

O diálogo entre estética e ética na produção de sentidos de educação e cidadania na telenovela *Meu pedacinho de chão*¹

The dialogue between aesthetics and ethics in the production of meaning of citizenship and education in the telenovela *Meu pedacinho de chão*

Maria Cristina Palma Mungioli² e Gustavo Amaral³

1 Uma versão preliminar deste artigo foi apresentada no GP Ficção Seriada do XIV Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, no XXXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação (Intercom), realizado em Foz do Iguaçu em setembro de 2014.

2 Professora do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da ECA-USP. crismungioli@gmail.com.

3 Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da ECA-USP. gustavoamaral07@gmail.com.

Resumo

A nova versão da telenovela *Meu pedacinho de chão* (Globo, 2014) traz como marca distintiva, em termos discursivos e de linguagem de televisão, uma enorme confluência de estilos e linguagens (literárias, teatrais, audiovisuais). O presente artigo discute conceitos de remake e analisa aspectos da construção do enredo e sua produção de sentido, destacando a abordagem de temas a partir da relação responsável entre estética e ética. Sob este eixo são enfatizados os temas da educação e da fábula. Compõe ainda o artigo um panorama diacrônico das diferentes versões dessa telenovela na TV brasileira.

Palavras-chave

Telenovela brasileira, *remake*, produção de sentido, educação, estética e ética.

Abstract

The new version of the telenovela *Meu pedacinho de chão* (Globo, 2014) has, as its hallmark both in terms of discursive genres and language television, a huge confluence of styles and languages (literary, theatrical, audiovisual). This article discusses concepts of remake and analyzes aspects of the telenovela plot construction and its production of meaning, highlighting the approach of themes from the responsible relationship between aesthetics and ethics. From this axis we emphasize the themes of education and fable. The article still presents a diachronic overview of the different versions of this telenovela on Brazilian television.

Keywords

Brazilian telenovela, *remake*, production of meaning, education, aesthetics and ethics.

O remake de *Meu pedacinho de chão* (Globo, 2014)⁴ marcou o retorno não apenas de Benedito Ruy Barbosa às telenovelas após cinco anos⁵, mas também o de Luiz Fernando Carvalho à direção de telenovelas. Carvalho encontrava-se afastado do formato desde o final de *Esperança* (2002/2003), de Benedito Ruy Barbosa⁶. Apesar de ser um diretor reconhecido por trabalhos considerados artesanais e de grande sensibilidade estética, foi grande a surpresa da crítica⁷ ao ver o primeiro capítulo da trama e reconhecer que não se tratava de mais um remake, ou de apenas mais uma trama das 18 horas.

A nova versão de *Meu pedacinho de chão* traz como marca uma enorme confluência de estilos, propostas, referências e maneiras de se fazer televisão e/ou telenovela. A utilização de elementos de diversos gêneros, tanto televisivos quanto discursivos – com destaque para cenografia e *mise-en-scène*, que se distanciam do que tradicionalmente caracteriza o formato – possibilita-nos discutir a chamada telenovela educativa e a “novela-fábula”⁸, relacionando-as ao papel social da telenovela e aos conceitos de responsabilidade e ética (BAKHTIN, 2010).

4 Telenovela de 96 capítulos escrita por Benedito Ruy Barbosa, com colaboração de Edilene Barbosa e Marcos Barbosa de Bernardo. Direção geral de Luiz Fernando Carvalho e Carlos Araújo. Exibida às 18h de 07/04 a 01/08/2014.

5 Sua telenovela anterior havia sido o *remake* de *Paraíso*, em 2009.

6 Após *Esperança*, Carvalho dedicou-se à direção das 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). Em 2013, dirigiu *Correio Feminino* (quadro do *Fantástico* com oito episódios); e o unitário *Alexandre e outros heróis* (2013). Em 2016, está à frente da direção de *Velho Chico*, também de Benedito Rui Barbosa.

7 Cf. Uma novela muito diferente (Gazeta do Povo, 04/05/2014, disponível em <http://www.gazetadopovo.com.br/m/contendo.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: <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/>.

8 Carvalho empregou esse termo para se referir à telenovela em entrevistas. Cf.: “Novela ‘Meu Pedacinho de Chão’ volta com apenas 20 atores”, de 11/03/2014, disponível em: <http://cultura.estadao.com.br/noticias/televisao,novela-meu-pedacinho-de-chao-volta-com-apenas-20-atores,1139292>.

Meu pedacinho de chão em 1971, ou a "telenovela educativa"

A versão original de 1971 de *Meu pedacinho de chão*, coproduzida pela Globo e pela TV Cultura de São Paulo, ocorreu em um momento considerado posteriormente decisivo para a consolidação de características do que se convencionou chamar telenovela brasileira (BORELLI, 2001; MOTTER, 2003; LOPES, 2009). Passado o estágio dos folhetins excessivamente melodramáticos, que tinham como fontes preferenciais histórias de autores estrangeiros, que muitas vezes situavam suas tramas em lugares exóticos, a teleficção de autoria brasileira começa a se impor a partir do final dos anos 1960 (BORELLI, 2001; LOPES, 2009). Autores, diretores, elenco e produção buscavam abordagens temáticas e estéticas que enfatizassem o contexto contemporâneo brasileiro, abordando assuntos que falavam mais de perto ao cotidiano brasileiro e mostrando facetas das diversas camadas que compõem a sociedade brasileira (MOTTER, 2003; LOPES, 2009).

É também na década de 1970, com o objetivo de redirecionar os rumos da educação no país conformando-os ao projeto da ditadura, que o governo recorre a uma série de ações para difundir os valores nacionalistas dos militares no poder. Embora Ianni (2004, p. 154) afirme que a ditadura pós-1964 não tenha alcançado "uma produção cultural que pudesse ser considerada expressão de sua hegemonia", não se deve esquecer que

Todo bloco de poder, composição de forças sociais ou classe dominante exerce alguma ou muita influência sobre as produções culturais. [...] O controle do sistema educacional, a influência nas igrejas, as relações com a indústria cultural, a disponibilidade de recursos materiais e organizatórios para mobilizar intelectuais segundo os seus interesses, tudo isso permite às forças sociais, ou classe social dominante, influenciar muito, ou decisivamente, as produções culturais (IANNI, 2004, p. 154-155).

Tal objetivo esteve presente nos vários momentos de regimes ditatoriais no Brasil (IANNI, 2004) e em outros países latino-americanos (MARTÍN-BARBERO; REY, 2001). Foi nesse contexto que Barbosa apresentou à TV

Cultura um projeto com raízes educacionais voltado para o homem do campo. Escrita por Barbosa e Teixeira Filho, a versão original de *Meu pedacinho de chão* possuía elenco enxuto e três grupos de temas de ação didática: saúde (vacinação, higiene básica); questões profissionalizantes (técnicas de plantio e cultivo); e alfabetização.

Neste artigo, abordamos mais incisamente a alfabetização, uma vez que, no momento de veiculação da primeira versão da telenovela, o tema encontrava-se em grande evidência graças à criação do Mobral⁹ e à forte propaganda em torno dele realizada pela ditadura militar. A prometida alfabetização de um grande contingente da população brasileira deveria se tornar importante vitrine do desenvolvimento proporcionado pelo regime militar, alardeado pela propaganda do governo nos meios de comunicação segundo a qual o Brasil se tornaria uma grande potência, conforme enfatiza Fausto (2001, p. 268):

a promoção do "Brasil grande potência" produziu resultados no imaginário da população. Foi a época em que muitos brasileiros idosos, de classe média, lamentavam não ter condições biológicas para viver até o novo milênio, quando o Brasil se equipararia ao Japão.

Considerada em sua dimensão social, política e psicológica, a alfabetização coloca em marcha muito mais que a simples aprendizagem de um código e sua decodificação, ou o uso instrumental da língua escrita. Traz consigo todo o já conhecido questionamento sobre o uso da escola como aparelho ideológico do Estado (ALTHUSSER, 1985) e de seus mecanismos de seleção e reprodução social (BOURDIEU; PASSERON, 1992). 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 por um processo de humanização (FREIRE, 1987). Trata-se

9 Criado em 1967 e subordinado ao Ministério da Educação e Cultura, o Mobral (Movimento Brasileiro de Alfabetização) teve como proposta erradicar o analfabetismo em 10 anos. O projeto – que se baseava em uma concepção funcionalista da alfabetização – foi desativado em 1985. Durante sua existência formou apenas 15 milhões de pessoas dos 40 milhões que passaram por suas salas. Cf. Saconi (2010).

mais de um problema de dimensões sociais do que da consequência de vontades individuais. [...] em lugar de 'males endêmicos', deveria se falar em *seleção social* do sistema educativo [...] porque a desigualdade social e econômica se manifesta também na distribuição desigual de oportunidades educacionais (FERREIRO; TEBEROSKY, 1999, p. 20, grifo nosso).

Muito distante dessa interpretação e da criação e implantação de políticas públicas que a incorporasse, em 1970, um ano antes da exibição de *Meu pedacinho de chão*, o Brasil possuía praticamente um quarto de sua população composta por analfabetos¹⁰. 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).

Embora estejam situadas em diferentes contextos históricos, as exibições de *Meu pedacinho de chão*, em 1971 e em 2014, colocam em debate o papel social e educativo da telenovela, uma vez que, tratando-se de um remake, a proposta educativa da primeira versão se coloca como ponto de partida para leitura da versão mais recente. Para Tufte (2004, p. 293), a telenovela constitui uma forma "de entretenimento-educação, cujas raízes estão na tradição latino-americana de telenovelas" que se articula como "uma estratégia globalizada tanto para a promoção de comportamentos em particular como para advogar direito de grupos sociais específicos".

Nesse sentido, a telenovela, descendente do folhetim e do melodrama, é um espaço de aprendizagem tal como o que havia ocorrido com os programas de rádio (em especial com a radionovela), ou com os filmes (MARTÍN-BARBERO, 2001). Esse espaço, a exemplo do melodrama teatral do século XIX e devido a suas temáticas, teve como característica o desenvolvimento de "uma cultura familiar das emoções" (JULLIER; LEVERATTO, 2008, p. 35), pois solicitava "sensibilidade de todos os membros da família à injustiça" constituindo-se como "um momento de fruição

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

que fornece condições de experimentar por meio da ficção os valores fundamentais da existência humana e da vida em sociedade” (JULLIER; LEVERATTO, 2008, p. 34). Assim, a telenovela constrói-se como gênero televisivo sobre as bases de uma matriz cultural ao mesmo tempo criada e alimentada pelas disputas e conflitos da sociedade, tornando-se uma espécie de chave para o entendimento do mundo.

No Brasil, a telenovela possui uma longa tradição na abordagem de temas sociais que passam a ser seu traço definidor entre os anos 1970-1990 (BORELLI, 2001; MOTTER, 2002, 2005; LOPES, 2009). Outro aspecto a ser ressaltado é que a telenovela, como obra seriada de longa duração, adiciona ao discurso verbo-visual outro elemento: o temporal.

[O] caráter educativo da telenovela tem apoio não só na possibilidade de tratar figurativamente os conceitos na sua abstração e complexidade, como também no modo de construção gradual e reiterada que se processa ao longo de seus aproximados seis meses de duração (MOTTER, 2002, p. 13).

Cabe destacar, no entanto, que a compreensão aqui adotada da dimensão educativa da telenovela (MOTTER, 2005) a partir de sua constituição como matriz cultural difere de uma visão funcionalista bastante difundida dos conteúdos ficcionais (incluindo a telenovela) e dos meios de comunicação. Sob essa perspectiva, a criação/produção artística é vista do ponto de vista funcional, ou seja, em razão de sua utilidade pedagógica.

O remake de *Meu pedacinho de chão*

Comparato (2009) resume genericamente o conceito: remake é a produção de uma história já conhecida pelo público. 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 de cada obra; e que, por ser de difícil definição, pode ser confundido com a adaptação (principalmente literária).

Apesar da imprecisão conceitual, o remake tornou-se um dos veios mais lucrativos do mercado audiovisual. Monaco (2009, p. 392) afirma que, na atualidade, “quando Hollywood não está fazendo continuações [*sequels*], está fazendo remakes, frequentemente de programas de televisão”. De acordo com Balogh e Mungioli (2009), uma parte da crítica vê remakes apenas como uma forma de as emissoras de televisão tentarem amenizar uma suposta crise criativa que estaria assolando a televisão nas últimas décadas. Lopes e Mungioli (2013) frisam que os remakes de telenovelas podem exercer um papel importante na construção e manutenção da memória social. Surgem como uma possibilidade de reconstrução de uma memória televisiva apagada pelo acaso, desprezo, despreparo ou por acidentes, como incêndios. Apesar de sua relação com a obra anterior e das lembranças que propicia,

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

Os primeiros remakes de telenovelas brasileiras são da década de 1960 (ALENCAR, 2004) e resgatavam tramas de sucesso exibidas inclusive no formato de radionovelas. O formato também foi usado para iniciar ou reestruturar departamentos de teledramaturgia. Em 1985, a Manchete recorreu à exitosa trama *Antônio Maria* (Geraldo Vietri e Walther Negrão, Tupi, 1968/69) para arregimentar público para futuras telenovelas. Em 1994, quando decidiu investir em produções nacionais, abandonando temporariamente as enlatadas mexicanas, o SBT refez algumas telenovelas de sucesso, entre elas *Éramos seis* (baseada na trama de Sílvio de Abreu e Rubens Ewald Filho, produzida pela Tupi, em 1977). Também a Record, em 2004, usou a mesma estratégia para inaugurar um novo período de teledramaturgia no canal. Lançou *A escrava Isaura*, versão

de Tiago Santiago para o romance de Bernardo Guimarães – mesma fonte do grande sucesso da Globo (1976-77), escrito por Gilberto Braga.

Diferentemente das outras emissoras, devido à sua longa e contínua produção de telenovelas, um remake na Globo pode propiciar a um autor revisitar sua própria obra produzida nessa emissora ou em outra. A chegada de Ivani Ribeiro à Globo, em 1982, foi a oportunidade para que algumas de suas telenovelas de grande sucesso na Excelsior e Tupi fossem relidas¹¹. Em 1983, a versão original de *Meu pedacinho de chão* ganhou uma continuação pelas mãos do próprio autor: *Voltei pra você* (Globo). A trama contemporânea, localizada na cidade de São João del-Rei, Minas Gerais, mostrou os protagonistas da história original voltando adultos à cidade natal. Nos anos 2000, Barbosa também supervisionou remakes de suas telenovelas¹² (adaptadas por suas filhas, Edmara e Edilene Barbosa).

Entre as diferenças das versões de 1971 e 2014 de *Meu pedacinho de chão*, cabe destacar a possibilidade desta última de aprofundar as discussões de questões como coronelismo, política de cabresto, analfabetismo e medicina versus conhecimentos e técnicas populares de tratamento da saúde. A Censura Federal prejudicou a abordagem desses temas tanto na primeira versão quanto em *Voltei pra você* (MEMÓRIA GLOBO, 2008). Outra diferença refere-se à estrutura em termos de capítulos e duração. A primeira versão teve 185 capítulos com 20-25 minutos-arte¹³; já o remake de 2014 teve 96 capítulos de 35-40 minutos-arte. O elenco continuou enxuto (pouco mais de 20 personagens). Entretanto, em razão de a versão de 2014 contar com cidade cenográfica, a trama teve um grande volume de cenas externas. Além disso, os capítulos da versão de 2014 foram entregues antes de a telenovela estreiar, contrariando a prática mais

11 Destacamos: *Amor com amor se paga* (1984, inspirada em *Camomila e Bem-me-quer*, Tupi, 1972), *A gata comeu* (1985, baseada em *A barba azul*, Tupi, 1974/75), *Mulheres de areia* (1993, fusão da trama homônima exibida pela Tupi em 1973/74 e de *O espantalho*, TVS/Record, 1977) e *A viagem* (1994, baseada na telenovela homônima produzida pela Tupi em 1975/76).

12 A saber: *Cabocla* (1979 e 2004), *Sinhá-moça* (1986 e 2006) e *Paraíso* (1982/83 e 2009).

13 Minutagem composta apenas por cenas ou conteúdo de programas, excluindo o tempo dos intervalos comerciais.

comum que consiste em se escrever a telenovela no momento em que é exibida, permitindo ao autor e à produção alterações no rumo de personagens ou mesmo na estética da obra conforme a reação do público.

Autoria, estética, ética e responsabilidade

Sob direção de Carvalho, *Meu pedacinho de chão* mostrou uma abordagem estética e visual bastante diferente e ousada, conforme Barbosa afirma à época do lançamento da telenovela:

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. [...] 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).

Tal liberdade garantiu à telenovela crítica favorável, enfatizando a qualidade e a concepção estética e a narrativa da história¹⁴ e destacando a *mise-en-scène*, contrariando, até certo ponto, uma característica da ficção televisiva brasileira que tem como marca o poder autoral do roteirista. Parece que Carvalho consegue não só quebrar essa tradição, mas também incorporar à telenovela um acabamento estético diferenciado em termos de produção televisiva.

Embora o objetivo deste artigo não seja aprofundar a discussão teórica em torno do estilo televisivo ou mesmo do estilo do diretor, lembra-se que durante muito tempo as limitações técnicas da televisão e mesmo suas especificidades fizeram teóricos e críticos acreditarem que havia um limite artístico para as produções teledramatúrgicas. Butler (2010, p. 1) destaca que para muitos críticos a imagem da televisão, ao contrário do cinema, não seria capaz de suplantar

14 Cf. <http://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/uma-novela-muito-diferente-8q73b005c70nbc5q4h56qkb2>, acesso em 30/05/2014; <http://veja.abril.com.br/blog/quanto-drama/folhetinescas/meu-pedacinho-de-chao-poe-novela-na-era-da-fantasia/>, acesso em 20/01/2016; <http://www.cartacapital.com.br/blogs/qi/a-cor-da-alegria-5057.html>, acesso em 15/01/2016.

“sua função de transmissão” e, por isso, não seria possível que se falasse em estilo. Além disso, Butler (2010, p. 2-3), referindo-se à televisão americana, argumenta que houve outros fatores para sua depreciação: a desvalorização da produção televisiva tida como produto industrial distanciando-se, por isso, do cinema; e a pouca importância dada ao autor de televisão, visto que é o produtor que tem mais poder sobre a obra. Tais fatores cerceariam, por exemplo, as muitas possibilidades de um texto e de uma atuação do elenco de qualidade e, ao mesmo tempo, restringiria um trabalho diferenciado de edição ou cenografia. Para Butler (2010, p. 71), as barreiras entre televisão e cinema começam a cair, nos Estados Unidos, nos anos 1980, com séries que apresentavam estética cinematográfica muito próxima do *film noir*.

O cenário brasileiro de produção de teleficção, no entanto, diferencia-se, sobretudo na Globo, do modelo no qual o produtor reina soberano. Enquanto em outros países há uma maior liderança de profissionais, como o produtor (no caso do México), aqui temos a predominância do poder de decisão do autor em questões que vão desde a escalação do elenco até a definição da trilha sonora. Souza (2004) destaca esse fato como uma das características da telenovela brasileira a partir da imbricação de duas dimensões: a externa (fatores de produção) e a interna (marcas autorais). Na disputa de poder circunscrita ao campo da telenovela, sobressaem as decisões do autor, ou “realizador-autor”, conforme afirma Souza (2004), mediadas pelos interesses e estratégias da empresa produtora do conteúdo, pelas condições da produção, pela própria narrativa e pela expectativa e resposta da recepção.

Assim, o trabalho tido como autoral do diretor Carvalho subverte, em certa medida, o cenário acima descrito. A questão autoral ganha um redimensionamento em seu trabalho principalmente pelo tensionamento da experiência estética do fazer teledramatúrgico e da responsabilidade social da obra artística e do artista propriamente dito. Destaca-se que, em seus trabalhos – principalmente depois da primeira jornada de *Hoje é dia de Maria* (2005) –, Carvalho tem enfatizado o papel social de sua produção artística em teledramaturgia. Conforme destacam

outros textos (BALOGH; MUNGIOLI, 2009; MUNGIOLI, 2013), o diretor estabelece uma relação intrínseca entre os binômios educação e obra de arte; postura ética e estética assumida de maneira consciente. Assim, podemos 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” (MUNGIOLI, 2013, p. 110). Ainda cabe destacar que, em entrevista concedida no início de 2016, ao responder sobre a função social da televisão, Carvalho reafirma esse posicionamento:

A função estética é filha da função ética. Quando a TV atinge essa função estética, necessariamente dá as mãos para sua responsabilidade. O belo, o bom texto, a boa imagem, a boa música são elementos fundadores de um país. [...] são elementos educativos, mas através da emoção (MESQUITA, 2016).

“Novela-fábula”: a moral relida, reescrita, reinterpretada para além do individual

Em termos genéricos, a fábula é uma narrativa curta, com personagens planos e ação centrada em um determinado aspecto da vida humana sobre o qual é possível realizar um julgamento moral, ou dele tirar um conceito ou uma lição (WELFRINGER, 2013). Herdeira das tradições orais, a fábula é retomada em *Meu pedacinho de chão* por duas vias. A primeira, como já apontada, ocorre por meio de seu caráter pedagógico. Assim como a versão original, o remake de 2014 trabalha com diversas ações socioeducativas que objetivam atingir não apenas o homem do campo – como se pretendia preferencialmente em 1971 –, mas também a população urbana, mostrando questões essenciais como: higiene e saúde, precárias condições da educação, direitos do trabalhador e desmandos do coronelismo que ainda imperam nos cantos mais remotos deste país.

Em termos estruturais, na versão de 2014 os temas relacionados à educação percorrem toda a trama, configurando-se, primeiramente, como

tratamentos mais incisivos de modo episódico para, em seguida, serem retomados alegoricamente. Por exemplo, a alfabetização de adultos é trabalhada mais incisivamente no primeiro mês; depois, a discussão em torno da educação surge voltada às carências estruturais (a professora Juliana quase fechou a escola por não ter recebido o salário). Essa é uma característica da estrutura das telenovelas que têm um grande arco narrativo, que percorre toda a história, e pequenos arcos narrativos, cujos conflitos surgem e são resolvidos mais rapidamente.

Os pequenos arcos reforçam o aspecto breve de uma fábula, para que a lição de moral não se perca; em outro momento, o tema poderá ser abordado a partir de uma perspectiva do desenvolvimento de um arco narrativo mais amplo, retomado de tempos em tempos ao longo da trama. Em *Meu pedacinho de chão*, pode-se observar o desenvolvimento da temática da alfabetização mais incisivamente no primeiro mês de exibição, como já dito. Porém, ao longo da história – ou seja, do grande arco narrativo –, os benefícios de se ascender ao mundo da cultura letrada mostram-se de maneira alegórica, e portanto recorrente, por meio de Zelão (Irândhir Santos), que passa de analfabeto a poeta, deixando a condição de brutalidade imposta pelas condições sociais para ascender ao mundo da cultura representado pelo domínio e bom uso das palavras em sua dimensão estética.

Assim, o tema da educação ganha nuances que se matizam ao longo da trama em termos de infraestrutura escolar (prédios, materiais escolares, salários dos professores) e de construção simbólica da educação (cidadania, acesso a bens culturais, cultura escrita), caracterizando, em termos de enredo, a educação como um dos temas estruturantes do arco narrativo maior (há outros temas, como a questão fundiária, poder político, amor). Como resultado dessa construção temática, temos o julgamento moral dos valores dos atos das personagens envolvidas nas disputas políticas em torno da escola, do letramento da população.

A segunda via é a ligação da fábula à infância¹⁵. Há muito tempo (principalmente depois de La Fontaine), essas histórias populares perderam

15 Desde de Esopo (séc. VII-VI a.C.) observa-se essa relação. Porém, antes dele, muitos contos populares anônimos,

seu caráter aterrorizante e ganharam um contorno mais suave para comportar a narrativa inverossímil, com predominância de alegorias e imagens a fim de atingir uma moral da história. Tal caráter infantil das fábulas é tão importante em *Meu pedacinho de chão* que se constitui como ponto de vista do narrador, como esclarece Carvalho:

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 se saber que a telenovela é narrada do ponto de vista de Serelepe (Tomás Sampaio), ganham sentido os esforços dos profissionais em construir um universo fantasioso perpassado pelo olhar infantil. Tal enfoque, que permeia toda a telenovela, esclarece-se no último capítulo, quando vemos o garoto Serelepe brincando com uma casinha e as personagens da trama em seu quarto, o qual reproduz parcialmente o cenário da telenovela. Porém, além desse foco narrativo, deve-se registrar um segundo "narrador" (ou "comentador"): Bené. Criado por meio da técnica *stop motion*, ele é o galo dos ventos da casa do coronel Epaminondas. Idealizado pelo diretor como uma forma de dar vazão à oralidade do texto de Barbosa (PRUDÊNCIO, 2014), o galo manifesta-se diante dos acontecimentos que acompanha do alto da casa. Suas ações podem ser interpretadas, conforme o caso, ora como presságios, ora como reações e, de alguma forma, remetem ao julgamento moral das fábulas. Ao mesmo tempo, sua presença e ações configuram-se visualmente como outro elemento característico

recolhidos na Antiguidade Clássica, já empregavam o 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. Cf. Coelho (2014).

das fábulas: a fala e a sabedoria de animais frente a ações humanas. Assim, conclui-se a diegese sob a égide dos elementos característicos da fábula e da imaginação infantil.

Considerações finais

Meu pedacinho de chão apresenta uma ousada proposta estética e narrativa, objetivando a construção de uma trama atemporal (uma “novela-fábula”), que se torna possível devido a elementos discursivos de *mise-en-scène* cenográficos. Tais elementos mostram a complexidade da telenovela brasileira, que propicia a construção dialógica (BAKHTIN, 2011) de uma diegese envolvente e que dá suporte a diálogos entre televisão, cinema, literatura e educação, de modo a enriquecer o resultado final.

Contudo, a especificidade e a notabilidade dessa telenovela embasam-se na obra dos principais artífices da trama que foi ao ar, o autor Benedito Ruy Barbosa e o diretor Luiz Fernando Carvalho. Barbosa é um homem do campo atento às questões do interior do país e costuma abordar temas sociais desse universo em suas telenovelas.

Já Carvalho caracteriza-se tanto por sua longa trajetória na indústria televisiva quanto pelo desenvolvimento de projetos arrojados, que colocam em marcha jogos híbridos que envolvem diversas linguagens, redimensionando expectativas e limites entre telenovela e arte. Vale, ainda, mencionar a relação intrínseca que assume para ele o binômio ética e responsabilidade, materializado na veiculação de imagens e histórias do Brasil com a intenção de produzir sentidos de cidadania e educação.

Referências

ALENCAR, M. *A Hollywood brasileira: panorama da telenovela no Brasil*. Rio de Janeiro: Senac Rio, 2004.

ALTHUSSER, L. *Aparelhos ideológicos de Estado: nota sobre os aparelhos ideológicos de Estado*. Rio de Janeiro: Graal, 1985.

AUMONT, J; MARIE, M. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas: Papirus, 2006.

MEMÓRIA GLOBO. *Autores: histórias da teledramaturgia*. São Paulo: Globo, 2008. 2 v.

BAKHTIN, M. M. *Para uma filosofia do ato responsável*. São Carlos: Pedro & João, 2010.

_____. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Wmf Martins Fontes, 2011.

BALOGH, A. M.; MUNGIOLI, M. C. P. Adaptações e remakes: entrando no jardim dos caminhos que se cruzam. In: LOPES, M. I. V. (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*, São Paulo v. 15, n. 3, p. 29-36, jul./set. 2001. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-88392001000300005&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 10 maio 2014.

BOURDIEU, P.; PASSERON, J.-C. *A reprodução: elementos para uma teoria do sistema de ensino*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1992.

BUTLER, J. *Television style*. New York; London: Routledge, 2010.

COELHO, N. N. Fábula. In: CEIA, C. (Coord.). *E-Dicionário de Termos Literários (EDTL)*. 2005. Disponível em: <<http://edtl.fcsh.unl.pt/business-directory/6259/fabula/>>. Acesso em: 13 jul. 2014.

- COMPARATO, D. *Da criação ao roteiro: teoria e prática*. São Paulo: Summus, 2009.
- ECO, U. Innovation et répétition: entre esthétique moderne e post-moderne. *Réseaux*, [s.l.], n. 68, 1994. Disponível em <<http://bit.ly/2keNfQX>>. Acesso em: 20 jan 2006.
- FAUSTO, B. *História concisa do Brasil*. São Paulo: EDUSP; Imprensa Oficial, 2001.
- FERREIRO, E.; TEBEROSKY, A. *Psicogênese da língua escrita*. Porto Alegre: Artmed, 1999.
- FREIRE, P. *Pedagogia do oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
- IANNI, O. *A ideia de Brasil moderno*. São Paulo: Brasiliense, 2004.
- IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. *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://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv4889.pdf>>. Acesso em: 01 jul. 2014.
- JULLIER L.; LEVERATTO, J.-M. *La leçon de vie dans le cinéma hollywoodien*. Paris: J. VRIN, 2008.
- LOPES, M. I. V. A telenovela como recurso comunicativo. *Matrizes*, São Paulo, v. 3, n. 1, p. 21-47, ago./dez. 2009.
- LOPES, M. I. V.; MUNGIOLI, M. C. P. Brasil: a telenovela como fenômeno midiático. In: LOPES, M. I.V.; OROZCO-GÓMEZ, G. (Coord.). *Memória social e ficção televisiva em países ibero-americanos: anuário Obitel 2013*. Porto Alegre: Sulina, 2013. p. 129-167.

MARTÍN-BARBERO, J. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001.

MARTÍN-BARBERO, J.; REY, G. *Os exercícios do ver: hegemonia audiovisual e ficção televisiva*. São Paulo: Senac, São Paulo, 2001.

MESQUITA, L. 'A maior função da televisão é criar cidadãos', diz Luiz Fernando Carvalho. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 26 jan. 2016. Ilustrada. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/01/1734731-a-maior-funcao-da-televisao-e-criar-cidadaos-diz-luiz-fernando-carvalho.shtml>>. Acesso em: 28 jan. 2016.

MONACO, J. *How to read a film: movies, media, and beyond – Art, Technology, Language, History, Theory*. New York: Oxford University, 2009.

MOTTER, M. L. *Ficção e realidade: a construção do cotidiano na telenovela*. São Paulo: Alexa Cultural, Comunicação & Cultura, 2003.

_____. *Telenovela: reflexo e refração na arte do cotidiano*. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIA DA COMUNICAÇÃO – GT 21 Ficção Televisiva Seriada, 21., 1998, Recife. *Anais...* São Paulo: Intercom, 2002. p. 1-66. Disponível em: <<http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/de14671ff94329deb4d1756ec2696184.PDF>>. Acesso em: 31 jan. 2016.

_____. *Telenovela: do analfabetismo visual à alfabetização pela palavra*. *Revista USP*, São Paulo, n. 66, p. 198-208, jun./ago. 2005.

MUNGIOLI, M. C. P. 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, p. 105-114, jan./jun. 2013.

PADIGLIONE, C. Benedito Ruy Barbosa volta à cena. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 5 abr. 2014. Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/televisao,benedito-ruy-barbosa-volta-a-cena,1149820>>. Acesso em: 18 jan. 2017.

PRUDÊNCIO, V. Meu Pedacinho de Chão: press release. *Comunicação Globo*, Rio de Janeiro, 27 mar. 2014.

SACONI, R. Mobral, fracasso do Brasil grande. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 8 set. 2010. Caderno Brasil. Disponível em: <<http://brasil.estadao.com.br/noticias/geral,mobral-fracasso-do-brasil-grande-imp-,606613>>. Acesso em: 01 jul. 2014.

SOUZA, M. C. J. (Org.). *Analisando telenovelas*. Rio de Janeiro: E-papers, 2004.

TUFTE, T. Telenovelas, cultura e mudanças sociais: da polissemia, prazer e resistência à comunicação estratégica e ao desenvolvimento social. In: LOPES, M. I. V. *Telenovela: internacionalização e interculturalidade*. São Paulo: Edições Loyola, 2004. p. 293-320.

WELFRINGER, A. Les animaux des Fables sont-ils des personnages? *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.

submetido em: 24 mar. 2016 | aprovado em: 10 jul. 2016