

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO SOCIAL
MESTRADO EM COMUNICAÇÃO**

Aurora Almeida de Miranda Leão

MEU PEDACINHO DE CHÃO:
sete movimentos à procura da narrativa.

**Juiz de Fora
2019**

Aurora Almeida de Miranda Leão

MEU PEDACINHO DE CHÃO:

sete movimentos à procura da narrativa.

Dissertação apresentada ao programa de pós-graduação em Comunicação, da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial para obtenção do grau de mestre.

Área de concentração: Comunicação e Sociedade.

Linha de Pesquisa: Cultura, Narrativas e Produção de Sentido.

Orientador(a): Profa. Dra. Cláudia de Albuquerque Thomé

Juiz de Fora

2019

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Miranda Leão, Aurora Almdeida de.

Meu Pedacinho de Chão : Sete movimentos à procura da narrativa / Aurora Almdeida de Miranda Leão. -- 2019.

140 p. : il.

Orientadora: Cláudia de Albuquerque Thomé

Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Comunicação Social. Programa de Pós Graduação em Comunicação, 2019.

1. Telenovela. 2. Meu Pedacinho de Chão. 3. Narrativa. 4. Estereótipos . 5. Infância. I. Thomé, Cláudia de Albuquerque, orient. II. Título.

Aurora Almeida de Miranda Leão

MEU PEDACINHO DE CHÃO:
sete movimentos à procura da narrativa.

Dissertação apresentada ao programa de pós-graduação em Comunicação, da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial para obtenção do grau de mestre.

Área de concentração: Comunicação e Sociedade.

Linha de Pesquisa: Cultura, Narrativas e Produção de Sentido.

Aprovada em 27 de fevereiro de 2019.

BANCA EXAMINADORA

Professora Doutora Cláudia de Albuquerque Thomé - Orientadora
Universidade Federal de Juiz de Fora

Professora Doutora Christina Ferraz Musse
Universidade Federal de Juiz de Fora

Professora Doutora Sônia Cristina Reis
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Para **Joyce Miranda Leão Martins**, meu tesouro, iluminação e estímulo permanentes, em quem me inspiro e a quem devo quase tudo nesta caminhada até aqui. E a seu admirável companheiro Cristian Valdivieso, um esteta da Paz.

AGRADECIMENTOS

A todos que cruzaram meu caminho: ninguém alcança nada sozinho e até mesmo quem primou por ser obstáculo e empecilho, só me fortaleceu, e a estes o agradecimento é confissão de persistência;

A todos os mestres que fazem parte de minha formação, a começar por meus pais, Marlene e Luiz Geraldo de Miranda Leão, ambos professores universitários, de quem herdo o respeito e admiração imensa pelos que dedicam seu tempo a fazer ver além e instigar em trilhas de descoberta individual e socialização do conhecimento;

A Raimundo Rodriguez, que com sua inventividade contagiante e seu generoso colecionismo contribuiu enormemente para meu encantamento absoluto com a teledramaturgia assinada por Luiz Fernando Carvalho; e a Janete Scarani, que com sua gentileza e disponibilidade fez a ponte para que eu conhecesse mais e melhor o trabalho singular do mestre Raimundo;

À professora Teresa Cristina da Costa Neves, minha primeira orientadora, por acreditar em mim e os olhos me abrir para tantas leituras preciosas;

À professora Cláudia Thomé, que pegou o bonde andando mas é como se nele já estivesse em tantas estações, acolhendo minhas ideias e leituras sempre com um sorriso irradiador de bondade e segurança, indicando atalhos fundamentais, como o da escolha da metodologia proposta por Luiz Gonzaga Motta;

À professora Christina Musse, o primeiro sorriso que encontrei quando cheguei à Faculdade de Comunicação, ainda em seu espaço dividido com a Faculdade de Educação, e que me acolheu sempre com tanto carinho e amizade;

Ao professor Márcio Guerra, com quem tive a primeira aula do mestrado e que foi decisivo para me entrosar com a vida acadêmica, depois de alguns anos distante dela, e que com suas aulas de Cultura Brasileira mostrou o quanto simplicidade, estudo, boa vontade, humildade, respeito à diversidade e abertura ao novo são potência para ir sempre além em busca do melhor;

Aos professores Iluska Coutinho, Aline Pereira, Carlos Permisa Júnior, Francisco José Paoliello Pimenta, Soraya Ferreira, Gabriela Borges, Érika Savernini, Potyguara Mendes, Sônia Virgínia e Paulo Roberto Figueira Leal por terem sido sempre tão amigos, presentes e prestativos;

À professora Sônia Cristina Reis, de quem tive a satisfação de ser aluna, que

participou generosamente de minha banca de qualificação e me indicou leituras tão relevantes;

À Aline Nicollette, a quem conheci tão logo cheguei de Fortaleza para entregar documentos para garantir meu ingresso no PPGCom, que com seu sorriso contagiante, prestimosidade e altruísmo foi sempre de substancial importância para somar esforços e disposições favoráveis em minha lide acadêmica;

Ao querido amigo Vitor Almeida, que desde sempre me distinguiu com seu afeto e disponibilidade, e tornou-se muito além de um parceiro, mas um amigo necessário na minha vida. E ainda me trouxe de presente o engenheiro Igor Delgado, um carinho que acolhe a alma e está sempre a postos para ajudar;

Aos colegas tão bacanas que dividiram aulas, afetos, risadas, preocupações, alegrias e conquistas, sempre de mãos dadas em defesa da democracia: Anna Leão, Antonione Grassano, Denise de Souza, Luana Alencar, Pedro Miranda, Luiz Felipe Falcão, Carlos Eduardo Alvim, Pedro Ivo Nunes, Letícia Braga, Matheus Sampaio, Michelle Valle, Marco Almeida, Mariane Motta, Raphael Vieira Pires, Gilson Peres Tosta, Roberta Oliveira, Danielle Bittar, Tatiana Vieira Lucinda, Marcela Valadares, Thaís Soares, Laís Cerqueira, Humberto Cunha e Valéria Fabri.

Às lindas e muito queridas Caroline Marino, Isabella Norton, Laryssa Prado e Nara Reis – a ordem dos nomes não altera a igualdade do Bem Querer -, que foram tão importantes nos dois felizes anos de mestrado que se tornaram amigas, abrigadas ad eternum no coração;

Aos igualmente diletos colegas do primeiro ano, com quem tive a grata satisfação de também partilhar diversos momentos de alegria, estudos, pesquisas, congressos e aflições típicas de mestrandos: Helena Amaral, Graciela Bechara, Isabela Gonçalves, Carla Ramalho Procópio, Bruna Pfeiffer, Willian José de Carvalho, Viviane Amélia Cardoso, Felipe Gasparete, Matheus Bertolini. E à turma do grupo de pesquisa: Matheus Canil, Laura Sanábio, Alinne Pinna, Eliza Granadeiro, Cíntia Charlene, Raíza Halfeld.

Aos amigos que a participação em congressos e eventos da área me trouxe, e a quem sou imensamente devedora por todo o carinho, incentivo e preciosa amizade: Valmir Moratelli, Mariana Dias, Natália Machado, Luiza Gould, Déborah Veviane, Rodrigo Pedestrello e João Paulo Hergezel;

Aos professores Marco Aurélio Reis, Giselle Batista, Daniela Jakubaszko e tantos outros que também contribuíram com ideias e sugestões para esta pesquisa;

À Niedja Ribeiro de Mello, minha segunda mãe, que foi sempre amor, colo, incentivo e disponibilidade, desde minha mais tenra idade, e a quem devo muito obrigada por toda a minha vida. Ao lado dela, e por sua causa, uma gente imensamente querida que também é fundamental no meu matelassê afetivo: Felipe Ribeiro de Mello e Mayara com seu amado Pedro Felipe; Amanda, Carla Jéssica, Francisco Carlos Ribeiro de Brito, e Maria Elita do Nascimento, amigos de todas as horas;

Ao amigo Angelino Fernandes, que é também professor da UFJF, e que muito mais que um vizinho sempre pronto a ajudar, tornou-se um amigo querido, com quem tive a alegria de tantas vezes vir para as tardes de aula e reuniões na Facom;

Aos queridos Lília Moema, Júnior Cavalcante e Luziany Gomes, amigos irmanados pelo audiovisual, cuja sintonia se respalda em conversas, afeto, e rodas de cerveja e alegria, nas quais exercitamos nosso mais sublime direito de promover o amor, a diversidade e o respeito a toda e qualquer forma de liberdade;

E aos que ainda vão se somar na minha trajetória, pois é por saber que existem e faltam apenas chegar que também me sinto disposta para prosseguir nas oxigenantes lides acadêmicas.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Finance Code 001.

O conceito de verdade qualifica o mundo como verídico, este mundo supondo um homem verídico que é como seu centro. Entretanto, é claro que a vida quer o engano, que visa iludir, seduzir, cegar. Querer o verdadeiro é querer antes de mais nada depreciar esse poder do falso, ao fazer da vida um erro, uma aparência [...] Aparência, para o artista, não significa a negação do real, mas uma seleção, uma correção, um desdobramento, uma afirmação. O artista é aquele que procura a verdade, é o inventor de novas possibilidades de vida.

(DELEUZE, 2001: 32, 33).

RESUMO

Esta dissertação tem como objeto a telenovela *Meu pedacinho de chão*, realizada pela TV Globo no primeiro semestre de 2014, para o horário das 18 horas. Fruto de mais uma parceria entre o escritor Benedito Ruy Barbosa e o diretor Luiz Fernando Carvalho, a novela é um conto de fadas pós-moderno, repleto de citações, dialogias e intertextualidades, tendo a infância como epicentro. Partimos da proposta de análise da narrativa de Luiz Gonzaga Motta para entender como foi construído o alicerce da novela, que estratégias argumentativas foram usadas e qual metanarrativa foi evidenciada. Aliamos à proposição de Motta os passos de construção do roteiro audiovisual elencados por Luiz Carlos Maciel. Também recorremos a conceitos de Marshall McLuhan, Bakhtin, Yuri Lotman, e Pierre Bourdieu para elucidar questões ligadas à estereotipia de gênero. Pesquisadoras como Maria Immacolata, Cristina Mungioni, Cristina Costa, Isabel Orofino, Maria de Lourdes Motter e Anna Maria Balogh também estão entre nossas referências. Concluimos que a narrativa promove uma reflexão sobre padrões hegemônicos de feminino e masculino, e destaca a infância como território sagrado de construção do novo.

Palavras-chave: Telenovela. *Meu pedacinho de chão*. Narrativa. Estereótipos. Infância.

ABSTRACT

This dissertation aims at the soap opera *Meu pedacinho de chão*, made by TV Globo in the first half of 2014, for the time of 6:00 pm. The novel is a postmodern fairy tale, full of quotations, dialogues and intertextualities, with childhood as an epicenter. We start from the proposal of Luiz Gonzaga Motta's narrative analysis to understand how the foundation of the novel was constructed, what argumentative strategies were used and what metanarrative was evidenced. We allied to Motta's proposition the steps of the construction of the audiovisual script, which was listed by Luiz Carlos Maciel. We also draw on the concepts of Marshall McLuhan, Bakhtin, Yuri Lotman, and Pierre Bourdieu to elucidate issues related to gender stereotypy. Researchers such as Maria Immacolata, Cristina Mungiolli, Cristina Costa, Isabel Orofino, Maria de Lourdes Motter and Anna Maria Balogh are also among our references. We conclude that the narrative promotes a reflection on hegemonic patterns of feminine and masculine, and emphasizes the childhood as sacred territory of construction of the new one.

Keywords: Soap Opera. *Meu pedacinho de chão*. Narrative. Stereotypes. Childhood.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Personagens da telenovela	45
Figura 2 – A Educação como esteio	54
Figura 3 – Professora Juliana	79
Figura 4 – Coronel Epa, o temido vilão	81
Figura 5 – Zelão, o anti-herói	82
Figura 6 – Nando, o filho que quebra padrões	85
Figura 7 – Gina, “a mulher-homem”	86
Figura 8 – Rodapé, o personagem tipicamente popular	87
Figura 9 – Serelepe e a riqueza da infância	88
Figura 10 – Lepe, o narrador	104

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	21
2 TELENOVELA E IDENTIDADES	27
2.1 DO ENTRETENIMENTO À REPRESENTAÇÃO SOCIAL	29
2.2 DESEJOS DE FANTASIA E ÂNCORA DO COTIDIANO	35
2.3 COMPORTAMENTOS EMBRULHADOS PARA CONSUMO	39
3 O DIFERENCIAL PEDACINHO	41
3.1 TEMÁTICA POTENCIALIZADA PELA IMAGEM	52
3.2 EXEMPLOS SÃO CONSTRUÇÕES SOCIAIS.....	56
3.3 HÍBRIDA, RIZOMÁTICA, ATEMPORAL	58
4 SETE MOVIMENTOS: DESCONSTRUIR PARA COMPREENDER	65
4.1 OS MOVIMENTOS	68
4.1.1 Movimento 1	69
4.1.2 Movimento 2	72
4.1.3 Movimento 3	74
4.1.4 Movimento 4	75
4.1.5 Movimento 5	77
4.1.6 Movimento 6	92
4.1.7 Movimento 7	101
4.2 A INFÂNCIA: LUGAR DE FALA DA IMAGINAÇÃO	104
4.3 A ESTEREOTIPIA: UMA ROUPA QUE NÃO NOS SERVE MAIS	107
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	117
REFERÊNCIAS	123
ANEXO	133

1 INTRODUÇÃO

A telenovela é um dos campos mais férteis de afirmação de nossa brasilidade. A identidade brasileira, em suas múltiplas configurações, está lá nas muitas histórias que nos acostumamos a ver desde pequenos.

Produzir novelas, ofício que começou devagarinho e logo ganhou atenção do público e motivação de produtores, afirma a potência da televisão brasileira como produtora de conteúdo. Além disso, a amplitude de temas e horários de inserção na grade de programação atestam seu poder de assimilação pela sociedade. A par disso, a teledramaturgia atingiu um patamar de qualidade artística e excelência técnica que coloca o Brasil como líder na exportação de seus muitos títulos.

Essa escrita de textos dramáticos para serem exibidos na telinha, ou seja, a criação de histórias para figurar como teledramaturgia, deu seus primeiros passos com autores vindos do rádio – como Janete Clair e Dias Gomes -, e depois absorveu nomes que vinham consolidando uma respeitável trajetória no teatro. Entre esses, podemos destacar Jorge Andrade, Lauro César Muniz, Walter George Durst, Gianfrancesco Guarnieri, Mário Prata, e o próprio Dias Gomes.

Isso é apenas para lembrar que autores de destacada atuação em outros espaços consagrados à narrativa contribuíram muito para alcançarmos o patamar de excelência hoje consolidado internacionalmente. Porém, a ficção seriada televisiva levou um tempo até encontrar sua própria linguagem. O domínio da forma narrativa foi sendo lapidado paralelamente à evolução do meio de comunicação nascente: o que começou como uma espécie de rádio com imagens ou teatro televisionado foi evoluindo e criando formas de adaptação até encontrar uma maneira própria de contar histórias para serem vistas e ouvidas concomitantemente, num veículo inserido dentro do espaço doméstico, que poderia ser acompanhado ao mesmo tempo em que se realizavam outras coisas na esfera caseira.

A ideia de que as telenovelas desempenham papel importante na formação das identidades individuais nos faz crer que as produções do gênero também ocupam significativo lugar na construção de sentidos e na elaboração de padrões de comportamento, podendo confirmá-los, repensá-los ou, simplesmente, mostrando ser possível a busca de novas perspectivas para velhas configurações.

É esse rico potencial de visões que a teledramaturgia representa sobre o cotidiano nacional que sempre nos despertou interesse para estudar sua carpintaria, motivada, sobretudo, pela intensa e profícua dialogia que percebemos entre as telenovelas e a realidade

brasileira. Trata-se de um instigante amálgama que trafega entre o real e o ficcional, consolidado num veículo cuja ferramenta básica é a hibridização e do qual a telenovela é um microcosmo especial.

Ao longo do tempo, por seu enorme êxito de audiência, as telenovelas incorporaram-se à história do país "tornando-se um de seus elementos mais distintivos e aquele que, possivelmente, melhor caracteriza hoje uma narrativa da nação" - como afirma Maria Immacolata.

Sendo as mulheres o tipo principal de público visado para as telenovelas, desde sua gênese, consideramos interessante observar como essa criação se insere no contexto atual da sociedade brasileira. Acreditamos na pertinência de inferir que é por causa das mulheres, por elas e para elas que o produto de maior representatividade cultural da modernidade do país, a telenovela, "nutriente de maior potência do imaginário nacional" (MOTTER, 2003, p.174), vem cada vez mais evidenciando diversos modos do ser feminino, provocando reflexões e estimulando a percepção e discussão de novos modelos de feminilidade. Estamos com isso dizendo que o bojo, o cerne da narrativa engendrada pela ficção teleaudiovisual, nasceu, vive e evolui a partir de enfoques que privilegiam a presença feminina nas tramas.

É possível constatar, numa linha evolutiva, uma considerável mudança na posição feminina expressa nas narrativas da ficção televisiva, ou ainda, observar dentro da sociedade brasileira, a partir da progressão de sua teledramaturgia, uma mudança nos padrões representativos do feminino.

Sabemos, por outro lado, que as raízes da telenovela bebem numa fonte em que oralidade, folhetim e melodrama são o esteio. Sendo assim, e valendo-se da capacidade antropofágica que caracteriza a cultura brasileira, nossa teledramaturgia trafega entre a tradição popular e a cultura de massas.

Avançando nessa linha de raciocínio, e tendo em vista que a sociedade está assentada numa estrutura patriarcal, tendemos a pensar que os criadores de teleficção – com seu espaço privilegiado dentro do meio em que o viés mercadológico predomina - começaram a incutir brechas de significação dentro do próprio sistema para que os valores hegemônicos pudessem ser evidenciados (no intrincado jogo simbólico em que "masculino manda, feminino obedece"), e, a partir daí, pudessem ser repensados.

A partir de produções que tem o texto literário como matriz, a força da autoria se ampliava e tudo passava a ser narrativo: a vinheta de abertura, a música, a trilha sonora, a imagem, os enquadramentos, o desenho das cenas, a caracterização dos personagens, a direção de arte, a interpretação dos atores. Desse modo, os inventores de histórias foram

dando sua enorme contribuição a partir de narrativas motivadoras de reflexões, ressignificações e quebras de fluxo no padrão hegemônico de construção social.

As mulheres foram então tornando-se muito mais aptas a assenhorar-se da estrutura dos padrões vigentes e assim adquirindo novas visões sobre sua situação de objetos ou sujeitos de plano inferior. Dessa forma, foram ganhando condições para tornarem-se capazes de quebrar o ritmo desse jogo e criar cisões nas regras arbitrariamente pré-estabelecidas. Afinal, como afirmou o cineasta Federico Fellini (1983): "Eu improviso o tempo todo. Mas para isso é preciso conhecer muito bem as regras. Eu conheço todas as regras muito bem para poder quebrá-las"¹.

E pouco a pouco a teledramaturgia caminhou para ser o que hoje percebemos, uma narrativa na qual os tradicionais papéis femininos e masculinos são constantemente questionados e alvo de críticas, reflexões, ponderações, tensionamentos, os quais as telenovelas tem evidenciado com bastante capilaridade. Aqui podemos até inferir que talvez seja por isso que muitos homens ainda hoje se sentem quase envergonhados e na obrigação de se dizerem avessos a elas.

Para nós, é muito inspirador perceber o quanto a força feminina está toda subjacente no turbilhão de indagações, reflexões, análises, estudos, pesquisas acadêmicas e temáticas afetas ao corolário da Comunicação e das Ciências Sociais, nos quais a teleficção audiovisual está inserida.

Isso nos remete à velha história, consagrada no dito popular: "O feitiço virou contra o feiticeiro". Ou seja: as novelas foram criadas para entreter as mulheres e demarcar seu lugar à sombra dos grandes temas e debates importantes. Elas foram concebidas como mais um elo da corrente invisível impingida às mulheres para melhor mantê-las sob controle e jugo dos detentores do *status quo*.

Não imaginavam, os que assim preconizavam seu devir, que o oprimido, por ser obrigado a caminhar somente ouvindo sua voz interior, acaba potencializando seu arsenal emotivo, o que faz emergir capacidades até então desconhecidas, daí derivando uma força advinda da experiência de observar o mundo e apreendê-lo em silêncio.

Confinadas somente ao espaço privado que lhes era destinado, as mulheres ficavam em casa mas algo muito forte estava sendo ali gestado: sua emoção era 'trabalhada' e enriquecida cotidianamente através das telenovelas.

¹ Ver entrevista do cineasta italiano sobre seu processo de criação. Disponível em https://www.lpm.com.br/site/default.asp?TroncoID=805133&SecaoID=816261&SubsecaoID=618848&Templat e=../artigosnoticias/user_exibir.asp&ID=945082. Acesso em 26 fev 2019.

Assim, o objetificado foi-se fortalecendo e ocupando fendas para atuar. Aos poucos, foi conseguindo conquistar ambientes antes impensáveis, sendo capaz de construir novas trilhas, adquirindo forças para romper com a grade invisível e alcançar o espaço público.

O espaço que as narrativas ficcionais preenchiam no cotidiano feminino era dado com total anuência masculina. Mal sabiam os donos e defensores do *status quo* que as novelas funcionavam como alimento para o imaginário: favoreciam em sons e imagens às nossas emoções e nos ajudavam a melhor conhecer e compreender nossa história, nossas possibilidades, a incongruência de certos padrões, a incoerência de muitos valores, a insensatez de normas e regras.

Como se fora dada ao feminino a chave para questionar preceitos e colocar paradigmas em cheque, através de inúmeras e variadas narrativas. Longe sequer de imaginar, estas abriram as portas às mulheres para conhecer, estudar, compreender, avaliar, ressignificar, refutar, modificar, transformar nosso ambiente e nossas (?) concepções.

Sem se dar conta, os próprios representantes do poder patriarcal tornaram acessível às mulheres a chave que abre as portas da sensibilidade. E como esta corre por vielas subjacentes a qualquer forma de dominação - intercambiando-se por atalhos com o raciocínio e a lógica, seguindo por trilhas alternativas que as ciências exatas não alcançam -, o feminino extrapolou e foi além do que poderia ser só um vento da moda.

Nesse sentido, as narrativas televisuais exercem papel essencial: elas foram construídas no sentido de evidenciar o lugar de submissão, subordinação e dependência das mulheres. Porém, a partir do legado de Janete Clair, as narrativas começaram a mostrar outras versões do feminino: o potencial das mulheres para incutir mudanças no estabelecido e questionar valores foi dominando as novelas da escritora. À força das temáticas e situações engendradas, somava-se o poder imensurável das imagens. E as novelas de Clair bateram todos os recordes de audiência.

E foi assim, a partir de um longo e fértil caminho aberto pela “Nossa Senhora das Oito”, que as mulheres foram tomando consciência, de forma quase epidêmica, das muitas proibições que lhes eram impostas e do quanto estavam sujeitas ao anonimato

Claro que as telenovelas não são as únicas responsáveis pela conscientização que as mulheres agariaram ao longo de tantas décadas. Há inúmeros movimentos mundiais, como a luta feminista, a qual gerou até mesmo os *Television Studies* (que começaram nos Estados Unidos e na Inglaterra na década de 1970), que são sementes imprescindíveis para esse

avanço de consciência. Mas como nosso foco é a ficção seriada, atemo-nos apenas a essa feição.

Assistir às telenovelas ou defendê-las como o mais importante eixo temático da vida social e política brasileira nos parece configurar-se como condição intrínseca para avaliar uma notável competência feminina: a de ter conseguido sair de uma condição de irrelevância ancestral para alcançar um universo de visibilidade, de grande prospecção e influência social, mesmo partindo de quem foi por décadas relegada a viver apenas para a casa, o lar, os filhos, os afazeres domésticos.

As narrativas televisuais deram notável contribuição às mulheres para que se apercebessem de suas muitas zonas de invisibilidade como sujeitas da própria história. Detectando os disparates, incongruências e mesmo a violência simbólica implícita nos padrões hegemônicos, começaram a questionar padrões e passaram a evidenciar seus quereres, suas necessidades, suas zonas de carências e reivindicações.

As mulheres avançaram em seus padrões comportamentais e estão alterando (muito e para melhor) a forma como o feminino é inserido no contexto social. E junto com elas avança, caminhando lado a lado, uma vultosa legião das chamadas minorias: os negros, os pobres, os índios, os homossexuais, as crianças, os idosos, os transgêneros, e muitos que ainda estão por se darem a conhecer.

Diante dessa contextualização, esclarecemos que nossa pesquisa segue as seguintes etapas: no primeiro capítulo fazemos um breve passeio histórico sobre as telenovelas mostrando como surgiram, os primeiros passos, as fases de seu desenvolvimento até chegar aos padrões consagrados. Já no segundo capítulo, focamos na forma como “Meu pedacinho de chão” foi apresentada, evidenciando seu diferencial no contexto das produções hegemônicas da ficção seriada televisiva.

O terceiro capítulo é dedicado à análise específica da construção narrativa, apresentando a metodologia adotada. Partimos do modelo crítico de análise proposto por Luiz Gonzaga Motta, o qual se divide em sete movimentos estratégicos. Eles servirão de base para compreendermos o cerne das opções dos criadores para chegar ao produto ficcional exibido em rede nacional.

Outrossim, encontramos semelhanças entre esses movimentos de análise e os passos descritos por Luiz Carlos Maciel para a construção do roteiro audiovisual. Assim, evidenciamos esses pontos de encontro criando uma analogia que pode facilitar o entendimento e ampliar o escopo da metodologia.

2 TELENOVELA E IDENTIDADES

A ideia desta pesquisa é fruto de nossa imensa aproximação afetiva com a produção teledramatúrgica brasileira e da vontade de aprofundar estudos na área de Comunicação para tentar compreender melhor como se organiza a construção de narrativas, sobretudo com foco na produção de ficção seriada televisiva.

Considerada gênero televisual de literatura popular pelo jornalista Artur da Távola, a telenovela é exemplo de produção híbrida desde o berço e se consagrou unindo influências as mais diversas, seja da cultura popular ou erudita, da oralidade, dos relatos populares, do sério e do cômico, possibilitando um rico exercício dialógico entre códigos e textos.

O potencial que uma telenovela tem para interagir com o público a torna um interessante campo de pesquisa, sendo que uma das mais fortes características da teledramaturgia brasileira é sua “capacidade de ‘conversar’ com todos os tipos de público” (KESKE e SCHERER, 2013), o que lhe assegura um privilegiado espaço na cultura popular e massiva do país.

Assim, intertextualidades, hibridizações, dialogias, desterritorialidades e confluência de várias linguagens encontram na telenovela um oceano de possibilidades semânticas. Daí porque elas são um produto televisual consagrado pelo gosto popular desde a inauguração da tevê no Brasil. Esse dado é por demais estimulante, como bem explica Daniela Jakubaszko:

A qualidade do produto televisivo Telenovela Brasileira que hoje se constata na grade de programação brasileira é fruto de uma história de quase 50 anos. Não apenas da evolução técnica, nem somente da prática de se fazer roteiros, mas, sobretudo, da interação entre suas histórias, a história do formato e a história do próprio país. Não é mais possível negar a influência e a penetração desse produto na vida cotidiana dos brasileiros. Tão pouco é possível negligenciar o fato de que a telenovela já se apresenta como uma das tradições que contribuem para construção de sentidos de pertencimento, construção das identidades nacionais, dentro e fora do país. É uma narrativa contemporânea, de ampla aceitação e repercussão, de inegável importância. (JAKUBASZKO, 2014, p. 04).

A novela, ademais, não se restringe a acompanhar sua exibição diária: ela está nas conversas de bar, nas escolas, no corre-corre do dia-a-dia, nos mais diferentes lugares, fornece pauta para o jornalismo, movimenta as redes sociais, e ainda alimenta o noticiário cotidiano no qual se destacam os atores que habitam o universo ficcional. Segundo Anna Maria Balogh,

O que se rotula hoje como “ficção televisual” é na realidade, o resultado de várias atividades culturais cujas origens se perdem no tempo. Os formatos ficcionais da TV

são herdeiros de um vasto caudal de formas narrativas e dramáticas prévias: a narrativa oral, a literária, a radiofônica, a teatral, a pictórica, a fílmica e a mítica, entre outras (BALOGH, 2002, p.32).

Assim, estudar telenovela não deixa de ser um mergulhar na identidade nacional, sobretudo no Brasil, que criou seu modo próprio de construção de narrativas. Como bem define Mauro Alencar (2002, p.49) “Folhetim eletrônico, ou simplesmente novela. Uma história contada aos pedaços na televisão, deixando vários fios com pontas soltas que só se juntam no final, depois de alguns meses”.

Já a pesquisadora Maria Immacolata V. de Lopes afirma:

a telenovela no Brasil conquistou reconhecimento público como produto artístico e cultural e ganhou visibilidade como agente central do debate sobre a cultura brasileira e a identidade do país. Ela também pode ser considerada um dos fenômenos mais representativos da modernidade brasileira, por combinar o arcaico e o moderno, por fundir dispositivos narrativos anacrônicos e imaginários modernos e por ter a sua história fortemente marcada pela dialética nacionalização-massmediação. (LOPES, 2002).

Mesmo com informações que apontam queda de público – não só para a televisão, mas também para o cinema, o rádio, os discos e os jornais -, decorrente da intensificação do acesso midiático via internet, estáticas evidenciam que permanece imensa a audiência para as mais diferentes formas da teleficção, em todos os horários nos quais são exibidas – 18h, 19h, 21h, e 23h (novelas ou minisséries)². Registro de pesquisa de mídia em site oficial do governo brasileiro mostra que a televisão permanece sendo o meio mais procurado pelo cidadão para manter-se informado³.

Por outro lado, novas tecnologias oxigenam o modo de criação e produção da ficção seriada, ao mesmo tempo em que profissionais de reconhecido valor transitam entre o espaço da telona e a criação na TV. São notórios os exemplos: Fernando Meirelles, Walter Carvalho, Andrucha Washington, José Eduardo Belmonte, Bruno Safadi, Rosane Swartmann, Paulo Halm, José Luiz Villamarim e tantos outros. Assim como já vieram e continuam vindo para o universo da teledramaturgia nomes egressos do teatro: Dias Gomes, Plínio Marcos, Ziembinski, Jorge Andrade, George Durst, Maria Adelaide Amaral, Mário Prata, Bráulio Pedrosa, Ulysses Cruz, citando apenas alguns.

² Ver matérias sobre audiência em <https://observatoriodatelevisao.bol.uol.com.br/destaque/2018/05/saiba-quais-foram-as-novelas-de-maior-audiencia-da-historia-da-globo-em-cada-horario>, e em <https://resumodasnovelas.online/audiencia-das-novelas/>. Acesso em 04 fev 2019.

³Ver Pesquisa Brasileira de Mídia em

<http://pesquisademidia.gov.br/?fbclid=IwAR3iChziO0zdrwUG8Ey58iYsm6lj65VFVI5Kp5zVkyiyzkDPHFk-zsRziLc#/Geral/details-917> Acesso em 06 fev 2019.

Temáticas sociais são abordadas com frequência nas telenovelas brasileiras, o que se consolidou nos anos de 1970-1990, conforme Silvia Borelli, uma linhagem que ficou conhecida como merchandising social. Daí porque recebeu de Maria Immacolata Vassalo de Lopes a definição de recurso comunicativo:

Abordar a telenovela como recurso comunicativo é identificá-la como narrativa na qual se conjugam ações pedagógicas tanto implícitas quanto deliberadas que passam a institucionalizar-se em políticas de comunicação e cultura no país. Em outros termos, é reconhecer a telenovela como componente de políticas de comunicação/cultura que perseguem o desenvolvimento da cidadania e dos direitos humanos na sociedade (LOPES, 2009, p. 32).

Quem já está habituado a acompanhar a exibição de telenovelas, conforme a grade de programação da emissora líder, pode perceber, entretanto, que já não há mais uma forte definição de parâmetros entre os diversos formatos de narrativas ficcionais: as novelas estão com novos ritmos, maior celeridade na resolução de conflitos, mais tramas paralelas e personagens que participam apenas em alguns capítulos, e outras questões que mostram mudanças paradigmáticas no gênero.

É dentro dessas novas configurações que se insere o corpus desta pesquisa, a narrativa da telenovela “Meu pedacinho de chão”, cujo formato de produção é atípico para o gênero televisual, embora fortemente ancorado nas raízes melodramáticas e folhetinescas que fundamentam seu embrião.

2.1 DO ENTRETENIMENTO À REPRESENTAÇÃO SOCIAL

Herdeira do melodrama e do folhetim, a telenovela chegou ao Brasil em 1951 e talvez seja seu traço mais marcante seja sua linguagem inovadora.

Livros e estudos acadêmicos recorrentes apontam como marco da construção narrativa da telenovela os folhetins do século XIX, cujo berço é a França, onde se destaca o trabalho pioneiro de Eugène Sue⁴.

Esse romance folhetinesco, que teve imediata aceitação popular, bebera na fonte do melodrama⁵. E assim, com matrizes advindas da estrutura melodramática, dos folhetins veiculados nos jornais, da oralidade e do teatro, a telenovela ganhou no Brasil um modelo

⁴Autor francês, um dos pioneiros do romance-folhetim. Ver em [olhetimhttps://periodicos.fclar.unesp.br/lettres/article/viewFile/11636/7479](https://periodicos.fclar.unesp.br/lettres/article/viewFile/11636/7479). Acesso em 02 fev 2019.

⁵Obra de enredo sentimental e que exagera em sua dramaticidade, podendo chegar ao grotesco. Saiba mais em <http://www.aulete.com.br/melodrama>. Acesso em 26 jan 2019.

próprio, que passou por várias fases: primeiro com influência direta do teatro e do rádio, com exibições semanais feitas ao vivo.

Em seguida, a chegada de novas câmeras e do videotape⁶ (que passou a ser usado na produção de telenovelas só a partir de 1963 com “2 -5499 ocupado”⁷) consagrou à telenovela a possibilidade de ser gravada, e então o que era produzido no Rio e São Paulo passou a ser visto em todo o país – o que trouxe enorme capilaridade para a produção televisiva nacional, embora isso tenha enfraquecido as produções regionais, que até hoje se ressentem com pouca representatividade na mídia hegemônica.

Mas com o videotape e câmeras mais leves, que começaram a tornar possível a gravação de cenas externas aos estúdios, a telenovela brasileira foi se agigantando e o cerne de uma indústria começava a dar sinais de força. Essa possibilidade de gravar na rua e não apenas no estúdio das emissoras contribuiu muito fortemente para o tom coloquial que alguém autores e diretores já entendiam como importantes para criar uma narrativa com sotaque brasileiro. E é nessa ambiência que começa a florescer o que viria a ser o marco decisivo para uma teledramaturgia com assinatura brasileira: a novela “Beto Rockfeller”.

Escrita por Bráulio Pedroso, protagonizada por Luiz Gustavo e dirigida pelo ator Lima Duarte, “Beto Rockfeller” (BR) inaugurou um novo formato de fazer telenovela, introduzindo uma linguagem na qual temas, falas e formas de interpretar traziam os modos e falares do cotidiano do Brasil à tela.

Exibida em 1968 pela TV Tupi de São Paulo, foi com BR que, pela primeira vez, aconteceu a gravação de cenas de ficção fora dos estúdios: as externas tiveram sua estreia e, com elas, a linguagem das telenovelas deu um considerável salto qualitativo. Isso foi decisivo para a definição de uma estética brasileira na televisão.

A novela de Pedroso é considerada por Michèle & Mattelart (1988) como o primeiro arquétipo real da novela brasileira moderna, capaz de trazer modificações profundas no modo de concepção do produto audiovisual:

Com ritmo mais rápido, linguagem e movimentos dos atores mais soltos, Beto Rockfeller introduz principalmente um outro tipo de herói e de impulso dramático: não se trata mais do princípio maniqueísta do Bem e do Mal — o herói não é mais o

⁶ Pesquisadores indicam que a primeira utilização oficial do VT foi na inauguração de Brasília, em 1960, pela TV Record. Mas o primeiro uso revolucionário do VT foi em 1961 no programa “Chico Anysio Show”, da TV Rio. Chico Anysio contracenava com ele mesmo interpretando vários papéis diferentes, “efeito” que seria novamente utilizado na novela “Mulheres de areia” em que Eva Wilma interpretava as irmãs gêmeas Ruth e Raquel, pela TV Tupi em 1973. Ver em http://portalimprensa.com.br/tv60anos/anos50_59_videotape_texto.asp. Acesso em 06 fev 2019.

⁷ Sobre a novela, a primeira com exibição diária no país, ver matéria <https://emails.estadao.com.br/noticias/tv,ha-55-anos-estreava-a-primeira-novela-diaria-da-tv-brasileira,70002407761>. Acesso em 06 fev 2019.

executor da vingança, a encarnação da Paixão ou portador do Bem, mas um indivíduo de origem modesta, habitante da cidade, sujeito a erros, cheio de dúvidas, inseguro, buscando estima, pondo em prática todos os seus recursos de astúcia para subir na escala social (MICHÈLE & MATTELART, 1988, p.30).

Segundo Artur da Távola, a grande contribuição de Beto Rockfeller foi “apontar o caminho para a telenovela: a atualização dos temas, o cotidiano da população, impasses e esperanças da sociedade real” (TÁVOLA, 1996, p. 93).

A novela anunciava uma mudança importante e muito salutar: estabelecia-se ali um rompimento com a estética cubana consagrada por Glória Magadan. Do estilo que nutria as histórias criadas pela escritora cubana - pródigo em enredos fantasiosos e com atores acostumados a uma interpretação muito própria do teatral –, restou quase nada.

Aquela forma de fazer dramaturgia na televisão foi-se mostrando, a alguns criadores (entre os quais, Bráulio Pedroso), inadequada ao sentimento de proximidade que a televisão (veículo de comunicação próprio para o consumo no espaço familiar) precisava consagrar junto ao telespectador.

Isso permitiu a construção de um novo modo de escrever e realizar histórias, no qual fossem evidenciados a cara, o jeito, a voz, a linguagem e a interpretação que definisse a autoria Brasil nas produções teledramatúrgicas:

“A linguagem é capaz não somente de construir símbolos altamente abstraídos da experiência diária, mas também de ‘fazer retornar’ estes símbolos, apresentando-os como elementos objetivamente reais na vida cotidiana” (BERGER & LUCKMANN, 2002, p. 61).

Depois de BR, o gênero telenovela se firmou junto à audiência: passou ao horário nobre e formou público para acompanhar quatro títulos diários, em diversos horários, até chegar ao formato de hoje (com mais de cinco novelas exibidas diariamente pela TV Globo), que é referência mundial de qualidade.

É sempre bom lembrar que faz parte da linguagem do folhetim a repetição e a redundância, traços muito importantes para garantir que o telespectador consiga acompanhar o desenvolvimento da trama, mesmo se perder alguns capítulos. Por outro lado, essas prerrogativas servem para assinalar as conotações ideológicas da autoria e ajudam a construir o ritmo dos enredos.

Para Sadek (2008), a telenovela integra uma das mais antigas tradições da espécie humana: a de contar e ouvir histórias. Já a escritora e dramaturga Renata Pallottini (1998) afirma que a telenovela:

[...] origina-se de várias fontes: o romance em folhetim e a radionovela. O romance folhetim, desenvolvido na França do século XIX, serviu como base de construção de narrativa (linguagem e formato) como também para as temáticas que mais tarde seriam repetidas primeiramente nas radionovelas e soap-operas norte-americanas e, posteriormente, nas telenovelas e seriados atuais. (PALLOTTINI, 1998, p. 45).

A mudança causada por “Beto Rockefeller” é um referencial importante, como bem indica Maria Immacolata Vassalo de Lopes:

Esse paradigma trouxe a trama para o universo contemporâneo das grandes cidades brasileiras. O uso de gravações externas introduziu a linguagem coloquial, o humor inteligente, certa ambiguidade dos personagens e, principalmente, um repertório de referências compartilhado pelos brasileiros. Sintonizou as ansiedades liberalizantes de um público jovem, tanto masculino como feminino, recém-chegado à metrópole, em busca de instrução e integração nos polos de modernização. As convenções que passaram a ser adotadas daí em diante baseiam-se em que cada novela deveria trazer uma “novidade”, um assunto que a diferenciasses de suas antecessoras e fosse capaz de “provocar” o interesse, o comentário, o debate de telespectadores e de outras mídias, o consumo de produtos a ela relacionados, como livros, discos, roupas etc. Essa ênfase na representação de uma contemporaneidade sucessivamente atualizada é visível na moda, nas tecnologias, nas referências a acontecimentos correntes. Mas é visível também e, especificamente, na evolução no modo como o amor, o romance, a sexualidade e a relação homem-mulher passou a ser representada nas novelas dos anos 1970 em diante (Lopes, 2009, p. 25).

Aqueles anos de 1960 e 1970 são considerados de modernização e registram um considerável aumento no número de televisores nos domicílios, do aporte publicitário e a consequente industrialização da telenovela. A década seguinte (1980) é marcada como o momento de consolidação do gênero, caracterizada por regularidade e pontualidade dos horários, duração uniforme dos capítulos e previsão de data para acabar.

A teledramaturgia brasileira foi então desenhando seu próprio modelo, que se tornou fundamental para a consolidação de uma identidade nacional. Apesar disso, ainda hoje se encontram resquícios de preconceito com os que decidem enveredar pelo estudo da teledramaturgia, como esclarece Arlindo Machado:

Durante muito tempo, os teóricos da comunicação, seguindo (estranhamente) a mesma orientação dos magnatas da mídia, nos acostumaram a encarar a televisão como um meio popularesco, “de massa” no pior sentido possível da palavra, e dessa maneira nos impediram de prestar atenção a um certo número de experiências poderosas, singulares e fundamentais para definir o estatuto desse meio no panorama da cultura do final de século. Uma pesquisa séria e exaustiva, entretanto, poderia proporcionar uma surpresa a todos aqueles que encaram a televisão como um meio “menor”. A despeito de todos os discursos popularescos e mercadológicos que tentaram e ainda tentam explicá-la, a televisão acumulou, nestes últimos 50 anos de sua história, um repertório de obras criativas muito maior do que normalmente se supõe, um repertório suficientemente denso e amplo para que se possa incluí-la sem esforço entre os fenômenos culturais mais importantes de nosso tempo. (MACHADO, 2003, p.15).

Com essa importante delimitação de espaço, vamos então lembrar: o reconhecido nível de qualidade técnica e artística que alcançou a teledramaturgia brasileira (notadamente a da TV Globo, única emissora que investe indubitavelmente nessa seara) assegura seu lugar prioritário como produto cultural brasileiro de maior aceitação no mercado externo.

Isso pode ser facilmente confirmado pelos prêmios obtidos pela TV Globo (Emmy Internacional, a mais importante premiação da TV mundial) e pela quantidade de títulos vendidos em mais de 130 países, o que por si só já dá a dimensão de seu potencial junto ao público. Neste ponto, é oportuno ressaltar o que diz Cristina Costa:

Quando me refiro à telenovela brasileira, estou apontando para um produto que retrata, ainda que de maneira ambígua, nossa realidade e a transfigura “até a magia”, como define Edgar Morin em *O encanto do cinema*. [...] A referência constante ao cotidiano local, a ironia e o erotismo sempre presentes, uma certa maneira de desmitificar as instituições e os representantes das diversas camadas sociais, fazem da nossa telenovela um produto que, ao mesmo tempo, reifica a sociedade na qual atua e debocha de seus valores. [...] Talvez seja essa a maior característica da nossa telenovela: a contradição, a visão dialética do mundo e a ambiguidade. (COSTA, 2000, p. 156 e 157).

Mesmo que apenas como representação, variados segmentos da população se sentem participantes da feitura da telenovela, condição que talvez possa explicar o sucesso do gênero desde sua estreia no Brasil, como explica o jornalista Artur da Távola, considerado o primeiro crítico televisivo do país com formação erudita e capacidade de estudar o veículo de forma responsável:

As pesquisas e a constante cobertura da imprensa especializada em televisão levam ao espectador a certeza de que sua opinião pesa até na forma de o autor concluir uma novela. Compartilhar autoria com o receptor é característica que faz a telenovela diferir da literatura, ainda que desta se nutra ao tratar os assuntos segundo regras da dramaturgia. (TÁVOLA, 1996, p. 53).

Outrossim, acreditamos sempre válido voltar a Marshall McLuhan para destacar que a televisão é um meio “frio” de comunicação, o que indica que, por não ter nenhum sentido atendido de forma integral, ela exige uma adesão que se espalha por todos os condutos sensoriais, e não apenas a um ou outro sentido, como acontece com os ‘meios quentes’ (tais como o cinema – que absorve inteiramente e de forma altamente sofisticada, o sentido da visão; e o rádio – que nos domina inteiramente o sentido da audição). Logo,

A TV mudou nossa vida sensória e nossos processos mentais. Criou um novo gosto por experiências em profundidade, que afeta tanto o ensino da língua como o desenho industrial dos carros. Com a TV, ninguém se contenta com um mero conhecimento livresco da poesia francesa ou inglesa. [...] Mais fundo e mais adiante, em todos os campos, o conhecimento passou a ser o reclamo popular normal, desde

o aparecimento da TV. [...] A abordagem correta é perguntar: “Que é que a TV pode fazer pelo Francês ou pela Física e que a sala de aulas não pode? A resposta é: “A TV pode ilustrar a interrelação dos processos e o crescimento das formas de todos os tipos como nenhum outro meio pode” (LUHAN, 1984, p. 373).

Segundo McLuhan, a imagem da TV exige uma reorganização imaginativa, ou seja, a televisão (igual ao que acontece com outras tecnologias) promove uma amplificação da capacidade sensorial. Assim, o rádio é uma extensão auditiva, a fotografia extensão do visual e a TV uma extensão do sentido do tato, que exige uma máxima interrelação entre todos os sentidos. Logo,

A forma em mosaico da TV exige a participação e envolvimento em profundidade de todo o ser, como o faz o sentido do tato. [...] O modo tátil de perceber é imediato, mas não especializado. É um envolvimento total e sinestésico de todos os sentidos. Ou seja, a imagem da TV, mais do que o ícone, é uma extensão do sentido do tato. [...] Os jovens que já tiveram a experiência de uma década de TV estão naturalmente impregnados da urgência de envolvimento em profundidade, que faz com que as remotas metas visualizáveis da cultura tradicional pareçam não apenas irreais, mas também sem importância, e não apenas sem importância, mas também pobres e anêmicas. É o envolvimento total numa agoridade todo-inclusiva que se está passando com os jovens através da imagem em mosaico da TV. Esta mudança de atitude não tem nada que ver com a programação do veículo, seja ela qual for, e dar-se-ia do mesmo modo ainda que os programas fossem do mais alto nível cultural. A mudança de atitude, ao contato com a imagem em mosaico da TV, ocorreria igualmente, não importando a natureza dos acontecimentos. [...] Assim, a observação banal e ritual dos letreados convencionais de que a TV proporciona uma experiência para espectadores passivos, se extravie completamente do alvo. Acima de tudo, a TV é um meio que exige respostas criativas e participantes (Ibid, p. 376 e 377).

Ademais, pela força imagética que a televisão acresce ao que narra, o que ela mostra intensifica a capacidade emocional, provocando uma espécie de desejo de simbiose do público. Isso fica ainda mais patente hoje com a força que emerge das redes sociais. E o que vimos anteriormente, quando da chegada do videotape – que possibilitou a saída dos estúdios das emissoras para as ruas -, com o cotidiano nacional sendo inserido na teledramaturgia, vemos agora, de forma muito intensa, com a presença na telinha de pessoas com grande número de seguidores nas redes sociais. É notória a dialogia estúdio x rua, vida real x ficção, redes sociais x ficcional.

Enquanto em “Beto Rockefeller” o movimento foi da cena para a rua, trazendo o modo coloquial de falar, os ambientes nacionais e o modo de sendo brasileiro para o universo dramático, o que hoje vemos é a narrativa ficcional indo Ou seja: estamos mesmo num grande ecossistema digital, no qual ninguém mais está off line e não mais se concebe nenhuma forma de vida longe do olhar da tecnologia.

Estamos todos imersos num mundo em que virtual e factual interagem em plena associação, numa virtualidade ascendente e inescapável, em que o humano aparentemente se

agiganta podendo “conhecer” aspectos do mundo que antes apenas intuía, e numa factualidade que hoje vive mergulhada nas possibilidades múltiplas da imagem.

Ressaltamos ainda que McLuhan é balizador para qualquer análise televisiva por evidenciar uma questão simples, porém de suma relevância para definir esse caráter de fascínio exercido pela TV, ao lembrar que, diante da TV, a tela é o espectador, ao contrário do que ocorre com o cinema, no qual uma luz é projetada no ecrã para que possamos ver as imagens.

Por outro lado, cabe destacar também a questão da estética própria, como nos indica Artur da Távola, deixando claro que isso foi dito pelo analista muito antes do processo de convergência e transmidialidade que observamos hoje:

A estética da televisão é uma reelaboração do já sedimentado artisticamente e destinado a operar na superficialidade, porque precisa apenas dos sentidos para ser alcançada de pronto. É uma estética kitsch que vive da necessidade de apreensão imediata e também da imediata dejeção (TÁVOLA, 1996, p 25).

Como consumidores de imagens que somos todos, entender o que uma imagem comunica, bem como o modo como o faz e o porquê, é bastante relevante para melhor compreendermos o lugar onde estamos inseridos. Afinal, a imagem carrega conteúdos expressivos, informativos e persuasivos. Vejamos o que diz Martine Joly sobre isso:

Quanto mais imagens vemos mais nos arriscamos a ser iludidos, agora que estamos apenas na alvorada de uma geração de imagens virtuais, essas novas imagens que nos propõem mundos ilusórios e no entanto perceptíveis, no interior das quais nos podemos movimentar sem para tal ter de abandonar o nosso quarto de dormir... A utilização das imagens generaliza-se de fato e, quer as olhemos quer as fabriquemos, somos quotidianamente levados à sua utilização, decifração e interpretação. (JOLY, 1994, p. 09).

Ao ser humano, por toda a sua existência, os dilemas fundamentais da espécie parecem ser o drama da morte e a questão existencial básica do “Quem sou, para onde vou?”. Por isso, acreditamos que “o folhetim existirá enquanto o homem existir”, como afirmado pelo cronista Artur da Távola.

2.2 DESEJOS DE FANTASIA E ÂNCORA NO COTIDIANO

Interessante tentar perceber de que modo a telenovela se encaixa no desejo humano de escape e fantasia, o que nos faz lembrar sua origem melodramática.

A enorme receptividade alcançada pelo melodrama potencializou seu acolhimento, com as devidas atualizações (dentre as quais a telenovela desponta com impressionante vigor), para o universo midiático. Assim, cinema, radionovelas e telenovelas carregam traços de seu antecessor, misturando-o com traços do folhetim.

E quais são os traços principais do melodrama ? Prioritariamente, a visualidade, isto é, atuação exacerbada, jogos de cena, mudanças de luz, truques, ênfase no gestual, troca de cenário e variados efeitos de ilusão. Tudo isso, ampliado pela música. E assim o melodrama consagrou-se como o gênero do sentimentalismo excessivo, “que abusa de lances dramáticos e de contrastes entre a vilania e a virtude dos personagens para colher lágrimas da plateia” (BULHÕES, p.45).

Para Muniz Sodré, nossa telenovela segue uma fórmula:

Uma mistura folhetinesca temperada pelo imaginário da família patriarcal em mutação – é tipicamente brasileira. A abertura do folhetim para o real-histórico (para a ideologia) permite a incorporação de informações sobre a dinâmica modernizadora da sociedade urbana nacional e relança continuamente ao nível das famílias (grupos receptores naturais da telenovela) doutrinas e ideias correntes (liberação sexual, novas formas de relacionamento amoroso, novos regime de casamento), assim como “ensina” a consumir. (Sodré, 1985: 66, grifos do autor).

Melodrama e folhetim são, portanto, considerados matrizes de filiais midiáticas do século XX. Neste ponto está o vínculo entre forma narrativo-ficcional e necessidades mercadológicas, sendo “as mídias vorazes e eficazes no ofício de envolver e fascinar com artigos narrativos servidos em sedutoras prateleiras tecnológicas”(Ibid, p. 47 e 49).

Porém, isso não significa dizer que a faculdade imaginativa é desprezada. Ao invés disso, todo o aparato tecnológico que envolve os processos midiáticos contemporâneos, favorece um maior potencial sedutor para o universo ficcional, através de novos e melhores recursos de atração e estímulo sensorial. Voltemos a Bulhões:

A necessidade psicológica, e universal, de corrigirmos ou ultrapassarmos imaginariamente os limites de nossa existência cotidiana é incitada por um aparato técnico que se dedica a tornar a ficção algo materializado em imagens sedutoras. Os meios audiovisuais buscam, pois, transformar o imaginado ou o idealizado da ficção em uma imagem poderosamente atrativa. Daí a presença de efeitos especiais e do mais sortido repertório de truques computacionais para tornar o impossível ou o absurdo algo visualmente admissível. Nesse ponto, a narrativa midiática se torna uma performance que se confunde com a própria ação ficcional. (BULHÕES, 2009, p. 70 e 71).

Posto isso, e tomando-se a telenovela como amplo espaço de diálogo social, no qual o público é, constantemente, convidado a ser co-autor, acreditamos que a telenovela -

tradicionalmente ligada a um desejo de fruição que foge aos ditames da objetividade -, ganhou imensamente com o advento da tecnologia digital, como aliás foi sempre – desde o videotape – a tecnologia favorecendo a construção do ambiente ficcional. De cara, registra-se a precisão na definição da imagem, o incremento da qualidade sonora, e uma certa ‘liberdade’ dada ao telespectador. Voltemos a Bulhões:

A fase digital da TV também oferece recursos especiais para o espectador melhor capturar, selecionar e armazenar os produtos ficcionais que são transmitidos, decidindo o momento em que se entregará à espectação. Esse incremento na maneira como usufruímos a televisão permite não só que colecionemos melhor nosso acervo de produtos narrativos como também que atuemos com certa autonomia no consumo dos sonhos narrativos. (Ibid, p. 70).

Ademais, acreditamos que a telenovela tem agora mais chances ainda de motivar o conhecimento e levar à reflexão, se lembrarmos que a imagem fala por si, como disse Távola - “não há discurso ou pressão ideológica que modifique os seus efeitos.” (1984, p. 51) -, e que a televisão é um meio cuja característica primordial é dilatar o sensorial, conforme definiu McLuhan.

Primeiramente, as histórias eram, sobretudo, melodramáticas, ou seja, com enredo e personagens marcadamente maniqueístas e em tons exagerados. Havia sempre um triângulo amoroso, um herói, um vilão, um crime mas o cotidiano nacional passava longe das tramas. Foi com Bráulio Pedroso, conforme dissemos anteriormente, que podemos falar em abasileiramento do gênero, e com Janete Clair, considerada a mais importante escritora de telenovela, que a audiência bateu diversos recordes (atingindo 100% de televisores ligados no Rio de Janeiro com a exibição de Selva de Pedra⁸, em 1972).

A escritora mineira “costumava dizer que quando lhe faltava inspiração, lia jornais. E foi em notícias de jornal que ela construiu seu crime de ficção” (XEXEO,1996, p. 13): a novela O astro⁹, que fez o país parar para desvendar o mistério “Quem matou Salomão Hayalla ?”

A partir do universo ficcional de Janete Clair, criou-se uma nova geração de autores de novelas, sendo Gilberto Braga reconhecido pela própria autora como seu emérito seguidor.

Muniz Sodré contextualiza bem a importância da escritora:

⁸ <http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/selva-de-pedra-1-versao/curiosidades.htm>
⁹ Novela exibida em 1978 e que ganhou nova versão em 2011, vencedora do Prêmio Emmy Internacional em 2012. Ver em <http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/o-astro-2-versao.htm>. Acesso em 06 fev 2019.

Por seu poder inventivo e pela capacidade de criar tipos e situações cativantes, Janete Clair forneceu a base para todas as inovações e desdobramentos do gênero (mesmo para as minisséries que rompem os cânones rígidos da telenovela). Autores como Benedito Ruy Barbosa, Gilberto Braga, Cassiano Gabus Mendes, Manoel Carlos, Silvio Abreu, mesmo sem mergulharem na torrente emotivo-romântica de Janete, são por ela influenciados. (Sodré, 1985: 69).

E o jornalista Artur Xexeo explicita com clareza a importância da produção de Clair como espelho do cotidiano nacional:

Janete Clair criava o sonho para um país que recebia doses diárias de ditadura. E ganhou seu salvo-conduto na crônica de Drummond. Depois de, aparentemente, criticar o país que, em vez de cuidar da vida, se dedicava a acompanhar O astro, o poeta concluiu que era melhor ficar diante da televisão que participar do dia a dia do governo. "O Brasil está esperando lá fora que a gente ponha reparo nele?" Deixa esperar. Ou melhor: a gente convida o Brasil para vir sentar cá dentro e assistir conosco à infinita história do faz-de-conta", escreveu Drummond. O faz-de-conta ideal do poeta era criado por Janete Clair, que alimentava "o público faminto de opções e alternativas ao nosso medíocre real cotidiano. Queremos mais. Precisamos de mais, para aguentar o repuxo da vida". Na mesma crônica, Carlos Drummond de Andrade deu uma definição definitiva para Janete Clair: usineira de sonhos. No país da censura implacável, das eleições indiretas, do pesadelo da ditadura, tudo que o Brasil precisava era de uma usineira de sonhos (XEXEO, 1996, p.18).

Portanto, no contexto que vimos reportando, cabem à perfeição as palavras de Maria Immacolata Vassalo de Lopes:

Falar hoje de cultura no Brasil é falar necessariamente da "telenovelabrasileira". Quarenta e seis anos após a sua introdução, é possível afirmar que a telenovela conquistou reconhecimento público como produto estético e cultural, convertendo-se em figura central da cultura e da identidade do País. Ela também pode ser considerada um dos fenômenos mais representativos da modernidade brasileira, por combinar o arcaico e o moderno, por fundir dispositivos narrativos anacrônicos e imaginários modernos e por ter a sua história fortemente marcada pela dialética nacionalidade-mediatização. Essa situação alcançada pela telenovela é responsável pelo caráter, senão único, pelo menos peculiar, de ser uma «narrativa nacional» que se tornou um «recurso comunicativo» que consegue comunicar representações culturais que atuam, ou ao menos tendem a atuar, para a inclusão social, a responsabilidade ambiental, o respeito à diferença, a construção da cidadania (LOPES, 2009, p.01).

É a partir dessas considerações, logo, no contexto dessa oxigenação apontada por Lopes, que se insere de modo instigante e inteligente a construção narrativa de MPC, que apresenta formato de produção muito similar ao de uma minissérie, ao mesmo tempo em que mantém forte dialogia com as raízes do gênero.

2.3 COMPORTAMENTOS EMBRULHADOS PARA CONSUMO

Assim como os jornais, e todas as demais mídias, a telenovela também é um produto feito para ser vendável. Afinal, a telenovela depende prioritariamente da questão mercadológica. Basta lembrar o quanto custa caro anunciar num intervalo de ficção seriada do horário nobre – algo em torno de 800 mil reais por 30 segundos¹⁰). A esse respeito, Cláudia Thomé fornece a explicação:

É certo que tanto a telenovela quanto os jornais são produzidos como mercadorias a serem comercializadas. Assim, os meios de produção de ambos tem que ser considerados: o objetivo é atrair a atenção do leitor/telespectador, fazê-lo consumir, comprar, e ser fiel àquela marca. Além disso, são produtos com o poder de veicular outros produtos, ideias, discursos. (THOMÉ, p. 57).

Nessa trilha, a telenovela herdou da publicidade a fórmula que se ampara no binômio necessidade x desejo, e nesse emaranho de carências estimuladas enredam-se peças de roupas, calçados, bolsas, calçados, maquiagem, marcas de celulares e aparelhos eletrônicos, e também “nomes, comportamentos e até relações humanas em produtos a serem consumidos pelo telespectador”, como esclarece Thomé. Ou seja:

A teledramaturgia apresenta relações, desejos e comportamentos prontos para o consumo: como encarar o preconceito da sociedade ao homossexualismo, o que fazer quando se descobre que está com câncer, a quem recorrer em caso de violência doméstica. Como afirma Carmem Jacob (2004, p. 44), tais perguntas atravessam narrativas baseadas no amor e na ascensão social, “sem, contudo, perder um caráter pedagógico e informativo, que chega a indicar o melhor procedimento e os melhores serviços sociais disponíveis”. (THOMÉ, 2005, p. 58).

Isso é o que costuma acontecer, via de regra, com a produção de telenovelas: um forte imbricamento entre o que é produzido para ir ao ar a partir de demandas e regras de mercado, que influem diretamente no processo que faz girar a roda do consumo e da indústria teleaudiovisual, como explica Cláudia Thomé:

Os discursos que são postos nas prateleiras para consumo são construídos e selecionados, criteriosamente, pelos autores das novelas e suas equipes de produção, levando em conta as representações que têm acerca do mundo, a aceitação do público e os interesses das empresas em que serão veiculados estes discursos, interesses econômicos e até políticos. No caso específico das telenovelas, Carmem Jacob (2004, p.46-48) considera seus autores e diretores como “profissionais e inventores da estilização da vida”, como “peritos empresários morais formuladores

¹⁰ Ver matéria em <https://www.quantocusta.net/quanto-custa-um-comercial-na-globo/>. Acesso em 05 fev 2019.

de representações sociais fundamentais para o processo de construção da auto-identidade contemporânea”. (Ibid, p. 59)

Apesar desse viés fortemente mercadológico, é interessante registrar o que relata

Muniz Sodré:

As telenovelas brasileiras constituem um exemplo interessante. As primeiras narrativas (O direito de nascer, O sheik de Agadir, Eu compro essa mulher, etc) caracterizavam-se mais fortemente por conteúdos mítico-folhetinescos. Nesta fase, as telenovelas achavam-se em atraso com relação ao discurso renovador de professores, psicólogos e agentes de renovação social. Desde o final dos anos 70, as telenovelas começaram a pôr-se à frente do próprio comportamento real dos indivíduos e dos aparelhos tradicionais de controle social. Exemplos: novela *Brilhante* (1981), um personagem homossexual (masculino) casa-se com uma mulher, mas no final vai embora com um homem; em *Sétimo sentido* (1982) uma matriarca viúva casa-se com um homossexual, de tipo senhorial, diferente do homossexual jovem e vanguardista de *Brilhante*. Em outras palavras, a tevê torna-se progressivamente pedagógica (situando-se à frente do próprio comportamento das elites sociais) com relação a condutas e costumes. Ela passa a "lançar moda" nos diferentes níveis de existência humana. (SODRÉ, 1984, p. 128).

E como “Meu pedacinho de chão” foge inteiramente a esse modelo mercadológico, em que tudo que aparece na diegese é vendável ou tem clara insinuação de consumo, vamos tentar desvelar no próximo capítulo essa instigante singularidade que a novela apresenta.

3 O DIFERENCIAL PEDACINHO

“Meu Pedacinho de Chão” (MPC) é de autoria de Benedito Ruy Barbosa, de sua filha Edilene e de seu neto Marcos Barbosa, e tem direção de Luiz Fernando Carvalho. A novela foi produzida e exibida pela TV Globo, no horário das 18h, de 07 de abril a 01 de agosto de 2014.

A história acontece na fictícia Vila de Santa Fé, pequeno lugarejo situado em algum ponto do país com as precariedades típicas das zonas mais carentes: sem escola, posto de saúde e precárias condições de saneamento. A novela começa com a chegada à Santa Fé da professora Juliana (Bruna Linzmeyer), uma moça jovem e bela que desperta bastante atenção na comunidade. Ali ela encontra um povo humilde, ávido por melhorias para o lugar, e acuado com os desmandos do coronel Epaminondas (Osmar Prado), homem arrogante que dá as cartas na Vila e cuja cartilha é a do grito e das armas.

Aos poucos, a professora vai-se ambientando e é acolhida com carinho e simpatia pelos moradores, logo ganhando a amizade do garoto Serelepe (Tomás Sampaio). Lepe, como toda a cidade o conhece, é um garoto inteligente, afetuoso, carismático e querido por todos, menos pelo coronel Epa, de quem ele foge e tem muito medo. Juliana conquista também, sem esforço, a admiração do jovem Ferdinando (Johnny Massaro), filho do coronel mas de personalidade oposta à do pai, e faz brotar o amor platônico do temido Zelão (Iranthir Santos), o capataz violento do coronel.

Ferdinando, ou Nando, contrariando as ordens do pai, saiu de Santa Fé para estudar Agronomia na capital, ao invés de formar-se em Direito. Além dos dois, que se apaixonam por Juliana, aparece também o doutor Renato (Bruno Fagundes), que chega à vila para construir um posto de saúde, este também em franca oposição ao coronel Epa. Desses, é Renato quem primeiro conquista o coração de Juliana: o namoro dos dois vai despertar o ciúme e a fúria de Zelão.

Ao perceber que Juliana não o quer, Ferdinando resolve esquecê-la e se aproxima de Gina (Paula Barbosa), filha do grande opositor de seu pai, o agricultor Pedro Falcão (Rodrigo Lombardi), homem trabalhador e a favor do progresso, que comprou terras do coronel a preço de banana e fundou a vila. Gina é uma mulher nada afetuosa e meiga, descuidada no jeito de falar, andar e vestir, por isso é conhecida como ‘mulher-homem’: ela usa calças e não saias ou vestidos, e prefere apoiar o pai na roça à ajudar a mãe, dona Teresa (Inês Peixoto), na cozinha.

Em meio a este cenário, as crianças Pituca (Geysa Garcia), filha do coronel Epa, e Lepe, vivem uma linda amizade às escondidas, porém o coronel não admite que a filha sequer converse com um menino que vive na rua e dorme em qualquer canto. Mas Pituca ama muito profundamente o esperto Serelepe e quer saber sua verdadeira origem, mas o garoto se nega a contar e some sempre que essa questão vem à tona.

Quem acolhe essa bela amizade é a madame Catarina (Juliana Paes), mulher do coronel Epa e mãe de Pituca. Catarina é uma autêntica ‘rainha do lar’, tratada pelo coronel como um bibelô, a quem ele cobre de presentes e em quem manda e desmanda. Ela é uma espécie de ‘boa senhora de engenho’: tem diversos funcionários na bela mansão em que vive com o coronel e a filha, mas a todos trata com benevolência e é muito querida como patroa.

Paralelamente, o amor de Zelão por Juliana continua entre altos e baixos. Um não sabe do sentimento do outro, porém a professora começa a sentir-se cada vez mais interessada por ele. Zelão tenta se manter tão frio como a carapuça que o coronel para ele desenhou, até chegar ao ponto em que não consegue mais fingir e resolve assumir a paixão pela doce Juliana.

Disposto a revelar a beleza que acredita existir em seu sentimento, o ingênuo Zelão passa por vários contratempos até conseguir se aproximar de Juliana, e vai vivendo entre conselhos e apoios de sua mãe dona Benta (Teuda Bara); Rodapé (Flávio Bauraqui), seu fiel amigo, também empregado da fazenda do Coronel Epa e com alma de criança; e Lepe, que é afinal quem o ajuda a escrever uma carta de amor para a professorinha.

MPC foi concebida e divulgada como uma fábula. Devemos lembrar então que uma das características essenciais desse gênero é seu cunho educativo, facilmente identificável na obra: a telenovela tem a educação como grande tema e uma professora é sua heroína.

As narrativas desse gênero são bastante versáteis e permitem diversas situações e maneiras de se explorar um assunto. Como são ricas em oralidade, elas são recheadas de ditos populares, por isso são bem atrativas e tornam-se de fácil identificação, sobretudo para as crianças, pois facilitam que sejam instruídas dentro de preceitos morais sem que percebam. As fábulas, quase sempre, são histórias leves, divertidas para quem escreve e para quem lê.

Geralmente, a fábula¹¹ é uma história curta, uma narrativa figurada, escrita em prosa ou verso, na qual as personagens são geralmente animais com características humanas.

¹¹ A palavra vem do latim: *fabulare*, que significa falar ou narrar. As fábulas tiveram origem no Oriente e pertenceram aos assírios e babilônios, mas foi Esopo, escravo da Grécia antiga que viveu no século VI a.C., que a desenvolveu. O francês Jean de La Fontaine foi um grande divulgador das fábulas de

Esse gênero literário também apresenta sempre uma lição de moral ao final da história. O que difere a fábula de outros gêneros metafóricos – como apólogo, alegoria, parábola - é a presença do animal com características humanas. Além disso, ela vem de uma tradição oral, de íntima interação com a sabedoria popular.

As cenas são descritas com vivacidade e dinamismo, movimentação constante das personagens, tempo acelerado. O objetivo não é criar uma reação dentro da narrativa, mas fora, no leitor. A atenção principal se desloca para o enredo, para a criação de uma narrativa toda ela pejada de clímax secundários e de suspenses. Ao autor preocupado com o bom desenvolvimento do enredo, isto é, com a elaboração de um estado de tensão que aumenta em complexidade de maneira orgânica e coerente, interessam sobremaneira o modo como fará a ação se desenvolver para que não se perca de vista a resolução da narrativa, a variedade e intensidade de episódios e o imprevisto e animação dos mesmos. (ATAÍDE, p.62).

Partindo dessa contextualização, veremos que MPC é sim uma fábula pós-moderna, como entendeu a crítica. Melhor ainda: é uma novela-fábula, como bem definiu o diretor. Afinal, as personagens não são, mas há diversos animais na história que falam, escutam e interagem com os humanos, logo, são quase personagens animados.

A campanha de lançamento da novela chamava a atenção para uma história que seria diferente das anteriores. As chamadas de lançamento destacavam “a nova fábula das seis”. Autor e diretor já haviam trabalhado com o gênero fábula em *sitcom*¹² e microssérie: Benedito foi um dos autores da versão mais conhecida da adaptação televisiva do Sítio do Pica-Pau Amarelo¹³, e Carvalho incorporou personagens de fábula à microssérie Hoje é Dia de Maria¹⁴.

A partir disso, observadas as muitas possibilidades de interpretações que podem emergir de sua narrativa, partimos para analisar como se construiu a diegese¹⁵ da teleficção.

Esopo. *Fontaine* reescrevia as fábulas para fins educativos e caracterizava as personagens de acordo com suas aparências. Ver em <https://pt.wikipedia.org/wiki/F%C3%A1bula>. Acesso em 20 nov 2018.

¹² Abreviatura da expressão inglesa *situation comedy* ("comédia de situação", numa tradução livre), é um estrangeirismo usado para designar uma série de televisão com personagens comuns onde existem uma ou mais histórias de humor encenadas em ambientes comuns como família, grupo de amigos, local de trabalho. Ver em <https://pt.wikipedia.org/wiki/Sitcom>. Acesso em 06 jan 2019.

¹³ Ver em <https://oglobo.globo.com/cultura/revista-da-tv/ha-40-anos-sitio-do-pica-pau-amarelo-ganhava-sua-primeira-versao-na-tv-21020685>. Acesso em 10 jan 2019.

¹⁴ Minissérie de 8 capítulos, escrita por Luís Alberto de Abreu e Luiz Fernando Carvalho, baseada na obra de Carlos Alberto Soffredini com direção geral de Luiz Fernando Carvalho. Exibida pela TV Globo de 11 a 21 de janeiro de 2005. Ver em <http://www.aescotilha.com.br/cinema-tv/olhar-em-serie/hoje-e-dia-de-maria-e-um-sonho-na-televisao-brasileira/>. Acesso em 08 jan 2019

¹⁵ Em obras de ficção (literárias, teatrais, cinematográficas, televisivas etc.), a realidade interna da obra, como criada pelo autor, independente da realidade não ficcional do 'mundo real'. Ver em <http://www.aulete.com.br/diegese>. Acesso em 15 jan 2019.

O primeiro diferencial que anotamos é o fato de MPC não se configurar como uma obra aberta¹⁶. Logo, desde o princípio de sua realização, Pedacinho registra um processo distintivo no ambiente de criação tradicional de uma telenovela: seus 96 capítulos já estavam prontos antes das primeiras gravações. O que significa que nem o público nem o aparato mercadológico teriam influência no desenvolvimento da narrativa televisual. Além disso, a história contava com número reduzido de personagens, apenas 20, e sua trama de desdobrava em poucos núcleos. Portanto, o modelo industrial usualmente adotado, não foi seguido na produção de MPC.

Porém, o que nos parece mais patente na construção da novela é que ela inseriu uma mudança modelar no tocante à autoria. Como na televisão o costume é dar ao autor todo o poder de autoria da obra (no cinema, é o diretor que tem essa prevalência), achamos oportuno registrar que MPC é uma obra na qual a direção assume também esse lugar da autoria.

Note-se que até nos mais fortuitos comentários sobre a novela, quando se fala em Pedacinho, é o nome de Luiz Fernando Carvalho o que primeiro aparece. Além disso, o próprio diretor define a obra como uma novela-fábula. E isso é outro traço que corrobora seu diferencial.

Nesse sentido, acreditamos que possam ser definidos cinco pontos fundamentais para assinalar o diferencial de “Meu Pedacinho de Chão”, a saber: a novela já nasceu como obra fechada, com número de capítulos prontos antes das gravações, não sendo uma obra aberta, como define Umberto Eco (2005), portanto não sofrendo interferência da audiência (público nem anunciantes), o que torna seu processo de realização análogo ao de uma minissérie; a direção assume um claro papel de autoria, o que também foge ao padrão hegemônico; a novela é divulgada como fábula, outro diferencial, pois o trivial é que telenovelas sejam concebidas como folhetins, que apostam no realismo romântico (TÁVOLA, 1996); há uma transdisciplinaridade entre expressões artísticas – artes plásticas, música, pantomima, circo, cultura popular, teatro, cinema, animações e animes¹⁷ japoneses -, o que modifica toda a concepção estética; e a presença de um personagem que é narrador, uma criança, também protagonista, ao qual o telespectador só conhece no último capítulo.

¹⁶ Primeiro conceito proposto pelo teórico italiano Umberto Eco para apreender criticamente a arte do século XX. Tal conceito define a obra de arte como algo inacabado que exigiria do receptor, no ato da fruição, uma participação bastante ativa a fim de perceber a obra como um objeto aberto a várias possibilidades interpretativas. Ver em <http://www.sbpcnet.org.br/livro/62ra/resumos/resumos/3077.htm>. Acesso em 13 out 2018.

¹⁷ Animes são os desenhos animados produzidos no Japão. Ver em <http://www.japones.net.br/o-que-sao-animes/>. Acesso em 04 fev 2019.

Figura 1 – Personagens da telenovela Meu Pedacinho de Chão.



Fonte: Site da telenovela (<http://gshow.globo.com/novelas/meu-pedacinho-de-chao/>)

Ressaltamos que “Meu Pedacinho de Chão” marcou desde a estreia pelo diferencial estético: a riqueza da paleta multicolor que enchia a tela de alegria; a magia da ambientação cênica, que transportava imediatamente a um mundo de faz-de-conta; a musicalidade delicada e lúdica; a caracterização das personagens e a engenhosidade das cenas, o ritmo compassado e sem pressa para dizer a que veio. “A novela é sim uma provocação para quem busque decifrá-la”, como diz Isabel Orofino (2015, p.07).

Ou seja: o telespectador é convidado a entrar num mundo ficcional cheio de cores, com cenários e figurinos claramente diferenciados (tudo foi construído com material reciclado, sendo usadas toneladas de latas velhas para a construção dos ambientes cênicos e material reaproveitado para os figurinos), para somente no capítulo final entender que toda a história é um faz de conta, uma espécie de mundo encantado dos contos de fadas, inventado por uma criança e habitado por personagens nascidos de sua imaginação.

Sobre isso, recorreremos às preciosas palavras de Isabel Orofino:

A tela da TV ficou pequena para tanto encantamento dos tempos da infância. E tal qual uma página de um livro infantil com suas ilustrações coloridas, a imagética da telenovela Meu pedacinho de chão trouxe elementos para uma reflexão sobre o que a crítica cinematográfica contemporânea denomina “animated live action” ou “animação ao vivo” (MCMAHAN, 2006). E assim, se diferenciou de

quase tudo o que já foi produzido para a teledramaturgia brasileira especificamente desenhada para o horário das 18h. (OROFINO, 2015, p.02).

A novela teve uma versão anterior, co-produzida e exibida simultaneamente no horário das 18 horas pela Rede Globo e pela TV Cultura, no período de 16 de agosto de 1971 a 06 de maio de 1972, somando 185 capítulos, sendo a primeira novela produzida para esse horário e reconhecida como a primeira novela educativa da televisão brasileira¹⁸. Escrita por Benedito Ruy Barbosa, com colaboração de Teixeira Filho e direção do ator Dionísio de Azevedo, de cunho rural e ambientada num pequeno vilarejo, foi com ela que a TV Globo inaugurou seu horário das 18 horas.

O autor, entretanto, diz que a telenovela de 2014 não é um *remake*: “[...] não é remake, isso é importante e faço questão de dizer. [...] Vou manter o nome dos personagens e fazer o que a censura não me deixou” (BARBOSA, 2014).

Sobre isso, as pesquisadoras Anna Maria Balogh e Maria Cristina Palma Mungioli (2009, p. 343), afirmam: “O remake exige um updating, não se trata de apresentar o mesmo produto, mas sim de atualizar e tornar mais palatável o produto dentro do gosto da contemporaneidade”.

As autoras explicam que é comum que essas releituras tragam diferenças no tocante a personagens, temas e até mesmo à própria estrutura:

os remakes, em geral, apresentam diferenças estruturais e temáticas com relação às produções originais. Muitas vezes, são criados outros personagens e até mesmo novos núcleos que possibilitam desdobramentos que incrementam a trama original. Se, por um lado, esse procedimento garante à nova produção um frescor permitindo incluir temas que antes não apareciam; por outro, possibilita novas interações entre personagens e núcleos dramáticos aumentando o potencial de conflitos (BALOGH; MUNGIOLI, 2009, p. 343).

O fato é que existe uma primeira versão do Pedacinho e achamos necessário assinalar as raízes da obra. Revisitar a própria criação artística talvez seja o mais interessante que o *remake*¹⁹ proporciona, como afirmam Cristina Mungioli e Gustavo

¹⁸ *Meu pedacinho de chão* contava com elenco enxuto (entre eles, Castro Gonzaga como o Coronel Epaminondas, e Renée de Vielmond vivendo a professorinha Juliana) e três grupos de ação didática: saúde (vacinação, higiene básica), questões profissionalizantes (técnicas de plantio e cultivo) e alfabetização. Este último encontrava-se em grande evidência graças à criação do Mobral8 pela ditadura militar. Ver em *Meu Pedacinho de Chão – construção e discursos de uma “novela-fábula”*, de Maria Cristina Palma Mungioli e Gustavo Amaral.

¹⁹ Remake: no cinema ou na televisão, nova versão de um filme ou de um programa que teve muito sucesso. Ver em <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/remake>. Acesso em 05 jan 2019.

Amaral. Eles lembram que, em 1983, MPC já havia tido uma releitura do próprio Benedito:

Trata-se da telenovela *Voltei pra você*, trama contemporânea localizada na cidade de São João Del Rei, Minas Gerais¹⁷. Liliane (Cristina Mullins) e Pedro das Antas (Paulo Castelli), a Pituca (Patrícia Aires) e o Serelepe (Ayres Pinto) de *Meu pedacinho de chão – 1971* -, voltam adultos à cidade natal. Na época, foi chamada pela imprensa de remake, porém podemos considerar *Voltei pra você* como uma continuação de *Meu pedacinho de chão*, contando inclusive com parte do elenco da história de 1971. Apesar das mudanças mostradas em *Voltei pra você*, Barbosa preferiu não mexer muito na estrutura da telenovela de 1971 para o remake de 2014 (Ibid, 2014, p. 06 e 07).

Sobre a concepção artística da novela, disse o diretor:

Enxerguei este texto do Benedito como um clássico, com mil possibilidades de leitura. Assim como um Shakespeare pode e deve ser encenado de várias formas – do histórico ao contemporâneo – e quanto maior a quantidade de leituras mais reafirmada será sua qualidade. Assim foi. Dos westerns aos animês orientais, tudo me vinha na cabeça. Das operetas de circo-teatro aos antigos melodramas de rádio. *Meu Pedacinho de Chão* é uma história onde vários gêneros se cruzam: drama, comédia, aventura, quadrinhos, fábula. Me pareceu necessário cruzar também as linguagens, criando uma atmosfera híbrida, contemporânea, capaz de atender às mais variadas modulações da minha interpretação. Termos alcançado, com alguma delicadeza, um equilíbrio entre tantas coordenadas, sim, nos surpreendeu a todos (CARVALHO, 2014).²⁰

Essa possibilidade inspiradora de várias leituras nos faz lembrar que a televisão nasceu depois do folhetim, do melodrama, do circo, da pintura, da fotografia, do jornal, do livro, do teatro, do cinema, e isso, por si só, já a faz merecedora de uma enorme capacidade dialógica.

De todas essas manifestações artísticas, a telenovela é herdeira inegável, erigindo seus padrões a partir de um rico caleidoscópio em que todas essas matrizes são conjugadas. Nesse viés, achamos oportuno lembrar o que diz Susana Arroyo Redondo:

las telenovelas son herederas de la literatura popular no sólo por su gusto por la repetición de funciones sino también por mostrar con perfecta nitidez el funcionamiento de las lógicas de la narración (ARROYO REDONDO, 2006,p.02).

²⁰ Entrevista concedida ao jornalista Maurício Stycer. Ver em <https://televisao.uol.com.br/noticias/redacao/2014/07/31/e-preciso-renovar-mais-e-copiar-menos-diz-diretor-de-meu-pedacinho.htm>, . Acesso em 30 nov 2018.

Ao mesmo tempo, essa espécie de mosaico de expressões artísticas que a novela consagra nos remete às premissas do chamado Movimento Armorial, do qual o escritor paraibano Ariano Suassuna – com quem Luiz Fernando Carvalho (LFC) tem estreita ligação – é o grande baluarte. A diegese narrativa do Pedacinho trava um diálogo com as ideias defendidas por Suassuna, numa incorporação de matrizes armoriais na configuração da rica *mise en scène*²¹ da novela. O que se observa também, e de forma ainda mais evidente, na narrativa televisual da telenovela Velho Chico²².

Tocamos nesse ponto porque achamos de grande relevância em todo o trabalho de LFC essa influência de Suassuna, ainda que esse viés não seja o balizador de nossa análise. Mas achamos oportuno lembrar o que diz o dramaturgo nordestino: “Toda Arte é uma re-interpretação do real feita pelo artista – quer ele queira ou não queira, fazer tal recriação” (1991, p. 130). É ou não é exatamente o que a narrativa fabular de MPC evidencia?

Vale lembrar também que a identidade brasileira ganha corpo e se firma não apenas por meio da literatura, mas também, e talvez principalmente, pelas imagens vistas por milhões de brasileiros nas telas de televisão, como afirma Maria Cristina Palma Mungioli (2007, p.9).

Posto isso, vejamos o que dizem sobre a versão 2014 de MPC, Cristina Mungioli e Gustavo Amaral:

A nova versão de Meu pedacinho de chão traz como marca em termos discursivos e de linguagem de televisão uma enorme confluência de estilos, propostas, referências e maneiras de se fazer televisão e/ou telenovela. Elementos de diversos gêneros (tanto televisivos quanto discursivos) plasmam-se de uma maneira que nos incita a fazer uma releitura do formato telenovela. (MUNGIOLI e AMARAL, 2014, p. 02).

Seguindo nessa sequência de considerações, vale lembrar também o que aponta a reflexão de Daniel Gambaru:

Embora a linguagem de Meu Pedacinho de Chão oponha-se à dos folhetins considerados conservadores, e subverta parte das práticas normativas na televisão, é inegável que a obra resguarda elementos do formato em questão. Também é impossível afirmarmos que a segmentação do roteiro se dá por meio de episódios,

²¹ *Mise en scène* é uma expressão francesa relacionada à encenação ou ao posicionamento de uma cena. É o modo particular de cada diretor criar uma cena, ou seja, os efeitos de luz, enquadramento da câmera, entonação de voz, gestos e movimentos no cenário, etc). Ver em <https://www.significados.com.br/mise-en-scene/> Acesso em 10 nov 2018.

²² Telenovela exibida pela TV Globo em 2016, escrita por Benedito Ruy Barbosa e seu neto Bruno Luperi, também dirigida por Luiz Fernando Carvalho. Saiba mais: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Velho_Chico_\(telenovela\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Velho_Chico_(telenovela)). Acesso em 20 nov 2018.

pois a estética da repetição (BALOGH, 2002), recurso pelo qual os personagens dialogam sobre um mesmo assunto, juntamente aos ganchos, formam a base dos capítulos, o que a configura enquanto folhetim. Poder-se-ia dizer, então, que a obra se trata de uma telenovela híbrida, com contornos de minissérie, que cruza diferentes linguagens, numa transição de estilo ainda inominável. (GAMBARU, 2015, p. 52).

Portanto, o Pedacinho de 2014 mantém traços típicos do formato do melodrama, uma das fontes de origem da telenovela, mas foi realizada segundo um modelo de criação típico da construção de minisséries: os capítulos foram definidos a priori, personagens tinham número reduzido, havia uma cidade cenográfica criada especialmente para o ensaio do elenco e filmagens (sem necessidade de desmontar cenários em estúdio) e uma atividade de produção que podia ser pensada sem risco de ser modificada, de repente, por ingerências mercadológicas.

Isso faz lembrar o que afirma Anna Maria Balogh, para quem um dos atributos fundamentais para diferenciar telenovela e minissérie é a obra ser aberta ou não, isto é, sofrer ou não interferência da opinião do público durante sua exibição, e ter poucos personagens e menos núcleos dramáticos.

Essas condições favorecem um formato de criação narrativa no qual há espaço para a autoria ganhar destaque. Porque se a obra é fechada, isto é, não vai ser modificada segundo influências da audiência, o diretor pode ter uma ideia completa do de como pretende criar o que está escrito no papel pelo autor, amparado pela certeza de que não precisará mudar de rumo no meio do caminho. Além do que pode ter controle de todo o processo produtivo, o que lhe permite esboçar um planejamento para as filmagens muito antes dos dias de gravação.

A respeito disso, o autor declarou em entrevista quando do lançamento:

Você vai ver a novela no ar. Podia ser tratado de outra forma, claro que podia. A novela nasceu em preto e branco. Agora é outra história, mas essa forma que ele deu é de um encantamento que a pessoa chega a ficar maluca. (O Schroder (Carlos Henrique, diretor-geral da emissora) foi lá. Quando ele viu o que já estava gravado, falou: "É disso que a gente precisa!". É como eu falo: Pedacinho de Chão ou vai ser um sucesso total ou vai ser um desastre desgraçado (risos). Acho que não vai ter meio termo. Eu estou de corpo e alma com o Luiz Fernando. (PADIGLIONE, 2014).

Além disso, MPC inova na concepção dos formatos do gênero telenovela²³, seja pela concepção estética (introduzindo técnicas de cinema e elementos da linguagem teatral)

²³ Segundo José Carlos Aronchi, o formato do gênero é praticamente o mesmo em todas as redes: média de 150 a 180 capítulos, que duram de 6 a 7 meses; capítulos diários, sequenciados, com duração média de 30 a 40m. Ver em <https://www.gruposummus.com.br/indice/11020.pdf>. Acesso em 30 jan 2019.

ou pela escolha da tematização, e ainda pela forma de concepção do recurso do gancho, descrito por Cristina Costa como a “suspensão da ação dramática num momento de tensão e expectativa” (COSTA, 1999, p.1).

Na novela, esse recurso aparece de modo singular, muito sutil, fundamentando-se, sobretudo, no aspecto psicológico dos personagens e da trama. Quanto a escolha dos temas e sua abordagem, prioriza-se a discussão de notórios contrastes entre posturas feminina e masculina, credence popular e medicina, críticas ao coronelismo, à política de cabresto, aos atrasos causados pelo analfabetismo, e a questões relativas ao patriarcado.

Já o diretor Luiz Fernando Carvalho, que virou referência na adoção de uma estética própria na teledramaturgia, costuma dizer que pauta seu trabalho de direção vendo a criação como uma possibilidade de inserção no contexto sociocultural, defendendo a relação entre educação e obra de arte, postura ética e estética. E o que o diretor diz tem consequência na forma com os estudiosos percebem sua atuação. É como diz Cristina Mungiolli:

Carvalho consegue estabelecer um jogo entre a criação do roteirista, as lógicas da produção televisiva e as propostas estéticas como “diretor-artesão” (...) pode-se observar na proposta de Carvalho o ato responsável de que fala Bakhtin (2010), uma vez que, na concepção de sua obra artística, o trabalho estético articula-se à dimensão ética, ou seja, define-se pela inseparabilidade entre a atividade artística, responsabilidade e responsividade. Trata-se da percepção de que a obra artística realiza-se não apenas per se, mas em constante impregnação com o mundo da vida (...). (MUNGIOLI, 2013, p. 110).

Outrossim, segundo Mikhail Bakhtin, toda relação dialógica transporta certas ideologias, pois todo enunciado, ao conter signos, é um agente ideológico: “Tudo que é ideológico possui um significado e remete a algo situado fora de si mesmo. Em outros termos, tudo que é ideológico é um signo. Sem signos não existe ideologia” (BAKHTIN, 1999, 31).

Sobre sua parceria com o autor Benedito Ruy Barbosa, Carvalho afirma:

[...] tive a sorte de criar uma parceria com o Benedito Ruy Barbosa, que considero um grande ficcionista. Nossos entendimentos dos elementos que estruturam uma obra para o grande público brasileiro sempre foram convergentes. Sou uma espécie de tradutor de sua síntese, não exatamente um diretor. Entendo o que ele pretende passar e então me coloco generosamente a seu serviço. Quero dizer com isso que, por mais que tenha colaborado com a minha visão e alguma criatividade em todos os trabalhos que fizemos juntos, a síntese foi e sempre será dele (CARVALHO, 2014).

24

²⁴ Entrevista de Luiz Fernando Carvalho ao site Notícias da TV. Ver em <https://noticiasdatv.uol.com.br/noticia/televisao/autor-da-globo-dita-novela-inteira-para-neto-digitar-revela-diretor-1722>. Acesso em 20 nov 2018.

Ressaltamos ainda um dado singular na construção narrativa, que foi o de maior relevância na delimitação do corpus desta dissertação: a percepção de um trânsito de estereotipia entre os gêneros masculino e feminino, definido a partir da linha evolutiva de dois personagens, sobre os quais falaremos no quinto movimento.

A telenovela *Meu Pedacinho de Chão* inova ao buscar na linguagem cinematográfica como Eisenstein predizia “[...] o mais poderoso meio de composição para se contar uma história” (EISENSTEIN, 2002, p. 110). Eisenstein defendia que deveria se exigir a qualidade da montagem filme após filme, numa crescente constante. E isso que *Meu Pedacinho de Chão* vem mostrando ao surpreender os telespectadores através de técnicas como tilt shift que desfoca as cenas, ou “[...] mudar a janela de exibição numa sequência - o widescreen 16:9 virou cinemascope para depois retornar à tela cheia” e ainda “[...] carregar no uso de filtros que assemelham as imagens - ultracoloridas - a pinturas, de tão saturadas que ficam” (OLIVEIRA, 2014). A cada cena, a produção se revela nos mínimos detalhes pela movimentação dos atores, no desenho da luz, na filmagem e edição como um todo: “Com uma edição fora do padrão que se estabeleceu para novelas [...] e inteira no propósito de servir a personagens tão peculiares. Afinal, não se pode filmar um Zelão como, por exemplo, o pessoal do Leblon” (VILLALBA, 2014), fazendo referência às novelas do autor Manoel Carlos, nas quais há sempre um núcleo de personagens que mora nesse bairro do Rio de Janeiro. (LIMA, 2014, p. 10 e 11).

Acreditamos que a construção da narrativa teleaudiovisual de MPC aponta para duas linhas: uma que reafirma valores consagrados pela tradição cultural – como a que diz que só o amor transforma – e outra que revela uma intencional desconstrução de modelos estereotipados, corroborando uma situação de crise que se arrasta e está posta com enorme força na contemporaneidade.

Como nossa análise é a construção da narrativa, lembramos que “a identidade é uma construção que se narra”, como afirma Nestor Canclini (1999, p. 163), e essa identidade se faz, sobretudo, a partir dos personagens. No caso de MPC, os personagens tem identidades bem marcadas, notadamente Gina e Zelão, através dos quais percebemos, ao longo da trama, uma desconformidade com as estereotípias delineadas.

Parece-nos que, ao mesmo tempo em que os estereótipos masculino x feminino estão dispostos, conforme as premissas do melodrama (com suas personas²⁵ bem padronizadas), da qual deriva o gênero telenovela - o masculino conforme o senso comum já introjetou como parâmetro, e o feminino causando um estranhamento -, eles também parecem estar dispostos para deslocar percepções, apontar novos sentidos, colocar na vitrine prós e contras, e ensejar reflexões. Vejamos o que dizem sobre isso Núbia Viana e Gustavo Said:

²⁵ “Persona é a máscara usada pelo indivíduo em resposta às convenções e tradições sociais...” Carl Gustav Jung (psiquiatra suíço e fundador da psicologia analítica). Ver em <https://correiodominho.pt/cronicas/ldquo-persona-rdquo-significa-mascara/8322>. Acesso em 02 fev 2019.

O estereótipo aparece como uma forma de representação que generaliza e rotula. Identifica-se nas novelas, de modo geral, a tendência de usar essa estratégia para caracterizar e apresentar determinados contextos ao público de forma mais resumida. A condição de semelhança produz a verossimilhança, ou seja, para uma afirmação chegar à confirmação, é necessário que sua narração se ligue a pontos reconhecíveis pelo seu destinatário. Partilhando de códigos semelhantes, que os tornem capazes de compreender um ao outro. (VIANA e SAID, 2012, p.05).

No caso do Pedacinho, como a história é uma invenção de um garoto com cerca de 8 anos, a presença dos estereótipos é ainda mais esclarecedora: eles estão lá para facilitar a percepção identitária dos personagens. Porém, eles surgem com fissuras que vão-se intensificando com o correr do enredo. E cremos estar neste ponto a possibilidade de a teledramaturgia funcionar como veículo capaz de instigar sua audiência a repensar comportamentos e modelos maniqueístas: no momento em que as configurações modelares de homem e mulher, que funcionam quase como armaduras²⁶, vão ficando pesadas demais para as identidades de Zelão e Gina, um desconforto vai se desenhando para cada um, e eles começam a dar sinais de que ‘habitam’ carapuças²⁷ que lhes estão ficando pesadas demais, talvez desnecessárias, talvez inadequadas.

3.1. TEMÁTICA POTENCIALIZADA PELA IMAGEM

A versão 2014 de MPC marca a volta às novelas de uma narrativa de 1971, o retorno do autor Benedito Ruy Barbosa, que há cinco anos não assinava nenhuma autoria, e também o regresso do diretor Luiz Fernando Carvalho ao formato. Desde 2002-2003, quando dirigiu “Esperança”, também de Benedito, o diretor só assinava minisséries.

A estreia da novela causou impacto. Estávamos diante de uma novela

[...]com uma enorme confluência de estilos, propostas, referências e maneiras de se fazer televisão e/ou telenovela⁷. Elementos de diversos gêneros (tanto televisivos quanto discursivos) plasmam-se de uma maneira que nos incita a fazer uma releitura do formato telenovela. Os limites demarcados pela extensão deste artigo nos leva a enfocar alguns aspectos da telenovela referentes aos conceitos de remake e de enunciação de discursos e sua produção de sentido. (MUNGIOLI, 2014, p 02).

Benedito é conhecido na história da teledramaturgia como o grande autor dos temas rurais. São dele as consagradas novelas “Renascer”, “O Rei do Gado”, “Pantanal” e “Velho Chico”. Dessas, apenas Pantanal não foi dirigida por Luiz Fernando Carvalho.

²⁶ Vestimenta utilizada para proteção pessoal. Ver em <https://pt.wikipedia.org/wiki/Armadura>.

²⁷ Em sentido figurado, “assumir a culpa”. Ver em <https://www.dicionarioinformal.com.br/carapu%C3%A7a/>

Assim, Benedito e Luiz Fernando criaram uma parceria teleaudiovisual que tornou-se uma marca forte e relevante no universo da teledramaturgia brasileira: Benedito com sua predileção pelos temas rurais, questões de família e pulsações típicas do universo do interior do Brasil, como reforma agrária, carências na Educação e brigas familiares que atravessam gerações. Luiz Fernando com sua linguagem quase alegórica, expressionista, evidenciadora de fortes elos com a literatura universal, o teatro, o cinema, a música e a cultura popular.

De acordo com o diretor Daniel Filho,

Para escrever uma novela, o autor deve se concentrar nos primeiros 20 capítulos, que é quando a novela ganha o público. Benedito Ruy Barbosa faz isso muito bem, criando uma espécie de minissérie nos primeiros 15 capítulos das suas novelas, e funciona. Depois a novela pode até cair numa lenga-lenga, mas o público já está preso à paixão por aqueles personagens (FILHO, 2003, p.174).

A temática básica de MPC é a Educação, inserida num pequeno lugarejo rural. É através da construção de um universo onírico, no qual ressaltam elementos típicos do circo, da literatura de cordel, da religiosidade popular, dos animês japoneses e dos clássicos contos de fada universais, que evidenciam-se as temáticas da educação e da histórica problemática do campo, como bem descreve Antônio Hélio Junqueira:

A obra de Benedito Ruy Barbosa pode ser pensada como uma única grande narrativa, que se desdobra e se complementa em unidades, capítulos, partes. Há unicidade na diferença. Há continuidade nas quebras. Há retomadas. Há renascimentos das mortes. O rural brasileiro de Benedito Ruy Barbosa é um só e em sua unidade retrata profundas raízes, memórias, esperanças e mazelas presentes em todos e em cada um de nós. [...] Benedito Ruy Barbosa sempre conta a mesma história, mas busca com toda sinceridade, profundidade e entrega, encontrar as cores, as tonalidades, os ritmos de cada uma de suas partes. Tratando-se do rural brasileiro, Benedito estrutura suas narrativas a partir da figura central masculina patriarcal do grande proprietário coronel, senhor de terras, almas e destinos. Se, por um lado, tal figura principal incorpora os ranços e personifica o atraso, o conservadorismo e a tradição do apego à terra, em suas relações sociais muitas vezes injustas, por outro, sempre possui a sua própria abertura para a redenção e a mudança. São personagens ambíguas. (JUNQUEIRA, 2017, p. 58).

Figura 2: A Educação como esteio



Fonte: Site da telenovela (<http://gshow.globo.com/novelas/meu-pedacinho-de-cao/>)

Ou seja: o que Benedito Ruy Barbosa consegue através de sua criação literária é construir um painel eloquente e importante do contexto rural e social do país, ao qual Luiz Fernando Carvalho imprime uma assinatura própria, rica de diálogos entre matrizes culturais diferentes, nos quais se inspira e dos quais faz emergir (de volta) ao coletivo um discurso pleno de ressignificações.

Como dissemos anteriormente, os capítulos de MPC estavam prontos antes da estreia. E o autor deu total liberdade ao diretor para criar em cima de seu texto. Os motivos são muitos, mas o principal deles é que, desta forma, o cansativo trabalho de uma telenovela pôde ser mais ameno para o escritor, que já tem idade avançada.

A partir da direção de Luiz Fernando Carvalho, a história ganhou uma abordagem estética e visual bastante diferente da primeira versão, conforme o próprio autor destaca em entrevista quando do lançamento da novela em abril 2014:

A novela nasceu em preto e branco. Agora é outra história, mas essa forma que ele deu é de um encantamento que a pessoa chega a ficar maluca. (O Schroder (Carlos Henrique, diretor-geral da emissora) foi lá. Quando ele viu o que já estava gravado, falou: "É disso que a gente precisa!". É como eu falo: Pedacinho de Chão ou vai ser um sucesso total ou vai ser um desastre desgraçado (risos). Acho que não vai ter meio termo. Eu estou de corpo e alma com o Luiz Fernando. (PADIGLIONE, 2014).

Assim, parece-nos que Luiz Fernando Carvalho consegue conduzir sua direção num rico jogo dialógico – “a narrativa é uma forma de brincar de narrar, brincar de gravar,

brincar de inventar uma novela, que nem chamo de novela pois misturo vários gêneros, cruzando faroeste com HQ e conto de fadas com opereta” -, para o qual colaboram a autoria verbal, a quebra de padrões no formato de produção da telenovela e a visualização de suas arrojadas concepções estéticas, para as quais colabora inequivocamente a criatividade do artista plástico Raimundo Rodriguez.

A respeito da importância de um diretor audiovisual, vale a pena destacar o que pensa Andrei Tarkovski:

O diretor de cinema assemelha-se muito a um colecionador. O que ele tem a expor são seus fotogramas, que estão impregnados da vida, registrada, de uma vez por todas, em miríades de pormenores que lhe são caros, em trechos e fragmentos dos quais o ator e o personagem podem ou não fazer parte... (TARKOVSKI, 1998, p. 170).

O diretor aponta o filme a Viagem de Chihiro²⁸ como inspiração para a novela e afirma estar mais próximo do universo dos animês japoneses do que a um domínio estanque como o da sociedade de Monteiro Lobato. Diz ainda que não gosta de chamar MPC de novela pela estrutura enxuta de apenas 20 personagens e o número reduzido de capítulos. Para Mungioli, o diretor Luiz Fernando Carvalho:

[...]pode desconstruir e reconstruir o roteiro original (tal qual um mosaico audiovisual) porque nele estão imbricados diversos gêneros que resultam em algo diferente, mas conexo, aos gêneros primários (neste caso, literatura, cinema, pintura, música, teatro, e outras manifestações artísticas). Trata-se de uma resignificação do que foi desenvolvido pelo autor, acrescentando elementos, evidenciando facetas pouco utilizadas ou expandindo a diegese da obra para outras e inesperadas referências e diálogos. (MUNGIOLI, 2014, p. 09).

Para nós, do campo da Comunicação, é fundamental deixar claro que os discursos são uma construção, cujo limite é o real. Portanto, buscamos entender como o discurso de MPC foi construído e como ele renasce para o coletivo: se ganha novos sentidos e pode sugerir mudanças, ou se apenas reafirma e consagra valores já arraigados.

Tentaremos perceber de que modo o discurso da narrativa é definido, se para o lado da reprodução ou da mudança, da estagnação ou da resignificação. Logo, é de suma relevância entender o sentido latente na construção autoral.

²⁸ Filme japonês dirigido por Hayao Miyazaki e vencedor do Oscar de Melhor Longa-Metragem de Animação em 2003.

3.2. EXEMPLOS SÃO CONSTRUÇÕES SOCIAIS

Achamos bastante curioso e instigador de oportuna reflexão o fato de as telenovelas terem sido criadas como programas para entreter mulheres, sobretudo as de classe C, e terem atingido o patamar de produto cultural que suscita discussões de cunho sócio-político, as mais variadas, e perpassa o espaço público, definindo-se como “uma nova forma de construção de cidadania”²⁹.

Como nossa questão de partida é o uso dos estereótipos na construção narrativa da novela, escolhemos as personagens de Zelão (Irândhir Santos) e Gina (Paula Barbosa) para tentar responder nosso questionamento principal. Queremos analisar a construção desses estereótipos – como ela se deu e que implicações traz para debate de tema tão relevante.

Os estereótipos são uma forma rápida de assimilação para tornar o ambiente menos desconhecido. Ou seja, apreende-se logo uma ideia sem questioná-la. Justamente o contrário dos arquétipos, que seriam conteúdos psíquicos inconscientes. Mas não podemos esquecer que há sempre a ‘contraforça’ em quem recebe uma mensagem, conforme falamos ao citar Bakhtin, e como tão bem esclarece Motter:

Ao mesmo tempo em que reproduz hegemonias, a teleficção trabalha à sua maneira o que é dado socialmente, construindo refrações que se desenham mais nitidamente por meio de seu apelo constante ao cotidiano das relações sociais e familiares (MOTTER, 1998).

Há que lembrar ainda do chamado ecossistema digital, na qual estamos todos imersos, mesmo para os que a desconhecem ou querem ignorá-la: cada vez mais, telas se multiplicam em impressionante velocidade com uma profusão de imagens a que temos acesso o tempo inteiro, a absorção de imagens é amplamente incentivada e facilitada. Mas isso, a par de tornar o mundo aparentemente acessível, não acontece sem provocar disparidades e fomentar dissonâncias. É preciso ter cuidado pois a simples e rápida apreensão da visualidade, esvaziada de conteúdo, sem nenhuma elaboração, é terreno fértil para os estereótipos.

É preciso abertura ao novo e posicionamentos menos dogmáticos, como aponta Máximo Di Felice:

O processo de transformações atual é muito desafiador. E o desafio não é tanto o de produzir conhecimento, mas buscar novas interpretações e novas palavras a partir de um conhecimento consolidado. Estamos diante de transformações na humanidade

²⁹ Ver Telenovela como recurso comunicativo: Maria Immacolata Vassalo de Lopes, São Paulo, 2009.

que, nos últimos 50 anos, foram maiores do que em 400 ou 500. Fizemos mudanças no nosso estilo de vida, na forma de habitar, em tudo! Portanto, tudo é muito rápido, não conseguimos acompanhar. Estamos em uma situação de buscar o conhecimento coletivo. No mundo contemporâneo, ninguém mais é “o sabido”, aquele que pode nos indicar o conhecimento. Devemos juntar os saberes, de forma reticular, para buscar a inovação (DI FELICE, 2019).³⁰

Como as estereotipias são alvo de preconceitos que brotam com enorme facilidade, e deles advém uma enorme rejeição e até repulsa – basta ver os números absurdos da violência contra mulheres e comunidade LGBT no país³¹ -, apostamos na importância e necessidade de falar sobre estereótipos e questões de gênero.

Propor a desconstrução ou ressignificação de estereótipos tem fornecido um instrumental rico para o debate de questões de gênero no mundo todo. Entretanto, entender essa questão é tarefa que exige muito estudo e um olhar que passe longe de maniqueísmos. Sobretudo porque a construção de estereótipos aparece quase de forma automática, operando num nível implícito de consciência, como explica Pierre Bourdieu:

Aquilo que, na história, aparece como eterno não é mais que o produto de um trabalho de eternização que compete a instituições interligadas como a família, a igreja, a escola, e também, em uma outra ordem, ao esporte e o jornalismo (estas noções abstratas sendo simples designações estenográficas de mecanismos complexos, que devem ser analisados em cada caso em sua particularidade histórica) é reinsserir na história, e, portanto, devolver à ação histórica, a relação entre os sexos que a visão naturalista e essencialista dela arranca. [...] Quando os dominados aplicam àquilo que os domina esquemas que são produto da dominação ou, em outros termos, quando seus pensamentos e suas percepções estão estruturados de conformidade com as estruturas mesmas da relação da dominação que lhes é imposta, seus atos de conhecimento são, inevitavelmente, atos de reconhecimento, de submissão (BOURDIEU, 2012, p. 5 e 22).

E assim o estereótipo nasce, se fortalece e se perpetua, torna ‘natural’ o que é construído socialmente. Anula-se o saudável esforço da interpretação, da possibilidade do pensamento crítico, do questionamento. E ao se aceitar as coisas como elas estão postas socialmente, contribui para propagar a noção de que as construções nasceram assim, que sempre foram assim e assim continuarão sendo porque isso é da natureza das coisas.

Mas a história vem mostrando ao longo dos séculos que nada mais errôneo do que essa visão pequena, limitante e simplificadora da complexidade da vida humana. E é no

³⁰ Entrevista com Massimo Di Felice. Disponível em <https://www.ideiasustentavel.com.br/entrevista-especial-massimo-di-felice/>. Acesso em 04 fev 2019.

³¹ Ver matérias em <https://www.goethe.de/ins/br/pt/kul/fok/vio/20824652.html> e <https://dossies.agenciapatriciagalvao.org.br/violencia/violencias/violencia-contra-mulheres-lesbicas-bis-e-trans/>. Acesso em 04 fev 2019.

sentido de evidenciar essa complexidade que a construção narrativa de MPC caminha e acende luzes, que veremos sobretudo no capítulo 4.

3.3 HÍBRIDA, RIZOMÁTICA, ATEMPORAL

O ritmo industrial da televisão brasileira apresenta um modo original de divisão de tarefas na construção das obras da teledramaturgia, e o autor tem um peso enorme na escala de decisões, perante o público (que tem preferência por determinados escritores) e perante à escalação de elenco e indicação de trilha musical, o que nos remete ao que Edgar Morin (1970) define como essência da contradição que marca a relação entre indústria e criação artística.

Assim, entendida como cenário privilegiado de construção da identidade nacional, a teledramaturgia é um potencial agente para investigação de sentidos, tendo em vista que nenhuma classe social nem faixa etária fica imune à televisão, reconhecida como a forma mais popular de mídia nacional. Como afirma Maria A. Baccega:

A telenovela continua a ser o mais importante produto da indústria cultural brasileira. E continuará a sê-lo com a mesma estrutura enquanto estiver dialogando com sucesso com a sociedade da qual provém e para a qual se destina. Ou, como diz Lopes (2009:22), enquanto se mantiver “seu caráter, senão único, pelo menos peculiar, de ser uma ‘narrativa nacional’ que se tornou um ‘recurso comunicativo’”.³²

Porém, torna-se relevante destacar que a linguagem da nossa telenovela, antropofágica de nascença, também tem uma fortíssima influência do modo de contar uma história que vem do cinema hollywoodiano, que de tanto ser conhecido e adotado na maior parte das cinematografias do mundo, acabou por se tornar um clássico.

O modo mais comum de narrativas das telenovelas brasileiras foi criado mesclando influências de várias matrizes culturais, como dissemos antes, e uma dessas provém do cinema americano. Segundo David Bordwell (2005), este apresenta uma estrutura causal dupla, duas linhas de enredo: uma que envolve o romance heterossexual (rapaz/moça, marido/mulher), e outra que envolve uma outra esfera – trabalho, guerra, missão ou busca,

³² Ver artigo Resignificação e atualização das categorias de análise da “ficção impressa” como um dos caminhos de estudo da narrativa teleficcional. Disponível em <https://idus.us.es/xmlui/bitstream/handle/11441/36475/Pages%20from%20208-5.pdf?sequence=1>. Acesso em 26 jan 2019.

relações pessoais. Cada linha possui um objetivo, obstáculos e um clímax. (BORDWELL, p.280).

No caso da narrativa em estudo, podemos afirmar que ela é claramente inspirada nos modelos clássicos narrativos do romance do século XIX e do cinema hollywoodiano. Lá, como aqui, toda a ação nasce do personagem, agente ficcional que conduz a ação, passa por suas fases características até concretizar um objetivo.

O modelo é considerado clássico porque sempre teve imediata aceitação popular e até hoje é aplicado constantemente com grande receptividade, uma vez que segue “formas históricas específicas como a da peça de teatro bem feita, a história de amor popular e, especialmente o conto do final do século XIX”, como afirma Bordwell (2005).

Interessante notar como essa construção do enredo do cinema hollywoodiano, aproxima-se da definição de Tzvetan Todorov para a narrativa tradicional:

Quase sempre, a narrativa se constitui na tensão de duas forças. Uma é a mudança, o inexorável curso dos acontecimentos, a interminável narrativa da “vida” (a história), onde cada instante se apresenta pela primeira e última vez. É o caos que a segunda força tenta organizar; ela procura dar-lhe um sentido, introduzir uma ordem. Essa ordem se traduz pela repetição (ou pela semelhança) dos acontecimentos: o momento presente não é original, mas repete ou anuncia instantes passados e futuros. A narrativa nunca obedece a uma ou a outra a força, mas se constitui na tensão das duas. (TODOROV, 2003, p. 22).

Já para Walter Benjamin (1987), há dois tipos de narrador: o que vem de longe e conta histórias de viagens que fez, e o que, sem sair do seu lugar, sabe contar sobre costumes, hábitos e tradições de sua gente, do seu país. Considera então dois principais tipos de narradores: os que viajaram por muitos lugares e os que permaneceram por muito tempo no mesmo lugar. Assim, afirma que o grande narrador tem sempre suas raízes no povo, em primeiro lugar, nas camadas artesanais.

A narrativa de MPC acontece num lugar que poderia ser um lugarejo de qualquer cidade do país. Isso por si só já é bastante rico de significação, mas talvez o aspecto mais notório da obra seja o fato de o narrador ser uma criança, a partir de quem todo o enredo se desenrola, mas cuja autoria o telespectador só descobre no último capítulo.

O narrador de MPC é um desses narradores forjado nas camadas artesanais, populares, de que nos fala Benjamin. Mesmo assim, a novela não marcou bons números no *ibope*³³. Desde o início, o garoto, que atende pelo sugestivo nome de Serelepe, é altamente

³³ Ver matéria sobre isso em <https://danoautor.wordpress.com/2014/06/22/meu-pedacinho-de-chao-tem-a-pior-audiencia-entre-as-novelas-das-18h/>. Acesso em 30 jan 2019.

querido na Vila de Santa Fé, e seus melhores amigos são justamente as figuras mais populares do lugarejo: Rodapé e Zelão, além da Mãe Benta, a tradicional figura da mãe protetora, a rezadeira, parteira e benzedeira da comunidade (é ela quem resolve qualquer problema de saúde em Santa Fé, já que na cidade não existe médico nem posto de saúde).

Nesse ponto, as palavras de Cristina Costa são bem oportunas:

As narrativas são maneiras de realizar e de expressar nossa temporalidade, tornando-a tão objetiva quanto a certeza de nossa finitude e transitoriedade. São metáforas constitutivas de ordenação, de ritmos e de sequências seriais e casuais... As estruturas narrativas são formas de estabelecer modulações e durações, arquitetando a temporalidade humana. São essenciais para a construção da identidade, tanto a individual como a coletiva, pois, a partir das considerações feitas, ser para o homem é ter uma história, é integrar durações e temporalidades. (COSTA, 2000, p.41).

Ainda seguindo o pensamento de Walter Benjamin, para quem esperança e recordação são as experiências naturalmente épicas, parece-nos oportuno lembrar que elas formam o esteio fundador de MPC, tendo em vista que o narrador é uma criança órfã, movida o tempo inteiro por esses dois sentimentos: recordação do passado e esperança de reencontrar o pai e um lugar onde possa viver com amor e tranquilidade.

Nossa pesquisa segue ainda o entendimento de que todo discurso instala uma relação de poder, como afirma Mikhail Bakhtin (1997), na qual existe um jogo entre quem fala e quem escuta, pois “há sempre uma contraforça de quem escuta, vê ou ouve uma estória” (MOTTA, 2013, p.20). Essa correlação de forças é um ato de interlocução. Quando lemos, ouvimos ou vemos uma estória, nos transportamos e passamos a fazer parte da estória.

Destarte, recriamos sua significação a partir da relação que fazemos com nossos próprios valores e nossa memória cultural. A partir disso, seguiremos para a análise da narrativa, destacando a dramaturgia, a ambientação cênica, a música, os enquadramentos, as personagens Zelão e Gina, sobretudo, porque elas representam configurações discursivas evidenciadoras de aspectos como machismo, força das aparências, inversão de valores e novos feminismos.

Além disso, também está no centro de nosso enfoque a forma como a direção se vale das estratégias argumentativas, e a presença do narrador, incorporado na figura de uma criança, personagem central do enredo. Nesse sentido, cabem bem as palavras de Luiz Carlos Maciel:

É das visões e dos sonhos dos autores e roteiristas que a televisão, o cinema e demais tecnologias e meios eletrônicos de difusão audiovisual existentes (e por inventar) adquirem vida. Essas visões e sonhos se materializam no texto escrito. (MACIEL, 2003, p. 155).

Porque se “narrar é uma técnica de enunciação dramática da realidade, é uma atitude argumentativa, um dispositivo de linguagem persuasivo, sedutor e envolvente”, como nos ensina Luiz Gonzaga Motta (2013), nosso objetivo é identificar os passos da construção narrativa de Benedito Ruy Barbosa e Luiz Fernando Carvalho.

Nesse sentido, a afirmação de Mikhail Bakhtin é providencial:

A obra é um elo na cadeia da comunicação discursiva; como a réplica do diálogo, está vinculada a outras obras – enunciados: com aquelas às quais ela responde, e com aquelas que lhe respondem; ao mesmo tempo, à semelhança da réplica do diálogo, ela está separada daquelas pelos limites absolutos da alternância dos sujeitos do discurso (BAKHTIN, 2011, p. 279).

E se formos lembrar da tradição universal das narrativas orais, veremos que a fábula se concretiza em MPC de duas formas: pela via pedagógica e pela sua sintonia com a infância. No tocante à educação, há ações desenvolvidas ao longo da história, seja na valorização da leitura em conversar entre Lepe e Pituca, seja na presença das crianças em sala de aula ou na inserção do tema da alfabetização dos adultos.

Assim, de forma não linear, a construção narrativa contribui fortemente para evidenciar o caráter fabular da obra. Nesse sentido, recorreremos às palavras de Maria Isabel Orofino:

A delicadeza e o esmero da produção material em *Meu Pedacinho de chão* é visível do macro ao micro, da paisagem em plano geral ao detalhe de uma xícara de cafezinho em plano fechado. E imagética, no trabalho de Luiz Fernando Carvalho rompe com padrões anteriores na história da teledramaturgia brasileira. O diretor vem ao longo das duas últimas décadas apresentando uma estética particular em sua produção e reuniu um conjunto de títulos que foram apontados pela crítica jornalística e acadêmica como obra experimental e de ruptura. Neste conjunto estão desde a telenovela *Renascer* e as minisséries *Hoje é dia de Maria*, *Capitu* e *A pedra do reino* (todos eles produzidos para a Rede Globo) e o longa-metragem *Lavoura Arcaica* (OROFINO, 2014, p. 03).

Quanto à eloquência da infância, ela é tão pujante que perpassa toda a narrativa, fazendo inclusive com que o foco narrativo esteja com Serelepe, a criança protagonista da história, conforme declarou o diretor em entrevista:

Mas, no caso de *Meu Pedacinho de Chão*, há um ingrediente especial: a infância. Serelepe é como uma testemunha da resistência do lirismo e da memória. Isso implica dizer que a atmosfera é lírica, imaginada pelo olhar lúdico de um menino, com um frescor de luzes e cores [...] Um herói de fábula que contamina todo o microcosmo onde a história se passa. Quando imaginei o vilarejo onde se passa *Meu Pedacinho de Chão*, pude sentir que tudo ali existe daquela forma, por estar sendo filtrado e constituído pelo olhar da infância de Serelepe. Tudo aquilo seria um grande brinquedo do Serelepe. (PRUDÊNCIO, 2014).

Por fim, reforçando esse caráter instigante da fábula, vale lembrar a presença do Galo Bené, homenagem do diretor ao autor, Benedito Ruy Barbosa. Todo feito de lata, o galo é uma espécie de comentador das cenas, que fica observando tudo da Rosa dos Ventos que fica no alto da casa do coronel Epa. E a inventiva inserção desse actante na cena nasceu da vontade do diretor de enfatizar a qualidade da autoria.

Luiz Fernando diz que as rubricas que Benedito coloca no roteiro são tão relevantes que fizeram com que ele encontrasse uma maneira de colocá-las em cena através de uma homenagem: “Benedito é um autor oral. Sua escrita é herdeira de uma coluna vertebral clássica, que é a dos grandes contadores de história. [...] Essa fluidez da narrativa oral, ele transpõe magistralmente para as rubricas e exclamações de seus personagens” (Press release, 2014).

Ademais, nos parece que a inclusão do Galo Bené na narrativa é mais uma homenagem ao Nordeste, tão caro ao diretor, e mais um ponto de dialogia com a tradição poética da região. Basta lembrar do poema “Tecendo a manhã”, do pernambucano João Cabral de Melo Neto – “Um galo sozinho não tece uma manhã: ele precisará sempre de outros galos”³⁴; ou da composição do cearense Belchior referindo-se a seu conterrâneo Aldemir Martins, artista plástico que pintou galos emblemáticos, na música Galos noites e quintais³⁵.

Mergulhando um pouco mais na história, entendemos que foi a expansão dos media, no final do século XX, que possibilitou a renovação ou atualização do clássico estilo melodramático: sua forma, de tanta empatia popular, reavivou-se através de produtos culturais próprios dos meios de comunicação de massa, mostrando-se bastante adaptada à lógica de produção da sociedade de consumo e com extrema eficiência para atrair a camada emergente de consumidores, como acontecera no passado.

Afinal, o melodrama conseguiu incorporar o público que conseguira acesso ao teatro, no final do século XVIII e durante o seguinte. A antiga fórmula superou desafios e manteve eficácia e o diretor LFC indica ter muito conhecimento sobre o assunto: “As pessoas esqueceram o que é dramaturgia. Criam mil personagens, gravam em cinco lugares do mundo, mas o que importa mesmo é ter uma boa história para contar e nem sempre a TV tem isso” (CARVALHO, 2014)³⁶.

³⁴ Ver em <https://www.revistabula.com/449-os-10-melhores-poemas-de-joao-cabral-de-melo-neto/>. Acesso em 26 fev 2019.

³⁵ Música de Belchior lançada em seu segundo disco, Coragem Selvagem, de 1977. Ver a letra em <https://inventariodn.blogspot.com/2010/01/galos-noites-e-quintais.html>. Acesso em 26 fev. 2019.

³⁶ Ver matéria em <https://oplanetatv.clickgratis.com.br/noticias/bastidores/as-pessoas-esqueceram-o-que-e-dramaturgia-diz-luiz-fernando-carvalho.html#ixzz5Zrpjn0qf>. Acesso em 20 dez 2018.

Construção hibridizada desde o berço, o melodrama, que une aspectos do teatro, das encenações de feira e das narrativas provenientes da literatura oral, também é evidenciado na telenovela. É no contexto dessa oxigenação que se insere de modo ousado e inteligente a construção narrativa de MPC, que apresenta formato de produção muito similar ao de uma minissérie, como falamos anteriormente, ao mesmo tempo em que mantém forte dialogia com as raízes do gênero.

Assim, a construção da narrativa de MPC corrobora a convicção de que o gênero telenovélico permite uma abordagem multifocal. Com uma estrutura de produção diferenciada para o gênero, ao mesmo tempo em que manteve características fundamentais do melodrama³⁷, a obra apresenta um rico manancial de intertextualidades e promove dialogias com outros universos de significação, como as artes plásticas, a música, o circo, a cultura popular, o desenho de animação, a fábula, e os animês japoneses. Sobre isso, voltamos a Mungiolli:

Meu pedacinho de chão traz em si vínculos com muitas outras obras (a versão original, por exemplo, as muitas vezes em que o universo rural foi abordado, as características constantes de uma telenovela das 18h, etc.), mas, ao mesmo tempo diferencia-se das demais por trazer em sua unidade uma construção estética muito própria a esta obra. No entanto, não deixa de tratar e mostrar em sua composição estética a convicção do diretor com relação à indissociabilidade entre o estético e a função de a ficção televisiva ou a televisão/telenovela ter um papel social e educativo conforme discutido por Mungiolli (2013) e em entrevista concedida pelo diretor no início de 2005³⁸. Ao responder à pergunta sobre que Brasil queria representar na TV, o diretor afirmou: Um Brasil que, apesar dos problemas, das injustiças ainda sonha. Não é um sonho puro e simples, mas um sonho que nos ajuda a despertar. A função da arte é despertar as pessoas. Aí eu não separo por categorias, é função da TV, do cinema, do teatro (MUNGIOLI, 2014, p.10).

Há ainda mais um dado precioso a destacar: a cidade cenográfica e toda a ambientação cênica criadas pelo artista plástico Raimundo Rodriguez. O embrião disso se formou a partir de uma exposição que ele realizou no Rio, na qual havia uma obra chamada Latifúndios, que encantou o diretor Luiz Fernando Carvalho.

Até então, os dois não se conheciam. Mas Carvalho disse ao artista cearense que um dia gostaria de trabalhar com ele, a partir daquela criação. E aquela epifania se concretizou com a realização de *Meu pedacinho de chão*.

³⁷ Obra de enredo sentimental e que exagera em sua dramaticidade, podendo chegar ao grotesco. Saiba mais em <http://www.aulete.com.br/melodrama>. Acesso em 26 jan 2019.

³⁸ Entrevista publicada no jornal *O Estado de S. Paulo*, de 14.01.2005, Caderno 2, p. D10.

Depois que tivemos a oportunidade de ver de perto a obra de Rodriguez, entendemos que sem aquela ambientação concebida pelo artista a realização estética da obra não teria o mesmo desenho expressivo:

Uma cidade inteira nos moldes de um imenso brinquedo de lata, cavalos coloridos e articulados que se movem, engrenagens que tornam autômatos objetos inanimados, um carrossel de esculturas de vacas denominado “curral-céu”, são algumas das contribuições de Raimundo [Rodrigues, artista plástico] para a construção deste universo mágico (...). (PRUDENCIO, 2014).

Partindo disso, optamos por uma metodologia inspirada pelos sete movimentos analíticos propostos por Luiz Gonzaga Motta. Mas percebemos uma analogia com as categorias de análise da construção audiovisual propostas por Luiz Carlos Maciel (2017) e construímos nossa análise unindo as semelhanças entre uma e outra, desconstruindo o objeto para reconstruí-lo com as percepções que adquirimos sobre ele a partir dessas indicações.

4 SETE MOVIMENTOS: DESCONSTRUIR PARA COMPREENDER

Segundo Luiz Gonzaga Motta, estudar narrativas nos permite compreender quem somos e nos dá chaves para entendermos a sociedade. Para o autor, as narrativas apresentam e organizam o mundo, ajudando o homem a constituir sua própria realidade.

Para tentar desvelar a narrativa de MPC, vamos nos valer do que diz Motta, e estudiosos de cinema, como Luiz Carlos Maciel, também recorrendo a Mikhail Bakhtin e seus conceitos básicos, como dialogismo, alteridade, exotopia, cronotopo, excedente de visão.

Segundo Bakhtin, narrar é comunicar e não existe comunicação sem diálogo. Ouvir e falar são movimentos de uma mesma atividade: se alguém fala, existe alguém que responde. Ou seja, toda palavra instala uma contrapalavra: o sentido de alteridade está sempre presente, o que torna o outro imprescindível para a construção da linguagem.

Como estamos a analisar uma obra da teledramaturgia, achamos importante ressaltar a centralidade da televisão, sendo esta um meio audiovisual que temos, em geral, no quarto, fato que acresce ainda mais a sensação de proximidade com o que nos é apresentado via telinha. Nesse aspecto, nos parece oportuno lembrar o que diz Luís Espinal:

A tela pode encher de intimidade, nos oferecer o segredo da pessoa. Os atores se portam diante de nós como se estivessem a sós. Esta intimidade da tela é muito acentuada na televisão. O fenômeno é óbvio porque o artista de TV entra em casa, é visto no ambiente informal e familiar do lar e até se dialogou muitas vezes com ele (outro fenômeno típico da televisão). Esta intimidade da tela se acentua muito na tomada subjetiva, na qual vemos as coisas através dos olhos do protagonista: ao tomar seu ponto de vista facilmente nos identificamos com ele (ESPINAL, 1976, p. 49).

Percebemos o processo da comunicação como um exercício, cuja tradução pode ser uma permuta de signos alheios por signos próprios. E é isso o que nos dispomos a fazer ao debruçar nosso olhar sobre este lúdico pedacinho de chão, que funciona como instigante cronotopo do universo desta fábula pós-moderna.

Para começar, tomemos a cultura como um universo cuja essência é construída sobre fronteiras, ou seja, há espaços já desbravados que interferem na condução que se faz para o adiante, uma vez que, sem esses ‘sinalizadores’, o homem ficaria perdido, confuso, vazio ou mesmo pretensioso:

As relações dialógicas são extralinguísticas. Ao mesmo tempo, porém, não podem ser separadas do campo do discurso, ou seja, da língua como fenômeno integral concreto. A linguagem só vive na comunicação dialógica daqueles que a usam. É precisamente essa comunicação dialógica que constitui o verdadeiro campo da vida

da linguagem. Toda vida da linguagem, qualquer que seja seu campo de emprego, está impregnada de relações dialógicas (BAKHTIN, 2010, p. 209).

E qual seria a essência cronotópica que percebemos na narrativa? Que pedacinho é esse que a ficção nos oferece? Como os criadores definem seu espaço-tempo e o que querem dizer a partir dessa construção?

Para nós, enfatiza-se um cronotopo³⁹ mágico, colorido, repleto de hibridismos, usados com óbvia alusão ao universo infantil, pintado com ênfase nas cores quentes, que transmitem alegria e convidam ao movimento, à fantasia, à saudável convivência da diversidade. No entanto, mesmo nessa ambiência, é possível se perceber que a representação ficcional tangencia a estrutura sociopolítica brasileira, cuja matriz se desenhou errada desde o início, apoiada na insensatez e na intermitência dos valores éticos e morais.

Ou seja: assim como esses faltam no território Brasil, sua fragilidade perpassa a construção da narrativa da novela. A Vila de Santa Fé seria uma diminuta sucursal da Nação, um microcosmo no qual subjazem problemas comuns ao cotidiano, tais como descaso com a saúde pública e saneamento básico, questão agrária, coronelismo, corrupção política, machismo e preconceito social e étnico, reflexo claro de como está estruturada a sociedade brasileira.

Para realizar esta análise, perseguimos um caminho que se encaixa como um exercício de exotopia nos moldes do que define Bakhtin. Ou seja: exercemos o direito de nos colocar no lugar dos criadores (autoria e direção) para tentar entender como eles construíram seu objeto estético, “a obra estética, o produto nem sempre acabado, mas sempre com acabamento, resultante da articulação de vários elementos” (BAKHTIN, 2012)⁴⁰.

São esses elementos, conjugados para compor a ficção, que definem a arquitetônica da obra (no teatro, o equivalente à carpintaria teatral). Assim, o que é exibido está ligado ao material; o objeto estético refere-se à forma, tanto de composição (textualização) quanto arquitetônica (criação de um todo integrado). Em outras palavras, a estética é a forma do dizer na arte, a reflexão posterior, portanto também ela uma exotopia (de fora, distante) do ato de criar e transformar em narrativa.

³⁹ Cronotopo é um conceito usado por Mikhail Bakhtin para tratar da relação espaço-tempo no âmbito literário. É uma composição das palavras gregas cronos: tempo, e topo: lugar. Ver em <http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/cronotopo/>. Acessível em 30 jan 2019.

⁴⁰ Ver Glossário Bakhtin em http://www.academia.edu/16545863/Gloss%C3%A1rio_de_Termos-chave_de_Mikhail_Bakhtin. Acesso em 30 jan 2019.

Aqui cabe bem outro conceito do teórico russo, qual seja o de excedente de visão, que é quando nossa capacidade interpretativa conta para vermos além, numa espécie de desvendamento do que está apenas insinuado.

É por conta dessa capacidade de “olhar de fora – no espaço, no tempo, nos valores” que o telespectador tem oportunidade de realizar um ‘passeio’ sobre o cronotopo lúdico representado em MPC. Cada um fará um passeio mais ou menos cheio de referências, conforme o nível de seu capital cultural.

Segundo Motta, o passo inicial é conhecer a intriga ou o ponto principal da estória, o enredo. Seguindo adiante, após chegar à identificação do conflito, é fundamental compreender as personagens que o protagonizam. Só a partir disso podemos identificar o projeto dramático da autoria, as estratégias e manobras argumentativas utilizadas, os efeitos de sentido e o potencial de identificação do público.

Vamos então ver como se estrutura nosso caminho para compreender a construção narrativa. Os movimentos ou passos de construção da análise são sete, assim estruturados:

1. A intriga como síntese do heterogêneo
2. Lógica do paradigma narrativo
3. Surgimento de novos episódios
4. Revelação do conflito dramático
5. Entender o personagem – metamorfose pessoa e persona
6. Estratégias argumentativas
7. As metanarrativas

Para facilitar a decodificação de cada um desses aspectos, vamos colocar nomes usuais, advindos dos estudos de cinema, porque acreditamos que eles favorecem a assimilação dos passos da análise definidos por Motta. Assim, teríamos como sete movimentos: exposição do conflito, ataque, miolo, clímax, personagem-persona, recursos de sedução e resolução.

Para cada um desses, uma breve definição que nos facilite compreender como a metodologia proposta para análise de narrativas, incluindo nelas o jornalismo, também serve com propriedade ao entendimento dos parâmetros da teledramaturgia. Vamos a eles !

4.1 OS MOVIMENTOS

Para Maciel (2017), o centro da estrutura dramática é o clímax e toda a narrativa deve convergir para esse clímax, espécie de farol a iluminar todo o edifício da obra. Para o autor, roteiro e direção não podem estar dissociados, nem no cinema nem na televisão.

Mas o que é mesmo essa estrutura? Para Syd Field, o grande nome mundial dos estudos de roteiro, é o bom entrosamento entre cada uma das partes da história e o todo da obra. Segundo Maciel, o modo como essa relação acontece é que vai determinar o êxito ou o fracasso da história:

Uma estrutura frouxa ou desequilibrada é desconfortável para o espectador, ele rejeita o espetáculo mesmo que não tenha consciência de que o problema é estrutural. (MACIEL, 2017, p.50).

Portanto, ter um clímax bem definido é fundamental para definir a qualidade de uma narrativa televisual ou de cinema:

Ele serve de norte magnético para a elaboração da história. [...] Cada detalhe da ação é determinado pelo fim da direção na qual a ação se move. O clímax resolve o conflito através de uma mudança de equilíbrio que cria um novo equilíbrio entre as forças, e assim por diante. O clímax é a realização concreta do tema em termos de um evento. Por isso, é o ponto de referência segundo o qual se pode determinar a validade de todos os elementos da estrutura. Tudo que leve a progressão a aproximar a ação do clímax, é necessário; o que não servir a esse objetivo, pode ser dispensado. (Ibid, p. 52).

Compreensão análoga é a de Motta sobre a análise da narrativa. E o que Maciel aponta como clímax, este indica como revelação do conflito dramático (movimento 4), também definindo ser esse o ponto principal para definir o acerto ou as falhas de uma narrativa.

E antes de passarmos a definição de cada um dos movimentos ou etapas de análise da construção narrativa, vejamos o que afirma Robert McKee em citação de Maciel:

E do fatigante trabalho de criar o design de uma história, setenta e cinco por cento é focado em criar o clímax do último ato. O evento final da história é a tarefa suprema do autor. [...] Se essa cena falha, a história falha. Você não tem uma história até que a tenha criado. Se não consegue dar o salto poético para um clímax brilhante e intenso, todas as cenas anteriores, personagens, diálogos e descrição tornam-se um elaborado exercício de digitação. (Apud Maciel, p.138).

4.1.1 Movimento 1

Exposição, intriga, enredo. Uma espécie de resumo, síntese, conhecida no jargão literário como enredo ou sinopse da história. Nesta etapa inicial é que os elementos estruturantes da narrativa ganham conexão causal e temporal. São as sequências narrativas que indicam sucessões e transformações maiores, e o conjunto dessas sequências, forma a história. Nesse aspecto, afirma Motta:

Não perder de vista que estamos a todo momento descortinando e recompondo as partes. Não para entender a estrutura interna da estória em si, mas para observar e compreender as estratégias e astúcias textuais que criam uma situação de comunicação em que há, de um lado, intenções e estratégias comunicativas de um narrador; de outro, respostas de uma audiência que atualiza as marcas deixadas no texto para interpretar o projeto dramático de construção da realidade (MOTTA, 2013: 146).

É necessário encontrar e entender os caminhos que alinhavam a trama, ou, indo mais fundo, perceber como o narrador construiu sua história. Partindo da noção de que o enredo é o ponto central, o analista pode ir construindo seu próprio roteiro, a partir das percepções que adquire sobre a constituição da obra em estudo. Essa ação o fará descobrir um novo enredo, capaz de favorecer um melhor entendimento sobre as estratégias utilizadas pelo narrador.

O novo enredo ou roteiro é mais complexo porque vai conferindo ao objeto outras significações. Vejamos a explicação do autor:

O analista precisa decompor recompor a estória com rigor e identificar suas partes componentes, as sequências básicas, os pontos de virada ou inflexões essenciais, os limites dos episódios parciais, as conexões entre eles, os conflitos principais e secundários, o protagonista e o antagonista principais e seus adjuvantes, como o enredo organiza a totalidade, e assim por diante, a fim de compreender como o narrador compôs sua estória na situação de comunicação (Ibid, p. 141).

Vejamos como acontece com “Meu Pedacinho de Chão”: a trama acontece na fictícia Vila de Santa Fé (cronotopo para Bakhtin), pequeno lugarejo situado em algum ponto do país com as precariedades típicas das zonas mais carentes: sem escola, posto de saúde e precárias condições de saneamento. A novela começa em plena primavera, repleta de flores e cores, destacando a chegada a Santa Fé da professora Juliana (Bruna Linzmeyer).

A chegada da jovem e bela moça desperta bastante atenção na comunidade e ali ela encontra um povo humilde, ávido por melhorias para o lugar, e acuado com os desmandos

do coronel Epaminondas Napoleão (Osmar Prado), homem arrogante que dá as cartas na Vila e cuja cartilha é a do grito e das armas. Aos poucos, a professora vai-se ambientando e é acolhida com carinho e simpatia pelos moradores, logo ganhando a amizade do garoto Serelepe (Tomás Sampaio).

Lepe, como toda a cidade o conhece, é um garoto inteligente, afetuoso, carismático e querido por todos, menos pelo coronel Epa, de quem ele foge e tem muito medo. Juliana conquista, sem esforço, a admiração do jovem Ferdinando (Johnny Massaro), filho do coronel mas de personalidade oposta à do pai, e faz brotar o amor platônico do temido Zelão (Irândhir Santos), o capataz violento do coronel. Ferdinando, ou Nando, contrariando as ordens do pai, saiu de Santa Fé para estudar Agronomia na capital, ao invés de formar-se em Direito.

Além desses dois, que se apaixonam por Juliana, aparece também o doutor Renato (Bruno Fagundes), que chega à vila para construir um posto de saúde, este também em franca oposição ao coronel Epa. Desses, é Renato quem primeiro conquista o coração de Juliana: o namoro dos dois vai despertar o ciúme e a fúria de Zelão.

Ao perceber que Juliana não o quer, Ferdinando resolve esquecê-la e se aproxima de Gina (Paula Barbosa), filha do grande opositor de seu pai, o agricultor Pedro Falcão (Rodrigo Lombardi), homem trabalhador e a favor do progresso, que comprou terras do coronel a preço de banana e fundou a vila.

Gina é uma mulher rude, desapegada da aparência, pouca afetiva e nada meiga, descuidada no jeito de falar, andar e vestir, por isso é conhecida como ‘mulher-homem’: ela usa calças e não saias ou vestidos, e prefere apoiar o pai na roça à ajudar a mãe, dona Teresa (Inês Peixoto), na cozinha.

Em meio a esse cenário de adversidades, as crianças Pituca (Geytsa Garcia), filha do coronel Epa, e Lepe, vivem uma linda amizade às escondidas, e o coronel não admite a amizade da filha com um menino que vive na rua e dorme em qualquer canto. Mas Pituca ama muito profundamente o esperto Serelepe e quer saber sua verdadeira origem, mas ele se nega a contar e dá um jeito de sumir sempre que essa questão vem à tona.

Quem acolhe essa bela amizade é a madame Catarina (Juliana Paes), mulher do coronel Epa e mãe de Pituca. Catarina é uma autêntica ‘rainha do lar’, tratada pelo coronel como um bibelô, a quem ele cobre de presentes e em quem manda e desmanda. Ela é uma espécie de ‘boa senhora de engenho’: tem diversos funcionários na bela mansão em que vive com o coronel e a filha, mas a todos trata com benevolência e é muito querida como patroa.

Paralelamente, o amor de Zelão por Juliana continua entre altos e baixos. Um não sabe do sentimento do outro, porém a professora começa a sentir-se cada vez mais interessada por ele. Zelão tenta se manter tão frio como a carapuça que o coronel para ele desenhou, até chegar ao ponto em que não consegue mais fingir e resolve assumir a paixão pela doce Juliana.

Disposto a revelar a beleza que acredita existir em seu sentimento, o ingênuo capataz passa por vários contratempos até conseguir se aproximar de Juliana, e vai vivendo entre conselhos e apoios de sua mãe dona Benta (Teuda Bara); Rodapé (Flávio Bauraqui), seu fiel amigo, também empregado da fazenda do Coronel Epa e com alma de criança; e Lepe, que é afinal quem o ajuda a escrever uma carta de amor para a professorinha.

No plano da expressão, temos desde o primeiro capítulo, uma definição clara de que a direção optou por uma linguagem que vai trabalhar, de forma rizomática, a desconstrução de modelos comportamentais arraigados. Isso pode ser detectado a partir dessa estreia, que indica desde logo os princípios nos quais a narrativa será apresentada.

A partir da observação desse capítulo, “reconfigurando as sequências, conflitos, pontos de virada e episódios” (MOTTA, 2013, p.143), vamos percebendo que tudo ganha sentido e nada está desconectado. É nessa etapa que o projeto dramático do narrador vai-se configurando com clareza: surge para esta pesquisa uma clarificação dos objetivos e das estratégias usadas pelo narrador, e neste caso, achamos que ele se instaura no diretor.

Sendo a intriga o que consideramos equivalente ao enredo no cinema, e, portanto, vale o mesmo para a telenovela, vejamos o que aponta Vicente Ataíde:

O enredo deve ser portador de qualidades como verossimilhança, coerência, necessidade, convencionalização, universalidade. A verossimilhança consiste em narrar não o que aconteceu mas o que poderia ter acontecido. É verossímil aquela obra que opere uma reconstituição da realidade tão possível quanto a própria realidade. A coerência é a disposição equilibrada, o justo meio, dos elementos constitutivos do enredo. O conceito de coerência se prende ao de verossimilhança, necessidade, unidade e totalidade de ação. O necessário é a ligação que se estabelece, o vínculo entre um núcleo e outro, entre uma situação e outra. É o relacionamento que há entre princípio, meio e fim numa narrativa, ou entre as cenas e episódios do enredo. A necessidade é esta força de ligação causal entre os elementos da ação (ATAÍDE, 1974, p. 26 e 27).

Ou seja, um enredo é a alma da narrativa. Equivale a um conjunto que deve apresentar unidade: nada deve ser imotivado, irracional, ilógico porque, em não atendendo uma dessas prerrogativas, a história perde coerência, o que pode, fatalmente, ocasionar fissuras na recepção e terminar levando ao descrédito ou falta de estímulo do telespectador para prosseguir acompanhando a narrativa.

É ainda Ataíde quem reforça:

A ficção não precisa acompanhar os passos do senso comum ou da lógica; nem sequer da moral. Mas é preciso que, uma vez apresentada uma situação insólita, ilógica ou fantástica, contenha ela uma linguagem correspondente e esteja motivada por elos de causalidade necessária e segundo os demais ingredientes da narrativa. [...] O que é contrário às regras da arte não são as ações imorais, os caracteres perversos, o ilógico, o irracional, mas o que não se justifica pela força interna do próprio material exposto pelo artista (Ibid, p. 28 e 29).

Nesse aspecto, é bom ressaltar um conceito essencial para a ficção, a verossimilhança. Isso remonta ao que estabelece a Poética de Aristóteles (384-322 a.C), texto fundamental para a teoria literária no Ocidente. Com ele, o filósofo concedeu à arte um sentido de autonomia, o que tem estreita relação com a verossimilhança, que diz respeito não ao que de fato aconteceu mas ao que poderia ter acontecido. Ou por outra, ao que acontece, aconteceu ou pode acontecer, dentro do universo criado pelo ficcionista. É, portanto, a verdade da história, o princípio que rege a diegese narrativa, como explica Marcelo Bulhões:

Esse verossimilhança dá importância à disposição interna dos elementos de uma obra, à sua coerência estrutural, sem que lhe seja exigida obediência às leis consideradas plausíveis pelo senso comum. [...] A verossimilhança está associada à persuasão, ao poder de convencimento de uma ilusão de realidade (BULHÕES, 2009, p.31).

4.1.2 Movimento 2

Ataque ou lógica do paradigma narrativo: a essência ou alma da estória. Esta etapa é a que vai mais fundo na construção da narrativa e pretende definir sua raiz. Ou seja: partimos da noção de que “a narrativa é utilizada para atrair, seduzir, persuadir, convencer, obter resultados, efeitos de sentido” (Ibid, 2013: 147), para permitir que alcancemos o projeto discursivo do narrador/diretor.

Achamos necessário destacar que, já no primeiro capítulo, a construção narrativa mostra sua clara opção por quebrar paradigmas hegemônicos. Já no capítulo de estreia, fica patente que caminho a direção vai seguir para contar a história. Como numa panorâmica⁴¹, concisa, mas emblemática, evidencia-se uma ênfase, forte e contagiante, na inversão de

⁴¹ Tomada com movimento da câmara em torno de seu próprio eixo, quer acompanhando uma figura que se locomove, quer descrevendo um ambiente ou uma paisagem. Ver em <https://www.dicio.com.br/panoramica/>. Acesso em 15 jan 2019.

padrões arraigados, muito explícita a partir da chegada de Nando (Johnny Massaro) à vila e seu encontro com Rodapé (Flávio Bauraqui).

Nando tinha deixado a cidade para buscar sua formação: saiu para estudar Direito na Cidade das Antas (o nome por si só é assaz instigante !) e volta com *dreds*⁴² no cabelo e quebrando paradigmas impostos pelo pai e a coerção social.

A sequência que afirma essa inversão de padrões hegemônicos mostra Rodapé chegando para buscar Nando e levá-lo à mansão do Coronel numa liteira⁴³. Mas Nando surpreende Rodapé: abraça-o com efusão e pede que ele sente pois é ele quem vai conduzi-lo. Nando então marca sua volta à terra natal e suas ações enfatizam o quão diferente ele é do que se consagrou como padrão hegemônico: coloca seu chapéu (mais refinado que o de Rodapé) no amigo e segue até a casa do pai conduzindo a liteira. Rodapé vai esbanjando sorrisos e cumprimentando quem olha para ele.

Essa simbólica inversão iniciática entre o que está posto como padrão e o que emerge como transgressão é sintomática, anunciando o que a novela irá construir em todo seu percurso narrativo: uma transgressão de modelos arcaicos, um repensar e refazer construções semânticas, um balançar nas estruturas sociais vigentes.

Quando um branco de olho azul chega à cidade com ‘diploma de doutor’⁴⁴, assume a postura de serviçal do negro que é empregado de seu pai, e sai carregando-o numa liteira como um desfile de retorno do bom filho à casa paterna, isso tem um valor simbólico extremamente rico: é o branco na posição de subalterno, é o preto historicamente estigmatizado como inferior, na condição de importância social que nunca é corriqueira. É o filho do patrão assumindo que padrões existem para ser quebrados, repensados, reavaliados.

Nando é um personagem que adentra a diegese demarcando sua condição de transgressor, a partir do visual, até chegar à ousada revelação de que não trouxe o diploma determinado pelo pai, mas sim tornou-se engenheiro agrônomo com o firme propósito de levar adiante a reforma agrária nas terras do coronel e trabalhar por uma produção agrícola saudável, livre de agrotóxicos, e respeitando as condições trabalhistas previstas em lei para os que se dedicam a cultivar a terra, numa afoiteza que vai gerar muitos embates relevantes para a narrativa.

⁴² Cabelos entrelaçados de forma cilíndrica. Ver em <http://www.afreaka.com.br/notas/dreadlocks-estilo-negritude-e-historia-reunidos-em-um-penteado-milenar/> Acesso em 15 jan 2019

⁴³ Cadeira portátil e coberta, sustentada por dois varais compridos e conduzida por dois animais ou escravos, um na traseira e outro na frente. Era muito usada na época do Brasil Colônia. Ver em <https://educalingo.com/pt/dic-pt/liteira>. Acesso em 15 jan 2019.

⁴⁴ Como cantado na música de Raimundo Fagner com letra de Patativa do Assaré: “Eu nasci pra ser vaqueiro/Sou mais feliz brasileiro/ Eu num invejo dinheiro Nem diploma de doutor”. Ver em <https://www.letras.mus.br/fagner/256807/>. Acesso em 16 jan 2019.

Vamos seguir nesse rumo em busca dos degraus dessa construção para encontrar a intriga, pois é nela que se relacionam a ética (mundo real) e a estética (mundo imaginário). A definição da intriga responde pelo encontro da ética dos personagens, uma vez que ela é o epicentro do mundo que o escritor resolveu contar através da forma pelo qual ele fará isso acontecer, delimitando então sua poética (ficção).

Por conseguinte, as ideias de começo, meio e fim são efeitos da ordenação da intriga porque é nela que a ação ganha contorno, limite, extensão e consequência. Essa extensão é temporal mas segue o tempo da história (diegese), a lógica da narração e não o tempo cronológico.

A intriga une cognição, imaginação e sentimento, e é o receptor que fará sua catarse conforme seu arcabouço cultural e sensível. Seria mais ou menos como explica Motta citando Paul Ricoeur: “compor a intriga é fazer surgir o universal do singular, o necessário ou verossímil do episódico” (MOTTA, 2013, p. 148), pois para o autor qualquer história trata de estados de mudança, para melhor ou pior.

Nesta etapa, os pontos de virada serão fundamentais para compreender melhor os encadeamentos e encaixes propostos pela narrativa. Primeiramente, lembramos que a história é dividida em quatro tempos. Estes seguem o ritmo das quatro estações, isto é: a narrativa divide-se em diferentes cronotopos, que são ditados pelas mudanças temporais que acontecem em cada estação.

Assim, vale demarcar que a novela começa saudando a primavera através de uma abundância de flores, luzes, cores, e um avantajado escopo solar que convida à imersão no universo lúdico da infância. São múltiplas conexões e diversos contextos, como início de ano letivo, gente trabalhando com disposição, pessoas organizando seu cotidiano com alegria, iluminadas pelo florescência do sol e das atividades diversas que ele predispõe.

E qual a alma da história do Pedacinho? A educação como ponto de partida para solucionar problemas e dar dignidade aos cidadãos da Vila de Santa Fé, e ainda a tentativa de encontrar os possíveis pais de Lepe.

4.1.3 Movimento 3

Novos episódios ou MIOLO. São as complicações do enredo. Esta etapa se destina a descobrir como o narrador dispõe os personagens, cenários, incidentes, conflitos, ou seja, como a intriga foi planejada para produzir determinados efeitos dramáticos, tais como suspense, tensão, clímax, pontos de virada, etc. Motta explica: “a identificação temática e a

nomeação dos novos episódios podem revelar estratégias semânticas do narrador na construção dos sentidos da história e os papéis funcionais dessas unidades básicas” (Ibid, p. 160).

No caso específico em estudo, há diversas cenas para citar, com elementos que funcionam como produtores de efeito dramático, muitos dos quais podemos chamar de pontos de virada, ou *plots*⁴⁵, pois determinam mudança no rumo da história.

São várias, a partir da revelação de Ferdinando que tornou-se engenheiro agrônomo e não advogado; a expulsão de Nando da casa do coronel; a desistência de Zelão de tocar fogo na escola; a paixão de Zelão pela professora Juliana; a carta de Zelão que Rodapé nunca escreveu, a partir da constatação de que este não sabe ler nem escrever; a chegada de Lepe ao orfanato; a chegada do médico à Vila; a decisão de Nando de se candidatar à prefeitura da cidade das Antas, são alguns bons exemplos.

Mas há muitos outros, como estes que apontamos agora: Gina assume gostar de se arrumar e torna-se uma 'nova' mulher; Zelão e Rodapé decidem estudar; a professora assume romance com Zelão; Juliana decide terminar romance com Zelão; Nando pede ao prefeito para demitir a professora alegando que ela corre risco de vida; Zelão decide matar a professora e depois se matar.

4.1.4 Movimento 4

Revelar o conflito dramático, CLÍMAX. Etapa de identificação do conflito principal, ponto máximo do roteiro, revelador do propósito da narrativa. É o ápice do caminho para adquirir domínio sobre a essência dos significados da narrativa e, a partir disso, ter base para deduzir as artimanhas e estratégias discursivos, consciente ou inconscientemente utilizados na narrativa.

Se isso tiver sido bem planejado, tudo o mais vai funcionar. Depois que entendemos esse ponto, segundo o que explica Luiz Carlos Maciel (2017), a estrutura do roteiro fica muito mais fácil de ser percebida. Vejamos:

O clímax é o destino final do roteiro, o ponto de chegada de sua trajetória. Ele determina o caminho que deve ser percorrido para alcançá-lo. Por isso, o roteiro deve ser construído para chegar ao clímax. O que acontece no clímax revela a solução encontrada para o conflito dramático e envolve, por isso, uma interpretação

⁴⁵ Plot é o primeiro movimento em prol de uma espinha dorsal dramática. Ver em <https://www.escoladeroteiro.com.br/estrutura-de-storytelling/plot/>. Acesso em 18 jan 2019.

da realidade. O clímax determina a forma e o conteúdo, pois tem o poder de introjetá-lo no espectador (MACIEL, 2017, p. 46).

No caso em estudo, o clímax definido propõe uma simbiose entre autoria e narração, da qual o público só se dá conta no último capítulo. Dizendo melhor: o motivo pelo qual passamos toda a história com uma compaixão afetuosa pelo personagem Serelepe, ou simplesmente Lepe - garoto levado e inteligente que foi abandonado por seu pai -, revela-se como fruto de um artifício usado pelo autor para nos contar a história. Ou seja: Lepe era o personagem que tinha o comando da narração.

Porém, sendo o acme de todo roteiro, o clímax é aquilo que o telespectador só deve conhecer no final, o que as pessoas não devem saber antes de assistir, a consumação da ação fundamental, a materialização de sua premissa, o fim, a verdadeira ‘graça’ da obra.

Pode-se dizer que a sequência natural do trabalho do roteirista é diametralmente oposta à sequência natural da fruição do espectador. [...] O primeiro poder do clímax, o fundamental, é determinar a trama. Se você tem o clímax, que é o fim da ação-raiz, você tem essa ação e, portanto, pode determinar seu ataque. Se você tem o ataque, a ação e o clímax, você sabe as necessidades de exposição. Se você tem a exposição, o ataque e o clímax você pode desenvolver naturalmente a complicação, o miolo da trama. O caminho é claro: você sai do ataque e tem de chegar ao clímax. O clímax materializa, num evento, a ideia fundamental do autor, sua intenção, ou mensagem, a moral da história, a premissa (Ibid, p. 49 e 53).

Assim, ao dar ao telespectador o conhecimento dessa função paradigmática do personagem principal somente no capítulo final, o autor acresce um sentido novo à história e confere uma instigante ressignificação de toda a construção narrativa.

Definindo mais minuciosamente: tudo o que nos tinha sido apresentado pelo enredo como criação de um autor onipresente mas fora da diegese, logo, com sua visão de adulto para guiar os passos da fábula ofertada ao público, muda de paradigma e reconfigura os sentidos da estória.

Isso porque, se o que foi visto até então, se tudo o que foi apresentado ao teleaudiente como estória foi um invento de uma criança, tudo ali passa a ter outra conotação. Como, por exemplo, os estigmas do bem e do mal, os estereótipos do feminino e do masculino, o apreço pela escola, a abertura para a cultura popular, o amor pelo circo, a convivência tranquila de diversos credos, o respeito pelas várias etnias, o desagravo à corrupção, a humanização de cavalinhos, galinhas e demais bichinhos cenográficos que falam e se movimentam, tudo isso passa a ter outras interpretações, ganham coerência e apontam para outra logicidade. Portanto, “É importante tomar o conflito dramático não como uma situação estática, mas como um processo em transcurso, que evolui, afeta e constitui as mudanças de estado que vão surgindo em torno dele no relato” (MOTTA, p. 168).

Mas o que confere a esse clímax o poder de tornar a narrativa atraente é ter bem clara sua definição desde o início. Porque “se o clímax carece de força ou inevitabilidade, a

progressão fica fraca e confusa porque não tem objetivo”, como esclarece John Howard Lawson (apud MACIEL, p. 53).

É importante lembrar que toda a história de MPC caminha para a resolução das duas linhas principais apontadas pelos estudiosos da narrativa clássica, que são a definição do par amoroso e a missão ou busca principal. No caso, o par amoroso protagonizado pela professora Juliana e a orfandade de Lepe estão no cerne de todo o desenvolvimento da narrativa. Tudo gira em torno dessas duas definições, que somente terão desfecho nos capítulos finais.

4.1.5 Movimento 5

Personagem x Persona. Este aspecto é um dos mais instigantes, pois é a evidência do entrelaçamento ator-personagem, ou real-ficção, personificação-autoria: realça o caráter de humano de toda e qualquer personagem⁴⁶ porque toda personagem representa um ser humano (MOTTA, p. 172). A ele, vamos investigar com o olhar atento de quem procura garimpar sentido e encontrar sintonias entre vida pessoal e ficcional. Voltamos a Motta:

Personagem é sempre uma criação, uma invenção do discurso narrativo, mesmo quando baseada em pessoas reais. [...] As personagens vivem e realizam as ações, são elementos-chave na projeção da estória e na identificação dos leitores com o que está sendo narrado: toda estória é intriga entre personagens [...] Não existe estória sem personagem, não “existe uma só narrativa no mundo sem personagens” (BARTHES, 1972, p. 41 apud MOTTA, p. 173).

Fica claro, portanto, que a personagem é o epicentro da narrativa: é a partir dela que se desenvolve a história, ela é o eixo do conflito em torno do qual gira toda a intriga. Já o roteirista Syd Field (1995) fala em alma, definindo a personagem como “sistema nervoso da estória”. O autor é taxativo: “ação é personagem e personagem é ação”.

É preciso não separar a pessoa do ator da persona que ele assume ao interpretar a personagem, segundo Motta. E sobre a capacidade de autonomia de um personagem, Maciel recorre às palavras de Robert McKee: “O verdadeiro personagem só se expressa em um dilema de escolha. Como a pessoa age sob pressão é quem ela é – quanto maior a pressão, mais verdadeira e profunda é a escolha do personagem” (MACIEL, p.141).

⁴⁶ Vamos usar aqui a palavra personagem no feminino para intensificar o sentido de figura de papel, máscara, uma definição para quem está no comando da ação, ao mesmo tempo em que nossa pesquisa também opta por ressaltar aspectos do feminismo.

“Se você quer criar grandes personagens, faça-os livres”, dizia Sartre nos anos 1940. E Maciel corrobora ao indicar: “Se os seus personagens surpreendem por essas ações que você não estabeleceu rigidamente antes, você vai sempre criar personagens mais ricos dramaturgicamente” (Ibid, p.145).

Assim, é neste ponto que devemos perceber como o narrador utiliza artimanhas e quais são elas, usadas para incutir nos interlocutores um naipe de sentimentos e desejos. Porque quando se trata de audiovisual, é importante lembrar que se trata de uma obra cuja essência é visual: o que vai interessar e vai prender é o que vai ser captado pelos olhos e ouvidos do espectador.

No entanto, essa investigação precisa levar em conta a pessoa do intérprete, uma vez que o ator ou atriz escolhido (a) também acarreta forte produção de sentidos ao desenvolvimento da estória. Vale lembrar que “as palavras e os atos de uma personagem devem estar sempre justificados” (ATAÍDE, 1972, p. 27).

O figurino é parte de suma importância na caracterização, que inclui ainda a maquiagem, os adereços, os modelos de cabelo. Esses itens também têm um estilo acentuadamente diferente do usual na teleficção, colaborando decisivamente para a composição do aspecto de conto de fadas que permeia todo o constructo narrativo.

A mocinha de MPC, a professora Juliana (Bruna Linzmeyer) usa cabelos cor-de-rosa, que juntos com seu figurino, maquiagem, texto, interpretação e seus belos olhos azuis, enriquecem a composição da doce heroína. A figura 3, abaixo, mostra a professora Juliana.

Figura 3 – Professora Juliana



Fonte: Site da telenovela (<http://gshow.globo.com/novelas/meu-pedacinho-de-chao/>)

Para que ela chegasse ao que vimos na novela, o diretor Luiz Fernando Carvalho foi buscar inspiração nas obras do pintor neosurrealista Mark Ryden, que retratam bonecas em um mundo fantástico. "Ela representa o amor. É a chegada da primavera à cidade", explica Carla Bohler, assistente de direção da novela. Para elaborar os penteados, o responsável pela caracterização das personagens, Rubens Libório, estudou HQs japoneses e a moda do século XIX⁴⁷.

Já a atriz Juliana Paes assim falou sobre os cabelos sempre coloridos e bem penteados de sua personagem Maria Catarina: "Ela é uma força da natureza pintada com tintas mais carregadas, expansiva, inquieta e passional". As cores das muitas perucas usadas pela personagem mudam para combinar com o figurino ou para intensificar algum estado de ânimo especial da mulher do coronel.

Desse modo, o relevante é perceber como o diretor alinha as marcas textuais do autor com a sua concepção visual para a novela, buscando sempre uma tradução audiovisual que destaque a assinatura com a qual autor e diretor pretendem que seu público identifique o discurso da obra, que se materializa na interpretação dos atores. Melhor dizendo:

É preciso identificar de que maneira o narrador pretende transferir para as personagens suas próprias crenças culturais e ideológicas, na medida em que elas tornam manifestos seus desejos e intenções. Ou seja, como o narrador utiliza artimanhas na construção da personagem para repassar argumentativamente aos seus interlocutores um conjunto de sentimentos e desejos. (MOTTA, 2013, p. 179).

Seguindo adiante, é oportuno lembrarmos o roteirista norte-americano Robert McKee, que aponta a relevância do subtexto⁴⁸ na criação dos intérpretes, ressaltando que o princípio fundamental do personagem são suas decisões, as opções que ele resolve fazer com sua liberdade de escolha. E isso é determinado pela vontade, conforme assinala Maciel.

São as decisões tomadas pelo personagem que empurram a trama para a frente, são elas que provocam os acontecimentos decisivos. [...] É muito importante que o roteirista domine as técnicas para trabalhar o subteto e a decisão do personagem para que obtenha uma composição satisfatória do roteiro. Elas são ferramentas de trabalhos dos melhores atores, pois, se observarmos bem, veremos que no cinema, os grandes atores, nas grandes interpretações, não estão representando aquilo que estão falando, mas sim, o subtexto (MACIEL, p. 141).

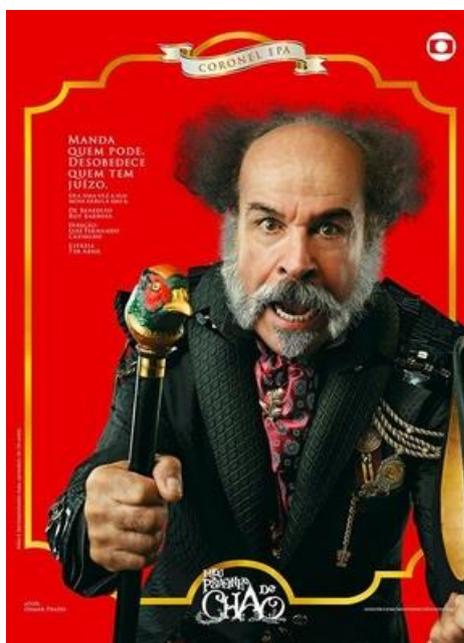
⁴⁷ Ver matéria sobre a caracterização das personagens em http://www.belezaextraordinaria.com.br/noticia/meu-pedacinho-de-chao-confira-curiosidades-sobre-os-cabelos-usados-na-novela_a2104/1. Acesso em 16 jan 2019.

⁴⁸ Subtexto é a parte do roteiro vivida pelos personagens mas não enunciada, apenas pensada pelos personagens. MACIEL, p.13(9).

Para verificar como se expressam os personagens de MPC, escolhemos seis deles para breve conceituação: o coronel Epa – Osmar Prado; Zelão – Irandhir Santos; Ferdinando – Johnny Massaro; Rodapé – Flávio Bauraqui; Gina – Paula Barbosa; e a professora Juliana – Bruna Linzmeye e Serelepe – Tomás Sampaio. Vamos a eles:

Coronel Epaminondas, ou simplesmente Epa: a partir do nome, que faculta esse potente diminutivo – o Epa é usado expressivamente para transmitir medo e distanciamento -, já vemos a riqueza do personagem. Interpretado com preciosismo pelo ator Osmar Prado, o coronel é a personificação do mal, da arrogância, da prepotência, da vilania.

Figura 4: Coronel Epa, o temido vilão



Fonte: Site da telenovela (<http://gshow.globo.com/novelas/meu-pedacinho-de-chao/>)

É através dele que o autor Benedito Ruy Barbosa revela sua repulsa às velhas práticas do coronelismo e toda sua sorte de violência e preconceito. Epa é casado com Catarina (Juliana Paes), pai de Nando (Johnny Massaro), filho do primeiro casamento, e de Pituca (Geytza). Com Nando, tem sérias divergências ideológicas. Tem muito carinho pela mulher e por Pituca, mas a esposa tem diversos pontos de atrito com ele.

E o que nos traz para o personagem a figura do ator Osmar Prado? A de um profissional que atua movido por esta consciência de seu ofício:

O meu sonho como ator é ensaiar. Eu quero discutir, ensaiar, visualizar o papel. Eu me reservo o direito de influir na trama. Eu não sou um recitador de palavras. Porque, na boca do ator, as palavras adquirem peso, força e poder transformador⁴⁹.

Zelão: capataz do coronel. Personifica o vilão. Assecla do Epa (!), seria então um estágio de personagem do mal que viria, numa escala hierárquica, logo abaixo de Epaminondas. Em sua essência, não é mal, e a primeira evidência disso vem quando não consegue cumprir a ordem do coronel e tacar fogo na escola que está para ser inaugurada em Vila de Santa Fé. Chega a comprar querosene para executar a ação, mas quando conhece a professora Juliana (Bruna Linzmeyer) fica encantado e não tem mais força para levar a nefasta ideia adiante.

Interpretado pelo ator pernambucano Irandhir Santos, que o faz com absoluta maestria e alcança imediata empatia com o público. Zelão passa a ser o personagem mais querido da estória e angaria até torcida para que termine a novela ao lado da professora.

A personagem marca a estreia do ator na televisão e também sua imensa aceitação por parte do público. Irandhir já vinha de diversos filmes relevantes com premiações significativas em vários deles, mas foi a partir de Zelão que tornou-se conhecido do país e nacionalmente aplaudido.

Dentre suas características, apontamos: faz coisas condenáveis, impõe medo a todos onde vive, é bruto e tosco como se não tivesse nenhum sentimento bom. Quanto ao figurino, tudo foi pensado visando o aspecto lúdico da história.

Artigos diversos e bem simples foram empregados para acentuar a fabulação: toalhas de mesa de plástico e cortinas de banheiro, restos de tecido de guarda-chuva, rendas e cartolas – garimpados em brechós e feiras de antiguidades, em Londres – e até materiais como vinil, borracha e plástico. Bolinhas de isopor foram revestidas com bexigas para compor botões de roupa. Colheres viraram enfeites de ombreira⁵⁰.

A esse respeito, o jornalista Maurício Stycer escreveu:

Zelão é, de fato, um dos personagens mais fascinantes da novela. Com obrigação de executar as ordens do patrão durão, ele faz cara de mau, mas exibe um coração enorme. E a paixão que desenvolveu pela professora Juliana se tornou um dos temas mais bacanas de Meu Pedacinho de Chão⁵¹.

⁴⁹ Ver mais sobre a carreira do ator em <http://memoriaglobo.globo.com/perfis/talentos/osmar-prado/trajetoria.htm>. Acesso em 23 jan 2019.

⁵⁰<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/meu-pedacinho-de-chao-2014/meu-pedacinho-de-chao-2014-figurino-e-caracterizacao.htm>

⁵¹ Ver <http://mauriciostycer.blogosfera.uol.com.br/2014/04/30/personagem-de-irandhir-santos-rouba-a-cena-em-meu-pedacinho-de-chao/>. Acesso em 30 jan 2019.

Ao longo da estória, Zelão vai-se desenhando uma rica construção de personagem com muitas camadas de significação⁵²: passa por diversos conflitos internos, interage com todos os personagens e passa por obstáculos e muitas transformações até atingir seu objetivo, qual seja o de conquistar o coração de Juliana, após ter coragem de assumir que está apaixonada pela moça. E sua mudança de comportamento reflete-se em seu figurino, como bem esclarece Mungioli:

Já o guarda-roupa de Zelão (Irândhir Santos) acompanha a mudança do personagem ao longo da trama. Inicialmente como capanga do Coronel Epa, ele usa coletes feitos com tapete de banheiro e cobertos com canutilhos vermelhos, além de calças caubói e coldres para caracterizar sua violência no trato com os desafetos do coronel. Ao se descobrir apaixonado por Juliana, Zelão passa a vestir-se como um perfeito toureiro espanhol.

Figura 5 – Zelão, o anti-herói



Fonte: Site da telenovela (<http://gshow.globo.com/novelas/meu-pedacinho-de-chao/>)

Levando-se em conta que diversos estudos e pesquisas apontam para uma crise da identidade masculina contemporânea, acreditamos seja oportuno abordar o personagem Zelão pelo aspecto de uma crise que o personagem sofre durante a novela. A crise ou conflito que irrompe em Zelão afirma uma inadequação de sua personalidade ao estereótipo que ele representa.

⁵² Zelão está na categoria de personagem redonda, segundo a classificação de Cândida Gancho.

Melhor dizendo, uma instabilidade identitária começa a aflorar em toda sua intensidade quando o personagem se apaixona por Juliana (que representa a heroína mas também a força transformadora da cultura). Aos poucos, aquele homem forte, temível, impulsivo e destemido começa a pensar duas vezes antes de cumprir as ordens do coronel, se vê invadido por dúvidas e temores, e busca socorro em conversas com a mãe e o amigo Rodapé.

A situação agrava-se para Zelão porque a professora chega a ficar noiva de Bruno, o médico, que também tem paixão pela moça. Sentindo que a linda Juliana por quem é apaixonado fica mais distante, o capataz do coronel vai entristecendo e seus dias tornam-se sombrios. Acontece então o inverno na Vila de Santa Fé (cenografia e figurinos mudam para simbolizar as quatro estações) e há uma transformação radical no figurino, no emocional e nas expressões de Zelão.

Nesse ponto, a direção de arte atinge seu ápice ao transformar toda a beleza da cidade, a qual passa da claridade e do enorme colorido para um cinza triste e nebuloso da estação mais fria. É notável como as equipes de produção de arte, cenários e figurinos adequaram tudo com perfeição ao clima que a dramaturgia queria retratar.

Esse quadro que atinge o clássico vilão só vai começar a mudar quando o personagem consegue finalmente obter aprovação da dócil professora: a situação emocional de Zelão começa a apresentar novas nuances e estabelece-se uma transformação.

Ao que nos parece, a novela, ao apresentar uma mudança nas atitudes de Zelão, culminando com uma nova configuração psicoemocional para o personagem, permite que seja possível identificar como e porquê se deu essa inquietação e posterior transformação de identidade. Fica assim expresso nas ‘entrelinhas’ (verbais e visuais) que Zelão só encontra sua identidade perdida, ou por outra, ressignifica sua identidade masculina, após conseguir o aval amoroso da professora.

A partir daí, é como se o mito da masculinidade todo-poderosa, independente, forte, onipresente e onipotente, revele-se dependente da aprovação feminina. Ou seja: Zelão só volta a sentir-se um ser integral após receber da amada o apoio moral e emocional do qual começou a se sentir carente.

Após ganhar o aval de Juliana para seus sentimentos é que ele se descobre um homem capaz de ter emoções, de encantar-se com a vida, de querer prosperar e de fazer o bem para a comunidade onde vive, na pequenina cidade de Vila de Santa Fé.

Entendemos então existir um interessante questionamento acerca da inadequação da personagem ao estereótipo que lhe foi inculcado. Como se a configuração de

masculinidade imposta ao personagem – não só pelo coronel mas por toda uma coerção social que define papéis e funções de forma arbitrária -, não mais lhe coubesse, passando a se tornar insustentável à medida em que manter os valores e atitudes do machão frio, feroz e sem sentimentos começou a se transformar numa carga pesada demais, numa couraça de sustentação insuportável.

Nesse caminho, achamos interessante lembrar Pierre Bourdieu:

Quando os dominados aplicam àquilo que os domina esquemas que são produto da dominação ou, em outros termos, quando seus pensamentos e suas percepções estão estruturados de conformidade com as estruturas mesmas da relação da dominação que lhes é imposta, seus atos de conhecimento são, inevitavelmente, atos de reconhecimento, de submissão. (BOURDIEU, 2012, p. 22).

Juliana: a mocinha clássica, que une doçura, delicadeza, simpatia, gestos dóceis e ações nobres. Interpretada por Bruna Linzmeyer, ela é a professora tão aguardada em Vila de Santa Fé: branca, de olhos azuis, tem os cabelos cor de rosa e usa trajes que evidenciam o esmero da figurinista em explorar uma paleta de cores suaves, na qual predomina o azul, o rosa, o lilás e o amarelo.

A atriz Bruna Linzmeyer traz para a sua Juliana o que o público passou a conhecer a partir de sua estreia artística: ela começou na televisão na minissérie *Afinal*, o que querem as mulheres, escrita e dirigida por Luiz Fernando Carvalho, em 2010. Mas o sucesso nacional veio com a autista Linda, da novela *Amor à Vida* (2013-2014), de Walcyr Carrasco, sua estreia no horário nobre da TV Globo. A partir daí, Bruna fica marcada por fazer personagens que tem perfis com alguma diferença de personalidade marcante.

Ferdinando, ou simplesmente Nando: Filho do coronel, incorpora a figura do justiceiro. Deixou a mansão do pai para ir estudar na cidade grande. O sonho do pai é ter um filho advogado, mas Nando subverte essa determinação e se forma em Agronomia. Como na lendária estória do “o bom filho à casa torna”, depois de formado volta à Vila com o sonho de cuidar das terras do pai e tornar produtivo seu imenso latifúndio. Mas tem o primeiro embate com o coronel: quando este descobre que o filho não virou advogado, fica possesso e expulsa o filho de casa.

Figura 6: Nando, o filho que quebra padrões



Fonte: Site da telenovela (<http://gshow.globo.com/novelas/meu-pedacinho-de-chao/>)

Nando deixa a casa paterna, provocando muitas lágrimas em Catarina, e vai procurar o camponês Pedro Falcão, adversário político do pai, para quem oferece seus conhecimentos de agrônomo. Mas Pedro diz que não pode aceitar sua oferta porque não tem condições de pagá-lo. Porém, o jovem (que usa dreads⁵³ e tem um visual bem insólito) diz que não vai cobrar pelo seu trabalho, que sua intenção é tornar mais produtivo o roçado. Então, o camponês aceita de bom grado. Nando passa então a ser um amigo da família, que tem Dona Tê (Inez Peixoto), matriarca típica e dona de casa tradicional, e Gina (Paula Barbosa), que não vê com bons olhos a presença de Nando em casa. No final, os dois se apaixonam e terminam a novela juntos.

O ator Johnny Massaro vinha de personagens marcados por algum diferencial de comportamento. Estreou em *Malhação* e foi construindo uma trajetória pontuada de ótimas interpretações até chegar ao excêntrico e justiceiro Ferdinando, popularmente chamado de Nando em MPC. Depois desse, fez vários outros personagens marcantes, como o Gabriel da minissérie *Amor à Vida* (autoria de Claudio Paiva, Guel Arraes e Newton Moreno), exibida em 2015, e ainda Tony Terranova no cinema, protagonizando o poético *O Filme da Minha Vida*, dirigido pelo ator Selton Mello.

Gina: Interpretada pela atriz Paula Barbosa, neta do autor Benedito Ruy Barbosa. Gina é marcada por não usar figurino tipicamente feminino (ignora padrões clássicos

⁵³ Diminutivo de *dreadlocks*, um penteado que consiste em juntar o cabelo em rolos e mantê-los juntos com ajuda de cera. Ver em <http://www.qualeagiria.com.br/giria/dread/>. Acesso em 25 jan 2019.

femininos e não usa adereços), é filha de Dona Tê (Inez Peixoto) e do camponês Pedro Falcão (Rodrigo Lombardi). Tem longos cabelos crespos cor de ferrugem e está sempre disposta a entrar em brigas, fazendo uso constante de sua espingarda.

A jovem do campo gosta de trabalhar com o pai na roça e é avessa aos afazeres domésticos. Não cuida da aparência, não se arruma, não usa maquiagem e não é caprichosa com o visual. Recusa-se a usar vestidos e sequer sabe o número de suas roupas. Por conta dessas características singulares, é conhecida na Vila como “mulher-homem”: nunca se apaixonou, não quer saber de namorar e não parece disposta a casar ou ter filhos. Mas Nando apaixonou-se por ela e depois de uma intensa transformação da personagem, os dois acabam juntos e felizes.

Figura 7: Gina, a “mulher-homem” ...



Fonte: Site da telenovela (<http://gshow.globo.com/novelas/meu-pedacinho-de-chao/>)

Da atriz Paula Barbosa, o público tinha poucas referências até conhecê-la em MPC. Um dos traços mais marcantes da personagem são os cabelos enormes, ruivos e encaracolados, uma clara incorporação dos principais traços visuais da personagem Valente, da animação de mesmo nome da Disney. Vejamos algumas informações sobre ela:

Sua caracterização é inspirada na Valente (personagem do filme de mesmo nome, de 2012, dirigido por Mark Andrews e Brenda Chapman), mas para o figurino, que deveria se aproximar do universo masculino, foi usada como ponto de partida a calça Bloomer. Lançada em 1850, por Amelia Bloomer, esta peça foi uma das reformas mais importantes na história do vestuário feminino, sendo responsável pela provocação do pensamento sobre as diferenças entre gêneros e por subverter o dimorfismo sexual presente na moda até o século XIX, que ditava o uso de calças para homens e saia para mulheres. Outro item que chama atenção no figurino de

Gina são as mangas, que parecem uma armadura, mas com um toque delicado feito de casinhas de abelha, normalmente feito em tecidos leves, mas aqui foi realizado na rigidez do plástico colorido (FRANCO, 2014)⁵⁴.

Rodapé: o tipo mais popular da estória. Empregado do coronel, é negro, fala errado, não sabe ler nem escrever, gosta de crianças e é querido por elas. Tem muito medo do coronel mas é bastante amigo de Zelão e da mãe dele, Dona Benta, a parteira e benzedeira da Vila. Seria uma versão moderna do que é chamado popularmente de “bobo da corte”, uma espécie de bufão⁵⁵: é engraçado, trapalhão, uma espécie de releitura do lendário Pedro Malasartes⁵⁶. É interpretado com galhardia pelo ator Flávio Bauraqui, egresso do teatro e depois do cinema, tendo recebido diversos prêmios por sua atuação na telona.

Figura 8: Rodapé, o personagem tipicamente popular



Fonte: Site da telenovela (<http://gshow.globo.com/novelas/meu-pedacinho-de-chao/>)

Serelepe: A criança que protagoniza a estória. Muito querido na Vila de Santa Fé, é carismático, dócil, despachado, conhecido por todos apenas como Lepe (Tomás Sampaio). É muito amigo de Pituca (Geytsa Garcia) e Tuim (Kauê Ribeiro), mas morre de medo do

⁵⁴ Ver matéria O mundo encantado de Meu pedacinho de chão, de Thaís Teresa Lacerda Franco em <http://vestindoacena.com/o-mundo-encantado-de-meu-pedacinho-de-chao/>. Acesso em 25 jan 2019.

⁵⁵ Bobo da corte, bufão, bufo é o nome pelo qual era chamado o "funcionário" da monarquia encarregado de entreter o rei e rainha e fazê-los rir. Ver em <https://www.dicionarioinformal.com.br/buf%C3%A3o/>

⁵⁶ Personagem clássico das culturas portuguesa e brasileira. Segundo o escritor Câmara Cascudo, "Pedro Malasartes é figura tradicional nos contos populares da Península Ibérica. como exemplo de burlão invencível, astucioso, cínico, inesgotável de expedientes e de enganos, sem escrúpulos e sem remorsos".

coronel. Lepe é órfão e seu maior medo é voltar a morar no orfanato, pois tem péssimas recordações de lá. Quando sabe que o coronel se aproxima, corre pelas matas de Santa Fé e ninguém consegue encontrá-lo. Somente no último capítulo, o telespectador fica sabendo que ele é o narrador da estória e que tudo no Pedacinho foi criado por sua imaginação.

A cena final mostra Lepe brincando no quarto com seus personagens, todos em formato de bonecos de papel. Com cara de arteiro, ele sorri ao descrever cada um deles e deixa para apresentar Serelepe por último, e diz que ele é o mais legal dos personagens. Ao final, ouve-se sua mãe (a voz de Juliana Paes, que fazia Catarina, mulher do coronel) dizendo que está na hora de ele ir dormir.

Figura 9: Serelepe e a riqueza da infância



Fonte: Site da telenovela (<http://gshow.globo.com/novelas/meu-pedacinho-de-chao/>)

O garoto Tomás Sampaio nos parece simbolizar bem o que se costuma definir como “a pessoa certa no lugar certo”. Filho de um casal de atores de circo, nunca tinha trabalhado na televisão e, portanto, não era conhecido do grande público, o que contou sobremodo para construir a aura de magia e encanto que cercava a personagem.

Dono de muito talento, com uma pureza encantadora e inegável carisma, o ator foi ponto alto para o êxito da novela. Qualquer erro na construção da personagem seria comprometedor para a narrativa por ser ele uma figura presente na grande maioria das cenas.

É interessante rememorar o que estava escrito nos releases de lançamento da novela sobre o processo de direção de Luiz Fernando Carvalho, capaz de reforçar a universalidade e atemporalidade dos temas essenciais tratados por Benedito Ruy Barbosa. Para isso, LFC atuou no sentido de ressaltar o lado arquetípico dos personagens:

Mais forte que a representação das figuras do coronel, da professorinha ou do mocinho, é a representação de valores como a Justiça, o Amor e, especialmente, a Amizade. Tanto que a história é narrada pelo ponto de vista mágico da infância dos inseparáveis Serelepe (Tomás Sampaio) e Pituca (Geytsa Garcia). Serelepe vive na fazenda do Coronel Epa. Menino pobre, sem eira nem beira, não tem mãe, nem pai e nem história passada. Vive comendo e dormindo em qualquer canto da fazenda. A única coisa dele de fato, genuinamente dele, é a amizade de sua querida Pituquinha. A linda cumplicidade dos dois vive sendo ameaçada pelo Coronel Epa, pai de Pituca, que não gosta nada da relação da filha com o menino. Serelepe, muito esperto, desenvolveu um grande talento para se livrar de enrascadas e faz de tudo para se manter próximo de Pituca. Ambos representam a Amizade, a Infância, o Sonho e a Liberdade⁵⁷.

Já vimos que há uma unidade intrínseca entre personagens e história. E falando em criação de personagem, logo nos lembramos de Constantin Stanislavski, o emérito ator e diretor russo que definiu as mais consagradas prerrogativas dessa criação artística.

Segundo o Sistema⁵⁸ criado por ele, o ator deve encontrar em seu íntimo emoções análogas às suas para representar uma personagem capaz de trazer e expressa uma verdade interior⁵⁹.

Há diversos outros modos de conceber o trabalho do ator, porém há outro bastante usual, que é muito confundido com o Sistema. Trata-se do chamado Método, que teve influência direta do traçado *stanislavskiano*. Isso porque o Método⁶⁰ nasceu por conta de alguns ex-alunos e discípulos do teórico russo.

⁵⁷ Ver matérias sobre o lançamento da novela em diversas mídias. Uma dessas está disponível em <https://www.ofuxico.com.br/noticias-sobre-famosos/saiba-tudo-sobre-a-novela-meu-pedacinho-de-chao-historia/2014/04/03-199724.html>. Acesso em 20 jan 2019.

⁵⁸ Trata-se de uma série de procedimentos de interpretação, sendo uma das principais sistematizações para o desenvolvimento do trabalho do ator. Criado e desenvolvido pelo teatrólogo, ator e diretor Constantin Stanislavski, no final do século XIX e começo do XX. Ver em https://pt.wikipedia.org/wiki/Sistema_Stanolavski. Acesso em 14 jan 2019

⁵⁹ Atributo da interpretação, segundo o 'sistema' de Stanislavski, baseado na elaboração do mundo interior ou subjetivo do personagem, privilegiando seus pensamentos e emoções. Os personagens tem menos ação, ao passo que estão pensando, refletindo e sentindo, sem verbalizar. Isso aproxima a criação da personagem ao texto pois é preciso mergulhar nas palavras do autor para tentar enxergar a vida interior do ser ficcional.

⁶⁰ Forma particular do 'sistema', desenvolvido nos palcos norte-americanos, principalmente em Nova York nas décadas de 1930 e 1940, a partir dos ensinamentos de Lee Strasberg no American Laboratory Theatre em 1920,

Um deles foi Eugenio Kusnet, autor do conhecido livro *Ator e Método*, que veio ao Brasil nos anos de 1970 ministrar aulas sobre essa forma inortodoxa de conceber o trabalho do ator. Outro desses é a americana Stella Adler, que introduziu em New York o que aprendeu na Europa com o mestre.

Baseado na observação de processos psicológicos que conduziam o trabalho dos grandes atores de seu tempo, Stanislavski detectou a vontade como fonte da ação humana. Logo, as personagens precisam ter objetivos, metas a alcançar, para que sejam motivadas à ação. Assim

o ator não representa as palavras e os gestos do personagem, na sua manifestação externa; antes, ele se identifica, na sua origem interna, com as motivações, intenções e objetivos do personagem. A arte do ator surge da sua capacidade de querer e de exercê-la de forma artística [...] o personagem está permanentemente exposto a estímulos sensoriais – visuais, auditivos, tácteis, olfativos – aos quais ele responde de maneira imediata. Para atingir essa velocidade instantânea da resposta sensorial, é preciso que ele torne o estímulo imaginário tão real quanto os que ele experimenta em sua própria vida cotidiana. Esse é o faz-de-conta infantil e extremamente sutil que dá verdadeiro poder à arte do ator. O ator é aquele ser humano capaz de imediatamente responder ao estímulo imaginário como se ele fosse real (MACIEL, p. 71 e 72).

“Ser claro quanto às ideias do autor e eficiente ao comunicá-las é responsabilidade do ator.” Essas são palavras de Stella Adler, uma das ex-alunas de Stanislavski que levou para os Estados Unidos os preceitos do grande mestre do teatro.

Por outro lado, vejamos o que diz Andrei Tarkovski, roteirista e cineasta russo:

Uma das diferenças entre o teatro e o cinema é que este último registra a personalidade a partir de um mosaico de imagens registradas na película, às quais o diretor confere unidade artística. No cinema, tudo o que se exige é a verdade daquele estado de espírito do momento. Mas como é difícil conseguir isso, às vezes ! Como é difícil impedir que o ator represente a sua própria vida; como é difícil penetrar nas camadas mais profundas do estado psicológico do ator, naquela região que pode oferecer os mais extraordinários recursos para que um personagem se expresse (TARKOVSKI, p. 178 e 179).

Portanto, o renomado criador do filme *Solaris*⁶¹ corrobora o que preconizou Stanislavski e o que reitera Luiz Gonzaga Motta e Luiz Carlos Maciel: a interpretação do ator é absolutamente perpassada por sua condição emocional, sua sensibilidade. Ou seja: a pessoa do ator e a persona do personagem devem ser analisadas sempre como um binômio, em que seus dois termos são indissociáveis.

focalizando principalmente nas necessidades psicológicas dos atores norte-americanos contemporâneos. Ver em https://pt.wikipedia.org/wiki/Sistema_Stanislawski. Acesso em 15 jan 2019.

⁶¹ Filme do gênero de ficção científica realizado e co-escrito por Andrei Tarkovski em 1972. Ver em http://www.telacritica.org/solaris_tarkovski.htm. Acesso em 18 jan 2019.

Nesses termos, é lapidar o que define Antonio Januzelli:

O ator aproxima-se de um papel com suas próprias ideias e pensamentos, usando suas sensações e emoções reais, sua experiência pessoal de vida, e deve expor seus próprios traços, sejam eles quais forem – bons ou maus, mas que sejam os mais íntimos e secretos - sem se ocultar atrás de qualquer anteparo. Ele deve atacar o papel como a si mesmo, segundo sua vida, e não de acordo com os carimbos convencionais. [...] A primeira obrigação na arte é o expressar-se através de seus próprios motivos pessoais, procurando usar sempre as próprias experiências, reais, específicas, íntimas. O papel será apenas um dos instrumentos para ele penetrar em si, numa auto-análise... O trabalho do ator começa com a investigação sobre a sua própria natureza, e o estudo que faz da personagem será o estudo do seu eu em relação as forças que os unem. A representação é um testemunho do ator (JANUZZELLI, 1992,p. 81 e 82).

Vamos então à composição das personagens de MPC, segundo algumas considerações básicas: Zelão é um homem bruto, nada amigo do carinho, próximo do universo do desenho animado e das histórias em quadrinho Lucky Luke, de 1946. Seu figurino é feito quase inteiramente de material plástico, carregado de cores primárias que remetem ao xerife Woody, brinquedo-herói da saga Toy Story⁶², da Disney.

Para ele, foram trabalhados materiais corriqueiros e insólitos, que remetem ao universo 3D, como canudinhos, tapete de borracha, neoprene e látex. A calça que ele usa parece a famosa bombacha usada no tradicional figurino gaúcho.

No caso de Gina, a ‘mulher-homem’ da novela, usa calça inspirada no modelo lançado em 1850 por Amelia Bloomer⁶³. Esta peça foi uma das reformas mais importantes na história do vestuário feminino, sendo responsável pela provocação do pensamento sobre as diferenças entre gêneros e por subverter o dimorfismo⁶⁴ sexual presente na moda até o século XIX, que ditava o uso de calças para homens e saia para mulheres.

Os personagens Rodapé (Flávio Bauraqui), Giácomo (Antonio Fagundes) e Serelepe (Tomás Sampaio) tiveram como referência bonecos de lata, de plástico, de massinha de modelar, de porcelana e figuras infantis. Com isso, quase não foram utilizados tecidos em seus figurinos e sim materiais que não sujam, mas descascam e, eventualmente, se quebram.

⁶² Feminista americana que ficou conhecida por propor, ainda no século XIX, a calça como parte do vestuário feminino. Ver em <http://anitabemcriada.com/tag/amelia-bloomer/>. Acesso em 22 jan 2019.

⁶³ Feminista americana que ficou conhecida por propor, ainda no século XIX, a calça como parte do vestuário feminino. Ver em <http://anitabemcriada.com/tag/amelia-bloomer/>. Acesso em 22 jan 2019.

⁶⁴ Característica, propriedade ou condição de existir em duas formas distintas. Ver em <http://www.aulete.com.br/dimorfismo>. Acesso em 26 jan 2019.

Pensando no conforto do elenco, a figurinista vestiu os atores com uma segunda pele como camisetas e calças em tecido *dry fit*⁶⁵, facilitando a transpiração e a absorção do suor de cada um.

4.1.6 Movimento 6

Estratégias argumentativas. Percebemos a narrativa como um dispositivo de argumentação no processo de comunicação entre sujeitos reais, conforme instrui Motta. E é no âmbito das estratégias argumentativas que se insere a apreciação dos passos retóricos capazes de revelar o uso intencional de recursos linguísticos e extralinguísticos pelo narrador em sua construção comunicativa.

Porém, antes de mergulharmos na análise específica, achamos necessário assinalar o que diz Bakhtin:

Toda compreensão é um processo ativo e dialógico, portanto tenso, que traz em seu cerne uma resposta, já que implica sujeitos. O ser humano, juntamente com seu discurso, sempre presume destinatários e suas respostas. A compreensão de um enunciado vivo é sempre preche de respostas. A cada palavra da enunciação que estamos em processo de compreender, fazemos corresponder uma série de palavras nossas, formando uma réplica.(BAKHTIN, 1997, p.132).

Posto isso, partimos para essa etapa buscando desvelar o permanente jogo entre os efeitos de real (veracidade) e outros efeitos de sentido (comoção, dor, compaixão, alegria, ironia, riso, etc), mais ou menos destacados pela linguagem dramática. Deve-se ter em mente os efeitos de real para se chegar aos efeitos estéticos de sentido, tendo em vista que

Estudar toda e qualquer narrativa é descobrir os dispositivos retóricos capazes de revelar o uso intencional de recursos linguísticos e extralinguísticos pelo narrador no processo de comunicação. (MOTTA, 2013, p. 196).

É essencial considerar o instigante desafio entre as intenções do narrador e as interpretações do telespectador. Em geral, essa peleja narrador x receptor é polifônica, polissêmica e híbrida, transitando entre objetivo e subjetivo, denotação e conotação, descrição

⁶⁵ Tecido criado para melhorar o desempenho atlético, que afasta o suor e ajuda a manter-se seco e confortável. Ver em http://nikecnova.custhelp.com/app/answers/detail/a_id/880/~o-que-%C3%A9-dri-fit%3F. Acesso em 22 jan 2019.

fática e narração metafórica, num duelo de contrastes que dá margem a uma rica produção de sentidos. Vale ressaltar, ademais, a explicação de Motta:

O texto é um conjunto de instruções que o leitor recria de modo ativo e criativo. O texto só se torna obra na interação dele com o receptor. O analista, portanto, deve-se colocar na posição de um leitor arguto e decifrador, debruçando-se sobre o texto para descobrir a relação que ele realiza (Ibid, 198).

Nesta parte do traçado da análise, que consideramos o mais relevante, a narrativa é vista como um dispositivo de argumentação na relação comunicativa entre sujeitos reais. É preciso enxergar os relatos funcionando como jogos de linguagem com ações estratégicas para alcançar determinados significados em contexto, independente do caráter real ou ficcional.

A partir desse entendimento, definimos alguns pontos fundamentais para compreender as estratégias usadas na construção teledramatúrgica de MPC. São eles: a composição da mise-en-scène, o ritmo, que tem pausas para a simples contemplação da diegese e acelerações para enfatizar pontos de densidade dramática; os personagens que exercitam o recurso do humor (como Rodapé, Giácomo, o padre Santo, Catarina e a cozinheira Amância), o uso do widescreen, o apelo do desenho e as inserções de recursos do cinema de animação; a fotografia e seus muitos recursos, como o uso de filtros para causar determinadas sensações; o linguajar matuto, caipira ou simplesmente ‘naif’ dos personagens, para ajudar a enfatizar que a história é ambientada no meio rural; o figurino, a maquiagem e a caracterização; as digressões musicais; a montagem, que também foge ao habitual da teledramaturgia, incluindo procedimentos corriqueiros no cinema (como inclusão de animações e divisão da tela em dois e até quatro espaços).

Como é sabido, em qualquer realização audiovisual, o poder da imagem se sobrepõe. E no caso de MPC, a fotografia se esmera em cores, enquadramentos e luminosidades que ajudam a referendar o constructo narrativo. A direção de fotografia é do consagrado José Tadeu Ribeiro, que assina a fotografia de diversos filmes do respeitável cineasta Júlio Bressane, e a iluminação cabe a Alexandre Frutuoso (que assinou a direção de fotografia da novela Velho Chico) e a Gustavo Lacerda.

A propósito, cabe bem uma definição de Luís Espinal:

A imagem cria um clima afetivo mais eficaz que qualquer argumento racional. No cinema, aceita-se uma imagem por simpatia, não por lógica. Na linguagem da imagem, estabelece-se o modo de pensar intuitivo e mágico. (ESPINAL, 1976, p. 78).

Com relação à trilha, lembramos: a música é também um texto, como define Yuri Lotmann. Assim, quando se ouve uma canção, antes mesmo de entender ou perceber a cena, junto com a sonoridade sobrevém uma carga emocional, uma vez que “a cultura é a anexação de textos, e os textos são unidades básicas da cultura (LOTMAN, 1996b)”.

Logo, a música é mais um recurso argumentativo usado pela direção para enriquecer a narrativa, favorecendo um reforço na produção de sentidos. O texto musical contribui fortemente na elaboração de uma ambiência propícia a várias significações, que remonta ou reintroduz o telespectador num universo que ele já frequentou e do qual tem informações, ainda que vagas.

Valer-se de uma composição ajuda a dar corpo a um universo dramático específico e a sintonizar sentimentos, contextualizando uma gramática emocional que a narrativa quer referendar ou precisa ter como esteio.

[...] a música faz mais que oferecer uma ilustração paralela da mesma ideia e intensificar a impressão decorrente das imagens visuais; ela cria a possibilidade de uma impressão nova e transfigurada do mesmo material: alguma coisa de qualidade diversa. Ao mergulharmos no elemento musical a que o refrão dá vida, retomamos inúmeras vezes as emoções que o filme nos despertou, e, a cada vez, a nossa experiência é aprofundada por novas impressões. Com a introdução da progressão musical, a vida registrada nos fotogramas pode modificar sua cor, e, em alguns casos, até mesmo sua essência.[...] A música, porém, não é apenas um complemento da imagem visual. Deve ser um elemento essencial na concretização do conceito como um todo. Bem usada, a música tem a capacidade de alterar todo o tom emocional de uma sequência fílmica; ela deve ser inseparável da imagem visual a tal ponto que, se fosse eliminada de um determinado episódio, a imagem não apenas se tornaria mais pobre em termos de concepção e impacto, mas seria também qualitativamente diferente (TARKOVSKI, 1998, p. 196 e 197).

Tudo isso acontece na criação de um universo lúdico, que tem a marca, já consolidada, da direção de Luiz Fernando Carvalho (LFC), reconhecível por qualquer espectador mais atento. Ele é um diretor profundamente autoral.

Uma obra que leva a assinatura LFC carrega sempre um traço diferencial característico: suas escolhas para compor visualmente a narrativa apresentam um notório aspecto de composição multidisciplinar, como afirmam Cristiane Passafaro Guzzi e Maria de Lourdes Ortiz Gandini Baldan:

Desde suas primeiras obras audiovisuais para a TV, encontramos um intenso trabalho que ora joga, ora mescla ou ora aprofunda os limites existentes entre a palavra e a imagem sequencializada numa televisão. Há todo um cuidado na ressignificação da palavra ao ser transformada em imagem pelo processo de transposição do diretor Carvalho, que chega a consolidar uma missão estética educacional de se fazer e apreender obras literárias adaptadas para um formato televisivo popular e de grande alcance. Ainda que seus projetos sejam criticados por

alcançar um grupo seletivo de telespectadores, há uma “responsabilidade social” em trazer para as telas da televisão um texto de amplo alcance, que assegure para seus telespectadores a informação, o conhecimento e a divulgação da obra de escritores brasileiros selecionados (GUZZI e BALDAN, 2013, p. 81).

Esse apuro de LFC na criação de uma estética, que o tornou conhecido e respeitado em todo o país, reflete-se com absoluta simbologia na realização de MPC. Nesta novela, que não é exatamente uma obra em que a problemática do universo rural seja tão acentuada – a ênfase na ambiência lúdica é muito mais notória, ressaltando a inocência e beleza da infância -, cabem à perfeição as palavras de Guzzi e Baldan:

As produções de Carvalho – enquanto obras originais e sensíveis – representam, portanto, dentro da grade da Rede Globo, uma grande experiência, que foge aos padrões dessa mesma cultura globalizada, às convenções da agenda midiática e ao repertório popular massivo, habituado com o formato das telenovelas. Abusando de uma sintaxe que extrapola o código normativo das narrativas ficcionais, as minisséries de Luiz Fernando Carvalho conseguem articular o erudito e o popular, numa simbiose que não descarta a poética das artes tecnológicas, elaborando, assim, uma temporalidade distinta daquela dominante no universo da televisão comercial, marcada pela aceleração e velocidade, frutos da concorrência por audiência.[...] mesmo em seus trabalhos televisivos, Carvalho procura conciliar o estudo da linguagem (seja ela verbal, seja ela não verbal), em toda sua amplitude e complexidade, fornecendo até mesmo para o telespectador não tão preparado, subsídios educacionais e reflexivos para um adentramento na obra literária escolhida para transposição. A preocupação com a receptividade do conteúdo é demonstrada pelo constante uso de narradores metalinguísticos que dirigem-se ao telespectador, cobrando sua participação e seu entendimento da ação que acaba de ser demonstrada em tela. Ainda, há um evidenciar dos materiais utilizados para a composição do cenário, do vestuário, da iluminação e até mesmo um exagero na gestualidade dos atores que denunciam tratar de uma obra de ficção que está sendo “escrita no ato” de sua encenação televisiva (Ibid, p.85 e 86).

Portanto, nas novelas cuja direção é assinada por Luiz Fernando Carvalho – ressaltamos que ele cria sempre com uma grande equipe, a qual começa a trabalhar meses antes da produção ir ao ar e num lugar exclusivo para realizar suas ideias e exercícios de encenação, por ele batizado de ‘Galpão’-, há um diferencial que se estabelece desde as primeiras concepções do diretor.

Isso está confirmado em todas as obras assinadas por ele, seja na televisão ou no cinema (é dele o filme “Lavoura Arcaica”, transposição da obra do escritor Raduan Nassar para a telona, que virou um marco na cinematografia brasileira).

Essa marca LFC está impressa em todo o desenho audiovisual de MPC – que inclui cenografia, direção de arte, música e composição dos personagens (aqui incluindo-se escolha do elenco, caracterização, figurinos, maquiagem e direção de ator). Para corroborar o que dizemos, basta lembrar da escolha das atrizes Teuda Bara e Inêz Peixoto (integrantes do

grupo de teatro mineiro Galpão); a de Antônio Fagundes para um papel completamente diverso de todos os seus personagens anteriores; e a de Juliana Paes para viver Catarina, mulher do coronel Epaminondas, um tipo singular dentre tantos já vividos pela atriz.

Podemos ainda citar a dialogia entre tantas expressões artísticas, mesclando circo e comedia de l'arte, teatro e canção popular, stop motion e animês japoneses, obras de Kurosawa, Van Gogh, Raimundo Rodriguez e arte criada a partir da reciclagem de latas, além de figurinos elaborados a partir de restos de tecido de guarda-chuva, de tampinhas de refrigerante, esponjas e outros objetos inabituais.

Diante de tudo o que expomos até aqui, acreditamos que até já podemos falar numa espécie de ethos da teleficção. Segundo Maingueneau (2008), ethos diz respeito ao ato de enunciação: é uma noção discursiva, que implica um processo interativo de influência e só pode acontecer numa situação de comunicação. E o que se nos apresenta como tal aponta para a mudança e não a estagnação.

Em MPC há uma hibridização de discursos de muitos campos (político, social, existencial, emocional), os quais se apresentam anunciando ventos de mudança. Estes são afirmadores da relevância de um olhar que respeite a tradição mas absorva os avanços de novos tempos, quando estes não implicarem em perdas de valores essenciais, tais como a educação, o respeito aos mais velhos, a igualdade de direitos, a valorização dos sentimentos e, sobretudo, a preservação da pureza da infância - simbolizada na obra pelo personagem Serelepe -, em todos os espaços e de todas as formas.

O ethos que se configura através da dialogia texto x imagem – que ganha sentido e corporalidade através do trabalho da direção – é a defesa da Educação como pilar de toda e qualquer transformação que possa vir e ser acolhida, desde que se preservem valores éticos primordiais, como defesa da igualdade, respeito à alteridade, consagração do amor, direito à divergência e valorização das liberdades individuais.

Vamos então destacar os efeitos de sentido que percebemos na obra: a ambiência cênica da novela, criada com 20 toneladas de latas de lixo recicladas para compor o cenário, no qual casa, portas e janelas tem tamanho reduzido para que o ambiente pareça diminuto qual numa casinha de boneca. Além disso, não há nenhuma das construções exibidas que tenha o mesmo formato e tamanho.

Para conceber as estações, foi feito assim: a primavera se espraia em muitos tons e flores de todos os modelos e dimensões. Para o outono, as folhas que caem e as flores que ganham outras tonalidades. Já a chegada do inverno, que ficou a mais marcante das estações, ganhou cores e sinais bem característicos, e foi de tal monta a qualidade da criação artística

que causou um impressionante impacto visual, até mesmo para os atores, conforme atestam matérias jornalísticas de divulgação. Diversos materiais foram utilizados para dar a impressão de nuvem caindo na Vila de Santa Fé: papel, plástico, resina e gesso.

Outra das estratégias é o uso da linguagem caipira. O linguajar matuto, caipira ou simplesmente ingênuo ou naif, revelado em frases como estas: “você maluqueceu de vez ou tá mudando de lado?” - pergunta Pedro ao Dr. Renato. “De jeito e maneira” é termo comum usado pelos personagens. A maioria fala “Ô” ao invés de “Eu”, por exemplo. É o caso do agricultor Pedro Falcão, que fala “Ô sei lê de carreirinha”, por exemplo, no capítulo do dia 14 de julho.

Junto dessa, a estratégia do apelo ao humor, que opera um efeito psicologicamente importante, comum tanto entre a alta cultura como entre os criadores da cultura popular. É Bergson quem diz, citado em monografia de Carlos Leonardo Weber Jorge:

“Uma personagem é cômica na medida em que se ignora”.(BERGSON, p. 12). Isso porque, segundo o autor, por mais consciente que uma personagem cômica possa ser daquilo que diz ou faz, ela será cômica se em sua personalidade houver algum aspecto que ela desconhece, e é por esse viés que se furta a si própria, e só por esse lado já nos provocará o riso. (BERGSON, p. 109-10, apud JORGE, 2009, p.41).

Vemos, desse modo, a importância de entender o humor como pertencente ao contexto cultural e dependente dele como fornecedor das referências necessárias à produção do efeito risível. Assim, consideramos que estudar as formas como ele se insere numa novela tanto contribui para melhor entender a diegese, como agrega sentidos artísticos e contribui para a compreensão das marcas autorais da obra, trazendo ainda outro tipo de conhecimento sobre o ser humano. Para citar George Minois ainda uma (última) vez: “O riso é a sabedoria, e filosofar é aprender a rir”. (p. 62).

Os efeitos de real (BARTHES) também aparecem na narrativa, como fica bem explícito na cena entre Nando e a madrasta Catarina no capítulo 37, que foi ao ar no dia 19 de maio (8’44” a 10’24”). Nando diz: "Catarina você sabe o que eu penso sobre a maioria dos políticos deste país: se não fosse essa corrupção nojenta, essa bandalheira que corre à solta, o Brasil já seria um país de primeiro mundo, você sabe disso ! Mas não acontece nada, não acontece nada". Bem como quando o médico, ao notar que é preciso sair do ambiente onde está, diz “vou pegar o beco”, uma expressão recorrente nestes anos das décadas de 2000.

Quanto ao acabamento estético, a cenografia é muito representativa e emoldura as diferenças sociais e ideológicas das personagens. Há apenas dois cenários em estúdio: as casas do Coronel Epaminondas (Osmar Prado) e de Pedro Falcão (Rodrigo Lombardi). O lar

deste é composto por muitos cômodos, como sala, sala de jantar, escritório, quartos, porém decorados de maneira rústica.

As paredes pintadas de azul e os móveis de madeira (por vezes rústica ou pintada de variadas cores) caracterizam muito bem os hábitos e afazeres humildes de seus moradores, Pedro Falcão, Dona Tê (Inês Peixoto) e Gina (Paula Barbosa), gente acostumada à lida diária nas terras cujos discursos são marcados pela sinceridade e sem jogos de palavras (como se verá mais adiante neste trabalho).

Já a casa do Coronel Epaminondas possui grande riqueza de detalhes: os cômodos têm aquarelas, arabescos, papéis de parede e tecidos em cor escarlate, verde e dourado; cada ambiente conta com muitos objetos de decoração, tais como gramofones, pesadas cortinas, enormes vasos de flores, relógios, etc.

Todos esses elementos ajudam a construir o ambiente de poder e excesso do Coronel Epaminondas, contribuindo também para ressaltar a exuberância de sua esposa Catarina (Juliana Paes). A casa foi construída com dois andares para que as câmeras pudessem filmá-la por inteiro, como se o lar do grande vilão fosse uma casa de bonecas em escala natural, lembrando a composição cênica do teatro.

Outros espaços também foram construídos, tais como a venda de Giácomo (Antonio Fagundes), a escola da professora Juliana (Bruna Linzmeyer), a igreja do padre Santo (Emiliano Queiroz), as ruas da vila e os jardins das casas.

Assim como nos ambientes construídos em estúdio, a cidade cenográfica foi planejada com grande riqueza de elementos e referências: as árvores tem troncos todos coloridos, outras tem os troncos cobertos por toalhas de crochet, também coloridas. Objetos bem típicos da vida mais comum do nordestino - como lamparinas, cestinhas de palha, panelas, canecas etc -, aparecem também em vários ambientes, todas pintadas em cores bem alegres.

A ingenuidade das situações e dos personagens também aparece sutilmente em algumas cenas. É o caso da famosa carta de amor de Zelão. Para confessar seu amor pela professora, ele dita uma carta romântica para que Rodapé escreva. Acontece que este, mesmo se dizendo 'doutor em letras', não sabe além de rabiscar desenhos e assim as poéticas declarações vão parar nos desvãos da falta de registros.

Como nunca recebe resposta da professora, Zelão cria coragem e resolve ir falar com ela na escola. Chegando lá, pergunta se ela leu suas cartas. Só então Juliana percebe que os desenhos e garranchos que recebeu em carta são a prova do analfabetismo dos dois amigos, Rodapé e de Zelão. Morto de vergonha, Zelão deixa a escola disposto a matar Rodapé pela

mentira e traição, e este tenta escapar como pode. Esta é uma das cenas em que o visual e as expressões da personagem são marcadamente referenciados nas típicas figuras de cowboy.

A novela foi classificada para 10 anos, e esse limite fazia referência à violência. A aparição de Zelão, no mais das vezes potencializada por um certo temor que a personagem impõe, tem sinais dessa ‘violência’, sublinhada por uma trilha com músicas típicas do gênero do cinema americano conhecido como western, que apresenta cavalos, diligências, figurinos e tecnologia do século XIX, cowboys, xerifes, atiradores, saloons, terras indígenas, duelos, militares, caravanas, luta contra os índios e qualquer derivação possível vinda daí.

Tendo que, a partir das imagens é que se constroem os significados, partimos então para tentar entender como se deu a construção das imagens como eixo fundamental das estratégias argumentativas. Sobre essa força incontestável das imagens, recorreremos ao escritor Luis Espinal:

O cinema não é só um transporte de imagens, mas é uma superação da linguagem verbal. Esta linguagem do cinema, tão diferente da linguagem verbal, nos dá as coisas com uma totalidade e ambientação afetiva convincente. A linguagem do cinema nos chega ao subconsciente de uma maneira inteiramente nova e mais eficaz do que costuma fazer a linguagem da palavra. Dá-nos o mais concreto, mas universalizando-o, ao mesmo tempo. Aparentemente, como um passo a mais na evolução do cinema, apareceu a televisão. A TV, que herdou todas estas faces do cinema, acrescentou a todas elas sua possibilidade de entrar em casa para falar ao espectador individual. Esta originalidade televisiva reforça todas as características que recebeu por herança do cinema. Através da televisão, o próprio cinema aumentou suas possibilidades, já que a TV é uma grande divulgadora do cinema e também o introduz na intimidade do lar (ESPINAL,88-90).

Acreditamos, como também defendem tantos estudiosos da teledramaturgia, que não se faz necessária a investigação de todos os capítulos da novela para que possamos entender todas as suas mensagens: “Para uma análise proveitosa deve bastar a análise de pontos nodais, aqueles que podem conter os elementos necessários para que se atinja o objetivo da investigação” (PUCCI, JÚNIOR, 2013, p. 6).

Assim, achamos que sete cenas podem ser vistas como preponderantes para entender o sentido principal da narrativa do Pedacinho. São elas: a chegada de Nando à Vila (capítulo 1); quando Zelão desiste de tocar fogo na escolinha (ele está visivelmente encantado com a professora e ainda ouve a mãe condenando a ideia de acabar com a escola (cap 4); o início do capítulo 5, que começa com Lepe olhando pela luneta que costuma usar e avisando que a vila está toda enfeitada para ver a inauguração da escola; o sonho de Gina se transformando numa linda mulher; a transformação de Zelão num novo homem; o encontro de

Zelão e Juliana depois que ele decide que é preciso matar a amada; e a cena da revelação de Lepe como criador da história, no minutos finais do último capítulo.

O capítulo de estreia, no qual acontece a exposição da história, mostra a chegada da professora Juliana à Vila de Santa Fé, a ansiedade dos moradores pela inauguração da escola tão aguardada e o retorno de Ferdinando (filho do coronel Epaminondas) à sua terra natal, depois de ter morado fora alguns anos para se graduar.

O que mais nos chamou a atenção neste capítulo foi justamente a cena em que Nando chega e é recebido por Rodapé, a primeira pessoa que ele encontra e com quem troca sorrisos largos e abraços carinhosos. Nesta cena, a direção acentua o eixo de inversão em que vai situar toda a composição imagética da narrativa.

No capítulo 3, Zelão fala ao coronel que até já comprou “a querosena”. O coronel mandou chamá-lo para falar sobre a não inauguração da escola e ordena que ele vá buscar a professora para conversar com ele. O capanga vai buscar Juliana mas se encanta ainda mais ao ver a professora de perto e desiste de levá-la à fazenda. E é no capítulo 6 que ele vai ao escritório do coronel e diz que não vai mais destruir a escola, além de avisar que a inauguração “será nesta tarde”.

No capítulo de 12 de julho, Ferdinando vai ao prefeito pedir que ele demita Juliana pois ela corre o risco de ser morta por Zelão. Este capítulo (79) foi ao ar sábado e teve apenas 23:56m. Já no dia 14 de julho, os destaques do capítulo são emblemáticos: o Coronel conta a Zelão que o prefeito vai demitir Juliana, e ele fica transtornado. Após Nando ter ido à prefeitura com o padre Santo contar que a professora sofre risco de ser morta por Zelão e pedir a ele que demita Juliana, o Prefeito vai levar carta de demissão à mestra, já com todo salário do mês, e decreta sua demissão.

Quando Gina fica sabendo da situação pelo padre Santo, convoca as crianças e elas vão juntas para a escola. Lá, elas gritam diante do prefeito e da própria Juliana que a professora fica. Juliana sorri de contentamento, rasga a carta e diz que fica. Corte para o galinho Bené, que se mostra feliz e aplaude a decisão.

É também nesse capítulo de número 80 que acontece a bela sequência do encontro de Zelão e Juliana, que prossegue até 32’:45”. Os dois conversam numa paisagem repleta de flores bem coloridas: ela veste azul e rosa; ele, preto e vermelho. Zelão conta que o amor o mudou, e afirma que ela tem medo de amá-lo. Mas assegura que ela passe a ver tudo como um sonho porque é assim que ele vai ver tudo dali em diante. Há filtros em volta da tela em alguns momentos, bem como, antes de ele declarar à professora o que o fez marcar aquele

encontro, o formato da tela passa ao widescreen , simulando a tela do cinema. É uma cena daquela que podemos adjetivar como antológica !

Já do capítulo 37 (19 maio), destacamos: o coronel quer que Nando entre para a política. O capítulo é especialmente rico na sequência que mostra a "feminilização" de Gina, que dorme e sonha vestir o vestido que a professora lhe deu. Direção usa jogo de luz e sombra, como é tão caro ao cinema, e mostra a lua cor de rosa se agigantando e simbolizando a transformação da personagem.

É tudo tão significativo que vai além de uma cena: trata-se de uma sequência, que ilustra com preciosismo o texto de Simone de Beauvoir: "Não se nasce mulher: torna-se mulher". São os ricos minutos que correspondem ao trecho de 2'30" a 5'36".

A sequência merece figurar na categoria das mais belas da teledramaturgia. Em seguida, a professora encontra Gina no curral tirando leite da vaca toda arrumada: usando o vestido, brincos, enfeites no cabelo, cílios postiço, colar, bota vermelha e toda maquiada.

Vejamos então as marcas principais das estratégias usadas pela direção: a imagem em widescreen, que significa um ajuste ao tamanho da tela, que remonta ao que acontece no cinema. O resultado são aquelas bordas pretas que aparecem em torno da imagem, como se fora uma moldura.

Essa técnica é uma forma de garantir que nenhum pedaço de imagem será cortado na exibição. No caso específico da novela, a direção usa o recurso para realçar cenas nas quais quer deixar mais patente a referência cinematográfica. A cena entre Zelão e Juliana no capítulo 79 (já comentada anteriormente) é um claro exemplo disso.

4.1.7 Movimento 7

As metanarrativas. São as histórias que ultrapassam a diegese e as quais temos acesso depois de desvelar o conteúdo narratológico por inteiro. Neste sétimo e último movimento, é preciso lembrar que nenhuma história é contada sem que haja um fundo moral, uma razão ética que a situe, um objetivo que está sendo perseguido, uma mensagem que o discurso quer transmitir, conforme indica Luiz Gonzaga Motta.

Ao seguir uma estória, sempre aprendemos algo sobre nós mesmos e nossa realidade, como aponta Paul Ricoeur, em citação de Motta. Ou seja: ao mesmo tempo que ficamos conhecendo um pouco mais sobre o mundo, também temos oportunidade de criar laços e entendimentos com nossa própria história de vida.

Afinal, se as situações apresentadas por uma história sempre apontam para projetos de vida, elas também falam de nós, seres humanos, e, portanto, elas já trazem em seu fundamento, condições de assimilação e identificação com quem as conhece. Caberá à habilidade maior ou menos do narrador a criação de empatia.

No nosso caso específico, sempre achamos que havia algo mais que a estética da telenovela, ao nos envolver tão fortemente, nos comunicava. Pois outras obras da teledramaturgia, também muito ricas de significações e com belos desenhos estéticos, também poderiam ter sido objeto de nosso olhar mais acurado. Entretanto, foi mergulhando com afinco e profundidade na riquíssima narrativa teleaudiovisual de “Meu pedacinho de chão” que enxergamos na busca pelo entendimento da concepção narrativa, um encontro com nossa própria infância, e, por analogia, com a história de vida de tantas pessoas que também carregam sentimentos semelhantes aos que mobilizam o personagem Serelepe.

Foi fazendo a necessária reconstituição narrativa em busca de compreender a trajetória de Lepe que começamos a entender melhor nossa vida quando criança, bastante rejeitada pela mãe e maltratada pelos irmãos mais velhos.

Ao mesmo tempo em que seguíamos pelas trilhas apontadas por Mota para alcançar às metanarrativas, fomos criando atalhos involuntários que nos levaram a compreender nosso itinerário infantil, descobrindo então muitas das razões pelas quais o sentimento de abandono e orfandade sempre caminhou conosco de mãos dadas.

E assim, ousando percorrer um traçado imaginário que nos levasse de volta à infância para nos encontrar numa idade próxima a do personagem Lepe - por enxergar a relevância desse período para entender alguns porquês da maturidade -, mergulhamos na nossa própria história. Para desse mergulho sair mais forte e mais capacitada a realizar o exercício da empatia e entender os motivos que levaram Lepe a se dizer órfão. Talvez como ele, eu e tantos outros também nos sentimos órfãos, tantas vezes.

Destarte, sendo a tevê um dispositivo que age muito mais ao nível da emoção que da cognição, as obras da teleficção - quando tão bem produzidas e realizadas como este Pedacinho - ganham uma dimensão empática que nenhum outro veículo alcança. E se a visão que MPC nos inspira está carregada de sentimento, numa sintonia indubitavelmente emotiva, recorremos a Joyce Martins e Rebeca Coelho para esclarecer:

Não é possível para uma pesquisa feminista praticar o distanciamento, ao contrário, a proximidade entre sujeito e pesquisador é um requisito para provar e reconhecer que as emoções são importantes para a compreensão do fenômeno estudado.(MARTINS e COELHO, 2015)

A pesquisa então nos levou à percepção de que o sentimento misto de abandono e orfandade também pode promover encontros e sintonias por nos fazer próximos de tantas pessoas. Afinal, ele é muito mais uma sensação de carência afetiva do que qualquer necessidade do encontro físico com pai e mãe, como bem define a psicóloga Cintia Liana:

Os órfãos não se encontram apenas nos abrigos ou nas ruas, mas dentro dos incalculáveis lares pelo mundo afora. São os filhos desamparados do afeto, os privados de cuidados, os que perderam o amor daqueles que lhes deveriam ser pai ou mãe (LIANA, 2012).

E não é tão difícil encontrar esse tema na literatura: a temática do esvaziamento do lugar parental está sempre rondando a ficção, como esclarece a psicanalista gaúcha Diana Corso:

Cabe de entrada a ressalva de que o tema da orfandade não é em absoluto novo na ficção, desde o mal amado inglesinho “David Copperfield”, criatura de Charles Dickens, talvez o mais popular órfão da literatura ocidental, e tantos outros que encheram páginas de lágrimas derramadas pela infância desamparada (CORSO, 1995, p. 151).

Porque mesmo quando se tem pais vivos, o sentimento da orfandade, o não achar aquilo que tanto se procura no aconchego do colo materno, pode estar presente. Mais ou menos como sentia o poeta Olavo Bilac:

Uma criança é como o cristal e como a cera. Qualquer choque, por mais brando, a abala e comove, e a faz vibrar de molécula em molécula, de átomo em átomo; e qualquer impressão, boa ou má, nela se grava de modo profundo e indelével (BILAC)

Por outro lado, a contemporaneidade sem fronteiras e territórios demarcados que vivemos hoje na chamada ecologia digital, acirra ainda mais esse estado emocional:

Vivemos tempos de um certo tipo de orfandade, não a da ausência dos pais reais, mas a de sua presença vazia. Apenas para ilustrar com uma boa imagem, recordo uma propaganda não comercial na TV a cabo: nela uma criança circulava entre uma floresta de pernas que, quando o menino as puxava como fazem os pequenos quando querem que o adulto se abaixe para escutá-los, as roupas despencavam, vazias de seu conteúdo humano. A propaganda recomendava que as pessoas escutassem seus filhos e conversassem com eles... Tempos em que todos querem fazer crer que escolhem sozinhos, que assinam o roteiro da própria vida, e isto redundando indiscutivelmente no esvaziamento do lugar dos pais, cujos corpos despencam vazios de conteúdo subjetivo. Não faltam pais de carne e osso, falta a crença de que a família possa de fato ser doadora de um padrão com o qual pautar a vida. Somos todos órfãos de algo mais consistente em que nos dependurarmos (CORSO, 1995, p. 149 e 151).

É, portanto, esse sentimento de orfandade, respaldado pela sensação de abandono, que se traduz nas falas e sentimentos de Lepe, que definem com sutileza uma emoção que assoma como metanarrativa principal.

4.2 A INFÂNCIA, LUGAR DE FALA DA IMAGINAÇÃO

A narração de MPC, como já dissemos, tem a autoria de uma criança. Lepe tem por volta de 6 anos, aquela fase em que o mundo é um faz-de-conta. O personagem é dócil, educado, inteligente, prestativo e exprime carinho com os amigos. Encontrou no ator Tomás Sampaio um intérprete à altura, cheio de carisma, e que logo ganhou o coração do público.

Na diegese da novela, as bonecas falam, as folhas viram comidas, os animais conversam, as pessoas podem voar, tudo vira mágica e até tapete pode transportar para os mais insólitos lugares.

Figura 10: Lepe, o narrador



Fonte: Site da telenovela (<http://gshow.globo.com/novelas/meu-pedacinho-de-chao/>)

A novela cria um mundo lúdico que é agradável não só as crianças mas que tem o dom de inocular no telespectador um desejo de novamente reviver aqueles dias tão cheios de cores, brincadeiras, alegrias e tempo livre da infância feliz.

Lepe (Tomás Sampaio) é órfão e seu maior medo é voltar a morar no orfanato, pois tem péssimas recordações de lá. Quando sabe que o coronel se aproxima, corre pelas matas de Santa Fé e ninguém consegue encontrá-lo. Somente no último capítulo, o

telespectador fica sabendo que ele é o narrador da estória e que tudo no Pedacinho foi criado por sua imaginação.

Na cena final, o garoto está brincando no quarto com seus personagens, todos em formato de bonecos de papel. Com cara de arteiro, ele sorri ao descrever cada um deles e deixa para apresentar Serelepe por último, e termina por dizer que ele é o mais legal dos personagens. Ao final, ouve-se sua mãe (a voz de Juliana Paes, que fazia Catarina, mulher do coronel) dizendo que está na hora de ele ir dormir.

A impressão mais comum hoje nos parece indicar que esses primeiros anos de ouro da formação de nossa identidade andam capengando no quesito magia, inventividade, brinquedos populares, vida ao vivo e fantasia. Por outra, nestes dias que correm, a versão virtual da comunicação parece prevalecer como prioridade: o acesso à tecnologia digital desde os primeiros anos de vida já é quase corriqueiro, o que nos parece bastante prejudicial, sobretudo no que se refere ao cotidiano infantil.

Ao mesmo tempo, o contato físico perde terreno e as conversas ganham outros formatos, a partir da potência dos meios digitais. Porém, estudos e pesquisas reforçam o valor das experiências e apontam para a necessidade do exercício de narrar.

Isso indica que a proliferação de formas virtuais de interação não deve substituir nem tornar desimportantes as conversas interpessoais. Porque quando essas tendem a diminuir é a capacidade narrativa que se vai perdendo, uma vez que o não estímulo à oralidade provoca seu embotamento. Até porque se não há vivências, não há o que narrar, e isso parece ser um ciclo que vem ganhando força na contemporaneidade.

Prosseguindo, nos deparamos com estudos acerca do pensamento de Walter Benjamin sobre a infância. E achamos muito relevante recorrer ao legado do teórico alemão para contextualizar a importância da narrativa de MPC, uma vez que, por tudo o que já vimos até aqui, nosso entendimento é de que a novela é uma declaração de amor à infância. Vejamos:

[...]o que WB fez de forma muito mais sutil e, talvez por isso mesmo, tão marcante, foi elevar, já nos anos 20 do século XX, a criança ao estatuto de sujeito digno de observação e nota. Dessa forma, Benjamin pode ser considerado, para além de um historiador sociocultural da infância, um pioneiro da abordagem sociológica que, somente a partir dos anos 80 do século XX, vai olhar para a criança como um “ator social”; portanto, como “produtora de cultura”.³ Sendo Benjamin praticamente contemporâneo do movimento histórico da institucionalização da infância no século XIX,⁴ podemos considerar que não havia ainda, para esse autor, o chamado distanciamento histórico do fenômeno. Ele apreendeu-o, de certa forma, no momento mesmo em que ocorria ou, mais propriamente, consolidava-se. Tal simultaneidade, percepção no momento mesmo dos acontecimentos, é o que atesta, do nosso ponto de vista, a genialidade do pensador. [...] o que WB faz ao escrever

sobre fatos, emoções, personagens e objetos que povoaram sua infância é atualizar, para além da sua particular experiência do passado, uma “infância universal” (MARCHI, p. 222 e 225).

Dentro desse quadro, uma novela que estimula a participação das crianças, que prioriza a oralidade, que constrói a infância com um pé na cultura popular e outro na educação formal, nos instiga a pensar que essa foi uma tomada de rota da direção muito paradigmática. Ainda mais quando se sabe ser uma criança a voz da narração.

E para arrematar a importância de se ter uma criança no lugar de fala da narração, valemo-nos das sábias palavras de Benjamin:

Pois é a brincadeira, e nada mais, que está na origem de todos os hábitos. Comer, dormir, vestir-se, lavar-se, devem ser inculcados no pequeno ser através de brincadeiras, acompanhados pelo ritmo de versos e canções. É da brincadeira que nasce o hábito, e mesmo em sua forma mais rígida o hábito conserva até o fim alguns resíduos da brincadeira. Os hábitos são formas petrificadas, irreconhecíveis, de nossa primeira felicidade e de nosso primeiro terror. E mesmo o pedante mais árido brinca, sem o saber – não de modo infantil, mas simplesmente pueril -, e o faz tanto mais intensamente quanto mais se comporta como um pedante. (...) Um poeta contemporâneo disse que para cada homem existe uma imagem que faz o mundo inteiro desaparecer; para quantas pessoas essa imagem não surge de uma velha caixa de brinquedos? (BENJAMIN, 1986d, p. 253).

Decorre daí que a mais singular contribuição de “Meu pedacinho de chão” nos parece ser conceder a criança o lugar da narração. A partir da seleção desse foco narrativo, os criadores fazem uma clara opção por dotar a infância de valor. É como se escrevessem, em imaginárias letras garrafais, que a infância é território sagrado, que precisa ser cultivado, respeitado, preservado de todo mal, carências e dificuldades.

A infância é essa nesga de tempo que não pode ser usurpado nem sacrificado, sob nenhum pretexto ou ilusória demarcação de prioridades. Porque é a partir desse tempo sem tempo – “não se avexe não, baião de dois, deixe de manha, deixe de manha”⁶⁶ -, a infância, que se constrói o alicerce de onde emergirão homens e mulheres com condições de recorrer à inventividade e criar suas próprias necessidades, vontades e verdades.

Ao destacar a infância como lugar de onde se criam sonhos, se questionam dogmas, se metamorfoseiam paradigmas e abre-se o leque para múltiplas possibilidades, os criadores de MPC parecem nos querer dizer que todas as configurações sociais são construções, que tudo é passível de mudança, tudo pode ganhar outra interpretação.

⁶⁶ Letra da música Qualquer coisa, de Caetano Veloso, do álbum de mesmo nome lançado em 1975. Ver em <https://www.vagalume.com.br/caetano-veloso/qualquer-coisa.html>. Acesso em 04 fev 2019.

4.3 A ESTEREOTIPIA, UMA ROUPA QUE NÃO NOS SERVE MAIS

Estudos e pesquisas apontam o quanto somos influenciados por padrões de masculino e feminino produzidos em sociedade - padrões, muitas vezes, não menos estereotipados do que aqueles calcados em modelos das ciências naturais, vale dizer.

Por conseguinte, a desconstrução ou ressignificação de estereótipos tem fornecido um instrumental rico para o debate de questões de gênero no mundo todo. Logo, entender essa questão é tarefa que exige muito estudo e um olhar que passe longe de maniqueísmos.

Entretanto, a construção de estereótipos aparece quase de forma automática, operando num nível implícito de consciência. Por isso, recorreremos a Pierre Bourdieu:

Aquilo que, na história, aparece como eterno não é mais que o produto de um trabalho de eternização que compete a instituições interligadas como a família, a igreja, a escola, e também, em uma outra ordem, ao esporte e o jornalismo (estas noções abstratas sendo simples designações estenográficas de mecanismos complexos, que devem ser analisados em cada caso em sua particularidade histórica) é reinsserir na história, e, portanto, devolver à ação histórica, a relação entre os sexos que a visão naturalista e essencialista dela arranca. (BOURDIEU, 2012, p. 5)

Prosseguindo, se a contemporaneidade encontra diversas formas para propagar padrões estanques de comportamento, de representações padronizadas sobre diversos aspectos da vida, incluindo o sexual, parece-nos que a criação ficcional é um farto ambiente para se fugir disso. Logo, a telenovela integra esse celeiro de inventividade - enriquecido pelo poder da imagem, da música e de toda a construção narrativa -, no qual é possível promover uma saudável reflexão, a partir de um condão emocional que ela instiga e pode sensibilizar através da projeção, identificação e catarse.

Quanto aos papéis ‘destinados’ a mulheres e homens, vejamos um pouco de contextualização histórica a partir de estudo de May-Lin Wang:

Em *Sexo e Temperamento em Três Sociedades Primitivas*, Mead (1935), evidenciou que nas culturas estudadas a construção de papéis sociais se dá a partir de diferenças de temperamento, qualidades emocionais que escapam ao domínio físico, arbitrariamente escolhidas pelos grupos sociais como inerentes a um ou outro gênero. Em 1949, com a publicação de *Macho e Fêmea: um Estudo dos Sexos num Mundo em Transformação*, a autora denunciou a não universalidade das concepções de gênero vigentes, apontando a cultura como fator determinante na construção dos padrões de masculinidade e feminilidade. Em contraposição às ideias que defendiam a existência de uma essência masculina e outra feminina, o argumento sustentado ao longo de toda sua obra é o de que as potencialidades humanas independem do sexo biológico. Desde então, apesar de permanecerem marcados por suas constituições físicas, homens e mulheres puderam finalmente ser compreendidos e respeitados como indivíduos singulares para os quais o sexo passou a constituir apenas mais

uma característica a ser significada segundo sua história pessoal num determinado contexto sociocultural. (WANG, 2005, p. 65).

Essa linha de raciocínio nos parece corroborar o sentido da construção do trânsito de estereotipia que percebemos na obra, uma vez que a novela enfatiza que as diferenças comportamentais não são traços errados de personalidade nem tampouco desvios de conduta ou limitações, mas sim reveladoras de potencialidades que podem e devem ser desenvolvidas (e valorizadas) por pessoas de quaisquer sexos.

No caso de MPC, as estereotipias de gênero que tomamos como epicentro de nossa pesquisa são as que estão representadas pelos personagens Gina e Zelão. Com os dois, há uma construção interessante, que aposta numa dicotomia: enquanto o homem tem um visual claramente inspirado em modelos regidos por sisudez, secura, violência, agressividade, a mulher não carrega traços do feminino hegemônico. Zelão impõe medo e articula bem os matizes da agressividade machista, enquanto Gina foge à feminilização padronizada: não é vaidosa, gosta de trabalhar na roça, detesta afazeres domésticos e se vale de armas para defender-se (e à família) de possíveis ataques.

Num dado momento da história, Zelão sente-se incomodado com o modelo que lhe foi imposto; por outro lado, Gina é despertada para um modelo que pode lhe ser mais adequado. E assim, o que o desenvolvimento da narrativa vai construindo são dois movimentos opostos e paralelos: o homem quebra a couraça na qual estava imerso, e a mulher resolve sair do estereótipo em que estava e inserir-se noutro lugar de fala. Ou seja: o padrão imposto pela sociedade começa a se mostrar insuficiente ou descabido e a condição em que o indivíduo está enredado vai-se mostrando inadequada, inapropriada e obsoleta.

Essa construção é capaz de convocar reflexões instigantes, pois não é comum na ficção seriada televisiva, ainda mais no horário das 18h, e apresenta fissuras no modo secular de configuração do feminino e do masculino na teledramaturgia. A esse respeito, nos parece relevante destacar o pensamento de Pierre Bourdieu:

Longe de desempenhar o papel fundante que lhes é atribuído, as diferenças visíveis entre os órgãos sexuais masculino e feminino são uma construção social que encontra seu princípio nos princípios de divisão da razão androcêntrica, ela própria fundamentada na divisão dos estatutos sociais atribuídos ao homem e à mulher. (BOURDIEU, 2003, p. 24).

Cabe lembrar também que os personagens de Benedito Ruy Barbosa são bem típicos, o que favorece a inserção dos estereótipos -, como nos mostra o estudo de Antônio Hélio Junqueira:

Benedito Ruy Barbosa não abre mão do desfile das personagens rurais que compõem o imaginário nacional do ambiente agrário: os simplórios matutos, os padres, as beatas, as prostitutas, os advogados interesseiros, os capangas e jagunços, os donos de botecos de beiras de estrada, as professorinhas rurais. [...] Benedito Ruy Barbosa tem sido consensualmente apontado como o autor nacional de teleficção seriada que mais se debruçou sobre o ambiente rural brasileiro. Em sua obra, temas como as questões da luta pela posse da terra e pela reforma agrária se destacam, em meio à exibição das condições miseráveis – históricas e presentes – de grandes contingentes de trabalhadores rurais, incluindo os imigrantes. Nascido ele próprio no interior paulista, na cidade de Gália, conviveu em sua infância com a profunda realidade contrastante entre o rural e o urbano, com os problemas enfrentados pelos trabalhadores rurais, com os efeitos sentidos especialmente no campo, como consequência da depressão econômica da II Guerra Mundial, o que veio a contribuir fortemente para a formação do seu universo autoral. Já em 1971, quando ocupou cargo público na TV Cultura de São Paulo, Benedito Ruy Barbosa escreveu *Meu pedacinho de chão* – com trama eminentemente rural – em parceria com Teixeira Filho, dentro de uma proposta pioneira: a novela educativa, construída a partir de relatórios e estatísticas provenientes das secretarias estaduais paulistas da Agricultura e da Saúde, no governo de Laudo Natel (1971-1975). A novela conforma o início da sua carreira autoral, na qual muitos outros sucessos com temática afim viriam a ocupar centralidade. (JUNQUEIRA, p. 4).

Na cultura ocidental, sabemos que há uma definição bem clara dos papéis masculinos e femininos, o que soa como imposição travestida de condicionamento natural. Assim, a forma manifesta da violência simbólica ocorre de modo a encobrir os liames dessas teias opressivas, embora mascaradas em sua forma física, mas causando sérias marcas e profundas consequências para o dominado, que acaba introjetando as formas dominantes e convivendo com elas de forma naturalizada.

O que a novela parece identificar, retratar, ressignificar é o modo como essa inquietação acerca da identidade se processa em Zelão, deixando expresso nas ‘entrelinhas’ (verbais e visuais) que ele só encontra sua identidade perdida, ou por outra, descobre uma outra forma de viver sua identidade masculina, após conseguir o aval amoroso da professora.

Partindo da afirmação de Daniela Jakubaszko de que "as telenovelas rompem estereótipos e preconceitos de gênero, incentivando a tolerância e a aceitação da diversidade", acreditamos que as representações do feminino e do masculino observada em MPC apontam para esse mesmo sentido.

Talvez seja interessante observar: a crise de masculinidade que atinge Zelão, claramente percebida como uma crise de identidade, só parece ter fim quando o personagem clássico do vilão finalmente consegue obter o amor da professora, por quem ele logo sentiu-se atraído, tão logo a conheceu, porém por muito tempo resistiu à ideia de estar apaixonado.

A força particular da sociodicéia masculina lhe vem do fato de ela acumular e condensar duas operações: ela legitima uma relação de dominação inscrevendo-a em uma natureza biológica que é, por sua vez, ela própria uma construção social naturalizada. (BOURDIEU, p. 33).

Assim, o mito da masculinidade todo-poderosa, independente, forte, onipresente e onipotente, revela-se inteiramente dependente da aprovação feminina. Ou seja: Zelão só volta a sentir-se um ser integral após receber da amada o apoio moral e emocional do qual começou a se sentir carente.

É a partir do aval do amor de Juliana que Zelão se descobre um homem capaz de ter emoções, de encantar-se com a vida, de querer prosperar, fazer o bem para comunidade onde vive, na pequenina cidade conhecida como Vila das Antas. Mais ou menos como encontramos nas palavras de Flávio Gikovate:

Não tenho a menor dúvida de que a grande maioria dos homens faz o que faz e vive do modo como vive fundamentalmente com o objetivo de impressionar as mulheres, especialmente aquelas que lhes despertam o desejo sexual ou a vontade de aconchego amoroso. Se as mulheres parassem de valorizar o sucesso profissional dos homens e se interessassem por vagabundos e miseráveis, não tenham a menor dúvida que um enorme número de homens, de um dia para o outro, se tornariam mendigos. E mais, depois de algum tempo os próprios homens tomariam esta mudança como iniciativa sua, como novo valor seu, sempre com o intuito de camuflar a total dependência que têm da admiração feminina. (GIKOVATE, 1989).

Para Bernardo Jablonski, embora ainda se verifique a cristalização de alguns estereótipos, a tendência mais forte é a de flexibilização e mudança. Seus estudos apontam para uma crescente tendência ao igualitarismo, apesar da persistência concomitante de um sistema de crenças ainda marcado por padrões tradicionais e já ultrapassados em muitos aspectos, ao menos no discurso.

No objeto de estudo de nossa pesquisa, nos toca mais urgente relevar o papel preponderante da cultura na forma como podemos perceber e interpretar o mundo à nossa volta, lembrando as sábias palavras do escritor Mark Twain, “Nós não nos liberamos de um hábito atitando-o pela janela: é preciso fazer descê-lo a escada, degrau por degrau”.

A própria psicanálise já nos ensinou que, a cada barreira removida, a cada véu levantado, deparamo-nos não com um paraíso de conflitos resolvidos e sim com um campo minado ainda desconhecido. (KEHL, 1996, p. 23).

No contexto da contemporaneidade midiática, há muitos estudos e diversas pesquisas apontando para uma crise da identidade masculina contemporânea – embora fato

semelhante já se registrara também em épocas passadas, como atestam estudos (Gay, 1995; Mosse, 1998; Badinter, 1993; Almeida, 1995) -, acreditamos seja pertinente apontar para uma crise que o personagem Zelão também sofre durante a novela.

Segundo Pierre Bourdieu, a violência simbólica equivale a uma pressão do mais forte sobre o mais fraco, do dominante sobre o dominado, de quem tem mais poder sobre quem é mais carente. Mas essa pressão não se revela em termos físicos, embora possa acarretar também esse tipo de agressão: ela acontece envolvendo signos culturais e estabelece uma preponderância de um grupo sobre outro, de um indivíduo sobre outro.

Quando os dominados aplicam àquilo que os domina esquemas que são produto da dominação ou, em outros termos, quando seus pensamentos e suas percepções estão estruturados de conformidade com as estruturas mesmas da relação da dominação que lhes é imposta, seus atos de conhecimento são, inevitavelmente, atos de reconhecimento, de submissão. (BOURDIEU, 2012, p. 22).

Em outra de suas obras, o livro *A dominação masculina*, o teórico francês aponta que o domínio do homem sobre a mulher se dá numa perspectiva simbólica, de modo que essa opressão silenciosa fique encoberta, até dissimulada em sua forma física.

Entretanto, o poder e a dominação existem de forma que a reprodução dessa desproporção (entre um que manda e outro que se vê obrigado a obedecer) “penetre na consciência dos indivíduos e seja naturalizada”. (BOURDIEU, 1998, p.22).

Já o teórico indiano Homi Bahbha, afirma:

Se a diversidade cultural é uma categoria da ética, da estética ou da etnologia comparativas, a diferença cultural é um processo de significação através do qual enunciados sobre ou em uma cultura diferenciam, discriminam e autorizam a produção de campos de força, referência, aplicabilidade e capacidade. (BHABHA, 1994, p.34).

O agente social não se dá conta da totalidade da estrutura na qual está inserido e que é importante para explicar as atitudes, opiniões e aspirações do indivíduo. A esse respeito, nos parece relevante destacar o pensamento de Pierre Bourdieu:

o que o discurso mítico professa de maneira, apesar de tudo, bastante ingênua, os ritos de instituição realizam da forma mais insidiosa, sem dúvida, porém mais eficaz simbolicamente. Eles se inscrevem na série de operações de diferenciação visando a destacar em cada agente, homem ou mulher, os signos exteriores mais imediatamente conformes à definição social de sua distinção sexual, ou a estimular as práticas que convêm a seu sexo, proibindo ou desencorajando as condutas impróprias, sobretudo na relação com o outro sexo. (BOURDIEU, p.35).

Aqui podemos intervir e questionar: a dramaturgia quando assim estrutura sua construção narrativa, está reafirmando valores já consagrados pela tradição cultural – como a que diz que só o amor transforma – ou há também uma sensível e arguta intervenção do autor e da direção da obra no intuito de demarcar essa identidade masculina como uma forma de ser/estar no mundo que é absolutamente refratária à aprovação feminina ?

Não estará aqui, no aspecto citado, como em outros que ainda havemos de perscrutar, um oásis dramático no qual se insere – subliminarmente – a posição dos criadores da obra, nitidamente contrários à ideia da superioridade masculina, tão propalada ao longo dos séculos mas, ao mesmo tempo, tão despossuída de alicerces quando disposta em cenários reais ou em paisagens cenográficas criadas pela ficção ?

[...] tal qual em outras obras ficcionais, a telenovela se caracteriza pela autonomia, mas não pela independência: suas raízes se fundam na cultura que a produz. A realidade que ela constrói não é nem pode ser separada de tudo o que a rodeia. Se assim fosse, não haveria possibilidade de compreendê-la, pois o sentido se forma a partir do que já é, do que já está. Ela se relaciona com outras telenovelas. Se a telenovela tem normas específicas, também é verdade que não é nela própria que ela vai encontrar substância para elaborar estas normas. (BACCEGA, 2012, p. 1301).

O que podemos perceber buscando o olhar atento de quem procura garimpar sentido e encontrar sintonias entre vida real e ficção é que, ao mesmo tempo em que os estereótipos masculino x feminino estão dispostos na novela de forma muito equânime e conforme o senso comum já introjetou como parâmetro - afinal, essa é a estrutura típica do melodrama, do qual o gênero telenovela é herdeiro direto, - os estereótipos ali colocados (porque assim se alcança a imediata assimilação por parte do público) estão dispostos para construir sentidos e prospectar questionamentos.

A telenovela reflete/ refrata o contexto social, respeita o tempo e espaço históricos da sociedade da qual emerge e trata dos grandes temas do cotidiano, os quais são alçados à condição de elementos do universo ficcional. Tem sua verossimilhança construída no interior da narrativa. É desse modo que a ficção colabora, ela também, com a atualização dos mitos fundadores da nacionalidade principalmente no âmbito dos valores (Ibid, p. 1299).

Afinal, dispostos os tradicionais personagens do Vilão, da Mocinha, do Herói, e estando seus papéis colocados em situações passíveis de aprovação ou reprovação, imbricados numa narrativa que apresenta cenas corriqueiras, sem nenhum grande conflito, nas quais o bem e o mal, o certo e o errado, o novo e o antigo, o rural e o urbano estão em constante diálogo, não estaria aqui o cerne de uma espécie de senha ao dispor do teleaudiente para

aprovar, reprovar, concordar ou discordar com as posturas tradicionais consagradas a esses personagens clássicos ?

No caso de Zelão e Gina, enxergamos que, enquanto a transformação da personagem provoca uma sensível analogia com o binômio morte/transformação da lagarta em borboleta, o que acontece com Zelão lembra de algum modo o que sucede ao mítico Sansão, embora este, ao invés de perder a força como o personagem mitológico ao cortar o cabelo, começa a se distanciar de sua feição mais rude, sua brutalidade, e aos poucos vai evidenciando a perda da vilania, a incongruência dos gestos bruscos, insensatos, violentos.

É interessante perceber como a construção de Gina foi observada pelo jornalista Raphael Scire:

Em Meu Pedacinho de Chão, Gina (Paula Barbosa) não é homossexual, mas a sua figura masculinizada e um tanto bruta gera comentários e olhares tortos por parte dos outros habitantes da pequena Vila de Santa Fé. Vítima de um preconceito velado, a pobre é chamada de “mulher homem”, um tratamento que denota a discriminação dos demais. Gina é a chave da transgressão feminista. Foge do trabalho caseiro ao lado da mãe e prefere ir para a roça com o pai. Aparentemente, não tem vaidade, mas no fundo apenas não sabe se portar de maneira mais delicada. A aproximação com a professora Juliana (Bruna Linzmeyer) é sua chance de transformação. Até lá, ela caminha na corda bamba do preconceito, tratado de maneira leve, como pede o horário de exibição da novela, mas suficiente para plantar a semente da tolerância.(SCIRE, 2014).⁶⁷

Achamos oportuno indagar então: a forma como a estereotipia é colocada em MPC pode trazer alguma contribuição para o estudo de gênero na linguagem da teleficção ?

Será que os autores da obra – tomando-se aqui os autores Benedito Ruy Barbosa, a filha Edmara Barbosa e o neto Marcos Barbosa; e o diretor Luiz Fernando Carvalho – escrevem uma telenovela com o fim único de entreter e designar padrões comportamentais bem estanques para o homem e a mulher – visando a manter os tradicionais padrões incorporados pela sociedade brasileira, ou haveria alguma brecha de significação através da qual o público possa fazer ilações com seu cotidiano, construir simpatias por essa ou aquela postura, reafirmando valores e padrões morais, ou ainda tendo a chance de enxergar sua vida por outros ângulos e então perceber que há várias camadas de significação no jogo do bem e do mal ?

É possível que uma simples telenovela do horário das 18h, cuja narrativa é desenhada num cenário assumidamente mágico e lúdico, e que desde suas chamadas de

⁶⁷ Ver comentário em <http://noticiasdatv.uol.com.br/noticia/opiniao/analise-globo-abre-armario-e-personagens-gays-invadem-novelas-3337?cpid=txt>. Acesso em 13 jan 2019.

divulgação já convida o telespectador para uma “fábula”, possa instigar sua audiência a repensar comportamentos e situações assemelhadas; ajudar a construir outros caminhos de significações, ou ela está posta apenas para confirmar valores e posturas, reafirmando padrões vigentes em que homem e mulher tem direitos diferentes e responsabilidades iguais ?

São posicionamentos diferentes que apontam para a sensibilidade, astúcia e bagagem cultural dos criadores da novela, que oferecem novas possibilidades de se perceber o cotidiano, a construção de hábitos e a formação de preconceitos. Como se a obra apontasse, mesmo dentro de um meio como a televisão (veículo comprometido com o aspecto mercadológico), para a necessidade de investigação de novas conformações sociais, para a pertinência da diversificação de padrões comportamentais, para o saudável questionamento de modelos de conduta tidos como naturais, inferindo pequenas brechas simbólicas pelas quais se vislumbra a possibilidade de novas acepções, ressignificações, quebra de parâmetros e aceitação das divergências.

Para contextualizar nossa reflexão, recorremos a May-Lin Wang:

Segundo Badinter (1986), a eliminação da divisão sexual do trabalho, a independência financeira conquistada pelas mulheres, bem como a possibilidade de controle da reprodução através dos métodos de contracepção e, em alguns países, também do direito ao aborto põe fim aos pilares fundamentais do patriarcado. As fronteiras entre público e privado perdem gradativamente a força de segregação que mantiveram mulheres e homens em domínios separados e complementares. Criam-se, assim, as condições fundamentais para a superação de uma etapa da história da humanidade que durou mais de quatro mil anos. Mais do que uma mudança de valores e hábitos, trata-se de uma substituição de modelo e de representações que “mexe com o que há de mais íntimo em nosso ser: nossa identidade, nossa natureza de homem e de mulher”² (Badinter, 1986, p.12). Os antigos estereótipos tendem a cair por terra e a supremacia do indivíduo leva a infinitas possibilidades de diferenciação, que não mais se limitam ao sexo biológico. Por paradoxal que possa parecer, no seu excesso esta diferenciação absoluta termina por aproximar homens e mulheres até a maior semelhança possível. A perda dos antigos referenciais masculinos e femininos e as múltiplas possibilidades que se nos apresentam colocam em evidência nossa natureza bissexual originária que, segundo Badinter (1986), assume a forma de uma verdadeira mutação. (WANG, 2005, p.67).

Assim, entendemos a construção audiovisual de MPC como um caminho de desconstrução de padrões socialmente arraigados, delimitado desde o capítulo de estreia. Essa desconstrução, muito mais potente no aspecto imagético, opera no sentido de afirmar que ninguém vem ao mundo com conceitos formados, nenhum de nós nasce pronto, dotado de crenças, sentimentos, emoções ou pensamentos adquiridos com o tempo habitado no útero.

Muito ao contrário disso: o que a ficção evidencia é que tudo que existe no universo é uma construção e, sendo assim, é na seara da insensatez e do desconhecimento que moram os preconceitos, os julgamentos prévios, a insensibilidade, a ignorância. A novela

mostra isso com o uso inteligente e sensível das estratégias argumentativas – que vimos no capítulo 3 -, as quais, a cada capítulo, vão incluindo novos degraus na escala da evolução rumo à educação, através da escolaridade, da informação, do conhecimento e da consequente quebra de paradigmas.

Nesse sentido, as palavras de Felipe Muanis muito nos servem de esteio:

Em um país em que ainda existe muita desigualdade e em que muitas pessoas não completaram seus estudos, onde para muitos é difícil discernir o certo do errado por viverem em situações de opressão por absoluta falta de informação, a telenovela atua, muitas vezes, como uma fonte de informação, em que jovens, mulheres e trabalhadores passam a entender que outra realidade é possível e que eles têm direitos que não imaginavam (MUANIS, 2015, p.97)

O que, de certa forma, tem proximidade com o que dizem as autoras estudiosas da atuação do diretor Luiz Fernando Carvalho:

Enxergamos na obra de Carvalho; "(...) um objetivo marcado pela compreensão de que é necessário mostrar o Brasil aos brasileiros por meio da linguagem televisual. Linguagem que se constrói por meio de um trabalho que valoriza tanto a educação quanto a estética." (BALOGH; MUNGIOLI, 2009, p. 339).

Mas também sabemos que a telenovela é apenas uma espécie de termômetro: sua função não é alterar comportamentos nem traços constitutivos da sociedade, mas ela serve sim para fazer pensar e ajuda a construir novos modos de enxergar a realidade social, como afirma Baccega:

Se a telenovela fosse capaz de, ela própria, modificar comportamentos da sociedade, o Brasil não teria mais preconceito contra os homossexuais, por exemplo, cuja temática tem sido frequentemente abordada. Destaque-se que a própria sociedade, na condição de co-autora da telenovela, chegou a decidir em favor da continuidade do relacionamento de um casal de homossexuais. Mas isso ocorre, ainda, apenas no âmbito da ficção (BACCEGA, 2011, p.10).

Acreditamos que MPC acerta ao mostrar que as velhas fórmulas consagradas a homens e mulheres podem conter equívocos substanciais e que incorrer em estereótipos é sempre nocivo para a formação das identidades. A novela promove a reflexão ao evidenciar personagens que desconstroem paradigmas identitários através de construções imagéticas enraizadas na nossa história, como também faz uma releitura da fórmula antiga dos contos de fadas, trazendo elementos que valorizam a cultura africana e a reflexão sobre solidão e coragem.

Desse modo, a novela afirma seu compromisso com a qualidade e não com o silêncio, com a reflexão sobre questões que nos são impingidas desde a infância e não com condições que sobrevivem porque atreladas a uma camisa de força.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nestes dois anos de mestrado, aliado ao que trazíamos de nossa vivência como telespectadora e também como jornalista que foi por quase 10 anos editora de arte e cultura, percebemos o quanto as histórias criadas para as novelas e suas temáticas tem estreita relação com o momento de sua produção.

A telenovela é um jeito criativamente particular encontrado pelos nossos criadores de teleficção seriada para narrar histórias e construir memórias, como uma família faz um álbum de fotos ou filmagens, como era corriqueiro, noutros tempos, fazer fotos e guardar em álbuns. Neles, as histórias podiam ser revistas, revisadas, repensadas, reconhecidas. A memória parecia agigantar-se com a possibilidade de seu registro material, difícil, caro e de acesso limitado.

Hoje, esses registros são tão fáceis e costumeiros que um bebê tem mais fotos em seu primeiro mês de vida do que muitos sequer alcançaram nem aos quarenta. Outrossim, arquivos digitais viraram alface em fim de festa: todos temos, em diversos formatos, imagéticos e/ou audiovisuais, registrando das coisas mais banais a fatos relevantes para uma comunidade, e aí guardam-se resquícios de uma certa ancestralidade, como nos lembra Luiz Fernando Carvalho. E a telenovela pode então ser inserida nesse escaninho, em que memória, imaginário, ancestralidade e múltiplas linguagens se hibridizam e compõem um rico painel de significação.

Por outro lado, também sabemos que, incrustada num veículo de comunicação como a tevê - que é ideológica, branca, conservadora e ancorada nas demandas mercadológicas que exigem audiência -, a teledramaturgia reproduz valores hegemônicos e trabalha, o mais das vezes, em função do grande capital. Embora, como em toda situação, existem sempre brechas possíveis dentro do próprio sistema, para burlá-lo ou inserir novas concepções. E é nessas brechas que se encontram a sensibilidade, a inteligência e perspicácia criativa dos grandes artistas, sonhadores de seu tempo e inspiradores de novos paradigmas.

É claro que existem muitas marcas ideológicas no discurso das telenovelas, que referendam aspectos não resolvidos na nossa cultura, mas esses traços não deixam de incorporar novos ventos, anunciando um processo de mudança comportamental em curso, há algumas décadas. Podemos exemplificar destacando que até o arcaico padrão de amor romântico, pelo qual sempre eram punidas as personagens que fogem aos modelos hegemônicos de conduta, anda capengando e mostra belos exemplos de transformação.

Em várias obras da ficção seriada, isso é notório, e podemos citar os casos de Avenida Brasil, Totalmente demais e Segundo sol, por exemplo. E Meu pedacinho de chão está nessa lista de telenovelas que apostam na mudança do eixo de valorização da mulher, ou por outra, que apresenta novas configurações para as construções sociais do feminino e do masculino.

Por acreditarmos que a democratização social que tanto buscamos afeta as relações afetivas e passa, inevitavelmente, pela questão de gênero, consideramos oportuno e relevante estudar um produto audiovisual como MPC por este viés que coloca no foco a estereotipia. Valorizar a mulher que tem um homem e desvalorizar a que não tem passa, obrigatoriamente, por essa discussão.

São muitas marcas ideológicas presentes no discurso das telenovelas, que escancaram aspectos não resolvidos na nossa cultura. Então, se a telenovela afirma cada vez mais, em suas mais diversas categorias de narrativas, a tendência de representar o processo de democratização crescente nas relações de gênero que vivemos atualmente, como nos diz Daniela Jakubaszko, achamos assaz enriquecedor que uma telenovela do horário das 18h tenha abordado essa questão, da forma que abordou.

Ao criar uma narrativa que acontece em meio rural, numa vila de uma pequena cidade interiorana, na qual chega uma professora para ensinar a população a ler e a escrever, parece-nos que os autores apostam em defender o quanto é capaz o conhecimento, assinalando que a educação pode muito além de alfabetizar.

Essa ideia, aparentemente simples, dos escritores Benedito, Edmara e Marcos Barbosa, se agiganta na construção teleaudiovisual orquestrada por LFC, que reveste a narrativa de novos saberes e acresce significações ao beber na fonte da cultura popular e de tantas outras linguagens (como citamos no desenvolvimento da pesquisa), ampliando a produção de sentidos gerada por MPC.

Afinal, se os tradicionais estereótipos (personagens do vilão, da mocinha, do herói e do bobo da corte), aparecem como construções - com seus papéis colocados em situações passíveis de aprovação ou reprovação, imbricados numa narrativa que apresenta cenas corriqueiras, sem nenhum grande conflito, nas quais o bem e o mal, o certo e o errado, o novo e o antigo, o rural e o urbano estão em permanente contraste -, não estaria aqui a insinuação de uma benfazeja mudança de paradigmas sociais? Como se fora uma senha, ofertada ao telespectador para que ele possa decidir entre aprovar, reprovar, concordar ou discordar com as posturas tradicionais consagradas a esses personagens clássicos. E se assim o é, a inventiva configuração da diegese de MPC nos

parece apontar para a reflexão e refração dos sentidos historicamente postos como naturais.

Porque, tudo pode ser visto por um ângulo diverso do que estamos apontando. Porém, quando se reconhece numa criança a figura do narrador, fica patente a condição da autoria como construção. Ou seja: se tudo que a narrativa exhibe tem como artífice a figura do garoto Serelepe e sua criação imaginária, consagra-se à criança o livre arbítrio para escolher que caminhos lhe parecem mais adequados, dando à infância o direito sublime de conhecer o mundo por conta própria e de construir seu edifício cultural a partir do acesso à educação.

É essa defesa da infância como plaga sagrada de construção do novo, e da educação como ferramenta necessária para erigir uma sociedade sem preconceitos - capaz de entender a diversidade como riqueza e não como forma de excluir e segregar -, que nos parece o epicentro de MPC. E foi ela que nos mobilizou no sentido de realizar esta análise.

Por essa perspectiva, acreditamos que a autoria da obra acerta com inteligência e sensibilidade ao escolher a fábula como opção narrativa, pois valeu-se de tudo que o gênero permite fazer, ousando nas intertextualidades e investindo numa *mise-en-scène*⁶⁸ requintada, para promover a magia, incitar a sensibilidade e conduzir à reflexão.

Isso propiciou o acesso a uma vastidão de textos culturais que evocam o imaginário fabular coletivo, deixando as estratégias argumentativas mais qualificadas e com atalho para os desvãos do inconsciente (território dos mitos de que tanto nos fala a psicanálise e suas imbricações com o cinema), pelo qual o acesso é mais rápido e conecta de imediato o território da emoção.

Parece-nos mesmo que os estereótipos não poderiam estar fora da narrativa de MPC. Seguindo o raciocínio do teórico alemão Walter Benjamin, o fundamento precípua da narração é a anamnese – “a memória é, em primeiro lugar, a capacidade épica” -, logo, na memória de Lepe não poderiam faltar as estereotípias. Não só porque através delas a criança apreende mais facilmente o mundo, mas sobretudo porque, sem elas, a construção épica não acontece. E se Lepe recorre à memória e nela aparecem os estereótipos é porque estes lhe foram introjetados pelo ambiente em que vive, cresce e vai construindo suas percepções do mundo.

Porém, a riqueza maior da direção foi motivar o telespectador a refletir sobre a obsolescência em que estão incrustados os estereótipos e o quão de atraso e preconceito

⁶⁸ Expressão francesa relativa à encenação, surgida na França, no século XIX, para definir o movimento dos personagens pelo cenário e o posicionamento dos objetos no palco. Ver em <https://www.significados.com.br/mise-en-scene/>. Acesso em 20 dez 2018.

habitam em tantas posturas diante do novo e do singular. Consagrar a Lepe o poder maior da narração nos parece o mais potencial dos acertos porque

O narrador enriquece a sua própria verdade com aquilo que vem a saber, apenas de ouvir dizer. Saber narrar a sua vida é a sua vocação; a sua grandeza é narrá-la inteiramente. (BENJAMIM, 1996, p. 81).

Ademais, com o apuro estético com o qual LFC define sua linha de direção, tudo na obra conflui para um intrincado desenho artístico no qual nada parece faltar ou estar sobrando: texto, imagem, música, cenografia, personagens e ação hibridizam-se para contar uma estória que não tem tempo certo nem lugar definido mas que, ao mesmo tempo, está em toda parte e serve a qualquer tempo.

Acresça-se ainda o quanto a construção audiovisual de LFC prima por evidenciar ao público que ele está diante de uma criação, portanto, faculta-se ao telespectador a decisão de entrar ou não no mundo mágico do Pedacinho. A ele é dada toda liberdade para fugir ou mergulhar no universo encantado e ancestral pelo qual fluem todos os encantamentos, personagens, conflitos e soluções que povoam a Vila de Santa Fé.

É a infância com seu potencial avassalador de significações que emerge da novela com indubitável eloquência e faz eco no coração de quem quer conheça a estória de Lepe e seus inventivos personagens. Porque sendo todos nós “eternas crianças na idade do porquê”, é certo que tenhamos a infância como nosso lugar de fala, atávico e seminal.

Assim, o caleidoscópio visual, sonoro e estético de MPC, que convoca diferentes épocas e hibridiza diferentes linguagens, consagra o tesouro da fábula para celebrar a potência da infância como território da criatividade, do onírico e da liberdade. Por isso, ousamos afirmar: MPC é um conto de fadas sem tempo definido cujo espaço é o imaginário do telespectador, nas filigranas da infância que sua memória guardou.

É pena que num veículo tão fugaz como é a tevê, uma obra com todos os inúmeros méritos de MPC fique quase esquecida nos compartimentos onde repousa silenciosa a teledramaturgia. Quem irá rever ? Quem irá exibi-la novamente para que as novas gerações tenham acesso a essa fonte caudalosa de beleza, magia, riqueza cultural e tanta simbologia ?

São questões que nos interpelam agora e que deixamos ao leitor ou possíveis dialoguistas para que nos ajudem a elaborar como partes da construção narrativa, as quais agigantam a obra, uma vez que a criação artística é tão maior e mais rica quanto mais sentidos impulsionar e quanto mais releituras permitir.

Nesse sentido, nossa intenção é prosseguir investigando, conhecendo cada vez mais os processos de construção da narrativa audiovisual e quiçá contribuindo para que novas pesquisas se concretizem, sobretudo na construção das fabulações telenovelísticas. Portanto, esta caminhada prevê prosseguimento e novas investigações por meio da produção de textos e análises sobre o gênero que tanto nos encanta e à multidão que desde sempre avalizou a produção de ficção seriada televisiva brasileira.

REFERÊNCIAS

- ADLER, Stella. **Técnica da representação teatral**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- ALENCAR, Mauro. **A hollywood brasileira: Panorama da Telenovela no Brasil**. São Paulo: Senac, 2002.
- ANDRADE, Roberta Manuela Barros de. **O fascínio de Scherazade: usos sociais da telenovela**. São Paulo: Annablume, 2003^a.
- ATAÍDE, Vicente. **A narrativa de ficção**. São Paulo: Ed. Mc Graw-Hill do Brasil, 1974.
- BACCEGA, Anna Maria. A construção do “real” e do “ficcional”. In **Comunicação e análise do discurso**. FIGARO, Roseli (org). São Paulo: editora Contexto, 2013.
- BACCEGA, Anna Maria. **Comunicação e linguagem**. Discursos e Ciência. São Paulo: Ed. Moderna, São Paulo, 1998.
- BACCEGA, Anna Maria. Comunicação e tecnologia: educação e mercado de trabalho, em **Comunicação & Educação**, nº 02 (Ene.-abr., 1995), pp. 07-13.
- BACCEGA, Maria A. *et al.* : “Consumindo e vivendo a vida: telenovela, consumo e seus discursos”, in LOPES, Maria Immacolata V. de (Org.): **Ficção televisiva transmidiática no Brasil: plataformas, convergência, comunidades virtuais**. Porto Alegre, Sulina.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BALOGH, Anna Maria. **O discurso ficcional na TV: sedução e sonhos em doses homeopáticas**. São Paulo: EDUSP, 2002.
- BARTHES, Roland. **Análise estrutural da narrativa**. Rio de Janeiro: Vozes, 1972.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: editora Nova Fronteira, 1984.
- BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso – ensaios críticos**. Rio de Janeiro: editora Nova Fronteira, 1990.
- BARTHES, Roland.. **A Morte do Autor**. In: O Rumor da Língua. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BARTHES, Roland. “Efeito de real”. In: **O rumor da língua**. Trad. Mario Laranjeira. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e simulações**. Lisboa: Editora Relógio D’Água, 1991.
- BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. S. P. Rouanet, São Paulo: Brasiliense, 1996.

- BARTHES, Roland. **Reflexões: a criança, o brinquedo e a educação**. São Paulo: Summus, 1984.
- BARTHES, Roland. **Rua de mão única**. São Paulo: Brasiliense, 1987. (Obras Escolhidas, 2)
- BERGSON, Henri. **O Riso**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. 7.ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.
- BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Rio de Janeiro: Ed. Bertrand Brasil, 2003.
- BOURDIEU, Pierre. **Sobre a televisão: a influência do jornalismo e Os Jogos Olímpicos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.
- BORDWELL, David. O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. In: RAMOS, Fernão (org.), **Teoria contemporânea do cinema: documentário e narrativa ficcional**, vol 2. São Paulo: Senac, 2005, pp. 277-301.
- BULHÕES, Marcelo. **A ficção nas mídias**. São Paulo: editora Ática, 2009.
- CAMPEDELLI, S. Y. **A TELE-NOVELA**. 1.ed. São Paulo: Ática, 1985.
- CAMPOS, Flavio de. **Roteiro de cinema e televisao: a arte e técnica de imaginar, perceber e narrar uma história**. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.
- CANDIDO, Antônio. ROSENFELD, Anatol. PRADO, Décio de Almeida. GOMES, Paulo Emílio Salles. **A personagem de ficção**. São Paulo: Editora Perspectiva, 5ª edição, 1976.
- CARVALHO, L. F. Entrevista [04 Julho, 2009]. **Diário de ateliê**. Entrevista concedida a Carlos Dala Stella.
- CARVALHO, L. F. **Amarello visita: Luiz Fernando Carvalho**. Entrevista. Amarello. Entrevista concedida a Tomás Biagi Carvalho, 2016, s.d.
- CARVALHO, L. F. **Educação pelos sentidos**. In: MIDIAMÉRICA: indicada para crianças e adolescentes. Cadernos Rio Mídia 3. Rio de Janeiro: Prefeitura do Rio de Janeiro, p. 23-27, 2008.
- COMPARATO, Doc: **Roteiro: arte e técnica de escrever para cinema e televisão**. Rio de Janeiro, Nórdica, 1983.
- COSTA, Cristiane. **Eu compro essa mulher**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 2000.
- COSTA, Cristina. **A milésima segunda noite**. São Paulo: Annablume, 2000.
- CHALHUB, Samira. **Funções da Linguagem**. São Paulo: editora Ática, 1987.
- CHARAUDEAU, Patrick. **Discurso das Mídias**. São Paulo: Contexto, 2006

DALBONI, M. **Meu pedacinho de chão**. 1.ed. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2014.

ECO, Umberto. **Obra Aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

ECO, Umberto. **Interpretação e Superinterpretação**. São Paulo: editora Martins Fontes, 1993.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

ESPINAL, Luis. **Cinema e seu processo psicológico**. São Paulo: LIC Editores, 1976.

FERNANDES, Ismael. **Memória da Telenovela Brasileira**. São Paulo: editora Brasiliense, 1987.

FIALLO, Délia (1995): “La telenovela, el viejo melodrama que nunca muere”, en **Comunicación. Estudios venezolanos de comunicación**, nº 91 (3º trimestre, 1995), pp. 15-18.13.

FIELD, Syd. **Manual de Roteiro**. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 1995.

FIGUEIREDO, Ana Maria C. **Teledramaturgia brasileira: arte ou espetáculo ?** São Paulo: Paulus, 2003.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. **Narrativas Migrantes: Literatura, Roteiro e Cinema**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2010.

FILHO, Daniel. **O circo eletrônico**. Rio de Janeiro: editora Zahar, 2ª edição, 2003.

FOUCAULT, Michel. **Isto não é um cachimbo**. Trad. Jorge Coli. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

GANCHO, Cândida Vilares. **Como Analisar Narrativas**. São Paulo: Ática, 1991.

GIKOVATE, Flávio. **Homem: o sexo frágil ?** São Paulo: MG Editores, 1989.

GOMES, Itania Maria Mota. **Televisão e Realidade**. Bahia: EDUFBA, 2009.

GUZZI, C. P. **Por uma Imagem da Literatura: a poética do escancaramento do diretor Luiz Fernando Carvalho**. 2015. 359 f. Tese (Doutorado em estudos literários) – Universidade Estadual Paulista “Júlio Mesquita Filho”, Faculdade de Ciências e Letras (Campus de Araraquara), 23/04/2015.

HAMBURGER, Esther. **O Brasil antenado: a sociedade da novela**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 2005.

JANUZELLI, Antonio Janô. **A aprendizagem do ator**. São Paulo: editora Ática, 1992.

JOLY, Martine – **A imagem e a sua interpretação**. Lisboa: edições 70, 2002.

JOST, François. **Seis lições sobre televisão**. São Paulo, Sulina, 2004.

KEHL, Maria Rita. **A mínima diferença**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

KEHL, M. R. 1986. “Eu vi um Brasil na TV”. In: KEHL, M. R.; COSTA, A. H.; SIMÕES, I. F. (orgs.). **Um país no ar: história da TV brasileira em três canais**. São Paulo: Brasiliense/Funarte. 1979. Anos 70: televisão. Rio de Janeiro: Edições Europa.

LANDIM, P. Artista plástico criador do “mundo de sonhos” da novela das 18h abre seu ateliê. **O dia**, Rio de Janeiro, 07 Jun. 2014. Disponível em: . Acesso em: 04 Out. 2016

LEITE, Chiappini Moraes (1985): O foco narrativo. São Paulo, Ática. LEMOS, André (2007). “Cidade e mobilidade. Telefones celulares, funções pósmassivas e territórios informacionais”, em **Matrizes**, vol. 1, nº.1, pp. 121-137.

LOPES, M. I. V. et al. **Vivendo com a telenovela: mediações, recepção e teleficcionalidade**. São Paulo: Summus, 2002.

LOPES, M. I. V. et al. A telenovela brasileira: uma narrativa sobre a nação. **Revista Comunicação & Educação**, 25. São Paulo, jan/abr 2003.

LOPES, M. I. V. et al. Narrativas televisivas e identidade nacional: o caso da telenovela brasileira. Trabalho apresentado no Núcleo de ficção seriada, **XXV Congresso Anual da Comunicação**, Salvador/BA, 4 e 5 de setembro de 2002.

LOPES, M. I. V. et al. Telenovela como recurso comunicativo, em **Matrizes**, vol. 3, nº.1, pp. 21-4, 2009.

MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério**. São Paulo: Senac, 2000.

MACIEL, Luiz Carlos. **O poder do clímax – Fundamentos do roteiro de cinema e TV**. São Paulo: editora Giostri, 2017.

MAINGUENEAU, D. **Gênese dos discursos**. Trad. S. Possenti. São Paulo: Parábola Editorial, 2008.

MARTIN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**. Comunicação, cultura e hegemonia. Tradução: Ronald Polito e Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009. McLUHAN, Marshal. **Os meios de comunicação como extensão do homem**. 5.ed. São Paulo: Cultrix, 1979.

MEYER, Marlyse. **Folhetim: uma história**. São Paulo: Cia das Letras, 1996.

MORIN, Edgar. **A cabeça bem feita**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

MORIN, Edgar. **O cinema ou o homem imaginário**. Lisboa: Moraes Editores, 1970.

MOTTA, Luiz Gonzaga. **A análise crítica da narrativa**. Brasília: UNB, 2013.

MOTTER, Maria Lourdes. **Ficção e realidade**: A construção do cotidiano na telenovela. São Paulo: Alexa Cultural, Comunicação & Cultura - Ficção Televisiva, 2003.

MUANIS, Felipe. **A imagem televisiva**: Autorreferência, Temporalidade, Imersão. São Paulo: editora Appris, 2018.

MUANIS, Felipe. **Audiovisual e mundialização**. São Paulo: editora Alameda, 2015.

MUNIZ, Lauro César. **Nos bastidores da telenovela**. Comunicação & Educação. São Paulo: CCA-ECA-USPI Moderna, n.4, set./dez. 1995. p.94- 103

ORMEZZANO, Graciela, POTRICH, Cilene Maria, FRIDERICH, Bibiana. CORDEIRO, Lilian. **Cultura e estereótipos veiculados pela televisão**. Trabalho apresentado no grupo de trabalho de audiovisual, VIII Congresso de Ciências da Comunicação na região sul, Passo Fundo (RS), 2005.

OROFINO, M. I. R. **Carnaval Maluco**: mise-en-scene lúdica e realismo burlesco na telenovela *Meu Pedacinho de Chão*. Crítica Cultural, Palhoça, v.10, n.1, p.55-69, jan/jun. 2015.

OVIDO, Michelina. **El método guionarte – Guion y creatividad I**. Argentina: Universidad Nacional de Rio Negro y Guionarte, 2016.

PALLOTTINI, R. (1998): **Dramaturgia de televisão**. São Paulo, Moderna.

PÊCHEUX, Michel. **Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio**. Trad. Eni Orlandi et al. 2ª edição. Campinas, SP: editora da Unicamp, 1975.

PRUDÊNCIO, Verônica. **Meu pedacinho de chão**. Rio de Janeiro: Comunicação Globo, 27 mar. 2014. (Press release).

REY, Marcos. **O Roteirista Profissional de Cinema e Televisão**. São Paulo: Ática, 1988.

RICOEUR, Paul. **Tempo e Narrativa**. Campinas: Papyrus, 1997, T.3.

SABOYA, Jackson. **Manual do Autor Roteirista**. Rio de Janeiro: Record, 1992.

SADEK, José Roberto. **Telenovela: um olhar do cinema**. São Paulo: editora Summus, 2008.

SARAIVA, Leandro & CANNITO, Newton. **Manual de Roteiro, ou Manuel...** São Paulo: Editora Conrad, 2004.

SODRÉ, Muniz. **A comunicação do grotesco**. 7.ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1978.

SODRÉ, Muniz. **A máquina de narciso**. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

SODRÉ, Muniz..**Reinventando a Cultura**: a comunicação e seus produtos. 4.ed. Petrópolis: Vozes, 2001.

SODRÉ, Muniz.**As estratégias sensíveis**: afeto, mídia e política. Petrópolis, RJ: Vozes, 2006.

STANISLAVSKI, Constantin. **A construção da personagem**. São Paulo: editora civilização Brasileira, 1996.

TARKOVISKI, Andrei. **Esculpir o tempo**. São Paulo: Ed Martins Fontes, 1989.

TAVARES, Mirian Nogueira. **Cinema digital: novos suportes, mesmas histórias**. São Paulo: ARS, v. 6, n. 12, Dec. 2008.

TÁVOLA, Artur da. **A Telenovela Brasileira** – história, análise e conteúdo. Rio de Janeiro: editora Globo, 1996.

TÁVOLA, Artur da. **Comunicação é mito**. Rio de Janeiro: editora Nova Fronteira, 1985.

TÁVOLA, Artur da. **O ator**. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1984.

TÁVOLA, Artur da. **A Liberdade do Ver**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

THOMASSEAU, Jean-Marie: **O melodrama**. São Paulo, Perspectiva, 2005.

THOMÉ, Cláudia de Albuquerque. **Jornalismo e ficção: a telenovela pautando a imprensa**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2005. In <http://www.dominiopublico.gov.br> Acesso em 30 jul 2018.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

WHITE, Robert (1994): **Televisão como mito e ritual en Comunicação & Educação**, nº 1 (Sept-dic., 1994), pp.47-55

XAVIER, Ismail. **O Olhar e a Cena**. São Paulo: Cosac & Naif, 2003.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico**. São Paulo: editora Paz e Terra, 2005.

XEXEO, Artur. **Janete Clair: a usineira de sonhos**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1996.

Digitais

ANDREOLI, Luiz. **As estações de Meu pedacinho de chão**. Disponível em <http://luizandreoli.com.br/fe-bedran-as-estacoes-de-meu-pedacinho-de-chao/>. Acesso em 25 jan 2019.

ARROYO REDONDO, Susana. **La estructura de la telenovela como relato tradicional. Culturas populares**. Revista Electronica 2 (mayo-ago. 2006), 20 p. Disponível em: <<http://www.culturaspopulares.org/textos2/articulos/arroyo1.pdf>>. Acesso em: 05 fev 2019.

BACCEGA, Maria Aparecida. **Ressignificação e atualização das categorias de análise da “ficção impressa” como um dos caminhos de estudo da narrativa teleficcional**. Comunicación, Sevilha, v. 1, n. 10, p. 1290-308, 2012. Disponível em: <http://www.revistacomunicacion.org/pdf/n10/mesa8/100.Ressignificacao_e_atualizacao_das_categorias_de_analise_daficcao_impressacomo_um_dos_caminhos_de_estudo_da_narrativa_teleficcional.pdf>. Acesso em 26 jan 2019.

CARVALHO, Luiz Fernando. Entrevista à Folha de São Paulo. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/serafina/2014/04/1445086-luiz-fernando-carvalho-critica-novelas-tradicionais-e-cruza-conto-de-fadas-e-hq.shtml>. Acesso em 18 jan 2019.

CORSO, Diana. O teleorfanato nosso de cada dia. In **Revista da Associação Psicanalítica de Porto Alegre**, ano IX, número 16, julho 1999. Disponível em <http://www.apoa.com.br/uploads/arquivos/revistas/revista16.pdf>. Acesso em 26 jan 2019.
DAILYMOTION. **Meu Pedacinho de Chão**. Disponível em http://www.dailymotion.com/video/x1txhzi_meu-pedacinho-de-chao. Acesso em 02 jan 2019.

GUZZI, Cristiane Passafaro, e BALDAN, Ma de Lourdes Ortiz Gandini. Por uma educação dos sentidos: as realizações artísticas do diretor Luiz Fernando Carvalho. In **Caderno Seminal Digital** Ano 20, nº 20, V. 20 (Jul-Dez/2013 – ISSN 1806-9142) <http://www.e-publicacoes.uerj.br/ojs/index.php/cadernoseminal/article/download/12016/9403>. Acesso em 28 dez 2017.

HAMBURGER, Esther. **Telenovelas e interpretações do Brasil**. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/ln/n82/a04n82.pdf>. Acesso em 05 fev 2019.

SOUZA, Vasni de Oliveira; LIMOLI, Loredana. **O humor da telenovela como recurso didático no ensino de leitura e produção de textos**. Disponível em http://www.ple.uem.br/3celli_anais/trabalhos/estudos_linguisticos/pfd_linguisticos/106.pdf. Acesso em 20 jan 2019.

JORGE, Carlos Leonardo Weber. **Onde está a graça ?** O humor segundo Bergson em contos de Mark Twain. Disponível em <http://www.letras.ufpr.br/documentos/graduacao/monografias/ss-2009/Onde-graca.pdf>. Acesso em 18 jan 2019.

JUNQUEIRA, Antônio Hélio. Narrativas do rural brasileiro na obra teleficcional de Benedito Ruy Barbosa: territórios do imaginário do desejo e dos conflitos pela terra. In **Mídia e Cotidiano** – Revista do programa de pós-graduação em mídia e cotidiano da UFF. <http://www.ppgmidiaecotidiano.uff.br/ojs/index.php/Midecot/article/view/399> Acesso em 30 dez 2017.

LIANA, Cintia. **A orfandade silenciosa**. Disponível em <http://psicologiaeadocao.blogspot.com/2012/05/orfandade-silenciosa.html>. Acesso em 22 jan. 2019.

LIMA, Denise Aristimunha de. **Desvelando Meu Pedacinho de Chão: a telenovela e suas relações intertextuais e intratextuais**. Disponível em <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2014/resumos/R9-0817-1.pdf>. Acesso em 20 jan 2019.

MACHADO, Arlindo. A televisão após a hecatombe. **Televisão: formas audiovisuais de ficção e de documentário**. Volume 1. BORGES, Gabriela; PUCCI JR., Renato Luiz; SELIGMAN, Flávia (eds.). 1ª edição. São Paulo: Faro e São Paulo, setembro 2011. In:

http://www.socine.org/wp-content/uploads/2015/11/Borges_Pucci_Seligman-Televisao-Formas-Audiovisuais-de-Ficcao-e-de-Documentario_Volumen-I.pdf Acesso em 29 dez 2017.

MARCHI, Rita de Cássia. **Walter Benjamin e a infância**: apontamentos impressionistas sobre sua(s) narrativa(s) a partir de narrativas diversas. Disponível em <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/faced/article/viewFile/7535/6360>. Acesso em 26 jan 2019.

MARTINS, Joyce & COELHO, Rebeca. (2015). O gênero e a Ciência Política: questões de episteme e método a partir do estudo de candidaturas de mulheres. **Revista Andina de Estudos Políticos**, Vol. V, N° 2, pp. 47-63. Disponível em www.iepa.org.pe/raep/index.php/ojs/article/download/63/51/. Acesso em 05 fev 2019.

MARTINS, Joyce. **Pensamento social e questão de gênero**. Disponível em <https://cafecomsociologia.com/pensamento-social-e-questao-de-genero/> Acesso em 05 fev 2019

MEU PEDACINHO DE CHÃO. Disponível em <http://www.teledramaturgia.com.br/tele/meupedacinho71b.asp>. Acesso em: 15 jul. 2014.

MEU PEDACINHO DE CHÃO Disponível em [https://pt.wikipedia.org/wiki/Meu_Pedacinho_de_Ch%C3%A3o_\(2014\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Meu_Pedacinho_de_Ch%C3%A3o_(2014)). Acesso em 17 jan 2019.

MEU PEDACINHO DE CHÃO. <http://vestindoacena.com/o-mundo-encantado-de-meupedacinho-de-chao/>
<http://natelinha.uol.com.br/novelas/2014/04/06/meu-pedacinho-de-chao-remake-ganha-tom-de-fabula-e-atemporal-73587.php>.

MUANIS, Felipe. Aprendendo a ler a televisão: uma confluência possível. Txt: **Leituras Transdisciplinares de Telas e Textos**, [S.l.], v. 1, n. 1, p. 7-21, jun. 2005. ISSN 1809-8150. <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/txt/article/view/8086>. Acesso em 29 dez 2018. doi:<http://dx.doi.org/10.17851/1809-8150.1.1.7-21>.

MUANIS, Felipe. A pior televisão é melhor que nenhuma televisão. São Paulo: **Revista Matrizes**. V. 9 - N° 1 jan./jun. 2015 São Paulo - Brasil Felipe de Castro Muanis p. 87-101. In <https://www.revistas.usp.br/matrizes/article/download/100675/99405/> Acesso em 30 de 2018.

MUNGIOLI, Maria Cristina Palma. AMARAL, Guilherme. **Meu Pedacinho de Chão** – construção e discursos de uma “novela-fábula. Ver em <http://www.intercom.org.br/sis/2014/resumos/R9-2679-1.pdf>. Acesso em 16 jan 2019.

MUNGIOLLI, Maria Cristina Palma. **Minissérie Grande Sertão: Veredas: Gêneros e Temas** - construindo um sentido identitário de nação. Disponível em <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2007/resumos/R1556-1.pdf> Acesso em 17 jan 2019.

OROFINO, Maria Isabel Rodrigues. Carnaval maluco: mise-en-scène lúdica e realismo burlesco na telenovela Meu Pedacinho de Chão. **Crítica Cultural –Critic**, Palhoça, SC, v. 10, n. 1, p. 55-69, jan./jun. 2015. Página 55 CARNAVAL MALUCO: MISE-EN-SCENE

LÚDICA E REALISMO BURLESCONA TELENOVELA MEU PEDACINHO DE CHÃO.
Acesso em 20 dez 2018.

PADIGLIONE, Cristina. Benedito Ruy Barbosa volta à cena. **Blog Cristina Padiglione**. Estadão. Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/televisao,benedito-ruy-barbosa-volta-a-cena,1149820>>. Acesso em: 18 jun.2014.

PADIGLIONE, Cristina. „Isso não é um „pedacinho“ de chão, é um latifúndio. **Blog Cristina Padiglione**. Estadão. Disponível em: <<http://blogs.estadao.com.br/cristina-padiglione/isso-nao-e-um-pedacinho-de-chao-e-um-latifundio/>>. Acesso em: 11 jun.2014.

PADIGLIONE, Cristina. Novela “Meu Pedacinho de Chão” volta com apenas 20 atores. **Blog Cristina Padiglione**. Estadão. Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/televisao,novela-meu-pedacinho-de-chao-volta-com- apenas-20-atores,1139292>>. Acesso em: 21 jun.2014.

MEU PEDACINHO DE CHÃO: confira curiosidades sobre os cabelos usados na novela. Disponível em http://www.belezaextraordinaria.com.br/noticia/meu-pedacinho-de-chao-confira-curiosidades-sobre-os-cabelos-usados-na-novela_a2104/1. Acesso em 16 jan 2019.

PUCCI JÚNIOR, Renato Luiz. **Inovações estilísticas na telenovela**: a situação em Avenida Brasil. Disponível em <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/16648/11811>. Acesso em 16 jan 2019.

STYCER, Maurício. **Personagem de Irandhir Santos rouba a cena em “Meu Pedacinho de Chão”...** - Disponível em <https://mauriciostycer.blogosfera.uol.com.br/2014/04/30/personagem-de-irandhir-santos-rouba-a-cena-em-meu-pedacinho-de-chao/>. Acesso em 25 jan 2019.

VILLALBA, Patrícia. **Meu pedacinho de chão leva as novelas um passo à frente**. Blog Quanto drama. Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/blog/quanto-drama/folhetinescas/no-fundo-do-olho-de-zelao-um-belo-passo-da-telenovela/>>. Acesso em 04 out 2016.

WANG, May-Lin. **Gênero**: dos estereótipos à subjetivação. Círculo Psicanalítico do Rio de Janeiro. Cad. Psicanal., CPRJ, Rio de Janeiro. ano 27, no 18, p.63-86, 2005. Disponível em http://cprj.com.br/imagenscadernos/caderno18_pdf/8Cadernos%20n.%2018_G%C3%AAnero%20-dos%20estere%C3%B3tipos%20%C3%A0%20subjetiva%C3%A7%C3%A3o.pdf. Acesso em 16 jan 2019.

ANEXO - IMAGENS DE MEU PEDACINHO DE CHÃO



O layout da vinheta de abertura da telenovela.



Da cenografia criada por Raimundo Rodriguez a partir de material reciclado.



O colorido da Vila de Santa Fé no verão, a partir da criação de Raimundo Rodriguez.



O trenzinho que faz a ligação entre a Cidade das Antas e a Vila de Santa Fé.



A professora Juliana na escola fictícia de material reciclado.



No conto de fadas televisivo, Zelão é o cowboy estilizado e as vaquinhas compõem um carrossel da fazenda do coronel Epa.



Zelão dá carona à professora Juliana em seu cavalinho fabular que anda.



A famosa carta de amor de Zelão que nunca foi escrita por Rodapé.



Catarina é a “madame”, sempre colorida, alegre, amorosa e compreensiva.



Lepe consegue fugir do orfanato e vai direto encontrar Pituca.



O coronel finalmente aceita Lepe e assume a paternidade da criança.



Os personagens em miniatura: brinquedos no universo lúdico do quarto de Serelepe.

O INVERNO CENOGRÁFICO



A criação do inverno foi um dos pontos altos no uso das estratégias argumentativas...



Rodapé, Lepe e Pituca apreciando a chegada do inverno na Vila de Santa Fé.



Fonte: Site da telenovela (<http://gshow.globo.com/novelas/meu-pedacinho-de-chao/>)

A Madame Catarina (Juliana Paes), cujo visual sempre foi muito colorido e enfeitado em plena estação invernososa.

Assim como as imagens deixam ver, o figurino é um dos pontos altos da mise-en-scène da novela. Faz parte, com muita propriedade, das estratégias argumentativas utilizadas para seduzir o telespectador. Foi tão marcante e ganhou tanta adesão do público que mereceu até exposição de figurinos em espaços de exposição na capital carioca e em São Paulo⁶⁹.

*Todas as imagens fazem parte do acervo da Rede Globo de Televisão e estão disponíveis através do Google.

⁶⁹ Ver matéria em <http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/2014/12/exposicao-exibe-figurino-da-novela-meu-pedacinho-de-chao-no-rio.html>