

Meu Pedacinho de Chão – construção e discursos de uma “novela-fábula”¹

Maria Cristina Palma MUNGIOLI²

Gustavo AMARAL³

Universidade de São Paulo, São Paulo, SP

Resumo

A nova versão de “Meu pedacinho de chão” (Globo, 2014) - denominada por seu diretor, Luiz Fernando Carvalho, “novela-fábula” -, traz como marca distintiva em termos discursivos e de linguagem de televisão uma enorme confluência de estilos, propostas, referências e maneiras de se fazer televisão e/ou telenovela. Elementos de diversos gêneros (tanto televisivos quanto discursivos) plasam-se de tal modo que nos incitam a discutir o gênero/formato telenovela brasileira. Face a esse desafio, o presente artigo discute os conceitos de *remake* e analisa aspectos da enunciação verbo-visual dessa telenovela e sua produção de sentido. Faz parte ainda do artigo um panorama diacrônico das diferentes versões que a telenovela teve na TV brasileira. O referencial teórico provém dos estudos de linguagem de Bakhtin e dos estudos de telenovela de matriz brasileira.

Palavras-chave:

Telenovela; *remake*; enunciação e produção de sentido; cultura popular

Introdução

O *remake* de *Meu pedacinho de chão* representou o retorno não apenas de Benedito Rui Barbosa às telenovelas depois de cinco anos sem escrever⁴, mas também a volta de Luiz Fernando Carvalho à direção de telenovelas. Carvalho encontrava-se afastado desse formato desde o final de *Esperança*, de Barbosa, exibida entre 2002 e 2003. Depois disso, Carvalho dedicou-se praticamente com exclusividade à direção de minisséries, dirigindo mais recentemente um unitário e um quadro do Fantástico.⁵ Diretor reconhecido pela crítica especializada como responsável por trabalhos considerados artesanais e de grande sensibilidade estética. Mesmo levando em consideração esses fatos, foi grande a surpresa da crítica especializada⁶ ao ver o primeiro capítulo da telenovela e reconhecer que a telenovela era muito mais que um *remake* ou apenas mais uma trama das 18h.

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 da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Pesquisadora do CETVN – Centro de Estudos de Telenovela – e do OBITEL - Observatório Ibero-Americano de Ficção Televisiva. E-mail: crismungioli@gmail.com.

³ Mestrando em Ciências da Comunicação pela ECA-USP. E-mail: gustavoamaral07@gmail.com.

⁴ A última telenovela assinada por Benedito Rui Barbosa havia sido o *remake* de *Paraíso*, levada ao ar em 2009.

⁵ Depois de dirigir *Esperança*, Carvalho se dedicou à direção das seguintes minisséries: *Hoje é dia de Maria, 1ª e 2ª jornadas* (2005); *A Pedra do Reino* (2007); *Capitu* (2008); *Afinal, o que querem as mulheres?* (2010); *Suburbia* (2012). Além disso, dirigiu *Correio Feminino* (quadro do Fantástico com oito episódios, 2013); e o unitário *Alexandre e outros heróis* (unitário/especial de fim de ano, 2013).

⁶ Diversas matérias da imprensa comentaram a surpresa que *Meu pedacinho de chão* causou. Entre eles, destacamos: Uma novela muito diferente (Gazeta do Povo, 04/05/2014, disponível em <http://www.gazetadopovo.com.br/m/conteudo.phtml?tl=1&id=1466061&tit=Uma-novela-muito-diferente>; Isso não é um ‘pedacinho’ de chão, é um latifúndio, blog de Cristina Padiglione, O Estado de S. Paulo, 09/04/2014, disponível em:

A nova versão de *Meu pedacinho de chão* traz como marca em termos discursivos e de linguagem de televisão uma enorme confluência de estilos, propostas, referências e maneiras de se fazer televisão e/ou telenovela⁷. Elementos de diversos gêneros (tanto televisivos quanto discursivos) plasmam-se de uma maneira que nos incita a fazer uma releitura do formato telenovela. Os limites demarcados pela extensão deste artigo nos leva a focar alguns aspectos da telenovela referentes aos conceitos de *remake* e de enunciação de discursos e sua produção de sentido.

1. A primeira versão, ou a “novela educativa”

A versão original, em 1971, de *Meu pedacinho de chão* foi co-produzida pela Globo e pela TV Cultura de São Paulo; nessa época, a telenovela produzida no Brasil vivia um período que, posteriormente, foi considerado decisivo para sua consolidação como formato nacional (BORELLI 2001; LOPES, 2009). Passado o estágio dos folhetins excessivamente melodramáticos, autores, diretores, elenco e produção buscavam abordagens temáticas e estéticas que enfatizavam o contexto contemporâneo brasileiro, praticamente ausente das telas brasileiras até o final da década de 1960. Na década de 1970, a televisão via sua produção (antes disseminada em capitais do país) concentrar-se no eixo Rio-São Paulo graças à criação de redes nacionais de televisão, cujas sedes se dividiam entre as duas metrópoles. Tanto as possibilidades da integração comunicacional do país, quanto a construção de uma identidade nacional via comunicação de massa, apresentavam como objetivos do governo militar instalado após o golpe de 1964 (ORTIZ; BORELLI; RAMOS, 1989).

Para redirecionar os parâmetros da educação conforme os anseios da ditadura, recorreu-se a uma série de ações, a fim de incutir nos estudantes os valores nacionalistas dos militares. Uma das medidas que mais afetou a televisão (e, por consequência, a telenovela) foi a Política Nacional de Cultura (sancionada em 1975, mas enraizada anos antes), levada a cabo pelo Ministro da Educação e Cultura, Ney Braga. Uma das preocupações principais do plano era:

[...] a necessidade de “difundir a cultura através dos meios de comunicação de massa”, ao mesmo tempo em que se assegurasse “o uso dos meios técnicos de comunicação como canais de produção cultural qualificada”. (ORTIZ; BORELLI; RAMOS, 1989, p. 85)

<http://blogs.estadao.com.br/cristina-padiglione/isso-nao-e-um-pedacinho-de-chao-e-um-latifundio/>; 03/04/2014 ‘Meu Pedacinho de Chão’ põe novela na era da fantasia, Blog de Patrícia Vilalba, 03/04/2014, disponível em: <http://veja.abril.com.br/blog/quanto-drama/folhetinescas/meu-pedacinho-de-chao-poe-novela-na-era-da-fantasia/>

⁷ Conforme esclarecem Motter e Mungioli (2007-08): “[...] engana-se quem acredita que se trata somente de um programa de televisão cujo aperfeiçoamento é pensado apenas em termos de produção ou orientação temática. Trata-se do aperfeiçoamento de um gênero que deve ser analisado em sua amplitude modeladora e interpretativa.” (p. 163).

Esta finalidade esteve presente em vários momentos em que vivemos sob regimes ditatoriais do Brasil e de outros países latino-americanos (Martín-Barbero & Rey 2001). No Brasil, pós-golpe de 1964, a difusão da *cultura qualificada* fazia-se inicialmente sobretudo por meio de material pedagógico e jornalístico com claros fins didáticos. Foi nesse contexto que Barbosa apresentou ao curador da TV Cultura um projeto com raízes educacionais, voltado para o homem do campo (frequentemente relegado na televisão a um segundo plano, o do estereótipo do “caipira” em programas humorísticos). De acordo com a entrevista do autor para o Projeto Memória Globo, *Meu pedacinho de chão*

Foi um projeto que apresentei ao conselho curador da TV Cultura, quando trabalhei lá como assessor especial da presidência [...]. Eu disse que aceitaria o cargo se pudesse escrever uma novela educativa. [...] Pelo combinado, além de ir ao ar às 18h [na Globo], a novela também era exibida no mesmo horário que hoje é do *Vale a pena ver de novo*. Na TV Cultura, ia ao ar às 18h30 e às 22h. [...] Com *Meu pedacinho de chão*, consegui provar que se podia fazer novela com uma temática rural brasileira. (AUTORES, 2008, p. 210-211)

Escrita por Barbosa e Teixeira Filho, em 1971, *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.

Considerada em sua dimensão social, política e psicológica, a alfabetização coloca em jogo muito mais do que a simples aprendizagem de um código e de sua decodificação, ou do que o uso instrumental da língua escrita. E traz consigo todo o já conhecido questionamento sobre o uso da escola como *aparelho ideológico do Estado* (Althusser) e de seus mecanismos de seleção e reprodução social (Bourdieu; Passeron). Vista em uma perspectiva mais ampla dentro de um processo sócio-histórico educativo e libertador, a educação, e a alfabetização de maneira mais estrita, caracteriza-se como um processo de humanização (Freire, 1987).

Em 1984, Ferreira, ao tratar da alfabetização na América Latina, afirma:

Em outras palavras, trata-se mais de um problema de dimensões sociais do que da consequência de vontades individuais. Por essa razão, acreditamos que, em lugar de "males endêmicos", deveria se falar em *seleção social* do sistema educativo; em lugar de se chamar "deserção" ao abandono da escola, teríamos de chamá-lo de expulsão encoberta.

⁸ Criado em 1967 e subordinado ao Ministério da Educação e Cultura, o Mobral (Movimento Brasileiro de Alfabetização) tinha como proposta erradicar em 10 anos o analfabetismo . Tendo como base uma ideia funcionalista da educação na medida que propunha a alfabetização sem se preocupar com a formação de maneira mais ampla do aluno . A instituição foi desativada em 1985 e, durante sua existência formou apenas 15 milhões de pessoas dos 40 milhões que passaram por suas salas. Cf. SACONI.

E não se trata de uma mudança de terminologia, mas de um outro referencial interpretativo, porque a desigualdade social e econômica se manifesta também na distribuição desigual de oportunidades educacionais. (FERREIRO, 1999, p. 20)

Muito distante dessa interpretação e da implementação de políticas públicas que a incorporasse, em 1970, um ano antes da exibição de *Meu pedacinho de chão*, o Brasil tinha em sua população um grande contingente de analfabetos⁹. O plano Mobral prometia

Alfabetização funcional e educação continuada para os analfabetos de 15 ou mais anos, por meio de cursos especiais, básicos e diretos, dotados de todos os recursos possíveis, inclusive audiovisuais, com a duração prevista de nove meses. Será assegurada assistência técnica e financeira para a ministração desses cursos. (BRASIL, Lei nº 5.379/67, item 6)¹⁰

Deve-se ainda assinalar que, mesmo sofrendo críticas de educadores (PAIVA, 2003, 344-358), o plano Mobral foi cercado de estratégias de propaganda que o justificavam e engrandeciam suas qualidades (e do governo militar) em prol da resolução do analfabetismo e de um "Brasil grande".

Sobre o momento histórico e a telenovela *Meu pedacinho de chão*, Ortiz; Borelli; Ramos afirmam:

Benedito Rui Barbosa [...] explicita suas intenções pedagógicas: “[...] Como este foi o período de desenvolvimento do Mobral eu tentei com ‘Pedacinho’ ajudar este projeto de ensino em que na época eu acreditava”. A telenovela funde-se desta forma com uma proposta simplista que concebe a ficção televisiva como serviço de utilidade pública. (ORTIZ; BORELLI; RAMOS, 1989, p. 87-88).

Pesa sobre o Mobral uma série de questionamentos e críticas acerca de sua filosofia, validade e/ou eficácia. O programa não atingiu suas metas (diminuindo apenas 2,7% do índice de analfabetos no Brasil, segundo SACONI, 2010).

Nesse contexto, a exibição de *Meu pedacinho de chão*, em 1971 e em 2014, coloca em debate o papel social e educativo da telenovela. A esse respeito Tufte, no início dos anos 2000, afirmava que

(...) hoje é menos conhecido na América Latina o crescimento da tendência internacional de entretenimento-educação, cujas raízes estão na tradição latino-americana de telenovelas, mas que uma estratégia globalizada tanto para a promoção de comportamentos em particular como para advogar direito de grupos sociais específicos e trabalhar a fim de articular mudança social (Singhal e Rogers, 2002). Isso se tornou um tema de trabalho na comunicação para a saúde norte-americana e não menos em muitos projetos de desenvolvimento na África e na Ásia (...) (TUFTE, 2004, p. 293)

Contudo, deve-se enfatizar que no Brasil a telenovela possui uma longa tradição na abordagem de temas sociais que passam a ser seu traço definidor nos 1970-1990 (BORELLI,

⁹ Em 1970 (IBGE, 2004, p. 33), o Brasil contava com 33,8% da população analfabeta (15 anos ou mais de idade).

¹⁰ BRASIL. Lei nº 5.379/67, Provê sobre a alfabetização funcional e a educação continuada a adolescentes e adultos. Disponível em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/1950-1969/L5379.htm>. Acesso em: 01 jul. 2014.

2001; LOPES, 2009) que posteriormente passa a ser conhecido como *merchandising social*. A partir dessa perspectiva, a telenovela brasileira é considerada por Lopes (2009) como recurso comunicativo na mídia que:

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

2. A transição: do original reescrito ao *remake* apresentado

Comparato (2009) resume genericamente o conceito: *remake* é a produção de uma história já conhecida pelo público. Pela ótica da literatura, Eco (1994) considera o *remake* como o ato de recontar uma história que obteve sucesso, com margem para a inserção de novos elementos. Já Aumont e Marie (2006) entendem que, no cinema, o *remake* é um roteiro muito próximo daquele que lhe serviu de base, mantendo, entretanto, a autonomia para cada obra; e que, por ser de difícil definição, pode ser confundido com a adaptação (principalmente literária). Temos hoje no Brasil maior frequência de *remakes* (geralmente exibidos pela Globo na faixa das 18h e das 23h).

O mercado internacional de telenovela tem se interessado bastante pela compra e venda de *remakes*, pois, além da garantia da exibição em país produtor, há também a vantagem de se investir em uma história já testada. Embora conte com muitos defensores, o *remake* encontra fortes críticas e resistências. Muitos alegam que o *remake* nada mais é do que uma prática para garantir audiência e/ou faturamento. Emoção não se recicla, logo, a proposta do *remake* em produzir novamente velhas emoções já surgiria falha em seu nascedouro. Outros acusam as emissoras de televisão de tentar reviver personagens e tramas icônicos para amenizar uma suposta crise criativa que estaria assolando a televisão nas últimas décadas. Em síntese:

Apontados, muitas vezes, como uma forma de as emissoras de televisão fazerem frente a uma espécie de falta de criatividade dos roteiristas ou a uma suposta morte do gênero, os *remakes* de telenovela surgem, em alguns casos, como uma possibilidade real de garantir audiência e, portanto, faturamento, em um cenário de incerteza. (BALOGH; MUNGIOLI, 2009, p. 342)

Além disso, os *remakes* exercem um papel na construção, manutenção e da memória televisiva (LOPES et al. 2013). Desta feita, os *remakes* surgem como uma possibilidade de reconstrução de uma memória televisiva apagada pelo acaso, desprezo, despreparo ou azar

(incêndios, acidentes). Os primeiros *remakes* brasileiros datam da década de 1960¹¹ e 1970. Para fazer frente ao sucesso da telenovela *Irmãos coragem*(Globo, 1970/71), a Tupi decidiu regravar¹² uma telenovela com enredo similar. Trata-se de *Alma cigana* (1964), novela de Ivani Ribeiro (baseada em original de Manuel Muñoz Rico) atualizada por Geraldo Vietri e Gian Carlo em 1971 com o título de *A selvagem*. *Remakes* também foram produzidos para iniciar ou reestruturar departamentos de teledramaturgia. Em 1985, a Manchete recorreu à famosa trama de *Antônio Maria* (de Geraldo Vietri e Walther Negrão, Tupi, 1968/69) para conseguir arregimentar público para suas futuras telenovelas¹³. Quando decidiu investir apenas em produções nacionais, abandonando as enlatadas mexicanas, o SBT remontou algumas novelas de sucesso, dentre as quais destacamos *Éramos seis* (1994, da trama escrita por Sílvio de Abreu e Rubens Ewald Filho para a Tupi em 1977¹⁴). Estratégia foi usada pela Record, em 2004 quando, para inaugurar um novo período de teledramaturgia no canal, lançou o *remake* *A escrava Isaura*, versão de Tiago Santiago para o romance de Bernardo Guimarães, a mesma fonte para a versão original da Globo escrita em 1976/77 por Gilberto Braga.

Na contramão das outras emissoras, a ideia de se produzir um *remake* na Globo propicia que o autor revisite a própria obra. A entrada da autora Ivani Ribeiro nesta emissora em 1982 foi a oportunidade para que seus grandes sucessos na Excelsior e Tupi fossem modernizados¹⁵. Nos anos 2000, Barbosa também pode supervisionar os *remakes* de suas novelas¹⁶ (adaptadas por suas filhas, Edmara e Edilene Barbosa).

Em 1983, *Meu pedacinho de chão* ganhou uma versão pelas mãos do próprio autor. Trata-se da telenovela *Voltei pra você*, trama contemporânea localizada na cidade de São João Del Rei, Minas Gerais¹⁷. Liliane (Cristina Mullins) e Pedro das Antas (Paulo Castelli), a Pituca (Patrícia Aires) e o Serelepe (Ayres Pinto) de *Meu pedacinho de chão* – 1971 - ,

¹¹ O primeiro *remake* brasileiro foi a telenovela “As professorinhas”, escrita por Lúcia Lambertini em 1965 para a TV Cultura (emissora da Organização Victor Costa, que em nada se confunde com a atual TV Cultura, administrada pela Fundação Padre Anchieta com apoio do governo paulista) e regravada três anos depois para a Record (1968) (ALENCAR, 2004, p. 169).

¹² A regravação aconteceu porque a Tupi não tinha nenhum registro audiovisual da novela original para uma simples reprise, bem como apontado acima como um dos motivos para a produção de um *remake*.

¹³ Desde a estreia, em 1983, a estratégia da Manchete era apenas a produção de minisséries.

¹⁴ Vale mencionar que esta versão de 1977 já era um *remake* da novela produzida pela própria Tupi em 1967, com adaptação de Pola Civelli.

¹⁵ São casos exemplares as novelas “Amor com amor se paga” (1984, inspirada na novela “Camomila e bem-me-quer”, Tupi, 1972), “A gata comeu” (1985, baseada na telenovela “A barba azul”, Tupi, 1974/75), “Mulheres de areia” (1993, fusão da trama exibida pela Tupi em 1973/74 e da telenovela “O espantalho”, TVS/Record, 1977) e “A viagem” (1994, último *remake* escrito pela autora a partir da telenovela da Tupi produzida em 1975/76).

¹⁶ A saber: “Cabocla” (1979 e 2004), “Sinhá-Moça” (1986 e 2006) e “Paraíso” (1982/83 e 2009).

¹⁷ Ao contrário das versões de 1971 e 2014, situadas na pequena Vila de Santa Fé.

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.

A maior diferença entre as duas versões, 1971 e 2014, com relação à estrutura narrativa e construção de personagens está na possibilidade de se aprofundar mais as discussões em torno de questões como coronelismo, política de cabresto, analfabetismo e medicina *versus* credence popular, cuja abordagem Censura Federal prejudicou muito tanto em *Meu pedacinho de chão* (1971/72) quanto *Voltei pra você* em 1983 (AUTORES, 2008). Além disso, o número de capítulos e sua duração foram alterados. A primeira versão teve 185 capítulos com 20-25 minutos-arte¹⁸, o *remake* de 2014 terá por volta de 100 capítulos de 35-40 minutos-arte. O elenco continua enxuto (pouco mais de 20 personagens), mas o fato de a atual produção contar com cidade cenográfica¹⁹ possibilitou grande volume de cenas externas.

Tais alterações incisivas e pontuais do *remake* estão de acordo com as características desta prática: “O *remake* exige um *updating*, não se trata de apresentar o mesmo do mesmo, mas sim de atualizar e tornar mais palatável o produto dentro do gosto da contemporaneidade.” (BALOGH; MUNGIOLI, 2009, p. 343).

Outro dado interessante sobre o *remake* de 2014 é que seus capítulos²⁰ foram redigidos e entregues à direção da Globo antes de a novela estreiar, contrariando uma característica mais comum às telenovelas brasileiras: , seu caráter de obra aberta por ser escrita enquanto a produção é gravada e exibida, o que permite alterações no rumo dos personagens de acordo com a reação ou pressão do público. Os motivos são muitos, mas o principal deles é que, desta forma, o cansativo trabalho de uma telenovela pode ser mais ameno para Barbosa²¹. Sob direção de Carvalho²², a história ganhou uma abordagem estética e visual bastante diferente conforme o próprio autor destaca em entrevista quando do lançamento da novela em abril 2014:

¹⁸ Minuto-arte: jargão televisivo para especificar a minutagem composta apenas por cenas ou conteúdo de programas, excluindo, portanto, o tempo de exibição das propagandas em intervalos comerciais.

¹⁹ Obra e mérito do artista plástico Raimundo Rodriguez e do cenógrafo Keller Veiga, que empregaram materiais reutilizados e mescla de texturas para a construção da cidade cenográfica. (ase, PRUDÊNCIO, 2014).

²⁰ 107 capítulos no total, apesar de alguns percalços no caminho da exibição, como jogos da Copa do Mundo, possam alterar o tempo de exibição da telenovela para 100 ou menos capítulos.

²¹ Benedito contou com a ajuda de sua filha Edilene Barbosa e de seu neto, Marcos Barbosa de Bernardo (que digitou tudo o que Benedito ditou, pois o autor sofrera graves problemas de saúde nos últimos anos, causando a perda da agilidade nas mãos).

²² A dupla já realizara as telenovelas “Renascer”, 1993; “O rei do gado”, 1996/97; e “Esperança”, 2002/03.

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)

Como citamos anteriormente, essa liberdade criativa garantiu à telenovela crítica favorável que registrou a qualidade estética e narrativa da história. Como se sabe, a televisão é uma arte mediada pelo poder autoral do roteirista (ao contrário do cinema, por exemplo, onde esta carga recai apenas sobre o trabalho do diretor). Parece-nos que Carvalho consegue não só quebrar essa tradição como também empregar na telenovela inovações tecnológicas que o mercado televisivo ganhou nas últimas duas décadas. Durante muito tempo as limitações técnicas da televisão levaram teóricos e produtores a acreditarem que havia um limite artístico para as produções teledramatúrgicas. Esta barreira cercearia, por exemplo, as muitas possibilidades de um texto e de uma atuação de qualidade, enquanto restringia um trabalho diferenciado de edição ou cenografia.

Além disso, destacamos que em seus últimos trabalhos (principalmente depois da primeira jornadas de Hoje é Dia de Maria (2005), o diretor tem enfatizado o papel social de sua produção artística em teledramaturgia. Conforme enfatizamos em outro texto²³, uma vez que o diretor estabelece em seus trabalhos na televisão uma relação entre educação e obra de arte, postura ética e estética assumida de maneira consciente:

(...) pode-se observar na proposta de Carvalho o ato responsável de que fala Bakhtin (2010), uma vez que, na concepção de sua obra artística, o trabalho estético articula-se à dimensão ética, ou seja, define-se pela inseparabilidade entre a atividade artística, responsabilidade e responsividade. Trata-se da percepção de que a obra artística realiza-se não apenas per se, mas em constante impregnação com o mundo da vida (...). (MUNGIOLI, 2013, p. 110)

Ainda que se trate de um *remake*, sob a batuta de seu autor original (e, não seria demais lembrar, um autor de prestígio e notabilidade por sua tradição no gênero telenovela) e com as exigências e limitações que a televisão comercial impõe, Carvalho consegue estabelecer um jogo entre a criação do roteirista, as lógicas da produção televisiva e as propostas estéticas como “diretor-artesão”.

²³ Enxergamos na obra de Carvalho; "(...) um objetivo marcado pela compreensão de que é necessário mostrar o Brasil aos brasileiros por meio da linguagem televisual. Linguagem que se constrói por meio de um trabalho que valoriza tanto a educação quanto a estética." (BALOGH; MUNGIOLI, 2009, p. 339)

3. Jogos híbridos: (mais uma vez) a telenovela reúne em si outras linguagens

A telenovela brasileira se constituiu, dentro da indústria televisiva, como um modo peculiar de divisão de trabalho. Enquanto em outros países há uma maior liderança de outros profissionais como o produtor (no caso do México), aqui temos a predominância no poder de decisão do autor em questões que vão desde a escalação de elenco até trilha sonora. Souza (2004) destaca esse papel do autor como uma das características da telenovela brasileira, a partir da imbricação de duas dimensões, a externa (fatores de produção) e interna (marcas autorais). Na disputa de poder circunscrita ao campo da telenovela, sobressaem as decisões do autor (ou “realizador-autor” segundo a investigadora), mediadas pelos interesses da empresa produtora do conteúdo, pelas condições da produção e pela resposta e anseios da narrativa (por parte da criação e da recepção).

A televisão exige um ritmo industrial de produção, o que força esta divisão muito bem delineada entre os profissionais²⁴ e que carrega em si a própria essência da contradição que marca a relação entre indústria e criação artística conforme destaca Morin (1997).

Comparato (2009, p. 234) enfatiza que “quando o roteiro chega às mãos do diretor, é apenas um texto, calado e imóvel. É o diretor que o converte em realidade, que dá movimento e vida ao espetáculo.” Nessa perspectiva, apropriamo-nos da afirmação de Bakhtin (2011, p. 305) acerca dos gêneros literários e a aplicamos à análise de *Meu pedacinho de chão*. Para o pensador russo, “a imensa maioria dos gêneros literários é constituída de gêneros secundários, complexos, formados por diferentes gêneros primários transformados” (BAKHTIN, 2011, p. 305). Carvalho pode desconstruir e reconstruir o roteiro original (tal qual um mosaico audiovisual) porque nele estão imbricados diversos gêneros que resultam em algo diferente, mas conexo, aos gêneros primários (neste caso, literatura, cinema, pintura, música, teatro, e outras manifestações artísticas). Trata-se de uma ressignificação 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.

Assim como apresentado em *Meu pedacinho de chão*, grandes obras literárias foram adaptadas para a televisão por Carvalho seguindo o mesmo processo dialético de respeito e subversão ao texto original. Um excelente caso é a minissérie “Capitu” (Globo, 2008), adaptada do romance *Dom Casmurro*, de Machado de Assis. Além de diretor, Carvalho foi o responsável pela redação final dos roteiros que seguiram fielmente a ordem dos capítulos do

²⁴ “Uma produção da indústria cultural é o resultado de um trabalho parcelado e complementar organizado, hierarquizado que segue uma padronização racional (obviamente necessária a todo processo industrial)” (MUNGIOLI, 2006, p. 147).

livro e, inclusive, extraíram os trechos mais significativos do romance para a elaboração das cenas. O diferencial, contudo, esteve na associação de muitos elementos visuais e musicais para compor o clássico da literatura brasileira com esmero e coerência no bastidor dos roteiros. Em outras palavras, dentro de um roteiro convencional, Carvalho buscou novas maneiras de fazer teledramaturgia.

O possível diálogo que podemos estabelecer entre *Meu pedacinho de chão* e *Capitu* não é arbitrário nem torna estas obras um caso de dialogismo exclusivo dentro da televisão brasileira. Bakhtin pontua que:

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

Ou seja, *Meu pedacinho de chão* traz em si vínculos com muitas outras obras (a versão original, por exemplo, as muitas vezes em que o universo rural foi abordado, as características constantes de uma telenovela das 18h, etc.), mas, ao mesmo tempo diferencia-se das demais por trazer em sua unidade uma construção estética muito própria a esta obra. No entanto, não deixa de tratar e mostrar em sua composição estética a convicção do diretor com relação à indissociabilidade entre o estético e a função de a ficção televisiva ou a televisão/telenovela ter um papel social e educativo conforme discutido por Munglioli (2013) e em entrevista concedida pelo diretor no início de 2005²⁵. Ao responder à pergunta sobre que Brasil queria representar na TV, o diretor afirmou:

Um Brasil que, apesar dos problemas, das injustiças ainda sonha. Não é um sonho puro e simples, mas um sonho que nos ajuda a despertar. A função da arte é despertar as pessoas. Aí eu não separo por categorias, é função da TV, do cinema, do teatro.

Também vale mencionar que este diálogo entre obras não se restringe às telenovelas; no caso dos trabalhos de Carvalho, e, especificamente à telenovela analisada, são muitas as referências, inspirações e apropriações de outros gêneros audiovisuais e artísticos. Alguns são revelados pelo próprio diretor em entrevistas:

Luiz Fernando conversa com a **Serafina** em sua ilha de edição, decorada com pôsteres de filmes japoneses, e aponta para "A Viagem de Chihiro", como inspiração para a novela. "As pessoas fizeram comparações com o 'Sítio do Picapau Amarelo', mas estou mais para um universo como o do animê japonês do que para a sociedade estanque de Monteiro Lobato." (COLOMBO, 2014)

²⁵ Entrevista publicada no jornal *O Estado de S. Paulo*, de 14.01.2005, Caderno 2, p. D10.

Na composição dialógica e estética de *Meu pedacinho de chão*, podemos observar influências do cinema e do animê japonês através da paleta de cores trabalhadas nas cenas. No entanto, esta referência está mais forte na abertura da telenovela, uma vinheta de 45 segundos que apresenta todos os personagens e o clima da Vila de Santa Fé através de uma animação computadorizada bem ao estilo dos animês apontados pelo diretor.

Compondo o acabamento estético da telenovela, a cenografia é muito representativa e emoldura as diferenças sociais e ideológicas das personagens. Há apenas dois cenários em estúdio: as casas do Coronel Epaminondas (Osmar Prado) e de Pedro Falcão (Rodrigo Lombardi). O lar deste é composto por muitos cômodos, como sala, sala de jantar, escritório, quartos, porém decorados de maneira rústica. As paredes pintadas de azul e os móveis de madeira (por vezes rústica ou pintada de variadas cores) caracterizam muito bem os hábitos e afazeres humildes de seus moradores, Pedro Falcão, Dona Tê (Inês Peixoto) e Gina (Paula Barbosa). Gente acostumada à lida diária nas terras cujos discursos são marcados pela sinceridade e sem jogos de palavras (como se verá mais adiante neste trabalho).

Já a casa do Coronel Epaminondas possui grande riqueza de detalhes. Todos 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, além de pontuar a exuberância de sua esposa, Dona Catarina (Juliana Paes). A casa foi construída em dois andares de modo a propiciar que as câmeras possam filmá-la por inteiro, como se o lar do grande vilão da telenovela fosse uma casa de bonecas em escala natural, lembrando os cenários de teatro e sua característica terceira parede.

Todos os outros ambientes foram construídos na cidade cenográfica, tais como a venda de Giácomo (Antonio Fagundes), a escola da professora Juliana (Bruna Linzmeyer), as ruas da vila e os jardins das casas. Assim como nos ambientes construídos em estúdio, a cidade cenográfica foi planejada com grande riqueza de elementos e referências:

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

O universo mágico apresentado pelo *press release* perpassa o figurino e a caracterização dos personagens de “Meu pedacinho de chão”. Madame Catarina, por

exemplo, faz uso de perucas com diversas cores (azul, amarela, branca, verde); em seus cabelos, chacoalham muitas borboletas de papel celofane para representar o tom irrequieto e aéreo deste personagem. A professora Juliana também apresenta uma composição muito interessante em sua caracterização: seu cabelo rosa, os óculos coloridos, os babados e mangas bufantes traduzem o romantismo e a inocência da menina que luta pelo ideal de alfabetizar crianças e adultos daquele povoado.

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

4. Novela-fábula: a moral relida, reescrita, reinterpretada

A mescla de referências por vezes inusitadas nos faz lembrar as observações de Bakhtin sobre a exuberante alegria dos ritos populares na Idade Média europeia que, assim como em *Meu pedacinho de chão*

(...) ilumina a ousadia da invenção, permite associar elementos heterogêneos, aproximar o que está distante, ajuda a liberar-se do ponto de vista dominante sobre o mundo, de todas as convenções e de elementos banais e habituais, comumente admitidos; permite olhar o universo com novos olhos, compreender até que ponto é relativo tudo o que existe, e portanto permite compreender a possibilidade de uma ordem totalmente diferente do mundo. (BAKHTIN, 1987, p. 30)

Desde o início, Carvalho apresentou esta produção como atemporal (o que pudemos verificar na cenografia e nos figurinos), mas a atemporalidade pretendida pelo diretor só seria alcançada de fato ao conceituar todos os elementos narrativos desta novela como parte de uma fábula, ou melhor, uma “novela-fábula”. A fábula é uma narrativa curta, com personagens planos e ação centrada porque o que lhe interessa é a transmissão de uma moral, um conceito ou lição:

É em função desta finalidade didática que a fábula deve ser breve: um prolongamento excessivo da narrativa causaria o esquecimento da lição e a multiplicação de elementos narrativos ou descritivos residuais, inúteis à formulação da moral, dificultando a boa leitura alegórica da fábula. (WELFRINGER, 2013)

Herdeira das tradições orais da narrativa universal, a fábula é retomada em *Meu pedacinho de chão* por duas vias. A primeira, como já apontado acima, é o seu caráter pedagógico. Assim como a versão original da década de 1970, este *remake* trabalha com algumas ações socioeducativas que objetivam esclarecer não apenas o homem do campo, mas

também o urbano sobre questões essenciais como higiene e saúde, as precárias condições da educação, os direitos do trabalhador e o coronelismo que ainda impera nos cantos mais perdidos deste país. No entanto, cabe destacar que nessa telenovela as ações socio-educativas são desenvolvidas de modo episódico e não percorrem toda a trama. Por exemplo: a alfabetização de adultos foi trabalhada no primeiro mês; depois, a discussão em torno da educação surge voltada às carências estruturais (a professora Juliana quase fechou a escola por falta de pagamento). Essa é uma característica de construção do enredo e vai mostrar a trama (apesar de salpicada por temas educacionais) tem vida própria e se caracteriza por natureza ficcional. A estrutura episódica reforça o aspecto breve de uma fábula, para que a lição não se perca.

A segunda via é a ligação da fábula à infância.²⁶ Há muito tempo (e principalmente depois de La Fontaine) estas histórias populares perderam seu caráter aterrorizante e ganharam um contorno mais suave para comportar a narrativa inverossímil e a coletividade de alegorias e imagens a fim de atingir uma moral da história. Este caráter infantil das fábulas é tão importante na telenovela *Meu pedacinho de chão* que contamina inclusive o ponto de vista do narrador da história, como nos esclarece Carvalho em entrevista constante do *press release* da Globo:

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

Ao sabermos que acompanhamos a telenovela pelo ponto de vista de Serelepe (Tomás Sampaio), faz todo o sentido os esforços dos profissionais para arregimentar na telenovela um universo fantasioso que beira à estereotipia. Mas, além deste perfil narrativo, surge um segundo “narrador” (também podemos considerá-lo como “comentador”): o galo Bené, aquele que fica na rosa dos ventos da casa do Coronel Epaminondas e que reage aos acontecimentos que acompanha lá do alto.

²⁶ Faz-se necessário retomar as fábulas de Esopo (séc. VII-VI a.C.) para chegar às origens da fábula como forma de moralização. No entanto, antes dele, muitos contos populares anônimos, recolhidos ainda na Antiguidade Clássica, já faziam o uso do termo “fábula” por conter algum tipo de persuasão (o que chegaria próximo à moral) ou por trabalhar a humanização de personagens animais. No século XVII, as fábulas de Esopo foram redescobertas e atualizadas para que se tornassem textos dirigidos à infância. Sobre o tema, ver COELHO, Nelly Novaes.

O galo Bené é, na verdade, uma homenagem de Carvalho ao autor de *Meu pedacinho de chão*. Este galo, todo feito de lata, leva à tela todas as rubricas de Barbosa que ultrapassam os limites de um roteiro:

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)

Refletindo sobre a oralidade destacada por Carvalho no texto de Barbosa, acreditamos ser pertinente levarmos em consideração a análise que Bakhtin (1987, p. 2) faz do aspecto oral da obra de François Rabelais: “(...) sua principal qualidade é de estar ligado mais profunda e estreitamente que os outros às fontes *populares* (...); essas fontes determinaram o conjunto de seu sistema de imagens, assim como sua concepção artística.”

A afirmação de Bakhtin era sobre outro autor, em gênero e contexto diversos, mas ressoa na obra de Barbosa com profunda e espantosa adequação. Até no cancionero popular *Meu pedacinho de chão* busca suas fontes, quebrando a linearidade da narrativa para o número musical, assim como as modas de viola que rompem a aridez das noites pelo interior do país. Desde a preocupação com os problemas do homem do campo até os trabalhos de rememoração da história do país, tudo está perpassado pela ligação às fontes populares.

Considerações finais

Meu pedacinho de chão apresenta uma ousada proposta estética e narrativa objetivando a construção de uma trama atemporal (uma “novela-fábula”), que, a nosso ver, só é possível por alguns fatores conforme destacamos ao longo do texto. Dentre eles, o principal é a complexidade da telenovela brasileira enquanto gênero/formato que propicia a construção dialógica (Bakhtin, 2011) de uma diegese envolvente que dá suporte a diálogos entre televisão, cinema, literatura e educação, de modo a enriquecer o resultado final.

Contudo, a qualidade e a notabilidade desta telenovela se revelam a partir da ótica do trabalho autoral desenvolvido tanto por seu autor, Benedito Ruy Barbosa, quanto por seu diretor Luiz Fernando Carvalho conforme destacamos ao longo do texto. Barbosa, é um homem do campo, atento às questões do interior do país (contrastando com o perfil médio dos autores de telenovela, bastante calcados em temáticas localizadas no espaço urbano, principalmente no eixo Rio-São Paulo). Já Carvalho tem uma longa tradição na indústria televisiva ao desenvolver projetos arrojados, que jogam com o limiar entre televisão e estética, novela e arte, em geral, incluindo em suas preocupações a questão social e

educacional conforme vimos em seus depoimentos mencionados neste trabalho. Com a apresentação de outras maneiras de se fazer televisão, Barbosa e Carvalho apontam novos caminhos para a telenovela brasileira, tão distinta da produção mundial por sua profundidade discursiva, temática e dramática.

REFERÊNCIAS

- ALENCAR, M. **A Hollywood brasileira** – panorama da telenovela no Brasil. Rio de Janeiro: Senac Rio, 2004.
- AUMONT, J; MARIE, M. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas: Papyrus, 2006.
- AUTORES: histórias da teledramaturgia. São Paulo: Globo, 2008. Projeto Memória Globo.
- BAKHTIN, M. **A cultura popular na idade média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. São Paulo: HUCITEC, 1987.
- BAKHTIN, M. Os gêneros do discurso. In: **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2011, p. 261-306.
- BALOGH, A. M.; MUNGIOLI, M. C. P. Adaptações e *remakes*: entrando no jardim dos caminhos que se cruzam. In: LOPES, Maria Immacolata Vassallo de (org.). **Ficção televisiva no Brasil**: temas e perspectivas. São Paulo: Globo, 2009, p. 313-351.
- BORELLI, S. H. S. **Telenovelas brasileiras**: balanços e perspectivas. *São Paulo em Perspectiva*. v. 15, no. 3. São Paulo. jul./set. 2001.
- COELHO, N. N. Fábula. CEIA, Carlos (coord.). **E-Dicionário de Termos Literários (EDTL)**. Disponível em: <http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=173&Itemid=2>. Acesso em: 13 jul. 2014.
- COLOMBO, S. Luiz Fernando Carvalho critica novelas tradicionais e cruza conto de fadas e HQ. **Folha de S. Paulo**. São Paulo: 27 abr. 2014, Serafina. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/>> Acesso em: 16 jun. 2014.
- COMPARATO, D.. **Da criação ao roteiro** – teoria e prática. São Paulo: Summus, 2009.
- ECO, Umberto. Innovation et répétition: entre esthétique moderne et post-moderne. In : BEAUD, Paul & QUÉRE, Louis (org.) **Dossier**: Les theories de la réception. Réseaux, n° 68 CNET, nov./dez. 1994. Disponível em <<http://enssib.enssib.fr/autres-sites/reseaux-cnet/68/01-eco.pdf>>. Acesso em: 12 jul. 2014.
- FERREIRO, E.; TEBEROSKY, A. **Psicogênese da língua escrita**. Porto Alegre: Artes Médicas Sul, 1999.
- FREIRE, P. **Pedagogia do oprimido**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
- IBGE. **Tendências demográficas** – Uma análise dos resultados da amostra do Censo Demográfico 2000. Rio de Janeiro: Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, 2004. Disponível em: <http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/populacao/censo2000/tendencias_demograficas/tendencias.pdf>. Acesso em 01 jul. 2014.
- MARTIN-BARBERO, J. & REY, German. **Os exercícios do ver**. São Paulo: Editora SENAC, São Paulo, 2001.
- LOPES, M. I. V. A telenovela como recurso comunicativo. **MATRIZES**, vol. 3 n1, 2009.
- LOPES, M. I. V.; MUNGIOLI, M.C.P. A telenovela como recurso midiático. In: LOPES, M. I. V; OROSCO-GOMEZ, G. (orgs.) **Obitel 2013. Memória social e ficção televisiva em países ibero-americanos**. Porto Alegre: Sulina, 2013.
- MORIN, E. **Cultura de massas no século XX** – O espírito do tempo – 1 – neurose. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- MOTTER, M. L. ; MUNGIOLI, M. C. P. Gênero dramático: entre a imposição e a criatividade. **Revista USP**. São Paulo: n° 768, p. 157-166, dez./fev. 2007-2008.
- MUNGIOLI, Maria Cristina Palma. Entre o ético e o estético: o carnavalesco e o cronotopo na construção do narrador da minissérie Capitu. **Líbero**. São Paulo: v. 16, n° 31, jan./jun. 2013, p. 105-114.
- MUNGIOLI, Maria Cristina Palma **Minissérie Grande Sertão: Veredas** – Gêneros e temas construindo um sentido identitário de nação. Tese (Doutorado em Teoria e Pesquisa em Comunicação) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27152/tde-11052009-153059/publico/2139781.pdf>>. Acesso em: 03 jul. 2014.

- ORTIZ, Renato; BORELLI, Sílvia; RAMOS, José Mário. **Telenovela: história e produção**. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- PADIGLIONE, Cristina. Benedito Ruy Barbosa volta à cena. **O Estado de S. Paulo**, 05/04/2014. Disponível em: <http://www.estadao-escola.com.br/noticias/arte-e-lazer,benedito-ruy-barbosa-volta-a-cena,1149820,0.htm>
- PAIVA, V. P. **História da educação popular no Brasil: educação popular e educação de adultos**. São Paulo, Edições Loyola 2003
- PRUDÊNCIO, Verônica. **Meu pedacinho de chão**. Rio de Janeiro: Comunicação Globo, 27 mar. 2014. (Press release)
- SACONI, Rose. Mobral, fracasso do Brasil grande. **O Estado de S. Paulo**, caderno Brasil, 08 set. 2010. Disponível em <<http://brasil.estadao.com.br/noticias/geral,mobral-fracasso-do-brasil-grande-imp-,606613>>. Acesso em: 01 jul. 2014.
- SOUZA, Maria Carmem Jacob de. (org.) **Analisando telenovelas**. Rio de Janeiro: E-papers, 2004.
- TUFTE, Thomas. Telenovelas, cultura e mudanças sociais: da polissemia, prazer e resistência à comunicação estratégica e ao desenvolvimento social. In: LOPES, Maria Immacolata Vassalo de. **Telenovela: internacionalização e interculturalidade**. São Paulo: Edições Loyola, 2004. p. 293-320.
- WELFRINGER, Arnaud. Les animaux des Fables sont-ils des personnages?. In: **Fabula – la recherche en littérature**. Paris, 17 jul. 2013. Disponível em: <http://www.fabula.org/atelier.php?Les_animaux_des_Fables_sont-ils_des_personnages>. Acesso em 19 jun. 2014.