro estado de espírito, como se os ventos lhe tivessem respondido.

PAI

Deixa a cidade formosa morena
Volta pro ameno e doce sertão
Beber a água da fonte que canta
Que se levanta no meio do chão

Se tu nasceste cabocla cheirosa
Buscando o gozo do seio da terra
Volta pra vida serena da roça
Daquela palhoça do alto da serra

E a fonte a cantar, chuá, chuá...
E as águas a correr, chuê, chuê..
Parece que alguém que cheio de mágoa
Deixaste quem há de dizer que a saudade
No meio das águas rolando também. (CARVALHO; ABREU, 2005, p.69).

A canção *Chuá, Chuá*, com autoria de Pedro de Sá Pereira e Ari Pavão, ilustra a composição dialógica da obra em questão, principalmente por ser apresentada no audiovisual pelo ator Osmar Prado, que pai de Maria e na referida cena interpreta a poesia da canção como se estivesse interpretando um musical.

Figura 3: O som, a imagem e a canção.

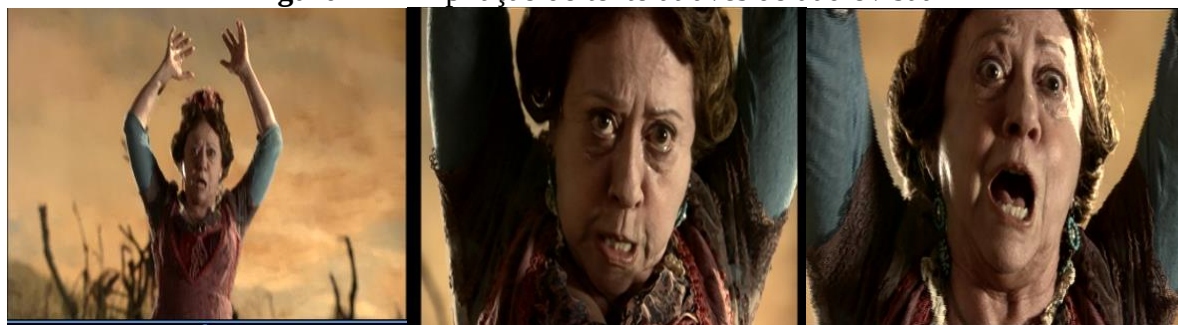


Gerárd Betton (1987, p.38), afirma que “o som destina-se a facilitar o entendimento da narrativa, a aumentar a capacidade expressiva (...) e a criar uma determinada atmosfera”,

conforme ocorre na sequência apresentada na página anterior,, quando o Pai de Maria continua o seu percurso em busca da filha. Ao som da natureza, ele se queixa e sofre pela ausência de Maria, atormentado pela culpa. Nesse momento a câmera vai aproximando da face da personagem por meio de um close e, simultaneamente, a fala de lamento vai sendo substituída pela música e o que era o monólogo da personagem deprimido se transforma num musical em que a canção vai sendo declamada pela personagem e suas expressões corporais vão sendo acompanhadas por um arranjo musical, enquanto a câmera vai ampliando a imagem em torno da personagem.

Evidentemente, Betton se refere ao efeito do som no cinema, mas observamos como esse recurso se destaca também em *Hoje é dia de Maria*, uma obra também no campo do audiovisual, no caso, da ficção televisiva.

Figura 4 – Ampliação do texto através do audiovisual



A figura 4 apresenta um momento em que Maria vai embora de casa, e, na sua saída, a Madrasta a segue até os limites do sítio e se dirige à protagonista. A sequência no roteiro impresso apresenta a seguinte fala: “ela hai de morrê sequinha-esturricada, carcule!” (ABREU; CARVALHO, 2005, p. 51). Na adaptação para o audiovisual há o acréscimo verbal com a impoção da voz de madrasta, além de todo o gestual, um momento expressivo em que a câmera e a performance da atriz Fernanda Montenegro potencializam o mal que a madrasta deseja à Maria, como é destacado por Martin (2005, p. 50): “se se trata do plano de um rosto humano, ele pode, evidentemente, ser o *objeto* do olhar de uma outra personagem da ação, em geral, o ponto de vista é o do espectador através da interpretação da câmera” Com isso, fica posto como o efeito da câmara enfatiza a expressão, que associada à performance do ator, ou atriz, amplia o que não fazia parte da versão literária, configurando um procedimento de adição (BRITO, 2006, p. 11).

O texto é ampliado pelo movimento da câmera que vai aproximando a expressão da personagem *Madrasta*, que vai erguendo os braços em menção à “praga” que destina à *Maria*.

O close-up associado ao tom da voz da atriz atribui à cena um tom ainda mais dramático mediante a injustiça praticada pela madrasta da protagonista.

Adentramos, então, na contribuição do audiovisual para a adaptação aqui em estudo, e quando nos portamos a essa “transcodificação” partimos do princípio que o texto literário enquanto palavra passa a uma outra percepção, a do audiovisual, logo o que era representado por palavra passará à condição de imagem, imagem que será ampliada também pela contribuição do efeito sonoro. Contudo o que a imagem passa a mostrar tem como referência uma convenção gráfica, que de tal forma coadunam as palavras de Santos e Oliveira (2001, p. 74), quando os autores afirmam que “a imagem reproduz algumas condições da percepção do objeto, mas através de um código de reconhecimento veiculado de acordo com uma convenção gráfica.” Porém o que também observamos nessa relação é que a cena ganha dramaticidade quando exibida, dado os acréscimos da performance da atriz e do efeito sonoro.

O que comprova que desde o início das primeiras histórias da humanidade o “adaptar” sempre passou por esse fenômeno de “adequação” a uma nova forma de contar, e, assim sendo, depende de um referencial, entretanto não se limita a ele, se apropria de novos recursos e se amplia sem desacreditar o referencial que lhe deu origem.

Quando as narrativas tiveram início, ainda na fase oral, cada contador as ampliava ao usar a criatividade para atrair a atenção de quem ouvia, que, por sua vez, concebia a história contada a partir do seu próprio repertório imaginativo, não existia nenhuma versão cristalizada, fixa. Com o surgimento da literatura impressa, a palavra oficializa versões e os “leitores” passam a ter um referencial, uma determinada materialização da obra para pautar a imaginação. Tal fato não aniquilou o processo criativo de imaginação, criação e adaptação, todavia criou referenciais para o ato de narrar histórias, o que nos remete ao que declara Todorov (2006, p. 107-108) quando diz que “toda narrativa é uma escolha e uma construção, é um discurso e não uma série de acontecimentos”. Construção e recurso que a partir da escolha do adaptador reinventa, atualiza, agrega valor, conforme analisamos em *Hoje é dia de Maria*.

Ao pensarmos no recurso da imagem a partir do seu valor para a construção de sentido e apreensão do conteúdo transmitido, devemos também atentar para o fato de que cada forma de propagação tem a sua importância e acaba por se fundir a outras formas sem ter que, necessariamente, ter sua participação e importância descartada ou diminuída na evolução cultural, social do homem. Isso porque antes do surgimento da escrita, a voz era o método de propagação das narrativas e o imaginário se encarregava de projetar a construção imagética de

cenários, personagens, ações e atuações. Com o surgimento da escrita e do papel, as narrativas migraram para o papel, mas o imaginário continuou sendo elemento fundamental no processo de leitura de uma obra. Sperber (2009, p. 30) nos fala que

a passagem da oralidade pura para a escrita ocorreu em tempos históricos diferentes, conforme a cultura. Sumérios, fenícios, egípcios, chineses, japoneses, gregos, cada um destes povos tem o seu momento de introdução da escrita. (...). No entanto, quer o recurso da escrita seja o ideograma, quer o alfabeto, é o todo da informação – ou do relato – que pretende ser referido por quem faz a enunciação. O texto não significa apenas a si mesmo ainda que seja sucinto, ainda que reduzido a uma palavra. Expande-se em conotações que são apreendidas e associadas pelo ouvinte ou leitor.

Nesse âmbito, a oralidade não foi extinta e os textos continuam até hoje sendo lidos, contados, cantados e exibidos seja por pedagogas, pelas crianças, pelos pais ou pelos avós, por repentistas, pelos cantadores populares, por roteiristas, por cineastas, por diretores, por escritores, dentre outros exemplos de apresentar a arte de propagar histórias e o imaginário continua a fazer parte desse processo de representação. Na presente proposta, especialmente, na mente do roteirista, do diretor, pessoas que irão idealizar como uma determinada obra irá sair do papel e passar para o audiovisual.

Assim, quando as narrativas literárias, conforme conhecemos hoje, eram passadas de geração para geração, dependiam de criatividade de quem contava e de quem ouvia na relação descrição-imaginação para se perpetuarem. Com o advento da escrita e do papel, essas histórias passaram a perpetuar o fato narrado, e no processo de adaptação para o audiovisual instituiu-se uma nova forma de contar, mas, indubitavelmente, em todas as fases houve um processo de construção, de seleção de o que e como o fato seria “apresentado”. E esse processo de escolha de o quê e como dizer fez a literatura ser o que é até hoje e continuar a dialogar, agregar e migrar para outras formas de contar.

Não se busca, então, uma discussão pautada na supremacia do texto literário oral sobre o impresso e este sobre o que migra para o audiovisual e menos ainda o efeito contrário, mas como seus elementos vão se engendrando e como essa relação vai estabelecendo novas discussões, mediações a partir de outros suportes, uma atualização de “contar”, em que a capacidade imaginativa continua a construir a narrativa, suas representações e reapresentações.

Contudo, mesmo prestigiando esse expressivo universo das adaptações não estaremos negando ou excluindo a importância e a visibilidade do texto literário. Conforme declara Joly (2007, p. 155) “apercebemo-nos, todavia, de que a imagem, longe de ser um flagelo

contemporâneo ameaçador, é um meio de expressão e da comunicação que nos liga às tradições mais antigas e mais ricas da nossa cultura”.

Constatamos que as adaptações audiovisuais são processos recorrentes na contemporaneidade e que nos faz refletir sobre o fato que elas são produções próprias de uma época, e por que não dizer quase que inevitáveis na era tecnológica em que TVs, salas de cinemas e computadores disponibilizam recursos potencializadores para que, assim como numa metáfora do *Lobo Mau*, possamos “ver e ouvir melhor”.

Nas palavras de Hutcheon (2013, p. 47), “as adaptações fazem as pessoas contar, mostrar ou interagir com as histórias. Uma história pode nos ser contada ou mostrada, cada qual numa variedade de diferentes mídias”. Entendemos, portanto, que o contar está na base da história humana e, conseqüentemente, literária, e, nessa perspectiva, o mostrar é mais um recurso que se associa ao contar sempre tão bem executado pela literatura.

Em *Hoje é dia de Maria*, a oralidade está demarcada não só por meio do diálogo com as histórias contadas e passadas de geração em geração, conforme discutimos, mas também pela inserção de músicas e cantigas que retomam o cantar como marca da trajetória da personagem protagonista. Michel Chion (2008, p. 14) comenta que “a música exprime diretamente a sua participação na emoção da cena, dando o ritmo, o tom e o fraseado adaptados, isto evidentemente em função dos códigos culturais da tristeza, da alegria, da emoção e do movimento”. Tratar sobre o efeito do som em *Hoje é dia de Maria* é discutir o lugar que esse elemento assume na obra, uma vez que, além dos acréscimos enquanto técnica, também manifesta o caráter dialógico, isso porque a trilha sonora, outro destaque na adaptação em análise, é composta por referências que mesclam o cancionário popular com os recortes do Villa Lobos reconhecido por unir clássico e popular em seus arranjos musicais:

A versão de Abreu e Carvalho (2005) parte da proposta de tratar o clássico e o popular na mesma trajetória de uma protagonista chamada Maria, em que os elementos da cultura popular e erudita perpassam-se a todo o momento a exemplo da peleja, do maniqueísmo, das cantigas populares e letras do maestro Villa-Lobos, que também idealizou a união entre o popular e o erudito, quando ensaiava sua orquestra. (SILVA, 2015, p. 56).

Por esse caminho, o som que agrega à imagem é o mesmo som que agrega ao texto apresentado por meio de várias “vozes” que misturam o cantar ao contar ocorrência demarcada inclusive na trajetória da protagonista, que segue seu caminho e vive as aventuras cantando.

1.2.3 A cena contracena

A proposta de mistura de gênero como se faz presente em *Hoje é dia de Maria* retoma velhas discussões sobre a relação entre teatro e literatura. A questão que permeia todas essas polêmicas gira em torno da origem do teatro, que para uns remonta à produção de Aristóteles e para outros está ligada a ritos religiosos primitivos. Todavia a discussão sobre a origem histórica não se relaciona apenas com o passado, renova-se constantemente. Na condição atual do teatro, o texto preexiste, mas o corpo de ator também, de modo que a gênese do teatro está nos seus elementos que são reinventados e que assumem uma nova realidade a partir do corpo, da voz, da palavra, que juntos se metamorfoseiam e fazem o teatro se renovar constantemente. (BORNHEIM, 1993, p.73-90).

Em *Hoje é dia de Maria*, a intersecção entre textos, gêneros e épocas, que caracterizam o dialogismo presente na obra, mescla particularidades que acabam por compor outra etapa do contar, do mostrar e como anunciamos aqui, valendo-nos do neologismo, chamamos então do “audiovisualizar”, e, assim sendo, o teatro se faz presente, uma vez que a referida adaptação exhibe marcas pontuais da montagem teatral, a exemplo das *didascálias* também chamadas de rubricas audiovisual, no roteiro audiovisual. No teatro moderno, em que falamos de indicações cênicas, trata-se dos textos que não se destinam a ser pronunciados no palco” (RYNGAERT, 1996, p. 44). Se pensarmos que a oralidade está na base da literatura, do teatro, da televisão, do musical, podemos pensar que:

A oralidade, mesmo que transcrita, carrega consigo a marca do que é próprio, particular a cada um. A montagem teatral idealizada para *Hoje é dia de Maria* pôde mesclar dois universos aparentemente distintos, mas que na origem das narrativas ficcionais, épicas, dramáticas estiveram sempre juntos: o contar e o cantar (SILVA, 2015, p. 63).

Tratamos aqui de uma obra que é composta por diferentes gêneros, mas que engendra o que é peculiar de cada um. Ryngaert (1996, p.20) aponta que “o trabalho no tablado implica um outro olhar sobre o texto, o de uma prática imediatamente preocupada com o espaço e o corpo”, uma vez que a dinâmica desse gênero requer essa relação imediata. Claro que no teatro a atuação do ator será um elemento preponderante e complemento do texto, isso porque o ator materializa o texto diante do seu espectador.

A adaptação do texto de Soffredini adentra nos “diálogos”, que particularizam o que é universal, de modo que a oralidade tão presente ao longo dos diversos modos de contar um texto promove a junção da declamação do teatro ao cantar das músicas, das cantigas através dos sons característicos de uma produção audiovisual, sendo que essa mescla se particulariza em *Hoje é dia de Maria* isso porque

A microssérie não foi gravada em um estúdio convencional de TV. Para a sua realização foi erguida uma grande tenda em forma de oca, o ‘domo’ que permitiu uma cenografia de 360°. Também foram pintados painéis com 10 metros de altura que ficavam ao fundo da cena e eram trocados para caracterizar novos ambientes. O diretor Luiz Fernando Carvalho queria um espaço que não fosse a realidade em si, mas que constitui-se a representação emocional de uma determinada realidade. Devido a esta concepção estética o ‘domo’ foi constituído para representar o mundo de Maria (SOUZA, 2007, p. 23)

Desse modo, as cenas tensas, o cômico, o trágico, as manifestações culturais, as performances dos autores, a sonoplastia, tudo foi engendrado para contar a história no audiovisual. Nessa lógica o que é particular a cada gênero ou suporte se aglutina em *Hoje é dia de Maria*, o texto literário, que também é teatral, musical, audiovisual. O literário que é teatral nos remete às origens de cada contar, ou seja, à uma recorrente oralidade, assim como atenta Ryngaert (Ibid, p.46) quando diz que:

O texto do teatro tem o bizarro estatuto de uma escrita destinada a ser falada, de uma fala escrita que espera uma voz, um sopro, um ritmo. Devido às suas origens reais ou míticas, à transmissão oral, a uma tradição de declamação buscam-se nele ou atribuem-se a ele as virtudes particulares das palavras adequadas à boca.

O percurso próprio do texto pensado para o teatro segue a dinâmica do texto que parte da criação do autor para o palco e com o corpus aqui em análise, o texto pensado para o teatro é adaptado para a televisão e leva consigo outras manifestações da oralidade como as cantigas, músicas e peleja, todos identificados em essência pela oralidade. Sendo assim, as vozes que contam e cantam em *Hoje é dia Maria* são intersecção entre si e ponto de definição exemplos de referências literárias categorizadas como o conto de fadas e o cordel.

Anatol Rosenfeld,(1985, p. 21) afirma que as formas “nunca são inteiramente ‘puras’”, uma concepção que justifica o que presenciamos em *Hoje é dia de Maria*. Na adaptação, aqui em análise, como já comentado, observamos como os gêneros e as histórias adentram em suas características, temas, referências, principalmente, no tocante à mescla entre culturas e ainda, essencialmente, no modo como as referências demarcadas como populares são postas em

ênfase, seja nas manifestações próprias da linguagem interiorana, seja na lida, no modo de viver e de ser, conforme discute Bosi (2001). Esse diálogo, que inclusive remete ao trabalho de Lourdes Ramalho, referência da dramaturgia nos estados da Paraíba e Rio Grande do Norte, que a partir da década de 70 passa a contribuir com a produção literária de peças que passaram a fazer parte de um projeto de produção da autora o que seria seu traço definidor:

(...) colocar no centro da ação dramática falares, hábitos, visões de mundo, experiências e problemas vivenciados cotidianamente por mulheres e homens de sua região. Maneira singular por meio da qual a dramaturga representa este universo – atingindo um resultado que ultrapassa o local em direção ao universal (MACIEL; ANDRADE, 2005, p. 13).

Portanto, assim como fez a dramaturga Lourdes Ramalho⁶, ao trazer a linguagem regional, coloquial para compor sua produção, em *Hoje é dia de Maria* há a presença textual de ocorrências linguísticas que demarcam a variação linguística e esse encontro do que caracteriza o local, a exemplo da linguagem, numa obra que parte de um texto mundialmente conhecido e que aponta para essa proposta de dar visibilidade à cultura popular brasileira. Tal ocorrência é disposta no nosso *corpus* textualmente: “MADRASTA - Num diante chamá pelos fio não, nhô moço: num te jeito cumo eles vorte. (como se a filha a escutasse). Nessas artura tá tudo trabaiano a jorná no fazendão dos nhô japonês aquele, diz-me nos pé de uva, né mermo, bem?” (CARVALHO; ABREU, 2005, p. 10). Além da demarcação apresentada por meio das performances dos atores, na adaptação audiovisual aqui analisada, é possível visualizar a representação do cotidiano interiorano nas passagens em que são detalhados elementos típicos dessa cultura em que Bosi (2001) situa como sendo o modo de ser e viver.

⁶ Autora norte riograndense que se tornou uma referência na produção de textos que retomam elementos dos contos clássicos, mesclando-os aos da cultura popular. Uma de suas produções dramáticas é *Maria roupa de palha* que, assim como *Hoje é dia de Maria*, adapta o já conhecido sob a perspectiva dos “fios” que ligam, que reapresentam o texto.

Figura 5: A cultura e o cotidiano numa cena



As imagens ilustram a ambientação da narrativa, que dialoga com o ideário de um conto de fadas clássico; de acordo com Coelho (1984, p. 122) quando se refere à presença da menina ingênua e sofrida, ao embate entre as forças antagônicas, o bem e o mal, quais sejam Maria e sua lida no sítio e Asmodeu tentando roubar a alma do pai de Maria numa conversa num bar. E, assim como discute Brito (2006, p. 13), nas cenas em questão há o processo de adição, uma vez que, a adaptação se sobrepõe ao embate dicotômico herdado dos contos clássicos, isso porque a ambientação criou o novo contexto, um novo espaço para a velha luta entre o bem e o mal, do mesmo modo que também ocorre a transformação, quando além de enumerar os elementos de uma “vendinha” do interior, o audiovisual apresenta tais elementos justapostos na cena do antagonismo da obra, tendo como imagem de fundo os caminhos presentes em todo o cenário da obra, caminhos que pontuam a jornada .

Essa proposta de caracterização cenográfica constitui esse universo interiorano. Dessa maneira, observa-se na primeira imagem enquadrada, o momento em que a personagem protagonista está realizando umas de suas atividades cotidianas, seus afazeres domésticos, quando o cenário é detalhado: o coador de café, o fogão à lenha, o bule, a caneca, a

iluminação artificial. A segunda cena no roteiro impresso é assim descrita: “o lugar é uma vendinha de beira de estrada. É mais um telheiro aberto como continuação de uma pequena casa. Tem um pequeno balcão (...) em vara, estão penduradas linguças, carnes e réstias de cebola” (ABREU; CARVALHO, 2005, p. 109-110). As cenas mais que narrar, no sentido de mostrar sucessão de ações, descrevem, mostram, expressam, detalham e até resgatam os velhos costumes interioranos.

Percebemos a recorrência do dialogismo como elemento fundante em *Hoje é dia de Maria*, e assim tratamos da disposição de gêneros, de elementos e de suportes, que caracterizam a referida adaptação. Os recursos do audiovisual, conforme entendemos, reapresentam, dispõem seus efeitos para dinamizar o já conhecido ou tratado. A interação entre os diferentes textos ou referências redimensiona a presente obra em estudo. As vozes, marcas, encontros e retomadas reinventam a história contada, que passa de história imaginada para história proposta na tela.

E se pensamos nessa interação sobre a qual a obra reconta uma narrativa tão cheia de inferências, entendemos que uma categoria como o espaço também irá reverberar os tantos “fios” que se engendram e figuram como representação de um local regional e universal, simultaneamente, e que remontam, representam e (re)apresentam o já conhecido, contudo se sobrepondo no tocante à outros dois elementos da literatura: o fantástico e o maravilhoso, desta feita sob a perspectiva audiovisual, que também ampliarão, ressignificarão o contar.

2 O ESPAÇO NARRATIVO E AS INTERFACES COM O AUDIOVISUAL NA REPRESENTAÇÃO DO FANTÁSTICO E DO MARAVILHOSO

Cremos que o visível e o invisível fazem parte da vida, inseparáveis ligam-se e separam-se na confecção dos caminhos labirínticos criados pelos mais variados sujeitos em determinados tempos e espaços. Sendo assim, a operação do olhar somada às sensações experimentadas pelo coração sempre permite a atualização, novas leituras, reinvenção, em nosso tempo das imagens e enunciados que configuram e refiguram o objeto em análise (GOMES, 2012, p. 47).

A arte de contar/narrar histórias se faz presente ao longo do tempo, percorre junto com ele a trajetória do homem e sua cultura. Sob essa égide, os elementos que constituem o texto narrativo foram se engendrando nesse contar ao longo do percurso histórico, inclusive se adequando a cada modo de narrar. Assim, o espaço narrativo, elemento tão importante para a arte de narrar se incorpora ao audiovisual para recontar *Hoje é dia de Maria*. E sob essa perspectiva, discutimos, no presente capítulo, como o audiovisual apresenta o espaço narrativo e como neste o fantástico e o maravilhoso são representados na obra em questão. Se os efeitos do audiovisual agregam possibilidades de reapresentação de uma obra literária, observamos como essas duas categorias tão presentes na história da literatura infanto-juvenil compõem a versão apresentada sob os efeitos do audiovisual.

2.1 O espaço narrativo e os labirintos entre situar e contar

O estudo analítico de uma narrativa, normalmente, perpassa pela discussão acerca de uma ou mais de suas categorias. Assim, tomamos o espaço como foco do presente capítulo, principalmente, por entendermos essa categoria a partir do conceito proposto por Candida Vilares Gancho (2002, p. 23), quando define o espaço como “o lugar onde se passa a ação numa narrativa (...) e tem como funções principais situar as ações dos personagens e estabelecer com eles uma interação, quer influenciando suas atitudes quer sofrendo eventuais transformações”. O espaço é uma categoria que circunda as ações dos personagens e tem para a narrativa função primordial, metaforicamente. Poderíamos então propor o espaço narrativo como um pergaminho, uma esteira, por onde uma história percorre e discorre. Jean- Pierre Ryngaert (1995, p. 86) faz uma importante observação sobre a efetiva participação, melhor dizendo, contribuição do espaço na narratologia ficcional:

O espaço que em princípio não se destina à representação deve igualmente ser examinado. Ele intervém no enredo para cenas que não têm lugar, mas que são evocadas ou relatadas pelas personagens. Estas começam ali seus percursos (são então lugares de onde vêm) ou os perseguirão por intermitências (são os lugares aos quais se dirigem, aos quais planejam ir). Esses espaços ausentes, mas literalmente presentes ‘nos bastidores, existem ‘fora do texto’ assim como existem fora da cena’ e às vezes têm peso grande demais no texto ou na cena para que nos detenhamos neles.

O espaço é um elemento definidor na narrativa não só por delimitar uma representação geográfica ou o próprio espaço físico, mas por estabelecer uma relação direta com as ações da personagem, conforme acontece em *Hoje é dia de Maria*, quando o espaço materializa a travessia da personagem em busca das *Franja do mar*.

Dentro das relações estabelecidas entre os elementos de uma narrativa, o espaço oportuniza as ações e materializa o *onde* as coisas acontecem. Xavier (2003, p.64) comenta que “há uma ordem das coisas no espaço e no tempo vivido pelas personagens, e há o que vem antes e o que vem depois no nosso olhar de espectadores, seja na tela, no palco ou no texto”, pensamento que nos orienta a ideia de que o espaço norteia os fatos, dando a quem aprecia a obra uma medida de situação, ocorrência, uma “materialização” do que se passa com cada personagem.

Entender a importância do espaço narrativo em uma obra é reconhecer que ele “encaminha” a ação de cada personagem, e assim como os que dão vida aos personagens, ele também atua não no sentido literal, mas propondo que determinada cena se incorpore na mente, nos olhos e no coração daquele que se dispõe a apreciar uma obra. Tal prerrogativa nos impulsiona a entender que, ao migrar para o audiovisual, o espaço narrativo redimensiona a narrativa por ser um elemento que por sua própria característica possibilita as ações dos personagens e, se pensarmos numa adaptação que tem o fantástico e o maravilhoso em sua base criativa, a adaptação irá recriar, rediscutir e utilizar os recursos audiovisuais para continuar a propagar a literatura.

Martin (2005, p. 22), ao tratar sobre o valor da imagem para o cinema, menciona: “o caráter quase mágico da imagem fílmica aparece com perfeita clareza: a câmera cria uma coisa muito diferente de uma simples cópia da realidade.” Nessa concepção, discutir sobre o que uma câmera produz ao migrar o que é descrito num roteiro impresso ou pensado por um diretor para a plástica da tela produz efeitos que ressignificam o processo de produção de cada fase da composição de uma obra. A adaptação traduz a obra para outra mídia e contexto. E, no caso da literatura, conduz a esse eterno recontar pelo qual a literatura vem se sobrepondo de

suporte em suporte, de era em era, de imaginação em imaginação, uma vez que para cada etapa o processo criativo, imaginativo a adaptação continua a engendrar e redimensionar o que é traduzido, adaptado, contado.

Quando obras literárias são produzidas para a exibição no cinema ou na televisão, a produção de ambos os veículos precisa fazer adequações para materializar, por meio do som e da imagem, o que a obra literária deixa a critério da capacidade imaginativa de cada leitor. O imaginário compõe a história a partir do que é dito no texto, conforme destacam Santos e Oliveira (2001, p. 73), quando afirmam que “o inusitado se cria a partir de um desdobramento daquilo que é familiar. A imagem nova surge da deformação da imagem que estamos acostumados a ver”. E assim como afirma Balogh (2002, p. 89), “o roteiro, o texto básico da concepção ficcional, é filtrado pela leitura do diretor, do produtor, do diretor de fotografia, do elenco (...) é necessária a existência de ‘pontes’ entre a concepção, a realização e a formatação do texto ficcional na TV”, de modo que além da narrativa, ao longo do tempo, ter se adaptado aos “fios” de tanta história, há também um processo de adaptação aos elementos que compõem cada suporte.

Tal fato não limita o valor do que está sendo adaptado, contudo questiona a ideia da representação; o que antes era dito como feio ou belo, por exemplo, passa a ser relativizado de acordo com o que a imagem irá mostrar ao ser confrontado com a imagem antes projetada no imaginário, e assim como defende Paulo Emilio Sales Gomes (2004, p. 84), “a narrativa visual nos coloca diante do mais fácil e imediato, do que seria dado a conhecer a todos”.

A adaptação audiovisual oportuniza a apresentação e representação do que antes era pluralizado pelo imaginário, o que não implica dizer que assim o imaginário será “cristalizado”, mas que, mediante a proposta audiovisual, há uma projeção para novas discussões, atualizações. Isso porque, assim como discute Gomes, (2004, p. 94), as personagens de ficção que “emanam da história permanecem vivas através de palavras e imagem”. Logo, serão ativadas relações de identificação ou não com o que é exibido, conforme atenta André Bazin (1991, p. 67) ao mencionar “por imagem, entendo de modo bem geral tudo aquilo que a *representação* na tela pode acrescentar à coisa representada”. Evidentemente, o teórico usa essas palavras se referindo ao contexto do cinema, entretanto, ampliamos esse conceito para a imagem do audiovisual.

Dessa forma, a representação do espaço a partir de imagens está, a nosso ver, para além da simples materialização da descrição de uma localização, assim como menciona Osman Lins (1976, p. 67), ao tratar da tipologia do espaço:

(...) eles constituem uma ilustração de suas possibilidades; reforçam, simultaneamente, a importância que pode ter na ficção esse elemento estrutural e indicam as proporções que eventualmente alcança o fator espacial numa determinada narrativa, chegando a ser, em alguns casos, o móvel, o fulcro, a fonte da ação.

Sobre o pensamento de Lins (1976), refletimos também a respeito do fato que as narrativas foram sendo contadas e demarcadas pelas inferências dos espaços descritos, e como eles foram intercorrentes nas ações, uma vez que os castelos, os mares, as travessias, as grandes batalhas, o céu, o inferno, são pressupostos para o que constituiu e construiu a literatura e a própria descrição deles fomentando o imaginário. Desse modo, o espaço pode ser tão determinante numa narrativa que pode se sobressair aos demais elementos, uma vez que existe uma relação entre espaço e personagem que se imbrica, hora se aproximam hora se dissipam, porém, ambos são constituintes da significação de uma ficção (LINS, 1976, p. 67-68).

Assim, entendemos que na ficção o espaço interage com a personagem e que há uma relação de construção de sentido, a partir dessa interação. A materialização da história através do audiovisual produzirá um efeito estético de recepção e, como qualquer outro suporte, nesse processo de transcodificação o espaço narrativo também será demarcado por essa adaptação, ressignificando, enquanto fomento para as ações dos personagens.

Hutcheon (2013, p.21), ao tratar da adaptação, não se reporta ao processo como uma relação de superioridade de um meio de propagação sobre o outro. Ela afirma que através das imagens pode ser transmitida uma diversidade de informações, enquanto que as palavras possibilitam tão somente uma aproximação, uma sugestão. Para Hutcheon, “a aproximação é valiosa em si mesma, pois traz consigo a marca do autor” processo que também relacionamos para a representação audiovisual do espaço narrativo, isto porque o espaço “mostrado” irá estabelecer relações de representação e apresentação do fantástico e do maravilhoso sob outra perspectiva: não mais pelo viés da subjetividade de cada apreciador, mas, inicialmente pela proposta do adaptador, de seus referenciais e concepções. O que discutimos, especificamente nos projetos de Luiz Fernando Carvalho, é que o autor apresenta em suas produções nuances de cores, cenários montados em perspectivas em que real e irreal, natural e artificial, estão imbricados numa mesma proposta.

Figura 6 – A marca do autor no espaço em *Hoje é dia de Maria*



A imagem exhibe a personagem *Maria* no início da narrativa, brincando pelos espaços do sítio onde reside, quando se abaixa para acariciar um dos seus animais, no caso um pato, mas não um pato comum, desta feita um pato de metal, uma composição que confirma a acepção de Martin (2005, p. 33) ao dizer que “escolhida e composta, a realidade que então aparece na imagem é o resultado de uma percepção subjetiva do mundo, a do realizador”, o que observamos na construção dialógica da menina que interage com uma personagem de metal já visto em *O mágico de Oz* de L. Frank Baum (1900).

A cena de Maria brincando com um pato de metal não é descrita nem no texto original de Soffredini e nem no roteiro impresso de Carvalho e Abreu (2005). Mais uma adição ao texto literário pelo viés da adaptação audiovisual. João Batista de Brito (2006, p.07) ressalta que, em qualquer caso de adaptação que se venha a considerar, há o processo de acréscimos e retiradas do que compunha o texto adaptador, conforme ocorre na cena de Maria e o pato, isso porque

a roteirização é uma etapa de pré-filmagem e também a primeira forma não-literária da obra antes de ‘virar imagem’[...] num roteiro já estão feitos cortes sobre o texto original, embora no ato da filmagem, ou se for o caso, na montagem, o diretor possa operar outros tantos cortes que julgue necessários

Esse processo identificado em *Hoje é dia de Maria*, João de Batista de Brito define a partir das concepções de Francis Vannoye, que entende a adaptação a partir de operações básicas de redução e adição entre o texto adaptador e a obra adaptada. Para Brito (2011, S/P) trata-se de “deslocamento e transformação” o que vimos na cena e não estava presente no texto adaptador, nem no roteiro da microssérie, adiciona, acrescente à produção audiovisual.

A cena apresenta um acréscimo que propõe um diálogo não apenas com outra referência clássica da literatura infanto-juvenil, conforme já citado, mas também com o próprio gênero. Temos uma aproximação do viés fabular, quando um objeto de metal ganha vida, movimento e interage com a protagonista, assim como foi universalizado pela fábula, gênero em que os personagens dialogam com os animais e esses, mesmo tendo forma de inanimados, assumem a condição de animados e estabelecem interação com seus respectivos protagonistas. Northrop Frye, (2000, p. 21), ao tratar da questão da representação da narrativa pela imagem diz que:

Estamos inclinados a pensar narrativa como uma representação sequencial de acontecimentos numa ‘vida’ externa e no significado como uma reflexão de alguma ‘idéia’ externa. Usados adequadamente como termos críticos, a narrativa de um autor é seu movimento linear; seu significado é a integridade de sua forma completa. Da mesma forma, uma imagem não é simplesmente uma réplica verbal de um objeto externo, mas qualquer unidade de uma estrutura verbal vista como parte de um padrão ou de um ritmo total (...) narrativa e significado tornam-se respectivamente, para emprestar termos musicais, os contextos melódico e harmônico do sistema de imagens.

Na cena, entendemos o pensamento de Frye (2000), quando observamos como cores vivas e opacas, o animado e o inanimado se fundem e ilustram o cotidiano da personagem. Do mesmo modo, o vermelho das flores está presente também nos laços de *Maria*, enquanto que o verde das folhas das flores contrasta com o entorno da cena, e o tom dourado do animal se assemelha ao efeito do sol ao fundo. Essa composição de cenário em que o encontro entre animado e inanimado, já conhecido da Literatura, quando trazido para o audiovisual também irá ativar o imaginário do espectador da adaptação. Conforme ainda destacaremos no presente trabalho, indicará a marca de Luiz Fernando Carvalho em outras produções, de modo que a obra literária é reapresentada, rediscutida, inclusive no que tange à contribuição do espaço para esse recontar.

Quando discorreremos sobre os desdobramentos da relação entre a palavra, a imagem e o espaço narrativo, destacamos, sobretudo, como as passagens, os personagens, os efeitos, enfim, como a história, além de contada pela sequência narrativa, será mostrada, exibida noutro suporte em que o contar também implicará em mostrar, materializar, e sobre esse pressuposto, o espaço terá destaque na adaptação, uma vez que ele estará presente em toda a história, participando, localizando, centralizando as performances da narrativa.

Joly (2007, p. 142) diz que as “imagens engendram palavras que engendram imagens, num movimento sem fim”. Sendo assim, destacamos a relevância da adaptação a partir da importância dos acréscimos a serem atribuídos ao texto literário, ampliando seu alcance, sua capacidade interpretativa, bem como a diversidade de público, uma vez que, as imagens estão ligadas, interagem, completam-se, iluminam-se com uma energia vivificante. Longe de se excluírem, as palavras e as imagens alimentam-se e exaltam-se mutuamente (JOLY, 2007, p. 154). Ou seja, o texto literário migrou da fase oral para a impressa e, na sequência, para o audiovisual, sem perder sua capacidade de instigar o imaginário, ele absorveu outros elementos, outros recursos.

Nesse entendimento, o espaço, no audiovisual, será apresentado por meio do cenário, daí a importância desse espaço geográfico, enquanto caracterização do lugar físico onde se passa a ação da narrativa. Sendo assim, o que o audiovisual exhibe em relação ao espaço narrativo propõe ao leitor o que a literatura apelou para o imaginário desse leitor, logo:

Os fatos de uma história não precisam ser verdadeiros, no sentido de corresponderem exatamente a fatos ocorridos no universo exterior ao texto, mas devem ser verossímeis; isto quer dizer que mesmo sendo inventados, o leitor deve acreditar no que lê (GANCHO, 2002, p. 11).

Quando esses fatos são contados no audiovisual mantêm relação, desta feita, com o espectador, e na obra *Hoje é dia de Maria* o espaço irá assim como diz Gancho (2002, p. 23) “situar as ações dos personagens e estabelecer com eles uma interação (...) é possível identificar-lhe as características (...) o termo espaço identifica o lugar físico onde ocorrem os fatos da história”, sendo assim, o espaço onde ocorrem as cenas na adaptação, aqui analisada, assumem a função de apresentar o fantástico e o maravilhoso nessa perspectiva de representação de elementos tão presentes na história da literatura.

2.2 O espaço, do texto à TV: Se maravilhando com o maravilhoso

Inegavelmente, os contos de fadas, que estão no berço da Literatura Ocidental, fazem parte desse contar desde a fase oral da humanidade, quando ainda não havia a categorização da literatura como identificamos atualmente. É fato que as histórias que subdividimos como “histórias infantis” fazem parte do repertório literário da humanidade, antecedendo o texto impresso até a contemporaneidade em que o audiovisual propaga o literário.

Esse perpassar de um suporte para outro, como ocorre em *Hoje é dia de Maria* em que o literário migra para o audiovisual, aglutina as particularidades do novo meio de propagação e assim os efeitos de câmera, de luz e de som atribuem ao texto literário não apenas um recontar, mas uma proposta de “transcodificação”, termo que, conforme já anunciamos, Hutcheon (2013) utiliza e com propriedade para abordar esse processo de migração sobre o qual tratamos aqui, quando o fantástico e o maravilhoso, antes idealizados na imaginação do leitor do texto impresso, são materializados na tela.

O processo de criação e composição do texto literário para o audiovisual também estará pautado no processo criativo de quem o adapta e será o grande desafio de como enriquecer esse “novo contar”, ainda mais quando se tem a possibilidade de “mostrar” o que no texto original estaria à disposição de cada leitor a partir do imaginar. Assim, quando tratamos dessa representação, do recontar através do discurso audiovisual, não estamos estagnando o processo imaginativo do público que irá assistir a obra, o que destacamos é que ao representar através da imagem, o imaginário é acrescido de efeitos do veículo em exibição, e a proposta do adaptador também dependerá do processo criativo e imaginativo dele.

Nesse percurso do recontar em que se baseia a literatura, televisão e cinema são veículos que vêm adaptando textos literários, cada um com seus públicos e particularidades: o cinema, dentre tantas outras, com a “magia” da sala de exibição, que naturalmente aciona o espectador para o que está por vir na tela, assim como no mundo televisivo em que

as imagens, objetos, ações, são organizados de forma coerente na internalidade do texto audiovisual. Embora existam similitudes com o mundo fora do meio, há a liberdade criativa de seus autores de engendram situações imaginárias (CARDOSO FILHO, 2009, p. 75).

Diante dessa capacidade de engendrar situações imaginárias, observamos como a adaptação de *Hoje é dia de Maria* reconta os enredos dos contos de fadas, dos contos populares brasileiros e da diversidade cultural brasileira, a partir da exibição dos seus elementos pertencentes a tais universos, mas na particularidade de representá-los numa interface de reinvenção, de acréscimo, conforme enfatizamos na presente secção, sob a égide do espaço narrativo. Para tanto, a imagem e o som ampliam cenas através de efeitos que no roteiro impresso fica a critério da capacidade imaginativa do leitor, e, nessa perspectiva, a adaptação televisiva de *Hoje é dia de Maria* aborda a “metaforização dentro dum tempo imaginário, no qual tudo é possível” (ROSELY JURADO, 2008, p. 17).

Para David Roas (2014, p. 34) o “mundo maravilhoso é um lugar totalmente inventado [...] nele tudo é possível – encantamentos, milagres, metamorfoses – sem que os personagens da história questionem sua existência, o que permite supor que seja algo normal, natural.” E é nesse “mundo inventado” onde as narrativas da literatura infanto-juvenil se fundamentam e migram para o audiovisual, tendo os efeitos do som e da imagem como recursos para aprimorar e materializar enredos e personagens.

Quando discutimos os acréscimos do audiovisual à representação do maravilhoso nos episódios de *Hoje é dia de Maria*, entendemos que por se caracterizar como conto de fadas, mesmo que numa versão intertextual em que outras narrativas, inclusive brasileiras compõem o *corpus*, aqui em análise, fica evidente que o maravilhoso já se faz presente em *Hoje é dia de Maria* assim como atenta Todorov, (2012, p. 60) ao propor que

relaciona-se geralmente o gênero maravilhoso ao do conto de fadas; de fato, o conto de fadas não é senão uma das variedades do maravilhoso e os acontecimentos sobrenaturais aí não provocam qualquer surpresa: nem o sono de cem anos, nem o lobo que fala, nem os dons mágicos das fadas.

Trata-se de um “mundo inventado” que, ao migrar para o audiovisual, ganha cores, formas e movimentos, o maravilhoso representa o mundo incomum no enredo da narrativa, é o aceitável dentro do texto e, conseqüentemente, no imaginário de espectador também. Já Bessière, citada por Remo Ceserani (2006, p. 69) diz que: “o fantástico revela o fundo de cada mecanismo narrativo e restitui a verdadeira função do imaginário: a de difundir a prática e o gosto pela estranheza, de restabelecer a produção do insólito e de fazê-la passar por uma atividade normal.” Logo, tratar das presenças do maravilhoso e do fantástico é se desprender do comum e do racional para se alinhar a uma percepção em que flui a associação entre imaginação, criatividade e imprevisibilidade. Tais elementos, antes propostos no campo da imaginação do leitor, migram para outro suporte, conforme estudamos no presente momento, estabelecendo outras relações de encantamentos.

O que no texto literário ocupa o espaço da imaginação, no audiovisual irá apelar à visão, à audição, numa relação de “transcodificação”. Para Hutcheon, (2013, p. 48-49), essa questão da “transcodificação” se dá, segundo a pesquisadora, a partir da passagem da imaginação para o domínio da percepção direta. Tal travessia ocorre tanto na perspectiva do detalhe quanto na do foco mais amplo. Assim, nas palavras da referida autora,

o modo performativo nos ensina que a linguagem não é a única forma de expressar o significado ou de relacionar histórias. As representações visuais

e gestuais são ricas em associações complexas; a música oferece ‘equivalentes’ auditivos para as emoções dos personagens, e, assim, provoca reações afetivas no público; o som, de modo geral, pode acentuar, reforçar, ou até mesmo contradizer os aspectos visuais e verbais.

Deste modo, a palavra na forma oral ou impressa compõe a obra literária e segue enquanto referencial para o imaginário e continua se propagando ao longo da História. Nesse percurso, a literatura continua se engendrando com novas formas de contar. Conforme aponta Joly, (2007, p. 155), “a *imagem* longe de um flagelo contemporâneo ameaçador, é um meio de expressão e de comunicação que nos liga às tradições mais antigas e mais ricas da nossa cultura”, o que possibilita a relação de aproximação entre o “contar” e o “mostrar” da obra literária quando migra para a televisão ou cinema.

E é sobre esse novo contar que tratamos como ampliação da representação, uma vez que os elementos pertencentes ao texto literário impresso também farão parte da versão adaptada, ou seja, eles também pertencerão ao outro modo de apresentação da obra, isso porque a obra literária existe em sua essência, ela perpassa por meios e modos de contar histórias, conforme discorre Hutcheon (20013, p. 49): cada mídia tem sua especificidade, sua essência, o que implica dizer que cada modo dispõe de diferentes meios de expressão – mídias e gêneros – e que, assim sendo, pode mirar e conquistar certas coisas com mais facilidades que outras. Logo, “o mundo inventado” pelo leitor literário terá o espaço narrativo pensado a partir das suas deduções e das pistas dadas pelo texto. Contudo, quando se trata de um espaço apresentado pela imagem e não apenas pela descrição subjetiva de cada leitor, temos a oportunidade de rediscutir a imagem proposta pelo adaptador e suas concepções, bem como a profusão de recepções do que está sendo proposto na referida adaptação.

Figura 7 – O irreal representado no espaço narrativo





A sequência de imagens iniciada na página anterior exemplifica como o maravilhoso compõe a obra e que se transcodifica ao ser adaptado para o audiovisual, tendo o espaço narrativo como fomentador dessa composição em que o incomum se sobrepõe na narrativa. O *Pássaro incomum* que acompanha a jornada da protagonista é apresentado na imagem como um objeto de metal que sobrevoa a caminhada de *Maria*, mas sua forma metalizada sempre aparece pendurada por fios que o suspendem, como se fosse um boneco de fantoche. Pensemos também como o irrefletido na cena - a impossibilidade de passarinhos mesmo que em bando conseguirem suspender e vestir um ser humano num curto espaço de tempo – acontece com a naturalidade que nos convence sobre esse insólito de que trata o elemento *fantástico*, a ser comentado no próximo tópico.

A inserção dessa personagem na narrativa compõe o enredo sem nenhum tipo de estranhamento por parte dos personagens, da mesma forma que é proposto ao espectador, uma vez que os fios que o mantém suspenso são visíveis em suas aparições, e assim o espectador visualiza que o pássaro é um objeto inanimado que atua na narrativa como personagem animada, assim como propõe o conto maravilhoso, quando seres inanimados ganham vida e interagem na narrativa como os demais personagens.

A terceira e quarta cenas evidenciam a presença do maravilhoso na obra, em que a imagem irá representar a materialização do impossível aos parâmetros da normalidade. Na terceira imagem *A Madrasta* apaga a vela que representa a alma da personagem *Maria*, o que provoca a morte imediata da personagem. Tal cena evidencia esse maravilhoso pautado na aceitação do inimaginável, a exemplo da condição de uma vela, que naturalmente é utilizada para iluminar ambientes, ser representada na obra como detentora da vida da personagem. A cena mostra o efeito imediato da atitude da madrasta da personagem soprando a vela e a protagonista caindo sem vida.

Já a quarta imagem acima apresenta o momento em que passarinhos suspendem e confeccionam uma roupa de garranchos para a personagem. Mais uma vez, a imagem apresentando esse momento inesperado traz à tona o maravilhoso sob o efeito da câmera e do som dos passarinhos, que recobrem a personagem com uma roupa de palha sem que a

presença dessa vestimenta cause nenhuma reação na personagem, uma vez que, ao acordar, Maria ignora seu traje. E da mesma forma que a protagonista não se dá conta da roupa confeccionada sobre seu corpo pelos passarinhos, Maria continua sua jornada e ao trazer a noite de volta ao “país do sol à pino” segue sua jornada novamente com seu vestido “original”, sem que nada seja justificado, explicado, subitamente, como propõe o maravilhoso na narrativa.

Nas cenas descritas, o entorno delas materializou o universo que compõe o maravilhoso. Se estamos tratando de uma narrativa que propõe o diálogo entre o que foi difundido na literatura mundial com o que compõe a referência literária nacional, local, o cenário será o espaço onde esse diálogo irá apresentar essa proposta como base para que os personagens dinamizem tal perspectiva. Não estamos, portanto, apenas discutindo a caracterização das cenas apresentadas. O espaço narrativo em *Hoje é dia de Maria* é definidor, inclusive, das fases da narrativa e da personagem, isso porque o primeiro episódio, intitulado *No sol levante*, apresenta a vida da protagonista no sítio, o pouco da alegria da menina que passará a sofrer as perdas e perseguições. O título desse episódio configura o que é mostrado nas imagens: um pouco da inocência e alegria por parte da menina protagonista e sua vida bucólica na propriedade da família. Nesse cenário, o sol incide sobre o universo da menina, mas ainda há a intersecção de cores que contrastam com o amarelo do sol brilhante sobre o sítio. O que irá sofrer uma mudança no episódio seguinte, *No país do sol a pino*, quando o tom laranja se sobrepõe nas cenas, compondo a busca da personagem pelas *franjas do mar*.

Esse episódio é demarcado pela saga da protagonista em busca pessoal e ao mesmo tempo pela sua saga em querer resolver o problema do lugar onde nunca se tem noite, oportunidade em que a obra, mais uma vez, faz uma incursão pela literatura brasileira e seus intertextos.

Os títulos dos episódios estão diretamente associados ao clímax das ações propostas por eles. Diante dessa perspectiva, o espaço onde as ações ocorrem terão essa relevância por manterem a proposta em discussão por cada um deles, o que não se trata apenas de cenários e sim de diálogos com a parte e com o todo da narrativa.

Quando aproximamos o texto literário ao que é apresentado nessa adaptação, reiteramos que a obra literária não se esvazia ao se relacionar com os recursos do som e imagem do cinema ou da TV, conforme destaca Machado (2002, p.65) ao afirmar que muito já foi adaptado e enriquecido por tais veículos, se tornando, portanto, numa nova forma de “contar” e de manter contato com a literatura. Ideia corroborada por Hutcheon (2013, p.24) ao

comentar que os adaptadores contam as histórias a seu próprio modo, mas que tornam real o que antes era uma ideia, simplificam, ampliam, destacam, criticam, não se limitam apenas às analogias e ainda estabelecem uma relação declarada com as obras que as antecedem, às suas fontes

se reconhecermos esse texto anterior, sentimos constantemente sua presença pairando sobre aquele que estamos experimentando diretamente. Quando dizemos que a obra é uma adaptação, anunciamos abertamente sua relação declarada com outra(s) obra(s) [...] A adaptação é repetição, porém repetição sem replicação (HUTCHEON, 2013, p. 27-28).

Stam (2006, p. 27) comenta que “um texto é um evento cujas indeterminações são completadas e se tornam verdadeiras quando lido (ou assistido)”. E nesse processo de recepção, quando o texto impresso sugere ao leitor o que a palavra decodifica, no audiovisual a imagem exhibe a versão pronta, acabada, que irá confirmar ou confrontar com o que o espectador experimenta na sua recepção, porém que estará definida, materializada, podendo, inclusive, destacar ou minimizar o que o texto impresso descreveu. Além do mais, a passagem de um meio verbal para um meio multifacetado oportuniza o uso de outros recursos que não sejam apenas palavras escritas e faladas, mas também efeitos sonoros, imagens, compondo assim uma construção híbrida (STAM, 2008, p. 20-21). Joly (2007, p. 68) comenta que “comunicar pela imagem (mais do que pela linguagem) vai necessariamente estimular no espectador um tipo de *expectativa* específica e diversa daquela que uma mensagem verbal estimula”. Destacamos que ambos os meios de propagação mantêm uma relação com quem “recebe” a mensagem, mas que a imagem suscita uma reação, digamos mais imediata, pelo poder da observação, de impacto que a imagem provoca em seu espectador, mesmo que estimulada pela palavra. Tal intervenção, aqui discutida, acrescenta ao que foi escrito por todo o apelo de recursos que envolvem a aparição dessa imagem, a exemplo temos:

MADRASTA

(Afogueada, se abanando) Dexe, fia, dexe. Ela decerto tá cuidando que é coisa fácil. Mai num é não. Olhe o que le digo: pr’essas estradas de lonjura, num tem noite nunca! Deu-se o caso que robaro a noite. Deu-se o caso que robaro a noite! E num tem esse nascido de muié que guente vive sem noite. Dexe, fia, dexe: ela hai de morre sequinha-esturricada, olhe o que le digo... (SOFFREDINI, 1995, p. 24).

Nesse processo de construção da literatura, especialmente, na história das narrativas hoje segmentadas como literatura infanto-juvenil, o maravilhoso e o fantástico sempre perpassaram e caracterizaram seus enredos. *Hoje é dia de Maria* é um conto de fadas que retoma inclusive a proposta das narrativas primitivas, quando os enredos fantásticos e maravilhosos compunham as narrativas, que não tinham classificação de infantis ou criadas para esse fim, de modo que adultos e crianças, jovens e idosos formavam o público dessas narrativas. Fato que podemos constatar não apenas pelo horário em que foi exibida (às 22:00h), como também pelos temas e cenas discutidos, a exemplo da tentativa de incesto por parte do pai de Maria, o que também aproxima a obra *Hoje é dia de Maria* ao ideário dos contos originais, quando cenas de violência compunham as narrativas, e, na presente obra, há uma tentativa de incesto, que ocorre em meio ao cenário rural, num capinzal. Cardoso Filho (2009, p. 151), ao analisar a história e estrutura dos contos populares – origem da literatura infanto-juvenil – afirma que

os contos populares albergam muitas vezes elementos da ordem do maravilhoso ou sobrenatural, como encantamentos, metamorfoses, objetos mágicos ou seres imaginários os quais interagem ou funcionam em desacordo com as leis que regem a Natureza, e são elementos incompatíveis com a concepção do universo segundo a doutrina e tradição cristãs.

Desse modo, *Hoje é dia de Maria* apresenta elementos dos contos de fadas clássicos, mesmo não sendo uma obra genuinamente infanto-juvenil. Os elementos fundantes da literatura, a exemplo do imaginário, o fantástico e o maravilhoso estão presentes e dividem a cena com temáticas que povoam tanto o universo infantil, quanto o universo do adulto. Ana Arguelho de Souza (2010, p. 60), ao caracterizar as narrativas infantis, também comenta que

aquelas narrativas voltadas à infância, desde tempos imemoriais, incluem um elemento fundamental que as distingue e as assinala como literaturas apropriadas à leitura infantil. É o maravilhoso, categoria indicativa do universo encantado que povoa a literatura, tornando-a mágica e encantatória. O maravilhoso, na literatura, caracteriza-se por conferir a determinado universo uma potencialidade capaz de transcender o real (...).

Nesse ato de transcender, a possibilidade de criação se torna ainda mais expressiva, uma vez que cada espectador irá compor sua representação do que está sendo proposto pela obra. Quando o imaginário é estimulado pelo maravilhoso o caráter simbólico subverte o

mundo real até então convencionado e institui-se um mundo permissivo, como assinala Marcia Romero Marçal, (S/D, p. 03), quando diz que “com o maravilhoso, a cisão entre sobrenatural e natural projeta-se sobre a contradição irreduzível entre mundo imaginário e real”. Desse modo, o conto de fadas aciona, ou melhor, dizendo, prepara seu leitor para um mundo de invenções e situações descompromissadas com a realidade do cotidiano.

Mesmo nesse viés do impossível ser possível há uma construção lógica autorizada pela “forma” desse gênero que permite, constrói, realiza a narrativa, dentro dessa perspectiva do inusitado, como se o leitor fosse, pela forma do *Era uma vez...*, preparado para o que foge à lógica do mundo real do qual ele faz parte. Quando esse processo chega ao audiovisual, o maravilhoso, amplamente difundido na própria história da Literatura, assume outras dimensões. Nesse entendimento, a subjetividade da mente do diretor, que irá “idealizar” a sua concepção para a obra ainda irá se fazer presente, mas a representação desse maravilhoso através da imagem, do som, através dos efeitos de câmera, de montagem e de cenários constituirá uma outra dimensão no processo “recepional”. Ao analisar a relação entre a obra e o leitor, sob a égide da Estética da Recepção, Wolfgang Iser (1996, p. 50), afirma

a obra literária tem dois pólos que podem ser chamados pólos artístico e estético. O pólo artístico designa o texto criado pelo autor e o estético a concretização produzida pelo leitor. Segue dessa polaridade que a obra literária não se identifica nem como o texto, nem com sua concretização. Pois a obra é mais do que o texto, é só na concretização que ela se realiza. (...) A obra literária se realiza então na convergência do texto com o leitor; a obra tem forçosamente um caráter virtual, pois não pode ser reduzida nem à realidade do texto, nem às disposições caracterizadoras do leitor.

Nas palavras de Iser, uma obra é um ser construído do texto na consciência do leitor, pensamento que trazido para a relação estética de um texto literário adaptado para o audiovisual, produz o mesmo apelo desse constructo, sendo que, na leitura do texto impresso a imagem será proposta para que esse possa “visualizar” na sua mente, enquanto que na proposta do audiovisual esse tipo de suporte irá conduzir a narrativa ao mostrá-la ao espectador, que na verdade continua sendo um leitor, uma vez que ele também efetiva o processo de recepção de uma obra, não mais ou apenas impressa, todavia audiovisual.

Quando tratamos da influência dos recursos audiovisuais para a construção imagética do maravilhoso em *Hoje é dia de Maria* nos reportamos à forma como tais recursos ampliam, redimensionam personagens e momentos dentro da obra. Destacamos as diferenças presente entre o roteiro e a adaptação televisiva, tomando como parâmetro a caracterização de

personagens, bem como a contribuição dos referidos efeitos na inserção de intertextos, base da composição da obra e cenas presentes na mesma.

A título de exemplo, citamos a cena dos *Executivos*, que na versão Soffredini (1995, p. 27) apresenta a cena da seguinte maneira:

De repente a menina ouve uns ruídos. Volta-se e vê ao longe, a seguinte cena: Dois homens, os EXECUTIVOS, armados de pau, estão batendo num corpo caído, o DEFUNTO. Ao lado, um outro homem olha conformado: é o HOMEM-DE-OLHAR-TRISTE. Encostado a um toco de tronco, a motocicleta dos EXECUTIVOS.

Ao descrever a mesma cena, o roteiro do audiovisual enriquece na composição o caráter maravilhoso, envolvendo os efeitos televisivos. Se no roteiro há a descrição da chegada de dois cobradores, apontados como executivos postos a reclamar uma dívida a um defunto, fato já impensado, no audiovisual a performance desses cobradores causa um efeito ainda mais representativo do maravilhoso, uma vez que além de se portarem como seres mecânicos e caricaturados, ainda deslizam como se nos seus pés houvesse rolamentos.

Furando a poeira, surge uma motocicleta. Na verdade, é uma moto com sidecar, que transporta dois EXECUTIVOS. São executivos completos: paletó, gravata, maleta de executivo. A moto pilotada pelo EXECUTIVO 1 faz manobras bruscas em volta da árvore antes de estacionar junto ao DEFUNTO. Os dois EXECUTIVOS, como em uma coreografia rápida e mecânica, pulam da moto e, armados de pau, começam a bater no tal DEFUNTO (ABREU; CARVALHO, 2005, p. 59).

Quando a cena descrita é adaptada para o audiovisual, há atribuição de cores, formas e movimentos que redimensionam as ações dos personagens, ampliando a representação do espaço. O espaço proposto no audiovisual é composto por um ambiente ressequido, mas também associado aos movimentos mirabolantes das personagens, que inclusive fogem à lógica, se não fosse o efeito proposto pela obra que traz o fantástico e o maravilhoso para dialogar com o contexto interiorano brasileiro.

Figura 8: Efeitos de cena a partir do espaço na representação do inimaginado



A cena proposta no texto dramático de Soffredini não descreve a chegada dos cobradores, nela não há chegada, quando Maria percebe, eles já estão batendo na personagem DEFUNTO. Enquanto que no roteiro, a chegada além de descrita ainda faz menção aos movimentos dos cobradores, os EXECUTIVOS, bem como aos da motocicleta que eles utilizam. No roteiro, as indicações das ações dos *Executivos* não detalham tantas performances como as que são exibidas no audiovisual. Nessa relação de transposição do espaço no imaginário do leitor e apresentação por meio do audiovisual, entendemos que o espaço se reveste de uma significância ainda maior e estabelece relações entre os demais elementos da narrativa e, no tocante ao fantástico, ao maravilhoso, como temos destacado, não se trata apenas de ilustração em movimento, vai

muito além de caracterizar os aspectos físico-geográficos, registrar os dados culturais específicos, descrever os costumes e individualizar os tipos humanos necessários à produção do efeito de verossimilhança literária, cria também uma cartografia simbólica, em que se cruzam o imaginário, a história, a subjetividade e a interpretação (BARBIERI, 2009, p. 105).

A cena ganha visibilidade através dos trejeitos, dos movimentos, a poeira do sertão que se sobrepõe aos personagens, bem como dos objetos inanimados, a exemplo da maleta que se movimenta sozinha em torno dos personagens, circulando como se acompanhasse a trajetória dos cobradores, o que nos remete ao comentário de Martin (2005, p. 22) quando observa que “o caráter quase mágico da imagem fílmica aparece com perfeita clareza: a câmera cria uma coisa muito diferente de uma simples cópia da realidade”, o que podemos perceber na cena descrita, quando a imagem mesmo não sendo cinematográfica representa “a magia”, o código do literário, do maravilhoso, que o espaço no audiovisual reapresenta. O texto impresso menciona “manobras bruscas e uma coreografia rápida e mecânica”, contudo, a imagem, os movimentos em vídeo e toda a composição da cenográfica atribuem à cena o inimaginável, inclusive a partir da exibição dos movimentos realizados pela maleta dos executivos, que também faz rodopios e os segue como se fosse um tipo de transporte.

A cena descrita infere nas palavras de Lins (1976, p.76), ao explicar a noção de espaço como “algo que envolve ou penetra de maneira sutil as personagens, mas não decorre necessariamente do espaço, embora surja com frequência como emanção deste elemento, havendo mesmo casos em que o espaço justifica-se exatamente pela atmosfera que provoca”. O texto não menciona o que a imagem acrescenta à cena, e esse acréscimo projeta um efeito inimaginável, porém simbólico, possível dentro da proposta do maravilhoso em que o irreal irrompe sobre o real, assim como afirma (TODOROV, 2012, p. 59-60). Conforme é descrito no texto, a cena não faz nenhuma inferência ao caráter humorístico, contudo, ao ser adaptada para a TV, a mesma cena é inserida no universo do humor pela aceleração dos movimentos, expressões e caracterização dos personagens, tudo montado sob a trilha sonora que coaduna com a sugestão irônica.

Quando tratamos sobre contos de fadas sempre nos vem à mente os elementos caracterizadores desse gênero, mas indubitavelmente o maravilhoso e o fantástico são sempre associados a esse tipo de narrativa. Assim, ao abordarmos um texto considerado como conto de fadas, seja para ler, assistir ou analisar, criticamente, tais elementos estarão presentes e serão a orientação para o entendimento que nesse tipo de narrativa o natural e o sobrenatural perpassarão pela obra, e a imagem, assim como ressalta Joly (2007, p. 20), “pode ser também um processo de expressão extremamente rico, inesperado, criativo e mesmo cognitivo, uma vez que a comparação de dois termos (explícito e implícito) estimula a imaginação e a descoberta de insuspeitos comuns entre eles.”

Diante da inquestionável condição de que o tempo não para e que a relação entre uma obra e o seu público está sempre em evolução, contextualização e reiteração, a concepção do

que seja o fantástico deva continuar oscilando, prevalecerá, bem como essa linha tênue que não apenas distingue, mas também aproxima o fantástico e o maravilhoso.

A ocorrência de o irreal ser aceito como fato comum ou incontestável libera o leitor e/espectador para a fantasia, a permissividade em que os acontecimentos são permeados por eventos impensados, entretanto tudo dentro de uma estrutura que corresponde à lógica do “mundo real”, por vezes revelando seu absurdo. Isso significa dizer que, assim como observamos no terceiro episódio de *Hoje é dia de Maria*, o maravilhoso irá fazer com que a alma da personagem seja recolhida e guardada na bolsa do diabo, fato ocorrido diante de todos sem que nenhuma personagem duvide ou saia correndo, enfim sem nenhum questionamento, do mesmo modo que cangaceiros andem pelo sertão montados em cavalos que soltam fumaça pelas narinas e se movimentam sobre rodas, numa espécie de “cavalos de carrossel”, tudo numa atmosfera de possibilidade, de aceitação, de metaficção.

Figura 9: Irrealidade e realidade na concepção do aceitável



O processo de adaptação da obra *Hoje é dia de Maria* se faz, conforme já citado, de fato sobre um verdadeiro perpassar de formas e meios de contar, etapas de propagação de

texto para texto, de texto para teatro, enquanto dramatização, e de texto dramático para audiovisual. Nesse caminho, os elementos que compõem essa narrativa foram se adequando aos diversos suportes, mantendo sempre a essência que caracteriza a obra como um conto de fadas brasileiro, mesmo que mantendo a base do conto clássico da literatura mundial.

A produção de Luís Alberto de Abreu e Luiz Fernando Carvalho manteve os elementos estruturais da obra adaptando-a para o audiovisual numa perspectiva, aqui analisada, como de acréscimo, ampliação do que se caracteriza como um dos elementos mais peculiares ao conto de fadas: o maravilhoso. E sobre tal efeito, não nos referimos apenas ao simples fato de que ao mudar de suporte, muda-se a forma, ou mesmo às contribuições e atuações do elenco. A inefável capacidade do texto literário de produzir interpretações, deduções e criações, inclusive quando tratamos da representação do espaço narrativo, ao ser adaptada para o audiovisual, recebe a interferência da imagem, que Martin (2005, p. 27) detalha o efeito, dizendo que

A sua gênese é, com efeito, marcada por uma ambivalência profunda: é o produto da atividade automática de um aparelho técnico capaz de reproduzir exacta e objetivamente a realidade que lhe é apresentada, mas ao mesmo tempo esta atividade é dirigida no sentido preciso desejado pelo realizador.

A obra de fato foi muito bem enriquecida por tais fatores, entretanto nos referimos como a construção das cenas na composição da obra, a caracterização do que estava escrito no texto literário foi responsável pela representação desse maravilhoso, advindo da literatura em que o irreal se coaduna com o real para construir o mundo do impossível numa perspectiva de previsibilidade. E, assim, o maravilhoso migra da subjetividade de cada leitor para a proposta imaginada pelo diretor e efeitos disponíveis no suporte atual.

Notadamente, a concretização do animado com o inanimado, da natureza viva com a natureza morta, numa miscelânea de cores em que o inanimado é exposto de forma grotesca e sobreposta ao animado numa congruência de interação fazendo com que o processo de recepção da obra seja ainda mais dinâmico, como se o maravilhoso não fosse apenas um elemento constitutivo do gênero em questão, todavia uma possibilidade real de encantamento em que o espectador também passasse a entender a proposta do maravilhoso a partir do estranhamento, diante de tantas formas inusitadas, mas ao mesmo tempo realizando a leitura dessa proposta diferenciada em que real e irreal se misturam, se completam e podem ser aceitos.

A grandeza dos intertextos literários foi mantida e os efeitos do audiovisual puderam atualizar essas obras presentes em *Hoje é dia de Maria* numa perspectiva de enriquecimento, de modo que o mostrar ampliou e dinamizou esse eterno recontar.

Com a referida adaptação o processo de imaginação continua ativo, o texto literário sempre suscita o caráter plurissignificativo, destacamos, então, como a representação do maravilhoso enriqueceu a obra ao unir numa mesma proposta elementos do conto de fadas clássico imbricado numa proposta de manifestação e representação da cultura brasileira em que o irreal se tornou possível não apenas para a interação dos personagens, mas para a concretização da adaptação da obra.

O recurso da imagem no audiovisual faz a obra alcançar um novo público e gera outras interações e reações. Não se trata, portanto, de caricaturar o imaginário, porém de tornar material o imaginado, de propor uma definição dentre tantas que podem ser construídas na imaginação de quem lê, e de, principalmente, manter essa característica fundante das narrativas, que é de se reinventar por meios de outros suportes em cada tempo, em cada fase, provando que o contar está para além da categorização dos modos de narrar.

2.3 O Universo fantástico no espaço narrativo e os caminhos de encantamento

Seja em um livro, no cinema, no teatro ou na televisão, sempre que se anuncia uma produção adjetivada como *fantástica* acredita-se que essa seja acima do comum, do normal, inclusive do esperado, assim como diz a convenção. Do mesmo modo, quando tratamos, especificamente, do fantástico numa obra literária, que originalmente já permite inúmeras (re)significações da realidade, estamos, de fato, diante da possibilidade e, principalmente, da expectativa de que o natural seja subvertido, conforme destaca Ana Luiza Camarani (2014, p. 7-8), ao tratar sobre a caracterização da narrativa fantástica, quando menciona que ela se constitui “pela aliança e pela oposição que se estabelece entre as ordens do real e do sobrenatural, promovendo a ambiguidade, a incerteza no que se refere à manifestação dos fenômenos estranhos, insólitos, mágicos, sobrenaturais”.

Desse modo, essa relação de ambivalência entre real e irreal prevalece na narrativa fantástica e a caracteriza, assim como afirma Roas (2014, p. 110), quando diz que “o mundo construído nos contos fantásticos é sempre um mundo em que de início tudo é normal” aspecto que caracteriza a própria natureza do gênero conto, o que favorece essa ambivalência, uma vez que o espectador constata, identifica e aproxima realidade e ficção.

Para Ceserani, (2006, p. 08), tratar sobre o *fantástico* é sempre incidir sobre diversas concepções, que tornam a discussão fundamentada em diferentes abordagens, sejam históricas, teóricas e de classificação. Assim, o referido autor menciona os processos historiográficos que movimentaram os séculos XVIII e XIX e suas respectivas transformações sociais como fomentadoras das diversas concepções para o *Fantástico*. Contudo uma citação nos chama a atenção

A fantasia (fantasy) é uma atividade humana natural (...). A fantasia criativa se funda na firme aceitação de que as coisas no mundo são assim como elas nos aparecem à luz do sol; é uma aceitação dos fatos em si, mas não uma submissão a eles (...). Se os homens não soubessem distinguir de verdade entre os seres humanos e os sapos, as fábulas sobre os príncipes-sapos nunca seriam possíveis. (TOLKIEN, 2006, p. 54-55).

Sendo assim, essa condição de “aceitação” fundamentou a construção das narrativas hoje categorizadas como Literatura infanto-juvenil, mas que mesmo antes dessa classificação povoaram o imaginário do público ao redor do mundo. Essa abertura para o impossível ser possível acaba se instaurando a partir da interferência do que conhecemos como o *Era uma vez...*, uma espécie de senha que foi responsável ao longo da história pela aceitação dos fatos narrados sob o viés do maravilhoso, enquanto a presença de elementos aceitos com naturalidade dentro da narrativa, bem como o fantástico em que real e irreal se imbricam. Apesar do fantástico não ser uma categoria acionada pelo mesmo viés do maravilhoso, ele também se faz presente no legado que constitui a literatura mundial.

E ainda, aproximando o fantástico ao universo literário, Ceserani (2006, p. 12), afirma que “elementos e comportamentos do modo fantástico, desde quando foram colocados à disposição da comunicação literária, encontram-se com grande facilidade em obras de cunho mimético-realista, aventureesco, patético-sentimental, fabuloso, cômico-carnavalesco”, entre outros tantos elementos que compõe essa categorização.

Ceserani, (2006, p. 57), também afirma que as categorias que subdividiram o que seria o fantástico, o maravilhoso, o estranho e a junção como o maravilhoso-fantástico, na verdade, foram abordagens, enquadramentos para efeito de análise formal, enquadramento cultural com vistas a uma definição. Pensar criticamente sobre essas categorias é saber que existe um levantamento da própria história da literatura, porém somente a partir do século XIX estudos são efetivados em torno da demarcação de tais temas, e como bem pontua Roas (2014, p. 30), o sobrenatural é condição indispensável do fantástico, mas nem toda obra que apresenta o fenômeno do sobrenatural poderá ser intitulada de fantástica. Pensamos, assim, no fantástico

como uma categoria, enquanto componente literário e também como uma característica, que povoa o imaginário de muitos leitores quando se referem a uma obra ficcional.

Conforme descreve Camarani (2014, p.14) o fantástico se efetiva no desequilíbrio ou na perturbação das leis reconhecidas, pautadas na realidade. Então, se o maravilhoso faz o sobrenatural ser concebido como natural, o fantástico irá ampliar a representação do ficcional ao apresentar numa obra o que foge ao natural, o que não é previsível. Ambos estão na base do acervo narrativo que temos acesso, seja no suporte impresso, seja no audiovisual. Destacamos, assim, a importância de tais elementos na constituição histórica da literatura, contribuição que associada à capacidade criativa de autores e leitores fundamentou e difundiu a literatura e todo o seu legado.

Observamos distintas classificações, ao longo do tempo, no intuito de, digamos assim, categorizar, facilitar a compreensão ou até mesmo o estudo dos elementos que compunham o universo literário. Independente das demarcações temporais de classificação, enquanto fenômeno, enquanto processo de subjetivação do que se dá no campo do real e irreal, do possível e impossível, o que se projeta como subvertido, o fantástico, assim como o maravilhoso, está na base da trajetória da narratologia, ao longo do tempo. E pensar como essas categorias são apresentadas no audiovisual implica também numa reflexão sobre o espaço narrativo e suas reverberações na representação de duas categorias tão representativas dos contos de fadas.

O espaço narrativo compõe um relevante elemento da narrativa por se apropriar da condição de “lugar” geográfico físico ou psicológico onde personagens irão atuar, sobre o qual a trama irá acontecer. E quando se trata de representação do fantástico por meio da imagem, o espaço narrativo assume uma importância ainda maior para a narrativa, uma vez que ele irá apresentar o que na literatura fica por conta do imaginário do leitor. Mesmo que no audiovisual essa representação também dependa da mente criativa do diretor, mesmo assim o espaço narrativo será o substrato para a criação e repercussão dos personagens, tornando-se importante considerar que “a personagem existe porque ocupa espaços na narrativa” (SANTOS; OLIVEIRA, 201, p. 68).

Quando pensamos na importância do espaço para a narrativa literária, entendemos que o texto é um constructo em que seus elementos se completam e projetam significados, daí a mesma importância quando tratamos da obra literária quando essa migra para o audiovisual. O fantástico que destacamos em *Hoje é dia de Maria*, chama o impossível a ser possível, se aglutina ao enredo intertextual e passa a ser contado não só através das contribuições de cada leitor na relação com o roteiro, todavia destacar como ele é apresentado, representado e

materializado através da imagem. Assim, como afirma Camarani (2014, p. 78), a narrativa fantástica é bivalente, oscila entre provável e improvável

a narrativa fantástica caracteriza-se ao mesmo tempo pela aliança e pela oposição que estabelece entre as ordens, do real e do sobrenatural, promovendo a ambiguidade, a incerteza no que se refere à manifestação dos fenômenos estranhos, insólitos, mágicos, sobrenaturais.

Assim, essa “aliança” entre real e sobrenatural atribui à obra uma “permissividade”, uma aceitação daquilo que passa a ser aceitável porque se está sob o viés do ficcional, como se nesse modelo tudo fosse possível, tudo fosse permitido, até o inimaginável. Jacqueline Held, (1980, p. 24-25) afirmara que “o fantástico seria o irreal no sentido estético daquilo que é apenas imaginável”, conforme ocorre em *Hoje é dia de Maria*, quando a narrativa simboliza a vida da protagonista por meio de uma vela, que, ao ser apagada pela antagonista, leva Maria à morte e sobre seu corpo nasce uma capinzal, mas que ao ser constatada pelo seu pai, faz a vela ser reaccesa e a vida da personagem ressurgir no mesmo momento em que a vela reacende:

Figura 10: O impossível sendo possível pelo viés do fantástico



Mesmo morta e enterrada, a personagem revive num sopro em que a vela reacende, o que na lógica da realidade cotidiana é inverossímil. Tal condição se torna justificável pela

própria natureza do ficcional, que tem chamado o impossível ao realizável, e sobre essa condição o fantástico se apropria. Em meio a terra onde o corpo caíra sem vida, o mesmo corpo ressurgiu intacto com todas as funções vitais, o que nos remete ao pensamento de Emílio Carilla (1968, p. 20), quando este afirma que “ao mundo fantástico pertence aquilo que escapa de ou até está nos limites da explicação ‘científica’ e realista aquilo que está fora do mundo circundante e demonstrável”. Assim, a narrativa fantástica apresenta o sobrenatural numa proposta de inquietação do leitor ao fazê-lo perder a segurança diante do mundo real (ROAS, 2014, p. 31). Essa inquietação não se dá pela morte, fenômeno real, previsível, mas pela ressuscitação em perfeito estado de saúde e conservação física, fato ocorrido pela chama da vela que havia sido apagada e reacende.

Conforme observamos na cena acima, a mentira é apresentada como algo possível, realizável diante do que o determinismo da realidade questiona, assim, o fantástico proposto na cena nos faz refletir sobre como ele aciona a criação de outro mundo por meio de palavras, pensamentos, e realidades. Esse novo universo é observado na composição das obras nas linhas e entrelinhas, no jogo das imagens e das crenças, da lógica e dos afetos, mesmo que contraditórios (BÈSSIÈRE 2012, p. 3).

Para Charles Nodier, (1970, p. 119-120), não há uma previsibilidade do fato narrado quando se trata do efeito do “fantástico” sobre o texto narrativo e sim uma preparação, uma abertura para o efeito da mentira. Assim o referido autor entende que esse efeito se dá por meio da atuação da imaginação. Logo, a cena em que um simples soprar de uma vela tem o poder de tirar e de trazer à vida da personagem nos é permitido a aceitação por esse efeito de mentira, que pela subversão que caracteriza o fantástico provoca a aceitação do que não se questiona, uma vez que, o mundo do absurdo realiza.

Entendemos, então, que o *fantástico* agrega valor pelo seu caráter subjetivo, imaginativo e, portanto, porque não dizer pelo seu valor de trazer à tona o sobrenatural, que para muitos teóricos é condição existencial do *fantástico*. Do mesmo modo, na perspectiva de Roas (2014, p. 25)

a literatura fantástica é o único gênero literário que não pode funcionar sem a presença do sobrenatural. E o sobrenatural é aquilo que transgride as leis que organizam o mundo real, aquilo que não é explicável, que não existe, de acordo com essas mesmas leis.

Diante dessa “premissa”, analisamos a importância do fantástico como elemento agregador de ficcionalidade para a narrativa, e quando nos referimos à narrativa, destacamos a

abrangência do gênero, uma vez que a segmentação “infanto-juvenil” é datada pós século XIX, porém o contar que fundamentou a história da literatura mundial é um fenômeno da fase oral, foi e continua sendo fomentador desse “gatilho” que dispara a intrínseca relação imaginação/criatividade.

Quando associamos características e pertinências do fantástico não só na obra *Hoje é dia de Maria*, mas na literatura como um todo, estamos diante da profícua participação dessa categoria para as narrativas, em conformidade com a concepção de Cristina Batalha (2012, p. 484), ao declarar que “o fantástico poderia ser utilizado para designar a própria literatura em seu sentido global, independentemente de qualquer categoria relativa aos gêneros”. Do mesmo modo em que o fantástico permeia e compõe junto como o maravilhoso elementos integrantes do que conhecemos hoje como literatura infanto-juvenil, constatamos a confluência entre o maravilhoso e o fantástico na obra aqui em estudo.

Desse modo, os elementos se completam, se interpolam numa irrupção na qual o audiovisual participa dessa representação, dessa construção, enquanto suporte. E o sobrenatural, em sua condição de elemento fundante fantástico se incorpora por meio da imagem e o materializa. No texto de Soffredini (1995), a madrasta é a antagonista de Maria em toda a narrativa. Já na adaptação para o audiovisual, Luis Alberto de Abreu e Luiz de Fernando Carvalho, o antagonismo se dá entre Maria e Asmodeu, personagem criada pelos adaptadores, que participa da obra sob sete aparições. O roteiro impresso assim descreve o encontro entre estes personagens: “MARIA vem andando, chutando uma lata, que vai se transformando em um ser: primeiro em ASMODEU, depois em ASMODEU 1 (um moço bonito) (ABREU; CARVALHO, 2005, p.93).” Ao ser exibida, a cena aprimora o irreal, o sobrenatural. Na perspectiva de Roas (2014, p. 31), esse sobrenatural é identificado como “aquilo que transgride as leis que organizam o mundo real, aquilo que não é explicável, que não existe, de acordo com essas mesmas leis.” A descrição do roteiro e a cena exibida tratam da aparição de Asmodeu, o antagonista de Maria, mas não observamos apenas a encenação do opositor da personagem principal, a cena demarca a representação do demônio em duas formas: sua forma animalesca e a forma classificada como “moço bonito”. As duas aparições por meio de uma metamorfose acontecem diante da personagem representante do bem (Maria).

Figura 11: O sobrenatural e o eterno embate em *Hoje é dia de Maria*



O maniqueísmo característico dos contos de fadas, e presente em *Hoje é dia de Maria*, é representado por Asmodeu e Maria. O antagonista de Maria é o demônio e nesse embate o mundo material rivaliza com uma figura sobrenatural, satanás, que se materializa sob sete aparições, conforme apresenta a imagem acima, e as metamorfoses também tão características do universo dos contos de fadas, ocorrem em cena e são ampliadas no audiovisual por meios dos efeitos especiais.

Os acréscimos do audiovisual, aos quais nos reportamos, contribuem, enfatizam não só o maravilhoso como também a categoria do fantástico, quando real e irreal permeiam as cenas e se ressignificam a exemplo dessa cena, quando Maria chuta uma lata que começa a fazer movimentos disformes como se assumindo uma forma, até que a menina pega tal objeto e arremessa contra uma árvore, momento em que ocorre uma explosão de fumaça, e então surge Asmodeu, que o roteiro impresso assim descreve: “tem sobrancelhas unidas, dois cotos de chifre na cabeça e um sorriso maligno: é o demônio ASMODEU.” (ABREU; CARVALHO, 2005, p.84). A aparição de Asmodeu é imediatamente substituída por ASMODEU 1, uma metamorfose em que o roteiro denomina de ASMODEU 1: “O MOÇO BONITO, vestido com apuro, e de chapéu de feltro, entra no povoado, arrancando olhares das pessoas com quem cruza, admiradas de sua beleza ” (ABREU; CARVALHO, 2005, p.93).

As imagens quase que simultaneamente apresentadas em vídeo intensificam a relação dicotômica entre o demônio em sua face de satanás idealizado como representante do mal e do inferno, enquanto que o jovem bonito é o sedutor que encanta, principalmente, as jovens,

a aparição original remete ao imaginário histórico acerca da figura do demônio, uma figura animalesca resultante da bifurcação entre um homem e um quadrúpede, com chifres e cor avermelhada. Já a segunda aparição retrata o oposto da primeira, um homem bonito e muito sedutor com a capacidade de enfeitiçar as mulheres (SILVA, 2015, p.60-61)

A presença do maniqueísmo bem e mal, assim como comenta Irlemar Chiapini (2012, p. 67) são embates que tipificam o fantástico “glorificam uma concepção maniqueísta do mundo”. Observamos que quando o texto é adaptado para o audiovisual, a transfiguração propõe uma representação do que está descrito no texto dramático e também no roteiro impresso da obra que, ao nosso ver, cria uma nova proposta de representação do texto, uma vez que não se trata apenas do que se pensa sobre o que o texto descreve ou o roteiro orienta, mas nos é apresentada uma forma, um movimento, uma proposta a ser vista, materializada.

Deste modo, o movimento dado à lata enquanto essa vai assumindo uma forma e resultando na aparição dos dois Asmodeu não propõe apenas um entrelaçamento entre o maravilhoso e o fantástico, conforme ocorre em toda a composição dessa adaptação, mas também agrega valor a essas duas categorias, enquanto ampliação do que é proposto no texto dramático de Carlos Alberto Soffedini que vai ao ar e é descrito no roteiro. A cena coaduna com o que declara Rodrigo Guimarães (2007, p. 245) ao afirmar que “quando se ‘criam’ novas impossibilidades, simultaneamente inauguram-se novos possíveis”. Nisso o espaço narrativo em *Hoje é dia de Maria* representa e reapresenta o fantástico e o maravilhoso, valorizando tais categorias ao ampliar o que é peculiar a cada uma, Com isso o inimaginável, o permissivo, a criação e a recriação se misturam, conforme entende Gaston Bachelard (2008, p. 196), quando ressalta que “a imaginação imagina incessantemente e se enriquece de novas imagens”, desse modo, as categorias do texto literário ao migrarem para o audiovisual não só reforçam o que lhes é próprio como também são valorizadas pelos efeitos do suporte utilizado.

Logo, pensar sobre o fantástico numa produção é conceber a ideia de transgressão. Esse transgredir adentra no universo de possibilidades em que o irreal, o inimaginável e a criatividade se associam e ampliam a produção. Conforme apontamos no presente trabalho, visualizar o *fantástico* em *Hoje é dia de Maria* é inferir o simbólico, que para Cavalcanti (2009, p. 26) “é, principalmente, a tentativa de preenchimento do lugar faltoso, ou seja, torna

presente algo que ‘re-vela-se’ por meio da representação”. É também ver materializada a história contada pela ordem criativa do roteirista, diretor, cenógrafo, enfim, pelas “mãos” de quem adapta para a imagem o que antes ficava a critério do leitor literário, conforme temos mencionado

O contexto em que a adaptação é produzida condiciona a produção do produto adaptado, mesmo que seja uma produção coletiva, as escolhas que envolvem a adaptação são condicionadas ao renome de quem a dirigirá, os atores escalados, o mercado ao qual será oferecida, entre outros fatores que influenciam a adaptação produzida, seja ela para o cinema, para a televisão ou para plataformas de *streaming* (MARCELINO, 2019, p. 34).

O espaço pode ser lugar, paisagem, até mesmo o *não-lugar*, é o ponto de referência para a ação da personagem, ele situa, orienta, sinaliza, media com outros elementos da narrativa, a exemplo do tempo e da personagem.

O maravilhoso bem como o fantástico engendram as narrativas ao longo da história, embrenhando-se nos diferentes suportes utilizados para a efetivação do contar. Desde a fase oral até a era do audiovisual, o impossível tem se tornado possível por meio dos acréscimos que tais componentes demarcam. E em *Hoje é dia de Maria* os dois fenômenos que compõem a história da literatura e que, ao longo do tempo e das pesquisas, se transformaram em categorias, são representados na obra em estudo e mais que isso, são ampliados pelos recursos do suporte sobre o qual foram adaptados, o audiovisual, especificamente, a televisão. E em se tratando de duas categorias literárias tão presente na história das narrativas, esse migrar para assume outra categorização, que é ter o espaço narrativo audiovisual para representar e rerepresentar tais elementos tão significativos para os contos de fadas.

2.4 A *mise-en-scène* e seus efeitos representativos em *Hoje é dia de Maria*

Quando nos referimos à *mise-en-scène*, efetivamente também estamos tratando sobre espaço, uma vez que, assim como descreve Luiz Carlos de Oliveira Júnior (2010, p.33), se trata da “abreviação da essência de uma arte dedicada à captação da aparência viva e concreta das coisas”, desse modo, o “lugar” onde os fatos sucederão, e, assim sendo, a captação da cena se dá com maior propriedade, já que a cena falará por si e se agregará à participação da personagem.

David Bordwell e Kristin Thompson (2013, p.205), sucintamente, afirmam que essa expressão de origem francesa “significa ‘por em cena’ uma palavra aplicada, a princípio, à prática de direção teatral.” Se entendemos sob esse viés, por em cena, entendemos como ela

compõe a cena. Conforme propõe João Paulo Palitot (2016, p. 55) “é preciso entender que a *mise-en-scène* faz parte desde a escolha dos aparatos que entram em cena na direção de arte (...) até a posição e movimento da câmera, passando pela posição e atuação dos atores.”

Logo, a escolha de como o texto será apresentado por meio do entorno na cena também contribui para que o ficcional seja aperfeiçoado. Oliveira (2010, p. 5) também chama a *mise-en-scène* de espaço representado, e nessa concepção observamos como esse conceito se faz relevante em *Hoje é dia de Maria* por não se tratar apenas de adaptar para o audiovisual intertextos que fazem parte da história da literatura, mas também adaptar, representar, apresentar categorias que sempre instigaram o imaginário como o fantástico e o maravilhoso. Isso porque a *mise-en-scène*, conforme sinalizam Bordwell e Thompson (2013, p. 209), se reverbera sob “cenário, figurino e maquiagem, iluminação e encenação”. Pensamos como o cenário contribui para a representação do maravilhoso e do fantástico, por meio da iluminação e encenação, as cenas, contam, apresentam e rediscutem a produção ficcional.

Quando tratamos sobre os efeitos do audiovisual em relação às categorias, por assim dizer, o maravilhoso e o fantástico, também percebemos que esse contar do audiovisual agrega a capacidade inventiva de quem adapta e, como afirma Balogh (2002, p. 89), “a ficção televisual é resultante de um intenso trabalho em etapas de realização e produção, geralmente feita por equipes extensas de profissionais especializados”. A materialização do que fora idealizado pelos adaptadores irá se configurar pelas mãos de toda a equipe que produzirá o que virá a ser de fato o produto audiovisual, que conforme ficou explícito em *Hoje é dia de Maria* exige uma demanda da equipe técnica para preparar o pensado pelos autores e, no caso em questão, a adaptação do que surge na literatura e migra para o suporte televisão.

Assim identificamos, ainda no início da narrativa em questão, a reinterpretação criativa citada por Hutcheon (2013), quando a cena inicial, em que Maria brinca num balanço, é apresentada por meio de uma animação. Em seguida, a paisagem interiorana é exibida sob os efeitos da mistura de vários elementos, assumindo uma ambivalência presente na própria obra, quando mistura o clássico ao popular. Personagens e componentes cenográficos irão compor a narrativa, ora por passagens e paisagens naturais, ora por efeitos especiais, que caracterizam a proposta do principal idealizador da referida adaptação, Luiz Fernando Carvalho.

Figura 12: O natural e o artificial compoem e concretizando cenas



A adaptação proposta por Luís Alberto de Abreu e Luiz Fernando Carvalho apresenta no audiovisual o dialogismo de culturas, histórias e gêneros. Essa proposta de produção já é declarada na abertura da obra: enquanto a trilha sonora sinfônica expõe os caracteres com o elenco, começa a ser exibido um resumo dos episódios em forma de xilogravura, técnica de ilustração própria da literatura de cordel. As imagens se perpassam, promovendo um movimento involuntário por parte das figuras ilustradas.

A sequência é encerrada com a exposição do título da obra, conforme é mostrado na primeira imagem acima. Nessa abertura, já observamos a menção à proposta dos adaptadores. O título é bordado sobre um tecido de juta, em seu entorno há a presença de fitas e flores artificiais e coloridas, contrastando com os tons acinzentados. Sob o título, formam-se, com a juta, formas arredondadas simulando ondas, que assim como menciona Ryngaert (1995, representam o espaço não representado efetivamente na maior parte da jornada, mas que dá o destino à travessia da personagem. E, ao final da abertura, o título da obra é completado, enquanto a tela expõe o que representa um palco com cortinas decoradas com a imagem do pássaro, personagem que irá atuar como ajudante-protagonista na jornada, de modo que o popular do cordel compõe a imagem junto com o tablado do teatro erudito.

Observamos em outras sequências a recorrência de tons amarelo, laranja, que Bordwell (2013, p.216) analisa, dizendo: “quando o cineasta usa a cor para criar um paralelo entre os elementos do cenário, o motivo pode ser associado à vários adereços (...) o uso recorrente do laranja cria um conjunto de motivos de natureza dentro da narrativa”. E essa natureza bucólica é representativa não apenas para atentar para um cenário campestre, mas, sobretudo para um interior nordestino, onde o amarelo, o laranja, fazem menção ao sol forte tão característico da região.

Já nas demais imagens, temos exemplos de como o espaço enquanto cenário se coaduna à proposta de adaptação sob a perspectiva de que tudo se imbrica para representar e apresentar um conto de fadas universal que dialoga com a cultura e a literatura nacional. Na sequência das três imagens, a câmera vai se movimentando em *travelling* da direita para a esquerda, enquanto o cenário exibe uma paisagem que mais parece uma pintura, fixa, imóvel, em meio à montanhas, um espaço geográfico semelhante ao que é encontrado na zona rural. Enquanto no terceiro quadro uma boneca estática, sobre um balanço, faz alusão à brincadeira comum entre crianças, principalmente, no interior brasileiro. E na última cena vemos a paisagem real com a exibição da casa e do pai de Maria se movimentando em direção a parte externa, enquanto ao fundo a paisagem fixa, igualmente à inicial, completa o cenário que tem o amarelo como iluminação perene, na sequência como de fosse o entardecer.

Pensar na *mise-en-scène*, é ter ciência das profícuas alternativas para potencializar os sentidos construídos numa cena, tendo como campo de produção para tanto, o cenário, a iluminação, o figurino, o maquiagem e a atuação dos atores, contudo, sem dúvida, o elemento definidor é a sensibilidade do diretor em pensar e compor cada quadro. Nessa perspectiva de que a *mise-en-scène* é composta pelos elementos pertencentes a uma obra ficcional, todavia dosados pela sensibilidade de quem produz, dirige a obra, faz-se necessário uma análise mais detalhada quando tratamos de uma obra dialógica como a que compõem nosso corpus, na presente pesquisa.

A relação dialógica, conforme diz Bakhtin (1997, p. 346) “é uma relação (de sentido) que se estabeleceu entre enunciados na comunicação verbal. Dois enunciados quaisquer, se justapostos no plano de sentido (...) estabelecerão uma relação dialógica.” Assim, as histórias que se imbricam em *Hoje é dia de Maria* são contadas sob a *mise-en-scène* de seus diretores, e esse diálogo é contado, narrado, mostrado nas sequências. O que apresenta uma obra literária ao ser adaptada para o audiovisual é o processo criativo de transpor de uma linguagem para outra a essência do que é contado e a existência no audiovisual se dá nesse processo, ao nosso ver, pelo viés da *mise-en-scène*.

Figura 13: Atuação, iluminação, maquiagem e cenário na construção poética e audiovisual



Os *frames* acima são de uma sequência que faz um recorte de cenas que exemplificam o todo sobre o qual observamos como o espaço narrativo, a partir da *mise-en-scène*, ou seja, do trabalho diferenciado com os elementos técnicos, ressignifica a narrativa e as categorias pertencentes ao universo dos contos de fadas, diga-se, o maravilhoso e o fantástico. Tais elementos são materializados e enriquecidos por uma produção audiovisual que traz na sua composição o detalhe de uma maquiagem como vemos nos exemplos dos *Executivos* e de *Asmodeu*. E sobre esse recurso na composição de uma cena, Bordwell (2013, p.221), afirma que a maquiagem “pode acentuar o que se pretende chamar atenção, lápis de olho, rímel, podem chamar atenção do olhar”. O autor ressalta ainda que “os olhos têm um lugar especial no filme. Em qualquer cena, as informações cruciais da história são transmitidas pela direção do olhar de uma personagem, o uso de pálpebras e a forma das sobrancelhas”(BORDWELL,

2013, p. 237). Observamos esse resultado em passagens de *Hoje é dia de Maria*, nas várias cenas em que são dados closes em *Asmodeu*, o detalhe de câmera, com a contribuição do efeito de maquiagem, deixam evidente a expressão maléfica e raivosa da personagem.

Do mesmo modo, o efeito de luz e sombra da iluminação, durante a narrativa, vai traçando a dinâmica de uma geografia que circula por uma terra árida e se transfigura para representar o interior e suas simbologias. A natureza viva e morta de um cenário, que contrastam, entretanto se complementam, vão representando o lugar onde o maravilhoso e o fantástico são apresentados, o que ocorre, por exemplo, quando do efeito dado à cena em que *Asmodeu* captura a alma de *Zé Cangaia*, chegando a dobrar uma espécie de sombra em forma de tecido, um manto. Além da performance por parte dos atores, que assim como descreve Bordwell (2013, p.233)”a interpretação de um ator é composta de elementos visuais (aparência, gesto, expressões faciais e som (voz, efeitos)” que enriquecem o texto contado, cantado e mostrado pelas mãos de adaptadores que assimilaram e projetaram na produção da obra uma criação. Logo, o adaptador pode não apenas adaptar, mas inovar, ampliar, ressignificar.

A *mise-en-scène* em *Hoje é dia de Maria* assume um caráter quase que protagonista, pois agrega à obra “um fazer” poético por redimensionar a própria natureza dialógica dessa obra. A forma como as sequências foram produzidas e exibidas promovem uma inovação quando mostradas na televisão exatamente por sua “linguagem” inovadora. Essa linguagem se fez por esses elementos que Bordwell (2008) chamou “essencial sentido técnico”, esses elementos que compõem a obra e que atribuíram aos intertextos presente um novo modo de contar. Utilizando as palavras de Bakhtin (1997, p. 320) “a obra se enriquece de novos significados, de um novo sentido; a obra parece superar a si mesma, superar o que era na época de sua criação” e, com isso, não mencionamos que o audiovisual seja superior à literatura, mas que a literatura empresta suas histórias ao audiovisual para que este recontasse-as, atualizasse-as, como assim tem sido a própria história da literatura: usar as tecnologias de seu tempo para manter sua essência e se reinventar, que começa na tradição oral e chega ao audiovisual, agregando ferramentas, contudo, contando histórias e conquistando públicos.

Assim como expõem Renata Junqueira Souza e Claudia Leite Brandão (2018, p. 293)”os contos têm em suas narrativas importantes sentidos marcados pelo insólito e/ou real que encantam as crianças, despertando o interesse pelo ler, ouvir e/ou contar, ativando o sensorio. A narrativa literária estabelece espaços de diálogos ‘inter e intratextuais” e, conforme, verificamos em *Hoje é dia de Maria*, a *mise-en-scène* agrega ao intertexto, ao maravilhoso e ao fantástico, presentes na obra.

A imagem é diferenciada na microssérie pelas cores, a iluminação, os acréscimos dos cenários, que em sua composição dialogam com o teatro. Os figurinos que remontam o ideário do mal, do diabo também enriquecem a obra. A simplicidade de uma menina do campo, bem como a interpretação do elenco de atores, que deram vida e materializaram os personagens também contribuem para o resultado da produção. *Hoje é dia de Maria* retoma temas e personagens que povoam a imaginação de milhares ao longo do tempo. Essa adaptação retoma os fios que fizeram e continuaram a fazer parte do nosso repertório, enquanto leitores e sonhadores porque a literatura tem esse poder de ativar os sonhos e nos estimular a sermos cada dia mais inventivos, criadores, humanos.

3 HOJE É DIA DE MARIA: PROCESSOS CAMINHATÓRIOS DE UMA MESMA JORNADA

“Inútil procurar a origem das narrativas no tempo, é o tempo que nasce na narrativa”

(TODOROV, 2003, p.112)

A literatura conta histórias e essas se reflorescem no tempo e reinventam a própria literatura. Desde as primeiras histórias, tempo firmado na oralidade, até a contemporaneidade, o narrar perpassou pelas diversas estratégias do contar. Nesse percurso caminhatório, usando a terminologia de Michael de Certeau(1994) o conto de fadas está presente na fundação da literatura e seus elementos reconhecidos como característicos do tempo do *Era uma vez...* fortaleceram as histórias contadas e encantaram o público ao longo do tempo.

Hoje é dia de Maria caracteriza-se como uma narrativa que perpassou por diferentes suportes, traçou um percurso artístico em que o texto foi “transfigurado” por diferentes apresentações, desde o contar literário idealizado para o tablado do teatro até adaptação para audiovisual. Tomando como escopo a história de uma menina que evolui e se transforma numa mulher, sempre resolvendo conflitos. Desta forma, este capítulo se destina ao estudo analítico da protagonista Maria, na fase menina, reapresentando dialogicamente o perfil da personagem que retoma a saga da heroína, tendo o audiovisual como efeito de reverberação.

3.1 *Era uma vez ... uma menina, uma Maria, várias outras!*

Se a presença de um texto no outro, como tem sido estudado ao longo do tempo e por vários teóricos que enfatizam essa relação de intersecção, propõe uma tessitura, um diálogo em que um texto retoma outro entendemos que tal relação pode atualizar ou ampliar o que já foi dito por meio dos elementos sob os quais uma obra é submetida ao ser retomada.

Na medida em que as narrativas e suas personagens são eternizadas por esse perene recontar, observamos como traços culturais de cada época, etnia e região vão se moldando e moldando as narrativas, seus personagens e a própria história da literatura.

A propósito, conforme explica Bakhtin (1997, p. 320), “o enunciado é um elo na cadeia da comunicação verbal e não pode ser separado dos elos anteriores que o determinam, por fora e por dentro, e provocando nele reações-respostas imediatas e uma ressonância dialógica” o que implica dizer que o enunciado propõe o advir e, nessa cadeia de dizer, novas conexões se estabelecem. O que muda nessa constante do recontar é, portanto, como cada adaptação irá

representar os elementos e a própria narrativa. Quando observamos a adaptação de *Hoje é dia de Maria* temos uma menção evidente desse diálogo, que conforme tratamos aqui, representa e reapresenta a obra e seus elementos, tendo como destaque no presente capítulo a personagem Maria.

Assim, como apresenta Antonio Candido (1970, p. 14): “É, porém a personagem que com mais nitidez torna patente a ficção, e através dela a camada imaginária se adensa e se cristaliza.” O raciocínio de Candido remete ao importante papel da personagem para a narrativa, uma vez que os demais elementos coexistem em função dela. Sendo assim, a personagem comporta, aglutina e dispõe o enredo que está sendo narrado, e o protagonismo exerce o “poder” de centrar a atenção.

Ismail Xavier (2003, p. 67) diz que: “a adaptação examina a partir de que perspectiva a história é contada a exemplo de como personagens são desenhadas em maior ou menor detalhe, ênfase”. Para ele, em cada modalidade de arte haverá diferentes recursos. Sobre os recursos em *Hoje é dia de Maria*, a menina do interior retoma a personagem dos contos clássicos, propondo o interlace com elementos da cultura popular brasileira, de modo que os contos populares vão sendo contados a partir do conto clássico, e nesse interim a personagem Maria apresenta esse diálogo, inclusive com outras personagens, seja pela retomada de outras histórias, seja pelo traço comportamental.

E assim recorremos às palavras de Martin (2005, p. 117) quando diz que: tudo “o que é mostrado na tela tem um sentido e, geralmente, um segundo significado que pode não aparecer senão depois de nele refletir: poder-se-á afirmar que qualquer imagem *implica* mais que do *explica*.”, assim a presença da personagem Maria além de representar uma personagem interiorana, significa implicitamente a retomada de outras, principalmente, no tocante à figura da heroína, que segue uma sina e realiza uma trajetória em que participa como resoluta nas histórias.

A protagonista da adaptação em questão é apresentada no audiovisual conforme propõe o texto dramático de Soffredini e o roteiro impresso, “vestida da cor do campo com as suas flores” (ABREU; CARVALHO, 2005, p. 09). O figurino descrito situa, ambienta a protagonista e compõe a proposta do cenário interiorano apresentado na primeira jornada de obra em questão.

O figurino não pode ser visto independentemente de outros elementos de um filme: ele se insere em um contexto que inclui a cenografia, a maquiagem, a iluminação, a fotografia, a atuação. O figurino não é fonte única, mas auxiliar na definição dos elementos da narrativa. (...) as roupas de cada personagem, de um extra qualquer ao protagonista, são significantes dentro deste discurso. O vestuário significa o ponto do espaço-tempo em que a

história se insere, marca passagens de tempo e também indica as características sócio-psicológicas dos personagens (COSTA, 2002, p. 41).

A protagonista *Maria* é apresentada na obra como uma menina do interior, com um figurino bucólico, em meio a brincadeiras e à lida da casa onde mora com seu pai. Até então, a narrativa remete ao cotidiano interiorano, a cena descreve uma menina na zona rural brincando de balanço, em meio às plantas e animais. E por ser constituída pelo diálogo, ou seja, pela “conversa” com outros textos, as histórias vão sendo acrescentadas, compondo uma nova história a partir de outras já contadas.

Desse modo, entendemos que *Hoje é dia de Maria* corresponde a um conto de fadas brasileiro que na mesma medida em que prioriza a cultura local/interiorana, apresenta elementos que a articulam ao universal, uma vez que a história retoma o conto d’*A gata borralheira*, de Charles Perrault, difundido no Ocidente também pelo nome de *Cinderela*. Logo, a construção da personagem dialoga com o regional e o universal para ativar o recontar sobre o qual se constitui a literatura.

Esse recontar de *Hoje é dia de Maria*, a partir de *A gata borralheira* da literatura mundialmente conhecida, estabelece conexões com as histórias brasileiras, partindo de um “pano de fundo” da literatura infanto-juvenil ocidental para trazer à tona outra história, outra *Maria*, e, principalmente, os seus caminhos, um diálogo assim como discutimos até aqui. Trata-se de uma narrativa ficcional pautada na construção de uma obra múltipla de várias identidades, em que o local se torna universal e as identidades são o resultado da soma de todas as outras, implicando numa mescla de várias identidades.

Essas identidades são apresentadas na mesma perspectiva de construção intertextual sobre a qual a obra se caracteriza: uma personagem chamada Maria que a partir de uma retomada de personagens da literatura nacional retoma o enredo clássico da heroína, de sua saga e também da sua sina. Maria é a protagonista que sofre com as perseguições da madrasta, que faz uma travessia e, assim como outros heróis, tem uma missão, mas que também canta, dança e recita versos da cultura brasileira.

Afinal, o constructo de uma identidade se faz na mesma teia que a do texto literário: um entrelaçamento de elementos, de histórias e eras, uma discussão bem contemporânea em que o todo se constitui também pelas interferências do que está no entorno. Stuart Hall (2005) trata da construção identitária do ser contemporâneo, exatamente fragmentado pelas circunstâncias da vida em sociedade. O efeito desse entrecruzar de identidades não está no centro da nossa discussão, entretanto, por outro lado, não deixa de ser percebido na obra, se

pensarmos na importância desse perpassar, enquanto processo de construção de *Hoje é dia de Maria*. Sob essa perspectiva, oral e escrito dialogam e atuam na construção da obra

MADRASTA

Ara, pegue...E vancê cuida que quem tá querendo le dá mel
Tá nargum proepósito de le fazê marvadeza? Pegue logo que isto daqui vai
ponha argum doce no amargo do seu choro....

MARIA, cautelosa pega o embrulhinho. Abre-o. Chupa o favo e constata
que é mel mesmo. Enquanto MARIA come:

MADRASTA

(Com muita intenção) Puis é isso... Um home feito o nhor seu pai... ainda tão
moço... num haveria de ficá viúvo nesses tanto de tempo.... Haveria de arrumá
uma cumpanhera mó de acarmá o facho...[...] E adespoi vancê, uma crilinha
ainda tão fracotinha, pra dá conta suzinha de cuidá dos arranjos dum sitião
que nem esse, tá certo?...Haveria de tê mais braço, mó de le ajuda na
sirviçana, tá certo? Antão.... (SOFFREDINI, 1995, p.57).

Nesse momento, início da narrativa, a obra apresenta o assédio da viúva ambiciosa, que visa conquistar Maria, com intenção clara de casar-se por interesse financeiro com o pai da menina, vindo, após o casamento, na ausência do pai, a castigá-la e explorá-la. Esse momento da narrativa retoma o texto de Charles Perrault (2018), *A gata borralheira*: “Era uma vez um fidalgo que se casara em segundas núpcias com a mulher mais arrogante e orgulhosa que alguma vez se viu, mãe de duas filhas [...] Assim que se casaram a madraستا mostrou logo que era muito má”.

Se analisarmos os dois trechos das referidas narrativas, observamos a mesma sequência, também tendo como destaque o fato de uma apresentar as falas da personagem enquanto que a outra é sumarizada pela voz do narrador. A versão brasileira traz no texto as marcas da oralidade na fala da personagem carregada por expressões interioranas, o que faz a sequência compor a mescla do universal com o local/regional.

Concomitantemente ao entrecruzar de narrativas, as canções pertencentes à obra, da mesma forma perpassam o popular e o erudito, o que nos faz pensar no que Iser (1996, p. 54) discute ao afirmar que o potencial de sentido de uma obra nunca pode ser plenamente elucidado, ou seja, sempre existirá a abertura para outras possibilidades de leitura, interpretação, enfim, uma nova abordagem. De modo que, não tratamos *Hoje é dia de Maria* como mais do mesmo, mas como uma obra, que apesar de apresentar o dito, faz com que sua composição seja uma abertura para outras conjecturas. Uma narrativa ao ser iniciada a partir da retomada de outra já conhecida, o que para Júlia Kristeva (2012) incorre no fenômeno da

intertextualidade, prepara o seu leitor e espectador, conforme apresentamos no presente estudo, para as sequências já conhecidas da obra anterior.

Assim, esse verbo *retomar* passa a estabelecer relações entre textos, num constructo em que as marcas se reverberam no discurso, no que está dito e não dito, e quanto a esse processo

se o discurso teórico continua geralmente chamando intertextualidade todas as manifestações de co-presença e de derivação distinguida por Genette, é preciso, entretanto, sublinhar os méritos desta divisão. O longo e minucioso trabalho sobre hipertextualidade desenvolvido em *Palimpsestes* – este título remete ao manuscrito apagado e re-escrito que deixa aparecer, em filigrana, vestígios variáveis do texto anterior – permite em primeiro lugar esclarecer relações entre um texto presente e um texto ausente, entre o atual e o virtual. Gesto maior da estética pelo qual a linguagem real do texto remete virtualmente sempre a uma outra linguagem, linguagem virtual no horizonte da figura e que considera o leitor intérprete (SAMOYAUULT, 2008, p. 32).

No entendimento de Samoyault (2008), um texto não existe sozinho, é fruto de uma relação com outro texto, sendo, portanto, um todo composto de palavras e pensamentos sob a influência de uma referência anterior.

E sob essa perspectiva, a intertextualidade apresenta fenômenos de rede, de correspondência de conexões, compondo um dos principais mecanismos de comunicação literária. Balogh (2005, p. 49), afirma que “essa relação intertextual explicitada diferencia a adaptação de outras relações entre textos” Conforme discutimos no presente trabalho, a adaptação estabelece relações entre textos e o audiovisual compõe a versão a ser apresentada por meio de seus elementos definidores, de modo que o ler e imaginar passa a contemplar dois outros sentidos, o ver, o ouvir, que também irão compor o processo de recepção da produção.

Sobre esse fato, constatamos que a literatura tem acompanhado e contado a história da humanidade através de personagens e histórias que foram sendo retomadas, ao longo do tempo, e ao migrar para o audiovisual, o texto continua a contar o texto literário, utilizando para isso as suas peculiaridades, conforme observamos em Abreu e Carvalho (2005, p. 09), quando o roteiro impresso assim descreve a cena 1: “O sol se levanta, trazendo uma luz nova. A estrela d’alva ainda brilha no céu da manhã. E uma lua de desmancha. MARIA, vestida da cor do campo, com todas as suas flores, se deleita em seu balanço, que voa, amarrado ao tronco de uma árvore”. Essa descrição apresenta a protagonista com um nome bem comum entre os nomes brasileiros, está trajada com um vestido de estampas bucólicas, brincando num contexto característico das tradicionais brincadeiras do interior brasileiro, especificamente

nordestino. Até então, a cena é completamente nova, no entanto, as cenas seguintes vão apresentando o enredo de uma menina sofrida, explorada e maltratada por uma viúva perversa identificada na obra como *MADRASTA*, que daí então estabelece o diálogo com a personagem da narrativa de Perrault.

FIGURA 14: O intertexto sob o viés do audiovisual em *Hoje é dia de Maria*



Temos então, um exemplo evidente da adaptação, quando um novo texto é permeado por outro já tratado e que, nesse caso, o audiovisual apresenta sob efeitos visuais, o que Balogh (2005, p. 48) chama de “operação intertextual”, essa passagem do texto literário para o audiovisual. No momento em que Maria é apresentada, todo o cenário e a própria caracterização de uma menina interiorana não nos remete ao conto clássico. Contudo com a inserção da figura da Madrasta e toda a sequência da narrativa, o novo texto em construção vai explicitando a história já contada, da menina órfã que sofre maus tratos por parte da madrasta ambiciosa.

Destacamos, na sequência acima, o modo como o texto universal se manifesta sob o cenário interiorano a partir de um cotidiano típico do nordeste brasileiro em que as mulheres lavam roupas às margens do rio e que as carregam todas envolvidas por um lençol, numa espécie de bola popularmente conhecida como “trouxa de roupa”. A composição das cenas atenta para a representação da proposta da obra em unir o universal ao local (a protagonista sofre com a carga de trabalho e esse é apresentado sob a tradição e as práticas interioranas do Brasil). A protagonista e a antagonista são personagens que utilizam a variação linguística que diferencia o texto, bem como toda a vegetação composta de uma caatinga que tipifica a vegetação do nordeste brasileiro, caracterizado, em grande parte, por uma vegetação composta de pequenos arbustos e gramíneas, além do clima seco e quente, tão bem representado nos episódios⁷.

Dessa forma, essa “operação intertextual”, conforme discute Balogh (2005), mescla o clássico com o popular e, ao mesmo tempo, particulariza a obra em questão a partir desses acréscimos que o audiovisual atribui. Nas palavras de Alvarez Garcia (1985, p. 28), “podemos dividir a matéria visual em: música, ruído e palavra falada.” Conforme discutimos, a cena da madrastra que maltrata a afilhada é composta não apenas pela ação proposta no texto clássico, mas também pelos efeitos de tensão, suspense, tristeza e marcas da oralidade, assim como por toda a composição do cenário que faz com esses acréscimos do audiovisual contribuam para que a narrativa se amplie. Os textos “conversam” e o audiovisual os propaga, corroborando a interdependência adaptação/intertextualidade, uma interligação que conforme discute Hutcheon (20013, p. 47), se faz num processo de reinterpretação criativa e intertextualidade palimpséstica.

Observamos como os intertextos presentes na tessitura de *Hoje é dia de Maria* vão sendo apresentados a partir da sequência acima e do texto base que é a *Gata borralheira*, isso porque a obra se constitui de várias referências textuais agregadas ao conto clássico que serve de ponto de partida para a narrativa em questão. Sendo assim, essa adaptação do texto literário para o audiovisual, associada à capacidade inventiva dos adaptadores, oferece um resultado em que os textos anteriormente tratados vão compondo a trama, permeando as cenas e apresentando o maravilhoso e o fantástico na perspectiva desse novo suporte.

Roger Chartier (1990, p. 182) afirma que “é preciso lembrar que não há texto fora do suporte que lhe permite ser lido (ou ouvido) e que não há compreensão de um escrito, qualquer que seja, que não dependa das formas pelas quais atinge o leitor.” A partir dessa

⁷ <http://www.funaj.gov.br/conselho-nacional-da-caatinga>.

concepção, entendemos que *Maria* se transveste de várias outras personagens sob a aparência de uma menina do interior e mesmo caracterizada dessa forma sua constituição dialógica prevalece. Há na protagonista *Maria* uma apresentação interiorana nas vestimentas, no embornal utilizado em sua travessia, uma variação linguística que caracteriza a língua informal, mas sua performance retoma outras Marias, outras personagens. O diálogo evidencia as outras histórias, a partir do cotidiano da personagem Maria. Logo, a composição da protagonista se faz por meio da retomada de outras que também mediam sobre exploração, sonhos e sofrimento, como podemos ratificar em *Bicho de Palha* resgatada por Câmara Cascudo (2014, p.39):

Contam que um homem muito rico enviuvou e casou novamente, tendo uma filha que se punha mocinha e que era linda. A madrasta antipatizou logo com a enteada e se tomou de ódio quando teve uma filha e esta era relativamente feia, comparada com Maria.

O homem possuía propriedades espalhadas e vivia viajando, dirigindo seus negócios. Durava pouco tempo em casa e nesses momentos Maria passava melhor. Na ausência do pai, a madrasta obrigava-a aos serviços mais rudes e pesados, alimentando-a do que havia de pior e em quantidades insignificantes.

A vida ficou insuportável para a moça que se consolava rezando e chorando. No caminho do rio, onde ia lavar roupa, encontrava sempre uma velhinha de feições serenas e muito boa. Maria acabou contando seus sofrimentos e o silêncio que guardava para não magoar o pai. A velhinha animava-a com palavras cheias de doçura.

Como a madrasta fosse se tornando mais violenta e brutal, a enteada resolveu abandonar a casa e ir procurar trabalho longe daquele inferno. Encontrou-se com a velhinha e, confessando sua ideia, a velha concordou, aconselhou-a muito, deu-lhe a bênção e, na despedida, tirou uma varinha, pequenina e branca como prata, dizendo:

– Leva esta varinha, Maria, e, quando estiveres em perigo, desejo ou sofrimento, deves dizer: “minha varinha de condão, pelo condão que Deus te deu, dai-me”. E tudo sucederá como pedires.

Maria agradeceu muito e fugiu. Antes, obedecendo ao conselho da velha, fez uma grande capa de palha entrançada com um capuz onde havia passagem para olhar, e meteu-se dentro.

Depois de muito andar, chegou a uma cidade importante. Pediu emprego num palácio e lhe disseram não haver mais lugar. Ia saindo triste e com fome, quando um empregado lembrou que precisavam de alguém para lavar as salas, corredores e escadas, e limpar os aposentos da criadagem. Maria aceitou o encargo e, graças ao seu vestido singular, só a chamavam “Bicho de Palha”.

Suja, silenciosa, retirada pelos cantos, trabalhando sempre, Bicho de Palha não incomodava ninguém e todos a toleravam. O palácio era de um príncipe moço, benfeito e airoso, que ainda tinha mãe, e estava na idade de casar. Noutro palácio, no lado oposto da cidade, realizariam festas durante três dias. As moças estavam alvoroçadas com os bailes, assistidos pelos rapazes da sociedade. No palácio a conversa versava sobre os bailes.

Amas, visitantes e criadas comentavam a organização e o esplendor das três noites elegantes. Finalmente chegou a primeira noite. Bicho de Palha, através dos orifícios de sua máscara, olhara o príncipe e o amava sinceramente. Rondava, discretamente, por perto dele, ansiando por uma ordem. Já de tarde, não havendo outra empregada por ali, o príncipe gritou:

– Bicho de Palha! Traga uma bacia com água...

Bicho de Palha levou a bacia e o príncipe lavou o rosto. Depois todos foram para o baile, uns para dançar e outros para ver.

Ficando sozinha no seu quarto escuro, Bicho de Palha despiu a capa, pegou a varinha e comandou como a velhinha lhe ensinara:

– Minha varinha de condão! Pelo condão que Deus te deu, dai-me uma carruagem de prata e um vestido cor do campo com todas as suas flores.

Palavras não eram ditas, apareceu a carruagem de prata, com cocheiros e servos, e um vestido completo, do diadema aos sapatinhos, cor do campo com todas as suas flores.

Bicho de Palha vestiu-se, tomou a carruagem e foi para o baile onde causou sensação. O príncipe veio imediatamente saudá-la e só dançou com ela, não permitindo que os outros moços se aproximassem. Confessou que estava impressionado e perguntou onde ela residia. Bicho de Palha ensinou...

– Moro na Rua das Bacias...

À meia-noite em ponto, pretextando ir respirar o ar livre, a moça correu para sua carruagem que desapareceu na estrada. O príncipe ficou inconsolável e saiu da festa logo a seguir.

No outro dia, no palácio, as criadas contavam ao Bicho de Palha as peripécias do baile e a princesa misteriosa que fora a roupa e o rosto mais formosos da noite. O príncipe despachara muitos criados para procurar a Rua das Bacias e todos regressaram sem saber informar.

Nessa tarde, o príncipe pediu a Bicho de Palha uma toalha. Quando todos partiram para a festa, Bicho de Palha pegou a varinha e obteve uma carruagem de ouro e um vestido cor do mar com todos os seus peixes. Vestiu-se e foi para o palácio do baile. Logo na entrada, toda a gente a reconheceu e aclamou-a como a mais elegante, graciosa e simpática. O príncipe não saía de junto, conversando, dançando, fazendo mil perguntas. Insistiu pelo endereço da moça.

– Não moro mais na Rua das Bacias e sim na Rua das Toalhas. Mudei-me hoje.

Aconteceu como a primeira noite. Bicho de Palha inventou uma desculpa e meteu-se na carruagem que correu como um relâmpago. O príncipe saiu também e passou o outro dia suspirando e mandando procurar, em toda a cidade, a Rua das Toalhas.

Bicho de Palha ouviu as impressões entusiásticas dos empregados na cozinha, todos contando a paixão do príncipe e a beleza da moça.

Na tarde desse dia o príncipe pediu a Bicho de Palha um pente. Vendo-se sozinha no palácio, Bicho de Palha invocou o poder da varinha de condão e recebeu uma carruagem de diamantes e um vestido da cor do céu com “todas as suas estrelas”.

Entrando no salão do baile, Bicho de Palha recebeu as saudações como se fora uma rainha. Ninguém jamais vira moça tão atraente e um vestido tão raro.

O príncipe andava atrás dela como uma sombra, servindo-a e perguntando tudo, doido de amor. Bicho de Palha disse que se havia mudado para a Rua dos Pentes, definitivamente. E dançaram muito.

Perto da meia-noite, sabendo que era a hora em que a moça desaparecia como se fosse encantada, o príncipe chamou seus criados e mandou abrir uma escavação junto do portão do palácio, esperando que a carruagem

parasse. Tal, porém, não se deu. Bicho de Palha saltou para a carruagem e esta disparou como um raio, pulando no fosso, mas o solavanco fora tão brusco que um sapatinho de Bicho de Palha, atirado fora da portinhola, perdeu-se. Um criado achou-o e levou-o ao príncipe que ficou satisfeitíssimo.

Debalde procuraram na cidade a Rua dos Pentes. O príncipe deliberou encontrar a moça por outra maneira. Mandou levar o sapatinho a todas as casas, calçando-o em todos os pés. Quem o usasse, perfeito, nem largo nem apertado, seria a encantadora menina dos bailes.

Os criados andaram rua acima e rua abaixo, calçando o sapatinho nos pé das moças e das velhas. Nenhuma conseguia dar um só passo com ele no pé. Voltaram os criados para o palácio e experimentaram calçar os chapins nas empregadas e amas. Nada. Finalmente uma criada engraçada lembrou que Bicho de Palha não fora convidada para calçar o mimoso calçado.

Riram todos, mas, para que o príncipe não os acusasse de ter deixado alguém de calçar o sapatinho, mandaram buscar Bicho de Palha, como motivo de riso, e lhe disseram que experimentasse. Bicho de Palha, com a varinha na mão, pediu que lhe aparecesse no corpo, por baixo da capa de palha o vestido da terceira noite da festa. O príncipe veio assistir. Bicho de Palha, cercada pela criadagem que ria, meteu o pé no sapatinho e este lhe coube perfeitamente. Depois estirou o outro pé e todos viram que calçava sapatinho igual ao primeiro. Mal podiam crer no que viam, quando caiu a palha, e apareceu a moça formosa dos três bailes, com o vestido cor do céu com todas as estrelas, o diadema com a lua de brilhantes, tudo rebrilhando como as próprias estrelas do firmamento.

O príncipe precipitou-se abraçando-a e chamando por sua mãe para que conhecesse a futura nora.

Casaram logo. Bicho de Palha contou sua história, e a varinha de condão, cumprida a vontade da velhinha, que era Nossa Senhora, desapareceu, deixando-os muito felizes na terra.

Conforme observamos no texto acima, há o entrelaçamento entre as histórias, que fazem o enredo universal e local se associarem, desencadeando a aproximação com *Hoje é dia de Maria* e que tem a sua protagonista como promotora desses diálogos. *Bicho de palha* não se trata apenas da narrativa sobre uma menina sofrida, um baile, um príncipe. Contudo trançamos fios com a partida, uma velha conselheira, além do contexto bucólico. O eco do conto clássico interpondo-se com o ideário popular também ocorre com o conto *Maria Borralheira*, coletado por Silvio Romero (2018, p.89):

HAVIA UM HOMEM VIÚVO que tinha uma filha chamada Maria; a menina, quando ia para a escola, passava por casa de uma viúva, que tinha duas filhas. A viúva costumava sempre chamar a pequena e agradá-la muito. Depois de algum tempo começou a lhe dizer que falasse e rogasse a seu pai para casar com ela. A menina pegou e falou ao pai para casar com a viúva, porque ela era “muito boa e agradável”. O pai respondeu: “Minha filha, ela hoje te dá papinhas; amanhã te dará fel.” Mas a menina sempre vinha com os mesmos pedidos, até que o pai contratou o casamento com a viúva. Nos primeiros tempos ainda ela agradava a pequena, e, ao depois, começou a

maltratá-la. Tudo o que havia de mais aborrecido e trabalhoso no trato da casa era a órfã que fazia. Depois de mocinha era ela que ia à fonte buscar água, e ao mato buscar lenha; era quem acendia o fogo, e vivia muito suja no borralho. Daí lhe veio o nome de Maria Borralheira. Uma vez para judiá-la a madrasta lhe deu uma tarefa muito grande de algodão para fiar e lhe disse que naquele dia devia ficar pronta. Maria tinha uma vaquinha, que sua mãe lhe tinha deixado; vendo-se assim tão atarefada, correu e foi ter com a vaquinha e lhe contou, chorando, os seus trabalhos. A vaquinha lhe disse: “Não tem nada; traga o algodão que eu engulo, e quando botar fora é fiado e pronto emovelos.” Assim foi. Enquanto a vaquinha engolia o algodão, Maria estava brincando. Quando foi de tarde, a vaquinha deitou para fora aquela porção de novelos tão alvos e bonitos!. . . Maria, muito contente, botou-os no cesto e levou-os para casa. A madrasta ficou muito admirada, e no dia seguinte lhe deu uma tarefa ainda maior. Maria foi ter com a sua vaquinha, e ela fez o mesmo que da outra vez. No outro dia a madrasta deu à mocinha uma grande tarefa de renda para fazer; a vaquinha, como sempre, foi que a salvou, engolindo as linhas e botando para fora a renda pronta e muito alva e bonita. A madrasta ainda mais admirada ficou. Doutra vez mandou ela buscar um cesto cheio d’água. Maria Borralheira saiu muito triste para a fonte, e foi ter com a vaquinha que lhe encheu o cesto, que ela levou para casa. Daí por diante a madrasta de Maria começou a desconfiar, e mandou as suas duas filhas espiarem a moça. Elas descobriram que era a vaquinha que fazia tudo para a Borralheira. Daí a tempos a mulher se fingiu pejada e com antojos e desejou comer a vaquinha de Maria. O marido não quis consentir; mas por fim teve de ceder à vontade da mulher que era uma tarasca desesperada. Maria Borralheira foi e contou à vaca o que ia acontecer; ela disse que não tivesse medo, que, quando fosse o dia de a matarem, Maria se oferecesse para ir lavar o fato; que dentro dele havia de encontrar uma varinha, que lhe havia de dar tudo o que ela pedisse; e que depois de lavado o fato, largasse a gamela pela corrente abaixo e a fosse acompanhando; que mais adiante havia de encontrar um velhinho muito chagado e com fome; lavasse-lhe as feridas e a roupa, e lhe desse de comer, que mais adiante havia de encontrar uma casinha com uns gatos e cachorrinhos muito magros e com fome, e a casinha muito suja, varresse o cisco e desse de comer aos bichos, e as vísceras. E depois de tudo isso voltasse para casa. Assim mesmo foi. No dia que a madrasta de Maria quis que se matasse a vaquinha, a moça se ofereceu para ir lavar o fato no rio. A madrasta lhe disse com desprezo: “Oxente! Quem havia de ir se não tu, porca?” Morta a vaca, a Borralheira seguiu com o fato para o rio; lá achou nas tripas a varinha de condão, e guardou-a. Depois de lavado o fato botou-o na gamela e largou-a pela correnteza abaixo, e a foi acompanhando. Adiante encontrou um velhinho muito chagado e morto de fome e sujo. Lavou-lhe as feridas, e a roupa, e deu-lhe de comer. Este velhinho era Nosso Senhor. Seguiu com a gamela. Mais adiante encontrou uma casinha muito suja e desarrumada, e com os cachorros e gatos e galinhas muito magros e mortos de fome. Maria Borralheira deu de comer aos bichos, varreu a casa, arrumou todos os trastes e escondeu-se atrás da porta. Daí a pouco chegaram as donas da casa, que eram três velhas. Quando viram aquele benefício, a mais moça disse: “Manas, faíemos; faíemos, manas: permita a Deus que quem tanto bem nos fez lhe apareçam uns chapins de ouro nos pés.” A do meio disse: “Manas, faíemos, manas; permita a Deus que quem tanto bem nos fez lhe nasça uma estrela de ouro na testa.” A mais velha disse: “Faíemos, manas: permita a Deus que quem tanto bem nos fez, quando falar lhe saíam faíscas de ouro da boca.” Maria, que estava atrás da porta, apareceu já toda formosa com os chapins de ouro nos pés, e estrela de ouro na testa, e quando falava

saíam-lhe da boca faíscas de ouro. Amarrou um lenço na cabeça, fingindo doença, para esconder a estrela, e tirou os chapins dos pés, e foi-se embora para casa. Quando lá chegou, entregou o fato e foi para o seu borralho. Passados alguns dias, as filhas da madrasta lhe viram a estrela e perceberam as faíscas de ouro que lhe saíam da boca, e foram contar à mãe. Ela ficou com muita inveja, e disse às Gagas, tartamudas, que indagassem da Borralheira o que é que se devia fazer para se ficar assim. Elas perguntaram e Maria disse: “É muito fácil; vocês peçam para irem também uma vez lavar o fato de uma vaca no rio; depois de lavado botem a gamela com ele pela correnteza abaixo e vão acompanhando; quando encontrarem um velhinho muito feridente, metam-lhe o pau, e deem muito; mais adiante, quando encontrarem uma casa com uns cachorros e gatos muito magros, emporcalhem a casa, desarrumem tudo, deem nos bichos todos, e escondam-se atrás da porta, e deixem estar que, quando vocês saírem, hão de vir com chapins e estrelas de ouro.” Assim foi. As moças contaram à mãe, e ela lhes deu um fato para irem lavar no rio. As moças fizeram tudo como Maria Borralheira lhes tinha ensinado. Deram muito no velhinho, emporcalharam a casa e deram muito nos bichos das velhas, e se esconderam atrás da porta. Quando as donas da casa chegaram e viram aquele destroço, a mais moça disse: “Manas, faíemos, manas: permita a Deus que quem tanto mal nos fez lhe apareçam cascos de cavalo nos pés.” A do meio disse: “Permita Deus que quem tanto mal nos fez lhe nasça um rabo de cavalo na testa.” A terceira disse: “Permita Deus que quem tanto mal nos fez, quando falar lhe saia porqueira de cavalo pela boca.” As duas moças, quando saíram de detrás da porta já vinham preparadas com seus enfeites. Quando falaram ainda mais sujaram a casa das velhinhas. Largaram-se para casa, e quando a mãe as viu ficou muito triste. Passou-se. Quando foi depois, houve três dias de festa na cidade, e todos de casa iam à igreja, menos a Borralheira que ficava na cinza. Mas, depois de todos saírem, ela logo no primeiro dia pegou na sua varinha de condão e disse: “Minha varinha de condão, pelo condão que Deus vos deu, dai-me um vestido da cor do campo com todas as suas flores.” De repente apareceu o vestido. Maria pediu também uma linda carruagem. Aprontou-se e seguiu. Quando entrou na igreja, todos ficaram pasmados, e sem saber quem seria aquela moça tão bonita e tão rica. Aí uma das filhas da madrasta disse à mãe: “Olhe, minha mãe, parecia Maria.” A mãe botou-lhe o lenço na boca por causa da sujidade que estava saindo, mandando que ela se calasse, que as vizinhas já estavam percebendo. Acabada a festa, quando chegaram em casa, Maria já estava lá no borralho. A mãe lhes disse: “Olhem, minhas filhas, aquela porca ali está, não era ela, não; onde ia ela achar uma roupa tão rica?” No outro dia foram todas para a festa e Maria ficou; mas quando todas se ausentaram, ela pegou na varinha de condão e disse: “Minha varinha de condão, pelo condão que Deus vos deu, dai-me um vestido de cor do mar com todos os seus peixes, e uma carruagem ainda mais rica e bela que a primeira.” Apareceu logo tudo, e ela se aprontou e seguiu. Quando lá chegou, o povo ficou esbabacado por tão linda e rica moça, e o filho do rei ficou morto por ela. Botou-se cerco para a pegar na volta, e nada de a poderem pegar. Quando as outras pessoas chegaram em casa, Maria já lá estava metida no seu borralho. Aí uma das moças lhe disse: “Hoje vi uma moça na igreja que se parecia contigo, Maria!” Ela respondeu: “Eu! . . . Quem sou eu para ir à festa? . . . Uma pobre cozinheira!” No terceiro dia, a mesma coisa; Maria então pediu um vestido da cor do céu com todas as suas estrelas, e uma carruagem ainda mais rica. Assim foi, e apresentou-se na festa. Na volta o rei tinha mandado pôr um cerco muito apertado para agarrá-la; porém ela escapuliu, e na carreira lhe caiu um chapim do pé, que o príncipe apanhou. Depois o rei mandou correr toda a cidade para ver se

achava-se a dona daquele chapim, e o outro seu companheiro. Experimentou-se o chapim nos pés de todas as moças e nada. Afinal só faltavam ir à casa de Maria Borracheira. Lá foram. Já estava havia muito. A dona da casa apresentou as filhas que tinha; elas, com seus cascos de cavalo, quase machucaram o chapim todo, e os guardas gritaram: “Virgem Nossa Senhora! Deixem, deixem! . . .” Perguntaram se não havia ali mais ninguém. A dona da casa respondeu: “Não, aí tem somente uma pobre cozinheira, porca, que não vale a pena mandar chamar.” Os encarregados da ordem do rei respondem que a ordem era para todas as moças sem exceção e chamaram pela Borracheira. Ela veio lá de dentro toda pronta como no último dia da festa; vinha encantando tudo; foi metendo o pezinho no chapim e mostrando o outro. Houve muita alegria e festas; a madrastra teve um ataque e caiu para trás, e Maria foi para palácio e casou com o filho do rei.

O conto deixa evidente que a presença de um texto no outro constrói, reapresenta o texto clássico, *A gata borralheira*, sob novo contexto espacial e temporal, todavia mantendo o escopo da menina que sofre privações. Observamos que as histórias se imbricam na representação de uma personagem que centraliza as ações, o que é comum à personagem protagonista, mas que, por sua natureza dialógica, reapresenta histórias, mantendo o padrão da personagem heroica. A heroína identificada nessas histórias de “Marias” contempla atitudes de insatisfação mediante a injustiça, desejo de seguir desvendando e resolvendo problemas, como é percebido no episódio *No país do sol à pino* em *Hoje é dia de Maria*. A menina Maria se inquieta em relação ao problema de nunca haver noite e, finalmente consulta os índios detentores do mistério, e é exatamente o indígena que entrega um coco verde à menina, que o arremessa e quebra o encanto, trazendo a noite para o *país de sol à pino*. Há nesse momento da travessia de Maria a retomada da lenda tupi *Como a noite apareceu*, catalogado por Ana Rosa Abreu et al (2000, p. 120):

No princípio não havia noite — dia somente havia em todo tempo. A noite estava adormecida no fundo das águas. Não havia animais; todas as coisas falavam. A filha da Cobra Grande - contam - casara-se com um moço. Esse moço tinha três fâmulos fiéis. Um dia, ele chamou os três fâmulos e disse-lhes:

— Ide passear, porque minha mulher não quer dormir comigo.

Os fâmulos foram-se, e então ele chamou sua mulher para dormir com ele. A filha da Cobra Grande respondeu-lhe — Ainda não é noite. O moço disse-lhe: — Não há noite, somente há dia. A moça falou:— Meu pai tem noite. Se queres dormir comigo, manda buscá-la lá, pelo grande rio. O moço chamou os três fâmulos; a moça mandou-os à casa de seu pai, para trazerem um caroço de tucumã. Os fâmulos foram, chegaram à casa da Cobra Grande, esta lhes entregou um caroço de tucumã muito bem fechado e disse-lhes:

— Aqui está; levai-o. Eia! Não o abrais, senão todas as coisas se perderão. Os fâmulos foram-se, e estavam ouvindo barulho dentro do coco de tucumã, assim: tem, tem, tem... xi... Era o barulho dos grilos e dos sapinhos que cantam de noite.

Quando já estavam longe, um dos fâmulos disse a seus companheiros: — Vamos ver que barulho será este? O piloto disse: — Não, do contrário nos perderemos. Vamos embora, eia, remai!

Eles foram e continuaram a ouvir aquele barulho dentro do coco de tucumã, e não sabiam que barulho era. Quando já estavam muito longe, ajuntaram-se no meio da canoa, acenderam fogo, derreteram o breu que fechava o coco e abriram-no. De repente, tudo escureceu. O piloto então disse: — Nós estamos perdidos; e a moça, em sua casa, já sabe que abrimos o coco de tucumã! Eles seguiram viagem. A moça, em sua casa, disse então a seu marido: — Eles soltaram a noite; vamos esperar a manhã. Então, todas as coisas que estavam espalhadas pelo bosque se transformaram em animais e pássaros. As coisas que estavam espalhadas pelo rio se transformaram em patos e em peixes. Do paneiro gerou-se a onça; o pescador e sua canoa se transformaram em pato; de sua cabeça nasceram a cabeça e o bico do pato; da canoa, o corpo do pato; dos remos, as pernas do pato. A filha da Cobra Grande, quando viu a estrela-d'alva, disse a seu marido: — A madrugada vem rompendo. Vou dividir o dia da noite. Então, ela enrolou um fio e disse-lhe: — Tu serás kujubim. Assim ela fez o kujubim; pintou a cabeça do kujubim de branco, com tabatinga; pintou-lhe as pernas de vermelho com urucum e, então disse-lhe: — Cantarás para todo sempre, quando a manhã vier raiando. Ela enrolou o fio, sacudiu cinza emriba dele, e disse: — Tu serás inhambu, para cantar nos diversos tempos da noite e de madrugada.

De então pra cá todos os pássaros cantaram em seus tempos, e de madrugada para alegrar o princípio do dia. Quando os três fâmulos chegaram, o moço disse-lhes: — Não fostes fiéis - abristes o caroço de tucumã, soltastes a noite e todas as coisas se perderam, e vós também, que vos metamorfoseastes em macacos, andareis para todo sempre pelos galhos dos pau (A boca preta e a risca amarela que eles têm no braço, dizem que são ainda o sinal do breu que fechava o caroço de tucumã e que escorreu sobre eles quando o derreteram.)

Desse modo, identificamos *Maria* como a mediadora dos encontros literários que tecem fios e eterniza a postura da heroína. Pensar no que essa personagem potencializa é constatar como um perfil de identidade nacional dialoga com o universal sob a perspectiva da cultura, das narrativas populares. Maria é uma heroína, uma menina, um desafio, uma saga de menina, de mulher e de exemplo.

3.2 Local e Universal: diálogos perenes

A literatura, nesse entendimento de que ela conta as histórias na trajetória da História, possibilita “leituras” de vários mundos, atualiza, redimensiona e materializa outras vidas, seres imaginários, o que se justifica pela própria natureza da ficção, que vivifica o imaginário

ao ponto de conseguirmos conceber o impossível como realizável por meio do “Era uma vez” sempre acionado pela obra de ficção, conforme justifica Candido (1976, p. 38)

A ficção é um lugar ontológico privilegiado: lugar em que o homem pode viver e contemplar, através de personagens variadas a plenitude da sua condição, e em que se torna transparente a si mesmo; lugar em que, transformando-se imaginariamente no outro, vivendo outros papéis e destacando-se de si mesmo, verifica, realiza e vive a sua condição fundamental de ser autoconsciente e livre, capaz de desdobrar-se, distanciar-se de si mesmo e de objetivar a sua própria situação.

Nesse sentido, a ficção viabiliza a projeção, instiga a representação, aciona outras vidas. E dentro desse processo ficcional em que uma história está sendo contada, a personagem centraliza esse processo inventivo, uma vez que será em torno dela que a obra irá se situar, direcionando as sequências, justificando as ações e desfechos.

Os intertextos presentes em *Hoje é dia de Maria* vindos do suporte impresso são apresentados por meio do audiovisual apelando para outros sentidos. O telespectador, por sua vez, irá utilizar os olhos não só para ativar o cérebro a realizar a leitura interpretativa do texto, pautada em sua imaginação, mas para visualizar a materialização da obra, segundo a proposta inventiva do adaptador em questão, e, assim sendo, irá visualizar a representação dos elementos que antes ficavam a critério de sua própria imaginação, representação que irá propor uma significação para o texto, conforme propõe David Bordwell (2005, p. 277),

a narrativa pode ser estudada como representação: de modo que se refere ou confere significação a um mundo ou conjunto de ideias [...] a narrativa também pode ser estudada como estrutura: o modo como seus elementos se combinam para criar um todo diferenciado.[...] podemos estudar a narrativa como ato: o processo dinâmico de apresentação de uma história a um receptor.

Hoje é dia de Maria é uma obra que apresenta uma proposta dita por Nogueira (2009, p. 25) como não-naturalista, com relação declarada com a literatura. A nosso ver, essa adaptação leva a uma incursão sobre as várias formas de contar histórias, nos fazendo não só revisitar enredos, mas também experimentar o dito através do visto, do ouvido e do experimento em que gêneros, formas, performances, eras, tradição e modernidade coabitam a mesma narrativa. Quando o texto literário migra para o audiovisual, tem o uso da câmera como um acessório no contar, uma vez que, conforme declara Xavier (2003, p. 74) “a câmera narra (tell), e não apenas mostra. Isso porque ela tem *prerrogativa* de um narrador que faz escolhas ao dar conta de algo: define o ângulo, a distância e as modalidades do

olhar, que em seguida, estarão sujeitas a uma outra escolha vinda montagem que definirá a ordem final das tomadas de cena.”

O ficcional dentro do audiovisual, aqui em estudo, tem uma validade heurística, está para além de uma categorização. Entendemos que *Hoje é dia de Maria* é um pouco e um muito de tudo, é a afirmação de que uma adaptação além de apresentar-se como a ficção construída pelo viés da intertextualidade, conforme afirma Linda Hutcheon (2013), constrói-se pela inefável relação de diálogos em que refazer não é apenas retomar, é criar um novo jeito de fazer história, um novo jeito de ver e ouvir narrativas. Se pensamos na importância da personagem e uma personagem dialógica como *Maria*, nos portamos ao pensamento de Candido (1970, p.12). É a personagem que com mais nitidez torna patente a ficção, e através dela camada imaginária se adensa e se cristaliza.

A partir desse entendimento, a *personagem* compõe a estrutura de uma narrativa, centraliza atenção, e quando tratamos da personagem protagonista, assim como propomos nesse capítulo, analisamos uma personagem que replica a proposta do todo em que *Hoje é dia de Maria* se configura. O todo em que se compõe a adaptação, aqui em análise, com mesclas de várias outras referências, também propõe a sua protagonista. A trajetória realizada por uma menina, que nesse percurso também se transforma em mulher, embora não seja essa transformação o nosso foco, é demarcada pela inserção de outras cenas, personagens épocas e culturas como também é apresentado em toda a proposta de *Hoje é dia de Maria*.

Quando pensamos sobre esse importante componente de uma narrativa, a personagem, quase que inevitavelmente, constatamos que seria imitação, recriação dos traços de pessoa ou pessoas, traços determinados pelo poeta, criador, a partir de critérios e criatividade produtiva desse poeta (PALLOTTINI, 1989, p. 5). Nessa ideia de imitação de traços ou pessoas, vemos em *Maria* a menina do interior superposta numa *Cinderela*, todavia não aquela que sofre, sonha e chora. Maria apresenta a versão da menina que sofre os maus tratos da madrasta, mas que foge em busca do que lhe inquieta o coração: uma procura, “as franja do mar”, que para ela vislumbra a felicidade, uma razão, uma realização. Embora o sonho de ser feliz esteja no protótipo de todas as “mocinhas” dos contos de fadas clássicos, Maria é movida por esse desejo, porém é algo existencial, instintivo. Ela carrega consigo uma sina, contudo se apresenta também retomando tantas outras personagens sob a forma da menina do interior.

Ao migrar para o audiovisual, a personagem que dialoga com conto clássico e popular será mediada pela performance artística da teledramaturgia, o que remete à atuação do ator e, como bem discute Bakhtin (1997, p. 92) “o ator pratica ato de criação estética

quando, *de fora*, cria e dá forma à imagem do herói em quem, depois disso, vai encarnar-se”. Sendo assim, a riqueza de uma obra literária ao ser transposta para outro suporte, em que o trabalho de um ator será incorporado, atribui a esse processo um dinâmica da performance, uma vez que o ator também irá se relacionar com o texto ao incorporá-lo. Zumthor (2007, p. 64) trata essa relação como processo de recepção, sobre a qual afirma que:

Percebemos a materialidade, o peso das palavras, sua estrutura acústica e as reações que elas provocam em nossos centros nervosos. Essa percepção está lá, não se acrescenta. Ela está. É a partir daí, graças a ela que, esclarecido ou instilado por qualquer reflexo semântico do texto, aproprio-me dele, interpretando-o, ao meu modo; é a partir dela que, este texto, eu o reconstruo, como o meu lugar de um dia.

Isso implica dizer que o ator estabelece uma relação com o texto e ao interpretá-lo também dialoga, acrescenta, reconta, também adapta. Stam (2006, p. 23) pontua que a adaptação “pode ser vista como uma orquestração de discursos, talentos e trajetos, uma construção ‘híbrida’, mesclando mídia e discurso” e sobre esse pensamento observamos que o ator agrega valor a esse processo em que o texto migra do imaginário, dedutivo, para a materialização do seu corpo, da sua voz, do seu gestual. Esse processo de recontar e acrescentar realizado pelo ator, que irá materializar a personagem, também concretiza o dialogismo.

Conforme analisamos em *Hoje é dia de Maria*, o contexto existencial da menina do interior, aquele envolto em atividades rurais, a exemplo de cuidar de uma agricultura e agropecuária de subsistência, é irrompido pela narrativa clássica da menina órfã de mãe que se vê em meio a um jogo de interesses de uma viúva ambiciosa:

MADRASTA

(Muito meiga) Ah, mai que medo é esse nesses tantão de tanto? Teje serena que nós num veio na tenção de le fazê nenhuma judiaria...[...] Ara, pegue...E vancê cuida de que quem tá querendo le dá mel tá nargum prepósito de le fazê marvadeza? Pegue logo que isto daqui vai ponha argum doce no amargo do seu choro...

MARIA, cautelosa, pega o embrulhinho. Abre-o. Chupa o favo e constata que é mel mesmo. Enquanto MARIA come:

MADRASTA

(Com muita intenção) Puis é isso...Um home feito o nhor seu pai... ainda moço... num haverá de fica viúvo nesses tanto de tempo...Havera de rrumá uma cumpanhera mó de acarmá o facho....

MARIA ouve, interessada, deixando o mel escorrer pelo queixo.

MADRASTA

E adespoi vancê, uma grilinha ainda tão fracotinha, pra dá conta suzinha de cuidá dos arranjos dum sitião que nem esse, tá certo?...Havera de tê mais braço, mó de le ajuda na sirviçana, tá certo? Antão...(ABREU; CARVALHO, 2005, p. 20-21)

O trecho do roteiro impresso faz menção ao golpe preparado pela personagem Madrasta, até então representada apenas como uma viúva, embora sua aproximação já remeta a um interesse, a uma sugestão, se inserindo na situação como defensora ou cuidadora da menina, o que viria mudar radicalmente, quando alcançou o objetivo de casar-se com o pai de Maria.

Figura 15: A personagem dialogando com o intertexto clássico



A sequência acima exemplifica o diálogo estabelecido entre a narrativa atual, *Hoje é dia de Maria*, e o que a história da literatura propagou como *A gata borralheira/Cinderela*, que representa o cotidiano de uma menina que sofre com as perseguições de sua madrasta. As três cenas iniciais, conforme descrito no roteiro impresso, mostra o assédio da viúva sobre Maria, na tentativa de convencer a protagonista, que estava sob forte apelo emocional, e ainda abalada pela tentativa de violência por parte do pai, a convencê-lo a casar-se novamente. As cenas mostram um diálogo onde a madrasta projeta um olhar terno sobre Maria oferecendo-lhe o mel, como atrativo, enquanto argumenta sobre os benefícios de um segundo casamento

de seu pai. O gesto da madrasta também dialoga com o adágio que pressupõe que “primeiro se dá o mel para depois dar o fel”.

Ao conseguir o feito de casar-se com o pai de Maria, a Madrasta espera o marido viajar, conforme acontece no conto clássico, para se voltar contra *Maria*, mudando sua postura radicalmente, conforme descrevem as três últimas cenas acima. O olhar caridoso se transforma num olhar ríspido, autoritário, o dedo indicador está sempre projetando uma ordem, o que o audiovisual contribui, enriquece com a performance da atriz Fernanda Montenegro, ocasião em que se verifica como o ator também adapta, dialoga, contribui com o recontar do texto. A quinta cena, exemplificada acima, mostra que Maria está sempre em situação de trabalho, pés descalços, sempre envolvida em atividades internas ou externas. A feição suave da madrasta passa a ser de uma inquiridora, uma carrasca que não poupa a idade da menina, a orfandade e nem a condição de legítima herdeira do sítio, tais condições são ainda mais estimulantes para a ambiciosa mulher.

No conto clássico, os maus-tratos acontecem e são seguidos pela realização do baile. Já em *Hoje é dia de Maria* a brutalidade segue até a morte de Maria, momento em que a obra retoma o intertexto *A menina enterrada viva*, história resgatada por Câmara Cascudo, em que também há o diálogo com *A Gata Borralheira*, sendo que a menina é enterrada viva. Logo, observamos que o corpus sobre o qual analisamos na presente pesquisa se constitui por uma “teia” de referências da literatura mundial e brasileira, compondo uma narrativa a partir de tantas outras.

No enredo dos irmãos Grimm e de Perrault, propagados pelo Ocidente, o sofrimento da personagem perseguida acaba quando essa consegue participar do baile promovido pelo príncipe da região. A cena da dança entre o príncipe e a jovem sofrida, disfarçada de jovem da sociedade se tornou uma das grandes referências da literatura ocidental, principalmente por conta do encanto que envolvia os trajes de bela jovem, uma vez que só lhe seria permitido permanecer no baile até meia noite. A bela e encantadora jovem que dançara com o príncipe deveria voltar para sua condição de borralheira até à zero hora sob ameaça de o feitiço acabar e voltar a sua condição humilde e maltratada. O que de fato acontece, e para não ser descoberta, ela foge, deixando para trás seu sapatinho de cristal.

Na adaptação de Abreu e Carvalho (2005), o diálogo com o citado conto clássico vai sendo “diluído” pelos demais textos recuperados, as histórias vão “se contando” umas nas outras, com temas, lemas, dilemas, por outras histórias que vão compondo a trajetória da protagonista Maria. Nessa perspectiva dialógica, a obra anuncia um texto anterior, mantendo

o que está sendo narrado no momento, e essa dinâmica se torna ainda mais presente porque o universal e o local são referenciados numa mesma tessitura. Evidentemente, a história contada em *Hoje é dia de Maria* é um texto original, uma adaptação que reconta outros textos, e que Stam (2006, p. 22) situa declarando que “o ‘original’ sempre se revela parcialmente ‘copiado’ de algo anterior”, que o protagonismo da personagem *Maria* tratará da incorporação de tantas outras referências, por meio da atriz que interpreta esse papel de menina destemida, nordestina e inteligente sem se dar conta dos perigos que possam a colocá-la sob ameaça.

Conforme observamos, *Maria* a personagem principal, dialoga com personagens locais, regionais, universais, assim como histórias e culturas. A protagonista Maria apresenta elementos e enredos, que historicamente estão imbricados, uma vez que

O conto de fadas tradicional tem sua origem na adaptação de contos folclóricos, reunidos junto à classe social oprimida na Europa feudal, a exemplo do que se conhece da coleta dos irmãos Grimm. Tais contos circulavam entre camponeses, tecelões, mendigos, ligando-se, portanto, à camada social extremamente explorada (MAGALHÃES, 1987, p. 140)

Desse modo, o que se verifica na obra, aqui em análise, é a volta às origens, qual seja, o diálogo com a velha forma de compor literatura categorizada como infanto-juvenil. Um conto de fadas brasileiro, inclusive com a retomada do espaço rural na composição da primeira jornada, referência à clássica produção de Monteiro Lobato, *O sítio do pica-pau amarelo*. A narrativa que conta a história de Maria também conta outras histórias, simultaneamente, um invólucro que faz a obra compor a proposta na contemporaneidade, tomando como base o que fora o princípio da literatura ocidental: uma coletânea do folclore nacional, mas sem perder de vista o universal, isto porque

O processo de adaptação permite a construção da adaptação estabelecendo relações com outras modalidades, o que pode definir uma continuidade ou aprofundamento da obra adaptada, e na própria adaptação é possível estabelecer intertextos seja com textos verbais ou com textos não-verbais (MARCELINO, 2019, p. 36).

A produção, em discussão, trata de enredos literários, que dialogam com a tradição cultural brasileira, tendo como “pano de fundo” realidades sociais, a exemplo da fome e o desemprego, temas recorrentes na sociedade brasileira, bem como a exploração infantil, a expansão urbana e as desigualdades sociais. Assim como sempre fez a literatura, a produção audiovisual de *Hoje é dia de Maria* sublima a realidade, sem deixar de mencioná-la,

representa a realidade na ficção sob o prisma da verossimilhança aristotélica e, assim sendo, suaviza, poetiza o real pelo irreal, ficcional.

Mesmo mantendo a conexão com a antiga forma de compor o conto de fadas, com a coletânea de histórias populares, *Hoje é dia de Maria* apresenta essa mescla de narrativas de forma inovadora, tendo em vista que a obra não é composta apenas por intertextos, mas há também a mistura de gêneros e suportes, uma vez que apesar de se tratar de um roteiro exibido em Tv, também apresenta características de musical, teatro e, porque não dizer, da própria literatura e sua tradição do contar quando traz a presença de uma narradora. Sendo assim, sua protagonista redimensiona o contar por meio de seu perfil de menina órfã e ao mesmo tempo heroica.

3.2.1 O inefável em *Hoje é dia de Maria*: a idealização e o processo de recontar

O hábito de contar história é imanente ao ser humano, visto que foi contanto a história que os registros da humanidade foram sendo armazenados no tempo. Também se verificou, ao longo da História, que o contar se adaptou a cada época, e assim as formas características de compor o que estava sendo propagado foi dando origem ao gênero. E quando pensamos na obra literária que migra para o suporte audiovisual, no caso, a televisão, muitos fatores intercorrem até o momento da produção ir ao ar.

Hoje é dia de Maria foi exibida em 2005 com uma proposta inovadora, o modo como sua composição se apresenta particulariza não só a obra, mas também a própria adaptação, uma perspectiva que Marcelino (2019, p. 40) associa às propostas contemporâneas, declarando que

A constante hibridização das culturas se manifesta em todas as modalidades de produção cultural, influenciando as representações, as técnicas de produção, os produtos levados para a mídia e o próprio texto sofrem influência desse processo de maneira evidente ou velada.

A mistura de poesia e prosa, música e teatro, folclore e tecnologia dão à produção de Abreu e Carvalho (2005) uma expressividade que chamou a atenção do público e da crítica. Seu formato diferenciou-se de outras produções já realizadas pela Rede Globo de Televisão, principalmente, por conta da mescla de gêneros e efeitos. Souza (2007, p. 10) comenta a especificidade dessa adaptação, afirmando que ela

Consegue articular o erudito e o popular, criando uma simbiose que agrega a poética das artes tecnológicas e elaborar uma temporalidade distinta da televisão comercial, caracterizada pela aceleração e velocidade (...) um produto diferenciado dos formatos ficcionais de TV, que apesar de ser significativamente mais seletivo, não deixa de ser uma forma de comunicação de massa.

E dentro dessa proposta de inovação, a obra apresenta o fantástico e o maravilhoso por meio dos recursos do audiovisual, revisitando as histórias sem se repetir, já que “a microssérie possui uma estrutura complexa e cheia de novidades, estabelecendo um sincretismo entre a televisão e outras linguagens tais como o teatro, as animações audiovisuais, o design de moda e as artes plásticas.” (SOUZA, 2007, p. 22).

Mediante o audiovisual, a adaptação também será oportunizada pela capacidade criativa de quem a adapta, contudo, os demais efeitos de produção irão proporcionar outras experiências, outras propostas de atualização da obra, da ficção. Nessa perspectiva, em *Hoje é dia de Maria* o telespectador terá diante de seus olhos o maravilhoso, o fantástico de acordo com a imaginação de quem os adaptou. E assim, entendemos que migra para um suporte que não só suscita, mas apresenta, materializa esse texto sob efeitos próprios do suporte.

O audiovisual agrega outra dimensão à obra, o que para Hutcheon (2013, p. 49) implica dizer que “contar uma história em palavras, seja oralmente ou no papel, nunca é o mesmo que mostrá-la visual ou auditivamente em qualquer das várias mídias performativas disponíveis”. Mediante tal concepção, a relação entre imaginar e visualizar não se contrapõem, entendemos que visualizar o que antes se detinha à imaginação de cada um é, a nosso ver, a possibilidade de ampliar concepções, recepções e proporcionar novas discussões. Entendemos, assim, que esse eterno recontar em que se configura a intertextualidade atualiza o texto e as discussões em torno dele.

A obra em questão além de reapresentar o texto literário, por meio do princípio dialógico, faz do audiovisual um caminho para propor o que o imaginário do leitor literário delimitou sob a capacidade imaginativa de cada um, além de propor uma construção ficcional que se assemelha à própria identidade cultural brasileira, principalmente quando a entendemos dentro do conceito formado por processos históricos, econômicos e sociais, conforme menciona Hall (2007, p. 109), quando diz que “as identidades são construídas dentro e não fora do discurso que nós precisamos compreendê-las como produzidas em locais históricos e institucionais específicos, no interior de formações e práticas discursivas (...)”. Logo, o que vemos em *Hoje é dia de Maria* é a representação de culturas, conforme se constitui a formação cultural brasileira.

Então, pensar numa obra literária que é adaptada para o audiovisual e que apresenta uma personagem protagonista para mediar todo o dialogismo presente nessa narrativa, é dispor, conforme observamos, de uma personagem que rediscuta inclusive os papéis protagonizados ao longo do tempo, assim como percebemos a personagem Maria, uma menina que segue uma trajetória e desbrava os caminhos de muitas jornadas: a sua e dos que cruzam seu caminho.

3.3 Tessituras de uma Maria caminhante: as especificidades da eterna jornada...

Entender a relevância da personagem Maria dentro da proposta da obra *Hoje é dia de Maria* é também perceber as peculiaridades na sua trajetória. A protagonista se destaca por seu caráter universal e simbólico. Essa condição é manifesta na narrativa, uma vez que Maria figura como personagem da cultura popular do mesmo modo em que representa uma tipologia de personagem difundida universalmente: a menina ingênua, que se configura como pertencente ao cotidiano, mas que sempre pontua sua inserção sob a égide de uma saga, de sua sina.

A narrativa apresenta a protagonista como singular, isso porque sua participação circula entre referências da literatura, expandida mundialmente, do mesmo modo que retoma personagens da cultura popular brasileira, do folclore de cada região. As equivalências presentes em Maria sinalizam para uma protagonista que atua como uma menina simples do interior, que, ao mesmo tempo, representa tantas outras relidas por meio dos intertextos, mas que, assim como ela, vão refazendo o percurso literário de representação, de protagonismo, deixando cada vez mais para trás a velha postura de personagem indefesa.

As referências presentes na personagem Maria vão desde ambientação rural, como fôra a do *Sítio do pica pau amarelo* - grande contribuição de Monteiro Lobato à literatura infanto-juvenil brasileira, quando constrói uma narrativa em que o protagonismo é dado à uma personagem feminina e situada no espaço rural - até mesmo a referência à sua travessia, como é possível associar ao *Mágico de Oz* ou a trajetória de *Alice no país das maravilhas*, são referências de histórias, anteriormente contadas e, que são retomadas por intermédio desse dialogismo proposto na obra. A distinção da saga presente no enredo, por meio da personagem Maria, é uma característica reconhecida inclusive pelo responsável pela adaptação, Luiz Fernando Carvalho, que em entrevista, afirmou ser “uma tentativa feita com muita delicadeza, porque o fio que está conduzindo tudo isso é o fio da infância, o fio da memória [...] Maria atravessa esse mundo de aventuras como todos os heróis, como em todos

os mitos, como Ulysses enfrentando suas guerras.” (FOLHA DE SÃO PAULO, 09/01/05). Desse modo, Maria retoma outras referências de forma dialógica, atuando dentro de uma postura resiliente ao vivenciar sua sina, sem deixar de ser apenas uma menina, assim como destacamos nos quatro episódios em estudo.

Quando tratamos de jornada, de travessia heroica, é comum a associação ao mito e à tradição clássica em que está situada a raiz da mitologia. Sobre a qual reserva-se ao mito uma função específica, qual seja a resolução de problemas, em que se estabelece, a partir de então, um padrão, um modelo de ser e estar no mundo. Mircea Eliade (1992, p. 10) afirma que “a função mestra do mito é a de fixar os modelos exemplares de todos os ritos e de todas as ações humanas significativas”, e, sob essa condição, lhe é dado o poder de resolução, de providenciar, de justificar o que até então seria indissolúvel ou inexplicável. Portanto, espera-se que o mito solucione todas as questões, toda e qualquer adversidade, pois se subentende que carregue consigo poderes sobrenaturais, bem como sua postura de herói/heroína.

E é na condição heroica que o mito sempre enfrenta um desafio sobre o qual acontece uma partida, com vistas a uma missão e resolução para que ocorra a volta triunfante e consagradora. Ao associarmos essa condição à personagem literária tratamos, portanto, de atribuir características naturais e sobrenaturais ao humano. Assim, como tem sido registrado nas narrativas literárias, provas, sofrimentos e perseguições têm povoado o cotidiano de personagens antológicas do arcabouço literário, figuras heroicas que vencem os obstáculos sob muito sofrimento e esforço, mas vencem, abrilhantando a história da narrativa mundial. Dentre os personagens que compõem as narrativas por seus feitos heroicos, temos Ulysses, Enéias, Persival... dentre outros. Notamos, então, que persiste uma espécie de arquétipo que associa a existência de determinadas personagens a um modo de existir e se portar diante da vida, que remete à condição de herói, de mito.

Desse modo, identificar o modelo de um rito numa narrativa ficcional não significa, necessariamente, atribuir à personagem uma identificação completa com a figura heroica. Pontuamos que perceber a presença de um rito de passagem, a exemplo do que ocorre em *Hoje é dia de Maria* quando ela morre e ressuscita disposta a iniciar uma travessia é mais uma retomada, mais uma construção referencial da personagem que se apresenta como uma menina comum e vai tecendo outras posturas, isso porque

a iniciação está tão estreitamente ligada ao modo de ser da existência humana, que um número considerável de gestos e ações do homem moderno ainda repete quadros iniciáticos. Inúmeras vezes, a ‘luta pela vida’, as ‘provas’ e as ‘dificuldades’ que tornam árduas uma vocação ou carreira repetem de algum modo as práticas iniciáticas: é em consequência dos ‘golpes’ que recebe, do ‘sofrimento’ e das ‘torturas’ morais, ou mesmo

físicas, que sofre, que um jovem ‘experimenta’ a si próprio, conhece suas possibilidades, toma consciência de suas forças e acaba por tornar-se, ele próprio, espiritualmente adulto e criador (ELIADE, 1992, p. 100).

O primeiro grande conflito se dá quando a narrativa apresenta os intertextos da *Gata Borralheira*; *A menina enterrada viva* e *Maria Borralheira*, quando Maria sofre pelo excesso de trabalho doméstico, pela violência psicológica praticada pela madrasta, assim como ocorre nas narrativas citadas e até por ser morta pela malfeitora madrasta. Quando a menina é ressuscitada pelo pai e volta ao convívio com a Madrasta, Maria, então, presencia um discussão entre o pai e a madrasta, em seguida, sente o desejo de partir, de ir em busca das franjas do mar. O instintivo faz a menina deixar tudo para trás e seguir sua sina, sua travessia e sua missão: chegar até as franjas do mar, até então, o sentido para o existir da protagonista. Nesse primeiro conflito, é exibida uma cena que irá se repetir por toda a trajetória da menina protagonista, que é a sua partida rumo ao horizonte, ao seu destino.

Figura 16: A menina Maria segue em busca do seu destino



Ela não tem “superpoderes”, não lhe ocorre uma volta triunfante, mas ela faz uma travessia resolvendo problemas como o tratamento para a ferida do Maltrapilho, se incomoda com a exposição do defunto e providencia o pagamento da dívida para que pudesse ser feito o sepultamento, recupera a alma de Zé Gangalha, consegue trazer a noite de volta ao *País de sol à pino*, além de sempre identificar a identidade de Asmodeu em todas as suas aparições. Assim, ela não está para a personificação da heroína clássica, contudo, “os fios” que a fazem ser dialógica também tecem uma postura diferenciada em sua travessia, e a “voz” desse

diálogo já está posta até na chamada de lançamento da obra identificada por primeira e segunda jornada.

A partir da saída de casa, Maria irá seguir sua caminhada iniciando um percurso de encontros e conflitos permeados de valores simbólicos. A travessia da protagonista pelo interior brasileiro é dinamizada pelos encontros, amizades e aventuras vividas por ela e as amizades que vai partilhando, afinal, seus poderes não são evidentes, são referentes.

3.3.1 *Encontros e reencontros dialógicos*

Nos quatro episódios da primeira jornada de *Hoje é dia de Maria*, estudados aqui, há dez momentos de encontros entre a protagonista e outros personagens que favorecem a construção dialógica entre culturas, histórias e personagens, que ajudam a compor a trajetória da menina Maria. Destacamos o primeiro encontro, que é com o MALTRAPILHO, um homem com um ferimento na perna, o qual sensibiliza a menina. Ela toma atitude de ajudá-lo, molhando uma parte de suas vestes, no córrego, para sanar a ferida que sangra. Enquanto o homem ferido se dirige à Maria, profetizando, filosofando:

E ocê tome tento, menina, que esse é um mundo que tá por 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 (ABREU; CARVALHO, 2005, p.57).

O efeito simbólico provocado no encontro dos dois personagens se dá pelo discurso existencial presente na fala do MALTRAPILHO, que faz um alerta acerca da incompletude do ser, como se quisesse alertar a menina sobre os processos de busca que fazem parte da natureza do próprio homem, ser caminhante, errante, mas desejoso de ser melhor, perfeito. E quando a menina menos espera, a personagem que dialogava consigo desaparece, inesperadamente.

A cena mescla o efeito heroico da menina que estanca a ferida com suas vestes e o homem maltrapilho que profere sua fala filosófica e desaparece, deixando um amuleto em seu lugar. Há na cena uma troca de efeito sobrenatural que, de acordo com Coelho (1994, p. 126) corresponde a uma característica da própria literatura e natureza humana: “a transformação dos seres e das coisas, sem dúvida, está ligada a ideia de evolução da humanidade e do universo, e deve ter preocupado o homem desde os primórdios, pois aparece nas mais antigas fontes de narrativas que se conhecem”. Maria recolhe o amuleto deixado pelo mendigo e

segue sua caminhada após ter sanado a necessidade do seu primeiro auxiliar, isso porque sua travessia heróica a faz seguir e continuar a jornada.

Figura 17: O Simbólico e filosófico na caminhada de Maria



Na travessia da personagem pelo *País do sol à pino*, o que acontece assim que essa sai de casa, a narrativa vai fomentando situações em que a protagonista Maria se sensibiliza com os problemas daqueles que cruzam seu caminho e sempre há uma resolução de problema, um fato sobrenatural que faz o texto sair do espaço comum para o inimaginável, o que se torna ainda mais emblemático pela própria natureza da narrativa em questão: um conto de fadas.

Campbell e Moyers (2014, p. 59) afirmam que “a mitologia tem muito a ver com os estágios da vida, as cerimônias de iniciação, quando você passa da infância para as responsabilidades do adulto...todos esses rituais são ritos mitológicos”. Durante a travessia, Maria passa a cuidar de si e dos que encontra. A personagem Maria remete à postura mitológica apontada por Campbell e Moyers, no tocante às transformações que ocorrem na sua existência e travessia. Ao sair de casa, a menina é avisada por sua madrasta que no caminho que irá seguir sempre é dia e isso pode representar sua ruína. No entanto, tal condição não desperta medo na menina, que mesmo assim segue em busca dos seus anseios e, nessa travessia, vai passando pelos ritos, a exemplo de sair da infância para a vida adulta de modo brusco, inesperado, mas resiliente.

Hoje é dia de Maria repõe a natureza heróica da personagem a partir de uma adaptação que não aglutina apenas histórias literárias, mas também gêneros e suportes conforme já comentamos na presente pesquisa. Segundo discute Balogh (2002, p. 130), “há um cuidado muito grande nas transposições das obras literárias para a TV em todas as etapas da realização. O maior desafio, no entanto, começa pelo próprio roteiro no qual as estratégias de enunciação deixam suas primeiras grandes marcas.” O que destacamos como um grande ganho para a produção, pois a mescla apresentada na obra resultou num efeito significativo, o que se comprova pela visibilidade alcançada por essa adaptação. Além disso, *Hoje é dia de Maria* apresenta uma proposta que além de ser dialógica corresponde a uma produção que discute, propõe e inova dentro de características que rediscutem, inclusive a questão da adaptação, uma vez que, corresponde a uma nova proposta em que

As minisséries manifestam também um forte pendor para a estruturação em torno de protagonistas femininas marcantes. As heroínas, independentemente da época em que a micronarrativa se situe, costumam desafiar, das mais variadas maneiras, a sociedade a que pertencem. (BALOGH, 2002, p. 132).

Não se trata, portanto, de uma obra que inova ao apresentar uma protagonista que rompe com o que já havia sido feito ou que traz a personagem feminina e questionadora para o centro da ação, uma vez que a produção literária brasileira, a partir de Monteiro Lobato já criara tal perfil por meio de *Emília*, além de todo o legado, a partir da década de 1960, que, baseado na contribuição das personagens de Lobato, refez o caminho da literatura infanto-juvenil brasileira. Um exemplo dessa nova fase para a literatura produzida no Brasil é *Helena de Bem do seu tamanho*, de Ana Maria Machado, que bem representa esse perfil de menina aventureira que faz amigos e questiona tudo em sua volta. O destaque para *Maria* é o diálogo entre referências, eras, personagens, alegorias e suportes em que o texto se refaz e reapresenta o fantástico e o maravilhoso sob a perspectiva de uma heroína brasileira, principalmente, quando ela deixa sua morada para ir ao encontro de “as franjas do mar”.

Maria sai pelo *País de sol à pino* até se encontrar com o HOMEM DE OLHAR TRISTE E OS EXECUTIVOS. Esse encontro é marcado pelo humor e esperteza de *Maria* o que também irá acontecer no encontro com *Asmodeu bonito* e *Zé Gangalha*. Ao seguir sua travessia rumo às “franjas do mar”, Maria, quando encontra com o HOMEM DE OLHAR TRISTE, se aproxima como sempre faz em todos os encontros ocorridos na sua travessia, e, em seguida, se depara com o corpo de um defunto estirado na estrada e, na sequência, vê o que vem a ser os EXECUTIVOS, figuras que circulam atuando como cobradores.

A cena já tem um valor representativo, metafórico até mesmo pela denominação dada a esses personagens. Há uma crítica social incutida na cena uma vez que esses executivos cobram do indivíduo que não tem mais nem a vida para quitar o que deve, e como não têm mais o que fazer com o indivíduo devedor, os executivos espancam o morto. E esse é o trabalho executado pelos personagens e *Maria* logo se indigna com “o trabalho” dos Executivos e os questiona sobre suas ações.

Figura 18: A emblemática atuação dos cobradores Executivos



A protagonista Maria assim que percebe a atuação dos cobradores decide questionar e interferir na atuação deles, tentando segurar uma espécie de vara de madeira com a qual batem no morto devedor. A interferência oral não é suficiente para que os credores finalizem o espancamento ao homem morto e assim a menina perde as forças e o equilíbrio e cai.

Figura 19: Maria tenta, inutilmente, usar a força para parar a ação dos credores e é arremessada.



O princípio heróico que move a menina Maria não a deixa se abater quando é arremessada ao chão, logo a protagonista pega o “amuleto” deixado pelo HOMEM MALTRAPILHO. Conforme discutimos, as chegadas e partidas de Maria em sua travessia pelo interior brasileiro estão sempre envoltas em conflitos que dinamizam essa passagem e têm sempre a interação dos personagens que vão favorecendo à construção de sua postura resiliente.

Há na jornada de Maria uma dupla relação de forças: uma é o embate entre o bem representado por Maria e o mal personificado por Asmodeu em todas as suas aparições. Por outro lado, há a luta da personagem que tenta reverter todas as injustiças do mundo, conforme observamos no *País de sol à pino*, quando ela luta para trazer a noite de volta, quando questiona o trabalho escravo das crianças na carvoaria e assim como ocorre no encontro com os EXECUTIVOS, quando *Maria* não aceita que alguém já morto continue apanhando para pagar uma dívida.

Figura 20: O ideário infantil e mítico na vivência de Maria



A sequência iniciada na página anterior, ilustra a reação de *Maria* diante da “cobrança” dos Executivos. Insatisfeita com a determinação dos cobradores e munida pelo espírito heróico, *Maria* pega o amuleto deixado pelo Maltrapilho (na verdade trata-se de uma pedaço de corda) e arremessa no meio da estrada um pouco adiante dos Executivos que já estavam indo embora:

Enquanto os EXECUTIVOS vão tirar o pó da roupa, ajeitar seus paletós, pegar suas pastinhas e pôr para funcionar sua moto, MARIA fica atenta pensando...

Então MARIA tira do embornal a corda colorida – que ela encontrou no lugar do MALTRAPILHO –, no mesmo instante em que os EXECUTIVOS dão partida na moto. MARIA joga a corda no meio da estrada e fecha os olhinhos, como se fizesse muita força para não ver o que vai acontecer: na frente da moto, a corda se transforma em uma enorme jibóia colorida que atravessa a estrada e assusta terrivelmente os EXECUTIVOS. Até MARIA se surpreende com seu feito.

Assustados, os EXECUTIVOS não conseguem controlar a moto que vira e joga longe os dois EXECUTIVOS, que caem como bonecos desorientados no pó da estrada. MARIA olha para o HOMEM DE OLHAR TRISTE, dentro do silêncio que se faz na estrada. O HOMEM DE OLHAR TRISTE tem agora o olhar espantado e medroso. MARIA olha o DEFUNTO e cria coragem.

Vai até cada um dos EXECUTIVOS e se certifica de que eles estão mesmo desmaiados. Então, com muita cautela, se aproxima da pastinha de um deles, que também ficou caída na estrada, abre-a e tira dela um maço de notas(...) E corre para o mesmo lugar onde estava, pois os EXECUTIVOS já começam a voltar a si. (ABREU; CARVALHO, 2005, p. 61-62).

O momento descrito nessa passagem dá a dimensão de como acontece o diálogo na construção da personagem *Maria*, uma coexistência entre uma menina do interior, com atitudes de uma menina, momento exemplificado na sua atitude de “fechar os olhinhos” e de se aproximar para conferir se realmente seus opositores, naquele momento, estavam realmente desacordados, o que lhe garantiria maior segurança. Por outro lado, há na personagem uma presença heróica, o que fica registrado quando a protagonista fica pensando no que fazer para reverter uma situação-problema que parecia inevitável, o que acontece quando ela tem a ideia de jogar a corda em direção aos Executivos, o que possibilita a intervenção da menina para a resolução do problema: quitar a dívida do falecido e, finalmente, o corpo poder ser sepultado.

Enquanto os Executivos ficam desacordados, *Maria* abre a pasta dos cobradores retira parte do dinheiro para pagar aos credores a dívida do falecido com recurso deles próprios, o que de fato acontece e, assim, *Maria*, juntamente com o HOMEM DE OLHAR TRISTE conseguem sepultar o corpo até então exposto no meio da estrada.

Quando tratamos do ideário da menina, destacamos o cantar presente no perfil de *Maria* que quer conhecer, viajar, aventurar, do mesmo modo também fazemos menção à Maria heroína, que ao encontrar um problema, em meio à sua caminhada, se insere na situação até a resolução, assumindo as responsabilidades no intuito de resolver a questão, conforme descreve o texto ao dizer que a personagem fica pensando numa ação ao ver os Executivos saindo.

A atitude de *Maria* se repete durante sua jornada, no entanto, identificamos não apenas a saga, a sina de uma travessia. Há em *Maria* em sua estada mítica uma mediação inclusive intertextual, a partir da presença, a referência direta, quando *Maria*, por exemplo, se encontra com *Asmodeu* na encruzilhada.

Figura 21: A heroína clássica sob a pele da heroína popular: a personagem “malasartiana”





As cenas acima retomam o intertexto de Pedro Bandeira (1984), *O pássaro lapão*, referência que apresenta a esperteza da personagem na disputa por um prêmio em dinheiro e em *Hoje é dia de Maria* a disputa gira em torno do resgate da alma da personagem Zé Gangalha.

O PÁSSARO LAPÃO

Do tal Pedro Malasartes, você já ouviu falar?
Pois prepare sua risada que estou pronto pra contar.

Esse Pedro é uma caipira bem do tipo brasileiro:
É quietão, de fala mansa, mas sabido e muito arteiro.

Pra dar duro no batente, nosso Pedro é só preguiça,
mas não perde ocasião de vingar uma injustiça.

E injustiça é o que não falta pra qualquer pobre roceiro
Pois a lei só anda ao lado de quem tem muito dinheiro.

Foi assim que certa vez o Martinho Deodato,
capataz do coronel, foi caçar jacu no mato.

Quando ouviu um barulhinho, levou a espingarda ao peito,
mas errou a pontaria, deu um tiro tão sem jeito
que matou o cabritinho da viúva do Chicão
e em vez de pagar a perda ainda disse um palavrão!

A viúva foi ao Pedro contar a situação.
Pedro não era de briga, mas jurou reparação.

Tratou logo de comer uma janta reforçada:
rapadura, dois repolhos e uma enorme feijoada...

E, montado na mulinha, foi trotando, num instante,
passou pelo boticário e tomou um bom purgante!

Frente à casa do Martinho, agachou-se bem na estrada.
Esperou fazer efeito e soltou a feijoada!

Com o seu velho chapéu, tudo aquilo ele tapou
e agarrando bem as abas, calmamente ele esperou.

Foi aí que o Deodato a tal cena veio ver,
mas achando muito estranho, malcriado quis saber:

- Mas que cheiro será esse? Que fedor vem dessa estrada!
- É catinga da mulinha, que anda meio enfasiada...

-Que será que está havendo? Será louco esse sujeito?
O que está fazendo aí, agachado desse jeito?
Pra erguer esse chapéu você não tem força, não?
Ou será que esse chapéu tá pregado aí no chão?

Malasartes até gostou da caçoadinha do safado,
pois chegara a ocasião de fígá-lo bem fígado:

-Nada disso, meu amigo, é que eu consegui pegar
o tal pássaro lapão que não pode me escapar.
Quando voa, as suas penas enchem de cores o céu.
Mas agora ele está preso debaixo do meu chapéu.
Foi assim que aconteceu: fui chegando de mansinho,
dei um bote bem certo, e peguei o passarinho!
Ele é muito valioso: a mulher do delegado
prometeu dar um milhão se eu pegar este danado...

Quando ouviu falar daquilo, a cobiça começou
a crescer no Deodato, e o safado comentou:

-Um milhão é um bom dinheiro, muito mais que o senhor pensa.
E por que não vai buscar essa grande recompensa?

A arapuca estava pronta, só faltava um bocadinho
para ver o Deodato cair nela direitinho.

Esse é um bicho delicado, qualquer coisa lhe faz mal.
Só se deve transportá-lo em gaiola especial.
A gaiola é muito cara, fabricada no estrangeiro,
e eu nem sei o que fazer já que não tenho dinheiro...

A cobiça foi crescendo, até dava comichão,
pois aquele capataz só pensava no milhão:

-Vou enganar esse caipira, pelo jeito ele é um cretino.
Não fosse eu, o Deodato, um sujeito tão ladino...

Se a questão era dinheiro, e se o outro nada tinha,
para ele estava fácil, era só manter a linha:

-Gostaria de ajudar a o problema resolver.
A gaiola, quanto custa? Gostaria eu de saber...

Malasartes suspirou, fez um cálculo mental,
lembrou da boa viúva e do seu pobre animal.

-A gaiola, meu amigo, é bem cara, eu admito.
Ela custa, lá na venda, mais que o preço de um cabrito...

Sem perder nem um segundo, nem contar o que continha,
Deodato lhe estendeu a carteira bem cheinha:

- Aqui está todo o dinheiro, não precisa nem contar.
Deixe que eu seguro as abas, e a gaiola vá comprar!

Malasartes foi pegando o dinheiro sem demora,
montou rápido na mula e tratou de ir logo embora.

Foi pra casa da viúva, que chegou a dar um grito
quando viu tanto dinheiro pra comprar outro cabrito.

Agarrado bem nas abas, pôs-se o Martinho a pensar,
ainda achando muito estranho aquele cheiro no ar:

- Mas que cheiro será esse? Que fedor vem dessa estrada!
Vai ver foi mesmo a mulinha, que anda meio enfasiada!

O Martinho Deodato ficou vendo o Pedro ir
e assim que se viu sozinho, bem feliz ficou a rir:

-Pelo preço de um cabrito, vou ganhar esse milhão!
Agora é só agarrar o tal pássaro lapão!

Foi pegar o passarinho, mas, com medo de feri-lo,
devagar ergueu a aba e enfiou a mão... naquilo!

O intertexto com o conto de Pedro Bandeira, *O pássaro lapão*, traz para dentro da adaptação de Abreu e Carvalho (2005) a referência literária e ainda estabelece uma relação dialógica numa perspectiva comportamental, não se tratando apenas da presença de um texto no outro, de modo que pontuamos haver uma postura dialógica por parte da personagem Maria. Se pensamos que a travessia da menina do interior faz uma intersecção com outras travessias e posturas, concebemos Maria como um constructo de outras identidades, principalmente, quando pensamos na contribuição de referências que rediscutiram a postura da personagem no Brasil, a exemplo do também dialógico *João Grilo*, de João Ferreira de Lima. Temos, portanto, a construção de uma personagem que usa a esperteza para se sobressair às situações, com humor e uma certa licença para “trapacear” em nome do bem.

Quando nos reportamos à expressão “postura dialógica” vislumbramos as composições que vão se sobressaindo, perpassando e suplementando as personagens. Maria dialoga com a literatura infanto-juvenil, com a literatura popular, com a menina aventureira,

mas, de sobremaneira com a lendária figura do anti-herói, *Malasartes*, um bem feitor, que faz parte do folclore Ibérico. Coelho (1985, p. 44) afirma que “[...] pertence à galeria dos ‘heróis sem caráter’, que pela burla ou *malas artes* vencem as circunstâncias adversas que os ameaçam” Maria engana aos Executivos e ao próprio demônio para sanar as necessidades daqueles que a encontraram pelo caminho.

A menina que circula em busca de sua realização pessoal acaba por concretizar a dos que a conhecem. Sempre inteligente, questionadora e sagaz, Maria, assim como *Malasartes*, usa da “malandragem” para alcançar o objetivo de conseguir dinheiro para sepultar um corpo, pagando aos cobradores com o dinheiro deles próprios. Ela também engana o diabo da mesma maneira que *Pedro Malasartes* enganou seu opositor: com um chapéu e a simulação de um pássaro escondido, quando na verdade o que havia eram fezes. Observamos, portanto, um traço satírico nesse diálogo da personagem Maria ao compor essa postura “malasartiana”, o que nos remete à obra *Comicidade e riso*, de Vladimir Propp (1992, p. 99):

Na literatura satírica e humorística o ato de fazer alguém de bobo é muito comum. A presença de duas personagens possibilita o desenvolvimento de um conflito, de uma luta, de uma intriga. Cada uma dessas personagens pode ter a seu redor um grupo de adeptos ou de parceiros. A luta poder ser travada entre personagens entrais positivas e negativas, ou entre duas figuras negativas. Se nos casos precedentes a comicidade é provocada por impressões repentinas e inesperadas.

Maria desafia seu antagonista *Asmodeu*, os dois travam um desafio sobre o olhar atento de *Zé Gangalha*, parceiro de *Maria*, assim como descreve Propp. Há no duelo uma comicidade, uma vez que as personagens competem por meio de versos e rimas, inclusive um trava-língua, oportunidade em que *Asmodeu* se atrapalha e perde o desafio para *Maria*. Tal fato ainda é agravado quando a protagonista usa a “malandragem” do intertexto do *Pássaro Lapão* para trapacear e enganar seu opositor.

Figura 22: O rito de passagem na confirmação mítica





A sequência ilustrada, na figura 22, representa e situa o final do quarto episódio da primeira jornada de *Hoje é dia de Maria*, ressaltando que o *corpus*, aqui em análise, é composto exatamente pelos quatro primeiros episódios da referida adaptação. As cenas que encerram o capítulo reforçam o que consideramos como traço definidor da condição mítica, heróica da personagem protagonista dessa adaptação. Há na obra uma retomada da luta entre o bem e o mal, que estão na base da estrutura narrativa dos contos de fada: Maria, representante do bem, tem sempre, em sua jornada, que travar uma luta contra Asmodeu, personificação do diabo. Mesmo partindo do escopo de *A gata borralheira*, em que o embate acontece entre uma jovem e sua madrasta, a narrativa remonta o rito, a saga de uma heroína, *Maria*.

Ao ser enganado pela menina que o convence sobre a existencia de um pássaro, que não passava de fezes escondidas, *Asmodeu* percebe que perdeu a alma, anteriormente, capturada, além de ter perdido também a chance de tomar a alma da menina. Existe em *Asmodeu* uma oposição reconhecida entre os personagens.

Quando se vê engando pela menina astuta, *Asmodeu* se vinga de *Maria* e rouba sua infância. Com isso, há uma sequência em que a câmera exhibe o mundo girando, o que simboliza a passagem do tempo e um fio de sangue começa a escorrer pela perna da menina, que de olhos fechados tenta se equilibrar em meio ao vendaval que faz girar o tempo.

Em seguida, a imagem já é a de *Maria* transformada pela menarca – primeira menstruação – e esse rito de passagem já a exhibe num córrego buscando se lavar e quando se vê no espelho d’água, a imagem exibida não é mais de uma menina, porém de uma jovem mulher, tentando se reconhecer naquele rosto inédito. A partir daí, outras aventuras continuarão a marcar a passagem da menina, que agora virou mulher e terá outras experiências a viver, mesmo que na mesma busca, na mesma sina, a mesma vida: vida de travessia, vida de heroína.

Enfim, a protagonista *Maria* retoma personagens heroicas numa versão feminina que reapresenta enredos, a partir de aventuras e posturas da literatura universal e local. Ela representa a travessia heroica, mítica, de uma personagem brasileira, que retoma um conto clássico para tratar dos referenciais regionais brasileiros. Esperteza e inteligência são características que definem *Maria*, uma cinderela, uma borralheira, porém também são pertencentes à malandragem de *Malasartes*, de *Chico Chicó*, de *João Grilo*. Ela dialoga com heróis de eras, suportes e gêneros distintos, compondo assim, a literatura em toda a sua magnitude, sua habilidade, capacidade de contar histórias ao longo do tempo, por diversos meios, conforme destacamos na adaptação de *Hoje é dia de Maria*. Assim, *Maria* é a personagem, é a saga, é a sina, uma menina, que trava uma jornada de ida, mas também de volta, uma heroína, uma brasileira transvestida de várias outras meninas, protagonistas, várias identidades numa só, diálogos que retomam e refazem o contar.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Hoje é dia de Maria é a confirmação de que a arte de contar histórias, com a qual a literatura atravessa o tempo, continua a encantar públicos. Uma narrativa ficcional tem como princípio ativo o imaginário de quem cria e de quem recepciona a produção e, desde seu surgimento, a literatura tem contado histórias em cada fase da humanidade, utilizando meios próprios de cada era. Foi assim na fase oral quando as narrativas eram replicadas, naturalmente adaptadas, reinventadas, construídas pelo e no imaginário. Nesse período, quem contava e quem ouvia internalizava o texto, sem interferências visuais externas, apenas descritas pela vocalidade e imaginadas por cada um.

Com a chegada da escrita, o texto ficcional se materializa no papel e passa a cristalizar a narrativa, embora o processo de internalização desse texto continue sendo influenciado pelo imaginário de quem acessa a obra. Mais uma vez, a literatura se adequa a outro suporte e continua a narrar ficção, desta feita, se eternizando por meio da impressão. E assim, a ficção que era propagada pela oralidade se engendra na escrita, sem perder sua capacidade de se reinventar, assim como temos observado na era audiovisual, quando o texto literário se adapta a outro suporte sem perder seu lugar enquanto obra, ficção e produção artística. Literatura, som, imagem, movimento e processos criativos de produção, de releituras e ativação do imaginário, conforme vimos em *Hoje é dia de Maria*, ressignificam o contar e propagam novas histórias, mesmo que partam de uma mesma fonte.

Hoje é dia de Maria se trata de uma adaptação, um texto que foi idealizado para o teatro, mas que acaba sendo concretizado no audiovisual. A obra tem como ponto de partida um clássico da literatura Ocidental, *A gata borralheira*, e é reelaborada por meio do som, da imagem e da interação com outros “fios”, uma construção dialógica que reconta a literatura universal a partir das tessituras com histórias nacionais e regionais. Observamos, portanto, que *Hoje é dia de Maria* assim como propõe Xavier (2013) é uma adaptação que dialoga com o texto e o novo contexto, atualizando a narrativa e, conforme entendemos, a adaptação apresenta e reapresenta a obra.

Partimos da concepção de que a história ao ser apresentada mantém relações, ligações com o texto anterior, o que Bakhtin (1997) chamou de dialogismo e justificou ao declarar que não existem textos puros e sim esse processo de “diálogo” entre eles. Sobre esse processo de reapresentação de um novo texto sob os “fios” de um texto anterior, Hutcheon (2013) ainda acrescentou, chamando de transcodificação, uma vez que uma obra, ao ser adaptada, migra de um suporte para outro, de um modo de contar para outro, de uma leitura para outra. E assim

identificamos o dialogismo presente em *Hoje é dia de Maria* quando faz uma reacentuação detalhada, ou seja, uma reinterpretação da obra por meio de novas lentes, novos discursos, assim como expressa Stam (2006), ao discutir o trabalho elaborado da adaptação.

O reapresentar, conforme destacamos também se constitui por meio do espaço, que entendemos como um pergaminho, uma esteira sobre a qual as ações ocorrem. Constatamos como o espaço figura a reapresentação da narrativa, e assim como propõe Xavier (2003), materializou e orientou as sequências na obra analisada. Se tratamos de um texto audiovisual que mescla personagens, gêneros e textos numa composição sinuosa, dialógica, reiteramos a relevância do espaço e a concepção de Lins (1976) ao caracterizá-lo como definidor da narrativa, e que na presente obra materializou a travessia da protagonista Maria. Ela atravessa espaços geográficos e representativos de toda a simbologia presente na minissérie aqui estudada.

E, assim como trata Martin (2005) a câmera esteve para além da simples cópia da realidade, o que se verificou com muita propriedade no *corpus* em questão, principalmente quando nos alinhamos ao pensamento de Balogh (2002), ao constatarmos que na adaptação ocorre um filtro da obra por parte de quem adapta, conforme analisamos, a partir de todos os acréscimos por parte dos diretores, dos adaptadores que “transcodificaram” a obra.

Ao considerarmos os efeitos da adaptação audiovisual, entendemos como os elementos próprios da literatura migram para o novo suporte mantendo suas peculiaridades, mas projetando novas discussões, atualizando o texto. Logo, no trabalho de Abreu e Carvalho (2005) identificamos a representação do *fantástico* e do *maravilhoso* sob a perspectiva do diálogo entre o conto clássico e outros contos populares para narrar a história da menina órfã de mãe que é explorada pela madrasta e que atravessa um sertão, o interior brasileiro em busca da felicidade.

O inimaginado a exemplo da ressurreição de Maria, no primeiro episódio, faz uso dos recursos, dos efeitos do audiovisual para mostrar o antes já tratado sob a adaptação do novo suporte e seus mecanismos. Há, como vimos, a ampliação desse diálogo a partir da contribuição da *mise-en-scène* nas cenas, nas cores e retratações de cenários, uma materialização desse “mundo inventado”, assim definido por Roas (2014). O sobrenatural associado ao fantástico ganha outras possibilidades de encantamento, de propagação a partir desse diálogo entre personagem e espaço, entre o clássico e o popular, entre o dito e o imaginado, um movimento de constante atualização da literatura num novo suporte.

Vimos a junção dos elementos da literatura serem representados e reapresentados pelas escolhas que compuseram o espaço em *Hoje é dia de Maria* tudo que compôs cada cena

particularizando o diálogo entre literatura, teatro, música, canto, dança, uma construção artística, dialógica, mas ao mesmo tempo inédita, ampliando, redimensionando o texto ficcional dentro de um suporte que suplantou o contar. Há, portanto, em *Hoje é dia de Maria* um diálogo não só sob o ponto de vista das histórias, há também uma tessitura sob o ponto de vista dos gêneros, das representações culturais e artísticas.

O princípio do dialogismo presente na construção da narrativa que estudamos na presente pesquisa, na qual tomamos os quatro primeiros episódios para a análise, provou ser possível a presença de uma personagem protagonista, uma Maria, que retoma várias outras. Ela é a materialização da proposta dialógica, uma menina do campo, num interior brasileiro que trouxe à tona outras personagens da literatura mundial, uma menina que luta, que canta, dança e resolve problemas, engana o diabo, passa pelas histórias de seus ajudadores, deixando a marca da amizade, do bem eternizado pela literatura mundial, herança da fase em que a literatura apresentava a narrativa sob o ponto de vista do maniqueísmo cristalizado, e nesse modelo o bem e o mal se opunham através de personagens diferenciadas por tais características e determinados por padrões de comportamento.

Porém, conforme apresentamos, Maria é menina, mas é também heroína, é nordestina, sem deixar de ser universal, é uma menina poética, dançante, engraçada, amável e também malandra. É a personagem que reúne tantas outras, contudo, se eterniza, se particulariza e se apresenta como inédita, mesmo em se tratando do já conhecido, o que reitera a teoria Bakhtiniana ao comprovar que não há texto inédito, uma vez que Maria é uma retomada de tantas outras, no entanto, atualiza e mais que isso, recria a história. Maria é todo dia a mesma, sendo outra em cada novo dia porque ela é sina, é lida, é heroína, é menina, é ficção e como tal faz o novo de novo sempre porque o contar é eternizar, todavia é reinventar e recriar é, enfim, fazer o inédito a partir de toda e qualquer mente criadora, que queira recontar uma, outra, várias histórias. E assim o *Era uma vez* será sempre a possibilidade de se fazer dormir e acordar para outra realidade, inclusive para o inimaginável.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Luís Alberto de. CARVALHO, Luiz Fernando; [baseado na obra de SOFFREDINI, Carlos Alberto]. **Hoje é dia de Maria**. São Paulo: Globo, 2005.
- ABREU, Ana Rosa. et al. **Contos tradicionais, fábulas, lendas e mitos**. Brasília: MEC, 2000.
- AMARILHA, Marly. **Alice que não foi ao país das maravilhas: a leitura crítica na sala de aula**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2006.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Tradução: Antonio De Pádua Danesi. São Paulo: Martins Editora, 2008.
- BAKHTIN, Mikhail. **A tipologia do discurso na prosa**. In: LIMA, Luiz Costa. Teoria da literatura em suas fontes. Tradução Jorge Wanderley, Rio de Janeiro: Alves , 1997.
- BALOGH, Anna Maria. **O discurso ficcional na TV: Sedução e sonho em doses homeopáticas**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.
- BALOGH, Anna Maria. **Conjunções - Disjunções – Transmutações: da Literatura ao cinema e à TV**- 2 ed. São Paulo: Annablume, 2005.
- BANDEIRA, Pedro. **Malasaventuras: safadezas do Malasartes**. São Paulo: Moderna, 1984.
- BARBOSA, Afonso Manuel da Silva. **Metalinguagem e dialogismo em Jorge Furtado: saneamento básico e outras obras**. 2017. 152 f. Tese (Doutorado – Letras) – Universidade Federal da Paraíba, 2017.
- BARBIERI, Cláudia. Arquitetura literária: sob a composição do espaço narrativo. In: BORGES FILHO, O.; BARBOSA, S. (Orgs.). **Poéticas do espaço literário**. São Carlos, São Paulo: Claraluz, 2009, p. 105-126.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de (1997). *Contribuições de Bakhtin às teorias do discurso*. In: BRAIT, Beth (org.). **Bakhtin, dialogismo e construção do sentido**. Campinas, SP: Editora da Unicamp. p. 27-38.

BATALHA, Maria Cristina. LITERATURA FANTÁSTICA: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES TEÓRICAS. In: **Revista Let & Let**. Uberlândia – Mina Gerais, V – 28, n2, p. 481 – 504, Jul/Dez, 2012.

BAZIN, André. **O cinema – ensaios**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BENJAMIM, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: ADORNO, T. W. et al. **Teoria da cultura de massa**. Tradução de Carlos Coutinho. São Paulo: Paz e Terra, 1980.

BÈSSIÈRE, Irène. O relato fantástico; forma mista do caso e da adivinha. In **Revista Fronteira Z**. São Paulo, n 9, Dez, 2012.

BETTON, Gerard. **Estética do cinema**. São Paulo, Martins Fontes, 1987.

BORDWELL, David. “O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos”. In: RAMOS, F. P. (Org.). **Teoria contemporânea do cinema: documentário e narrativa ficcional**. São Paulo: Senac, 2005. p. 277-301.

BORDWELL, David. **Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema**. Trad. Maria Luiza Machado Jatobá. Campinas: Papirus, 2008.

BORDWELL, David. Kristin Thompson. **A arte do cinema; Uma introdução**. Tradução Roberta Gregoli. São Paulo: Edusp. 2013.

BORNHEIM, Gerard A. Teatro e Literatura. In: **Teatro: a cena dividida**. Porto Alegre: L&PM, 1993, p.73-90.

BOSI, Alfredo. Cultura Brasileira e Culturas brasileiras. In: _____ **Dialética da Colonização**. São Paulo: Terceira Margem, 2001.

BRITO, João Batista de. **Literatura no cinema**. São Paulo: Unimarco, 2006.

CALVINO, Italo. **Por que ler os clássicos**. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

CAMARANI, Ana Luiza Silva. **A literatura fantástica: caminhos teóricos**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014.

CANDIDO, Antônio, ROSENFELD, Anatol, PRADO, Décio de Almeida Prado & GOMES, Paulo Emílio Salles. *A Personagem de Ficção*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976, 5a edição.

CAMPBELL, Joseph. MOYERS, Bill. O mito e o mundo moderno. In: **O poder do Mito**. São Paulo: Palas Athena, 2014.

CARDOSO FILHO, Ronie. **As minisséries nos processos da TV: o caso Hoje é dia de Maria**. 2009. 256 f. Tese (Doutorado) – Universidade do Vale do Rio dos Sinos - Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação, 2009.

CARILLA, Emilio. **El cuento fantástico**. Buenos Aires: Nova, 1968, p. 20.

CARVALHO, Luiz Fernando. **Hoje é dia de Maria**. Roteiro de Luiz Fernando Carvalho e Luís Alberto de Abreu adaptado da obra de Carlos Alberto Soffredini. Com Fernanda Montenegro, Rodrigo Santoro, Letícia Sabatella, Stênio Garcia, Ricardo Blat, Daniel de Oliveira, Osmar Prado, Caroline de Oliveira. Rio: Globomarcas, 2006. 3 discos digitais. Color. Som.

CASCUDO, Luis da Camara. **Contos Tradicionais do Brasil**. 1ª edição digital. São Paulo; Global Editora, 2014.

CAVALCANTI, Joana. **Caminhos da literatura infantil e juvenil**. 3 ed. São Paulo: Paulus, 2009.

CEIA, Carlos. **Dicionário de termos literários**. Disponível em: <http://www.edtl.fc.sh.unl.p/encyclopedia/romance-picaresco>, 2019.

CERTEAU, Michel. *A Invenção do Cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis: Editora Vozes, 1994.

CESERANI, Remo. **O fantástico**. Trad. Nilton Cezar Tridapalli. Curitiba: Editora UFPR, 2006.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural: entre práticas e representações**. Lisboa: DIFEL, 1990.

CHIAMPI, Irlemar. **O realismo fantástico: forma e ideologia no romance hispano-americano**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

CHION, Michel. **A audiovisual: som e imagem no cinema**. Tradução Pedro Elói Duarte. Lisboa: Armand colin, 2008.

COELHO, Nelly Novaes. **A literatura Infantil**. São Paulo: Quiron, 1984.

COELHO, Nelly Novaes. **Panorama Histórico da Literatura Infantil/Juvenil**. São Paulo: Quiron, 1985.

COSTA, Cristina. **Ficção, comunicação e mídias**. São Paulo: Editora Senac, 2002.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**: a essência das religiões. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FRYE, Northrop. **Fábulas de identidade: ensaios sobre mitopoética** 1912-1991. Tradução de Sandra Vasconcelos – São Paulo: Nova Alexandria, 2000.

GANCHÓ, Cândida Vilarés. **Como analisar narrativas**. São Paulo, Ática, 2002.

GARCIA, Luciano Alvarez. **Poétique du direct télévisuel**. Louvain: Cico Editeur, 1985.

GOMES, Jordan Queiroz. **Sensibilidades e representações na construção do espaço urbano aroeirense entre sonhos, desejos e práticas (1920-1960)**. 2012 - 274 f. Programa de Pós Graduação em História – Universidade Federal de Campina Grande, 2012.

GOMES, Paulo Emílio. A personagem cinematográfica. In. CANDIDO et. al. **A Personagem de Ficção**. São Paulo, Perspectiva, 2004.

GUIMARÃES, Rodrigo. **Espaço e lugar**: relações impossíveis com a possibilidade de nomear. Aletria: Revista de Estudos de Literatura, [S.l.], v. 15, p. 245-252, jun. 2007. ISSN 2317-2096. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1400>.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 10 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HALL, Stuart. Quem precisa de identidade? In: SILVA, Tomás Tadeu da. **Identidade e diferença** – perspectivas dos Estudos Culturais. Petrópolis; Vozes, 2007, p. 103-133.

HELD, Jacqueline. **O imaginário no poder: as crianças e a literatura fantástica**. Tradução Carlos Rizzi. São Paulo: Summus, 1980.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Tradução André Cechinel. 2. ed. Florianópolis: Ed. Da UFSC, 2013.

ISER, Wolfgang. **O ato da leitura**. Vol. 1 Tradução Johannes Kretschmer. São Paulo: 34, 1996.

JAUSS, Hans Robert. A estética da recepção: colocações gerais. In: LIMA, Luiz Costa (org.). **A literatura e o leitor**. Textos de Estética da Recepção. Coordenação e tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p. 43-61.

LINS, Osman. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo Ática, 1976.

JOLY, Martine (1994). **Introdução à análise da imagem**. Tradução José Eduardo Rodel. Lisboa: Ed. 70, 2007.

JURADO, Rosely de Fátima. **A mídia televisiva a serviço da arte e da identidade nacional: Hoje é dia de Maria**. 2008. 206 f. Dissertação (Mestrado – comunicação) Programa de Pós-Graduação em Comunicação – Universidade de Marília, Marília, São Paulo, 2008.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à Semanálise – Semiótica**. Tradução Lucia Helena França Ferraz.. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.

MACHADO, Ana Maria. **Como e por que ler os clássicos universais desde cedo**. Rio de Janeiro, 2002.

MACIEL, Diógenes André Vieira. ANDRADE, Valéria. Da militância teatral num universo de Letras. In: **Por uma militância teatral**. João Pessoa: Bagagem/Ideia, 2005.

MAGALHAES, Lúcia Cadermatori; ZILBERMAN, Regina. **Literatura infantil: emancipação e autoritarismo**. 3.ed. São Paulo: Ática, 1987.

MARÇAL, Marcia Romero. **A tensão entre o fantástico e o maravilhoso**. Disponível em: http://www4.pucsp.br/revistafronteiraz/numeros_anteriores/n3/download/pdf/tensao.pdf Acesso em mai. 2018.

MARCELINO, João Gabriel Carvalho. **”Hoje é dia de Maria”: Um estudo sobre tradução intersemiótica e adaptação de personagem do roteiro para a TV.** 2019. 112 f. Dissertação (Mestrado Letras) Universidade Federal de Campina Grande, 2019.

MARINHO, Ana Cristina. PINHEIRO, Hélder. **O cordel no cotidiano escolar.** São Paulo: Cortez, 2012.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica.** Tradução Lauro António/ Maria Eduarda Colares. Lisboa: DinaLivros, 2005.

MONTEIRO, Alexandre de Assis. **Capitu: olhares para uma narração oblíqua.** 2013. 122f. Dissertação (Mestrado – Letras) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2013.

NODIER, Charles. **Du fantastique en littérature.** In: JUIN, Hubert. Paris: Seghers, 1970. p.119-138.

NOGUEIRA, Myriam Pessoa. **HOJE É DIA DE MARIA BORRALHEIRA: Intertextualidades do Roteiro da Microssérie Televisiva.** 2009. 120 f. Dissertação (Mestrado – Letras) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009.

OLIVEIRA JÚNIOR, Luiz Carlos Gonçalves de. **O cinema de fluxo e a mise en scène.** 2010. 162 f. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais) - Escola de Comunicações e Artes - Meios e Processos Audiovisuais, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

PALITOT, João Paulo Feitoza Clementino. **Mise-en-scène e personagem em a Árvore da miséria de Marcus Vilar.** 2016. 124 f. Dissertação - Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal da Paraíba, 2016.

PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia: a construção do personagem.** São Paulo: Ática, 1989.

PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia de Televisão.** São Paulo: Moderna, 1998.

PERRAULT, Charles. **A gata borralheira.** Disponível em: <http://www.portal-biblon.com/files/GATAB.pdf>. Acesso em: mai. 2018.

PERONE-MOISÉS, Leyla. Crítica e Intertextualidade. In: **Texto, crítica, escritura.** São Paulo: Martins Fontes, 2005.

PETIT, Michèle. **Os jovens e a leitura: uma nova perspectiva**. Trad. Celina Olga de Souza. São Paulo: Ed. 34, 2008, p. 147-189.

PROPP, Vladimir. **Comichidade e riso**. Trad. Aurora Fornoni e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ática, 1992.

RIOS, Sanyheire Irineu Araújo. Formação de leitores proficientes. In: Pinheiro et al (Orgs). **Literatura e Formação de Leitores**. Campina Grande: Bagagem, 2008.

ROAS, David. **A ameaça do fantástico: aproximações teóricas**. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

RYNGAERT, Jean Pierre. **Introdução à análise do teatro**. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

SAMOYAULT, Tiphaine. **A intertextualidade**. Trad. Sandra Nitrini. São Paulo: HUCITEC, 2008.

SANTOS, Luis Alberto Brandão. OLIVEIRA, Silvana Pessoa de. **Sujeito, Tempo e Espaço Ficcionalis: introdução à Teoria da Literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SILVA, Elisângela Araújo. **Hoje é dia de Maria: intertextualidade e vivências em sala de aula**. 2015. 169 f. Dissertação (Mestrado em Linguagem e Ensino – Letras) - Universidade Federal de Campina Grande, Campina grande, 2015.

SCHEFER, Maria Cristina. **Dos irmãos Grimm a Câmara Cascudo: um caso de tradução cultural**. 2008. 105f. dissertação (Mestrado – Programa de Pós-graduação em Letras e cultura regional) Universidade de Caxias do Sul – RS, 2008.

SOFFREDINI, Carlos Alberto. **Hoje é dia de Maria**. Disponível em PDF.

SOFFREDINI, Renata. **Serragem nas veias**. Revista Aplauso. São Paulo, 2010.

SOUZA, Ana A. Arguelho de. **Literatura infantil na escola: a leitura em sala de aula**. Campinas: Autores Associados, 2010. (Coleção formação de professores).

SOUZA, Nadine Helena Diel de. **“Hoje é dia de Maria” Inovação e intertextualidade na linguagem televisiva.** Brasília: Faculdade de Ciências Aplicadas – Centro Universitário de Brasília, 2007.

SOUZA, Renata Junqueira. BRANDÃO, Claudia Leite. **A intertextualidade na perspectiva do leitor.** Revista Contrapontos v18 n3 2018, p. 286~295.

SPERBER, Suzi Frankl. **Ficção e Razão: uma retomada das formas simples.** São Paulo: Aderaldo & Rothschild: Fapesp, 2009.

STAM, Robert. **Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa.** Tradução Heloísa Jahn. São Paulo: Editora Ática, 1992.

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. In: CORSUIL, A. R. (ed). **Ilha do desterro: Film Beyond Boundaries.** Florianópolis, UFSC, nº 51, jul/dez, 2006.

STAM, Robert. **A literatura através do cinema** – Realismo, magia e a arte da adaptação. Trad. Marie-Anne Kremer e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: EDUFMG, 2008.

TRAÇA, Maria Emília. **O fio da memória:** do conto popular ao conto para crianças. 2. ed. Porto: Porto Editora, 1992.

TODOROV. Tsvetan. **Poética da Prosa.** Tradução Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

TODOROV. Tsvetan. **As estruturas narrativas.** Tradução Leyla-Perrone Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2006.

TODOROV. Tsvetan. **Introdução à literatura fantástica.** Tradução Maria Clara Castello. São Paulo: Perspectiva, 2012.

TOLKIEN, J. R.R. **Sobre história de fadas.** São Paulo: Conrad, 2006.

XAVIER, Ismail. Do texto ao filme: A trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: **Literatura, cinema e televisão.** PELLEGRINI, Tânia. [et al]. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003, p. 61 -89

ZILBERMAN, Regina. **Estética da recepção e história da literatura**. São Paulo: Ática, 2004.

WILLIAMS, Raymond. **Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade**. Tradução Sandra Guardini Vasconcelos. São Paulo: Boitempo, 2007.

ZUMTRHOR, Paul. **A letra e a voz: a literatura medieval**. Tradução de Amalio Pinheiro, Jerusa Pires. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção e leitura**. São Paulo: EDUC, 2007.