

Carnaval maluco: *mise-en-scène* lúdico e realismo burlesco na telenovela *Meu pedacinho de chão*¹

Maria Isabel Rodrigues OROFINO²
Escola Superior de Propaganda e Marketing, SP

Resumo

O artigo propõe uma leitura estética e política da telenovela *Meu pedacinho de chão* (Rede Globo, 2014) a qual busca identificar elementos de composição da linguagem audiovisual a partir de seus códigos (texto, imagem e som) em articulação a uma leitura histórica das *formas culturais* hibridizadas nas materialidades usadas em cena. São identificadas algumas sobreposições de textos culturais diversos demonstrando bem o conceito de *palimpsesto* como apontado por Jesus Martín-Barbero e outros teóricos da cultura. Discute-se o pós-modernismo como estilo contemporâneo.

Palavras-chave: telenovela; ficção televisiva; televisão; pós-modernismo; *Meu pedacinho de chão*

Introdução

A tela da TV ficou pequena para tanto encantamento dos tempos da infância. E tal qual página de um livro infantil com suas ilustrações coloridas, a imagética da telenovela *Meu pedacinho de chão* (Luiz Fernando Carvalho/ Rede Globo, 2014) trouxe elementos para uma reflexão sobre o que a crítica cinematográfica contemporânea denomina “*animated live action*” (animação ao vivo, Champoux, 2005) e se diferenciou de quase tudo o que já foi produzido para a teledramaturgia brasileira especificamente desenhada para o horário das 18h. E mesmo que, como afirmam os próprios realizadores, não se trate de uma produção voltada para o público infantil, não há como negar que nesta obra o apelo textual (Silverstone, 2002) mais evidente é o lúdico, a brincadeira; terreno privilegiado no tempo-espço da fantasia e da imaginação infantis. Todos os personagens e os objetos cênicos parecem ter saído de uma caixa de brinquedos: a professora Juliana com seus cabelos cor de rosa choque; Zelão com sua coreografia de cowboy, Catarina usando gigantescas perucas da corte de Luís XV na França, e o trenzinho de ferro, vaquinhas e cavalos de madeira,

¹ Trabalho apresentado no GP Ficção Seriada do XIV Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Práticas de Consumo – PPGCOM/ESPM-SP, email: iorofino@espm.br.

carrinhos de ferro e árvores com troncos coloridos forrados com *crochet*. A grande diferença dos clássicos livros infantis é que, na imagética de Luiz Fernando Carvalho a regra é a mistura de materialidades de tempos e espaços desconexos, promovendo uma miscelânea, um bricolage. Não fosse a narrativa romântica, linear e realista, escrita por Benedito Ruy Barbosa (com exceção ao episódio da neve) e se, o que contasse no audiovisual fosse só a sua imagética, a telenovela *Meu pedacinho de chão* poderia sim ser identificada como *surrealismo* enquanto estilo, mas não é o caso pois a previsibilidade do texto verbal não nos permite este voo. É certo que o estilo conjuga uma multiplicidade de outros estilos o que pode sim ser identificado ao pós-modernismo e isto poderia ser uma primeira pista na tentativa de definição e classificação estética para esta obra. Surrealismo, realismo mágico, o fantástico, o maravilhoso todos eles construídos a partir da imagem e do som. Já o texto verbal manteve-se no terreno reconhecível da narrativa romântica, realista e linear. Então, como colocar *Meu pedacinho de chão* em uma taxionomia possível no terreno da estética? Vamos oferecer uma reflexão sobre esta obra a partir de contribuições teóricas que se originam em diferentes campos, desde a literatura, a dramaturgia, a teoria do teatro, cinema e televisão. E por aí buscar oferecer uma reflexão que articule suas dimensões tanto política quanto quanto estética.

No quadro da TV digital figura a pequena Vila de Santa Fé, um “lugarzinho” supostamente no interior do Estado de São Paulo (como uma vila próxima a Taubaté, Cravinhos, Botucatu) e que muito se assemelha a uma pictórica paisagem europeia descrita por Walter Benjamin (1984) em seu clássico ensaio sobre o livro infantil. O autor cita uma descrição “em versos rimados por uma canção infantil exemplar, retirada de um velho livro ilustrado” que diz:

*Diante da cidadezinha está sentado um anãozinho,
Atrás do anãozinho tem uma montanhinha,
Da montanhinha corre um riozinho,
Sobre um riozinho flutua um telhadinho,
Debaixo do telhadinho há um quartinho,
No quartinho está um meninozinho,
Atrás do meninozinho encontra-se um banquinho,
Em cima do banquinho ergue-se o armariozinho,
Dentro do armariozinho tem uma caixinha,
Na caixinha encontra-se um ninhozinho,
Em frente ao ninhozinho está sentado um coelhozinho,
E assim eu quero guardar esse lugarzinho.*



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

Hibridação de formas culturais

Quando Jesús Martín-Barbero (1997) oferece-nos o conceito de *palimpsesto* para definir a densidade histórica e cultural que estão presentes nas textualidades televisivas ele corrobora com a proposta de Raymond Williams (1975) que sugere que a televisão, enquanto *forma cultural* conjuga uma multiplicidade de formas culturais que a antecederam. Para Williams a forma está na materialidade do suporte que veicula um determinado discurso. Assim, a TV em sua materialidade carrega heranças desde o livro e jornal impressos, o teatro, a música, a pintura, a fotografia, o cinema, entre outros. Assim, o primeiro ponto identificado na materialidade do texto foi a referência evidente aos “velhos” livros infantis com suas ilustrações coloridas, os quais demarcam aqui um primeiro referente formal. Como estes “velhos livros” tem historicamente a Europa como seu berço de produção então a paisagem do pequeno vilarejo com chalés se justifica. A pequena vila de Santa Fé muito se assemelha à paisagem pictórica de um lugarzinho na Suíça, na Alemanha, ou Bélgica, talvez, com seus telhadinhos inclinados e próprios para receber as nevascas. E

como em um “carnaval maluco” (Benjamin, 1984) a neve de fato chega ao “interior de São Paulo”. Mas não estamos na Europa, e sim no Brasil em Taubaté, Cravinhos ou São José do Rio Preto onde a prosódia, a sonoridade do *sotaque* local não deixa mentir. A entonação é, como um ritmo gutural, um referente evidente nas vozes das personagens daquele rincão do Brasil onde se fala: a *porrrta é torrrrta*. E o **reconhecimento** primeiro se estabelece não pela imagética mas sim pelo acento; o sotaque social.

E há que se mencionar aqui a crítica de Cacá Diegues à esta nossa condição tropical e terceiro-mundista em *Bye Bye Brasil* (1979) quando no circo mambembe Lorde Cigano, o mágico, anuncia: “Está nevando no Brasil! Agora o Brasil também tem neve! Assim como todo país civilizado do mundo!” Uma crítica à nossa condição de submissão à hegemonia colonial no âmbito do imaginário, o que se reproduz desde os tempos da colonização até hoje com a globalização. E aqui fica um primeiro questionamento: Precisamos ainda representar Taubaté com chalés suíços? É preciso nevar no Brasil? Qual o significado da neve na narrativa de Bebedito Ruy Barbosa e Luiz Fernando Carvalho?

A telenovela *Meu pedacinho de chão* é sim uma provocação para quem busque decifrá-la. Metodologicamente vou lançar mão de alguns recursos no âmbito da teoria da cultura e anteriormente explorados que se concentram no campo do **materialismo cultural** - nos termos propostos por Raymond Williams e o diálogo que o mesmo estabelece com a teoria marxista da cultura, sobretudo com a obra de Mikhail Bakhtin e Walter Benjamin e ainda estendendo esta orientação para Jesús Martín-Barbero pela contribuição que oferece para este aporte atualizando-o com o estudo da telenovela latino-americana e sua particularidade enquanto “texto”.

Ao longo do artigo vou apresentar o produto e vou tentar defender que é impossível reduzir a estética criada pelo diretor Luiz Fernando Carvalho à uma mera reprodução de um imaginário colonizado. Pois se fosse assim, não apenas as imagens pictóricas dos velhos *livros infantis* europeus mas também os *desenhos animados*, em especial os estadunidenses, são a grande referência para a **edição das imagens**. E some-se a isso o evidente diálogo com o *cinema* ilusionista desde Georges Méliès cuja produção se deu nos anos 1920 e 30 ao contemporâneo Tim Burton. Este último com a **citação** (por parte do diretor Luiz Fernando Carvalho) referentes explícitos retirados de sua *A fantástica fábrica de chocolate* (2005);

Alice no país das maravilhas (2010) e *Sombras da noite* (2012). Pequenos detalhes como os óculos vermelhos da Professora Juliana e o jogo de corpo de Catarina (que tem sempre os dois braços dobrados para cima com as mãos colocadas em cada lado da face e batendo sem cessar, delicada e freneticamente, os dedos das mãos) são citações ao trabalho daquele diretor. A primeira pode ser lida uma citação à *Willy Wonka* e a segunda uma inspiração na Rainha Branca do país de Alice. E os óculos de Barnabás em *Sombras da Noite* são referência para aqueles usados por Doutor Renato, o médico de *Meu pedacinho de chão*.

Veja os exemplos:



No caso dois, de Catarina, há uma sobreposição de referentes: a Rainha Branca de Tim Burton com Maria Antonieta de Sofia Copola (outra forte escolha de Luiz Fernando Carvalho, muito claramente demonstrada em sua minissérie *Capitu*). Como mencionei no início deste texto, outra referência marcante ao trabalho de Tim Burton é a tentativa explícita de buscar realizar um “animated live action” (Champoux, 2005) o que em português poderia ser compreendido como “animação ao vivo”, um conceito muito interessante e raro o qual é atribuído a algumas experimentações deste diretor. E em *Meu pedacinho de chão* a busca pela semelhança com a estética dos desenhos animados era reiterada desde a “pantomima”, a coreografia de vários personagens até os recursos de edição como a aceleração, o uso de onomatopeias e efeitos de pontuação musical.

Até aqui já foi possível identificar três *formas culturais* (Williams, 1975) na telenovela analisada: (i) a imagética do velho **livro infantil** com suas ilustrações coloridas (seus bonecos, objetos, maquetes, miniaturas); (ii) o ritmo dos **desenhos animados** (com a aceleração dos movimentos na edição criando um “animated live action”); (iii) uma atuação (performance do ator) experimentada no **cinema** pós-moderno/contemporâneo, criando-se um *mise-en-scène* exagerado, caricato, burlesco. O que Luiz Fernando Carvalho parece propor é uma articulação (antropofagicamente tropicalista) que dá “pano para manga” para o debate sobre o pós-modernismo enquanto projeto estético e como este se manifesta no Brasil contemporâneo.

O pós-modernismo como um *estilo* na linguagem da televisão?

Há tantas subversões na textualidade de *Meu pedacinho de chão* que não foi tarefa fácil tentar identificar um “estilo” porque ela é a mistura de muita coisa, uma miscelânea de todos os estilos anteriores, tudo é combinável, tudo é possível. Todas as eras, as épocas, as culturas e os locais. E é possível sugerir aqui que esta mistura é, ela mesma, enzima de um tempo histórico, reveladora de uma dialética texto-contexto, própria da global. Assim, sugiro aqui que (como já foi dito por outros autores como McLuhan, por exemplo) que ela é uma tradução da temporalidade social em tempos de globalização. Ela é *operação de sentido* e assim, *fonte de mediação*. E como aposta na reticulação, ela é crítica pois trabalha a fragmentação e a pluralidade de diferenças. Ela é reticular, fractal, fracionada.

O que define uma narrativa pós-moderna é o tanto e como ela traduz o tempo em que se expressa? Como expressar o tempo do trânsito, longo trânsito em que somos o velho gestando o novo? Vivemos tempos turbulentos, de profunda transição. E de uma visibilidade social jamais experimentada transformando a cena planetária em um espectro reticulado, fragmentado onde se estilhaçam as identidades e as diferenças culturais.

O debate em torno do pós-modernismo como experiência estética contemporânea é por certo amplo e, não é meu objetivo apresentar aqui as suas múltiplas traduções. Em síntese eu concordo com a premissa de que *nem toda experiência estética contemporânea é uma construção pós-modernista* (ainda que isto possa desencadear uma longa discussão sobre o fato de um texto pós-modernismo ser todo texto contemporâneo, no sentido do tempo histórico que vivemos). E o trabalho de Luiz Fernando Carvalho (LFC) não se define a partir de um único estilo. Dono de um repertório vasto que varia de um *Lavoura Arcaica* à minisséries como *Capitu* e *Subúrbia* LFC tem se tornado um dos diretores mais respeitados do país com um obra vasta e cheia de múltiplas facetas.

Por outro lado o conceito de pós-modernismo pode ser muito confortável na medida em que coloca toda essa diversidade em apenas um guarda-chuva, o que contribui pouco para a identificação do que de fato foi misturado. Qual é a miscelânea e este autor está buscando? O que de fato está misturado? O que pretende uma telenovela que quer ser um desenho animado?

Uma vez que recusei a hipótese de que se trata de um texto surrealista (em virtude da previsibilidade do texto verbal que ancora toda a produção) e sugiro que o pós-modernismo pode ser um tanto vago pois ele tende a guarda dentro de si a miscelânea de combinações possíveis, vou sugerir então que *Meu pedacinho de chão* seja compreendida como uma narrativa verbalmente realista e icônico-miscelaneamente burlesca. Por isso *realismo burlesco* porque é rico em alegorias visuais e combinações que resultam em carnavalização. É farsesco por excelência. Em diálogo com o realismo grotesco (proposto por Mikhail Bakhtin) sugiro realismo burlesco pela forma como as materialidades burlam as regras da narrativa verbal, promovendo uma série de colisões de referentes que “enganam” e “mentem” para um horizonte de expectativa meramente realista. Para tanto consultei

autores que trabalham com o cinema de Tim Burton localizando o diálogo que o diretor estabelece com outros diretores na história do cinema (Yang Denise, 2012)

O mise-en-scène burlesco

Para Bordwell (2008) a noção de encenação permite compreender um conjunto de ações que integradas compõe o quadro audiovisual. Como tratamos aqui da teleficção, há que se expandir a análise para além da mera compreensão do encadeamento dos frames/fotogramas para uma noção ampliada da atuação dos atores na cena. E como esta atuação se relaciona aos movimentos da câmera, as escolhas da iluminação, a edição das imagens e ao uso da trilha sonora e em diálogo com todas as materialidades presentes no cenário.

Assim, cabe neste trecho destacar alguns aspectos relativos à direção de atores propriamente, a qual privilegiou um trabalho em coreografias. Estas coreografias demarcaram uma “partitura” (Patrice Pavis, 2008) para o trabalho dos atores que resultou em um jogo de corpo que se aproxima à dança e que fica no meio caminho entre a ação realista e burlesca. A atuação do elenco remete à gestualidade lúdica de um grupo de bonecos em cena. O elenco realiza um trabalho repleto de bordões gestuais e expressões faciais que atuam como recurso farsesco (Orofino, 2009). Outra questão fundamental é que os personagens trocam de roupa apenas duas ou três vezes ao longo de toda a trama, o que remete aos bonecos da caixa de brinquedos, eternamente com o mesmo figurino (semente Barbie e Bob têm roupinhas para serem trocadas). Por exemplo:

Zelão muito se assemelha ao boneco *cowboy* Andy do filme de animação *Toy Story*. O ator (o sensacional e badalado pernambucano Irandhir Santos) realiza os movimentos de modo contido, como se estivesse preso a um eixo, o que mantém braços parados cada vez que se movimenta para esquerda e direita. O uso reiterado da mesma trilha sonora pontuando a mesma gestualidade repetidas vezes ao longo da trama fixa e constrói o sentido da encenação do boneco.

Giácomo, interpretado por Antonio Fagundes, caminha com as pernas travadas em passos bem curtos. Mantém o corpo rígido com movimentos cadenciados, assim como Rodapé (Flávio Bauraqui), Izidoro (Raul Barretto) e Marimbondo (Fernando Sampaio) que são

trabalhadores na fazenda de Coronel Epaminondas. Todos eles realizam uma atuação em coreografia, mantendo o ritmo dos movimentos cadenciados como se estivessem presos à uma estrutura de madeira no interior de seus corpos. E repetem bordões gestuais que se tornam marcas identitárias das personagens.

Catarina, a esposa de Coronel Epaminondas interpretada por Juliana Paes, constrói o sentido da sua interpretação com o uso excessivo e desafinado da sua voz, com olhos permanentemente arregalados e com a conduta de corpo que mantém os dois braços dobrados para cima, as mãos posicionadas nos lados da face e com os dedos em frenético e permanente abre-fecha (como destacado no início deste texto).

Texto, contexto e discurso político

Como foi destacado anteriormente, a narrativa é realista e linear. Trata-se de um conto regional que narra a história de uma professora que se muda para um vilarejo no interior do Brasil, mais precisamente no interior do estado de São Paulo, onde a cultura é *caipira* por excelência. O sotaque local, essa música única que é o sotaque de cada lugar foi apontado tanto por Richard Hoggart (1973) quanto por David Morley (1992) como lugar privilegiado da resistência. A fala é a alma de um lugar, sua sonoridade, sua prosódia, sua música. A trama se desenrola a partir daí, da chegada da professora no pequeno vilarejo de Santa Fé.

Este vilarejo mostra um microcosmo do coronelismo brasileiro, narrado a partir do ponto de vista de duas crianças que são muito amigas: Serelepe e Pituca. A vida política do lugar conduz a narrativa. As disputas políticas entre o prefeito, o coronel, o padre santo e os lavradores são entremeadas pela disputa do amor da professora Juliana, em um triângulo amoroso onde estão o belo médico Doutor Renato, um homem culto que veio da cidade e por Zelão, o rústico capataz do coronel. A agenda política foi um dos eixos condutores da narrativa de Benedito Ruy Barbosa, tematizando questões importantes como a corrupção, os privilégios de classe, formas de favorecimento, autoritarismo, coronelismo, exploração da mão de obra (inclusive a infantil), o conflito entre o saber local e o científico, entre outros.

Por se tratar da cotidianidade de um vilarejo há um rol de outros personagens que merecem destaque como Gina; a mulher-homem que conquista o amor do filho do coronel (e aqui o debate sobre feminilidade e relações de gênero se destaca), a Mãe-Benta que coloca em

cheque o saber científico do médico Doutor Renato com suas benzeduras. O cotidiano se anima também com as estripulias de Rodapé e Marimbondo, as personagens cômicas.

Os gêneros narrativos se alternam entre a aventura, o melodrama, o suspense e a comicidade. Esta tendência de fundir os *territórios de ficcionalidade* compondo assim uma *hibridação* em termos de gêneros (Lopes, Borelli, Resende, 2002) narrativos é algo que já remonta aos últimos vinte anos no mínimo e que já foi observado anteriormente como um dado da “narrativa complexa” (Lopes, 2004) a qual define a telenovela brasileira, sobretudo aquela da Rede Globo.

Direção de arte e cenografia

Fundos pictóricos em estética impressionista acolhem cores quentes na paisagem do por do sol quando no quadro figura um trenzinho de brinquedo em movimento. De madeira e todo colorido ele se desloca pelo trilho, apita e solta fumaça ao soar das suas engrenagens.

No plano seguinte, um quadro geral da pequena Vila de Santa Fé, próxima à Cidade das Antas tem a atmosfera de um vilarejo com alguns chalés suíços, sobrados espanhóis, quintas portuguesas, vilas italianas e moradinhas brasileiras. A mistura definiu a cenografia tanto nos exteriores como interiores da trama. Desde a mansão do Coronel Epaminondas com sua decoração em estilo Luiz XV (usada na França em meados de 1730), à casa de Pedro Falcão, ao consultório médico e à escola, a direção de arte foi também se ancora em um estilo burlesco uma vez que conjuga diferentes estilos de épocas e lugares absolutamente distintos e também os objetos usados em cena eram literalmente de brinquedo: os revólveres, os animais, os automóveis, etc.

Mas talvez a maior inovação tenha sido a casa de bonecas como cenário. Com um corte vertical o cenário mostra em simultaneidade dos espaços internos nas casas do Coronel Epaminondas e do lavrador Pedro Falcão. Até prova em contrário, este recurso utilizado nesta obra marca a sua primeira experimentação na teledramaturgia brasileira.



Para encerrar

Como destaquei no corpo deste texto, não é possível reduzir a proposta de Luiz Fernando Carvalho à mera reprodução de referentes europeus e estadunidenses. Pois o que se viu na tela da TV neste primeiro semestre de 2014 foi uma experimentação ousada e inédita para o horário das 18h. No entanto, os índices de audiência desta telenovela não foram os mais elevados segundo os dados publicados no site Yahoo³, a matéria destacava que:

Meu Pedacinho de Chão chegou ao fim nesta sexta-feira. Certamente, o folhetim de Benedito Ruy Barbosa deixou sua marca na teledramaturgia brasileira, apesar de não ter alavancado a audiência do horário. De acordo com dados prévios, o último capítulo marcou média de 18 pontos, com pico de 20.

Não foi possível verificar até aqui do porquê de *Meu pedacinho do chão* não ter alcançado altos índices de audiência uma vez que se trata de uma obra extremamente diferente do que havia sido produzido até então e por se tratar de um trabalho muito bem acabado, com excelente elenco e direções (geral e de arte) primorosas. O que pode-se concluir (ainda que provisoriamente uma vez que este texto estava em construção quando a obra ainda estava no ar) que o baixo índice de audiência pode significar o tanto de ruptura e inovação presentes nesta experiência de teleficção e teledramaturgia. Se o trabalho de televisão, como destacou destacado por vários autores (Martín-Barbero; Williams; Távola, entre outros) precisa seguir o percurso do que é reconhecível pelas suas audiências uma vez que

³ <https://br.tv.yahoo.com/blogs/folhetim/apesar-audi%C3%A2ncia-t%C3%ADmida-meu-pedacinho-ch%C3%A3o-deixa-sua-225224850.html> – Acesso em 02/08/2014

suas competências culturais se situam no espaço e tempo dos textos populares, cuja articulação formal e estética carrega os signos da memória e do residual, o estranhamento pode sim ser material para pensarmos a recusa da leitura de um “texto” novo, diferente, que exige do espectador uma atenção mais detida e consciente na tentativa de decifrar seus signos. A telenovela segundo a crítica da imprensa, deixa suas marcas, e neste sentido é preciso concordar que trata-se de uma produção que deixará lembranças na memória social pelo tanto que provocou uma inquietação sobre como decifrar a sua hibridação e o tanto que nos desafiou ao tentar colocá-la em qualquer “caixinha” ou “gavetinha” do conhecimento sobre a cultura e a linguagem humanas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENJAMIN, Walter. *A criança, o brinquedo, a educação*. São Paulo: Summus, 1984.

BOLTER, j.;GRUSIN, Richard. *Remediation: understanding new media*. Cambridge: MIT Press, 2000.

BORDWELL, David. *Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema*. Campinas: Papirus, 2008.

CALABRESE, Omar. *A idade neobarroca*. Lisboa: Edições 70, 1987.

CHAMPOUX, Joseph. *Comparative analyses of live-action and animated film remake scenes: finding alternative film-based teaching resources*. Educational Media International. London: Routledge, 2005.

CONNOR, Steven. *Cultura pós-moderna*. São Paulo: Loyola, 1993.

CURRIE, Mark. *Postmodern narrativa theory*. New York: Pallgrave, 1998.

DENISE, Lee Jan Yang. *Space and spectatorship in the films of Tim Burton*. National University of Singapore, 2012 (dissertação de mestrado).

ECO, Umberto. *As formas do conteúdo*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro: Record, 2003.

HOGGART, Richard. *As utilizações da cultura: aspectos da vida cultural da classe trabalhadora*. Editorial Presença: Lisboa, 1973

HUIZINGA, Johan. *Homo ludens*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

LOPES, Maria Immacolata; BORELLI, Sílvia Helena Simões; RESENDE, Vera. *Vivendo com a telenovela: mediações, recepção e teleficcionalidade*. São Paulo: Summus Editorial, 2002

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de (org). *Telenovela, internacionalização e interculturalidade*. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1997.

MORLEY, David. *Television, audiences and cultural studies*. London: Routledge, 1992.

OROFINO, Maria Isabel. *Criadores na dramatização da juventude, do feminino e da pobreza*. in LOPES, Maria Immacolata et al. *Ficção televisiva no Brasil: temas e perspectivas*. Rio de Janeiro: Obitel e Editora Globo, 2009.

PUCCI, Renato. *Cinema brasileiro pós-moderno: o neon-realismo*. Porto Alegre: Sulina, 2008.

SILVERSTONE, Roger. *Por que estudar a mídia?* São Paulo: Loyola, 2002.

TÁVOLA, Artur da. *O ator*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984.