

CARNAVAL MALUCO: MISE-EN-SCENE LÚDICA E REALISMO BURLESCO NA TELENOVELA MEU PEDACINHO DE CHÃO*

Maria Isabel Rodrigues Orofino**

Resumo: O artigo propõe uma leitura estética e política da telenovela *Meu pedacinho de chão* (Rede Globo, 2014), que 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 enquanto estilo contemporâneo. Busca-se também problematizar a importância do conceito de *mise-en-scène* (encenação) para os estudos do audiovisual.

Palavras-chave: Ficção televisiva. Estilo. Pós-modernismo. *Meu pedacinho de chão*. Luiz Fernando Carvalho.

INTRODUÇÃO

Ao longo do ano de 2014, a Rede Globo de Televisão levou ao ar, no horário das 18h, a telenovela *Meu pedacinho de chão*¹ (Luiz Fernando Carvalho/Rede Globo, 2014), uma narrativa cuja imagética parecia desafiar as convenções formais que permitem ao espectador ler e compreender o que se passa na tela pequena. No âmbito das trocas interpessoais, no cochicho do dia-dia, ficava claro que as pessoas tinham dificuldades em definir o estilo da novela e arriscavam palpites de que se tratava de: “uma novela alegórica”, “fantasiosa”, “um conto maravilhoso”, “uma fábula”. A mistura de elementos era tanta que parecia estar faltando aquele itinerário que permite ao leitor realizar o chamado pacto de recepção. E assim ela seguiu, causando estranhamento ao longo de seus (apenas) 100 capítulos; com um elenco pequeno para os parâmetros das telenovelas da TV Globo (algo em torno de 20 atores e atrizes); um

* Este trabalho foi apresentado no GP Ficção Seriada do XIV Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, no XXXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, em Foz do Iguaçu, em setembro de 2014.

** Doutora em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo. Professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Práticas de Consumo da Escola Superior de Propaganda e Marketing (ESPM-SP). E-mail: isabelorofino@gmail.com.

¹ *Meu pedacinho de chão* é de autoria de Benedito Ruy Barbosa e Teixeira Filho e foi ao ar em sua primeira versão em 1972, sob a direção de Dionísio Azevedo, pela Rede Globo. Esta nova edição é um *remake* do mesmo argumento com algumas mudanças no texto nesta versão assinado pelo primeiro autor com a colaboração de Edilene Barbosa e Marcos Barbosa de Bernardo. Teve direção de Henrique Sauer e Pedro Freire, com direção geral de Luiz Fernando Carvalho e Carlos. Ainda que seja uma obra coletiva e que conte com uma equipe de diretores, a obra foi produzida no *Núcleo* dirigido por Luiz Fernando Carvalho, motivo que nos faz tomar a concepção e direção como suas. Ao longo do texto, ao mencionarmos *Meu pedacinho de chão*, nos referimos ao trabalho de *remake* realizado por Luiz Fernando Carvalho.

cenário fixo e fechado em uma pequena cidade cenográfica que acolheu toda a produção da trama. Os figurinos e objetos de cena também não foram mudados, salvo em poucos momentos.

Por que motivo a novela causara tal estranhamento? Por um lado, havia algo diferente na composição das imagens, que conjugavam elementos com materialidades de todas as épocas possíveis, revelando uma bricolagem multicolorida. Mas havia também algo diferente no âmbito da encenação (da *mise-en-scène*), como, por exemplo: planos-sequências longos e lentos que pareciam intermináveis desafiavam as regras próprias do produto e do horário. Ou, em outros momentos, planos gerais com coreografias para os movimentos de atores em cena, e que posteriormente foram aceleradas na pós-produção com pontuações próprias dos desenhos animados. Ou ainda, atores e atrizes com marcações e “partituras” conferindo uma aura de pantomimas para as cenas. Que combinação era aquela? Seria uma espécie de pós-modernismo? Como nomear aquela proposta de carnavalização? Parecia haver aí uma lacuna em nossas referências para identificar o que afinal Luiz Fernando Carvalho estava trazendo para a nossa doméstica vida com a TV. Uma estética, sim, carnavalesca, mas que merecia a identificação dos elementos de composição materiais daquele carnaval em particular. A inquietação diante do estilo escolhido pelo diretor para dar materialidade à trama de *Meu pedacinho de chão* (2014) desafiou o debate social em torno da produção de telenovelas no Brasil, o que ficou evidente a partir da crítica especializada e dos comentários em sites, blogs e redes sociais. Assim, movida por esta *curiosidade social*, dediquei tempo para identificar alguns conceitos que possam nos ajudar a compreender o ineditismo, para a televisão brasileira, da poética burlesca oferecida por Luiz Fernando Carvalho neste *remake* que a Rede Globo teve a ousadia de realizar. Se comparada aos outros produtos em circulação na TV aberta brasileira no mesmo horário, produções do nível de *Meu pedacinho de chão* são como um oásis no deserto inóspito da falta de qualidade, sobretudo para o público infantil de classes populares, o qual está amplamente exposto à programação de TV neste horário.

O ENCANTAMENTO QUE TRANSBORDOU DO QUADRO

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. Há que se destacar já na abertura deste estudo que no elenco da telenovela figuravam nomes consagrados pelo público e crítica, reunindo – como é de praxe na telenovela brasileira – o que de melhor o Brasil oferece em termos de trabalho de atores e atrizes. Estavam lá: Omar Prado (Coronel Epaminondas), Teuda Bara (Mãe Santa), Emiliano Queiróz (Padre Santo), Antonio Fagundes (Giacomo); e da nova e elogiada geração: Irandhir Santos (Zelão), Bruna Linzmeyer (Professora Juliana), Johnny Massaro (Ferdinando), Flávio Bauraqui (Rodapé), Dani Ornellas (Amancia), entre outros ótimos atores e atrizes.



Figura 1: A Vila de Santa Fé, um lugar que conhecemos, mas que jamais havíamos visto desta forma. Imagem retirada da web em: <http://perspectivafeminin.blogspot.com.br/2014/08/deixou-deixando-saudade-meu-pedacinho.html> - Acesso: 04/04/2015.

Durante a exibição da trama, não foram poucos os comentários em redes sociais sobre a proximidade de *Meu pedacinho de chão* ao estilo construído por Tim Burton em seus filmes que conjugam técnicas da animação (uso da cor, composição do quadro, movimentos sobre eixos, acelerações com pontuações sonoras, entre outros) sobrepondo-as aos elementos da encenação (*mise-en-scène*). Segundo McMahan, os filmes de Tim Burton são exemplo de uma poética patafísica, isto é, segundo o autor, são textos que “debocham dos sistemas de conhecimento legitimados; seguem uma lógica narrativa própria e alternativa; usam efeitos especiais de modo evidente e se sustentam em tramas e personagens simples, pois a narrativa se ancora mais em referências intertextuais não-diegéticas” (2006, p. 3). Ainda segundo o autor, este não é um fenômeno recente, e *A viagem à lua* de Georges Méliès, realizado em 1902, pode ser considerado um precursor desta poética, que ainda segundo o autor busca demonstrar o quão ilógico é o pensamento lógico. Como destaca McMahan: “Richard Abel já havia observado que o objetivo de Méliès era inverter os valores hierárquicos da sociedade francesa, e desta forma ridicularizá-los em um motim carnavalesco”. Confesso que esta é a primeira vez que me deparo com o conceito de patafísica no cinema e na televisão. Não se trata de um surrealismo, um dadaísmo, ou qualquer filiação automática às estéticas das vanguardas modernistas. Há algo diferente no ar, pois a narrativa de *Meu pedacinho de chão* (em sua dimensão verbal) é absolutamente romântica e realista, o que não nos permite afirmar que há aí uma ruptura ou desconstrução total dos cânones historicamente legitimados (como fizeram as vanguardas). Ela conserva muito do *residual* (WILLIAMS, 1979). O que há é um jogo imagético lúdico que conjuga estéticas antagônicas numa nova forma do fazer barroco. Nosso objetivo será identificar aqui o que está em jogo, compreendendo a estética de Luiz Fernando Carvalho como um modo de fazer televisão que é intencionalmente pós-modernista.

A MISE-EN-SCÈNE LÚDICA

E por falar em jogo lúdico, mesmo que - como afirmaram os próprios realizadores² - *Meu pedacinho de chão* não tenha sido planejada como produção voltada para o público infantil, não há como negar que nesta obra o “apelo textual” (SILVERSTONE, 2002) mais evidente é a ludicidade, a brincadeira; terreno privilegiado no tempo-espaço da fantasia e da imaginação infantis. Todos os personagens e os objetos cênicos parecem ter saído de uma caixa de brinquedos. Aqui fica evidente a referência aos filmes de animação *Toy Story* (John Lasseter/Pixar, 1995, 1999, 2010), onde os brinquedos ganham vida na ausência dos humanos. Em *Meu pedacinho de chão*, são os humanos que parecem se tornar 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, 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, uma bricolagem de estilos de diferentes épocas socio-históricas.

Este jogo lúdico ganhou forma por meio de uma *mise-en-scène*/encenação absolutamente calculada. A análise da *mise-en-scène* é, para David Bordwell, uma grande lacuna nos estudos do cinema e televisão, desde a sua origem. Segundo ele:

Não é de admirar que os críticos mais perspicazes, assim como os teóricos mais imaginativos, com frequência pregavam as vantagens da montagem e ignoravam a *mise-en-scène*. Foi preciso uma nova geração de críticos, que cresceu com o cinema sonoro, para equilibrar a balança. Entretanto essa revolução permanece inacabada. Até hoje os críticos elogiam uma montagem habilidosa, esquecendo os momentos da *mise-en-scène* muito mais sutis e fortes. [...] Disso se depreende que estamos muito longe de compreender o alcance do cinema da *mise-en-scène* e suas potencialidades artísticas (BORDWELL, 2008, p. 29).

Portanto, a análise da encenação (*mise-en-scène*) está muito mais preocupada com a identificação e compreensão dos recursos utilizados pelo diretor na composição das cenas a partir da movimentação toda dentro do quadro. Bordwell a define como:

A *mise-en-scène* compreende todos os aspectos da filmagem sob a direção do cineasta: a interpretação, o enquadramento, a iluminação, o posicionamento da câmera. [...] O termo também se refere ao resultado na tela: a maneira como os atores entram na composição do quadro, o modo como a ação se desenrola no fluxo temporal (BORDWELL, 2008, p.33).

Na continuação deste texto vamos mostrar como a atuação, ou seja, *o trabalho da atriz e do ator* (o qual é tão pouco referenciado nos estudos do audiovisual), ganhou forma e visibilidade a partir de uma construção muito bem articulada que contava com uma “partitura” no termos de Patrice Pavis (2008), ou seja, um conjunto de marcações

² Entrevista com o autor Benedito Ruy Barbosa concedida à pesquisadora em coletiva realizada na cidade cenográfica no PROJAC – estúdios da Rede Globo de TV - em junho de 2014.

em coreografias e pantomimas que pontuaram a *mise-en-scène* em toda a obra, por exemplo: a pantomina de Zelão (Iranthir Santos), que se movimentava de modo rígido, sob o próprio eixo, como se não tivesse articulações nas partes do corpo, ou ainda a esposa do Coronel Epaminondas, a Dona Catarina, que tinha os braços posicionados ao lado do corpo com as mãos permanentemente viradas para cima e com os dedos em movimento de modo que o polegar batia no indicador freneticamente.

O REALISMO BURLESCO

Não fosse a narrativa romântica, linear e realista, escrita por Benedito Ruy Barbosa (com exceção ao episódio em que neva no interior de São Paulo), 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, conferindo à telenovela uma estética que provisoriamente chamarei de *burlesca*. O conceito de burlesco também partiu dos estudos sobre a obra de Tim Burton, e foi providencial, pois a partir daí foi possível localizar outras referências na teoria literária sobre “estética burlesca”. Há reflexões sobre o conceito nos escritos sobre os *trovadores* dos séculos XVI e XVII e a forma burlesca que suas improvisações assumiam (TEJEDOR, 2006; ATIENZA, 2007; FLECK, 2010). Assim como o *realismo grotesco* identificado por Mikhail Bakhtin a partir do romance de François Rabelais, também o *realismo burlesco* é uma forma de carnavalização, mas não o carnaval do “baixo-corporal”. Uma outra forma de carnavalização, tão popular quanto a forma grotesca, mas que não torna tão explícitos os prazeres da carne, tampouco é sublime, culta ou elevada. Ele traz a alegria festiva da mistura, não tanto dos corpos, mas dos *tempos* dos povos. Um carnaval cronotópico, atemporal. Todas as temporalidades da história da humanidade podem ali se encontrar a partir da materialidade das formas e assim confraternizar, construir novos sentidos e disputar alegre e/ou tragicamente a atenção do leitor.

Assim, a hipótese de que se trata de um texto surrealista pode ser recusada em virtude da linear previsibilidade do texto verbal que ancora toda a produção. *Meu pedacinho de chão* pode ser compreendida como uma narrativa verbalmente realista e de iconografia burlesca. Por isso *realismo burlesco*, porque é rico em alegorias visuais e combinações que resultam em carnavalização. E é farsesco por excelência. Em diálogo com o realismo grotesco (proposto por Mikhail Bakhtin), no *realismo burlesco* as materialidades burlam as regras da narrativa verbal, promovendo uma série de colisões de referentes que parecem estar no tempo e lugar errados, se misturam sem se conflitar, “enganam” e “mentem” para um horizonte de expectativa meramente realista.

Então, como colocar *Meu pedacinho de chão* em uma taxionomia possível no terreno da linguagem audiovisual? Só mesmo recorrendo a uma reflexão que exercite um olhar transdisciplinar sobre o fenômeno em que disciplina alguma exerça prioridade

sobre a outra e que conjugue aportes vindos de contribuições teóricas que se originam em diferentes campos artísticos, desde a literatura, a teoria do teatro, o cinema, a televisão, a música e as artes visuais, bem como os aportes das ciências sociais e humanas. E por aí buscar oferecer uma reflexão que articule suas dimensões tanto políticas quanto estéticas no exercício da crítica cultural, teórica e meta-teórica, na medida do possível.

O QUE A TV MOSTROU

No quadro da TV digital, em alta resolução, 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 como aquela 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.*



Figura 2: A estação do trem na Vila de Santa Fé.

A delicadeza e o esmero da produção material em *Meu Pedacinho de chão* são visíveis do macro ao micro, da paisagem em plano geral ao detalhe de uma xícara de cafezinho em plano fechado. A 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 cultural e acadêmica como obra experimental e de ruptura. Neste conjunto estão a telenovela *Renascer* e as minisséries *Hoje é dia de Maria*, *Capitu*, *A pedra do reino*, *Suburbia* (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.

A telenovela *Meu pedacinho de chão* é, sim, uma provocação para quem busque decifrá-la. A metodologia que orienta reflexão se encontra no *materialismo cultural*, a partir da obra de Raymond Williams, específica para a televisão. E o diálogo que ele abre para a teoria da cultura, sobretudo com as obras de Mikhail Bakhtin e Walter Benjamin. O trabalho de Jesús Martín-Barbero também é importante aqui pela contribuição que oferece para o estudo da telenovela latino-americana.

O primeiro ponto identificado na materialidade do texto foi a referência evidente aos “velhos” livros infantis com suas ilustrações coloridas e que nos oferecem aqui um primeiro referente em termos de forma e materialidade. Como esses “velhos livros” têm 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, 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.

E então localizamos o segundo ponto: 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. Essa música única, essa sonoridade particular, modo de reconhecimento sonoro que é o sotaque de cada lugar, foi apontado tanto por Richard Hoggart (1973) quanto por David Morley (1992) como lugar privilegiado da resistência, inspirados, é claro, nas teorias dos estudos culturais. Mas este sotaque parecia forçado em um local em que nós brasileiros pouco nos reconhecemos. Veja-se o exemplo:

Nos últimos capítulos da trama, os telhados inclinados da pequena Vila de Santa Fé receberam a manta branca de uma forte nevasca. Nevou no interior paulista. Uma imagem jamais vista por nós brasileiros. Imaginem povo do *interiorrr* com seus modos, prosas e violas caipiras se deparando com uma intensa nevasca europeia. Uma maluquice. Um deslocamento. Um choque, uma colisão de referentes.

E há que se mencionar aqui a crítica de Cacá Diegues à 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 submissão à hegemonia colonial, aqui com ênfase ao âmbito do imaginário, o que se reproduz desde os tempos da colonização até hoje. 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 Benedito Ruy Barbosa e Luiz Fernando Carvalho?

Acredito que seja impossível reduzir a linguagem criada pelo diretor Luiz Fernando Carvalho como uma mera reprodução de um imaginário colonizado. Pois se fosse assim, a lista de apropriações seria longa: 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, as referências ao diretor contemporâneo Tim Burton, a quem Luiz Fernando Carvalho faz citações com referentes explícitos retirados de alguns de seus filmes, como por exemplo: *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, o jogo de corpo de Catarina (que mantém os braços para cima). E os óculos de Barnabás, em *Sombras da Noite*, são referência para aqueles usados por Doutor Renato, o médico de *Meu pedacinho de chão* (Vejam-se os exemplos na próxima página).

No segundo caso, o de Dona Catarina (Juliana Paes), há uma sobreposição de referentes: em primeiro lugar, a pantomima da Rainha Branca de *Alice no país das maravilhas* (Tim Burton, 2010), e, em segundo, a composição (figurino, cabelo, maquiagem) de *Maria Antonieta* (Sofia Coppola, 2006), que, aliás, é outra diretora que dialoga com o realismo burlesco e que também parece ser citada por Luiz Fernando Carvalho, muito claramente demonstrada em sua minissérie *Capitu*.

Até aqui, identificamos 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 do desenho de animação (com a aceleração dos movimentos na edição criando o “*animated live action*”); (III) uma encenação experimentada no cinema pós-modernista contemporâneo, criando-se uma *mise-en-scène* exagerada, farsesca, burlesca. 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.



Figura 3: Possíveis citações da obra do cineasta Tim Burton, como mencionadas no texto.

O PÓS-MODERNISMO COMO UM ESTILO NA LINGUAGEM DA TELEVISÃO?

E é possível sugerir aqui que esta miscelânea é, ela mesma, enzima de um tempo histórico, reveladora de uma dialética texto-contexto, própria da “idade planetária” (GADOTTI, 2009). Essa miscelânea nos fala também das chamadas “descontinuidades históricas”, como apontadas por Anthony Giddens (1991). O autor sugere que há muitas e diversas experiências de temporalidades no contexto de globalização cultural em que vivemos. Por um lado, há uma temporalidade social hegemônica e em contraposição, múltiplas experiências distintas que demarcam outros ritmos e formas de lidar com a temporalidade social. Assim, sugiro aqui que a conjugação de diferentes temporalidades na obra *Meu pedacinho de chão* é uma tradução de como compreendemos e percebemos os múltiplos ritmos em jogo no cenário social contemporâneo. A linguagem utilizada por Luiz Fernando Carvalho é *operação de sentido* e, assim, *fonte de mediação*. Ela é crítica, pois trabalha a fragmentação e a pluralidade de diferenças. Ela traz uma imagética reticular, fractal, fracionada, enredada em uma narrativa simples e previsível. Diante da guerrilha de imagens, o texto verbal - na prosódia realizada pelos atores - nos aconchega. Nos reconhecemos nele.

Mas o que define uma narrativa pós-modernista? Será o tanto e como ela traduz o tempo em que se expressa? O debate em torno do pós-modernismo como experiência estética contemporânea é por certo amplo, e não é meu objetivo apresentar aqui as suas traduções. Em síntese, eu concordo com a premissa de que nem toda experiência estética contemporânea é uma construção pós-modernista, tentando manter em vista que se trata de um investimento estético particular. O próprio trabalho de Luiz Fernando Carvalho não caberia dentro de uma classificação rígida em um único estilo. Dono de um repertório vasto, que varia de um *Lavoura Arcaica* às minisséries como *Capitu* e *Suburbia*, Luiz Fernando Carvalho é um dos diretores mais respeitados do país, com um obra vasta e cheia de múltiplas facetas.

Há também outro risco, o de que o conceito de pós-modernismo se torne 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 compõe a miscelânea, ou seja: o que de fato foi misturado. Qual é a composição que o autor está buscando? Quais os referentes que estão em jogo? E no caso da observação das materialidades (como é o nosso caso), que formas culturais foram articuladas?

E ainda uma outra observação: a miscelânea apresentada na obra *Meu pedacinho de chão* guarda uma memória do Brasil colonial. Mesmo que a imagética de cena nos conduza para outro lugar fora do Brasil, ainda assim mantém-se o *ethos* de uma sociedade europeia/brasileira conservadora. Mas em hipótese alguma queremos sugerir que isso tenha operado como um fechamento narrativo.

OUTROS PONTOS SOBRE A DIREÇÃO DE ATORES

Como foi destacado anteriormente a partir de Bordwell (2008), a noção de *mise-en-scène*/ encenação permite compreender um conjunto de ações que integradas compõem o quadro audiovisual. A partir da atuação dos atores na cena, e como esta 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.



Figura 4: A atriz Bruna Linzmeyer como a Professora Juliana.

Em: <http://perspectivafeminin.blogspot.com.br/2014/08/deixou-deixando-saudade-meu-pedacinho.html>

Esta foi uma telenovela muito destacada para quem pensa em direção de atores, pois o trabalho privilegiou o desafio das pantomimas e coreografias. Todo trabalho de ator tem uma “partitura” (PATRICE PAVIS, 2008) que aqui 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. Isto define e confirma o seu status de bonecos da caixa de brinquedos, eternamente com o mesmo figurino (semelhante à Barbie e Bob que têm roupinhas para serem trocadas). Por exemplo: Zelão muito se assemelha ao boneco *cowboy* Andy do filme de animação *Toy Story*. O ator Irandhir Santos realiza os movimentos de modo contido, como se estivesse preso a um eixo, o que mantém os 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 a 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 simples, linear e realista. 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. Como destacamos no início do texto, sotaque local, essa música única que é o sotaque de cada lugar foi apontado por Richard Hoggart (1973) e 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 ao 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 as lutas dos lavradores são entremeadas pela disputa do amor da professora Juliana, em um triângulo 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 é 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* compoendo 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

Se a fusão de gêneros narrativos já acontecera e é uma operação de linguagem “datada”, a composição burlesca da imagética parece ser algo novo. Tapadeiras com fundos pictóricos impressionistas acolhem cores quentes (o que já é em si uma quebra). E na paisagem do pôr do sol, um trenzinho de brinquedo em movimento corta o quadro. 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 - com a atmosfera de um vilarejo da Europa, 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 o interior da mansão do Coronel Epaminondas, com sua decoração em estilo Luiz XV (usada na França em meados de 1730), à casa de Pedro Falcão (um sobrado espanhol), ao consultório médico (o lugar da ciência) e à escola (uma escolinha brasileira), a direção de arte conjuga diferentes estilos de épocas e lugares. E os objetos usados em cena não guardavam fidelidade à sua origem e muitas vezes eram literalmente de brinquedo: os revólveres, os animais domésticos (vacas e cavalos em tamanho natural e de madeira), os automóveis, etc. Uma maluquice.

Mas talvez a maior inovação tenha sido a *casa de bonecas* como cenário. Com um corte vertical, o plano geral da fachada mostra em simultaneidade todos os espaços internos, tanto na casa do Coronel Epaminondas, quanto na do lavrador Pedro Falcão. Até prova em contrário, este recurso utilizado nesta obra marca a sua primeira experimentação na teledramaturgia brasileira.



Figura 5: A *mise-en-scène* simultânea na “casinha de bonecas”. O máximo do esmero e da delicadeza.

PARA ENCERRAR

Meu pedacinho de chão entrou para a história da teledramaturgia brasileira naquele primeiro semestre de 2014 – atravessando todos os problemas de grade de programação que um programa pode sofrer por coincidir sua exibição com a Copa do Mundo de Futebol da Fifa, em especial se realizada no Brasil. E foi uma experimentação ousada e inédita para o horário das 18h. No entanto, os índices de audiência dessa 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 20⁴.

Não foi possível verificar até aqui o porquê de *Meu pedacinho do chão* não ter alcançado altos índices de audiência. Talvez justamente por ser 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 se pode concluir (ainda que provisoriamente, uma vez que este texto estava em construção quando a obra ainda estava no ar) é 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 destacado por vários autores (MARTÍN-BARBERO, WILLIAMS, TÁVOLA, entre outros), precisa seguir o percurso do que é reconhecível

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

⁴ A maior audiência registrada no horário é *Alma Gêmea* (2006), com 53 pontos no último capítulo e 39 pontos em média ao longo da trama.

pelas suas audiências, uma vez que 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.

Meu pedacinho de chão deixou sua marca. Uma produção que deixará seus rastros na memória social pela inquietação que provocou ao desafiar as audiências a decifrar a sua hibridação. E nos desafiou, enquanto pesquisadores do audiovisual, ao tentar colocá-la em qualquer “caixinha” ou “gavetinha” do conhecimento sobre a cultura e a linguagem humanas. Ela parece não caber nos espaços das convenções anteriores.

REFERÊNCIAS

- ATIENJA, Ángel Luis Lujan. **Chapuzones e inmundicias en la fuente Castalia**. Metáforas de la creación en la poesía burlesca del siglo XVII. Madrid: Instituto de la Lengua Española, CSIC, 2007.
- 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.
- 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.
- ECO, Umberto. **As formas do conteúdo**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- _____. **Ensaio sobre literatura**. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- FLECK, Gilmar Francisco. **Um lectura burlesca de la independência de Brasil: O Chalaça de José Roberto Torero**. Revista de literatura, história e memória. Cascavel: Unioeste, 2010.
- GADOTTI, Moacir. **Education for sustainability**. São Paulo: Editora do Instituto Paulo Freire, 2009.
- GIDDENS, Anthony. **As consequências da modernidade**. São Paulo: Unesp, 1991.
- HOGGART, Richard. **As utilizações da cultura: aspectos da vida cultural da classe trabalhadora**. Lisboa: Editorial Presença, 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 teleficionalidade**. 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.
- McMAHAN, Alison. **The films of Tim Burton: animating live action in contemporary Hollywood**. London: The Continuum International Publishing Group, 2006.
- 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.
- PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- 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.

TEJEDOR, Alberto del Campo. **Trovadores de repente**. Una etnografía de la tradición burlesca en los improvisadores de la Alpujarra. Salamanca: Centro de Cultura Tradicional Angel Carril / Diputación Provincial, 2006.

WILLIAMS, Raymond. **Television, technology and cultural form**. New York: Schocken Books, 1975.
_____. **Marxismo e Literatura**, Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

Recebido em 05/04/2015. Aprovado em 25/05/2015.

Title: *Crazy carnival: ludic mise-en-scène and burlesque realism in the soap opera Meu pedacinho de chão*

Abstract: *The article presents a political and aesthetic reading of the telenovela Meu pedacinho de chão (Rede Globo, 2014) which seeks to identify compositional elements of audiovisual language from its codes (text, image and sound) articulated to a historical reading of hybrid cultural forms materialized on scene. Textual overlapping is identified showing the concept of palimpsest as pointed by Jesús Martín-Barbero and other cultural theorists. Post-modernism is debated as contemporary style. The importance of the concept of mise-en-scène is debated concerning its importance for the study of audiovisual language.*

Keywords: *Television fiction. Style. Post-modernism. Meu pedacinho de chão. Luiz Fernando Carvalho.*