

“Meu Pedacinho de Chão”: pós-modernismo audiovisual, rizoma e as possíveis reconfigurações da telenovela

Daniel Gambaro

Pesquisador-membro permanente do Núcleo de Pesquisa em Mídias e Processos Audiovisuais, Escola de Comunicação, Universidade Anhembi Morumbi.

E-mail: dgambaro@usp.br

Kaike Wrechiski Leite

Aluno-bolsista do Programa de Iniciação Científica da Universidade Anhembi Morumbi.

E-mail: kwrechiski@gmail.com

Resumo: No campo da produção audiovisual, a marca autoral de um diretor é elemento importante para dar singularidade à obra. O presente artigo observa a telenovela *Meu Pedacinho de Chão* e como a direção de Luiz Fernando Carvalho se faz perceptível por meio de elementos que dão forma à sua autoralidade. Destaca-se, por exemplo, a estilística pós-moderna já utilizada em outras obras do diretor, presente na colagem transtextual de referências e no antinaturalismo de cenários e figurinos. Parte-se do princípio que a complexidade de sua obra só é possível a partir da sua forma de organizar a equipe de produção – algo muito próximo do conceito de *rizoma* apresentado por Deleuze e Guattari. Espera-se, assim, que essa produção seja um exemplo ou prenúncio de uma possível nova era para a telenovela brasileira.

Palavras-chave: Telenovela; Luiz Fernando Carvalho; Meu Pedacinho de Chão; Rizoma, Pós-modernismo audiovisual.

Title: “Meu Pedacinho de Chão”: audiovisual postmodernism, rhizome and the possible reconfigurations of the telenovela

Abstract: In the audiovisual production field, a director’s authorial work is an important element of singularity in the final product. This article analyses the telenovela *Meu Pedacinho de Chão* and how Luiz Fernando Carvalho’s direction becomes noticeable through the elements shaping his authorial style. For example, the postmodern stylistic already used by Carvalho in other plays is also present on this production, through transtextual collage of references and the anti-naturalism feature of sets and costumes. We assume that the complexity of his work is just possible because of his way to organize a production team, something very close to the *rhizome* concept as defined by Deleuze and Guattari. Therefore, we expect this production be an example for a possible new age to the Brazilian soap opera.

Keywords: Telenovela; Luiz Fernando Carvalho; Meu Pedacinho de Chão; Rhizome, Audiovisual postmodernism.

Introdução

A telenovela, por ser historicamente oriunda da trajetória sonora do rádio, durante muito tempo permitiu que as imagens apenas complementassem o áudio, limitando-as à função descritiva do texto sonoro e estabelecendo “o privilégio da fala sobre as imagens, em boa parte das vezes” (BALOGH, 2002). A televisão, entretanto, é um meio antropofágico que tem como característica incorporar técnicas e recursos de outras mídias, o que vem permitindo recentemente que algumas novelas realizem experimentações imagéticas e linguísticas, de forma que a narrativa se liberta da função descritiva e traz para as produções contornos próprios, de poética e estética, fugindo da tradição de telenovelas verborrágicas apoiadas em imagens didáticas.

Ao pensarmos em experimentação e estética na grade televisiva, somos inevitavelmente levados aos trabalhos realizados por diretores disruptivos como Luiz Fernando Carvalho. Conhecido por criações de visualidade e sonoridade exacerbadas, permeadas de múltiplas referências culturais, o carioca é um diretor que estabelece forte diálogo com diversas formas de expressões artísticas, tais como textos populares, cinema, teatro, ópera, videoarte, dança e o canto. Destaca-se em sua criação, ainda, o recurso de procedimentos de colagem – que toca tanto o âmbito visual¹ quanto o processo de referências plurais, característica comum em obras pós-modernistas –, bem como o trabalho de longos laboratórios de preparação de elenco e equipe, incomuns à forma industrial predominante na televisão. Esse processo criativo acaba por demarcar contornos autorais às suas obras, ao que se soma a forma diferenciada como vem criando, no decorrer de sua carreira, um intenso intertexto com obras literárias brasileiras, buscando a renovação da teledramaturgia. Dessa forma, todo esse processo criativo, desde o roteiro até o produto finalizado e sua consequente veiculação, “chama a atenção para as novas relações que se estabelecem internamente entre a linguagem televisiva e uma ideia de subversão de práticas normativas a fim de se testar os limites do meio” (COLLAÇO, 2013).

¹ Ao falarmos em colagem visual, referimo-nos à técnica propriamente dita, em que elementos diversos são interpostos juntos, como ocorre na dinâmica da abertura de *Capitu* (2008).

Afastado das telenovelas desde 2002, quando dirigiu *Esperança*, Luiz Fernando Carvalho se dedicou às minisséries, produtos de curta duração e de estrutura fechada que, segundo Balogh (2002), ficam mais livres de demandas da audiência e se tornam mais propensos a apresentar um texto final mais autoral e poético do que outros modelos de produção. Dentre as obras que realizou, destacam-se *Hoje é Dia de Maria* (2005), quando apresentou um universo explicitamente artificial em um ambiente rural trabalhado a partir da imaginação infantil; *A Pedra do Reino* (2007), em que explorou o texto de Ariano Suassuna e revisitou o folclore nordestino; e também *Capitu* (2008), quando propôs uma releitura da obra *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, tensionando as camadas temporais e inserindo elementos *pop* para demonstrar a atualidade do texto do consagrado escritor. Muitas outras obras se sucederam, como as minisséries *Afinal, o que querem as mulheres?* (2010), *Suburbia* (2012), ou ainda os especiais *Correio Feminino* (2013) e *Alexandre e outros heróis* (2013).

Carvalho, então, retornou para a teledramaturgia de longa duração em 2014 com a regravação de *Meu Pedacinho de Chão*, obra que inaugurou o horário das 18h das telenovelas em 1971 e marcou a estreia de Benedito Ruy Barbosa como autor na emissora. Carvalho e Benedito, que não trabalhavam juntos desde *Esperança* (2002), já haviam sido parceiros também nas novelas *Renascer* (1993) e *O Rei do Gado* (1996), cujos sete primeiros capítulos tiveram um tratamento e cuidado cinematográficos amplamente elogiados pela crítica (BALOGH, 1998).

A nova parceria entre Barbosa e Carvalho chamou a atenção da audiência e de críticos devido a roupagem rebuscada e poética, que fugiu às convenções vigentes de como realizar novela. Construída como uma fábula, *Meu Pedacinho de Chão* é uma produção atemporal que cruzou, em uma mesma amarração, formas de

narrar tão opostas, mas complementares, que merece uma análise aprofundada.

Nesse sentido, propomo-nos a investigar neste artigo, levando em conta o histórico de produções do diretor, aqueles que consideramos alguns elementos constituintes dessas obra, de maneira a entender o que a diferencia de outros produtos televisivos. Em um contexto mais amplo, é nossa preocupação compreender como se encadeia o sistema de produção do diretor e o que o afasta do modelo industrial usualmente adotado. Para isso, esta pesquisa foi iniciada concomitantemente à apresentação da telenovela na Rede Globo, entre os meses de abril e agosto de 2014, como modo de observar possíveis alterações em sua forma, ao mesmo tempo que mantivemos um importante distanciamento da obra.

As noções de rizoma e organização rizomática, de Deleuze e Guattari (1995), aplicadas a um contexto produtivo, nos ajudarão a entender o modelo colaborativo de organização de *set* adotado nas produções de Carvalho, o que permite maior complexidade na realização das obras e é uma das principais marcas autorais do diretor. Antes de desenvolver essa teoria, no entanto, cabe esmiuçar os elementos de *Meu Pedacinho de Chão* que a destacam para além do conjunto de produções televisivas contemporâneas. Primeiro, apresentamos uma breve discussão sobre o formato telenovela que acreditamos ser tensionado, nesse momento, tanto pela obra de Luiz Fernando Carvalho quanto pelo trabalho de outros diretores que não abordamos neste texto. Em seguida, olhamos para os principais elementos constitutivos da novela, destacando aqueles que permitem considerá-la uma produção audiovisual pós-moderna.

O formato telenovela e a novidade de *Meu Pedacinho de Chão*

Ambientada na vila fictícia de Santa Fé, que de tão pequena e delicada parece uma casa de bonecas, a novela conta a história de alguns poucos personagens que veem suas vidas se movimentarem com a chegada da professora Juliana. Vendido pelo coronel Epaminondas, o espaço que originou a vila de Santa Fé foi comprado por seu amigo agricultor Pedro Falcão, que permitiu sua expansão por meio da doação de terras. Contrário ao progresso e crescimento do terreno, Epaminondas se opõe à construção da nova escola, para a qual Juliana foi contratada para lecionar. A oposição do Coronel à escola e a chegada da professora à cidade são o ponto de partida das discussões trazidas pela novela: educação, coronelismo e relações humanas.

Exibida em apenas 96 capítulos, com um núcleo de apenas vinte personagens fixos e a estreia com o texto dos capítulos já finalizados, a novela muito se aproxima das principais características fomentadoras de experimentação nas minisséries citadas por Balogh (2002). Segundo a pesquisadora, um dos detalhes essenciais que intervêm na diferença entre o discurso da telenovela e o da minissérie é a obra ser aberta ou não, ou seja, sofrer influência da opinião do público durante a sua exibição, além do fato desse formato ter um número menor de personagens e núcleos. Sendo o texto fechado, a obra ganha tons autorais ao permitir a visualização do panorama completo da obra, bem como o controle total do processo de produção, seja do enredo ou da direção, possibilitando pensar a estruturação dos capítulos muito antes da gravação. Em termos de comparação à novela anterior, *Meu Pedacinho de Chão* contou, em 96 capítulos, a história de 20 personagens, enquanto *Jóia Rara* (2013) apresentou a história de 68 personagens e durou longos 171 capítulos.

Ao conter o roteiro previamente escrito, questionamo-nos qual seria a parcela de contribuição do formato das minisséries no resultado final de *Meu Pedacinho de Chão*. Pallottini (1998) instiga esse questionamento ao afirmar que a minissérie é “espécie de telenovela curta, totalmente escrita, via de regra, quando começam as gravações. É uma obra fechada” (p. 28). Sendo a minissérie uma telenovela curta com a ausência da interferência direta do público, é possível inferir que

novela de Barbosa se envereda tanto para o estilo da minissérie quanto para o da telenovela. Compreendemos que cabe aqui uma observação maior sobre o espectro de produções seriadas ficcionais na atualidade. Em virtude de novas formas de consumo de obras audiovisuais, adicionadas principalmente pelo contexto digital atual, o público tem apresentado comportamentos diferentes. Essa mudança de comportamento tem ocasionado, especialmente no Brasil, na perda sistemática de audiência (BECKER; GAMBARO, SOUZA FILHO, 2015). Na tentativa de manter níveis consistentes com o modelo de negócios atual da TV, as emissoras têm investido em uma série de mudanças de programação e de formatos de programa. Isso tem impactado diretamente na produção de teledramaturgia – seja na redução da duração de um produto seriado, no maior ritmo de montagem, ou na velocidade com que as tramas se concluem entre os capítulos. A velocidade atual de algumas telenovelas chega a se aproximar daquela presente em episódios de séries norte-americanas, por exemplo. Considerando que o público tradicional das telenovelas globais está trocando o canal por programações similares em outras emissoras, pelo consumo de produtos da TV paga e de *Videos On Demand*, é possível deduzir que essa estratégia pode almejar, secundariamente, até mesmo a renovação e reconfiguração do público da novela. Propomos, então, que as fronteiras bem definidas entre os formatos ficcionais da TV estão ficando difusas. Não devem se apagar, mas as soluções encontradas para um formato tendem a contaminar os outros. Apesar de nossas hipóteses, esse ainda é um tema muito amplo que necessita de maior espaço que este artigo para aprofundamento adequado, e se abre como possibilidade de novos estudos.

Meu Pedacinho de Chão é, portanto, um bom exemplo desse novo momento ao experimentar “novidades”² na estratégia de produção de teledramaturgia, ao mesmo tempo em que dialoga com características mais tradicionais da telenovela. Embora a linguagem de *Meu Pedacinho de Chão* oponha-se à dos folhetins considerados conservadores, e subverta parte das práticas normativas na televisão, é inegável que a obra resguarda elementos do formato em questão. Também é impossível afirmarmos que a segmentação do roteiro se dá por meio de episódios, pois a *estética da repetição* (BALOGH, 2002), recurso pelo qual os personagens dialogam sobre um mesmo assunto, juntamente aos ganchos, formam a base dos capítulos, o que a configura enquanto folhetim. Poder-se-ia dizer, então, que a obra se trata de uma telenovela híbrida, com contornos de minissérie, que cruza diferentes linguagens, numa transição de estilo ainda inominável.

A questão mais importante proveniente da discussão suscitada pela experiência de *Meu Pedacinho de Chão* talvez seja que a curta duração dos capítulos e a veiculação com a produção inteira já finalizada visam atender anseios antigos de parte dos autores, diretores e atores da emissora, que lutam por produções mais curtas e com núcleos dramaturgicamente mais enxutos³. Além disso, sua estrutura fechada favorece a experimentação na medida em que torna a obra menos suscetível às demandas da audiência. Em entrevista ao *Estadão*, Luiz Fernando Carvalho afirma ao falar sobre os formatos televisivos:

Precisamos pensar em uma televisão do futuro. Esta já passou. É fundamental abriremos uma reflexão dos conteúdos paralelamente à linha de produção diária [...] Quando digo abrir uma reflexão, estou clamando por um gesto radical, capaz de refletir sobre procedimentos artísticos que não vemos, ou que apenas surgem na superfície das questões, mas que não se aprofundam, nem se realizam. Por mais que haja boas intenções, falta o salto do pensamento, do desejo, uma ação corajosa em direção às pesquisas estéticas, às novas linguagens artísticas e aos novos formatos e modelos de produção. (CARVALHO apud RACY, 2013).

É exatamente a reflexão dos conteúdos e a radicalização da linguagem e estética que afasta demasiadamente a versão 2014 de *Meu Pedacinho de Chão* daquela

² O que parece novo e/ou ousado na telenovela brasileira hoje muitas vezes é encontrado em outras produções, como afirmamos neste mesmo texto. Além disso, mesmo a questão da duração da telenovela (que normalmente hoje gira em torno de 180-200 capítulos) é algo já testado, com experiências anteriores de telenovelas curtas, por exemplo *O fim do mundo*, de 1996, com 35 capítulos. Historicamente, no início da TV no Brasil, a precariedade dos sistemas de produção contribuiu para que as novelas tivessem poucos meses de duração. *2-5499 Ocupado* (EXCELSIOR, 1963) teve apenas 42 capítulos.

³ Em diferentes momentos, diversos autores, diretores e atores se pronunciaram na mídia aberta sobre o assunto, tais como Lícia Manzo, Antônio Fagundes e Benedito Ruy Barbosa. Juliana Paes, inclusive, disse que é “uma defensora das novelas mais curtas. Acho que a tão falada, temida e odiada barriga da novela às vezes acontece por conta de uma obra muito longa” (DAMIÃO, 2014).

exibida na década de 1970. No entanto, a releitura da primeira versão ainda resguarda o propósito educacional que permeou a novela exibida em 1971, mas agora sob intenção distinta. A versão inicial da novela foi concebida para atingir o contingente de brasileiros que ainda moravam no interior e preocupou-se em trazer questões relativas à saúde do homem do campo, informando acerca de doenças, higiene e vacinações. A versão atual, por sua vez, é veiculada em uma época em que essas questões estão mais bem disseminadas. Luiz Fernando Carvalho traz para essa versão moderna, então, a educação sob novo propósito, educando o olhar do espectador e proporcionando-lhe novas formas de enxergar o audiovisual:

A minha intenção mais verdadeira e sincera na televisão é contribuir para o homem simples, comum, que não tem acesso ao grande cinema, aos museus internacionais, aos livros de história da arte, enfim, trazer um pouco dessa sensação de se deparar com uma criação genuína. (CARVALHO, informação verbal).⁴

⁴ Depoimento colhido pelos autores durante palestra do Festival Telas 2014, em conversa do diretor Luiz Fernando Carvalho com o público ocorrida em novembro de 2014, em São Paulo.

Em outras entrevistas concedidas, Carvalho confirma que o seu desígnio na televisão é proporcionar ao espectador sensações semelhantes àquelas obtidas com a arte, promovendo-as por meio do processo de experimentação que condensa diversos estilos em um aparato muitas vezes considerado inóspito. Desde o projeto *Hoje é Dia de Maria*, exibido pela Rede Globo em 2005, em que o diretor deu continuidade na televisão ao trabalho de experimentação a florado no longa-metragem *Lavoura Arcaica* (2001), Luiz Fernando Carvalho tenta radicalizar os mecanismos televisivos ao extremo, experimentando possibilidades incomuns aos formatos da televisão. O trabalho do diretor é pautado por um universo em que emergem distintas vertentes artísticas, que ecoam na criação de imagens genuinamente sensoriais, poéticas e sensíveis. *Meu Pedacinho de Chão* condensa essas imagens em um fluxo narrativo intenso e amorfo, que desacelera ou acelera o ritmo imagético conforme a necessidade emotiva que o texto propõe, permitindo que coexistam em um mesmo capítulo cenas contemplativas, longas ou rápidas. Carvalho prova-se, assim, um diretor sensível que domina os recursos que lhe são fornecidos, seja a atuação do elenco, o texto e principalmente a montagem. Extremamente ágil e rápida, a edição articula visíveis cortes secos, quebras de eixo, bem como momentos de aceleração das imagens, recurso conhecido como *Fast Motion*. A forte presença de planos detalhes, conjugados à montagem, reforça a estética autoral defendida por Carvalho ao longo dos anos e confere à linguagem da telenovela uma nova forma. É preciso reforçar, aqui, que a direção de Carvalho não raro intensifica as emoções advindas da textualidade de Benedito, principalmente por meio da construção de cenas que se valem apenas do imagético-musical, sem a necessidade diálogos. Não há somente a ausência de falas, mas também o entendimento de que há momentos específicos em que a melhor solução narrativa se dá apenas pela imagem.

A prática pós-moderna da colagem como recurso estético-narrativo

Autores que se dedicaram a estudar o chamado “pós-modernismo”, como David Harvey, destacam que uma de suas características, nas produções simbólicas, é a incorporação de referências múltiplas, entre as quais se destacam a vida cotidiana, as produções artísticas clássicas e de vanguarda, e mesmo a produção efêmera midiática. Harvey afirma, citando Taylor, que

A televisão também é [...] ‘o primeiro meio cultural de toda história a apresentar as realizações artísticas do passado como uma colagem coesa de fenômenos equi-importantes e de existência simultânea, bastante divorciados da geografia e da história material e transportados para as salas de estar e estúdios do Ocidente num fluxo mais ou menos ininterrupto’. (HARVEY, 2011, p. 63).

É importante, então, destacar o caráter pós-moderno de *Meu Pedacinho de Chão* ao se valer de referências e fragmentos espacial e temporalmente dispersos em um processo de montagem de significados. A contradição do pós-modernismo nasce na aceitação do caos, do fragmentário e do efêmero, e tem como algumas de suas características a desconstrução em oposição à criação, a ênfase no significante em oposição ao significado, o intertexto e a combinação (HARVEY, 2001). Harvey mostra que o movimento do *desconstrucionismo* considera “a colagem/montagem a modalidade primária do discurso pós-moderno. O resultado da heterogeneidade resultante é estimular os receptores a ‘produzir uma significação que não poderia ser unívoca nem estável’” (Ibid., p. 55).

O referencial de Harvey, no entanto, não nos permite compreender as técnicas de produção que possibilitam qualificar um produto audiovisual como pós-moderno. Dessa maneira, o diálogo com um autor como Renato Pucci Jr., que possui um livro voltado para a definição de um cinema brasileiro pós-moderno, pode servir melhor para compreendermos as intenções que deram forma à obra *Meu Pedacinho de Chão*. O próprio autor analisa, em um artigo, a minissérie *Hoje é dia de Maria* sob a luz da poética pós-modernista (PUCCI JR., 2010), produção cuja forma se assemelha bastante à novela que agora observamos. Naquele momento, Pucci afirmou que “na primeira década do século XXI, quando o pós-modernismo já acumula uma história de realizações tanto no cinema quanto na TV, *Hoje é Dia de Maria* revisa o esquema sintetizador⁵, de modo a levar ainda mais longe os traços pós-modernos” (Ibid. p. 11). Assim, identificamos uma continuidade entre a minissérie e a novela no uso da estilística pós-moderna.

⁵ Esquema sintetizador é a forma como os realizadores do cinema procuram distinguir suas obras por meio da incorporação de técnicas de períodos anteriores, elemento comum ao cinema contemporâneo identificado como pós-moderno (BORDWELL apud PUCCI JR., 2010).

No livro *Cinema Brasileiro Pós-Moderno*, Renato Pucci define sete princípios do que chama poética audiovisual pós-modernista, todos presentes em *Meu Pedacinho de Chão*: 1) o jogo entre o naturalismo da narrativa clássica do cinema e o antinaturalismo modernista; 2) a citação e a paródia de outras obras e gêneros audiovisuais, que compõem certo chão de referência e nostalgia; 3) busca pela forma estética que não se limita ao alcance do belo, e se encerra na apreciação do *falso* (ou hiperestetização da produção); 4) hibridismo transtextual usado de forma positiva, o que significa a incorporação de outros elementos que se distanciam da produção televisiva ao dialogar com as formas naturais a outras manifestações artísticas, como o teatro e a pintura; 5) conciliação com a cultura midiática massiva que, ao mesmo tempo em que incorpora formas de produção, as descontextualiza e pode, assim, questioná-las; 6) não-exclusão de um público massivo, que mesmo sem compreender a totalidade dos detalhes encontrará elementos que permitem identificação com a trama; 7) permanência da consciência da representação, de modo que o espectador reconheça a construção narrativa ao invés de embarcar na inconsciência do simulacro baudrillardiano (PUCCI JR., 2008).

Assim, o processo referencial de *Meu Pedacinho de Chão* pode ser considerado uma “colagem” nos termos indicados por Harvey; cujos elementos são aqueles da poética pós-modernista identificada por Pucci. A paródia e a citação, por exemplo, podem ser encontradas em diferentes momentos. O *Western*, “considerado o gênero cinematográfico norte-americano por excelência” (MASCARELLO, 2006), empresta à novela sua lógica de enquadramentos e alternância de câmeras, claramente definindo a oposição de lados inimigos por meio da variação entre plano geral, primeiro plano e detalhes, além de recursos sonoros clichês dessas produções. Além disso, o diretor usa recurso de achatamento das bordas, que são tomadas pelo preto (*wipe*), o que ajuda a criar tensão em cenas dramáticas. Logo no primeiro capítulo a obra referencia o *Nouvelle Vague*, movimento do cinema moderno francês da década de 1960 que transgrediu as regras vigentes na gramática fílmica. Na cena em que Ferdinando conta para Epaminondas que não se formou em Direito, por exemplo, imagens entrecortadas de Catarina rindo são apresentadas, enquanto pai e filho conversam continuamente, numa alusão evidente aos *jump cuts* preconizados por Godard em *Acosado* (1960).

Nota-se, também, que a composição das imagens é amplamente plástica devido ao tipo de iluminação utilizada na gravação. Segundo Carvalho, iluminação intensa e praticamente sem pontos de sombra foi uma referência às animações japonesas que ele assistiu durante o período de gravação na novela – especialmente o anime *A Viagem de Chiriro* (2001). *Meu Pedacinho de Chão* também herda influências das animações na composição da sonoplastia, principalmente no que se refere aos efeitos sonoros *cartoon*, que marcam determinadas ações visuais com sons artificiais e são comumente aplicados nesse gênero para causar comicidade. Há, ainda, a presença de cenas de transição gravadas em animação *stop motion*, que transmitiram delicadeza às cenas.

Outra prática comum nas telenovelas para anteceder os capítulos é a rememoração de cenas anteriores, que na obra de Ruy Barbosa se constrói de maneira incomum. *Meu Pedacinho de Chão* foge da premissa de *apenas* lembrar o gancho do capítulo anterior ao abraçar a recapitulação da história como ferramenta narrativa, ou seja, ao incorporar os momentos anteriores como parte da linguagem da trama. Dois tipos de recapitulação utilizados, em especial, corroboram essa análise. Primeiramente, a montagem em que as cenas anteriores são apresentadas sem o áudio original, apenas com trilhas sonoras que ressaltam as interpretações dos atores, permitindo que o espectador pense as cenas sob nova perspectiva e entenda os acontecimentos apenas por meio das imagens. Temos, por outro lado, o tipo de recapitulação em que as cenas são organizadas como nos quadrinhos: com retângulos e quadrados que dividem a tela com visões de diferentes personagens. A recapitulação ganha, como elemento signifiante, conotações e significados diferentes do momento original da ação na história. O primeiro caso exemplifica a quebra do naturalismo clássico ao romper com o campo sonoro, enquanto o segundo momento é um exemplo claro do diálogo com (e incorporação da) cultura midiática.

O modelo de produção artesanal como caminho para a hiperestetização

É possível afirmar que *Meu Pedacinho de Chão* segue o exemplo de *Hoje é dia de Maria*, que, para Pucci Jr. (2010, p.12) “por não estar restrita à lógica do ‘parecer real’ e tampouco ao ascetismo estético de certas linhas modernistas, a microssérie é repleta de cenas em que não se teme o virtuosismo, uma marca do cinema pós-moderno”. Esse virtuosismo é resultado de um processo de produção diferenciado, que destaca talentos de grupos individuais ao mesmo tempo em que proporciona um diálogo intenso entre os diferentes elementos que devem compor a obra audiovisual.

A trilha sonora instrumental da produção, alinhada à proposta de criação artesanal do projeto e em contramão às demais novelas da Globo, sonorizadas com canções já disponíveis no banco de músicas da emissora, foi especialmente produzida para *Meu Pedacinho de Chão* pelo maestro Tim Rescala, que integra a equipe do diretor Luiz Fernando desde *Hoje é Dia de Maria* (2005). Gravada em conjunto com a Orquestra de Heliópolis, a trilha sinfônica da novela foi encomendada para imprimir maior autoria à telenovela, “procurando despertar uma sensibilidade que as pessoas têm naturalmente, mas às vezes não têm oportunidade [de exercitar]” (RESCALA, 2014). A sinfônica flerta com as músicas de filme de faroeste, peças de teatro líricas e outros estilos, dada ao uso do referencial de colagem adotado por Luiz Fernando. As 28 músicas foram compostas inspiradas nos perfis dos personagens e utilizadas como *leitmotiv*, recurso de repetição que cria identificação com personagens e situações. Novidade no horário, mas já experimentadas em *Hoje é dia de Maria*, Tim Rescala também liderou as peças musicais da novela com as versões de *Chuí Chuí* e *A Dor da Saudade*, que evidenciam, mais uma vez, a presença do hibridismo textual e da paródia lúdica, bem como o caráter pós-moderno da obra.

Em um trabalho extremamente delicado e artesanal, a direção de arte da novela mescla elementos incomuns ao estilo de produção de temática rural usualmente

exibida no horário das 18h. Sendo ressignificação a palavra de ordem adotada pela produção, a equipe orquestrada pelo artista plástico Raimundo Rodriguez e pela figurinista Thanara Schönardie se preocupou em dar novos sentidos à estética ruralista amplamente consolidada e conhecida pelo público das telenovelas, principalmente ao reconstruir os séculos XVIII e XIX sob novos olhares. Por remeterem ao universo de contos de fadas de príncipe e princesas, o figurino e a arquitetura cenográfica foram baseados nos séculos citados, perante novas regências que o mesclam a referências *pop*, originando uma estética híbrida e não orgânica comum a produções artísticas pós-modernas. Conforme Carvalho (informação verbal, 2014), a novela nasceu de um desejo de negar tudo que era e estava ligado ao conceito clássico de uma novela rural, logo, todos os elementos de arte foram substituídos, total ou parcialmente, por formas de plástico, borracha ou lata.

O departamento de figurino, envolto pelo conceito de ressignificação, deu origem ao *Projeto Segunda pele*, que consiste na renovação das peças inutilizadas no acervo de roupas da TV Globo. Figurinos providos de produções de época anteriores, então, foram costurados a outros elementos têxteis e plásticos, resultando em um figurino extremamente sensorial, colorido e atemporal, que colaboraram para demarcar e construir os perfis lúdicos dos personagens. Como inspiração motriz para o projeto, os séculos XVIII e XIX foram revisitados sob tendências modernas, tal como das pinturas do estadunidense Mark Ryden, do qual Schönardie trouxe influência no quesito cores e formas. Maria Catarina⁶, majoritariamente, é a personagem que melhor representa os estilos elencados, devido a sua inspiração essencial ser a figura histórica Maria Antonieta, a austríaca que se tornou Rainha da França no século XVIII.

⁶ Maria Catarina (Juliana Paes) é, na trama, mãe de Pituquinha e esposa de Epaminondas.

O personagem Zelão, por sua vez, devido à liberdade da apropriação do universo *pop*, teve como inspiração visual a história em quadrinhos belga *Lucky Luke* (1946), revisitando o aspecto de *cowboy* indestrutível do velho oeste. Os materiais do figurino de Zelão foram compostos somente por elementos plásticos, de borracha e látex, que, por remeterem ao universo de animação 3D, levantam a hipótese, também, de uma das inspirações ser o personagem Woody, o brinquedo-xerife das animações produzidas pela Pixar: *Toy Story*. Como consequência de ser o personagem mais primitivo da trama, Zelão veste somente cores primárias: amarelo, vermelho e azul.

O diretor comenta que ao abarcar em um conceito de conto de fadas, a caracterização inevitavelmente recai para o universo de símbolos, uma vez que negando o orgânico e transcendendo à fabulação, todo o conceito acaba envolto pela ideia do mítico. A caracterização se transforma em representação: por exemplo, ao haver trocas de roupas os personagens estão refletindo, na realidade, suas trocas internas, suas transformações de personalidade. Zelão é um dos personagens que estão imersos nesse emblema: ao se desvincular de seu visual padrão, azul e vermelho, o capataz está criando, de fato, um reflexo imagético de suas mutações pessoais: a transformação do bruto em homem sensível. O mesmo acontece com Gina, que passa por uma belíssima transformação visual e interna, em uma composição de imagens extremamente sensorial. Construída com uma visualidade metafórica, a cena⁷ do capítulo 37, exibido no dia 19 de maio de 2014, descreve a “mulher-homem⁸” em um encontro onírico à feminilidade. Gina está deitada enquanto a câmera gira em seu próprio eixo, induzindo adentrarmos a mente da personagem. A imagem do quarto, antes clara e iluminada, agora se apresenta com sombras e tons roxos, e é acompanhada por uma sonoridade que visa aumentar a sensação de expectativa no espectador. Gina então desperta com a visão de uma lua vermelha, que se agiganta e parece apoderar-se de sua casa, indicando uma invocação ao descobrimento. A personagem aparece, então, trajando um vestido com nuances de verde, prata e roxo, tecido por elementos de fibra ótica que brilham e fazem alusão ao universo e às estrelas. A música agora muda de tom e ganha aspecto épico, ao passo que Gina mostra-se para a câmera, denotando apreciar e redescobrir sua própria beleza, em uma libertação

⁷ Cena disponível em: <http://globo.tv/globo.com/rede-globo/meu-pedacinho-de-chao/t/cenas/v/transformacao-gina-descobre-a-linda-mulher-que-e/3356179/>.

⁸ Gina é apelidada de “mulher-homem” pelos vizinhos por ter uma personalidade forte e vestir calças, um adereço que somente os homens usavam na região. Como ajudava o pai na roça, Gina reforçava ainda mais o estereótipo de mulher masculinizada.

simbólica da redoma em que se via presente. Posteriormente, a filha de Pedro Falcão desabrocha de uma flor artificial e banha-se em um mar *fake*, – semelhante àquele que permeia a segunda jornada de *Hoje é dia de Maria* – que parece referenciar a deusa grega *Afrodite*, da pintura de Botticelli (1485).



Outros elementos contemporâneos *pop* foram incorporados à trama pela direção de arte, tais como os óculos amarelos do Doutor Renato, os *dreads* no cabelo do personagem Ferdinando, o cabelo cor de rosa da professora Juliana, praticamente saído de um anime japonês, bem como os *cupcakes* presentes nas cenas com Pituquinha e Serepele.

Ainda abordando a direção de arte, é necessário observar o espaço cenográfico de *Meu Pedacinho de Chão*. Inspirado nas pinturas de Van Gogh, em artistas neoconcretos e neorrealistas franceses, Raimundo Rodriguez e sua equipe, sem nenhum projeto prévio, deram origem a um cenário lúdico e rico em detalhes, criando uma relação cidade-brinquedo. Diferentemente do processo de outros produtos da Rede Globo, em que diversos cenários são construídos e desmontados diariamente, o espaço cênico da novela se manteve fixo durante toda a gravação, permitindo a realização de um universo mais intimista de criação, principalmente para os atores. Consumindo 20 mil toneladas de lata e materiais recicláveis posteriormente ressignificados, a equipe também utilizou flores de plástico e árvores cobertas de crochê para decorar o ambiente atemporal e conferir-lhe caráter inorgânico. Todo o espaço cênico estabelece uma conexão entre a estética e a alma dos personagens, tal qual a casa de Epaminondas, que foi construída somente com tampas e fundos de lata, sem o corpo, como reflexo da personalidade explosiva de Epaminondas, que não tem meio termo.

Há uma consideração importante a fazer aqui, que leva em conta a artificialidade dos cenários e figurinos que remetem à estetização da obra. Assim, “goza-se do fascínio do falso, sabendo-o falso, o que constitui outra forma de distanciamento em relação à diegese” (PUCCI JR., 2008, p. 199). A exemplo das obras cinematográficas analisadas por Renato Pucci em seu livro, a novela opera por meio desses recursos estéticos entre o ilusionismo e o não ilusionismo, promovendo o distanciamento do público. Com a *mise-en-scène* e a edição, esses elementos reforçam o estatuto antinaturalista da obra, como no exemplo já citado da cena de Gina descobrindo-se feminina.

Ao tentar criar uma referência à “ideia de mítico” em sua obra, Carvalho associa elementos da vida cultural cotidiana e da cultura midiática com um arcabouço referencial histórico que entrega ao telespectador a função de complementar os significados. Por maior que seja o controle dos elementos significantes da obra, o resultado estará relativamente aberto devido às múltiplas referências inseridas

na construção da obra, reforçando assim o caráter paradoxal que subsiste em uma obra audiovisual pós-moderna.

Estilo de produção como marca autoral: a forma rizomática

Existem diversas pesquisas acerca do estilo do diretor que confirmam a teoria de que Luiz Fernando Carvalho construiu ao longo de sua carreira uma linguagem e estilo próprios, que conversam com múltiplos formatos e meios, contribuindo para que todos os produtos dirigidos por ele sempre atinjam níveis que extrapolam a qualidade televisiva. Mas o que nos interessa dentro dessa hipótese é como Carvalho organiza suas produções, de modo que sua marca autoral as destaque no meio televisivo. Como o próprio Luiz Fernando constantemente reafirma em entrevistas e palestras, ele é apenas um dos autores desses projetos, pois existe uma equipe coautora por trás extremamente complementar

Sempre montei um processo de criação bastante colaborativo com meus departamentos, com cenógrafos, figurinistas, atores, e sempre precisei de um espaço que fosse de criação, onde todas as pessoas trabalham juntas, do conceito à realização. Isso cria um outro envolvimento. Eu trabalho ao lado de uma costureira, não tenho a minha sala. Todo mundo sabe de tudo ao mesmo tempo. Não é um espaço hierárquico. Os atores fazem leitura ao lado da costureira, a costureira ouve uma música que nunca ouviu antes, ao mesmo tempo, ela está fazendo um bordado que eu nunca tinha visto. (CARVALHO, 2014).

No caso específico de *Meu Pedacinho de Chão*, como em outras obras, Carvalho criou uma produção descentralizada, que foge do padrão das grandes emissoras e produtoras, haja vista sua estruturação: muitas das reuniões gerais foram feitas na ilha de edição, em salas de figurino, ou em qualquer outro lugar disponível; costureiras faziam seu trabalho ao lado dos artistas plásticos, próximo ao figurino, e assim por diante; a preparação de atores foi intensa, demorou meses e exigiu esforço e tempo escassos na prática televisiva. Acreditamos, então, que boa parte do sucesso dessa forma artística tem a ver com um modelo de *inspiração rizomática* e orgânico, assumido pelo diretor para dar conta da produção. O caráter artesanal, a experimentação, a colagem pós-modernista e os conceitos *naif* presentes são melhor articulados entre as diferentes fases de produção justamente por conta desse “organismo” em que todos se comunicam.

Emprestamos o conceito de *rizoma* de Deleuze e Guattari (1995). Os autores conceberam filosoficamente o conceito como um sistema material auto organizado, ou seja, independente de agentes que realizem a organização – como o líder. Na biologia, o rizoma define a forma vegetal cuja raiz se expande lateralmente e independe de um caule central ou uma raiz que se aprofunda, o modelo da árvore. Nesse ponto, é importante reconhecer a impossibilidade de o espaço de produção da novela analisada ser um verdadeiro *rizoma*, uma vez que Carvalho necessariamente se posiciona como *diretor* e, assim, tem a palavra final das decisões. Seria impossível, inclusive, identificar “a” marca autoral dentro de um rizoma, uma vez que ele é composto pela multiplicidade de autorias. Propomos, então, pensar que a ideia de “colaboração” e “complementaridade” presente no espaço de produção de *Meu Pedacinho de Chão* é quase-rizomática, e a repetição dessa estratégia utilizada por Luiz Fernando Carvalho transforma esse modelo em uma de suas marcas autorais, um estilo próprio de produção.

Deleuze e Guattari definem características do rizoma que podemos utilizar para analisar as estratégias de produção. De início, os autores propõem pensar em

Princípios de conexão e de heterogeneidade: qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro e deve sê-lo. [Num rizoma] cada traço

não remete necessariamente a um traço linguístico: cadeias semióticas de toda natureza são aí conectadas a modos de codificação muito diversos, cadeias biológicas, políticas, econômicas etc., colocando em jogo não somente regimes de signos diferentes, mas também estatutos de estados de coisas. (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 15).

Como observamos, a própria organização do galpão de produções que o diretor ocupou permite essa interconexão entre os diferentes colaboradores, que constantemente trocam informações e se autoinfluenciam. No limite, as relações referenciais dos elementos da novela, que a caracterizam em uma estilística pós-moderna, não apenas se tornam possíveis dentro dessa estrutura do galpão, como se tornam evidentes cadeias sógnicas na tessitura da obra.

A heterogeneidade do espaço de produção se completa na próxima característica, o “princípio da multiplicidade”, em que os fios que conectam e relacionam os diferentes espaços não remetem às ideias de um sujeito único, e sim às vontades da própria obra que se constrói. Assim, a cada nova conexão – a cada nova ideia, nascida a partir de um ponto produtivo – é possível que toda a forma geral se transforme (DELEUZE; GUATTARI, 1995).

Outra característica definidora de rizoma que nos propõe um ponto interessante a pensar é o “princípio de ruptura a-significante”, segundo o qual “um rizoma pode ser rompido, quebrado em um lugar qualquer, e também retoma segundo uma ou outra de suas linhas e segundo outras linhas” (Ibid., p. 18). Na narrativa de uma telenovela, a linha é mantida à medida em que serve como significante e sua quebra não é um impeditivo da compreensão. *Meu Pedacinho de Chão*, especialmente por suas características pós-modernas, exemplifica bem essa possibilidade de fruição partida pela naturalização da fragmentação televisiva, extrapolada pelo diretor ao emular diferentes formas do audiovisual.

São, no entanto, os princípios cinco e seis, da “cartografia” e “decalcomania”, que ajudam a validar nossa tese de uma forma rizomática. Segundo esses princípios, o rizoma é análogo à ideia de mapa,

não reproduz um inconsciente fechado sobre ele mesmo, ele o constrói. Ele contribui para a conexão dos campos, para o desbloqueio dos corpos sem órgãos, para sua abertura máxima sobre um plano de consistência. Ele faz parte do rizoma. O mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente. (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 21).

Um *mapa* em que se navega para a criação de uma obra em múltiplas camadas, com múltiplas entradas, tanto na compreensão da obra como na própria organização de sua produção. No entanto, a identificação dessas entradas no rizoma, ou mesmo a ideia de um pivô (raiz) que permita uma estrutura significativa, realizaria um *decalque* (demarcação) desse mapa e congelaria suas possibilidades mutáveis de auto-organização. O papel do diretor é ser esse pivô. A saída, dada pelos autores, é religar esses decalques ao mapa, para compreender como o rizoma se forma mesmo sob essa estrutura rígida e fixante. Isso significa compreender o papel de Carvalho como um “nó arborescente” de que parte o rizoma, isto é, um ponto de entrada para as ideias que envolvem a produção, de certa forma hierarquizante. Essa hierarquia, no entanto, não inviabiliza a operação autônoma dos diferentes nós da produção dentro dessa organização rizomática.

Por fim, Deleuze e Guattari (1995) identificam que o rizoma é feito de platôs, isto é, multiplicidade conectável com outras hastes subterrâneas superficiais que formam e estendem o rizoma. Novamente relacionando ao modelo de produção

e o resultado em *Meu Pedacinho de Chão*, vamos perceber que cada núcleo de produção – o figurino, a música, a fotografia e assim por diante – representa um platô, cuja relação e intercâmbio com os outros permitiram moldar a forma da novela. Para o telespectador, os materiais sintéticos têm eles próprios significados, ao mesmo tempo em que se somam a um projeto maior do texto da novela. As técnicas de câmera e edição são frutos de uma ação combinatória que se efetiva com o modo como os demais elementos foram planejados. Em outras palavras, mais do que simplesmente captar a idealização artística plástica, as ferramentas técnicas integram essa construção como um todo coerente e que se transforma a cada novo olhar.

Considerações finais: intertextualidade e autorreferência

Os recortes específicos escolhidos para esta análise nos apontam que Luiz Fernando Carvalho, por ser um diretor com forte vínculo com a gramática cinematográfica, acaba por reverberar em suas produções televisivas ecos da estética do cinema. Ao utilizar apenas uma câmera em grande parte das cenas, que se desloca pelo cenário e explora inúmeras perspectivas de um mesmo espaço, *Meu Pedacinho de Chão* nega os padrões construídos pela televisão que fazem uso do recurso da quarta parede, em que normalmente três câmeras se estabelecem fixas em um único local da cenografia. O posicionamento do espectador também se torna mais próximo do cinematográfico, uma vez que o espectador não se situa fora da plateia como ocorre no recurso da quarta parede, mas sim dentro da cena, tornando-nos observadores que imergem “num estado de contemplação que nos permite ‘viver’ a realidade fílmica” (GAMBARO; FERREIRA, 2012, p. 10).

Faz-se imprescindível lembrar, *a priori*, que apesar de cinema e televisão lidarem com codificações parecidas, a telenovela ainda é muito distinta da estrutura que edifica a linguagem cinematográfica. Ou seja, não se trata do cinema na televisão, como alguns críticos e leigos pensam. Conforme o próprio Carvalho afirma, “no intuito de elogiar, as pessoas falam que meu trabalho na televisão é cinema, mas eu discordo. Agradeço o elogio, mas discordo. Cinema pra mim é uma coisa e televisão é outra, e a diferença é uma questão de linguagem” (CARVALHO apud MAROTHY, 2009). Isso, no entanto, não indica que esse formato televisivo possa ser inferiorizado ao contexto do cinema, uma vez que ambas as linguagens têm valores de uso semelhante – entreter – e podem alcançar o desenvolvimento de valores estéticos que qualificam o produto resultante como “arte”. A anotação é importante, visto que parte dos teóricos enxergam a televisão sob preconceito, pois “os intelectuais de formação mais tradicional resistem à tentação de vislumbrar um alcance estético em produtos de massa, fabricados em escala industrial” (MACHADO, 2003, p. 23).

Dentro do campo da produção televisiva, muitas das escolhas estéticas da novela, aqui elucidadas, fazem intertexto com as próprias obras de Carvalho, o que acaba por legitimar o seu estilo autoral perante suas produções. Os cenários de *Meu Pedacinho de Chão*, como outros elementos já clarificados no tecimento deste texto, utilizam o recurso de “artificialismo explícito” (COLLAÇO, 2013) aplicado originalmente pelo diretor em *Hoje é dia de Maria*, no qual há um padrão de escolhas técnicas que evidenciam a não realidade dos cenários em questão, tais como os painéis de pintura que simulam cenários físicos; sejam florestas, construções ou o mar. Ainda cercado pelo conceito de artificialismo explícito, a obra em questão também substitui animais reais por marionetes, tal como ocorre em uma microssérie escrita por Soffredini.



Figura 1: Comparativo entre os painéis pintados que simulam paisagens perspectivas de *Hoje é dia de Maria* (2005) e *Meu Pedacinho de Chão* (2014)

Utilizado também em *A Pedra do Reino* (2007), *Meu Pedacinho de Chão* se vale de um embaçamento seletivo do quadro, provocado pelo uso de uma lente ótica denominada *Tilt Shift*, que distancia o fundo do primeiro plano e confere aos personagens e objetos contornos de miniaturização, assistindo na criação do aspecto de fabulação do universo criativo, principalmente devido tal textura não naturalista da imagem.



Figura 2: Aplicação do efeito de embaçamento que cria o aspecto de miniaturização

Estes exemplos permitem observar a facilidade com o que o diretor lança mão de recursos de linguagem que podemos associar a uma estilística pós-moderna, independentemente do formato da produção: microssérie, seriado ou telenovela. Talvez seja nessa constância que resulte um dos principais valores desse diretor para a rediscussão da produção televisiva atual. Afinal, ao fazer essa autocitação, as experiências não se perdem no tempo, são atualizadas, rediscutidas e invocam possibilidades de um novo olhar do público.

No centro dessas possibilidades, o diálogo de colaboradores engajados na unidade do produto final assume um papel singular. “Um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, intermezzo [...] o rizoma é aliança, unicamente aliança” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 38). A escolha pela forma colaborativa – rizomática – de produção possibilita uma construção fluida e aberta, em um sentido diferente da “obra aberta” comumente associada à produção da telenovela. Considerando a ausência de uma “hierarquia” no sentido estrito do termo, opiniões divergentes e convergentes dos colaboradores mais facilmente impregnam a produção que eles realizam. Assim, a forma rizomática, ao contaminar o próprio formato da telenovela, possibilita certa democratização do acesso ao material discursivo, de modo que as múltiplas colaborações formatam os elementos audiovisuais (música, cenário, dentre outros elementos

discursivos) com pontos de vista discursivos autônomos. Harmonicamente, isso se insere como “fios” que tecem uma narrativa maior, que é a telenovela em si. Trata-se da possibilidade de incorporação de uma multiplicidade de experiências que, talvez, animem a audiência a ter uma relação diferenciada com a televisão.

Referências Bibliográficas

BALOGH, A. M. Benedito Ruy Barbosa: Intertextualidade e Recepção. *Revista Novos Olhares*, São Paulo, n. 1, 1998.

_____. *O Discurso Ficcional na TV*. São Paulo: Edusp, 2002.

BECKER, V.; GAMBARO, D.; SOUZA FILHO, G. L. O impacto das mídias digitais na televisão brasileira: queda da audiência e aumento do faturamento. *Palavra Chave*, [s.l.], v. 18, n. 2, p. 341-373, 2015.

CARVALHO, L. F. *Sobre Lavoura Arcaica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

COLLAÇO, F. M. *Luiz Fernando Carvalho e o processo criativo na televisão: a minissérie Capitu e o estilo do diretor*. 2013, 188 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Campinas, 2013.

DAMIÃO, R. “Sou uma defensora das novelas mais curtas”, diz Juliana Paes. *Uol TV e Famosos*, Rio de Janeiro, 28 mar. 2014. Disponível em: <<http://televisao.uol.com.br/noticias/redacao/2014/03/28/sou-uma-defensora-das-novelas-mais-curtas-diz-juliana-paes.htm>>. Acesso em: 12 nov. 2015.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. Introdução: Rizoma. In: _____. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*, vol. 1. São Paulo: Editora 34, 1995. p. 11-38.

FONSECA, R. “Quero um novo ciclo na TV”, diz Luiz Fernando Carvalho. *O Globo*, São Paulo, 16 nov. 2013. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/quero-um-novo-ciclo-na-tv-diz-luiz-fernando-carvalho-10375021>>. Acesso em: 17 fev. 2014.

GAMBARO, D.; FERREIRA, G. S. N. *Introdução à TV: caderno de estudos*. Material Didático. São Paulo: Universidade Anhembi Morumbi, 2011.

HARVEY, D. *Condição pós-moderna*. 21. ed. São Paulo: Edições Loyola Jesuítas, 2011.

LOPES, M. I. V. *Vivendo com a telenovela: mediações, recepção e teleficcionalidade*. São Paulo: Editora Summus, 2002.

_____. *Memória social e Ficção Televisiva em Países Ibero-Americanos*. São Paulo: Editora Globo Universidade, 2013.

MACHADO, A. *A televisão levada a sério*. São Paulo: Senac, 2003.

MAROTHY, M. *Entrevistas: Luiz Fernando Carvalho*. Blog Boulevard do Crepúsculo, 2009. Disponível em: <<https://renatofelix.wordpress.com/2009/08/27/entrevistas-luiz-fernando-carvalho/>>. Acesso em: 11 nov. 2015.

MASCARELLO, F. *História do cinema mundial*. Campinas: Papirus, 2006.

MEU PEDACINHO DE CHÃO. Direção: Luiz Fernando Carvalho. Rio de Janeiro: Rede Globo, 7 abr./1 ago. 2014, telenovela.

PADIGLIONE, C. Novela “Meu Pedacinho de Chão” volta com apenas 20 atores. *Estadão*, São Paulo, 11 mar. 2014. Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/televisao,novela-meu-pedacinho-de-chao-volta-com-apenas-20-atores,1139292>>. Acesso em: 11 nov. 2015.

_____. “Meu Pedacinho de Chão” não se acomoda e faz nevar no rio. *Estadão*, São Paulo, 21 jul. 2014. Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/televisao,meu-pedacinho-de-chao-nao-se-acomoda-e-faz-nevar-no-rio,1531589>>. Acesso em: 11 nov. 2015.

PALLOTINI, R. *Dramaturgia de televisão*. São Paulo: Moderna, 1998.

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

_____. A televisão brasileira em nova etapa? Hoje é dia de Maria e o Cinema Pós-Moderno. In: XIX ENCONTRO DA COMPÓS, 19, 2010, Rio de Janeiro: PUC-RJ, 2010.

RACY, S. A televisão tem dado claros sinais de esgotamento de seu modelo. *Estadão*, São Paulo, 16 dez. 2013. Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/blogs/direto-da-fonte/a-televisao-brasileira-tem-dado-claros-sinais-de-esgotamento-de-seu-modelo/>>. Acesso em: 11 nov. 2015.

RESCALA, T. *Trilha sonora nacional sinfônica foi composta e regida por Tim Rescala* [jun. 27]. GSHOW. 2’49” [Reportagem em vídeo]. Disponível em: <<http://gshow.globo.com/novelas/meu-pedacinho-de-chao/extras/noticia/2014/06/trilha-sonora-nacional-sinfonica-foi-composta-e-regida-por-tim-rescala.html>>. Acesso em: 11 nov. 2015.