

**TELEDRAMATURGIA**

**Meu Pedacinho de Chão  
e uma  
metodologia de análise**

***Aurora Miranda Leão***

HOME



EDITORA

Aurora Almeida de Miranda Leão

**TELEDRAMATURGIA**  
***Meu pedacinho de chão e uma metodologia de análise***

1ª Edição

Belém-PA  
Home Editora  
2023

© 2023 Edição brasileira  
by Home Editora  
© 2023 Texto  
by Autor  
Todos os direitos reservados

Home Editora  
CNPJ: 39.242.488/0002-80  
www.homeeditora.com  
contato@homeeditora.com  
9198473-5110  
Av. Augusto Montenegro, 4120 - Parque Verde, Belém - PA, 66635-110

**Editor-Chefe**

Prof. Dr. Ednilson Ramalho

**Revisão, diagramação e capa**

Autor

**Produtor editorial**

Laiane Borges

**Catálogo na publicação  
Home Editora**



T268

Teledramaturgia: *Meu pedacinho de chão* e uma metodologia de análise / Aurora Almeida de Miranda Leão. – Belém: Home, 2023.

Livro em PDF

106p., il.

ISBN: 978-65-84897-95-3

DOI: 10.46898/home.b828547f-47a8-469c-a335-6d095ca32142

1. Teledramaturgia. I. Leão, Aurora Almeida de Miranda. II. Título.

CDD 790

Índice para catálogo sistemático

I. Teledramaturgia.



Todo o conteúdo apresentado neste livro é de responsabilidade do(s) autor(es).

Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-SemDerivações 4.0 Internacional.

### **Conselho Editorial**

Prof. Dr. Ednilson Sergio Ramalho de Souza - UFOPA  
(Editor-Chefe)

Prof. Dr. Laecio Nobre de Macedo-UFMA

Prof<sup>a</sup>. Ma. Rayssa Feitoza Felix dos Santos-UFPE

Prof. Me. Otávio Augusto de Moraes-UEMA

Prof. Dr. Aldrin Vianna de Santana-UNIFAP

Prof<sup>a</sup>. Ma. Luzia Almeida Couto-IFMT

Prof. Me. Luiz Francisco de Paula Ipolito-IFMT

Prof. Me. Fernando Vieira da Cruz-Unicamp

Prof. Dr. Carlos Erick Brito de Sousa-UFMA

Prof<sup>a</sup>. Dra. Renata Cristina Lopes Andrade-FURG

Prof. Dr. Clézio dos Santos-UFRRJ

Prof. Dr. Rodrigo Luiz Fabri-UFJF

Prof. Dr. Manoel dos Santos Costa-IEMA

Prof<sup>a</sup>. Ma. Adriana Barni Truccolo-UERGS

Prof. Me. Alisson Junior dos Santos-UEMG

Prof. Me. Raphael Almeida Silva Soares-UNIVERSO-SG

Prof. Dr. Rodolfo Maduro Almeida-UFOPA

Prof. Me. Tiago Silvio Dedonê-Facrei

Prof. Dr. José Morais Souto Filho-FIS

Prof. Me. Fernando Francisco Pereira-UEM

Prof. Dr. Deivid Alex dos Santos-UEL

Prof. Me. Antonio Santana Sobrinho-IFCE

Prof<sup>a</sup>. Dra. Maria de Fatima Vilhena da Silva-UFPA

Prof<sup>a</sup>. Dra. Dayse Marinho Martins-IEMA

Prof. Me. Darlan Tavares dos Santos-UFRJ

Prof. Dr. Daniel Tarciso Martins Pereira-UFAM

Prof<sup>a</sup>. Dra. Elane da Silva Barbosa-UERN

*“Acreditamos que um mundo melhor se faz com a difusão do conhecimento científico”.*

Equipe Home Editora

## **Palavra da Autora**

Esta publicação contém a dissertação de mestrado apresentada no PPGCom da Universidade Federal de Juiz de Fora, em abril de 2019, intitulada “MEU PEDACINHO DE CHÃO: sete movimentos à procura da narrativa”. Entretanto, passado o tempo, fizemos ajustes, retirando ou incluindo argumentos, daí o porquê da alteração do título neste e-book, visando abranger maior número de pessoas igualmente interessadas em analisar obras da Teledramaturgia Brasileira, produto cultural tão caro à indústria criativa nacional, e cujo percurso analítico é tantas vezes difícil de definir.

Assim, você, leitor (a) amigo (a), encontrará aqui a análise da telenovela “Meu pedacinho de chão”, de Benedito Ruy Barbosa (com colaboração da filha Edilene e do neto Marcos Barbosa), realizada e exibida pela TV Globo no período de 7 de abril a 1 de agosto de 2014, a qual investigamos unindo a proposta metodológica de Análise Crítica da Narrativa, do professor Luiz Gonzaga Motta (UNB), à de Construção do Roteiro Audiovisual, do ensaísta e filósofo da contracultura, Luiz Carlos Maciel (1938-2017).

A ideia de junção das proposições deve-se ao fato de termos encontrado estreita similaridade entre elas, ambas propondo sete caminhos para melhor se concernir a compreensão do produto final entregue ao público e a intenção de seus criadores.

**Aurora Miranda-Leão**

Juiz de Fora, fevereiro 2023

**Capa:** Criação do artista Raimundo Rodriguez (série LATIFÚNDIOS)

@rodriguezraimundo

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 quanto 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, criador de inventividade contagiante e engenhoso colecionismo, contribuição fundamental para definir meu encantamento absoluto com a teledramaturgia assinada por Luiz Fernando Carvalho; e a Janete Scarani, que com gentileza e disponibilidade fez a ponte para eu conhecer mais e melhor o trabalho singular do mestre conterrâneo;

À professora Cláudia Thomé, orientadora decisiva, a acolher ideias e leituras com afeto, indicando atalhos cruciais, como a escolha da metodologia proposta por Luiz Gonzaga Motta;

À professora Christina Musse, primeiro sorriso que encontrei quando cheguei à Faculdade de Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora, ainda em seu espaço dividido com a Faculdade de Educação, acolhendo-me sempre com desvelo, carinho e amizade;

Ao professor Márcio Guerra, com quem tive a primeira aula do mestrado, mostrando nas aulas de Cultura Brasileira o quanto simplicidade, estudo, boa vontade, humildade, respeito à diversidade e abertura ao novo são ferramentas para seguir em busca do melhor;

À professora Sônia Cristina Reis, de quem tive a satisfação de ser aluna, integrante de minha banca de qualificação, com indicações de leituras relevantes; e

ao professor Marco Aurélio Reis, contribuindo sempre com perguntas instigantes e dicas a incorporar;

À Niedja Ribeiro de Melo, segunda mãe - amor constante, 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, gente imensamente querida e também fundamental no meu matelassê afetivo: Felipe Ribeiro de Melo e Mayara com nosso amado Pedro Felipe;

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

E aos que ainda hão de chegar.

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 e exibida pela TV Globo no primeiro semestre de 2014, no 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 televisual, as estratégias argumentativas usadas e qual metanarrativa foi evidenciada. Aliamos à proposição de Motta (2013) os passos de elaboração do roteiro audiovisual, conforme Luiz Carlos Maciel (2017). Também recorremos a conceitos de Marshall McLuhan, Mikhail Bakhtin, Walter Benjamin e Pierre Bourdieu para elucidar questões ligadas à estereotipia de gênero. Pesquisadoras como Maria Immacolata, Cristina Mungioli, Cristina Costa, Isabel Orofino, Maria de Lourdes Motter e Anna Maria Balogh também estão entre nossas referências. Concluimos haver benfazeja reflexão sobre padrões hegemônicos de feminino e masculino numa obra que realça 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 .....	37
Figura 2 - A Educação como esteio .....	43
Figura 3 - Professora Juliana .....	63
Figura 4 - Coronel Epa, o temido vilão .....	65
Figura 5 - Zelão, o anti-herói .....	67
Figura 6 - Nando, o filho que quebra padrões .....	69
Figura 7 - Gina, “a mulher-homem” .....	70
Figura 8 - Rodapé, o personagem tipicamente popular .....	72
Figura 9 - Serelepe e a riqueza da infância .....	73
Figura 10 - Lepe, o narrador .....	86

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO.....</b>	<b>14</b>
<b>2 TELENOVELA E IDENTIDADES .....</b>	<b>19</b>
2.1 DO ENTRETENIMENTO À REPRESENTAÇÃO SOCIAL.....	22
2.2 DESEJOS DE FANTASIA E ÂNCORA DO COTIDIANO .....	28
2.3 COMPORTAMENTOS EMBRULHADOS PARA CONSUMO .....	31
<b>3 O DIFERENCIAL PEDACINHO .....</b>	<b>33</b>
3.1 TEMÁTICA POTENCIALIZADA PELA IMAGEM.....	42
3.2 EXEMPLOS SÃO CONSTRUÇÕES SOCIAIS .....	44
3.3 HÍBRIDA, RIZOMÁTICA, ATEMPORAL .....	46
<b>4 SETE MOVIMENTOS: DESCONSTRUIR PARA COMPREENDER.....</b>	<b>50</b>
4.1 OS MOVIMENTOS.....	52
4.1.1 Movimento 1 .....	53
4.1.2 Movimento 2 .....	56
4.1.3 Movimento 3 .....	59
4.1.4 Movimento 4 .....	59
4.1.5 Movimento 5 .....	61
4.1.6 Movimento 6 .....	77
4.1.7 Movimento 7 .....	84
4.2 A INFÂNCIA: LUGAR DE FALA DA IMAGINAÇÃO .....	86
4.3 A ESTEREOTIPIA: UMA ROUPA QUE NÃO NOS SERVE MAIS .....	88
<b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>91</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>95</b>
<b>ANEXO .....</b>	<b>100</b>

## INTRODUÇÃO

A telenovela é espaço fértil de afirmação da brasilidade. A identidade brasileira, em suas múltiplas configurações, está nas muitas histórias que nos acostumamos a ver desde criança.

Produzir novelas, ofício que começou devagarinho e logo ganhou atenção do público e motivação de produtores, afirma a potência da televisão brasileira como criadora de conteúdo. Além disso, a amplitude de temas e horários de inserção na grade de programação atestam seu poder de assimilação social. A par disso, a teledramaturgia atingiu 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 de respeitável trajetória no teatro. Entre esses, destacamos Jorge Andrade, Walter George Durst, Gianfrancesco Guarnieri, Plínio Marcos, Lauro César Muniz, Mário Prata e o próprio Dias Gomes.

Isso é apenas para lembrar o quanto autores, de destacada atuação em outros campos consagrados à narrativa, contribuíram para a teledramaturgia alcançar o patamar de excelência consolidado internacionalmente. Claro, levou-se tempo para o gênero encontrar linguagem própria. O domínio da forma narrativa foi sendo lapidado paralelamente à evolução do meio de comunicação nascente: inaugurado como espécie de rádio com imagens, ou teatro televisionado, evoluiu-se até encontrar um modo especial de contar histórias para serem vistas e ouvidas concomitantemente, num veículo inserido no espaço doméstico, apto a ser consumido ao mesmo tempo em que se faziam outras coisas na esfera caseira.

A ideia do importante papel exercido pela telenovela na formação das identidades individuais sinaliza o quanto as produções do gênero também ocupam significativo lugar na construção de sentidos e na elaboração de padrões de comportamento, podendo confirmá-los, questioná-los, repensá-los ou, simplesmente, mostrando ser possível a busca de novas perspectivas para velhas configurações.

É esse rico potencial de visões, enfeixadas pela teledramaturgia para abordar o cotidiano nacional, o motivo de nosso interesse para estudar a carpintaria teledramatúrgica, motivada, sobretudo, pela intensa e profícua dialogia percebida entre as telenovelas e a realidade brasileira. Trata-se de atraente amálgama a trafegar entre o real e o ficcional, consolidado num veículo de notável alcance de público, 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 V. de Lopes (2014).

Sendo as mulheres o tipo principal de público visado para as telenovelas, desde sua gênese, creditamos interessante observar como essa criação insere-se no contexto atual da sociedade brasileira, e neste aspecto assinalamos: quem assina este estudo é uma jornalista - também atriz, locutora, cronista e documentarista -, cuja trajetória é nutrida por postura feminista, antirracista, inclusiva e favorável à diversidade, em todos os ambientes possíveis. Acredita-se na pertinência de ser 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), cada vez mais evidencia a pluralidade do ser feminino, provocando reflexões e estimulando a percepção e discussão de novos modelos de feminilidade. Portanto, o bojo, o cerne da narrativa engendrada pela teledramaturgia, nasceu, vive e evolui a partir de enfoques privilegiadores da presença feminina nas tramas.

Em linha evolutiva, é considerável a mudança no modo como a mulher aparece na progressão de sua teledramaturgia, indicando benfazejo deslocamento nos padrões representativos do feminino. Por outro lado, sabemos o quanto as raízes da telenovela bebem em fonte na qual oralidade, folhetim e melodrama são o esteio. Sendo assim, e valendo-se da capacidade antropofágica típica da cultura brasileira, a teledramaturgia trafega entre a tradição popular e a cultura de massas.

Avançando nesse raciocínio, e ressaltando a estrutura hierarquizada e patriarcal da sociedade, tendemos a pensar que os criadores de teleficção - com seu

espaço privilegiado dentro do meio no qual predomina o viés mercadológico - começaram a incutir brechas de significação dentro do próprio sistema para que os valores hegemônicos pudessem ser evidenciados (no intrincado jogo simbólico de “masculino manda, feminino obedece”), e, a partir daí, pudessem ser questionados e repensados.

Com o texto literário sendo matriz, a força da autoria ampliou-se e tudo passou a somar no produto telenovela: 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 artistas. Assim, os inventores de histórias contribuíram e contribuem intensamente com enredos motivadores de reflexões, ressignificações e quebras de fluxo no rígido padrão de construção social.

Destarte, as mulheres foram adquirindo clareza e compreensão da estrutura patriarcal vigente, absorvendo visões outras sobre sua situação de objetos ou sujeitos de plano inferior. Aos poucos, foram ganhando condições para tornar-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"<sup>1</sup>.

Pouco a pouco, a teledramaturgia caminhou para galgar o estágio atual, no qual a questão de gênero está presente com papéis femininos e masculinos questionados e alvo de críticas, reflexões, ponderações, tensionamentos, evidenciados, em alguns títulos, com bastante pujança. É possível até inferir seja essa a causa de muitos homens ainda hoje sentirem-se pouco à vontade ao declarar que as assistem, ficando quase envergonhados, ou no “dever moral” de se dizerem avessos a elas.

Para nós, é inspirador perceber a força feminina subjacente no turbilhão de indagações, raciocínios, análises, estudos, pesquisas acadêmicas e temáticas afetas ao corolário da Comunicação e das Ciências Sociais, nos quais a telenovela está

---

<sup>1</sup> 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&Template=../artigosnoticias/user\\_exibir.asp&ID=945082](https://www.lpm.com.br/site/default.asp?TroncoID=805133&SecaoID=816261&SubsecaoID=618848&Template=../artigosnoticias/user_exibir.asp&ID=945082). Acesso em 26 fev 2019.

inserida. Isso remete à história consagrada no dito popular: "O feitiço virou contra o feiticeiro". Ou seja: criadas para entreter as mulheres e conservá-las em casa, demarcando seus lugares à sombra dos grandes temas e debates importantes, as novelas - concebidas como mais um elo da invisível e nefasta corrente patriarcal impingida às mulheres - promoveram o contrário do previsto.

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, dado capaz de fazer emergir capacidades até então desconhecidas, daí derivando uma potência advinda da experiência de observar o mundo e apreendê-lo em silêncio.

Confinadas somente ao espaço privado, as mulheres ficavam em casa, porém algo muito forte e recôndito estava sendo ali gestado: sua emoção era 'trabalhada' e a empatia enriquecida cotidianamente através das telenovelas. Aos poucos, foram percebendo que outros comportamentos eram possíveis, havia outras culturas e lugares diferentes para ocupar. Paulatinamente, o avanço do movimento feminista no mundo, começou a dar sinais mais claros e fortes no país e elas foram aderindo e conquistando ambientes antes impensáveis, adquirindo forças para romper com a grade dissimulada e alcançar o recinto público.

O espaço preenchido pelas narrativas ficcionais televisivas no cotidiano feminino contava com total anuência masculina. Os donos e defensores do *status quo* não pensavam sequer que a autoria das histórias cabia a criadores egressos do teatro, arte libertária por excelência. Assim, as tramas eram esteio para o imaginário: promoviam identificação, alimentavam a empatia e favoreciam raciocínios - através de sons, imagens, ação e personagens -, contribuindo para cada uma assenhorar-se de seu lugar social, estimulando a melhor conhecer a história de vida de cada uma, as possibilidades, a incongruência de certos padrões, a incoerência de muitos valores, a insensatez de normas e regras.

Sem se dar conta, os próprios senhores do patriarcado e da colonialidade tornaram acessível a senha para a seara do questionamento: histórias de diversos matizes, com temáticas múltiplas e exibidas em diferentes horários, funcionavam como sensores: acionavam a reflexão e instigavam dúvidas, desequilibrando certezas

e colocando em xeque a naturalidade de decisões impostas, sem chance de diálogo. Mas o feminino não se rendeu e foi além do que poderia ser só um vento da moda.

A partir do legado de Janete Clair (1925-1983), as telenovelas começaram a trilhar veredas novas: o potencial para incutir mudanças no estabelecido e questionar valores foi dominando as tramas criadas pela lendária escritora. À força das temáticas e situações engendradas, somava-se o poder imensurável das imagens. E as novelas de Janete Clair bateram todos os recordes de audiência.

Foi assim, a partir de longo e fértil caminho aberto pela “Nossa Senhora das Oito” (como afirmou o poeta mineiro Carlos Drummond de Andrade), que as mulheres - diante da TV -, foram tomando consciência, de forma quase epidêmica, das muitas proibições a elas impostas e do quanto estavam sujeitas ao silenciamento e conseqüente anonimato. As telenovelas, portanto, se somam à conscientização angariada ao correr de tantas décadas, favorecendo grandemente a sororidade<sup>2</sup>. Há inúmeros movimentos mundiais, como a luta feminista, a qual gerou até mesmo os *Television Studies* (iniciados nos Estados Unidos e na Inglaterra na década de 1970), sementes para esse avanço de consciência. Mas como o foco aqui é a teleficção seriada, atemo-nos apenas a essa feição.

Assistir às telenovelas, ou defendê-las como significativo eixo temático da vida social e política brasileira, põe em debate uma singular competência feminina: a de ter conseguido sair de uma condição de irrelevância ancestral para alcançar um universo de visibilidade, capaz de influir em pautas da imprensa e provocar interatividade nas redes sociais, alterando a visibilidade de quem passou décadas relegada a viver apenas para a casa, o lar, os filhos, os afazeres domésticos.

As narrativas televisuais contribuíram para as mulheres perceberem vastas zonas de invisibilidade as quais estavam sujeitadas, inquilinas da própria história. Detectando os disparates, incongruências e mesmo a violência simbólica (BOURDIEU, 1994) implícita nos padrões hegemônicos, autores disponibilizaram veredas pelas quais contestaram padrões e apontaram outros caminhos, destacando

---

<sup>2</sup> Sororidade diz respeito a noções de irmandade, empatia, solidariedade e companheirismo como forma de fortalecer a união das mulheres. Ver em <https://revistagalileu.globo.com/Sociedade/noticia/2020/03/o-que-e-sororidade-entenda-origem-e-o-significado-do-termo.html>. Acesso em 30 jan 2023.

(e por isso tantas vezes foram censurados) quererem, necessidades, zonas de carências e reivindicações próprias do feminino. Outrossim, avanços em padrões comportamentais foram e seguem sendo registrados, refletindo a pluralidade de inserção do feminino no contexto social. Junto conosco avança, caminhando lado a lado, uma vultosa legião das chamadas minorias: os pretos, os pobres, os indígenas, a comunidade LGBTQUIAPN+, as crianças, os idosos, e muitos ainda por se darem a conhecer.

Diante dessa contextualização, esclarecemos as etapas desta pesquisa: no capítulo inaugural, breve passeio histórico mostrando como surgiram as telenovelas, os primeiros passos e as fases de desenvolvimento até chegar aos padrões consagrados. No segundo, o foco é a forma como “Meu pedacinho de chão” foi apresentada, enfatizando seu formato diferenciado das produções hegemônicas da teledramaturgia.

O terceiro capítulo é dedicado à análise específica da construção narrativa, discorrendo-se sobre a metodologia adotada. Parte-se do modelo crítico de análise proposto por MOTTA (2013), somado ao aporte de MACIEL (2017) para a construção do roteiro audiovisual. Assim, evidenciam-se os pontos de enlace criando uma analogia para facilitar o entendimento e ampliar o escopo analítico.

## **2 TELENOVELA E IDENTIDADES**

Esta pesquisa é fruto de nossa aproximação afetiva com a produção teledramatúrgica brasileira e da vontade de aprofundar estudos na área de Comunicação para melhor compreender como se organiza a construção de narrativas, sobretudo as ficcionais exibidas pela televisão.

Considerada pelo saudoso cronista, filósofo e escritor Artur da Távola (1996), gênero televisual de literatura popular, a telenovela é exemplo de produção híbrida desde o berço e se consagrou unindo influências múltiplas, 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 de uma telenovela para interagir com o público a torna interessante campo de pesquisa, sendo uma das mais fortes características da

teledramaturgia brasileira sua “capacidade de ‘conversar’ com todos os tipos de público” (KESKE e SCHERER, 2013), garantia de privilegiado espaço na fruição 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 (2014):

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 ao acompanhamento de 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, movimentada as redes sociais, e ainda alimenta o noticiário cotidiano, no qual ganham destaque os intérpretes do universo ficcional. Segundo Anna Maria Balogh (2002),

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 mergulho na identidade nacional, sobretudo no Brasil, que criou seu modo próprio de produzir teleficção. 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 (2014) 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, 2014, p.2).

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, estatísticas evidenciam o quão prossegue 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)<sup>3</sup>. 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 informado<sup>4</sup>.

Por outro lado, novas tecnologias oxigenam o modo de criação e produção, 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, Walter George Durst, Maria Adelaide Amaral, Mário Prata, Bráulio Pedroso, Ulysses Cruz, citando apenas alguns.

Temáticas sociais aparecem com frequência nas telenovelas brasileiras, dado consolidado nos anos de 1970-1990, conforme Sílvia Borelli (2001), numa linhagem que ficou conhecida como *merchandising* social. Destarte, ganharam de LOPES (2009) a definição de recurso comunicativo:

---

<sup>3</sup> 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.

<sup>4</sup> Ver Pesquisa Brasileira de Mídia:

<http://pesquisademidia.gov.br/?fbclid=IwAR3iChziO0zdrwUG8Ey58iYsm6lj65VFVl5Kp5zVkyiyzkDPHFk-zsRziLc#/Geral/details-917> Acesso em 06 fev 2019.

Abordar a telenovela como recuso 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, percebe já não haver mais forte definição de parâmetros entre os diversos formatos narrativos: os enredos ganharam novos ritmos, maior celeridade na resolução de conflitos, expansão de tramas paralelas e personagens que participam apenas de alguns capítulos, e outras questões a indicar mudanças no gênero.

Dentro dessas novas configurações, insere-se o *corpus* desta pesquisa, a telenovela “Meu pedacinho de chão” (2014), cujo formato de produção é atípico para o gênero, embora fortemente ancorado nas raízes melodramáticas e folhetinescas fundantes de seu embrião.

## 2.1 DO ENTRETENIMENTO À REPRESENTAÇÃO SOCIAL

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

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 Sue<sup>5</sup>.

Esse romance folhetinesco, de imediata aceitação popular, bebera na fonte do melodrama<sup>6</sup>. 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 próprio, o qual passou por várias fases: primeiro com influência direta do teatro e do rádio, com exibições semanais feitas ao vivo. Em seguida, a

---

<sup>5</sup>Autor 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.

<sup>6</sup>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.

chegada de novas câmeras e do videotape<sup>7</sup> (que passou a ser usado na produção de telenovelas só a partir de 1963 com “2 -5499 ocupado”<sup>8</sup>) consagrou à telenovela a possibilidade de ser gravada; assim, o que era produzido no Rio e em São Paulo passou a ser visto em todo o país – expandindo a produção televisiva, embora isso tenha enfraquecido as produções regionais, as quais até hoje se ressentem com pouca representatividade na mídia hegemônica.

Câmaras mais leves e o videotape tornaram possível a gravação de cenas externas aos estúdios, ampliando a capacidade de criação de histórias, e a telenovela brasileira foi gerando uma indústria que começou a dar sinais de força. A possibilidade de gravar na rua, e não apenas em estúdio, contribuiu decisivamente para o tom coloquial que muitos autores e diretores já entendiam como importantes para criar uma narrativa com sotaque brasileiro. Nessa ambiência, começa a florescer o que viria a ser o marco eficaz para uma teledramaturgia com assinatura brasileira: a novela “Beto Rockfeller”.

Escrita por Bráulio Pedroso (1931-1990), protagonizada por Luiz Gustavo e dirigida pelo ator Lima Duarte, “Beto Rockfeller” inaugurou jeito novo de fazer telenovela: incluiu temas, falas e formas de interpretar distintas do habitual, privilegiando o linguajar cotidiano do Brasil. Produzida e exibida em 1968 pela TV Tupi de São Paulo, a obra marca a estreia de cenas de ficção gravadas fora dos estúdios: as externas tiveram início, fazendo com que o gênero desse considerável salto qualitativo. Isso foi fundamental para a definição de uma estética brasileira na televisão.

A novela de Bráulio 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:

---

<sup>7</sup> 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](http://portalimprensa.com.br/tv60anos/anos50_59_videotape_texto.asp). Acesso em 06 fev 2019.

<sup>8</sup> 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.

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 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 (1996), 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 mudança salutar ao romper com a estética consagrada por Glória Magadan (1920-2001). Do estilo usual das histórias criadas pela escritora cubana - pródigo em enredos fantasiosos e com atores interpretando teatralmente -, restou quase nada.

Aquela forma de fazer dramaturgia se foi mostrando, a alguns criadores (entre os quais, Bráulio Pedroso), inadequada ao sentimento de proximidade requerido pela televisão (veículo de comunicação próprio para consumo no espaço familiar) para consagrar-se junto ao telespectador. Isso permitiu aflorar nova concepção de roteiro e realização de narrativas, na qual era precípua evidenciar a cara, o jeito, a voz, a linguagem e a interpretação definidoras da 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 “Beto Rockfeller”, o gênero firmou-se: passou ao horário nobre e conquistou 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), referência mundial de qualidade.

Cabe realçar a aposta da linguagem do folhetim na repetição e redundância, traços bastante importantes para garantir ao telespectador 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).

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

A teledramaturgia foi assim desenhando seu modelo próprio, tornando-se fundamental para fixar uma identidade nacional. Apesar disso, ainda hoje há resquícios de preconceito com quem decide enveredar pelo estudo da teledramaturgia, conforme abaliza Arlindo Machado (2003):

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, cabe lembrar: o reconhecido nível de qualidade técnica e artística alcançado pela teledramaturgia (notadamente a da TV Globo, única emissora a investir constantemente 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 dimensiona seu potencial junto ao público. Neste ponto, é oportuno ressaltar lembrar Cristina Costa (2000):

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).

Variados segmentos da população se sentem participantes da feitura da telenovela, ainda que apenas como representação, o que explica muito do êxito do gênero desde sua estreia no Brasil, como indica Artur da Távola (1996), 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, voltar a Marshall McLuhan (1984) é sempre válido, ainda mais ao lembrar a especificidade da televisão como meio “frio” de comunicação, ou seja: por não haver nenhum sentido atendido de forma integral, a tevê exige uma adesão que se espalha por todos os condutos sensoriais, e não apenas de um ou outro sentido, como acontece com os ‘meios quentes’ (tais como o cinema – absorve inteiramente e de forma altamente sofisticada, o sentido da visão; e o rádio – que 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 (1984), a imagem da TV exige reorganização imaginativa: a televisão promove amplificação da capacidade sensorial. Assim, o rádio é uma extensão auditiva, a fotografia extensão do visual e a TV uma extensão do tato, exigente de 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 letrados convencionais de que a TV proporciona uma experiência para espectadores passivos, se extravia completamente do alvo. Acima de tudo, a TV é um meio que exige respostas criativas e participantes (Ibid, p. 376 e 377).

Ademais, as imagens intensificam a capacidade emocional, provocando uma espécie de desejo de simbiose no público. Isso fica ainda mais patente com a potência das redes sociais. É o que vimos anteriormente, quando da chegada do videotape - possibilitando gravar fora dos estúdios -, facultando a inserção do cotidiano nacional 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 triviais e o modo de ser do brasileiro para o universo dramático, a mudança deste século XXI advém pelo que emerge do chamado ecossistema digital: agora é o fluxo de interação que

acontece no espaço das redes sociais que atença mudanças visuais, textuais e/ou verbais nos enredos das telenovelas.

Ressaltamos ainda: McLuhan (1984) é balizador para qualquer análise televisiva por evidenciar uma questão simples, porém de suma relevância para definir o caráter de fascínio exercido pelo veículo. O teórico assinalou 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 se possam ver as imagens. Como somos delas consumidores, entender o que comunicam, como e porquê é assaz relevante para melhor entender o lugar no qual estamos inseridos. Afinal, há conteúdos expressivos, informativos e persuasivos assentes numa imagem, como aponta Martine Joly (1994):

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).

Destarte, por toda a existência, os dilemas fundamentais da espécie continuam sendo o drama da morte e a questão existencial básica do “Quem sou, para onde vou?”. Por isso, sintonizamos com TÁVOLA (1984): “O folhetim existirá enquanto o homem existir”.

## **2.2 DESEJOS DE FANTASIA E ÂNCORA NO COTIDIANO**

Perceber como a telenovela se encaixa no desejo humano de escape e fantasia é interessante e reforça 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-os com traços do folhetim.

E quais as principais marcas 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 ampliado pela música. E assim o melodrama consagrou-se como 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, 2009, p.45). Já o ensaísta e professor Muniz Sodré (1985), sugere haver 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. Nesse ponto, registra-se 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 menosprezo pela faculdade imaginativa. Ao invés, todo o aparato tecnológico envolvendo os processos midiáticos contemporâneos favorece aumento do potencial sedutor para o universo ficcional, através de novos e melhores recursos de atração e estímulo sensorial, como orienta BULHÕES (2009):

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).

Ademais, cabe ressaltar o quanto a imagem fala por si: “Não há discurso ou pressão ideológica que modifique os seus efeitos.” (TÁVOLA, 1984, p. 51).

Primeiramente, as histórias eram melodramáticas, com enredo e personagens marcadamente maniqueístas e em tons exagerados. Havia sempre um triângulo amoroso, o herói, o vilão, um crime, porém o cotidiano passava longe das tramas. Foi com Bráulio Pedroso (1931-1990), conforme dito anteriormente, que

começou o brasileiro do gênero, e com Janete Clair (1925-1983), considerada o mais importante nome da Teledramaturgia Brasileira, atingiu-se o ápice com a audiência batendo todos os recordes (atingindo 100% de televisores ligados no Rio de Janeiro com a exibição de *Selva de pedra*<sup>9</sup>, 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 astro”<sup>10</sup>, responsável por paralisar o país para desvendar o mistério “Quem matou Salomão Hayalla?”

A partir do universo ficcional criado Janete, uma nova geração de criadores de novelas floresceu, sendo Gilberto Braga o único reconhecido pela própria autora como seu emérito seguidor. Muniz Sodré (1985) contextualiza bem essa importância:

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 (1951-2021) explicita a proeminência 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 concluía 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).

---

<sup>9</sup> <http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/selva-de-pedra-1-versao/curiosidades.htm>

<sup>10</sup> 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.

Sequenciando esse raciocínio, a afirmação de Immacolata (2009) é oportuna:

Falar hoje de cultura no Brasil é falar necessariamente da “telenovela brasileira”. 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 no contexto dessa oxigenação apontada por Lopes que se insere a construção narrativa de MPC, com formato de produção muito similar ao de uma minissérie, ao mesmo tempo mantendo forte dialogia com as raízes do gênero.

### 2.3 COMPORTAMENTOS EMBRULHADOS PARA CONSUMO

Assim como os jornais, e todas as demais mídias, telenovela também é produto vendável porque produzir é custoso e depende sobretudo da questão financeira. Basta lembrar quão caro é veicular anúncios nos intervalos do horário nobre – algo em torno de 800 mil reais por 30 segundos<sup>11</sup>). A esse respeito, Cláudia Thomé (2005) 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, 2005, p. 57).

Nessa trilha, a telenovela herda da publicidade fórmula amparada no binômio necessidade x desejo e, no emaranho de carências estimuladas, enredam-se peças de roupas, calçados, bolsas, maquiagem, acessórios, marcas de celulares e

---

<sup>11</sup> Ver matéria em <https://www.quantocusta.net/quanto-custa-um-comercial-na-globo/>. Acesso em 05 fev 2019.

aparelhos eletrônicos, e também “nomes, comportamentos e até relações humanas em produtos a serem consumidos pelo telespectador”, pontua Thomé (2005):

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 costuma acontecer, via de regra, com a produção de telenovelas: forte imbricamento entre o que é produzido para ir ao ar, a partir de demandas e regras de mercado, influenciando diretamente no processo do consumo e da indústria televisual:

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

Apesar desse viés mercadológico, é interessante registrar o que relata Muniz Sodré (1984):

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 a esse modelo mercadológico, no qual quase tudo tem clara insinuação de consumo, vamos desvelar a instigante singularidade da novela.

### **3 O DIFERENCIAL PEDACINHO**

A autoria de “Meu pedacinho de chão” é de Benedito Ruy Barbosa, a filha Edilene e o neto Marcos Barbosa, com 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 Vila de Santa Fé, pequeno lugarejo fictício, fica nalgum ponto do país com as precariedades típicas das zonas mais carentes: sem escola, posto de saúde e duvidosas condições de saneamento. A novela começa com a chegada à Santa Fé da professora Juliana (Bruna Linzmeyer), moça jovem e bela que desperta bastante atenção na comunidade. Ali ela encontra um povo humilde, ávido por melhorias 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 de 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 a do pai, e faz brotar o amor platônico do temido Zelão (Irandhir Santos), violento capataz do coronel. Ferdinando saiu de Santa Fé para estudar Agronomia na capital, ao invés de formar-se em Direito, contrariando as ordens do pai. Além dele e de Zelão, apaixonados por Juliana, aparece o doutor Renato (Bruno Fagundes), que chega à vila para construir um posto de saúde. Ele também está em caminho oposto ao do coronel Epa. Dos pretendentes, Renato é quem primeiro conquista o coração de Juliana: o namoro dos dois vai despertar o ciúme e a fúria de Zelão.

Ao perceber a negativa de Juliana, Ferdinando (Nando) 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 jovem, nada afetuosa e meiga, descuidada no jeito de falar, andar e vestir, por isso conhecida como 'mulher-homem': usa calças e não saias ou vestidos, e prefere apoiar o pai na roça à ajudar a mãe, dona Teresa (Inês Peixoto), na cozinha. Nesse cenário, as crianças Pituca (Geytsa Garcia), filha do Epa, e Lepe, vivem uma linda amizade às escondidas, porém o coronel não admite que a filha sequer converse com um menino das ruas, cuja dormida se dá em qualquer canto. Mas Pituca muito ama o esperto Serelepe e quer saber sua verdadeira origem, embora o garoto se negue a contar e some quando vem à tona essa questão.

Quem acolhe a inofensiva amizade é a madame Catarina (Juliana Paes), mulher do coronel Epa e mãe de Pituca. Catarina é a autêntica 'rainha do lar', tratada pelo coronel como um bibelô, a quem ele cobre de presentes e em quem manda e desmanda. Espécie de 'boa senhora de engenho', tem diversos funcionários na bela mansão onde reside 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, mas a professora começa a sentir-se cada vez mais interessada por ele. Zelão tenta se manter tão frio como a carapuça colocada pelo coronel, até chegar ao ponto de não mais conseguir fingir e assumir a paixão pela doce Juliana. Disposto a revelar a beleza de seu sentimento, o ingênuo Zelão passa por vários contratempos até conseguir se aproximar da moça, 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, gênero cuja característica essencial é o cunho educativo, facilmente identificável na obra: a telenovela tem a educação como grande tema e a heroína é uma professora.

Narrativas desse gênero são bastante versáteis e permitem diversas situações e maneiras de explorar um assunto. Ricas em oralidade, elas são recheadas de ditos populares, por isso tornam-se bem atrativas e de fácil identificação,

sobretudo para as crianças, conduzidas à instrução dentro de preceitos morais sem que percebam. Leve, divertida para quem escreve e para quem lê, fábula<sup>12</sup> é uma história curta, uma narrativa figurada, escrita em prosa ou verso trazendo uma lição de moral ao final da história. A diferença para outros gêneros metafóricos – como apólogo, alegoria, parábola – é a presença do animal com características humanas. Além disso, ela segue 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 “Meu pedacinho de chão” como fábula pós-moderna, conforme disse a crítica. Melhor ainda: é novela-fábula, como 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 divulgação chamava a atenção para uma história 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*<sup>13</sup> e microssérie: Benedito foi um dos autores da versão mais conhecida da adaptação televisiva do “Sítio do pica-pau amarelo”<sup>14</sup>, e Luiz Fernando incorporou personagens de fábula à

---

<sup>12</sup> 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 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.

<sup>13</sup> 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.

<sup>14</sup> 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.

microsérie “Hoje é dia de Maria”<sup>15</sup>. A partir disso, observadas as muitas possibilidades de interpretações possíveis, partimos para analisar como se construiu a diegese<sup>16</sup> da teleficção.

O primeiro diferencial é o fato da novela não se configurar como obra aberta<sup>17</sup>. Logo, registra-se processo distintivo no ambiente de criação tradicional de uma telenovela: seus 96 capítulos já estavam prontos antes das primeiras gravações, indicando que nem o público nem o aparato mercadológico influiriam no desenvolvimento do enredo. Além disso, havia apenas 20 personagens e a trama tinha poucos núcleos, logo, o modelo industrial usualmente adotado não foi seguido.

Porém, o mais marcante na construção da novela é uma mudança modelar no tocante à autoria. Como na televisão o costume é o autor ter todo poder autoral (no cinema, cabe ao diretor essa prevalência), achamos oportuno registrar que MPC é uma obra na qual a direção assume esse lugar da autoria. Observa-se, até nos mais fortuitos comentários sobre a novela, o nome de Luiz Fernando Carvalho aparecendo primeiro. Além disso, o próprio diretor define a obra como novela-fábula. E isso é outro traço que corrobora sua singularidade.

Nesse sentido, cinco pontos realçam o diferencial: a novela já nasceu como obra fechada, com número de capítulos prontos antes das gravações, não sendo obra aberta, como define Umberto Eco (2005), não sofrendo interferência da audiência (público nem anunciantes), o que torna seu processo de realização análogo ao de uma minissérie; a direção assume 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, cuja aposta é no realismo romântico (TÁVOLA, 1996); há uma transdisciplinaridade entre expressões artísticas

---

<sup>15</sup> 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

<sup>16</sup> 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.

<sup>17</sup> 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.sbpnet.org.br/livro/62ra/resumos/resumos/3077.htm>. Acesso em 13 out 2018.

- artes plásticas, música, pantomima, circo, cultura popular, teatro, cinema, animações e animês<sup>18</sup> 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.

Figura 1 - Personagens de “Meu Pedacinho de Chão”.



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

O diferencial estético chama atenção desde a estreia: a riqueza da paleta multicolor enche a tela de alegria; a magia da ambientação cênica transporta 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).

O telespectador é convidado a embarcar numa viagem cheia de cores, com cenários e figurinos claramente diferenciados (material reciclado, com toneladas de latas velhas usadas na construção dos ambientes cênicos e material reaproveitado para as roupas), para entender, somente no capítulo final: a história é uma invenção, um mundo encantado de contos de fadas, criado

<sup>18</sup> Animês são os desenhos animados produzidos no Japão. Ver em <http://www.japones.net.br/o-que-sao-animes/>. Acesso em 04 fev 2019.

por uma criança e habitado por personagens nascidos de sua imaginação. Sobre isso, voltamos a Isabel Orofino (2015):

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 versão anterior, coproduzida simultaneamente no horário das 18 horas pela Rede Globo e TV Cultura, exibida de 16 de agosto de 1971 a 06 de maio de 1972, somando 185 capítulos, sendo reconhecida como primeira novela educativa da televisão brasileira<sup>19</sup>. 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, com ela a TV Globo inaugurou sua faixa das 18h. O autor, entretanto, disse quando do lançamento da telenovela de 2014: “[...] 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). A propósito, as pesquisadoras Anna Maria Balogh e Maria Cristina Palma Mungiolli (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 afirmam ser comum as releituras apresentarem 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).

---

<sup>19</sup> “*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 Mungiolli e Gustavo Amaral.

Revisitar a própria criação artística talvez seja o mais interessante que o *remake*<sup>20</sup> proporciona, como afirmam Cristina Munglioli e Gustavo Amaral (2014). Eles lembram uma releitura do próprio Benedito:

Trata-se da telenovela *Voltei pra você*, trama contemporânea localizada na cidade de São João Del Rei, Minas Gerais<sup>17</sup>. 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 (MUNGIOLI e AMARAL, 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).<sup>21</sup>

Essa possibilidade inspiradora de várias leituras nos faz lembrar: 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, comprova sua ampla capacidade dialógica. De todas essas manifestações artísticas, a telenovela é herdeira inegável, erigindo seus padrões a partir de rico caleidoscópio, no qual todas essas matrizes são conjugadas, como corrobora Susana Arroyo Redondo (2006):

---

<sup>20</sup> *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.

<sup>21</sup> 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.

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).

Ao mesmo tempo, esse mosaico de expressões artísticas da telenovela remete às premissas do chamado Movimento Armorial, do qual o escritor paraibano Ariano Suassuna (1927-2014) – com quem Luiz Fernando Carvalho (LFC) tem estreita ligação – é o grande baluarte. A diegese de “Pedacinho” dialoga com ideias defendidas por Suassuna, numa incorporação de matrizes armoriais na configuração da rica *mise en scène*<sup>22</sup> da novela. Observa-se isso também, e de forma ainda mais evidente, na narrativa da telenovela “Velho Chico”<sup>23</sup>.

Tocamos nesse ponto porque achamos de grande relevância em todo o trabalho de LFC a influência de Suassuna, ainda não seja esse o viés balizador de nossa análise, mas é inspirador registrar a visão do 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 mister lembrar ainda a reflexão de Daniel Gambaru (2015):

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, 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, a novela de 2014 mantém traços típicos do melodrama mas segue modelo de criação próprio às minisséries: capítulos definidos *a priori*, personagens em pequeno número, cidade cenográfica criada especialmente para o

---

<sup>22</sup> *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.

<sup>23</sup> 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.

ensaio do elenco e filmagens (sem necessidade de desmontar cenários em estúdio), e uma atividade de produção exercida sem risco de ser modificada, de repente, por ingerências mercadológicas.

Isso remete à afirmação de Anna Maria Balogh (2002), 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 narrativo no qual há espaço para a autoria ganhar destaque. Porque se a obra é fechada, isto é, não vai ser modificada segundo a audiência, o diretor pode ter uma ideia integral de como pretende dar vida à criação do autor, amparado pela certeza de não precisar mudar de rumo no meio do caminho. Além disso, há controle sobre todo o processo produtivo, permitindo planejar as filmagens muito antes dos dias de gravação. A respeito disso, o autor Benedito Ruy Barbosa (2014) 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).

Ademais, “Meu pedacinho” inova 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 incomum, muito sutil, fundamentando-se, sobretudo, no aspecto psicológico dos personagens e da trama. Quanto à 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.

Ressalta-se outro ponto, 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. Identificam-se duas linhas de construção da narrativa: uma reafirmadora de valores consagrados pela tradição cultural – como a que diz “Só o amor transforma” – e outra, reveladora de intencional desconstrução de modelos estereotipados, cimentando uma situação de crise posta com enorme força na contemporaneidade. Vale lembrar: “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 em estudo, é através de Gina e Zelão que se percebe uma desconformidade com as estereotipias delineadas.

Tratando-se de história inventada por uma criança, a presença dos estereótipos é ainda mais esclarecedora: eles existem para facilitar a percepção identitária dos personagens. Porém, surgem com fissuras, aguçadas no decorrer do enredo. Referenda então que a capacidade da teledramaturgia de promover reflexão sobre comportamentos e modelos maniqueístas. Em tempo no qual as configurações modelares de homem e mulher apresentam-se quase como armaduras<sup>24</sup>, incômodos vão se adensando para Zelão e Gina, um desconforto vai ganhando substância, e eles começam a dar sinais de descontentamento com suas carapuças<sup>25</sup>, pesadas demais, talvez desnecessárias, quase inadequadas.

### 3.1. Imagem potencializa temática

A versão 2014 de MPC marca a volta de uma narrativa de 1971, o retorno do autor Benedito Ruy Barbosa, há cinco anos sem assinar autoria, e também o regresso do diretor Luiz Fernando Carvalho. Desde 2002-2003, quando dirigiu “Esperança”, também de Benedito, o diretor só fizera minisséries. O impacto causado na estreia foi imenso porque estávamos diante de obra

Com 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. Os limites demarcados pela extensão deste artigo nos leva a focar alguns aspectos da telenovela referentes aos conceitos de remake e de enunciação de discursos e sua produção de sentido. (MUNGIOLI, 2014, p 02).

---

<sup>24</sup> Vestimenta utilizada para proteção pessoal. Ver em <https://pt.wikipedia.org/wiki/Armadura>.

<sup>25</sup> Em sentido figurado, “assumir a culpa”. Ver em <https://www.dicionarioinformal.com.br/carapu%C3%A7a/>

Benedito é o grande autor dos temas rurais na teledramaturgia. São dele “Renascer”, “O rei do gado”, “Pantanal” e “Velho Chico”. Dessas, apenas “Pantanal” não foi dirigida por Luiz Fernando Carvalho. Assim, Benedito e Luiz Fernando criaram uma parceria de marca considerável no universo da teledramaturgia brasileira: Benedito com a 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. Segundo o diretor Daniel Filho (2003),

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).

Figura 2: A Educação como esteio



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

A versão 2014 do “Pedacinho” tem abordagem estética e visual bastante diferente da primeira versão, conforme destacou o autor em entrevista 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).

Luiz Fernando Carvalho conduz a 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 contribuem a autoria verbal, a quebra de padrões no formato de produção e a visualização de arrojadas concepções estéticas, com colaboração inequívoca da criatividade do artista plástico cearense Raimundo Rodriguez.

Luiz Fernando aponta o filme a “Viagem de Chihiro<sup>26</sup>” como inspiração 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 não gostar de chamar MPC de novela pela estrutura enxuta de apenas 20 personagens e o reduzido número de capítulos. Para Mungioli (2014), o diretor:

[...]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).

Posto isso, é de suma relevância entender o sentido latente na construção autoral.

### **3.2. Exemplos são construções sociais**

O fato de as telenovelas terem sido criadas como programas para entreter mulheres, sobretudo as de classe C, é assaz estimulante, ainda mais por terem atingido o patamar de produto cultural que suscita discussões de cunho sócio-político as mais variadas.

---

<sup>26</sup> Filme japonês dirigido por Hayao Miyazaki e vencedor do Oscar de Melhor Longa-Metragem de Animação em 2003.

A estereotipia é um modo rápido de assimilar o contexto e tornar o ambiente menos desconhecido, ou seja, apreender logo uma ideia sem questioná-la. Mas como sempre há uma ‘contraforça’ em quem recebe uma mensagem (BAKHTIN, 2011), concordamos com MOTTER (1998):

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).

Com a multiplicação cada vez mais célere de telas, há uma profusão de imagens acessíveis o tempo inteiro. Embora haja vantagens, isso não acontece sem provocar disparidades e fomentar dissonâncias. A simples e rápida apreensão da visualidade, esvaziada de conteúdo, sem nenhuma elaboração, é terreno fértil para os estereótipos, daí porque estudá-los tangencia o debate de questões de gênero no mundo todo, ademais porque eles surgem quase de forma automática, operando num nível implícito de consciência, como explica Pierre Bourdieu (2012):

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 reinserir 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).

O estereótipo nasce, se fortalece e se perpetua, tornando ‘natural’ o que é construído nas esferas de poder. Anula-se o saudável esforço da interpretação, da possibilidade do pensamento crítico, do questionamento. E, aceitar as coisas como elas estão postas socialmente, favorece a noção de que elas nasceram assim, sempre foram assim e assim continuarão sendo porque isso é da natureza delas. Nada mais falso: a história mostra, ao longo dos séculos, o quão errônea é essa visão, tacanha, limitante e simplificadora da complexidade da vida humana. E é no sentido de evidenciar esse imbróglio que a diegese do “Pedacinho” caminha e acende luzes, as quais nos reportamos no capítulo 4.

### 3.3 Híbrida, rizomática e atemporal

A teledramaturgia é agente potencial para investigação de sentidos, uma vez que nenhuma classe social nem faixa etária fica imune à televisão, reconhecida como a forma mais popular de mídia nacional, como certifica Maria A. Baccega (2011):

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’”.<sup>27</sup>

Antropofágica de berço, a telenovela também tem forte influência do cinema hollywoodiano, o qual, 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 da teledramaturgia nacional mescla influências de várias matrizes culturais, como dissemos antes, e uma dessas provém desse cinema americano. Segundo David Bordwell (2005), este apresenta dupla estrutura causal, duas linhas de enredo: uma que envolve o romance heterossexual (rapaz/moça, marido/mulher), e outra envolvendo outra esfera – trabalho, guerra, missão ou busca, relações pessoais. Cada linha possui um objetivo, obstáculos e um clímax. (BORDWELL, 2005, p.280).

No caso do “Pedacinho”, há influência dos modelos clássicos narrativos do romance do século XIX e do cinema hollywoodiano. Lá, como aqui, o personagem é senhor, o agente ficcional condutor da ação, que passa por várias até concretizar um objetivo. O modelo é considerado clássico porque sempre teve imediata aceitação popular, sendo até hoje replicado com grande receptividade porque 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”, conclui Bordwell (2005).

---

<sup>27</sup> 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%208-5.pdf?sequence=1>. Acesso em 26 jan 2019.

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

Qual o narrador *benjaminiano*, forjado nas camadas artesanais, populares, a criança narradora do “Pedacinho” também reflete artesanaria. Lepe e seus melhores amigos são as figuras mais populares da Vila de Santa Fé: Rodapé e Zelão, além da Mãe Benta, a tradicional figura da matriarca protetora - rezadeira, parteira e benzedeira da comunidade (é ela quem resolve qualquer problema de saúde em Santa Fé, pois na cidade não existe médico nem posto de saúde).

Para BENJAMIN (1987), esperança e recordação são as experiências naturalmente épicas. Elas são o esteio fundador de “Meu pedacinho de chão”, tendo em vista o narrador ser 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.

Posto isso, seguimos para a análise da narrativa, destacando a dramaturgia, a ambientação cênica, a música, os enquadramentos e as personagens Zelão e Gina, representando figurações evidenciadoras de aspectos como machismo, força das aparências, inversão de valores e novos feminismos. Também está no centro do enfoque a forma como a direção se vale das estratégias argumentativas, e a presença do narrador, incorporado na figura de Lepe. Nesse viés, ressoam as palavras de Luiz Carlos Maciel (2017):

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, 2017, p. 155).

Seguindo a tradição universal das narrativas orais, a fábula do “Pedacinho” pode ser vista de duas formas: pela via pedagógica e pela sintonia com a infância. No tocante à educação, há ações no decorrer da trama, seja na valorização

da leitura, através de Lepe e Pituca, seja na presença das crianças em sala de aula ou na inserção do tema da alfabetização dos adultos.

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 *Renascença* 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 coloca o foco narrativo em *Serelepe*, como 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*. (CARVALHO, 2014)<sup>28</sup>.

Por fim, reforçando o poder inventivo da fábula, lembramos 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, observando tudo da Rosa dos Ventos que fica no alto da casa do coronel Epa. A oportuna inserção desse actante na cena nasceu da vontade do diretor de enfatizar a qualidade da autoria. Luiz Fernando diz que as rubricas de Benedito são tão relevantes que o fizeram encontrar 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).

---

<sup>28</sup> Ver matéria Disponível em <https://televisao.uol.com.br/noticias/redacao/2014/07/31/e-preciso-renovar-mais-e-copiar-menos-diz-diretor-de-meu-pedacinho.htm#:~:text=Ent%C3%A3o%20o%20atemporal%20transpassa%20todos,lirismo%2C%20da%20for%C3%A7a%20da%20inf%C3%A2ncia>.

Ademais, a inclusão do Galo Bené acentua uma bela saudação ao Nordeste, tão caro ao diretor (filho de mãe alagoana), e mais um ponto de dialogia com a tradição poética da região. Como não lembrar do poema “Tecendo a manhã”, do pernambucano João Cabral de Melo Neto (1920-1999) – “Um galo sozinho não tece uma manhã: ele precisará sempre de outros galos”<sup>29</sup>; ou da composição do cearense Belchior (1946-2017) referindo-se ao conterrâneo Aldemir Martins (1922-2006), artista plástico que pintou galos emblemáticos, reverenciado na música “Galos noites e quintais”<sup>30</sup>.

Há ainda mais um dado precioso a destacar: a cidade cenográfica e toda a ambiência cênica, criação do artista cearense Raimundo Rodriguez. O embrião disso nasceu em exposição realizada no Rio, na qual havia uma obra chamada “Latifúndios”, pela qual o diretor Luiz Fernando Carvalho encantou-se.

Até então, os dois não se conheciam. Mas quando viu a criação de Rodriguez, Luiz Fernando disse ao artista desejar um dia trabalhar com ele. E assim foi até bater na porta de Raimundo o convite para criação da cidade fictícia. A epifania ganhou concretude quando nasceu a Vila de Santa Fé e toda a concepção estética de “Meu pedacinho de chão”. Cá entre nós, quando tive a oportunidade de ver de perto os “latifúndios rodrigueanos”, entendi com riqueza de detalhes o encantamento de Luiz Fernando: sem a ambientação concebida por Raimundo Rodriguez, a diegese de “Meu pedacinho de chão” 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 (...). (PRUDÊNCIO, 2014).

Partindo disso, vamos aos sete movimentos da metodologia de MOTTA (2013). Ademais, por similaridades com categorias de construção do roteiro audiovisual, propostas por MACIEL (2017), unimos as duas e passamos a

<sup>29</sup> Ver em <https://www.revistabula.com/449-os-10-melhores-poemas-de-joao-cabral-de-melo-neto/>. Acesso em 26 fev 2019.

<sup>30</sup> 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.

desconstruir o objeto para reconstruí-lo com as percepções adquiridas a partir dessas indicações.

#### **4 Sete movimentos: desconstruir para compreender**

Estudar narrativas permite compreender quem somos e fornece chaves para entender a vida social, pontua MOTTA (2013). Para o autor, as narrativas apresentam e organizam o mundo, ajudando o homem a constituir sua própria realidade.

Para o teórico russo BAKHTIN (2011), não existe comunicação sem diálogo. Ouvir e falar são movimentos de uma mesma atividade: se alguém fala, existe alguém que responde, isto é, toda palavra instala uma contrapalavra porque o sentido de alteridade está sempre presente, tornando 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 presente, em geral no quarto, fato que acresce ainda mais a sensação de proximidade com o que nos chega via telinha. Nesse aspecto, Luís Espinal (1976) aclara:

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).

Destarte, o processo da comunicação pode ser entendido como um exercício, pelo qual acontece uma troca de signos, de um para outro. Logo, a cultura é um universo cuja essência é construída sobre fronteiras, ou seja, há caminhos desbravados por quem chegou antes a ressoar na condução feita para o adiante, uma vez que, sem “marcadores”, 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, 2011, p. 209).

E qual seria a essência cronotópica da narrativa? Que pedacinho é esse que a teleficção oferece? Como os criadores definem seu espaço-tempo e o que querem dizer a partir dessa construção? Para nós, enfatiza-se um cronotopo<sup>31</sup> mágico, colorido, repleto de hibridismos, usados com óbvia alusão ao universo infantil, pintado com ênfase nas cores quentes, transmissoras de alegria, aptas a convidar para o movimento, a fantasia, a saudável convivência da diversidade. No entanto, mesmo nessa ambiência, é possível perceber o quanto a representação ficcional tangencia a estrutura sociopolítica brasileira, cuja matriz se desenhou errada desde o início, apoiada em violências como o estupro e a escravização de negros e negras, na exploração do trabalhador, no extermínio indígena e na opressão das mulheres.

A Vila de Santa Fé simboliza uma diminuta sucursal da Nação, um microcosmo no qual subjazem problemas como descaso com a saúde pública, educação e saneamento básico, questão agrária, coronelismo, corrupção política, machismo e preconceito social e étnico, reflexo claro da estrutura fundante da sociedade brasileira.

Para adentrar na metodologia, o passo inicial é conhecer a intriga ou o ponto principal da história, o enredo. Após identificar o conflito, é crucial entender as personagens principais. Só a partir disso, é possível identificar o projeto dramático da autoria, as estratégias e manobras argumentativas, os efeitos de sentido e o potencial de identificação do público. Os movimentos 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

---

<sup>31</sup> Cronotopo é um conceito de Mikhail Bakhtin afeto à 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.

## 7. As metanarrativas

Para facilitar a decodificação de cada um, sugerimos nomes usuais nos estudos de cinema por acreditar que eles contribuem para a assimilação do percurso analítico definido por MOTTA (2013). Assim, os sete movimentos ficam: exposição do conflito, ataque, miolo, clímax, personagem-persona, recursos de sedução e resolução.

### 4.1 Os movimentos

O centro da estrutura dramática é o clímax (MACIEL, 2017) e toda a narrativa deve convergir para isso, 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 (1935-2013), grande nome mundial dos estudos de roteiro, é o bom entrosamento entre cada uma das partes da história e o todo da obra. O modo como essa relação acontece é determinante para 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, um clímax bem definido é capaz de garantir qualidade a 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 (2013): para ele, o clímax corresponde à revelação do conflito dramático (movimento 4), sendo o ponto principal para definir o acerto ou as falhas de uma história.

#### 4.1.1 Movimento 1

Exposição, intriga, espécie de resumo ou síntese, conhecida no jargão literário como enredo ou sinopse da história. É nessa etapa inicial que os elementos estruturantes ganham conexão causal e temporal. São as sequências narrativas que indicam sucessões e transformações maiores, e o conjunto delas forma a história. Nesse aspecto, afirma Motta (2013):

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 a história. Partindo da noção do enredo como ponto central, o analista deve ir construindo seu próprio roteiro, a partir das percepções adquiridas sobre a constituição da obra. Essa ação o fará descobrir uma nova trama, capaz de favorecer um melhor entendimento sobre as estratégias utilizadas pelo autor. O novo enredo ou roteiro é mais complexo porque vai conferindo ao objeto outras significações:

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 isso em “Meu pedacinho de chão”: a Vila de Santa Fé carece de escola, posto de saúde e condições de saneamento, como acontece em tantas áreas periféricas do país. A novela começa em plena primavera, repleta de flores e cores, destacando-se a presença da professora Juliana (Bruna Linzmeyer).

A chegada da jovem e bela moça desperta bastante atenção na comunidade, onde ela encontra um povo humilde, ávido por melhorias 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. Acolhida com carinho e simpatia pelos moradores, a professora logo conquista a amizade de Serelepe (Tomás Sampaio). Lepe, como a cidade o conhece, é um garoto inteligente, afetuoso, carismático e querido por todos, menos pelo coronel Epa, de quem foge e tem muito medo. Sem esforço, Juliana ganha a admiração de Ferdinando (Johnny Massaro), filho do coronel mas de personalidade oposta a do pai: contrariando o sonho de Epa, ele saiu de Santa Fé para estudar Direito mas retorna com diploma de agrônomo. Ao mesmo tempo, a jovem educadora faz brotar o amor platônico do temido Zelão (Irandhir Santos), o violento capataz do coronel.

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 flecha o coração de Juliana: o namoro dos dois vai despertar o ciúme e a fúria de Zelão. Já Ferdinando, ou Nando, ao perceber que Juliana não o quer, 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 conhecida como 'mulher-homem': ela usa calças e não saias ou vestidos, e prefere apoiar o pai na roça a ajudar a mãe, dona Teresa (Inês Peixoto), na cozinha. Há também Pituca (Geytsa Garcia), filha do coronel, que tem carinho especial por Lepe e com ele vive uma linda amizade, às escondidas: o pai não admite a amizade da filha com um menino que vive na rua e dorme em qualquer canto. Pituca ama muito o esperto Serelepe e tem muita curiosidade sobre sua verdadeira origem, mas ele se nega a contar e sempre arruma um jeito de sumir quando essa questão vem à tona.

A bela amizade dos dois é acolhida pela madame Catarina (Juliana Paes), mulher do coronel e mãe de Pituca. Catarina é uma autêntica 'rainha do lar', tratada por Epa como bibelô, a quem ele cobre de presentes e em quem manda e desmanda. Espécie de 'boa senhora de engenho', tem diversos funcionários na bela mansão onde vive e a todos trata com benevolência, sendo patroa muito querida.

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 desenhada pelo coronel, até chegar ao ponto no qual não consegue mais fingir e resolve assumir sua paixão. Disposto a revelar a beleza que acredita existir em seu sentimento, o capataz vive vários contratempos até conseguir aproximar-se de Juliana. Passa a viver entre conselhos e apoios da mãe, dona Benta (Teuda Bara); de Rodapé (Flávio Bauraqui), seu fiel amigo, também empregado da fazenda do Epa e com alma de criança; e de Lepe, que é afinal quem o ajuda a escrever uma carta de amor para a professorinha.

No plano da expressão temos, desde o capítulo inicial, uma pavimentação clara da estrada a ser seguida pela direção, optando por uma linguagem que vai trabalhar a desconstrução de modelos comportamentais arraigados. “Reconfigurando as sequências, conflitos, pontos de virada e episódios” (MOTTA, 2013, p.143), vamos percebendo o quanto tudo ganha sentido e nada está desconectado. Nessa etapa, o projeto dramático ganha clareza de objetivos e estratégias. Sobre isso, Vicente Ataíde (1974) enriquece a percepção:

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).

Em outras palavras, o enredo é a alma da narrativa, equivale a um conjunto que deve apresentar unidade: nada deve ser imotivado, irracional, ilógico porque, em não atendendo qualquer dessas prerrogativas, a história perde coerência, ocasionando fissuras na recepção, podendo resvalar para o descrédito ou falta de estímulo do telespectador para prosseguir acompanhando a narrativa. É ainda ATAÍDE (1974) 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 mister lembrar de conceito essencial à ficção, a verossimilhança, o qual remonta à 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, referindo-se não ao acontecido de fato mas ao que poderia ter acontecido. Ou ainda, ao que acontece, aconteceu ou pode acontecer, dentro do universo criado pelo ficcionista.

#### 4.1.2 Movimento 2

Ataque ou lógica do paradigma, a essência ou alma da estória, etapa mais profunda da construção: parte-se da ideia de que “A narrativa é utilizada para atrair, seduzir, persuadir, convencer, obter resultados, efeitos de sentido” (Ibid, 2013: 147), permitindo acessar o projeto discursivo do narrador/diretor. Nesse viés, apontamos: já no primeiro capítulo, a direção mostra clara opção pela quebra de paradigmas hegemônicos. Como numa panorâmica<sup>32</sup>, concisa mas emblemática, evidencia-se uma ênfase, forte e contagiante, na inversão de padrões arraigados, muito explícita a partir da chegada de Nando (Johnny Massaro) à vila e de seu encontro com Rodapé (Flávio Bauraqui). O jovem havia deixado a cidade para buscar sua formação: saiu para estudar Direito na Cidade das Antas (nome por si só assaz instigante !) e volta com *dreds*<sup>33</sup> no cabelo, quebrando imposição do pai e escapando da coerção social.

---

<sup>32</sup> 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.

<sup>33</sup> 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

A sequência afirmadora dessa inversão de padrões mostra Rodapé chegando para buscar Nando e levá-lo à mansão do Coronel numa liteira<sup>34</sup>. Mas Nando surpreende Rodapé: abraça-o com efusão e pede que ele sente pois é ele quem vai conduzi-lo. Dessa forma, Nando marca sua volta à terra natal com ações enfatizando o quão diferente ele é do padrão vigente na sociedade patriarcal: 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, feliz da vida, quem vê na rua.

Essa simbólica alteração entre o que está posto como molde e o que emerge como transgressão é sintomática, anunciando como a novela irá construir seu percurso narrativo: transgredindo modelos arcaicos, refazendo construções semânticas, balançando as estruturas sociais vigentes.

Quando um branco de olho azul chega à cidade com ‘diploma de doutor’<sup>35</sup>, 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.

---

<sup>34</sup> 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.

<sup>35</sup> 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, ditados pelas mudanças temporais de 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*<sup>36</sup>, 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

---

<sup>36</sup> Plot é o primeiro movimento em prol de uma espinha dorsal dramaturgica. Ver em <https://www.escoladeroteiro.com.br/estrutura-de-storytelling/plot/>. Acesso em 18 jan 2019.

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 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 só deve ser conhecido no final. Trata-se da 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 evidenciar o papel de Lepe somente no último episódio, o autor acresce sentido novo à história, promovendo ressignificação de toda a construção narrativa. Definindo mais minuciosamente: tudo o que o enredo apresentara como criação de um autor onipresente mas fora da diegese - logo, com sua visão de adulto para guiar os passos da fábula -, muda de paradigma e reconfigura os sentidos da história.

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, 2013, p. 168).

É importante lembrar: todo o traçado de MPC caminha para a resolução das duas linhas principais apontadas pelos estudiosos da narrativa clássica: a aceção do par amoroso e a missão ou busca principal. No caso, o romance protagonizado por Juliana e a orfandade de Lepe estão no cerne de todo o desenvolvimento da trama. Tudo gira em torno dessas duas definições, as quais somente terão desfecho nos capítulos finais.

#### 4.1.5 Movimento 5

Personagem x Persona. Aspecto dos mais curiosos, pois certifica o entrelaçamento ator-personagem, ou real-ficção, personificação-autoria: realça o caráter de humano de toda e qualquer personagem<sup>37</sup> porque toda personagem representa um ser humano (MOTTA, 2013, 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 (2013):

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, a personagem é o epicentro. É a partir dela que a história se desenvolve, ela é o eixo do conflito em torno do qual gira a intriga. Já o roteirista Syd

---

<sup>37</sup> 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.

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, 2017, p.141).

“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, deve-se perceber o uso de artimanhas, usadas para incutir nos interlocutores um naipe de sentimentos e desejos. Porque quando se trata de audiovisual, é importante ter em mente tratar-se de obra cuja essência é visual: vai interessar e prender atenção o que vai ser captado pelos olhos e ouvidos do telespectador. E 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, afinal “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, na qual contam também a maquiagem, os adereços, os penteados. Esses itens também têm 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 meiga Juliana (Bruna Linzmeyer), tem cabelos cor-de-rosa, os quais, somando-se ao figurino, maquiagem, texto, interpretação e seus belos olhos azuis, enriquecem a composição da doce heroína.

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 inspirou-se nas obras do pintor neosurrealista Mark Ryden, as quais retratam bonecas num 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, Rubens Libório, estudou HQs japoneses e a moda do século XIX<sup>38</sup>.

Já a atriz Juliana Paes disse sobre os cabelos sempre coloridos e bem penteados de Catarina: "Ela é uma força da natureza, pintada com tintas mais carregadas, expansiva, inquieta e passional". Os tons 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 sua concepção visual, buscando uma tradução audiovisual capaz de destacar a assinatura com a qual autor e diretor querem enfatizar o discurso da obra, materializado 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

<sup>38</sup> 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](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.

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 lembrar palavras do roteirista norte-americano Robert McKee, apontando a relevância do subtexto<sup>39</sup> na criação dos intérpretes, ressaltando as decisões do personagem, as opções que ele resolve fazer com sua liberdade de escolha, como princípio fundamental. E isso é determinado pela vontade, assinala Maciel (2017):

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, 2017, p. 141).

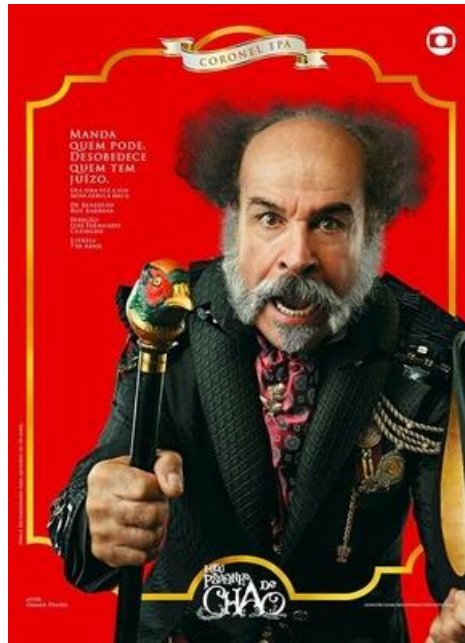
Para verificar como se expressam os personagens de MPC, escolhemos sete deles para breve conceituação: o coronel Epa – Osmar Prado; Zelão – Irandhir Santos; Ferdinando – Johnny Massaro; Rodapé – Flávio Bauraqui; Gina – Paula Barbosa; Juliana – Bruna Linzmeyer; e Serelepe – Tomás Sampaio. Vamos a eles:

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

---

<sup>39</sup> Subtexto é a parte do roteiro vivida pelos personagens mas não enunciada, apenas pensada pelos personagens. MACIEL, p.13(9).



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

Através dele, 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 a 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 transformador<sup>40</sup>.

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 taca fogo na escola prestes a ser inaugurada em Vila de Santa Fé. Chega a comprar querosene para executar a

<sup>40</sup> Ver mais sobre a carreira do ator em <http://memoriaglobo.globo.com/perfis/talentos/osmar-prado/trajetoria.htm>. Acesso em 23 jan 2019.

ação mas, quando conhece a professora, 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 torna-se o mais querido da estória, angariando até torcida para findar a novela ao lado da professora. A personagem marca a estreia do ator na televisão e também sua imensa aceitação popular. 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 as características de Zelão, apontamos: faz coisas condenáveis, impõe medo a todos, 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 ombreira<sup>41</sup>.

Ao longo da estória, revela-se a rica construção da personagem com muitas camadas de significação<sup>42</sup>: Zelão passa por vários conflitos internos, interage com todos os personagens e passa por obstáculos e muitas transformações até atingir seu objetivo, qual seja conquistar o coração de Juliana, após ter coragem de assumir sua paixão pela moça. A mudança de comportamento tem reflexos no figurino, como bem esclarece Mungioli (2014):

Já o guarda-roupa de Zelão (Irandhir 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.(MUNGIOLI, 2014).

Figura 5 - Zelão, o anti-herói

---

<sup>41</sup><http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/meu-pedacinho-de-chao-2014/meu-pedacinho-de-chao-2014-figurino-e-caracterizacao.htm>

<sup>42</sup> Zelão está na categoria de personagem redonda, segundo a classificação de Cândida Gancho.



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

Levando em conta diversos estudos e pesquisas apontando uma crise da identidade masculina atual, acredita-se oportuno abordar o personagem Zelão pelo aspecto de uma agrura sofrida por ele. Esse aperto ou conflito sinaliza uma inadequação de sua personalidade ao estereótipo a ele imputado.

Melhor dizendo, uma instabilidade identitária começa a aflorar em toda sua intensidade quando o personagem se apaixona por Juliana (representando 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, outro apaixonado. Sentindo ficar mais distante de seus planos a linda por quem é apaixonado, o capataz do coronel vai entristecendo e seus dias tornam-se sombrios. Acontece então o inverno na Vila de Santa Fé (a ambiência se altera 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 o ápice ao metamorfosear toda a beleza da cidade: da claridade e do intenso

colorido a 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 solicitado pela teledramaturgia.

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. Assim, ao apresentar alteração nas atitudes de Zelão, culminando com nova configuração psicoemocional para a personagem, o discurso televisual sublinha os meandros da inquietação sofrida e distingue sua 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. Somente após ganhar o aval de Juliana para seus sentimentos, Zelão descobre-se 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 da personagem acerca de sua inadequação ao estereótipo recebido. 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 o 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, as palavras de Pierre Bourdieu (2012) iluminam:

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 é a mocinha clássica, misto de doçura, delicadeza, simpatia, gestos dóceis e ações nobres. Interpretada por Bruna Linzmeyer, a professora tão aguardada na Vila de Santa Fé é 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 predominam o azul, o rosa, o lilás e o amarelo. A atriz empresta à personagem 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. Desde então, Bruna fica marcada por assumir papéis cujos perfis tem algum traço marcante de personalidade.

Ferdinando, ou simplesmente Nando, incorpora a figura do justiceiro: deixou a mansão do pai para ir estudar na cidade grande. O sonho do genitor é ter um filho advogado, mas o jovem subverte essa determinação e se forma em Agronomia. Como na lendária estória de “o bom filho à casa torna”, após formado, Nando volta à Vila com o sonho de cuidar das terras do pai e tornar produtivo seu imenso latifúndio. Porém, não tarda a acontecer o primeiro embate: ao descobrir que o filho não virou advogado, Epa 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, a quem oferece seus conhecimentos de agrônomo. Pedro diz não poder aceitar sua oferta porque não tem condições de pagá-lo, porém o jovem (que usa dreads<sup>43</sup> e tem visual bem insólito) argumenta que não cobrará pelo trabalho, apenas quer contribuir para tornar mais produtivo o roçado. O camponês o aceita de bom grado e Nando passa a ser um amigo da família, a qual conta com Dona Tê (Inez Peixoto), matriarca típica e dona de casa tradicional, e Gina (Paula Barbosa), que não vê com bons olhos a presença do rapaz. No final, os dois se apaixonam e terminam a novela juntos.

Johnny Massaro vinha de personagens marcados por algum diferencial de comportamento. Estreou na TV Globo na temporada 2008 de “Malhação” e foi construindo uma trajetória pontuada de ótimas interpretações até chegar ao excêntrico e justiceiro Ferdinando. Depois desse, fez vários outros personagens marcantes, como o Gabriel da minissérie “Amorteamo” (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, tem como marca não usar figurino tipicamente feminino (ignora padrões clássicos 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.

---

<sup>43</sup> 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.

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)<sup>44</sup>.

Rodapé: tipo mais popular da trama, é 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 popular “bobo da corte”,

<sup>44</sup> Ver matéria “ 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.

uma espécie de bufão<sup>45</sup>: é engraçado, trapalhão, um exemplo de releitura do lendário Pedro Malasartes<sup>46</sup>. 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 protagonista da 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 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 descobre que ele é o criador: tudo na narrativa do “Pedacinho” foi criado por sua imaginação.

---

45 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/>

46 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".

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 e deixa Serelepe por último, a quem apresenta como “o mais legal dos personagens”. Ao final, ouve-se sua mãe (voz *off* de Juliana Paes) dizendo já estar 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 simboliza bem o que se diz sobre “a pessoa certa no lugar certo”. Filho de um casal de atores de circo, nunca tinha trabalhado na televisão, não sendo conhecido do público, o que colaborou sobremodo para construir a aura de magia e encanto de Lepe. Dono de muito talento, de pureza encantadora e inegável carisma, o ator foi ponto alto para o êxito da novela. Qualquer erro na construção de Serelepe 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 Liberdade<sup>47</sup>.

Percebe-se uma unidade intrínseca entre personagens e história. E falando em criação de personagem, logo nos lembramos de Constantin Stanislavski (1863-1938), emérito ator e diretor russo que definiu as mais consagradas prerrogativas dessa criação artística. Segundo o Sistema<sup>48</sup> criado por ele, o ator deve encontrar em seu íntimo emoções análogas às suas para representar uma personagem capaz de trazer e expressar uma verdade interior<sup>49</sup>.

Há múltiplos modos de conceber o trabalho do ator, porém há outro bastante usual, muito confundido com o Sistema. Trata-se do chamado Método, de influência direta do traçado *stanislavskiano*. Isso porque o Método<sup>50</sup> nasceu por conta de alguns ex-alunos e discípulos do teórico russo. Um deles foi Eugenio Kusnet

---

<sup>47</sup> 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.

<sup>48</sup> 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\\_Stanslavski](https://pt.wikipedia.org/wiki/Sistema_Stanslavski). Acesso em 14 jan 2019

<sup>49</sup> 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.

<sup>50</sup> 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, focalizando principalmente nas necessidades psicológicas dos atores norte-americanos contemporâneos. Ver em [https://pt.wikipedia.org/wiki/Sistema\\_Stanslavski](https://pt.wikipedia.org/wiki/Sistema_Stanslavski). cesso em 15 jan 2019.

(1898-1975), autor do conhecido livro “Ator e método”, que esteve no Brasil nos anos de 1970 ministrando aulas sobre essa forma inortodoxa de conceber o trabalho do ator. 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, 2017, 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 (1901-1992), 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 (1932-1986), 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, 1998, p. 178 e 179).

Portanto, o renomado criador do filme *Solaris*<sup>51</sup> corrobora o que preconizou Stanislavski, reiterado por MOTTA (2013) e MACIEL (2017): a interpretação do ator é absolutamente perpassada por sua condição emocional, sua sensibilidade, logo, a pessoa do ator e a *persona* do personagem devem ser analisadas

---

<sup>51</sup> Filme do gênero de ficção científica realizado e coescrito por Andrei Tarkovski em 1972. Ver em [http://www.telacritica.org/solaris\\_tarkovski.htm](http://www.telacritica.org/solaris_tarkovski.htm). Acesso em 18 jan 2019.

sempre como um binômio, cujos dois termos são indissociáveis. Nessa linha, é lapidar a definição de Antônio Januzelli (1992):

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” (1946). Seu figurino é feito quase inteiramente de material plástico, carregado de cores primárias, remetendo ao xerife Woody, brinquedo-herói da saga *Toy story*, da Disney. Para ele, foram usados materiais corriqueiros e insólitos, recorrência ao universo 3D, como canudinhos, tapete de borracha, neoprene e látex. A calça por ele usada parece a famosa bombacha usada no tradicional figurino gaúcho.

No caso de Gina, a ‘mulher-homem’, a calça é inspirada no modelo lançado em 1850 por Amelia Bloomer<sup>52</sup>. 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<sup>53</sup> 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 (Antônio 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 e sim materiais que não sujam mas descascam e, eventualmente, se

---

<sup>52</sup> 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.

<sup>53</sup> Característica, propriedade ou condição de existir em duas formas distintas. Ver em <http://www.aulete.com.br/dimorfismo>. Acesso em 26 jan 2019.

quebram. Pensando no conforto do elenco, a figurinista vestiu os atores com uma segunda pele como camisetas e calças em tecido *dry fit*<sup>54</sup>, facilitando a transpiração e a absorção do suor de cada um.

#### 4.1.6 Movimento 6

Estratégias argumentativas. A narrativa é um dispositivo de argumentação no processo de comunicação entre sujeitos reais, instrui Motta. E é no âmbito dessas estratégias que se dá a revelação do uso intencional de recursos linguísticos e extralinguísticos pelo narrador em sua construção comunicativa.

Aqui é propósito 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. É essencial considerar o desafio entre as intenções do narrador e as interpretações do telespectador. Em geral, a peleja narrador x receptor é polifônica, polissêmica e híbrida, transitando entre objetivo e subjetivo, denotação e conotação, descrição fática e narração metafórica, num duelo de contrastes de rica produção de sentidos. Vale ressaltar, ademais, a explicação de Motta (2013):

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).

A partir desse entendimento, alguns pontos são fundamentais para compreender as estratégias usadas na construção da novela. São eles: a composição da *mise-en-scène*; o ritmo - com pausas para a simples contemplação 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'

---

<sup>54</sup> 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](http://nikecnova.custhelp.com/app/answers/detail/a_id/880/~/o-que-%C3%A9-dri-fit%3F). Acesso em 22 jan 2019.

dos personagens, contribuindo para enfatizar a ambiência do meio rural; o figurino, a maquiagem e a caracterização; as digressões musicais; a montagem, também diversa do habitual na teledramaturgia, incluindo procedimentos corriqueiros no cinema (como inclusão de animações e divisão da tela em dois e até quatro espaços).

Em qualquer realização audiovisual, o poder da imagem se sobrepõe. No caso do “Pedacinho”, a fotografia esmera-se em cores, enquadramentos e luminosidades que ajudam a referendar o constructo narrativo. A direção 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 (diretor de fotografia da telenovela “Velho Chico”) e a Gustavo Lacerda.

Assim são as estações na diegese: a primavera se espraia em muitos tons e flores de todos os modelos e dimensões. No outono, além da queda das folhas, as flores ganham outras tonalidades. A mais marcante ficou o inverno, com sinais bem característicos: foi empregado material como papel, plástico, resina e gesso, para dar a impressão de névoa caindo na Vila de Santa Fé. O impacto visual foi tamanho que impressionou até mesmo o elenco, como atestam matérias jornalísticas da época de exibição.

Com relação à trilha, entende-se a música também como texto, seguindo a definição de Iuri Lotman (1922-1993). Assim, quando se ouve uma canção, antes mesmo de entender ou perceber a cena, sobrevém uma carga emocional junto com a sonoridade, uma vez que “A cultura é a anexação de textos, e os textos são unidades básicas da cultura (LOTMAN, 1996b)”. Logo, é mais um recurso argumentativo para enriquecer a narrativa, intensificando a produção de sentidos. O texto musical contribui fortemente na elaboração de uma ambiência propícia a várias significações, as quais remontam ou reintroduzem o telespectador num universo que ele já frequentou e do qual tem informações, ainda que vagas.

Tudo isso acontece para criar um universo lúdico e traz a marca de Luiz Fernando Carvalho (LFC), reconhecível por qualquer espectador mais atento, por tratar-se de diretor profundamente autoral. Esse apuro estético é inequívoco, ressaltando a inocência e beleza da infância, concernindo vigor às palavras de Guzzi e Baldan (2013):

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 (GUZZI e BALDAN, 2013, p.85 e 86).

Portanto, há um distintivo desde as primeiras concepções do diretor, como confirmam 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, marco na cinematografia brasileira).

Outra das estratégias está no linguajar matuto, caipira ou simplesmente ingênuo ou *naif*, revelado em frases como estas: “Você maloqueceu 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”, como o agricultor Pedro Falcão, que fala “Ô sei lê de carreirinha”, por exemplo, no capítulo do dia 14 de julho. Há ainda a dialogia entre tantas expressões artísticas, mesclando circo e *commedia de l’arte*, teatro e canção popular, *stop motion* e animês japoneses, obras de Kurosawa, Van Gogh, Raimundo Rodriguez e arte com latas recicladas, além de figurinos elaborados a partir de restos de tecido de guarda-chuva, de tampinhas de refrigerante, esponjas e outros objetos inabituais.

E ainda o apelo ao humor, funcionando com efeito psicologicamente importante, comum tanto entre a alta cultura como entre os criadores da arte

popular. É Bergson quem diz, citado em monografia de Carlos Leonardo Weber Jorge (2009):

“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 assim o humor como pertencente ao contexto cultural e dependente dele como fornecedor das referências necessárias à produção do efeito risível. Assim, perceber as formas como ele se insere na narrativa contribui para melhor entender a diegese, agrega sentidos artísticos e auxilia na compreensão das marcas autorais, trazendo ainda outro tipo de conhecimento sobre o ser humano. Afinal, “O riso é a sabedoria, e filosofar é aprender a rir”. (MINOIS, 2003, p. 62).

O “efeito de real” (BARTHES, 2009) também aparece na narrativa, como fica bem explícito na cena entre Nando e a madrastra Catarina no capítulo 37, levada ao ar em 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 a fala do médico, ao notar que é preciso sair do ambiente onde está: “Vou pegar o beco”, expressão recorrente nestes anos das décadas de 2000.

A cenografia, bastante representativa, emoldura as diferenças sociais e ideológicas das personagens. São 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 (rudimentares ou tingidas 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, expressando-se com sinceridade e sem jogos de palavras (como se verá mais adiante).

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.

Há ainda os espaços da venda de Giácomo (Antônio Fagundes), a escola da professora Juliana (Bruna Linzmeyer), a igreja do padre Santo (Emiliano Queiroz), as ruas da vila e os jardins das casas. A cidade cenográfica foi planejada com grande riqueza de elementos e referências: as árvores tem troncos coloridos, quase todas cobertas por toalhas de *crochet*. Objetos bem típicos da vida simples do nordestino - como lamparinas, cestinhas de palha, panelas, canecas etc -, aparecem em vários ambientes, todas pintadas em cores bem alegres.

A ingenuidade das situações e dos personagens também aparece com primazia, como no caso da mensagem de Zelão: como ele não sabe escrever, dita uma carta confessando seu amor por Juliana para ser escrita por Rodapé. 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 a aguardada resposta tarda a chegar, Zelão cria coragem e resolve ir até a escola. Chegando lá, pergunta a ela se leu suas cartas. Só então Juliana percebe que os rascunhos recebidos são prova do analfabetismo dos dois amigos, Rodapé e Zelão. Morto de vergonha, o apaixonado deixa a escola disposto a matar Rodapé pela mentira e traição, e este tenta escapar como pode. É uma das cenas nas quais o visual e as expressões de Zelão 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 certo temor à postura do capanga, tem sinais dessa braveza, sublinhada por uma trilha com

músicas comuns ao *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 .

Como tantos estudiosos defendem, acreditamos não ser necessário investigar todos os capítulos da novela para apreender sua espinha dorsal: “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). Elencamos então sete cenas: a chegada de Nando à Vila (capítulo 1); Zelão desistindo 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, no qual Lepe olha pela luneta que costuma usar e avisa 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, nos minutos finais do último capítulo.

O episódio de estreia, quando 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 Nando à terra natal, depois de ter morado fora alguns anos para se graduar. Neste, o que mais chamou a atenção foi justamente a cena de sua chegada, quando é recebido por Rodapé, com quem troca sorrisos largos e abraços carinhosos. Nesta cena, a direção acentua o eixo de inversão no qual vai situar toda a composição imagética da narrativa.

No capítulo 3, Zelão fala 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. No capítulo 6, 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, Nando vai ao prefeito pedir que demita Juliana pois ela corre o risco de ser morta por Zelão. Este capítulo (79) foi ao ar sábado e teve

apenas 23'56". Já no dia 14, há sequências relevantes: 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 entregar carta de demissão à mestra, já com todo salário do mês, e decreta sua demissão. O coronel conta a Zelão que Juliana será demitida e ele fica transtornado. Quando Gina fica sabendo da situação, convoca as crianças e segue com elas à escola. Lá, diante do prefeito e da própria Juliana, gritam clamando pela permanência dela. Juliana sorri de contentamento, rasga a carta e diz que fica. Um corte foca no galinho Bené, que se mostra feliz e aplaude a decisão.

É também nesse capítulo 80, quase ao final, a bela cena do encontro de Zelão e Juliana. 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 garante que ela deve passar 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. A cena pode ser adjetivada como antológica!

Já no capítulo 37, de 19 maio, o coronel afirma a Nando querê-lo na política, sendo episódio especialmente rico na sequência da "feminização" de Gina: esta dorme e sonha vestir o vestido dado pela professora. A direção usa jogo de luz e sombra para evidenciar a lua cor de rosa se agigantando e simbolizando a transformação da personagem. É tudo tão vultoso que vai além de uma cena: trata-se de uma sequência, a ilustrar com preciosismo as palavras de Simone de Beauvoir: "Não se nasce mulher: torna-se mulher". São minutos preciosos, no trecho de 2'30" a 5'36". A sequência merece figurar entre as mais belas da teledramaturgia. Em seguida, a professora encontra Gina no curral tirando leite da vaca: toda arrumada, ela usa o vestido, brincos, enfeites no cabelo, cílio postiço, colar, bota vermelha e está toda maquiada.

Vejamos então as marcas principais das estratégias usadas pela direção: a imagem em *widescreen*, que representa ajuste ao tamanho da tela, como acontece no cinema, com bordas pretas em torno da imagem, como se fora uma moldura. A técnica é uma forma de garantir que nenhum pedaço de imagem será cortado na

exibição. 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 (comentada anteriormente) é claro exemplo disso.

#### 4.1.7 Movimento 7

As metanarrativas. São histórias que ultrapassam a diegese, as quais temos acesso depois de desvelar todo o conteúdo da obra. Considerável lembrar que nenhuma história é contada sem que haja um fundo moral, uma razão ética que a situe, um objetivo a ser perseguido, uma mensagem que o discurso quer transmitir, como indica Luiz Gonzaga Motta (2013).

Ao seguir uma narrativa, 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, trazendo em seu fundamento condições de assimilação e identificação com quem as conhece. Caberá à habilidade maior ou menos do narrador a criação de empatia.

Destarte, sendo a tevê um dispositivo que age muito mais ao nível da emoção que da cognição (TÁVOLA, 1996), as obras da teleficção alcançam uma dimensão empática como nenhum outro veículo. E se o “Pedacinho” nos faz percorrer um caminho de volta à infância, carregado de sentimento, recorremos a Joyce Martins e Rebeca Coelho (2015) 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 levou então à percepção do quanto um sentimento, misto de abandono e orfandade, também pode promover encontros e sintonias por nos fazer próximos de tantas pessoas. Afinal, ele mais indica carência afetiva do que propriamente necessidade de encontro físico com pai e mãe, como bem define a psicóloga Cintia Liana (2012):

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 (1995):

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 pode estar presente, mais ou menos como sentia o poeta Olavo Bilac (1865-1918):

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, o sentimento de orfandade, respaldado pela sensação de abandono, traduzido nas falas e emoções de Lepe, o definidor da principal metanarrativa.

## 4.2 A INFÂNCIA, LUGAR DE FALA DA IMAGINAÇÃO

Lepe, o narrador da fábula, tem por entre 6 e 8 anos, fase na qual o mundo é um faz de conta. Dócil, inteligente, prestativo e afetuoso com os amigos, o personagem encontrou no ator Tomás Sampaio um intérprete à altura, cheio de carisma, e que logo ganhou o coração do público.

Na diegese, bonecas falam, folhas viram comidas, animais conversam, pessoas podem voar, tudo vira mágica e até tapete pode transportar aos mais insólitos lugares. O mundo mágico da novela é agradável não só às crianças mas 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.

Figura 10: Lepe, o narrador



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

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 descobre que tudo no “Pedacinho” foi criado por sua imaginação.

Na cena final, ele está brincando no quarto com seus personagens, todos em formato de bonecos de papel. Com cara de arteiro, ele sorri ao descrever cada um e deixa para apresentar Serelepe por último, terminando por declarar que ele é o

mais legal de todos. Ao final, ouve-se sua mãe (a voz de Juliana Paes, que fazia Catarina, mulher do coronel) dizendo já estar na hora de ir dormir.

A impressão primeira da atualidade parece indicar que os primeiros anos de ouro da formação da 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 parece bastante prejudicial, sobretudo no tocante 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 sinaliza que a proliferação de formas virtuais de interação não deve substituir nem tornar desimportantes as conversas interpessoais. Porque quando essas tendem a diminuir, quem perde é a capacidade narrativa, 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 em ascensão.

Outrossim, uma novela que estimula a participação das crianças, prioriza a oralidade, realça a construção da infância com um pé na cultura popular e outro na educação formal, instiga a pensar o quanto isso eleva a discursividade da obra. Ainda mais quando se sabe ser uma criança a voz da narração, cujo lugar reveste-se de importância, como assevera BENJAMIN (1996):

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, 1996d , p. 253).

Por tudo isso, a mais singular contribuição de “Meu pedacinho de chão” é a de conceder à criança o lugar da criação. A partir da seleção desse foco narrativo, os criadores optam por dotar a infância de valor, como se escrevessem, em imaginárias

letras garrafais: “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”<sup>55</sup> -, 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, questionam-se dogmas, se metamorfoseiam paradigmas e abre-se o leque para múltiplas possibilidades, os criadores de MPC estão a dizer que todas as configurações sociais são construções, que tudo é passível de mudança, tudo pode ganhar outra interpretação.

#### 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 - exemplos não menos estereotipados do que aqueles calcados em modelos das ciências naturais, vale dizer. Por conseguinte, a desconstrução ou resignificação de estereótipos tem fornecido um instrumental rico para o debate de questões de gênero no mundo todo. Logo, entender essa questão é tarefa a exigir estudo e um olhar que passe longe de maniqueísmos, como aponta BOURDIEU (2012):

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 reinserir 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)

---

<sup>55</sup> 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.

Prosseguindo, se a contemporaneidade encontra formas várias para propagar padrões estanques de comportamento, de representações padronizadas sobre diversos aspectos da vida, incluindo o sexual, a criação ficcional aparece como ambiente propício para promover questionamentos acerca disso. Logo, a telenovela integra esse celeiro de inventividade no qual é possível oportunizar uma saudável reflexão, já que a teledramaturgia enriquece a capacidade emotiva e pode sensibilizar através da projeção, identificação e catarse.

Partindo da afirmação de Daniela Jakubaszko (2014) 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 observadas em MPC apontam para esse mesmo sentido.

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, mais ou menos como encontramos nas palavras de Flávio Gikovate (1989):

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).

Segundo Pierre Bourdieu (1930-2002), 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 a 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).

Noutra obra, o livro “A dominação masculina” (2003), o teórico francês aponta que o domínio do homem sobre a mulher se dá numa perspectiva simbólica, de modo a deixar encoberta essa opressão silenciosa, e até dissimulada em sua forma física. Porém, 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).

No caso da novela, enquanto a transformação de Gina provoca 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 aquele não perca sua força, como o personagem mitológico, ao cortar o cabelo. Com o capataz do coronel Epa o que começa a definir é a feição mais rude, a brutalidade, e aos poucos vai-se desenhando a perda da vilania, a incongruência dos gestos bruscos, insensatos, violentos.

Acreditamos possível trazer alguma contribuição ao estudo das identidades de gênero através da análise de “Meu pedacinho de chão”. Como se a obra apontasse para a relevância de investigar modelos enraizados na vida social, para o saudável questionamento de modelos de conduta tidos como naturais, inferindo pequenas brechas pelas quais se vislumbra a possibilidade de ressignificações, quebra de parâmetros e aceitação da alteridade<sup>56</sup>. São posicionamentos diferentes apontando para a sensibilidade, astúcia e bagagem cultural dos criadores da novela, ofertando novas possibilidades de conceber o cotidiano, a construção de hábitos e a formação de preconceitos.

Assim, a desconstrução tematizada na novela 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

---

<sup>56</sup> Prática de colocar-se no lugar do outro e tentar pensar no sofrimento do outro. É também reconhecer que existem culturas diferentes e que elas merecem respeito em sua integridade. Ver em <https://mundoeducacao.uol.com.br/sociologia/alteridade.htm>. Acesso em 18 fev 2023.

habitado no útero. Muito ao contrário disso, a novela indica o quanto tudo que existe no universo é uma construção, logo, é na seara da insensatez e do desconhecimento onde habitam os preconceitos, os julgamentos prévios, a insensibilidade, a ignorância.

Entretanto, a telenovela é apenas uma espécie de termômetro, cuja função não é alterar comportamentos nem traços constitutivos da sociedade, mas fazer refletir e pensar para que outros modos de enxergar a realidade social sejam acessíveis:

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).

Desse modo, a novela afirma seu compromisso com a qualidade e não com o silêncio, com a reflexão sobre questões impostas 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 trazia da vivência como telespectadora e como jornalista - por quase uma década editora de arte e cultura -, percebemos o quanto as histórias criadas para as telenovelas e suas temáticas tem estreita relação com o momento de sua produção.

A telenovela é um jeito particular encontrado pelos criadores brasileiros para narrar histórias e construir memórias, tal como uma família com seu acervo de fotos e/ou vídeos, como era corriqueiro, noutros tempos, fazer imagens e guardá-las em álbuns. As histórias então 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 mesmo aos quarenta. Igualmente, arquivos digitais viraram

alface em fim de festa: todos temos vários, em diversos formatos, imagéticos e/ou audiovisuais, registrando desde coisas banais a fatos relevantes. É nesse refúgio, no qual memória, imaginário, ancestralidade e múltiplas linguagens se hibridizam, compondo fértil painel de significação, que a telenovela está inserida.

Por outro lado, sabemos que, incrustada num veículo de comunicação como a tevê - que é ideológica, branca, hierarquizada e conservadora -, a teledramaturgia reproduz valores hegemônicos e precisa levar em conta a questão mercadológica, afinal, a produção de um capítulo custa bastante caro. Entretanto, existem brechas, dentro do próprio sistema, para burlá-lo e inserir reflexões e tensionamentos. E é nesses espaços que se encontram a compaixão, a inteligência e a perspicácia criativa dos grandes artistas, sonhadores de seu tempo e inspiradores de novos paradigmas.

Em várias obras da ficção seriada isso é notório, como em “Avenida Brasil”, “Totalmente demais” e “Segundo sol”, por exemplo. “Meu pedacinho de chão” integra essa lista de telenovelas que apostam na valorização da mulher. Por isso acerta ao deslocar a percepção do que é naturalizado, assinalando o quanto coisas consideradas próprias ao homem e outras à mulher, podem conter equívocos substanciais, logo, incorrer em estereótipos é nocivo para a formação das identidades. A novela promove essa instrução ao desmanchar protótipos, fomentando releitura do preceito secular dos contos de fadas, a partir de elementos valorizadores da cultura africana e fazendo meditar sobre solidão e coragem.

Muitas são as marcas ideológicas presentes no discurso da teledramaturgia. Assim, se a telenovela afirma, cada vez mais, a tendência de representar o processo de democratização crescente nas relações de gênero, é auspiciante uma trama das 18h abordar essa questão, da forma como aconteceu. Valorizar a mulher que tem um homem e desvalorizar a que não tem passa, obrigatoriamente, por essa discussão.

Ao criar uma história ambientada no meio rural, numa vila de pequena cidade interiorana, onde uma professora vai ensinar a população a ler e escrever, a defesa do Saber avulta, indicando que a Educação pode muito

além de alfabetizar. Afinal, se os tradicionais estereótipos (vilão, mocinha, herói e bobo da corte), aparecem como construções - colocados em situações passíveis de aprovação ou reprovação, imbricados numa narrativa com 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 -, aqui está um estímulo para se repensar preconceitos e acolher a diversidade. Como uma senha, ofertada ao telespectador para que possa decidir entre aprovar, reprovar, concordar ou discordar com posturas consagradas a esses personagens clássicos. E, se assim o é, a inventiva diegese aponta para a reflexão e refração dos sentidos historicamente postos como naturais.

O fato de uma criança ocupar o lugar do narrador, deixa patente a condição da autoria como composição. Ou seja: se a história tem como artífice o garoto Serelepe e sua criação imaginária, consagra-se à criança o livre arbítrio para escolher os caminhos que julgar mais adequados, dando à infância o direito sublime de perscrutar o mundo por conta própria e de erigir seu edifício cultural a partir do acesso à educação.

A defesa da infância como plaga sagrada de construção do novo, bem como da educação como ferramenta necessária para remontar uma sociedade sem preconceitos - capaz de entender a diversidade como riqueza e não como forma de excluir e segregar -, soa como epicentro da obra. Por isso, celebramos a eficácia da autoria 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*<sup>57</sup> requintada, para promover a magia, incitar a estesia e conduzir à reflexão.

Isso propiciou contato com uma vastidão de textos culturais evocadores do fabular coletivo, os quais tornaram as estratégias argumentativas mais qualificadas e com atalho para os desvãos do inconsciente (território dos mitos tão citado na Psicanálise e suas imbricações com o cinema), pelo qual o acesso ao território da emoção é mais rápido.

---

<sup>57</sup> 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.

Na trilha do raciocínio de Walter Benjamin (1996), 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 estereotipias. Não só porque através delas a criança assimila 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 onde vive, cresce e vai construindo suas percepções do mundo.

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).

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” (TÁVOLA, 1984), é certo que tenhamos a meninice 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, “Meu pedacinho de chão” é um conto de fadas sem tempo definido, cujo espaço é o imaginário do telespectador, nas filigranas da infância que sua memória guardou. A lamentar, obra tão rica fique quase esquecida nos compartimentos onde repousa silenciosa a teledramaturgia. Quem irá rever? Quem irá experienciá-la novamente para que as novas gerações tenham acesso a essa fonte caudalosa de beleza, magia, riqueza cultural e tanta simbologia?

Enfim, nossa caminhada seguirá com novas investigações sobre o gênero que tanto nos encanta e à multidão que, desde sempre, avalizou a produção de Teledramaturgia 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.
- 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.
- 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. **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.
- 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.
- 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.
- BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 7ª edição, 2004.
- \_\_\_\_\_. **A dominação masculina**. Rio de Janeiro: Ed. Bertrand Brasil, 2003.
- BULHÕES, Marcelo. **A ficção nas mídias**. São Paulo: editora Ática, 2009.
- 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.

COSTA, Cristina. **A milésima segunda noite**. São Paulo: Annablume, 2000.

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

ESPINAL, Luis. **Cinema e seu processo psicológico**. São Paulo: LIC Editores, 1980.

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

GANCHO, Cândida Vilares. **Como analisar narrativas**. São Paulo: Ática, 1991.

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

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.

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

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

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

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de Lopes. Telenovela como recurso comunicativo. São Paulo: Revista **Matrizes**, USP, vol. 3, nº.1, pp. 21-4, 2009.

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

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.

McLUHAN, Marshal. **Os meios de comunicação como extensão do homem**. 5.ed. São Paulo: Cultrix, 1984.

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.

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.

PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia de televisão**. São Paulo: Moderna, 1988.

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

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

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

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

TÁVOLA, Artur da. **A telenovela brasileira** - história, análise e conteúdo. Rio de Janeiro: editora Globo, 1996.

\_\_\_\_\_. **Comunicação é mito**. Rio de Janeiro: editora Nova Fronteira, 1985.

\_\_\_\_\_. **O ator**. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1984.

\_\_\_\_\_. **A Liberdade do ver**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

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.

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**. Comunicaci3n, 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\\_impresacomoum\\_dos\\_caminhos\\_de\\_estudo\\_da\\_narrativa\\_teleficcional.pdf](http://www.revistacomunicacion.org/pdf/n10/mesa8/100.Ressignificacao_e_atualizacao_das_categorias_de_analise_daficcao_impresacomoum_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.

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.

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](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/](http://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>.

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.

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 TELENVELA 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](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.

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.

### ANEXO - Imagens de “Meu pedacinho de chão”



Imagem da vinheta de abertura da telenovela.



A cenografia criada por Raimundo Rodriguez com 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 (Bruna Linzmeyer) na escola fictícia de material reciclado.



Zelão, o *cowboy* estilizado, e as vaquinhas do carrossel da fazenda do coronel Epa.



A famosa carta de amor de Zelão, nunca escrita por Rodapé.



Catarina é a “madame”, sempre colorida, alegre, amorosa e compreensiva.



Os personagens em miniatura: brinquedos no universo lúdico de Serelepe.

## INVERNO CENOGRÁFICO



A criação do inverno foi um dos pontos altos no uso das estratégias argumentativas...



Rodapé, Lepe e Pituca apreciando a chegada do frio na Vila de Santa Fé.

Assim como as imagens deixam ver, o figurino é um dos pontos altos da visualidade 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 mostra de figurinos em espaços de exposição na capital carioca e em São Paulo<sup>58</sup>.

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

---

<sup>58</sup> 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>

# TELEDRAMATURGIA

## Meu Pedacinho de Chão e uma metodologia de análise

Home Editora  
CNPJ: 39.242.488/0002-80  
[www.homeeditora.com](http://www.homeeditora.com)  
[contato@homeeditora.com](mailto:contato@homeeditora.com)  
9198473-5110  
Av. Augusto Montenegro, 4120 - Parque  
Verde, Belém - PA, 66635-110

