

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Comunicação

UM BOCADINHO DE CHÃO

UMA INVESTIGAÇÃO SOBRE AS TELEVISUALIDADES DA TERRA E
SUAS MATRIZES CULTURAIS,
EM TELENÓVELAS DE BENEDITO RUY BARBOSA

Belo Horizonte
2018

REINALDO MAXIMIANO PEREIRA

UM BOCADINHO DE CHÃO

UMA INVESTIGAÇÃO SOBRE AS TELEVISUALIDADES DA TERRA E
SUAS MATRIZES CULTURAIS,
EM TELENÓVELAS DE BENEDITO RUY BARBOSA

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Comunicação Social.

Área de concentração: Comunicação e Sociabilidade Contemporânea.

Linha de Pesquisa: Processos Comunicativos e Práticas Sociais.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Simone Maria Rocha

Belo Horizonte
2018

301.16
P436b
2018

Pereira, Reinaldo Maximiano

Um bocadinho de chão [manuscrito] : uma investigação sobre as televisualidades da terra e suas matrizes culturais, em telenovelas de Benedito Ruy Barbosa / Reinaldo Maximiano Pereira. - 2018.

183 f. : il.

Orientadora: Simone Maria Rocha.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.

Inclui bibliografia

1.Comunicação – Teses. 2.Telenovelas - Teses. 3.Cultura – Teses. I. Rocha, Simone Maria. II.Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. III.Título.

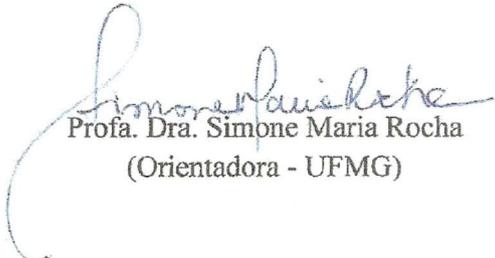


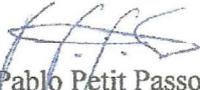
Universidade Federal de Minas Gerais
Faculdade De Filosofia E Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social

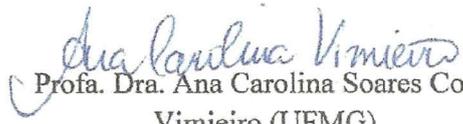
Ata da Defesa de Tese de Reinaldo Maximiano Pereira

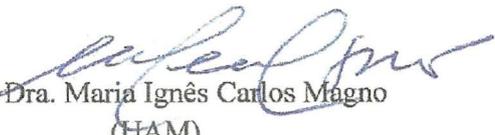
Número de Registro na UFMG 2014650254

Às quatorze horas do dia 08 de março de 2018, na Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, reuniu-se a comissão examinadora constituída pelos professores doutores Simone Maria Rocha (Orientadora - Universidade Federal de Minas Gerais), Ana Carolina Soares Costa Vimieiro (Universidade Federal de Minas Gerais), Teresinha Maria de Carvalho Cruz Pires (Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais), Pablo Petit Passos Sérvio (Universidade Federal do Maranhão) e Maria Ignês Carlos Magno (Universidade Anhembi Morumbi – participação remota via vídeo conferência). A comissão reuniu-se para julgar o trabalho final do doutorado Reinaldo Maximiano Pereira, intitulado *UM BOCADINHO DE CHÃO: Uma investigação sobre as televisualidades da terra e suas matrizes culturais, em telenovelas de Benedito Ruy Barbosa*, requisito final para obtenção do Grau de Doutor em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais, área de concentração Comunicação e Sociabilidade Contemporânea, linha de pesquisa Processos Comunicativos e Práticas Sociais. Abrindo a sessão, a Presidente da Comissão, Profa. Dra. Simone Maria Rocha apresentou a banca e, em seguida, passou a palavra ao candidato para apresentação de seu trabalho final. Após a apresentação, seguiu-se a arguição pelos examinadores, com a respectiva defesa de Reinaldo Maximiano Pereira. Logo após, a Comissão se reuniu, sem a presença do candidato e do público, para julgamento e expedição do resultado final. A Comissão Examinadora julgou o candidato **apto a receber o grau de Doutor em Comunicação Social**. O resultado final foi comunicado publicamente ao candidato pela Presidente da Comissão que encerrou a sessão, lavrando assim, o presente documento que será assinado por todos os membros participantes da Comissão Examinadora. Belo Horizonte, 08 de março de 2018.


Profa. Dra. Simone Maria Rocha
(Orientadora - UFMG)


Prof. Dr. Pablo Petit Passos Sérvio
(UFMA)


Profa. Dra. Ana Carolina Soares Costa
Vimieiro (UFMG)

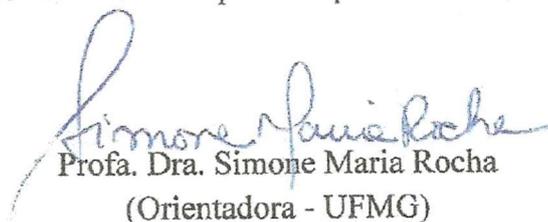

Profa. Dra. Maria Ignês Carlos Magno
(UAM)


Profa. Dra. Teresinha Maria de
Carvalho Cruz Pires
(PUC-MG)

UM BOCADINHO DE CHÃO: Uma investigação sobre as televisualidades da terra
e suas matrizes culturais, em telenovelas de Benedito Ruy Barbosa

Reinaldo Maximiano Pereira

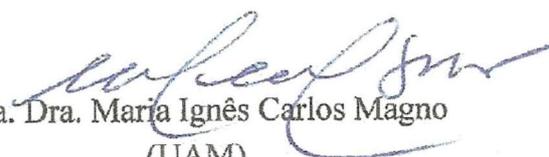
Tese defendida e aprovada pela banca examinadora:


Profa. Dra. Simone Maria Rocha
(Orientadora - UFMG)


Profa. Dra. Ana Carolina Soares Costa Vimieiro
(UFMG)


Profa. Dra. Teresinha Maria de Carvalho Cruz Pires
(PUC-MG)


Prof. Dr. Pablo Petit Passos Sérvio
(UFMA)


Profa. Dra. Maria Ignês Carlos Magno
(UAM)

Programa de Pós-graduação em Comunicação Social
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas
Universidade Federal de Minas Gerais
Belo Horizonte, 08 de março de 2018.

À terra.

AGRADECIMENTOS

Obrigado, meu Deus, pelo bom pensamento que me inspiraste!

Começo agradecendo à orientadora, a professora Simone Rocha, pelo emprego de sua experiência e pela oportunidade de receber dela as contribuições essenciais para a consecução de minhas lides. Reconheço, também, o esmero que ela dedicou às atividades de orientação, as palavras e atos de incentivo e coragem. Agradeço, por extensão, aos parceiros do Comcult, grupo de pesquisa que acolheu esta tese, cujas leituras e inquietação metodológica a animam. Por compreender um *corpus* extenso e uma metodologia desafiadora, a tese demandou dedicação exclusiva, em 2014. Assim, agradeço a Fapemig pelo apoio financeiro. Faço votos para que outros pesquisadores possam ter acesso a esse benefício.

Apresento o meu muito obrigado aos funcionários, professores e coordenadores do PPGCOM-UFMG. Expresso, ainda, a minha gratidão ao professor Bruno Leal que me incentivou, quando da proposição do pré-projeto, em 2013, a investir no campo da telenovela e no universo ficcional de Benedito Ruy Barbosa.

Há laços cuja origem excede à razão e, assim, de modo fraternal, sou grato por ter, em minha jornada, as amigas Nelma Costa e Suzana Ferreira, as primeiras incentivadoras e leitoras das linhas iniciais do pré-projeto, ainda em 2013. Aos amigos, a gratidão pelo convívio e pelos diálogos em torno da telenovela e da vida: Aldo Clécio; Ana Cristiane Silva; Cláudia Fonseca, a revisora deste trabalho; João Vitor Alves, o Tupi, que cuidou dos quadros presentes neste trabalho; Aurélio Silva; Alex Bessas; Mariana Mol; Maria Flávia Bastos; Tamires Coelho (ao ouvir o Tião Galinha dizer “um bocadinho de chão”, ela defendeu que esta expressão deveria ser o título da tese; concordei!); Rafael Fialho e Marcos Meigre. Ricardo Maia e Dom Lélis Lara, eternas presenças. À minha família, em especial, a doce presença de Laura, Matheus e Gabriela; aos alunos e ex-alunos, aos companheiros de trabalho e de vida atuais e aos novos amigos que virão, obrigado!

É, pois, justo e necessário reconhecer a confiança dos amigos de teledramaturgia: José Victor Rack, Eddy Fernandes e Marcelo Bolzan, do *Texto Brasileiro*. Além de Rafael Tupinambá e Jean Cândido Brasileiro, do *Tele Dossiê*. Apresento minha gratidão ao dramaturgo Benedito Ruy Barbosa cujo universo me arrebatou, entre os 8 e os 12 anos, quando assisti as reprises de *Paraíso* e *Os imigrantes*, além de *Sinhá Moça* e do *Sítio do Picapau Amarelo*.

Termino agradecendo às pessoas que são assassinadas em conflitos por terra, no Brasil. Indígenas, quilombolas e trabalhadores rurais, vocês nos ensinam com vida e morte o sentido da luta! Terra é sempre terra!

“A Arte é o meio mais seguro tanto de alienar-se do mundo como de penetrar nele”.
GOETHE

RESUMO

Ao partir da constatação da transversalidade do tema da terra, nas telenovelas de Benedito Ruy Barbosa, quais as matrizes culturais que subjazem essa problemática, emergem e sustentam essa presença quando da análise televisual? Esta é a pergunta que norteia esta tese cruzando aportes dos Estudos Visuais, dos Estudos de Televisão e da Teoria Crítica Social Latino-americana. A pesquisa visa compreender a televisão em seu potencial estético e artístico e, assim, busca considerar as materialidades televisuais em sua relação e articulação com a cultura e como expressões de um estilo televisivo, em constante reelaboração. Nesse sentido, o trabalho empreende um recuo histórico na dramaturgia em apreço, entre as décadas de 1960 e 2010, para verificar os marcos e padrões de estilo no que concerne à temática da terra e sua inscrição sociocultural. No percurso, a investigação destaca-se a importância dos Estudos Visuais e da análise de estilo para o exame formal do texto televisivo (o composto imagem/texto/som), dimensão, geralmente, negligenciada no campo de Estudos da Televisão. O movimento metodológico se opera em dois tempos: a análise televisual e a análise cultural e histórica. Desse modo, as análises buscam identificar na televisualidade – na fissura do composto imagem/texto (/som) – as matrizes culturais arroladas na tematização da terra e sua importância para os contextos brasileiros e latino-americanos. O *corpus* compreende as telenovelas *Pantanal* (TV Manchete, 1990), *Renascer* (TV Globo, 1993), *O rei do gado* (TV Globo, 1996/97), *Terra nostra* (TV Globo, 1999) e *Esperança* (TV Globo, 2002/03).

Palavras-chave: Terra. Televisualidade. Telenovela. Televisão. Matrizes culturais.

ABSTRACT

Based on the ascertainment of the transversality of the land theme in Benedito Ruy Barbosa's soap operas, which cultural matrices that underlie this problem, emerge and sustain this presence in the televisual analysis? This is the question that guides this thesis through the contributions of Visual Studies, Television Studies and Latin American Social Critical Theory. The research aims to understand the television in its aesthetic and artistic potential and, thus, seeks to consider the televisual materialities in its relation and articulation with the culture and as expressions of a television style, in constant redesigning. In this sense, the work undertakes a historical retreat in the dramaturgy in appreciation, between the decades of 1960 and 2010, to verify marks and style standards in what concerns of the land theme and its sociocultural inscription. In the journey, the research highlights the importance of Visual Studies and the analysis of style for the formal examination of the television text (the image / text / sound composite), a dimension usually neglected in the field of Television Studies. The methodological movement operates in two stages: televisual analysis and cultural and historical analysis. In this way, the analyzes seek to identify in televisuality – in the fissure of the composite image/text(/sound) – the cultural matrices listed in the land theme and its importance for the Brazilian and Latin American contexts. The *corpus* includes the soap operas: *Pantanal* (TV Manchete, 1990), *Renascer* (TV Globo, 1993), *O rei do gado* (TV Globo, 1996/97), *Terra nostra* (TV Globo, 1999) and *Esperança* (TV Globo, 2002/03).

Keywords: Land. Televisuality. Soap operas. Television. Cultural matrices.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1: <i>Suspicious characters</i>	22
Imagem 2: <i>Meu pedacinho de chão e Os Imigrantes</i>	27
Imagem 3: <i>Pantanal e Renascer</i>	27
Imagem 4: O solilóquio de Gertrude.....	48
Imagem 5: Grupo indígena isolado na Amazônia.....	52
Imagem 6: “Eles estão aqui”.....	57
Imagem 7: A técnica do políptico.....	65
Imagem 8: Duas famílias em contraste.....	100
Imagem 9: Na fazenda de Joventino.....	103
Imagem 10: O ciclo da vida e da morte no Pantanal.....	105
Imagem 11: <i>Frames</i> colhidos do capítulo 001, de <i>Pantanal</i>	107
Imagem 12: A conflagração.....	109
Imagem 13: Camuflagem e rendição.....	110
Imagem 14: Sete palmos.....	113
Imagem 15: A circularidade.....	116
Imagem 16: As alternâncias dos planos.....	122
Imagem 17: Quebra de eixo.....	123
Imagem 18: Nova quebra de eixo.....	124
Imagem 19: Inversão no quadro.....	125
Imagem 20: O retorno ao quadro.....	125
Imagem 21: Novo retorno ao quadro.....	126
Imagem 22: O coqueiro - no plano-sequência.....	127
Imagem 23: Frente a frente.....	128
Imagem 24: De volta ao começo.....	128
Imagem 25: Circularidade.....	129
Imagem 26: No plenário.....	133
Imagem 27: Manuscrito.....	133
Imagem 28: Revista <i>Veja</i> : a edição 1441.....	136
Imagem 29: O vazio.....	137
Imagem 30: Poética televisual.....	138
Imagem 31: A terra.....	138
Imagem 32: O signo da morte.....	139
Imagem 33: Documento em plano aberto.....	143
Imagem 34: Matteo e a Esperança.....	144
Imagem 35: Esquemas.....	145
Imagem 36: Desníveis.....	146
Imagem 37: <i>Esperança</i>	150
Imagem 38: Na dança das mãos.....	151
Imagem 39: <i>Esperança</i> , capítulo 001.....	155
Imagem 40: <i>Esperança e Terra nostra</i>	155
Imagem 41: Mãos em detalhes.....	156

LISTA DE TABELAS

Figura 1- Circuito da Televisão	76
--	----

LISTA DE QUADROS

Quadro 1: A saga dos coronéis. Fonte: Memória Globo (2008).	86
Quadro 2: A épic dos imigrantes. Fonte: Memória Globo (2008).....	87
Quadro 3: As adaptações literárias. Fonte: Memória Globo (2008).	88
Quadro 4: Histórias urbanas e agrourbanas. Fonte: Memória Globo (2008).	88
Quadro 5: Telenovelas pioneiras. Fonte: Memória Globo (2008).	89
Quadro 6: Remakes. Fonte: Memória Globo (2008).....	90

LISTA DE ABREVIATURAS

1. ABPA – Associação Brasileira de Preservação Audiovisual.
2. Ancine – Agência Nacional do Cinema.
3. APCA – Associação Paulista de Críticos de Arte.
4. BCC – Banco de Conteúdos Culturais.
5. BG - *Background*.
6. CGIIRC – Coordenação Geral de Índios Isolados e Recém Contatados.
7. Comcult – Grupo de Pesquisa Comunicação e Cultura em Televisualidades.
8. CPI – Comissão Parlamentar de Inquérito.
9. CPRM – Companhia de Pesquisa de Recursos Minerais.
10. CPT – Comissão Pastoral da Terra.
11. Fapemig - Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais.
12. Farc - Forças Armadas Revolucionárias da Colômbia;
13. Funai – Fundação Nacional do Índio.
14. IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística.
15. IMDB – *Internet Movie Data Base*.
16. Incra – Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária.
17. ISA – Instituto Socioambiental.
18. MPF – Ministério Público Federal.
19. NICs – *New Industrialized Countries*.
20. ONG – Organização Não Governamental.
21. PEC – Proposta de Emenda Constitucional.
22. PIB – Produto Interno Bruto.
23. Real Academia Espanhola – RAE.
24. Renca – Reserva Nacional do Cobre e Associados.
25. RSC – *Royal Shakespeare Company*.
26. Selaccult - Seminário América Latina Comunicação e Cultura.
27. STF - Supremo Tribunal Federal.
28. UC – Unidade de Conservação.
29. UNCTAD – *United Nations Conference on Trade and Development*.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	17
1.1. <i>A telenovela como prisma para a observação da sociedade e da cultura</i>	17
1.2. <i>Matrizes culturais enquanto mediações.....</i>	19
1.3. <i>A pertinência da obra de Benedito Ruy Barbosa: a terra, o verbal e o não-verbal</i>	25
1.4. <i>O potencial estético e artístico negado à televisão.....</i>	29
1.5. <i>Horizontes metodológicos possíveis e o movimento da tese.....</i>	30
2. DOS ESTILHAÇOS: A ANÁLISE CULTURAL E A CRÍTICA À MODERNIDADE DESDE A AMÉRICA LATINA	34
2.1. <i>Desde as margens: Modernidade, Análise Cultural e pensamentos latino-americanos.....</i>	34
2.2. <i>Relevos e reentrâncias: o complexo jogo da cultura desde a América Latina</i>	43
2.3. <i>A terra e as sociedades distintas.....</i>	51
3. PAISAGENS: DIÁLOGOS POSSÍVEIS ENTRE OS ESTUDOS VISUAIS E OS ESTUDOS DE TELEVISÃO E O DESENHO METODOLÓGICO	57
3.1. <i>Das contribuições dos Estudos Visuais: a visualidade e composto imagem/texto</i>	57
3.2. <i>Do encontro com as televisualidades</i>	70
3.3. <i>Das contribuições dos Estudos de Televisão: o estilo televisivo e a forma textual televisiva</i>	76
3.4. <i>Metodologia.....</i>	83
3.4.1. <i>O problema de pesquisa</i>	85
3.4.2. <i>A partir da terra, o recuo histórico</i>	85
3.4.3. <i>Dimensionamento da empiria</i>	90
3.4.4. <i>Instrumentais de análise</i>	92
3.4.5. <i>Os eventos narrativos: corpus empírico.....</i>	94
4. AS TELEVISUALIDADES DA TERRA E SUAS MATRIZES CULTURAIS	98
4.1. <i>Pantanal (Manchete, 1990) – Fogo sobre terra!</i>	98
4.1.1. <i>ANÁLISE: A matriz da grilagem de terras – domínio e concentração fundiária no meio rural brasileiro</i>	98
4.2. <i>Renascer (Globo, 1993) – A trajetória circular de Tião Galinha ou de quanta terra precisa um homem?</i>	114
4.2.1. <i>ANÁLISES: A matriz cultural do mandonismo e da concentração de terras – a reivindicação do trabalhador pela distribuição e pelo acesso à terra.....</i>	114
4.3. <i>O rei do gado (Globo, 1996) – O senador Caxias ou a voz que ecoa no vazio!.....</i>	132
4.3.1. <i>ANÁLISES: A matriz cultural do mandonismo e da concentração de terras – a reivindicação do representante eleito por mudanças estruturais na distribuição de terras.....</i>	132
4.4. <i>Terra nostra (Globo, 1999) e Esperança (Globo, 2002) – “Jogo do trabalho na dança das mãos”</i>	142
4.4.1. <i>ANÁLISES: Matriz cultural da posse e do mando frente ao sentido de prosperidade, o “fazer a América” do imigrante.....</i>	142
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	157
5.1. <i>Dar imagem à teoria: desafios metodológicos</i>	157
5.2. <i>Nossas fissuras: o encontro com as matrizes.....</i>	160
6. REFERÊNCIAS	165
APÊNDICES.....	173

1. INTRODUÇÃO

“Se queres ser universal começa por pintar a tua aldeia” - Tolstoi

1.1. A telenovela como prisma para a observação da sociedade e da cultura

Em 10 de dezembro de 2017, no palco do programa de auditório vespertino *Domingão do Faustão*, da TV Globo, a premiação dos Melhores do Ano laureou os seus vencedores¹ nas áreas da música, da televisão e do telejornalismo – os dois últimos, especificamente, da emissora promotora do evento. Os destaques desse ano foram os atores e as atrizes da telenovela *A força do querer*², de Glória Perez. As temáticas introduzidas na trama repercutiram durante o período de exibição – entre abril e outubro – e entre os ganhadores do prêmio, naquele domingo, que, por ocasião, versaram sobre a importância da telenovela na sociedade brasileira, por “retratar a nossa realidade”.

A questão das sexualidades e das identidades “trans”, o narcotráfico e sua inserção no cotidiano das metrópoles, o vício em jogos e a psicopatia estavam entre os temas trabalhados pela autora e configuram aquilo que críticos e estudiosos da telenovela (COSTA, 2016. HAMBURGER, 2005. PALOTTINI, 2012. TÁVOLA, 1996) consideram um estilo autoral. A própria Glória Perez admite, em diferentes ocasiões que, como historiadora, as questões que envolvem as mudanças do conhecimento humano, em suas várias expressões, a afetam de forma singular e, na condição de novelista, a orientam para a criação de histórias que destacam a sua preferência por problemas sociais e avanços na ciência que podem render trechos dramáticos.

No Brasil, a urdidura de tramas para telenovelas a partir da representação das experiências e das questões/problemas sociais é conhecida, desde os anos 1990, como *merchandising social* (SOUZA, 2004. MAZZIOTTI, 2006. HAMBURGER, 2005). De acordo com Nora Mazziotti (2006), ao observar semelhante abordagem em outras telenovelas latino-americanas, essas estratégias se erigem nas mediações entre a telenovela e a sociedade, ou seja, estabelecem a ponte entre a indústria cultural e as práticas sociais. O *merchandising social* refere-se, ainda, ao planejamento de inserção do produto no mercado, observando o momento, o apelo, o espaço, a demanda e o custo desse produto; e refere-se, também, ao insumo dramático e das tematizações que podem explorar, segundo Mazziotti (2006, p. 112-113) – ela observa, detidamente, as enfermidades/doenças – o mecanismo castigo/recompensa e a abordagem do

¹ Por meio de voto popular no site do programa: <<http://gshow.globo.com/programas/ Domingao-do-faustao/melhores-do-ano/>>.

² Com direção artística de Rogério Gomes e direção geral de Pedro Vasconcelos, a telenovela foi exibida nas faixas das 21h, entre 3 de abril e 20 de outubro de 2017, em 172 capítulos. A telenovela integra o catálogo de produções da TV Globo na feira de televisão NATPE, realizada em janeiro de 2018, em Miami.

benefício social. Segundo a autora, o próprio *merchandising social*, por certo viés de compreensão, alça as emissoras e outras empresas privadas como promotoras de ações e campanhas direcionadas ao público, de modo independente das políticas governamentais³.

Na TV Globo, especificamente, o *merchandising social* foi instaurado, sobretudo, a partir da gestão de Marluce Dias da Silva à frente da Central Globo de Comunicação (CGCom), de 1997 a 2002, cuja visão era administrativa. Outros nomes importantes, nesse enfoque, são os de Otávio Florisbal (substituto de Silva) e Manoel Martins, diretor geral de entretenimento, cujas perspectivas eram comerciais. No *staff* de novelistas da emissora, os que mais se ajustaram a essa lógica foram Glória Perez, Manoel Carlos e Benedito Ruy Barbosa⁴ (MAZZIOTTI, 2006. SOUZA, 2004. LOPES, 2003). Outros autores, como Lauro César Muniz, criticaram, abertamente, *merchandising social* como sendo a condição *sine qua non*, em detrimento do melodrama, para que a sinopse de uma telenovela seja avaliada e, por ventura, produzida. O que define uma telenovela, o melodrama ou o *merchandising social*? O *merchandising social*, por si, garante a eficácia do melodrama?

Se observarmos, por ora, a repercussão de *A força do querer* e o início de sua carreira internacional, ao que podemos supor, há uma engrenagem dialética, inscrita, no curso histórico. Desde a década de 1960, já se delineava a tentativa dos teledramaturgos e produtores de televisão de ajustar o modelo tradicional da telenovela às questões cotidianas e socioculturais brasileiras, perfazendo, assim, a trajetória de construção do modelo dito realista para o gênero (HAMBURGER, 2005; MATELLART E MATELLART, 1998; XAVIER, 2003; ORTIZ, 1991. SOUZA, 2004). Esse modelo, dentre outros elementos, envolvia: a) a adoção de diálogos com linguagem coloquial; b) a marcação mais flexível dos atores e das atrizes no cenário; c) o ritmo mais acelerado dos eventos no enredo; d) a presença de anti-heróis, ao invés do tradicional maniqueísmo (bem/mal, herói/vilão); e) o emprego de outros esquemas de enquadramento e movimento de câmera para a experiência visual (como o plano americano/contra-*plongée*, o primeiro plano/contra-*plongée*, o meio primeiro plano/*plongée* e/ou de movimentos no quadro como a panorâmica, o *travelling* e movimentos de objetiva); f) o aumento das gravações em

³ Em maio de 2002, o então presidente, Fernando Henrique Cardoso, elogiou a campanha contra as drogas inserida no enredo da telenovela *O clone*, de Glória Perez, e afirmou que o debate proposto contribuía para que o tema fosse discutido no país. Em fevereiro de 2003, pela campanha promovida por *The clone*, a autora e o diretor Jayme Monjardim receberam um prêmio concedido pelo FBI e pela *Drug Enforcement Administration* (DEA), órgãos do governo estadunidense para o combate ao tráfico de drogas.

⁴ Em 1971, o autor escreveu *Meu pedacinho de chão*, fruto da parceria de produção entre a TV Globo e a TV Cultura (SP). A proposta era de uma telenovela educativa (abordando questões como a desidratação infantil, as verminoses, etc.), cujo enredo foi construído a partir de relatórios estatísticos da secretaria estadual da Agricultura, no governo de Laudo Natel (1971/75), em São Paulo. Foi a primeira incursão de Barbosa na representação do universo campesino, seguida, em 1972, por *Jerônimo, o herói do sertão* (TV Tupi).

externas e locações, ao invés das e/ou em relação às tomadas de cenas e de sequências feitas, eminentemente, em estúdios; etc.

Para Ramos e Borelli (1989), a segunda metade dos anos 1960 corresponde à fase de conformação desse modelo e seria representada por quatro obras: a) *Os rebeldes*, de Geraldo Vietri (TV Tupi, 1967/68); b) *Beto Rockefeller*, de Bráulio Pedroso (TV Tupi, 1968/69); c) *Ninguém crê em mim*, de Lauro César Muniz (TV Excelsior, 1966); d) *Os tigres*, de Marcos Rey (TV Excelsior, 1968/69). Se tomarmos a lista de Ramos e Borelli (1989) como referência, ela precisa, então, ser acrescida de, pelo menos, um nome: Ivani Ribeiro. A teledramaturga roteirizou 13 telenovelas consecutivas para o horário das 19h30, na TV Excelsior que as promovia à moda do cinema – como grandes produções, sem recedentes. Dentre essas destacam-se *A grande viagem*⁵ e *Os fantoches*⁶. Essas novelas têm em comum o mistério e o suspense desenvolvido a partir de um único cenário⁷ onde se concentra um número reduzido de personagens, bem ao gosto dos filmes e dos romances policiais.

O que queremos dizer com isso é que a telenovela, talvez por sua matriz melodramática e no curso de sua consolidação na América Latina, passou a compor uma gramática formal a partir de elementos provenientes de outros formatos: “a telenovela vive da antropofagia de formatos, de gêneros, de ideias. Ela come todos os outros formatos e tons da televisão latino-americana e faz isso a seu bel-prazer.” (RINCÓN, 2008, p. 50)⁸. Aspecto este concernente aos mecanismos de conservação e inovação, próprios do meio (BUTLER, 2010; MITTELL, 2010; THOMPSON, 2003; MORIN, 2002.), mas que, também, dizem da inscrição da televisão e seus produtos – dentre os quais a telenovela – como práticas culturais marcadas pela hibridação (CANCLINI, 1997), pelas mediações e pela diversidade de matrizes culturais (MARTÍN-BARBERO, 2009).

1.2. Matrizes culturais enquanto mediações

A perspectiva de Jesus Martín-Barbero lança luz sobre as mediações⁹, sobre as “complexas relações constitutivas entre a comunicação, a cultura e a política” (2009, p. 14). De

⁵ Exibida pela TV Excelsior, às 19h30, de 1 de novembro de 1965 a fevereiro de 1966, dirigida por Wálter Avancini.

⁶ Exibida pela TV Excelsior, às 19h30, de julho de 1967 a janeiro de 1968, dirigida por Wálter Avancini e Carlos Zara.

⁷ No caso de *A grande viagem*, um navio em alto mar; já, em *Os fantoches*, um hotel de luxo.

⁸ Tradução nossa para: la telenovela vive de la antropofagia de formatos, de géneros, de ideas. Se come a todos los otros formatos y tonos de la televisión latinoamericana y lo hace a su antojo.

⁹ O conceito é movente, como sugerem as próprias revisões de Martín-Barbero a partir da compreensão de que as novas tecnologias da comunicação reorganizam a experiência social dos sujeitos. No prefácio da quinta edição de *Dos meios as mediações*, há a proposta de considera-las assentadas em dois eixos: o diacrônico que tensiona as matrizes culturais e os formatos industriais; e o sincrônico que relaciona as lógicas de produção

acordo com o autor, a televisão, por exemplo, é uma prática que se inscreve na cultura, bem como as competências de recepção. Em ambas as práticas, há atravessamentos de diferentes matrizes de ordem política, histórica e institucional que incidem tanto na produção dos chamados bens simbólicos como, também, na forma como os indivíduos produzem significados. Nesse sentido, Martín-Barbero (2009) conjectura sobre três possibilidades de mediações: a *cotidianidade familiar*, isto é, relações sociais e interpessoais e as relações com as instituições (escola, igreja, etc.), mais próximas dos indivíduos; a *temporalidade social*, as negociações de circunstâncias temporais entre o meio e o cotidiano dos indivíduos; e a *competência cultural*, ou seja, o capital cultural acumulado ao longo da vida dos indivíduos.

Compreendemos as matrizes culturais, também a partir de Martín-Barbero, que é descrita como metáfora chave para acessar esse difícil domínio que é a cultura. De acordo com Martín-Barbero (2009), no reconhecimento da especificidade do contexto latino-americano, há as concepções que homogeneizam o campo da cultura – para os críticos ilustrados o paradigma da cultura é a arte (2009, p. 297); para românticos/folcloristas, a cultura se define em função das raízes, a autenticidade e pureza da origem (2009, p. 309) –; e há a virada de perspectiva para os processos de comunicação (2009, p. 280), o que transgride uma concepção hegemônica e instrumental para, assim, observar os movimentos sociais e as relações com a cultura e a vida cotidiana: “os processos de comunicação ocupam a cada dia um lugar mais estratégico em nossa sociedade já que, com a informação-matéria-prima, situam-se até mesmo no espaço da produção e não só no da circulação.” (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 280).

Nesse contexto, de acordo com Francisco Cruces Villalobos (2008, p. 175), a partir de Martín-Barbero, a noção de matriz cultural “evoca toda a riqueza das determinações locais e históricas que permanecem fora do código e do próprio texto em si, e que será necessário recuperar na análise do processo de comunicação para não empobrecê-lo”¹⁰. As matrizes subjazem determinados processos, moldam, conformam as construções simbólicas. Elas têm certo caráter movediço e abstrato, porém orientam, por vezes, de modo muito concreto, determinados procedimentos e ações em diferentes planos – na política, na economia, nas relações sociais, etc.

às competências de recepção e consumo. Em *De los medios a las practicas* (1990), o autor sugere três mediações: a *sociabilidade* (interação social e interação e negociação com as instituições); a *ritualidade* (rotinas e práticas cotidianas); a *tecnicidade* (as características próprias do meio).

¹⁰ Tradução nossa para: evocar toda la riqueza de determinaciones locales e históricas que quedan por fuera tanto del código como del texto mismo, y que será necesario recuperar en el análisis del proceso de comunicación para no empobrecerlo.

As matrizes são ambientais, em termos da cultura, elas são diversas, se entrecruzam e atestam a pluralidade das formas de expressão. Por exemplo, Guillermo Sunkel (2016), ao analisar o jornalismo popular chileno, rastreou uma série de sinais (*señas*) no noticiário que identificavam e tornavam visíveis a resistência de um discurso frente ao discurso burguês. Assim, *paixão* e *razão* davam a expressar uma estrutura circundante que conformava o noticiário – ou seja, a matriz *simbólico-dramática* (paixão) e a *matriz racional-iluminista* (razão), o modo como ambas se entrelaçam na construção narrativa do noticiário popular.

Segundo Villalobos (2008, p.176), a ideia de uma matriz transmite imagens heterogêneas: a) sob uma acepção matemática da matriz como um algoritmo que é capaz de ordenar séries numéricas e gerar novas séries; b) por designação biológica da matriz como um útero, um receptáculo reprodutor; c) a partir de um sentido industrial da matriz como um recipiente para misturar ingredientes ou o molde em que se fundem objetos, de qualquer natureza, para dar forma a outros idênticos. Nas palavras de Villalobos: “a marca semântica que [essas imagens heterogêneas] compartilham é a noção de uma coisa a partir da qual se dá forma, de modo gerador, a outras (um molde, mas também um padrão, um modelo, um registro)”¹¹ (2008, p. 176 – acréscimo nosso). Por essa visada, as matrizes culturais expressam determinações ativas na organização social, apontam para os processos criativos de constituição do significado no cotidiano (VILLALOBOS, 2008, p. 177) o que revela, portanto, a cultura pela chave da pluralidade, das partilhas entre indivíduos de classes ou grupos sociais distintos – a cultura como fruto da construção, processo, produção. (WILLIAMS, 1992, p. 206).

Para Martín-Barbero (2009), a cultura é o lugar dos estudos dos meios de comunicação de massa e das mediações; a telenovela – como os demais produtos televisivos estão inscritos nessa dinâmica. Segundo o autor, a telenovela é a versão contemporânea e latino-americana do folhetim europeu que redimensiona o melodrama no contexto televisivo e da cultura de massa (2009, p. 307). Desse modo, conserva-se a parentalidade com o melodrama, com “a cultura dos contos e das lendas, a literatura de cordel brasileira, as crônicas cantadas nas baladas e nos *vallenatos*”; e preserva-se, em termos do tratado melodramático da narrativa midiática (RINCÓN, 2006, p. 111), uma estrutura periódica para a continuidade dramática e a incorporação de elementos da memória narrativa popular ao imaginário urbano-massivo (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 183).

Ainda no século XIX, de acordo com Marlyse Meyer (1996), o melodrama se expressaria no *railway literature*, na Inglaterra; e no folhetim, na França. Com o tempo, boa

¹¹ Tradução nossa para: La marca semántica que comparten es la noción de una cosa a partir de la cual se da forma, generativamente, a otras (un molde, pero también un patrón, un modelo, un registro).

parte da produção em prosa passou a ocupar esse espaço do jornal e popularizou o termo *romance-folhetim* (MEYER, 1996, p. 387). No campo da cobertura jornalística, como identificam Rincón (2006) e Sunkel (1985), a matriz *simbólico-dramática* e a *racional-iluminista* se intermedeiam e resistem nas práticas industriais de comunicação, notadamente, cremos pelo aspecto da serialidade das notícias. Esse cruzamento de matrizes é observável, por exemplo, na cobertura dos assassinatos em série cometidos por Jack, o estripador, na Londres, de 1888. As reportagens que tentavam aliar o composto *imagem/texto* nas chamadas *sketches*, de modo a construir uma visualidade para os crimes¹², com orientação de enquadramentos e de expressões faciais dos personagens – marcas da matriz *simbólico-dramática*, conforme vemos na **Imagem 1**.



Imagem 1: *Suspicious characters* (Personagens suspeitos) – jornais populares ilustrados tentavam aliar *imagem/texto* de modo a construir uma visualidade para os crimes do estripador, em Londres. **Fonte:** *The Illustrated London News* (setembro de 1888).

Cumprе destacar que o folhetim era uma estratégia comercial para atrair mais leitores e assinantes para o jornal, pois para acompanhar as histórias era necessário comprar os exemplares, diariamente. Outra característica do folhetim, como produto que oscila entre o literário e o editorial, é a possibilidade de reorientação da trama e dos personagens a partir da aceitação dos leitores¹³. “O estatuto da comunicação literária sofre com o folhetim um duplo deslocamento: do âmbito do livro para o da imprensa [...] e do âmbito do escritor-autor [...] para o do editor-produtor” (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 185).

¹² Jornais como *The Illustrated London News* e o *The Illustrated Police News* aliavam as expertises de redatores e de ilustradores – mais tarde, de fotógrafos – nesse sentido. No caso do assassino de Whitechapel, muitas das ilustrações que esboçavam as condições noturnas dos locais dos crimes serviram como referências para as produções cinematográficas sobre o assunto e para a série de HQs *From hell*, escrita por Alan Moore e ilustrada por Eddie Campbell, publicada entre 1989 e 1996.

¹³ Aspecto observável, também, no caso de Jack, o estripador: à medida em que os crimes ocorriam o interesse público por essa informação aumentava; somam-se ao contexto, os conflitos sociais em Whitechapel, um distrito multiétnico; a ampla lista de suspeitos e as cartas, muitas forjadas, assinadas pelo assassino (RUMBELOW, 2016, p. 122), tudo isso reorientava a trama e o interesse pelo caso.

É pelas perspectivas mercadológica e comunicacional que Mazziotti (2006) define a telenovela como o expoente televisivo do melodrama cujas manifestações assumem diferentes estilos a depender do país que as produz. Segundo Mazziotti, em comum as telenovelas latino-americanas conformam relatos de nação e história para a maioria de cultura iletrada e fortemente ancorada na oralidade. Assim, a autora descreve a conformação de um imaginário e de uma educação sentimental.

O modo de expressar afetos, emoções, formas de se engajar em um relacionamento interpessoal, o valor dado a essas relações, as normas sociais em torno do casal e a família, as relações de gênero, são amplamente mediadas pelo discurso da telenovela e o imaginário criado a partir dele. (MAZZIOTTI, 2006, p. 24)¹⁴

Fernando Gaitán, em artigo intitulado *La telenovela, la hija rebelde de la literatura* (2000), enumera as chamadas *historias-fuente*, isto é, histórias que, mesmo na contemporaneidade, alimentam os argumentos e roteiros das telenovelas na América Latina, e, por acréscimo nosso, no Brasil. A lista foi usada por Rincón (2006, p. 191-192) para explicar o tratado melodramático – que diz dos conflitos tradicionais que compõem as telenovelas latinas e brasileiras. Eis a lista¹⁵:

- i. *Cinderella*: luta de classes – a mulher pobre, que não sabe que é rica, se casa com o príncipe.
- ii. *Romeo e Julieta*: o amor impossível - o amor que supera todos os obstáculos, os pais e a família são os piores inimigos.
- iii. *O príncipe e o mendigo*: o impostor - a troca de papéis entre dois idênticos.
- iv. *O Morro dos Ventos Uivantes*: a rica e o pobre – os apaixonados vivem um amor impossível pois pertencem a classes sociais diferentes e, além disso, existe um possível incesto.
- v. *O conde de Monte Cristo*: a vingança – a falsa imputação de crime produz uma injustiça que gera um desejo de vingança para o qual adota-se uma identidade falsa.
- vi. *Os miseráveis*: a injustiça - a transformação de um personagem bom em mau por um ato de injustiça, mas, na sequência por um ato de bondade volta a ser bom.

No curso histórico, é preciso, pois, compreender a telenovela como a reelaboração da tradição da história oral, do teatro popular e do folhetim que se ajustou à lógica seriada do meio impresso, notadamente, os jornais, no período da Revolução Industrial e sua lógica de redes de

¹⁴ Tradução nossa para: Las manera de expresar afectos, emociones, las formas de de entablar una relación interpersonal, el valor dado a esas relaciones, las normas sociales en torno a la pareja y la familia, las relaciones de género, están en gran medida mediadas por el discurso de la telenovela y por el imaginario creado a partir de ella.

¹⁵ Tradução nossa para: La Cenicienta: lucha de clases - la mujer pobre, que no sabe que es rica, se casa con el príncipe. Romeo y Julieta: el amor imposible - el amor que vence todos los obstáculos, los padres e la familia son los peores enemigos. El príncipe y el mendigo: el impostor - el intercambio de identidades. Cumbres Borrascosas: la rica y el pobre – el amor imposible porque los enamorados pertenecen a diferentes clases sociales y, además, existe un posible incesto. El Conde de Monte Cristo: la venganza - el crimen produce una injusticia que genera un deseo de venganza, para lo cua se adopta una identidad que no es la propia. Los miserables: la injusticia - la transformación de un personaje bueno en malo por un acto de injusticia, pero luego, a raíz de un acto de bondade, vuelve a ser bueno.

transporte e de comunicação que permitiram os atravessamentos das fronteiras de tempo e de espaço. Nesse aspecto, cumpre, ressaltar a inscrição do melodrama no rádio, no início do século XX (RINCÓN, 2006), do qual derivou a telenovela, a partir dos anos 1950/60, por meio de hibridação – mudanças, transformações, incorporações no contexto da cultura de massa. De acordo com Maria Immacolata Vassallo de Lopes (2004), a telenovela se caracteriza como uma instância de mediação cultural e vetor de desterritorialização.

A telenovela desses anos, entre 1970 e meados de 1990, se constitui na melhor amostra do que possibilitam os cruzamentos entre o imaginário popular e o formato industrial: uma narrativa televisiva que representa o maior êxito de audiência, dentro e fora da América latina, de um gênero que cataliza o desenvolvimento da indústria audiovisual latino-americana justamente ao mestiçar o desenvolvimento tecnológico do meio com os contratempos e as anacronias narrativas que fazem parte da vida cultural desses povos. (LOPES, 2004, p. 41-42)

Para Lopes (2004) a telenovela brasileira, especificamente, constrói sentidos sobre os discursos da vida pública e privada que conformam uma narrativa sobre a nação ou aquilo que se poderia denominar como um imaginário de nação. A autora localiza dentre várias obras de teledramaturgia, as telenovelas de Benedito Ruy Barbosa como as que mais destacadamente acionam mecanismos que incorporam contextos socioculturais e históricos na “cotidianização da narrativa” (LOPES, 2004, p. 39) – aspecto que a autora associa ao *merchandising social* – ou seja, o cruzamento do melodrama com temas sociais e políticos, notadamente do período da república e seus impactos no ambiente rural, especificamente.

Por uma visada histórica, notamos que essa teledramaturgia está inscrita numa perspectiva republicana, formando uma linha do tempo que se estende dos anos finais do Brasil Monárquico (1822-1889), passando pela Primeira República (1889-1930), pelo Estado Getulista (1930-1945), pela Experiência Democrática (1945-1964) até o período do Regime Militar (1964-1984) e a Transição para a Democracia (FAUSTO, 2006). Nas palavras da autora: “Quando uma novela galvaniza o país, nesse momento ela atualiza o seu potencial de sintetizar o imaginário de uma nação, isto é, a sua identidade, ou o que é o mesmo de se expressar como nação imaginada” (LOPES, 2003, p. 32).

No currículo profissional, entre 1940 e 1950, Benedito Ruy Barbosa acumulou experiência no campo comercialização de café, no interior dos estados de São Paulo e do Paraná (MEMÓRIA GLOBO a, 2008, p. 202-203). Em 1953, ele trabalhou como revisor de textos de *O Estado de S. Paulo* e escreveu crônicas esportivas para sucursal paulista do jornal *Última Hora*. Em 1959, a proximidade com Oduvaldo Viana Filho e com o Teatro de Arena resultou na única peça teatral escrita por Barbosa, *Fogo frio*, sob direção de Augusto Boal. O autor, por

meio da experiência no setor cafeeiro, cavou para o enredo a referencialidade em um fato histórico: a geada de 1953 que destruiu as plantações de café paranaense e paulista¹⁶.

A peça recebeu prêmios da APCA¹⁷, em 1960, e rendeu ao autor o contrato com a agência Denison Propaganda. O principal cliente da Denison era a Colgate-Palmolive¹⁸ que patrocinava as telenovelas para as emissoras da época (a TV Tupi¹⁹, a TV Excelsior²⁰ e a TV Record²¹). O contrato da multinacional com a agência previa a contratação de um “editor de *script* das telenovelas” (MEMÓRIA GLOBO a, 2008, p. 205-206), ao lado da principal produtora executiva da Colgate-Palmolive, no Brasil, a escritora Glória Magadan²². A função de editor de *script* configurou-se, pois, na incursão de Benedito Ruy Barbosa na consolidação da telenovela no país²³.

1.3. A pertinência da obra de Benedito Ruy Barbosa: a terra, o verbal e o não-verbal

A teledramaturgia de Benedito Ruy Barbosa, compreendida entre as décadas de 1960 e 2010, é reconhecida por pesquisadores (FANTINATTI, 2004. HAMBURGER, 2000. LOPES, 2003. PORTO, 1994. SOUZA, 2004.) como aquela que, se comparada com a dos demais

¹⁶ Em 1953, uma geada provocou a redução acentuada da produtividade no setor cafeeiro e o Congresso Nacional promulgou a Lei Nº 2.095, de 16 de novembro de 1953 para facilitar as linhas de financiamento das lavouras. Em 14 de outubro de 1959, a Lei Nº 3.643 prorrogou o prazo de pagamento dos débitos dos cafeicultores amparados pelas Leis 2.095, de 16 de novembro de 1953, 2.697, de 27 de dezembro de 1955 e 3.393, de 27 de maio de 1958.

¹⁷ Melhor peça e autor revelação.

¹⁸ A Colgate-Palmolive Company é uma fabricante de produtos de higiene (sabões, sabonetes, cremes dentais, etc.), fundada em 1806 pelo inglês William Colgate, em Nova York (EUA). Após a Segunda Guerra, a concorrência direta com a Procter & Gamble (P&G) lançou a empresa em segundo lugar no mercado. Assim, uma das estratégias de *marketing* e *mersandising* adotadas, nos anos 1950, foi patrocinar programas de TV conhecidos como *soap-operas*. A Colgate-Palmolive usou o mesmo modelo nos mercados das Américas Central e do Sul patrocinando telenovelas das emissoras locais (LURIE e MAPPEN, 2004, p. 155-156).

¹⁹ Fundada por Assis Chateaubriand, esteve em atividade entre 18 de setembro de 1950 a 18 de julho de 1980.

²⁰ Fundada por Mário Wallace Simonsen, sócio da extinta companhia aérea Panair do Brasil, esteve em atividade entre 9 de julho de 1960 e 30 de setembro de 1970.

²¹ Fundada por Paulo Machado de Carvalho, está atividade desde 1953. Nos anos 1980, o canal que pertencia a Paulo Machado de Carvalho e Silvio Santos, foi comprado pelo empresário e religioso Edir Macedo, fundador da Igreja Universal do Reino de Deus.

²² Nome artístico de María Magdalena Iturrioz y Placencia (1920 - 2001), autora de telenovelas nascida em Havana. Após a Revolução Cubana (1959), refugiada em Porto Rico, Glória Magadan é contratada pela agência publicitária da Colgate-Palmolive para negociar com as emissoras de TV as telenovelas patrocinadas pela empresa. Radicada no Brasil, nos anos 1960, passa a exercer a mesma função. Entre 1965 e 1969, Glória Magadan passa a escrever telenovelas para a TV Globo, fruto da parceria da emissora com a Colgate-Palmolive. A autora também dirigiu o departamento de telenovelas da Globo, a convite do então diretor-geral da emissora, Walter Clark (CLARK, 1991. MEMÓRIA GLOBO, 2008.).

²³ A primeira obra assinada por Barbosa foi adaptação de no romance *A vingança do judeu*, de J. W. Rochester, que na televisão recebeu o título de *Somos todos irmãos* (TV Tupi, 1966, sob direção de Wanda Kosmo).

autores de televisão, apresenta, pelo menos duas características, em certa medida, distintivas e dignas de nota²⁴: i) a ancoragem na temática rural; ii) a grandiloquência audiovisual.

No que concerne à temática rural, na economia dos enredos assinados por Barbosa, estão incorporados às tramas subtemas como: os conflitos provenientes das relações de poder; as tensões provocadas pelas políticas de Estado; a discussão em torno do direito à terra; os contrastes entre os cenários rural (agropecuário) e urbano (industrializado); as relações entre as diferentes instituições sociais (os sindicatos trabalhistas, as escolas, as igrejas, os partidos políticos e os movimentos sociais) e as diferentes concepções de família (a consanguinidade, a bastardia, a união por laços de afeto, etc.)²⁵. De partida, acreditamos ser esta uma assertiva verdadeira, apregoada não só por pesquisadores acadêmicos dedicados à teledramaturgia brasileira, mas, também, pela crítica especializada dedicada à pesquisa histórica e enciclopédica sobre a televisão e as telenovelas (COSTA, 2016. XAVIER, 2007.).

Nesse contexto, a inserção dos temas sociais relacionados ao espaço campesino corrobora com a perspectiva de Lopes (2003) de que as telenovelas brasileiras representam e constroem sentidos sobre as vidas pública e privada, conformando uma narrativa sobre a nação. No caso da teledramaturgia de Barbosa, a autora a caracteriza como produções de temática eminentemente rural e com ancoragem na História do Brasil República, sendo acompanhada por Maria C. Jacob de Souza (2004) que analisou a cultura popular; por Márcia M. Corsi Moreira Fantinatti (2004) que investigou a representação dos movimentos sociais; e Mauro P. Porto (1994 e 2007) que pesquisou a representação do discurso político.

Em relação à grandiloquência audiovisual, as telenovelas de Barbosa, sob a direção de diferentes profissionais, ficariam notabilizadas pela experiência visual a partir do relevo, da hidrografia, da fauna e da flora de uma determinada região do interior do Brasil. Nesse contexto, essas operações ressaltam: o desafio tecnológico, no âmbito da produção, à época, para o registro audiovisual e a inserção do “maravilhoso” como predicativo do realismo pretendido para as materialidades televisuais. Esse foi o caso, nos anos 1970 e 1980, período da

²⁴ A exemplo do que identificamos anteriormente, em Glória Perez – o delineamento de um traço autoral dedicado a trazer para a telenovela elementos de uma realidade cotidiana.

²⁵ É, pois, possível observar na obra de Barbosa a predominância da chamada família nuclear (formada por um homem e uma mulher), porém, cumpre registrar a presença, não rara, nessa teledramaturgia, das formações familiares construídas com base no afeto, ou em torno de um eixo comum ou por laços de confiança e não, somente, nas relações de consanguinidade, parentesco ou casamento (SARTI, 1995). Cumpre destacar, ainda, a presença de uma família formada por uma mulher intersexual, a Buba (Maria Luísa Mendonça), um homem cis, Venâncio (Taumaturgo Ferreira) e uma filha adotiva, a menina de rua Teca (Paloma Duarte), em *Renascer* (1993).

paleotelevisão (CALDWELL, 1995)²⁶, das telenovelas *Meu pedacinho de chão* (TV Globo, 1971) e *Os imigrantes* (TV Bandeirantes, 1981/82) – **Imagem 2**.



Imagem 2: *Meu pedacinho de chão* e *Os Imigrantes*: a composição visual mostra o cenário natural ocupando uma vasta extensão do quadro dramático. **Fontes:** Reprodução de cenas da telenovela *Meu pedacinho de chão* – TV Globo/Memória Globo. Reprodução de cenas da telenovela *Os imigrantes* – TV Bandeirantes/Rede Vida.

Segundo Arlindo Machado e Beatriz Becker (2008), talvez por força do universo temático de Barbosa, a natureza como recurso cenográfico orienta a tessitura audiovisual, principalmente, a partir do sucesso de audiência e crítica da telenovela *Pantanal* (TV Manchete²⁷, 1990) e produções seguintes dirigidas por Monjardim (*Terra nostra*, TV Globo, 1999) e Luiz Fernando Carvalho (*Renascer*, TV Globo, 1993). Cremos, de partida, que nessas obras a natureza alça o protagonismo no quadro dramático – **Imagem 3**.



Imagem 3: *Pantanal* e *Renascer* – natureza alça o protagonismo no quadro dramático. **Fonte:** Reprodução de cenas da telenovela *Pantanal* – TV Manchete/SBT. Reprodução de cenas da telenovela *Renascer* – TV Globo/ Canal Viva.

Nós concordamos, com essas perspectivas, mas pressupomos que há um tema transversal nessas telenovelas: **a terra**. Cremos, por uma visada que compreende a dimensão verbal (palavra), que é a partir da terra que assuntos do contexto sociopolítico e cultural

²⁶ O termo demarca a transição da TV com imagem de intensidade zero para a televisão-estilo ou neotelevisão (tela 16:9 e tecnologia HD e 3D).

²⁷ A emissora foi fundada, em 5 de junho de 1983, no Rio de Janeiro (RJ), por Adolpho Bloch que a definia como “A TV do ano 2000”, ironicamente, encerrou as atividades em 10 de maio de 1999. A emissora pertencia ao Grupo Editorial Bloch, fundado em 1922.

brasileiro são debatidos agenciando determinadas matrizes culturais no intratexto das telenovelas. cremos, ainda, por uma visada que compreende a dimensão não-verbal (imagem/*picture*) que a articulação interna desses assuntos na materialidade do texto televisivo (elementos audiovisuais), em termos estéticos, faz uma dimensão poética ascender – uma criação artística que se vale de instrumentos de composição tais como a montagem e a edição de áudio e vídeo como formas de explorar o potencial estético na televisão.

Quem nos despertou a atenção para a experiência visual do tema da terra, e para as matrizes culturais relacionadas a esse tema, foi a pesquisadora Fabiola Orquera, com o texto *Las masas andinas ingresan al llano zafrero: Atahualpa Yupanqui y el cine* (2013, p. 179)²⁸, que foi objeto de estudo da reunião do COMCULT, grupo de pesquisa que abriga a tese, de 3 de abril de 2014. A autora analisou a representação do povo indígena do noroeste da Argentina, nos filmes *Horizontes de piedra* (Román Viñol e Barreto, 1956) e *Zafra* (Lucas Demare, 1959). As obras contam com a participação do folclorista Atahualpa Yupanqui que, segundo Orquera, é bastante, por vez para trazer à tona uma visão crítica das conflitos e tensões de natureza étnica, econômica e social, em relação à terra, em pleno peronismo.

O enredo melodramático dos dois filmes encontra referencialidade histórica ao expor a presença da agroindústria e suas formas de exercer o poder sobre a população andina. Em outra ponta do enredo, de acordo com Orquera, a matriz ideológica entra em cena com a luta de classes protagonizada pelos andinos para, assim, “desmontar o estereótipo que os pinta como ignorantes, passivos e preguiçosos” (2013, p.181/182)²⁹. Na experiência visual, para a autora, o homem é parte de uma paisagem simbólica repleta de pedras, animais e ventos, além da coexistência de crenças ancestrais e do cristianismo, da medicina natural e das aspirações científicas da modernidade. Foi justamente essa mescla do tradicional e do moderno e essa presença das múltiplas matrizes culturais, na composição visual, que nos reorientou na observação do *corpus* desta pesquisa. Encontramos na obra de Benedito Ruy Barbosa elementos semelhantes ao que descrevemos acima e que, ainda, não tinham merecido apreciação científica. Foi a partir desse texto que o tema da terra ascendeu, na reobservação da teledramaturgia de Barbosa, como tema transversal.

Diante do que expomos até aqui, podemos, pois, fazer duas constatações que nos afetam e nos direcionam à pesquisa: a) a telenovela tem o seu valor cultural, amplamente, reconhecido, e na dimensão verbal, o aspecto da referencialidade temática (o *merchandising social*) é

²⁸ Em obra organizada por Mirta Varela e Mariano Mestman, intitulada *Masas, pueblo, multitud en cine y televisión* (2013).

²⁹ Tradução nossa para: desarticular el estereotipo que los pinta como ignorantes, pasivos y perezosos.

valorizado; b) o mesmo não podemos afirmar em relação ao potencial audiovisual dessas obras e do reconhecimento da importância das imagens na televisão – este é, pois, um campo que demanda iniciativas e esforços de pesquisa. Acreditamos que é, exatamente, pela questão das identidades, da cultura como um discurso que nos diz de nós mesmos e de como os produtos televisivos, em especial a telenovela, são importantes relatos nesse contexto, nós viemos, então, reivindicar e discutir o ponto cego nesse edifício teórico: potência visual dos produtos televisivos (de ficção e de não-ficção) e de como eles, também, podem dizer da cultura.

1.4. O potencial estético e artístico negado à televisão

Na introdução do livro *Television style*, Jeremy G. Butler (2010, p.1) lança a pergunta: “Ousamos olhar atentamente para a televisão?”³⁰ A pergunta se justifica, pois Butler registra em epígrafe uma citação atribuída a Rudolf Arnheim para quem seria impossível que a televisão fosse além de sua função transmissiva e projetar-se, a exemplo do rádio e do cinema, como um meio capaz da interpretação artística da realidade. Ademais, de acordo com Butler (2010, p. 2), a noção de autoria, inspirada em concepções românticas do artista, via o estilo como uma manifestação da “visão” do indivíduo singular. Foi com base nessa noção que François Truffaut e seus colegas dos *Cahiers du Cinéma* lançaram a teoria do autor, em meados dos anos de 1950, desacreditando que a indústria da televisão, um meio visto como esteticamente atrofiado e um produto industrial, pudesse revelar autores. Em 1953, André Bazin (1997) previu que: “A imagem da televisão sempre conservará sua legibilidade medíocre”³¹.

Também permanecerá um produto essencialmente consumido no círculo familiar e, como tal, continuará a ser limitado a uma pequena tela. Em qualquer caso, uma grande tela de televisão para visualização coletiva em cinemas faz algum sentido apenas para programas de notícias ao vivo; mas a qualidade da imagem desse ‘telecinema’ seria muito inferior à do próprio cinema. Portanto, é lógico que a contraofensiva da indústria cinematográfica esteja sendo travada no seu território doméstico, na área de sua única superioridade: através do retorno ao seu potencial para o espetacular. (BAZIN, 1997, p. 80)³²

O crítico de artes Jean Debrix (1989, p. 558), em 1952, seguiu pelo mesmo percurso de negar o potencial artístico à televisão, ao observar a estética da “escritura visual” reconhecendo no cinema as condições “psicofisiológicas” favoráveis à introspecção do espectador. Na televisão, as condições seriam adversas, pois, a audiência estaria sujeita às interrupções de

³⁰ Tradução nossa para: Dare we look closely at television?

³¹ Tradução nossa para: the television picture will Always retain its mediocre legibility.

³² Tradução nossa para: It will also remain a product essentially consumed in the family circle, and, as such, it will continue to be limited to a small screen. In any case, a big television screen for collective viewing in movie theaters makes some sense only for live news programs; but the quality of the image of such 'telecinema' would be very inferior to that of cinema itself. So it is logical that the counteroffensive of the film industry is being fought on its home turf, in the area of its only superiority: through a return to its potential for the spectacular.

diferentes naturezas – desde os comerciais da programação, ao telefone que toca. De acordo com Debrix, os programas televisivos tendem a ser mais uniformes e menos artísticos. “A imagem da TV, no receptor doméstico, é demasiado pequena para assombrar os olhos, atrair a atenção ou invadir a imaginação, como faz a imagem cinematográfica” (DEBRIX, 1989, p. 559)³³. Faltou a esses autores a oportunidade de acompanhar/testemunhar o decurso do desenvolvimento (mesmo tecnológico) da televisão nas sociedades, porém, seus postulados teóricos permaneceram e ainda são usados para analisar o meio televisivo.

Segundo Butler (2010), considerar o potencial artístico dos produtos televisivos e adentrar na análise estilística do meio – e não, propriamente, do estilo de um indivíduo singular – requer reconhecer que o estilo existe e deixa marcas nos textos televisivos – não são meros “adornos” na composição audiovisual. A TV é texto (composto *palavra/som/imagem*) e é prática cultural, tem operacionalizações próprias e capacidade reelaborar seus esquemas produtivos (MITTELL, 2010) e de diálogo com as audiências, em contextos sociais específicos.

Nesse sentido, observar as telenovelas, especificamente, como produções artístico-culturais implica em reconhecer as marcas do estilo decorrentes de um esforço coletivo, ou seja, a união de expertises em diferentes estágios da produção (fotografia, sonoplastia, cenários, figurinos) e as estratégias sincréticas de composição do produto televisivo, as mestiçagens (MARTÍN-BARBERO, 2009) e a hibridação de formatos (CANCLINI, 1997) que tornam mais complexas o composto *palavra/som/imagem*.

1.5. Horizontes metodológicos possíveis e o movimento da tese

Diante do exposto, o nosso esforço de pesquisa tende, então, a se debruçar sobre a forma textual televisiva – seu composto *palavra/som/imagem* para: a) reconhecer o potencial audiovisual e estético dos produtos da televisão, em específico da telenovela; b) eleger a forma textual desses produtos como objetos/guias para as reflexões culturais que proporcionam; c) compreender que os produtos televisivos são constituídos por, “de um lado, estilos, poéticas, modelos narrativos; de outro, matrizes históricas e político-culturais, estético-populares e relações com a audiência” (ROCHA e PUCCI JR, 2016, p. 12).

Esse movimento está em consonância com os investimentos heurístico e metodológico do Comcult, com esteio conceitual nos Estudos Visuais (*Visual studies*), que empreende um gesto de “dar imagem à teoria” (MITCHELL, 2005 e 2009), ou seja, partir da análise da imagem (*picture*) – compreendida em sua situação completa de aparição que envolve suporte e meio –

³³ Tradução nossa para: “La imagen de TV, en el receptor doméstico, es demasiado pequeña como para assombrar al ojo, atraer la atención o invadir la imaginación como lo hace la imagen cinematográfica.”.

para investigar a conexão com aspectos contextuais. Em outros termos, pensar uma imagem fora dos cânones disciplinares – da estética, da história da arte ou da tradição dos estudos de cinema – que negam o potencial audiovisual televisivo.

No campo de estudos da televisão, há, historicamente, a prevalência dos estudos de sociologia e da etnografia que não resultaram em métodos que promovessem uma análise audiovisual da TV, um horizonte possível de investigação. Nesse sentido, os pesquisadores no campo de Estudos da Televisão atestam que a análise da forma textual televisiva é negligenciada (BUTLER, 2010; MITTELL, 2010; THOMPSON, 2003; PUCCI JR, 2013, 2012; ROCHA, 2017a, 2017b, 2016a, 2016b; ROCHA e PUCCI JR, 2016; BORGES, 2009) e apontam para a importância de examinar a relação entre imagens e discursos substituindo uma teoria binária, pela compreensão dialética, expressa no composto *imagem/texto* (*imagem/palavra; imagem/palavra/som*).

A partir do suporte do Comcult, nosso trabalho se edifica a partir de dois pilares: a) a teoria social crítica e os estudos culturais latino-americanos; e b) os Estudos Visuais e o tema das visualidades. Dessa forma, procuramos desenvolver um desenho metodológico que nos permita, num primeiro momento, perceber como a televisão tem, cada vez mais, contado suas histórias por meio da dimensão audiovisual, curiosamente, o aspecto que Bazin definiu como medíocre.

Nesse sentido, tentamos articular duas proposições importantes para esse desenho: a *conceitual*, a partir de Mitchell (2005 e 2009), no campo dos Estudos Visuais, que nos provem dos elementos culturais presentes numa experiência visual; e o *procedimental*, com o auxílio da análise de estilo, por orientação de Butler (2010), que nos oferece os passos metodológicos para a análise funcional, pois ambos os autores apontam que os elementos que compõem as experiências visuais cumprem determinadas funções e acenam para o que está fora da – e, ao mesmo tempo, subjaz à – materialidade, as matrizes culturais. Consideramos, ainda, uma inscrição da pesquisa no campo dos Estudos Visuais para compreender a posição que as visualidades e as televisualidades ocupam nesse campo de investigação e na sociedade contemporânea caracterizada pela difusão coletiva – por meios digitais – e de informações – por multiplataformas – não necessariamente reconhecidos em termos de potencial artístico por cânones disciplinares tradicionais. Tal contexto de convergências faz vir à tona novas formas de representar visualmente o mundo – os modos de ver e de fazer ver –, além da reorientação dos métodos de produção na televisão, especificamente.

Desse modo, considerando que os produtos televisivos são constituídos por estilos, poéticas, modelos narrativos e por *matrizes* históricas e político-culturais, nós partiremos da

materialidade visual que, ora, já nos ensejou a transversalidade do tema da terra, nas telenovelas de Barbosa, para identificar na fricção do composto *imagem/som/texto*, as matrizes culturais e históricas (MARTÍN-BARBERO, 2009) que subjazem esse tema, emergem e sustentam essa presença quando da análise televisual. Em outros termos, o que a experiência visual das telenovelas – as televisualidades – e suas matrizes nos oferecem de dados que nos permitam compreender e interpretar experiência brasileira, especificamente, em sua inscrição na América Latina, com a modernidade.

Nosso *corpus* empírico abrange cinco eventos narrativos extraídos de cinco telenovelas que abordam de modo ostensivo o tema da terra, no *prime time* da televisão brasileira, às 20h (no caso da TV Globo) e às 21h30 (no caso da TV Manchete), são elas a saber: *Pantanal* (TV Manchete, 1990), *Renascer* (TV Globo, 1993), *O rei do gado* (TV Globo, 1996/97), *Terra nostra* (TV Globo, 1999) e *Esperança* (TV Globo, 2002/03).

Em termos de estrutura, compomos um caminho de investigação/reflexão que se desenvolve em três capítulos, mais apêndices. No primeiro, situamos a teoria social crítica desde a América Latina, cuja formulação teórica é construída, em grande parte, como tentativa de compreender uma experiência de modernidade configurada na região enquanto uma realidade em que projeto racional-iluminista ganhou contornos próprios e específicos, sobretudo no que diz respeito à presença da televisão e às expressões da cultura popular frente ao massivo. Ao descrever e explicar tais processos, os autores (HERLINGHAUS e WALTER, 1994. BUNNER, 1988, 1992 e 1994. RICHARD, 1994 e 1996. PAZ, 1994. SARLO, 2003 e 2010. MARTÍN-BARBERO, 1989, 2004 e 2009. CANCLINI, 1997. ORTIZ, 1994. CHAUI, 1994.) propõem conceitos e análises que inauguram uma verdadeira epistemologia local – essa que os leva a escapar de dualismos e a investir em hibridações, mediações e mesclas que explicam o fenômeno social que se tornou a modernidade na América Latina.

No segundo capítulo, buscamos evidenciar os diálogos possíveis entre os Estudos Visuais e os Estudos de Televisão. A partir das asserções de Mitchell (2005), nossa reflexão se estende para um recorte possível da *visualidade*, as *pictures*, e da *televisualidade*, como conjuntos de discursos e práticas que constituem distintas formas de experiência visual, em circunstâncias historicamente específicas e relacionadas à dialética da construção visual do campo social e da construção social do campo visual (MITCHELL, 2005; DIKOVITSKAYA, 2005. JAY, 1994 e 1996; STURKEN e CARTWRIGHT, 2001; FOSTER, 1988; BREA, 2006; KNAUSS, 2006; SÉRVIO, 2014.).

Abarcamos, ainda, nesse capítulo, o campo dos Estudos de Televisão, os instrumentais possíveis para as análises do estilo televisivo e da forma textual televisiva, como modos de

investigar a televisualidade e suas matrizes culturais (BUTLER, 2009; 2010; MITTELL, 2010; THOMPSON, 2003; PUCCI JR, 2012, 2013; ROCHA, 2013, 2014, 2015. BORGES, 2009; MACKEE, 2006). Nesse esteio, o nosso desenho metodológico, vem em sequência e é composto por dois eixos: i) a *análise televisual*, um gesto de contemplação e de indagação sobre a vocação das *pictures*, sem aprisioná-las numa teoria cultural dada de antemão, conforme Mitchell (2005) orienta, é, ainda, um movimento que se presta a investigar os processos criativos e a composição televisual (jogo de elementos técnicos), em suas dimensões descritiva e funcional (BUTLER, 2010); ii) *análise cultural e histórica*, o movimento as matrizes culturais tecidas na composição televisual, uma análise que depende do primeiro movimento para observar os que as *pictures* ensejam em termos de teoria cultural.

No terceiro capítulo, apresentamos as análises dos cinco eventos narrativos que conformam o nosso *corpus*, a saber:

- i. *O massacre do Sarandi*, excerto da telenovela *Pantanal*, cuja televisualidade nos revela a matriz da grilagem de terras - domínio e concentração fundiária no meio rural brasileiro.
- ii. *Tião Galinha decide invadir terras*, extraído da telenovela *Renascer*, cuja televisualidade nos revela a matriz cultural do mandonismo e da concentração de terras – a reivindicação do trabalhador pela distribuição e pelo acesso à terra.
- iii. *Senador Caxias defende a Reforma Agrária*, evento colhido a partir da telenovela *O rei do gado* cuja análise televisual nos revela a matriz cultural do mandonismo e da concentração de terras – a reivindicação do representante eleito por mudanças estruturais na política de distribuição de terras.
- iv. *Matteo e Bartolo negociam loteamentos com o coronel Gumercindo, na Fazenda Esperança*, de *Terra Nostra*, e *Os imigrantes italianos compram a Fazenda Esperança*, da telenovela *Esperança*, cuja análise televisual conjunta nos revela a matriz cultural da posse e do mando frente ao sentido de prosperidade, o “fazer a América”.

Seguem-se as considerações finais que apontam para as nossas matrizes históricas e culturais que sustentam a temática na terra na representação visual e que habitam o ponto de físsura do composto *imagem/texto*. A imbricação, o entrecruzamento dessas matrizes, diz da nossa experiência com a modernidade e da importância da telenovela enquanto um produto cultural na América Latina. Em termos de perspectiva, a investigação das televisualidades revela a potência de a telenovela interagir com temas do cotidiano sociopolítico, configurando-se como uma experiência que é estética e cultural. Ressalta-se, ainda, a relevância e oportunidade de pesquisar as televisualidades, a experiência visual oferecida pela televisão, tendo em vista o contexto sociocultural de inserção do meio. Todavia, isso não pode significar, como parece prevalecer na maioria das abordagens dessa mídia, uma submissão da produção televisiva a discursos e análises cujas referências teóricas e até posições ideológicas chegam antes da consideração da materialidade propriamente dita.

2. DOS ESTILHAÇOS: A ANÁLISE CULTURAL E A CRÍTICA À MODERNIDADE DESDE A AMÉRICA LATINA

2.1. *Desde as margens: Modernidade, Análise Cultural e pensamentos latino-americanos*

Nesta seção, iremos discorrer sobre a modernidade na América Latina, a partir de uma teoria social crítica edificada desde a região. Compreendemos a modernidade em termos de uma experiência, em vez de um projeto, tal como é, usualmente, difundido, porque conforme esclarecem Herman Herlinghaus (2000 e 1994, com Monika Walter), José Joaquín Brunner (1988 e 1994), Jesús Martín-Barbero (1999, 2004, 2008 e 2009), Néstor García Canclini (1997) e Nelly Richard (1994 e 1996), as dinâmicas culturais latinas se entrecruzam com o chamado projeto racional unificador de matriz europeia. De acordo com Martín-Barbero (2003, p. 40) refletir sobre uma experiência de modernidade configurada na América Latina exige que pensemos: “em inovação e resistência, continuidade e rupturas, o atraso no ritmo das diferentes dimensões da mudança e a contradição, não só, entre diferentes áreas, mas, entre os diversos planos da mesma área, contradições na economia ou na cultura”³⁴.

Por essa visada, mais que pensar numa oposição ou numa relação dualista – pseudomodernidade latina e modernidade europeia, além da perspectiva de que os povos latinos são reprodutores e/ou deformadores de um projeto-modelo europeu – é, pois, imperativo compreender a “especificidade dos processos e a peculiaridade dos ritmos em que ocorre a modernidade” (MARTÍN-BARBERO, 2003, p. 40) nos países da América Latina. Para Martín-Barbero (2003, p. 35), a “nossa modernidade” e o nosso modo de estar e ver o mundo se constrói a partir das dinâmicas de mestiçagens e hibridações de nossas matrizes culturais diversas.

Richard (1996, p. 277), por sua vez, descreve o curso da modernidade na América latina como inconcluso, irregular (heteróclito) e absurdo, resultado de um amálgama de signos históricos e culturais que realiza a liga de tradição e modernidade entre si, “atraso e avanço, oralidade e telecomunicações, folclore e indústria, mitos e ideologia, ritos e simulacro”³⁵. Assim, a heterogeneidade cultural latino-americana – expressa pela mestiçagem de identidades, pelo hibridismo de tradições, pelas estruturas pré-colombiana e pós-coloniais e pelos

³⁴ Tradução nossa para: Pensar la modernidad en América Latina, y especialmente su crisis, nos está exigiendo pensar juntos la innovación y la resistencia, la continuidad y las rupturas, el desfase en el ritmo de las diferentes dimensiones del cambio y la contradicción no sólo entre distintos ámbitos sino entre diversos planos de un mismo ámbito, contradicciones en la economía o la cultura.

³⁵ Tradução nossa para: que juntan retraso y avance, oralidad y telecomunicación, folclore y industria, mito y ideología, rito y simulacro.

cruzamentos de línguas (idiomas) – conforma uma vereda de difícil pavimentação. Com isso, nos termos de Canclini (1997, p. 83), a “sinuosa modernidade latino-americana” e o processo de modernização tecnológica – redes e meios de comunicação, instituições políticas e econômicas, etc. – envolvem as “tentativas de intervir no cruzamento de uma ordem dominante semi-oligárquica, uma economia capitalista semi-industrializada e movimentos sociais semitransformadores”. Na América Latina, segundo Canclini (1997, p. 17): “as tradições ainda não se foram e a modernidade não terminou de chegar”.

Uma vez que as sendas por onde esses processos modernos tentam assentar seus trilhos são repletas de contornos e reentrâncias – os contextos e dinâmicas históricos e sociais, desigualdades, etc. –, a tradição e a modernidade alçam outro espaço de cena, o do *entremezclarse*. Conforme atesta Richard (1996, p. 276): “a tradição e a modernidade deixam de se opor sob o signo do antagonismo entre o antigo (repetição) e o novo (transformação). De acordo com isso, a modernidade não veio aqui para substituir a tradição, mas para misturar-se com ela”³⁶. Assim, para Simone Maria Rocha (2016, p. 188) “quando ocorrem misturas do ponto de vista cultural, não é possível pré-determinar o que se obterá de resultado”; tal perspectiva coloca em xeque a noção de “projeto” da modernidade na América Latina, pois segundo Heller e Fehér (1994, p. 139), um projeto demanda continuidade e, certo plano de conclusão. Por isso, compartilhamos da constatação defendida por pensadores latinos (MARTÍN-BARBERO, 2008 e 2009. HERLINGHAUS e WALTER, 1994. BUNNER, 1988, 1992 e 1994. RICHARD, 1994 e 1996. HELLER e FEHÉR, 1994) de que o mais apropriado seria, pois, pensar em diferentes experiências de modernidade na região.

Diante do exposto, o edifício teórico-crítico erigido por diferentes autores latino-americanos (HERLINGHAUS e WALTER, 1994. BUNNER, 1988, 1992 e 1994. RICHARD, 1994 e 1996. PAZ, 1994. SARLO, 2003 e 2010. MARTÍN-BARBERO, 1989, 2004 e 2009. CANCLINI, 1997. ORTIZ, 1994. CHAUI, 1994.) envolve a criação e a proposição de conceitos, de métodos e de metodologias na tentativa de apreender essa realidade culturalmente heterogênea ou, nas palavras de Brunner (1992, p. 43), “compreender o contexto operacional da cultura que, normalmente, é chamado de tradicional (e em alguns países, oligárquico), se for desejado, então, abordar a análise das rupturas e continuidades que implica a emergência da

³⁶ Tradução nossa para: Tradición y la modernidad dejan de contraponerse bajo el signo rupturista del antagonismo entre lo viejo (repetición) y lo nuevo (transformación).[...] Según esto, la modernidad no vino aquí a sustituir la tradición, sino a entremezclarse con ella [...]

modernidade latino-americana”³⁷. De acordo com Herlinghaus (2000, p. 771) essas reflexões se inscrevem na “busca de novas estratégias de crítica da modernidade em tempos de globalização avançada”³⁸, de um pensamento e teorização críticos que articulam outros horizontes conceituais e metodológicos interdisciplinares e transdisciplinares. Esse empreendimento, segundo Herlinghaus (2000) e Herlinghaus e Walter (1994), inaugura, como dissemos, uma epistemologia local para escapar dos dualismos (centro/periferia, civilização/barbárie) e a investir em hibridações, mediações e mesclas que visam explicar o fenômeno social que se tornou a modernidade na América Latina.

Herlinghaus e Walter (1994) compreendem esse pensamento crítico e/ou “sensibilidade crítica”, desde a América Latina, como um “desafio hermenêutico” frente à pretensa “competência exclusiva do mundo desenvolvido sobre as questões da modernidade” (2000, p. 772)³⁹, ou seja, refletir sobre a crise da modernidade a partir da periferia, de uma posição própria (HERLINGHAUS, 1994, p. 15). Assim, outra racionalidade local é chamada para, em linhas gerais, investigar e analisar: a) o desenvolvimento da comunicação de massa e as mediações culturais – dentro de uma perspectiva multicultural, na região; b) os delineamentos heterogêneos do “conjunto de experiências da modernidade” que envolvem as mediações entre a cultura e política, entre o massivo e o popular (HERLINGHAUS e WALTER, 1994, p. 14).

No que concerne à hermenêutica, diversas propostas foram formuladas a partir da posição central do conceito de cultura, acionando: a) determinadas chaves conceituais para investigar as estruturas sociais a partir da heterogeneidade cultural – a “cultura de mesclas” (SARLO, 2003/2010), as “culturas híbridas” (CANCLINI, 1997) e as “matrizes culturais, as mestiçagens e mediações” (MARTÍN BARBERO, 2008 e 2009) – e a constituição plural das identidades latinas (BRUNNER, 1988. RICHARD, 1994, p. 210); b) a análise dos dispositivos pelos quais as formas simbólicas/culturais são produzidas, distribuídas e consumidas no contexto regional frente ao mundo globalizado (ORTIZ, 1994, p. 188. MARTIN-BARBERO, 1994, p. 1996. MONSIVÁIS, 1994, p. 148.); c) e o estudo das interações e dos modos como os diferentes atores sociais se apropriam dessas formas e reelaboram seus significados, cotidianamente (PAZ, 1994. HERLINGHAUS e WALTER, 1994. BRUNNER, 1994. SARLO,

³⁷ Tradução nossa para: Habría que partir, por ejemplo, por entender el contexto operativo de la cultura que suele llamarse tradicional (y en algunos países, oligárquica), si se desea luego abordar el análisis de las rupturas y continuidades que implica la emergencia de la modernidad latinoamericana.

³⁸ Tradução nossa para: a búsqueda de estrategias nuevas de crítica de la modernidad en tiempos de la avanzada globalización.

³⁹ Tradução nossa para: cuestiona hoy la exclusiva competencia del mundo desarrollado sobre los asuntos de la modernidad.

2003/2010. MARTÍN-BARBERO, 1989, 2004, 2008 e 2009. CANCLINI, 1997. ORTIZ, 1994. CHAUI, 1994. RICHARD, 1994 e 1996).

Para esses autores, os ditos paradigmas disciplinares clássicos – como os da Sociologia e os da Antropologia – circunscritos em suas marcas fronteiriças, não respondem, suficientemente, às abordagens da experiência da modernidade e das culturas da América Latina – e demais regiões ditas periféricas (HERLINGHAUS e WALTER 1994, p. 14-15. ASAD, 2003, p. 13-14). Por sua vez, Brunner⁴⁰ (2001, 1994 e 1988) descreve que esse esforço transdisciplinar se traduz na busca por “chaves da cultura” que auxiliem a compreensão de como a modernidade – dentro de um processo civilizatório de matriz logocêntrica e imperialista – “se difunde fora do seu espaço europeu-ocidental de origem”⁴¹ (2001, p. 245) num contexto, culturalmente, híbrido e heterogêneo. O esteio conceitual de Brunner são as proposições de Martín-Barbero (2009) e de Canclini (1997); assim, as tentativas do autor em interpretar a modernidade concentram-se nas mediações da cultura, nas mestiçagens e no modo como diferentes matrizes culturais circulam entre diversas instituições em sociedade e indivíduos, bem como a forma em que os bens simbólicos/culturais são (re)produzidos e (re)significados.

A Análise Cultural, segundo Griselda Pollock⁴² (2007), corresponde à iniciativa transdisciplinar, no campo dos Estudos Culturais, que se ocupa da produção e da circulação da cultura, além das interações entre produção, recepção e consumo de bens simbólicos/culturais – ou seja, as mediações, descritas por Martín-Barbero (2009; 2008; 2001; 1990.). Para Pollock, esse ânimo científico se erige como o espaço de encontro e de articulação entre as diversas práticas e métodos qualitativos no campo das Artes, das Humanidades e das Ciências Sociais – dentre os quais, a autora destaca a Etnografia. Essa perspectiva é endossada por Mieke Bal⁴³ (2007) ao defender que a Análise Cultural se configura como “um esforço interdisciplinar” (*an interdisciplinary endeavour*)⁴⁴ de estudo da cultura, das representações, dos processos e das práticas culturais, em mudança no curso histórico. Desse modo, os estudos podem eleger como

⁴⁰ Professor titular e pesquisador da Faculdade de Educação da Universidade Diego Portales (UDP), onde dirige a Cátedra UNESCO de Políticas Comparadas de Educação Superior.

⁴¹ Tradução nossa para: comprender cómo se difunde la modernidad fuera de su espacio europeo-occidental de origen.

⁴² Professora sul-africana de História Social e Crítica da Arte, analista cultural e pesquisadora dos estudos feministas pós-coloniais nas artes visuais, na Faculdade de Artes, Humanidades e Culturas da Universidade de Leeds (Reino Unido).

⁴³ Professora de História da Arte e videoartista, da Escola de Amsterdã para Análise Cultural (ASCA), Universidade de Amsterdã.

⁴⁴ De acordo com Bal (2007), a Análise Cultural não tem a conformação de uma disciplina, em termos de uma determinação do campo, dos métodos e dos objetos, trata-se antes, de uma proposição metodológica e conceitual de natureza inter/transdisciplinar.

objetos os textos, as imagens, os filmes e os grafismos de uma determinada sociedade ou grupo social. Segundo a autora, outros objetos desse esforço interdisciplinar de investigação poderiam ser, ainda: os comportamentos, as crenças, os processos de inovação, os contextos regionais frente à globalização⁴⁵ e a uma dita condição pós-moderna e o estudo das diversidades (de etnia, de gênero, de sexualidades, etc.).

Assim, esses exames científicos são moventes, em termos dos objetos – em observação em dado contexto – dos conceitos e das metodologias – esses provenientes de distintos campos disciplinares – agenciados no trajeto de pesquisa, considerando, de partida, o objeto e o que ele vem a expressar da cultura – este é, pois, um gesto que nos anima ao não proclamar que uma determinada disciplina detém a chave de leitura dos objetos e das formas culturais, principalmente, em se tratando da televisão. A autora enfatiza, ainda, a intersubjetividade implicada na heurística, na transmissibilidade do conhecimento e na combinação de procedimentos experimentais com métodos canônicos constituídos nas ciências, pois, nas palavras de Bal (2007, p.3): “os Estudos Culturais devem a seus princípios de antielitismo à sua firme posição contra a exclusão de tudo o que não é canônico”⁴⁶. Por esse raciocínio, no processo científico de pesquisa, por vias inter/transdisciplinares, os objetos, os conceitos e os métodos são interagentes na análise.

O campo da análise cultural não é delimitado porque as delimitações tradicionais devem ser suspensas. Ao selecionar um objeto, você questiona um campo. Nem seus métodos estão sentados numa caixa de ferramentas à espera para serem aplicados; eles também são parte da exploração. Você não aplica um método; você realiza uma reunião entre vários, uma reunião em que o objeto participa, de modo que, em conjunto, o objeto e os métodos podem se tornar um campo novo, não delineado firmemente. É aí que a viagem se torna o terreno instável da análise cultural. (BAL, 2007, p. 1)⁴⁷

⁴⁵ Nesta parte do trabalho, os autores referenciados, cuja produção científica remonta as décadas de 1980, 1990 e 2000, fazem menção ao conceito de globalização, então em voga. O conceito é, pois, controverso e sofreu no curso das décadas frequentes revisões, notadamente nos campos das Ciências Sociais e da Comunicação Social. Geralmente, esses autores tentam para identificar e/ou definir determinadas mudanças nas dimensões política, econômica (processo de integração – mesmo tecnológica – dos mercados internacionais) e cultural. Thompson (1995, p. 219), ao referir-se às formas de transmissão cultural, observa o desenvolvimento técnico-científico, da segunda metade do século XX, principalmente dos meios eletrônicos de mediação. Harvey (2003, p. 140) descreve uma série de transformações políticas, econômicas e culturais – no final dos anos 1980 – relacionadas à “compressão do espaço-tempo” no mundo capitalista e fruto das tecnologias de redes de comunicação via satélite e de redes de transporte que viabilizam a produção, a difusão e consumo de informações de modo “imediate”, segundo o autor. Já os autores latino-americanos, citados neste trabalho, articulam suas proposições, também, no aspecto socioeconômico da globalização relacionado à inserção dos chamados NICs – hoje, países em desenvolvimento –, notadamente os países latino-americanos e asiáticos no Sistema Econômico Internacional, ainda no período da Guerra Fria. Esses países são caracterizados pela dependência das *commodities* e as estratégias para superar esse estado, ainda, estão em curso (SPERO e HART, 1977, p. 276).

⁴⁶ Tradução nossa para: [...]cultural studies owes it to its principles of anti-elitism, to its firm position against exclusion of everything that is non-canonical [...].

⁴⁷ Tradução nossa para: The field of cultural analysis is not delimited because the traditional delimitations must be suspended; by selecting an object, you question a field. Nor are its methods sitting in a toolbox waiting to be applied; they, too, are part of the exploration. You do not apply one method; you conduct a

Ao examinar o contexto latino-americano frente às experiências de modernidade, Brunner (1994, p. 49) descreve a Análise Cultural como uma especialização acadêmica que parte da constatação de que “toda cultura é um ‘microcosmos dos sentidos’ integrados em torno de um sentido mais geral que confere ao todo uma racionalidade imanente”⁴⁸. Essa especialização, por seu caráter metodológico e conceitual pluralista é, certa medida, controversa no meio acadêmico tradicional, por desafiar os cânones das pesquisas qualitativas e quantitativas, em termos da institucionalização e da disciplinarização das ciências – tais como as Ciências Sociais e as Humanidades.

Para Brunner (1994, p. 49-50) e Herlinghaus e Walter (1994, p. 15-16), no campo dos Estudos Culturais e a perspectiva da Análise Cultural – no exercício da pesquisa – demandam por enfoques transdisciplinares para compreender a circulação da cultura e das formas culturais, em diferentes materialidades, e como elas entretencem elementos da tradição e da modernidade. Segundo os autores, a Análise Cultural realiza um movimento que se aproxima, ao que nos sugere, da definição, introduzida por Canclini (1994, p. 111), de “ciências nômades”.

Ao considerar a cultura frente à modernidade e aos processos de modernização nos países latino-americanos, especificamente, Canclini (1994) distingue iniciativas científicas cujos procedimentos conceituais e metodológicos transitam por outras ciências – tais como a Sociologia e a Antropologia num espaço de interação epistemológica (CANCLINI, 1994, p. 111). Essas iniciativas não são – ao que podem parecer – isoladas, estão em curso desde os anos 1970, e se ajustam ao esforço, de acordo com John Beverley, Michael Aronna e José Oviedo (1995, p. 6-7), de pensar a América Latina por outros operadores racionais⁴⁹ diferentes das teorias da dependência e das teorias do desenvolvimento – certo modo, deterministas e unificadoras, ajustadas à lógica do projeto europeu da modernidade.

A perspectiva de “ciências nômades” localiza a produção do conhecimento como um mover-se, cujos aportes e abordagens conceituais-metodológicos não se restringem, unicamente, aos cânones da tradição científica – a especialização do conhecimento e a disciplinaridade, conforme criticam Edgar Morin (2002) e Boaventura de Sousa Santos (2000) – mas em projetos que empreendem um trânsito de elementos de investigação entre as fronteiras disciplinares.

meeting between several, a meeting in which the object participates so that, together, object and methods can become a new, not firmly delineated, field. This is where travel becomes the unstable ground of cultural analysis.

⁴⁸ Tradução nossa para: “un ‘micro cosmos de sentidos’ integrados en torno a un sentido más general que dota al conjunto de una immanente racionalidad.

⁴⁹ De acordo com os autores, esses operadores são possíveis dado o avanço, à época, das teorias literária e cultural.

Canclini (1997), ao explicar sobre a investigação cultural e as reestruturações simbólicas entre o culto, o popular e o massivo, destaca a compartimentação ou a divisão de em três pavimentos do mundo da cultura: “a história da arte e da literatura lidam com o “culto”; o folclore e a antropologia, consagrados ao popular; os trabalhos sobre comunicação especializada em cultura de massa.” (1997, p.19). Para o autor, necessitamos de “ciências sociais nômades” capazes de circular nas escadas que comunicam esses pavimentos ou, ainda nas palavras de Canclini (1997), necessitamos de um redesenho horizontal desses planos.

Quando consideramos, por exemplo, as diferentes abordagens ocidentais que versam sobre as mudanças culturais no contexto contemporâneo, como a sociedade do espetáculo (DEBORD, 1997), a sociedade de controle (DELEUZE, 1992), a pós-modernidade (LYOTARD, 1986), a sociedade do consumo (BAUDRILLARD, 1995), a condição pós-moderna (HARVEY, 1989), a modernidade líquida (BAUMAN, 2001), hipermodernidade (LIPOVETSKY, 2004), podemos observar pontos de contato no que diz respeito a não-perenidade, à compressão do tempo-espaço e à produção/distribuição/consumo globalizado de bens simbólicos no cotidiano. Assim, importa, ainda e então, para a inscrição do pensamento latino-americano, segundo Herlinghaus (2000), Brunner (2001) e Beverley, Aronna e Oviedo (1995), investigar, não só, como a América Latina se insere nesse cenário contemporâneo, mas, também, como a região participa da produção, difusão e consumo de bens simbólicos – os meios, as massas e as medições –, em rede globalizada; e as formas de existência da cultura popular nos meios massivos, como ocorre, por exemplo, nas telenovelas e demais ficções seriadas, na música, nos filmes, na cobertura esportiva e nos programas de rádio etc. (CANCLINI, 1997. ORTIZ, 1994, p. 188. MARTIN-BARBERO, 1994, p. 1996. MONSIVÁIS, 1994, p. 148).

É pelas vias desse raciocínio, desenvolvido a partir do cruzamento de aportes conceituais e metodológicos de diferentes disciplinas, para uma Análise Cultural, que autores latino-americanistas como Herlinghaus e Walter (1994), Brunner (2001, 1994 e 1988), Canclini (1997), Martín Barbero (2009), Beverley, Aronna e Oviedo (1995) e Richard (1994, p. 210), dentre outros, descrevem a ambiência cultural da América Latina como complexa⁵⁰ e/ou paradoxal (BRUNNER, 2001, p. 252), em termos da experiência desta região com a modernidade e com os instrumentos de modernização. A partir de Brunner (1994 e 2001),

⁵⁰ Talvez mesmo pela acepção de Morin (1994 e 2001), para definir aquilo que é tecido em conjunto.

poderíamos visualizar que a trajetória do projeto da modernidade, embora reúna princípios unificadores, se processa em um espaço/superfície cujos relevos têm entalhes cambiantes⁵¹.

As culturas da América Latina não expressam uma ordem - nem de nação, nem de classe, nem de religião, nem de qualquer outro tipo -, mas refletem na sua organização os processos contraditórios e heterogêneos de conformação de uma sociedade tardia, constituída em condições aceleradas internacionalização de mercados simbólicos a nível global. A modernidade cultural da região veio de mãos dadas com transformações profundas nas formas de produzir, transmitir e consumir cultura. (BRUNNER, 1994, p. 49)⁵²

Herlinghaus e Walter (1994) acompanham as perspectivas de Brunner (1994, p. 48) e Canclini (1994, p. 111) e, de modo complementar, os associamos aos raciocínios de Beverley, Aronna e Oviedo (1995), quando atentam para a condição de uma “modernidade periférica heterogênea”⁵³. O ato de olhar para a condição latino-americana, segundo Herlinghaus e Walter (1994, p. 17), demanda ter em conta duas dimensões, ao menos, que desafiam a investigação.

A primeira dimensão seria a das estruturas sociais caracterizadas pela heterogeneidade cultural, nos países latinos, tensionadas pelo incremento da comunicação de massa, a partir da década de 1950. Martin-Barbero (1994. 2009), Monsiváis (1994), Ortiz (1994) e Marilena Chaui (1994); Beverley, Aronna e Oviedo (1995) investigam as questões relacionadas à cultura popular e aos meios massivos nas sociedades latinas, a partir da música *pop*, do videoclipe, da telenovela, do futebol, as corridas fórmula 1, etc., ou seja, bens simbólicos que circulam em diferentes partes do mundo junto a outros de diferentes procedências, sob diferentes contextos de produção e consumo, principalmente no contexto de uma dita globalização, na metade da década de 1990.

A outra dimensão seria a epistemológica que preconiza as abordagens analíticas transdisciplinares no campo das Ciências Sociais e Humanas, uma vez que a América Latina parece demandar, conforme descrevem diferentes teóricos latino-americanistas

⁵¹ Nós nos referimos, metaforicamente, ao ato de nas artes plásticas determinados ornatos poderem ser esculpidos e/ou moldados em alto-relevo, em baixo-relevo ou em meio-relevo. A imagem nos parece apropriada pela expressão do movimento relacionado à produção do conhecimento, como Brunner (1988, 1994 e 2001) e Herlinghaus (1994 e 2001) sugerem a partir da noção de “ciências nômades” de Canclini.

⁵² Tradução nossa para: Las culturas de américa latina no expresan un orden – ni de nación, ni de clase, ni religioso, ni de ningún otro tipo – sino que reflejan en su organizaciín los procesos contraditórios y heterogêneos de conformación de una sociedadse tardia, constituída em condiciones de acelerada internacionalización de los mercados simbólicos a nível mundial. La modernidad cultural de la región ha llegado de la mano de profundas transformaciones em los modos de producir, transmitir e consumir la cultura. Em consecuencia, la cultura latinoamericana este em pleno proceso de incorporarse a la modernidad, desde el momento precisamente em que ha dejado atrás los rasgos exclusivos y excluyentes de la “ciudad de los letrados” para transformar em el vehículo multiforme de una creciente integración de masas.

⁵³ O conceito de “modernidade periférica” pensando por Herlinghaus e Walter (1994), mais tarde é redefinido como “modernidade heterogênea”, pelo próprio Herlinghaus (2000), por destacar, segundo o latino-americanista alemão, os contornos de uma heterogeneidade cultural, a partir das proposições teóricas de Néstor G. Canclini, Jesus Martín-Barbero, Renato Ortiz, Beatriz Sarlo e José Joaquín Brunner.

(HERLINGHAUS e WALTER, 1994, p. 11. BRUNNER, 1994, p. 48. CANCLINI, 1994, p. 111 e 1997. CALDERÓN, 1995, p. 55. MARTÍN-BARBERO, 1989 e 2009. SARLO, 1994, p. 223 e 2010. ORTIZ, 1994, p. 185), por reflexões que compreendam determinadas conjunturas pós-coloniais (BEVERLEY, ARONNA e OVIEDO, 1995, p. 7-8), numa dita condição pós-moderna que coexistem com outras dos períodos pré-colombiano, colonial, e da modernidade – as “temporalidades misturadas” (*mixed temporalities*), conforme identifica Fernando Calderón (1995, p. 59).

Herlinghaus (2000), em novo exame das proposições epistemológicas, discorre a respeito de uma “modernidade heterogênea”, isto é, um conceito que busca apreender a experiência de modernidade entre nós a partir de propostas anteriores que visam explicar que a modernidade na América Latina convive com múltiplas temporalidades, com o arcaico e com o moderno, com o popular e com o massivo, a saber: “modernidade não contemporânea” (Martín-Barbero), “modernidade híbrida” (García Canclini) e a “modernidade periférica” (Sarlo, Brunner). De acordo com Herlinghaus (2000, p. 773), essas perspectivas “influenciaram de maneira incomum no debate entre Humanidades e Ciências Sociais” e a “busca de ferramentas que nos permitam pensar nos problemas da cultura” e em “um quadro mais extenso e diversificado”.

Optamos pela noção de modernidade heterogênea que é oferecida como um conceito de busca cujas bases e cujos critérios fazem parte de reflexões que não encontram um orçamento categórico seguro. Com este conceito, a necessidade de continuar buscando espaços e estratégias para a descolonização epistemológica sem descartar a modernidade como horizonte é apontada. Ele serve, em vez de reivindicar um sistema categórico próprio, marcar diferenças e recolocar nexos ao debate. O conceito, tal como o esboçamos, aponta para um quadro de historicidade dualmente diferenciado, diferente do discurso de uma “pós-modernidade legítima” e de algumas posições pós-coloniais que veem toda modernidade pensada presa na lógica de um discurso colonial. A episteme da modernidade é constituída mais por mecanismos de incorporação do que exclusão, ou melhor, de marginalização, subordinação e resemantização que funcionam pela inclusão. Daí o interesse atual, “periférico”, em grande parte, na “hibridez” da episteme da modernidade. (HERLINGHAUS, 2000, p. 773)⁵⁴

⁵⁴ Tradução nossa para: Optamos por la noción modernidad heterogénea que se ofrece como un concepto de búsqueda cuyas bases y cuyos criterios forman parte de reflexiones que no encuentran ya presupuesto categorial seguro. Con este concepto se señala la necesidad de seguir buscando espacios y estrategias de descolonización epistemológica sin despedir la modernidad como horizonte. Sirve, en vez de reclamar un sistema categorial propio, para marcar diferencias y recolocar nexos de debate. El concepto, tal como lo esbozamos, señala un marco de historización doblemente diferencial, distinto tanto del discurso de una “posmodernidad legítima” como de algunas posiciones postcoloniales que ven todo pensamiento de modernidad preso en las lógicas de un discurso colonial. La episteme de la modernidad se constituye más por mecanismos de incorporación que de exclusión, o mejor dicho, de marginalización, subordinación y resemantización que funcionan por inclusión. De ahí el actual interés, “periférico” en gran medida, en la “hibridez” de la episteme de la modernidad.

Ainda no que concerne ao debate, Brunner (2001), também, realiza uma revisão do caminho conceitual – a partir das proposições de Martín-Barbero (1999) sobre os “destempos” (*des-tiempos*) latino-americanos – e propõe pensar numa “modernidade diferente” (BRUNNER, 2001, p.253), constituída a partir das mediações das formas de oralidade e dos meios massivos, das diferentes temporalidades e da pluralidade de matrizes culturais que, por extensão, permitem, ainda, pensar em modernidades latino-americanas.

2.2. Relevos e reentrâncias: o complexo jogo da cultura desde a América Latina

Na década de 1980, ao valer-se da Análise Cultural, Brunner (1988) empreende uma interpretação das relações entre a América Latina e a modernidade, a partir da noção de heterogeneidade cultural e das mediações para a construção das identidades na região (CANCLINI, 1997. SARLO, 2010. MARTÍN-BARBERO, 2009). Para isso, o autor observa o contexto cultural e sociopolítico do Chile⁵⁵ e forja a metáfora da cultura como um *espejo trizado* (BRUNNER, 1988, p.25): “A cultura, nosso *espejo trizado*, enfim, é aquela que dá forma aos sentidos para dar sentido às formas; [...] e é somente através delas que nos foi dado perceber a realidade, interagir com os outros e projetar uma identidade.”⁵⁶.

Preservamos a grafia em língua espanhola dessa expressão, pois, compreendemos que o sentido expande o que está descrito nos dicionários. No RAE, por exemplo, *trizado* seria algo *hecho de trizas, roto, destruído* (cheio de trincas, quebrado, destruído), pode ainda significar, em português, a depender do emprego, algo fragmentado, esfarrapado, rasgado, retalhado; e *trizar* pode significar *destruir, hacer trizas* (destruir, fazer trincas). Porém, Brunner parece investir numa circunstância/superfície/condição em outro sentido que não seja destruir, mas construir. Isto é, a superfície pode estar *trizada* mas não se rompe, não cai.

Ao que nos sugere, *espejo trizado*, que tem por função dar a significar a heterogeneidade cultural da América Latina, relaciona-se com três ações diferentes de formação e de revestimento de algo ou de alguma coisa que seriam: a incrustação, a aglutinação e a

⁵⁵ Cumpre ressaltar que essas reflexões foram escritas, durante a ditadura militar no Chile, presidida pelo general Augusto Pinochet (1973–1990). O contexto era de censura à imprensa, de restrição à liberdade de expressão e de perseguição política e prisão aos opositores. Essa realidade incide, em certa medida, na crítica que Brunner, um opositor à junta militar, tece sobre a tese da identidade nacional como uma narrativa falaciosa. O autor inclusive dedica um capítulo do livro sobre o significado político-cultural da ditadura em que o Estado abraça a regulação dos processos comunicativos e a repressão que instaura a cultura do medo, no terreno psicológico. Brunner nomeia esse processo como a “cultura da guerra interna”, sendo que esta guerra é entendida como uma “guerra ideológica” (BRUNNER, 1988, p. 106).

⁵⁶ Tradução nossa para: La cultura, nuestro espejo trizado, en fin, es la que da forma a los sentidos para dar sentido a las formas; [...] y es sólo a través de ellas que nos ha sido dado percibir la realidad, interactuar con los otros y proyectar una identidad.

justaposição; que significam cobrir, grudar e por-se junto. A cada releitura, nos parece, de fato, que Brunner (1988) está descrevendo uma condição ou situação que não é fixa e, sim, mutável, ou seja, a cultura em diferentes movimentos. Poderíamos pensar numa crosta. Sabemos que crosta terrestre, por exemplo, assume feições e relevos diferentes ao longo de sua extensão, pois sua formação é uma constante, embora, muitas vezes, nos pareça imperceptível. Assim, cremos que *espejo trizado* em função conotativa se presta a definir, descrever e significar movimento, dinâmica, processo, formação.

Na metáfora, a cultura é encarada como um complexo jogo de discursos de diversas temporalidades que coexistem de modo constitutivo. Nos termos de Brunner, ao observarmos a cultura, ela nos “devolve” um *espejo trizado*, ou seja, uma crosta composta por elementos-sedimentos culturais de diferentes procedências espaciais e temporais. Numa dinâmica viva, no curso histórico, outros discursos (novos ou reelaborados) se somam ao tecido ou ao ambiente. Por essa razão, muitas reflexões se concentram nos dispositivos⁵⁷ que transmitem e difundem a modernidade, no contexto da comunicação de massa, pois, eles são modificados, tecnologicamente, ao longo do tempo (BRUNNER, 2001, p. 247).

Assim, a partir de Brunner (1988), ao nos defrontarmos com a cultura vemos que o espelho está *trizado*, de modo irremediável, e que o poder não tem meios de recompor (p. 15-16), a fim de torná-lo uma superfície homogênea. Além disso, as interpretações sobre esse *espejo trizado* – isto é, a cultura – não têm valor absoluto (p. 22), pois, ainda segundo o autor, as marcas no espelho são, também, temporais e, em termos projetivos – na constituição das identidades –, nós não nos entreolhamos das mesmas maneiras (p. 28-30), o que sugere que o jogo interpretativo e identitário, bem como a cultura, tem caráter situacional cambiante no tempo e no espaço, assim, outros pedaços podem se unir, de alguma forma, ao *trizado*.

Sob a ótica do *espejo trizado*, Brunner (1988) tece limitações a respeito da existência de uma identidade nacional chilena – e, talvez, por extensão, de uma identidade latino-americana. Para este fim, o autor substitui o termo “nação” por “cultura” e, assim, num panorama histórico e sociopolítico daquele país, ele critica a lógica e/ou perspectiva homogeneizadora da expressão “identidade nacional”, em seu lugar é apresentado o conceito de “pluralidade de identidades”.

⁵⁷ Cumpre ressaltar que essas reflexões dos Estudos Culturais da matriz latino-americana, dos anos 1980 e 1990, listavam como exemplos de dispositivos a televisão, o rádio, o cinema, a música e os jornais. Hoje, na década de 2010, a se considerar as tecnologias digitais, poderíamos enumerar, ainda, as redes de *streaming* de vídeos que altera a forma de audiência (cultura participativa), de disponibilidade de programação (*on demand*, *binge-watching*, também chamado de *binge-viewing* ou *marathon-viewing*) de produtos televisivos (de ficção e de não-ficção); e as redes sociais e de mensagens instantâneas de texto e chamada de voz.

Dessa forma, desloca-se o sentido para a ideia de uma cultura híbrida que forja⁵⁸, por meio de elementos de matrizes culturais heterogêneas, uma identidade fragmentada. Nas palavras de Brunner (1988):

Nossa identidade “chilena” é feita, na realidade, de mitos e fragmentos ideológicos, de desejos frustrados e ruínas inconscientes, de retórica entrelaçada que nos constrói uma “memória” e denuncia “esquecimento” ou “repressão” que se deslizam através da malha de palavras e símbolos [...] Mais do que uma identidade nacional, existe uma cultura de pluralidade de identidades entre nós. Mais do que uma nação, somos um território de imagens nacionais opostas, uma idealização de nossos projetos, uma competição de utopias. (BRUNNER, 1988, p. 61)⁵⁹

Para nós, a metáfora do *espejo trizado* é, pois, visualmente, sugestiva em termos do complexo conjunto de relevos na superfície especular. Primeiro porque os múltiplos cacos destacam e/ou representam, no âmbito da sociedade, a coexistência de discursos de diversas matrizes, desde aqueles que dizem das dicotomias – tais como civilização e barbárie, tradição e modernidade, global e regional, desenvolvimento e subdesenvolvimento (ainda circulam, no século XXI, as noções de primeiro e terceiro mundo), democracia e autoritarismo, livre-expressão e censura – como, também, os discursos da multiculturalidade, das diversidades, etc. Isto é, essa metáfora nos sugere que esses discursos existem em potência de atualização no tempo e no espaço, a depender do contexto sociopolítico e dos movimentos dos agentes no jogo político.

No caso brasileiro, podemos citar, como exemplo, a decisão do STF, em 27 de setembro de 2017, que autoriza o ensino religioso facultativo e de natureza confessional nas escolas públicas. A matéria, em face da laicidade do Estado Republicano, faz vir à tona discursos que estão em voga em nossa sociedade como as denominações religiosas de diferentes matrizes; a perseguição às religiões de matriz africana; as abordagens de gênero e sexualidade no ensino; as competências públicas e privadas no que tange à profissão religiosa dos cidadãos; as formações familiares, etc. No decorrer do ano 2017, uma onda de ataques e de depredações aos templos e terreiros das religiões de matriz africana alcançou, não apenas, os noticiários, mas as redes sociais, pois, em determinados casos, as ações eram filmadas e difundidas em redes de *streaming*, como o *YouTube* e aplicativos de mensagens instantâneas de texto e chamada de voz, como o *WhatsApp*, o *Telegram* e *Facebook Messenger*.

⁵⁸ No sentido de modelar, criar, moldar.

⁵⁹ Tradução nossa para: Nuestra identidad ‘chilena’ está hecha, en realidad de mitos y fragmentos ideológicos, de deseos frustrados y ruinas inconscientes, de retóricas entreveradas que nos construyen una ‘memoria’ y denuncian ‘olvidos’ o ‘represiones’ que se cuelan por entremedio de la malla de las palabras y los símbolos [...] Más que una identidad nacional existe entre nosotros una cultura de la pluralidad de identidades. Más que una nación somos un territorio de imágenes nacionales contrapuestas, una idealización de nuestros proyectos, una competencia de utopías.

Em 2010, um evento de repercussão semelhante foi a promulgação do Decreto Nº 7.107⁶⁰ que firma “o Acordo entre o Governo da República Federativa do Brasil e a Santa Sé relativo ao Estatuto Jurídico da Igreja Católica no Brasil”. O Artigo 11 do decreto estabelece que a disciplina ensino religioso (católico e de outras designações religiosas) deve assegurar “o respeito à diversidade cultural religiosa do Brasil, em conformidade com a Constituição e as outras leis vigentes, sem qualquer forma de discriminação”⁶¹. De novo, o debate a respeito da inserção religiosa, notadamente a Igreja Católica, bem como as denominações Evangélicas, nas políticas institucionais do Estado – algo semelhante ocorre em outros países latino-americanos. Ou seja, esse debate não é algo adormecido na sociedade, como poderíamos imaginar e avaliar como retrocesso histórico, quando observamos apenas o fenômeno; trata-se de um debate em curso que depende dos movimentos dos agentes sociais e da alternância das situações políticas.

O debate, em âmbito acadêmico, traz à cena, novamente, a experiência da modernidade, mas em uma característica específica que é a separação das atribuições do Estado e das igrejas, conforme esclarecem, no campo da Antropologia, Talal Asad (2003 e 1999), César Alberto Ranquetat Jr. (2010) e Emerson Alessandro Giumbelli (2010). Segundo Asad (2003), nos Estados Modernos, as religiões e a política, no curso histórico, mantêm ligação estreita, em termos institucionais. Asad (2003) compreende a modernidade, notadamente nas regiões exteriores à Europa, como uma série de projetos interligados. Cada projeto moderno demanda por um ordenamento jurídico-estatal, assim, os instrumentos e/ou os dispositivos – tais como acordos, decretos, leis, etc. – demarcam e, certa maneira, vinculam a posição e os interesses entre as partes⁶². Porém, Asad explica, ainda, que os projetos modernos não se “sustentam como uma totalidade integrada, mas representam distintas sensibilidades, estéticas e moralidades⁶³” (2003, p. 14), o que reforça o entendimento da modernidade como um conjunto de experiências.

Em face dessas institucionalizações e considerando os acordos entre Estado e Igrejas, de um lado, segundo Ranquetat Jr. (2010, p. 190), o Estado pode celebrar um “mecanismo de legitimação do poder político”, haja vista, por acréscimo nosso, que grupos religiosos, no Brasil, especificamente, contam com representantes eleitos nas casas legislativas; e, de outro, ainda segundo o autor (2010, p. 191), as Igrejas ou grupos religiosos que estabelecem um vínculo

⁶⁰ De 11 de fevereiro de 2010.

⁶¹ Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2010/decreto/d7107.htm. Acesso em: 19 de novembro de 2017.

⁶² De acordo com Asad (2003, p. 13) projetos modernos demandam a institucionalização de princípios (às vezes, contraditórios, muitas vezes em evolução) como: constitucionalismo, autonomia moral, democracia, direitos humanos, igualdade civil, indústria, consumismo, liberdade de mercado e secularismo.

⁶³ Daí, novamente, a oportunidade de pensar em termos de “experiência de modernidade” e não de projeto.

estatal podem visar privilégios e expansão de suas ações na sociedade. Um movimento, nesse sentido, é a proposição da *Lei Geral das Religiões*, iniciativa de legisladores eleitos ligados aos grupos religiosos evangélicos neopentecostais⁶⁴.

Em suma, podemos observar a pluralidade de matrizes culturais que o evento ‘STF autoriza o ensino religioso confessional nas escolas públicas’, em face das temporalidades misturadas, pois temos matrizes do período colonial, pós-colonial e do Império (a vinculação Estado/Igreja) – conjunturas pré-modernas – em copresença e em conjunção com elementos do moderno (República e princípio de laicidade do Estado) e circunstâncias ditas pós-modernas ou contemporâneas que incidem sobre o papel do Estado, a Constituição e as garantias de liberdade de credo. Somam-se, ainda, a demarcação e vinculação dos interesses entre Estado e Igrejas, por meio de dispositivos estatais, no Brasil e, por ventura, nos demais países latino-americanos, se considerarmos a inserção social e institucional das igrejas e dos grupos religiosos.

Cumprе retomar. A imagem da cultura entendida como um *espejo trizado* é visualmente sugestiva, também, por ressaltar um aspecto projetivo – no sentido lacaniano da interação eu-outro e da fase infantil do espelho – em que se processam mediações com o ambiente, com as linguagens e sujeitos na construção das identidades. Por força dessa metáfora é, pois, possível o reconhecimento dos desníveis estruturais em que os eventos se processam de modo concomitante, algo caótico, não harmônico. Fitar esse espelho é ter diferentes perspectivas de um objeto, num caleidoscópio, à moda dos quadros de Picasso, todas se desdobrando, ao mesmo tempo, aos nossos olhos.

Estilhaços, relevos, dobras, duplicações e distorções. A rede de trincos que rasga a superfície de um espelho cria uma profusão não hierarquizada de imagens como um quebra-cabeça que se faz inteligível, não apenas pela conjunção das peças, mas, também, pela disjunção entre elas. Diante do espelho trincado vemos e somos vistos por outra dimensão – essa projetiva, talvez análoga ao Mundo Bizarro da *DC Comics*⁶⁵ – em que o duplo revela feições, por ventura, reservadas ao nosso íntimo ou ocultas pelas máscaras que usamos para a negociação da performance social (GOFFMAN, 1993). Nós nos vemos ganhando duplicações, os talhos

⁶⁴ O Projeto de Lei da Câmara nº 160, de 2009, conhecido como *Lei Geral das Religiões*, de autoria do Deputado Federal George Hilton (PSB/MG), sociólogo e teólogo filiado as designações religiosas neopentecostais, está em tramitação e, desde 30 de março de 2016, encontra-se pronto para deliberação do plenário. Dentre os artigos está o reconhecimento civil dos casamentos celebrados pelas “religiões reconhecidas no Brasil”, após registro em cartório (artigo 12). O documento não informa quais são as “religiões reconhecidas no Brasil”. Fonte: Portal do Senado Federal.

⁶⁵ No universo ficcional dos quadrinhos do *Superman*, da DC Comics, o Mundo Bizarro ou *Bizarro World* é uma duplicata do planeta Terra. Esse mundo é habitado por clones imperfeitos do Superman cujas ações expressam o sentido oposto aos dos terráqueos (salvar significa matar, amar significa odiar, etc.). A primeira edição das aventuras do Superman no Mundo Bizarro data de 1958.

singram a superfície e mostram a nossa identidade múltipla – o *trizado* que desnuda um espelho. O solilóquio de Gertrude (**Imagem 4**), em *Hamlet* (2009)⁶⁶, é, visualmente, digno de apreço, aqui. Os estilhaços formam, informam, conformam e deformam as ações e reações da rainha, em *mise-en-scène*, frente ao espelho. Trata-se, pois, cremos, da projeção de mundo em desordem que justifica a sentença do príncipe: “há algo de podre no reino da Dinamarca”⁶⁷.



Imagem 4: O solilóquio de Gertrude: No primeiro *frame*, a identidade estilhaçada da rainha confrontada com sua própria culpa e pela responsabilidade de manter o reino estável. No segundo *frame*, Horário traz Ofélia para uma audiência com a rainha, em um dos cacos, vemos o corpo decapitado da jovem – prenúncio do suicídio – o diálogo desenvolve-se com o espectador acompanhando cada fala nos múltiplos estilhaços do espelho, ora duplicando os reflexos, ora deformando-os. **Fonte:** Reprodução de cena do telefilme *Hamlet* (2009) – BBC/RSC.

Pela superfície do espelho vemos que a tensão não só, pairou como também aterrissou em Elsinore. As marcas são visíveis. Aos olhos de Gertrude, as estilhas revelam nuances de um mundo desassossegado e de uma vida “cheia de som e de fúria”⁶⁸. No aposento real, uma sucessão de eventos desmonta as aparências harmônicas do poder: a rainha é confrontada pelo filho Hamlet que tenta desvendar o ardil que resultou no assassinato do rei; naquele lugar, ela testemunha, ainda, o príncipe matar o conselheiro-chefe, Polônio⁶⁹, por isso o espelho quebrado; e Gertrude constata, ainda, que, na escalada dos eventos, nada irá deter Hamlet e que ela está no caminho dele.

Diante da rainha está o espelho estilhaçado – mas não só ele – ela hesita, mas instantaneamente, ela o encara e reconhece que Gertrude são muitas – elas estão lá! Nós vemos, ao que a visualidade nos sugere, a realeza aos cacos. É provável que Gertrude tenha passado a maior parte da vida adulta ostentando a coroa, a insígnia de poder que representa a estabilidade

⁶⁶ O telefilme é uma adaptação contemporânea da RSC para tragédia medieval, de autoria de William Shakespeare, sob direção de Gregory Doran. A atriz australiana Penny Downie interpreta a rainha Gertrude. A cena, em excerto, corresponde ao solilóquio do Ato IV, Cena 5.

⁶⁷ *Hamlet*, de William Shakespeare, Ato I, Cena IV.

⁶⁸ Cena V, ato V da tragédia *Macbeth*.

⁶⁹ Nesta versão, Polônio testemunha a violenta discussão entre a rainha e o príncipe, oculto num compartimento secreto atrás de enorme espelho do aposento real. Por acidente, o conselheiro faz um ruído que Hamlet interpreta como sendo o rei Claudio espionando. O príncipe, então, saca o revólver e atira no espelho que se estilhaça. Do compartimento, Polônio (pai de Ofélia e Laerte) cai mortalmente ferido.

de todo um reino; agora, seu reflexo a revela acuada, abatida, hostil, irônica e altiva. No espelho, os entalhes e as reentrâncias que se somam e dão a ver uma Gertrude frente ao destino, à tragédia que segue. É, neste momento, que ela profere o seu único solilóquio: “Para minh'alma doente, como acontece sempre no pecado, cada fato sugere um mal latente. A culpa tem tais coisas a temer, que se mata, com medo de morrer”⁷⁰ (2016, p. 465. Versos 16-20).

Nesse ínterim, entram Horácio e Ofélia – Gertrude os vê pelas trincas. O diálogo desenvolve-se com o espectador acompanhando cada fala das personagens, nos múltiplos estilhaços, ora duplicando os reflexos, ora deformando-os. No segundo frame da **Imagem 4**, temos um efeito interessante: em um dos cacos, o corpo de Ofélia aparece decapitado, o prenúncio visual da morte – a jovem se suicida, mais adiante no Ato IV. O espelho estilhaçado, nesta cena, guarda, cremos, certa função oracular, pois, é revelador das diferentes “máscaras” que as personagens usam na trama – quando observamos Gertrude – e do destino trágico delas – quando observamos Ofélia.

O *espejo trizado*, essa metáfora usada por Brunner (1988) para significar a cultura chilena, em específico, representa, por extensão, a multiculturalidade latino-americana, um espaço que, de acordo com Rocha (2016), revela complexas articulações entre tradições e modernidade, entre continuidades e descontinuidades, ou seja, “as culturas latino-americanas articulam, em sua condição histórica, múltiplos destempos” (2016, p. 188). Como Brunner (1988) constata “a cultura em que nos vemos, nos deforma” (BRUNNER, 1988, p. 36), ou seja, a cultura, em sendo um *espejo trizado*, ironicamente, desnuda nossa formação multicultural e, por extensão desse raciocínio, a tese de uma cultura que nos cancela as marcas e nos unifica (1988, p. 37). Para usar de outra metáfora, temos a criatura do Dr. Frankenstein: um ser orgânico composto por “partes” de diferentes procedências, que foram modeladas, costuradas, suturadas em um só corpo, sendo assim, difícil de ser definido ou classificado no que é, canonicamente, tácito e/ou (re)conhecido (PEREIRA, 2007). A própria criatura sentencia: “minhas junções mais flexíveis.”⁷¹.

Se pensarmos, por exemplo, no caso brasileiro, em termos da formação multiétnica e multicultural, destacamos a leitura de Darcy Ribeiro (1995) que, a partir de cinco regiões geográficas distintas, descreve a existência de cinco “brasis” e suas origens étnicas: o *Brasil crioulo* (herança africana, indígena – afro-ameríndios – e portuguesa) da região norte à litorânea do nordeste onde se estabeleceram os latifúndios da zona açucareira; o *Brasil caboclo* (herança

⁷⁰ Tradução de Bárbara Heliodora para: To my sick soul, as sin's true nature is, each toy seems prologue to some great amiss: So full of artless jealousy is guilt, it spills itself in fearing to be spilt.

⁷¹ Tradução nossa para: my joints more supple. (SHELLEY, 2002 p. 75)

indígena e portuguesa) da “mancha florestal” amazônica que foi considerado de “valor econômico nulo” pelos colonizadores (MOTTA, 2012) até o incremento do comércio de toras de madeira e do ciclo borracha (1879 a 1920); o *Brasil sertanejo* (mestiços⁷² que formam a cultura nordestina) do agreste e semiárido do norte, do nordeste e do Brasil central áreas de concentração pecuária e de pastoreio de cabras; o *Brasil caipira* (presença dos bandeirantes, do mameluco, do negro e de mulatos⁷³) que se estende pela zona do ouro (Minas Gerais), do diamante (Mato Grosso) e planalto paulista de inscrição da economia cafeeira; e o *Brasil sulino* (açorianos, mamelucos, mestiços do espanhol ou do português com o indígena guarani – o gaúcho – e o descendente do imigrante – o gringo) refere-se as estâncias ao sul do país de tradição, notadamente, pecuarista, mas também, agrícola (dos imigrantes) e às missões no sul do país.

De acordo com Ribeiro (1995) cada um desses “brasis” guarda ancestralidade com as etnias e culturas indígenas e africanas, somadas às de origem europeia – o colonizador português, os espanhóis, os holandeses e os franceses – e, nos anos finais do Império e início da República, os imigrantes⁷⁴ (italianos, alemães, japoneses, etc.) que se concentraram em diferentes regiões do país. É, pois, preciso ponderar que Ribeiro (1995) descreve o brasileiro por um “constituir-se”, o autor chega a mencionar que somos um “povo-nação”, mas isso tendo em vista, a nossa formação multiétnica e multicultural.

Porém, essa característica de mestiçagem não conformou uma “democracia racial”, segundo o autor, em face do extermínio dos indígenas e da “discriminação antinegro [...] com as formas de preconceito propriamente racial que conduzem ao *apartheid*.” (RIBEIRO, 1995, p. 225). No que concerne aos negros, especificamente, Abdias do Nascimento (1978, p. 69-71) destaca os dispositivos estatais como estratégias de “embranquecimento da população brasileira”, entre o final do século XIX – com a política de imigração – e o final governo

⁷² Mulatos (descendentes de brancos e negros), caboclos e mamelucos (brancos e indígenas), cafuzos (negros e indígenas).

⁷³ O termo pode designar, ainda, o indivíduo que não apresenta traços raciais definidos; mestiço de negro, índio ou branco, de pele morena clara ou escura.

⁷⁴ Há uma série de aspectos relacionados à política de imigração no Brasil, mas para a economia deste trabalho não iremos pormenorizar. Porém, os dados do crescimento populacional, de acordo com José Murilo de Carvalho (1987, p. 15-17), são importantes para compreender a composição da sociedade do Rio de Janeiro, então capital da República. Entre 1872 e 1890, a população cresceu de 274 mil para 522 mil habitantes. A capital, ainda segundo o autor, sentiu, fortemente, os impactos do êxodo rural e do grande contingente de mão-de-obra escrava que foi lançada no mercado de trabalho livre, após a abolição. Registra-se, ainda, a imigração: segundo Carvalho, dos quase 170 mil imigrantes que chegaram ao Brasil, 70 mil foram para os estados e o restante permaneceu no Rio de Janeiro. Toda essa gente engrossou a massa de subempregados e desempregados, na cidade. Em 1890, eram 100 mil pessoas em ocupações mal remuneradas (domésticos, jornaleiros, vendedores de rua, etc.), mas em 1906 esse número chegou a 200 mil pessoas que “viviam entre a legalidade e a ilegalidade, às vezes, participando simultaneamente de ambas” (CARVALHO, 1987, p. 17).

ditatorial de Getúlio Vargas, 1945⁷⁵. Há, claro, ressonâncias estruturais dessas estratégias, nas décadas seguintes, segundo Nascimento (1978, p. 75).

Se fossemos observar o Brasil pelo *espejo trizado* veríamos, por exemplo, um discurso unificador, ainda em voga, que tenta difundir a ideia de nação que convive de modo harmônico com sua herança cultural heterogênea, com sua mestiçagem; um discurso que versa sobre um país dividido entre ricos e pobres, entre ideologias de esquerda e de direita; além de um conjunto de eventos históricos que revelam diferentes embates culturais, os desníveis socioeconômicos, demográficos e de escolaridade que acentuam o cenário de desigualdades raciais, de gênero, de renda e acesso a direitos, dentro de uma mesma população. Observada a crítica à lógica unificadora da modernidade, na América Latina e no Brasil, com um tecido complexo em que se entrecruzam matrizes de diferentes temporalidades, resta a assertiva de Brunner (1994, p. 64): “em uma sociedade existem sociedades distintas”.

2.3. *A terra e as sociedades distintas*

Em atenção à terra, à luz do debate crítico sobre a modernidade desde a América Latina (HERLINGHAUS e WALTER, 1994. BRUNNER, 1994. SARLO, 2010. MARTÍN-BARBERO, 1989. CANCLINI, 1997.), observamos o desnudamento de um painel de questões e de experiências complexas com enraizamentos estruturais de diferentes temporalidades e espacialidades (BRUNNER, 1994, p.67), nos permitindo reconhecer a coexistência de sociedades distintas dentro de uma mesma sociedade. Vamos observar alguns casos do contexto brasileiro recente.

Em 18 de dezembro de 2016, o fotógrafo Ricardo Stuckert e o sertanista José Carlos dos Reis Meirelles Júnior, em vôo pela Amazônia, no estado do Acre, registram um grupo de indígenas isolados⁷⁶ identificado como “Índios isolados do Alto Humaitá”. Três anos antes, no mês de agosto, o sertanista da Funai, Jair Candor, ao monitorar terras invadidas por madeireiros ilegais e grileiros, filma os indígenas *kawahiva*, na fronteira do Mato Grosso e do Amazonas. Entre os dias 29 de abril e 2 de maio de 2008, uma expedição da Frente de Proteção

⁷⁵ Nascimento (1978) cita o Decreto-Lei N9 7967, de 18 setembro de 1945, que regulava a entrada de imigrantes a partir da “necessidade de preservar e desenvolver na composição étnica da população, as características mais convenientes da sua ascendência europeia” (NASCIMENTO, 1978, p. 71).

⁷⁶ De acordo com a Funai, a expressão “indígenas isolados” designa os grupos indígenas ou indivíduos que habitam o interior das florestas, notadamente a Amazônia, sem estabelecer contato com as comunidades indígenas e não-indígenas que os cercam. Todavia, isso não significa, necessariamente, que esses grupos não tenham tido contatos anteriores. É o caso, por exemplo, dos isolados que vivem no Acre que, segundo a fundação, são descendentes dos indígenas escravizados, durante o ciclo da borracha, no início do século XX. A Funai e a CGIIRC registram 28 grupos com existência confirmada e a ISA atesta 70 evidências de indígenas isolados, na porção brasileira da floresta amazônica.

Etnoambiental⁷⁷ fotografa quatro povos indígenas distintos e isolados, entre o Acre e o Peru (Imagem 5).



Imagem 5: Grupo indígena isolado na Amazônia, na fronteira entre o Acre e o Peru, fotografado durante missão da Frente de Proteção Etnoambiental da Funai, em 2008. **Fonte:** Gleison Miranda/Funai.

A cada novo registro de indígenas isolados – isso não é um fato recente, restrito ao século XXI – reportagens na imprensa são publicadas destacando o caráter sensacional da “descoberta” e debates reacendem em torno das garantias de sobrevivência desses grupos – cada um composto por uma, duas ou três centenas de indivíduos – em terras cujos recursos naturais são tidos como, economicamente, estratégicos para as atividades de mineração, de extração de madeira, de garimpo e de agropecuária. Uma amostra do quão complexa é a agenda brasileira em relação à terra.

Por exemplo, a recente promulgação e revogação⁷⁸ do Decreto nº. 9.147, de 28 de agosto de 2017, veio a destacar a Renca nesta agenda, pois expõe, de modo simultâneo, coexistente, demandas que apontam para horizontes distintos, em termos da implantação, no âmbito do poder, de um projeto desenvolvimentista e civilizatório de matriz moderna, no Brasil. A reserva abrange uma área de quase quatro milhões de hectares, situada entre os estados do Pará e do Amapá. No território atua a CPRM, empresa pública vinculada ao Ministério de Minas e Energia, com atribuições de pesquisa geológica, que avalia as ocorrências de metais como o ferro, o ouro e o cobre.

O decreto, se em curso estivesse, permitiria as atividades privadas de mineração na região. Para uma economia dependente da exportação de *commodities* (NAKATANI; FALEIROS E VARGAS, 2012), em específico as minerais – o ferro, o alumínio, o ouro e o

⁷⁷ A Portaria da Funai Nº 1901, de 06 de julho de 1987, estabelece o *Sistema de Proteção ao Índio Isolado* em três subsistemas: localização, vigilância e contato. As expedições têm por objetivos: colher informações visuais sobre os isolados, realizar o georreferenciamento da região e identificar ameaças potenciais (invasão madeireira do território, garimpo, degradação ambiental, grilagem de terras, epidemias, etc.).

⁷⁸ O Decreto nº 9.159, publicado no *Diário Oficial*, em de 25 de setembro de 2017, revoga o anterior (EBC, 2017).

cobre –, cujos preços são estabelecidos pelo mercado internacional, a exploração privada dessas matérias-primas incidiria sobre o volume de exportações, apesar de depender das oscilações de preços, das negociações na bolsa de valores e da desvalorização em eventual cenário recessivo – a exemplo da crise de 2008, cujos desdobramentos ainda se fazem sentir, em 2017 e 2018.

As Unidades de Conservação (UCs) correspondem a outro aspecto tecido em conjunto com a demanda por *commodities* minerais. Na Renca há, ao todo, sete UCs, sendo três de proteção integral (Estação Ecológica do Jari, Parque Nacional Montanhas do Tumucumaque e Reserva Biológica de Maicuru); quatro de uso sustentável por meio de plano de manejo para mineração via CPRM (Reserva Extrativista Rio Cajari, Reserva de Desenvolvimento Sustentável do Rio Iratapuru, Floresta Estadual do Amapá e Floresta Estadual do Paru), além de duas terras indígenas (Rio Paru d'Este e Waiãpi). Em suma, de um lado uma sociedade cuja economia depende das *commodities*, em termos da elevação do PIB, em que setores capitalistas demandam do governo “flexibilidade”⁷⁹ nas legislações ambientais; ao passo que essa mesma sociedade é demandada à administração de diferentes sociedades dentro dela mesma, é o caso, por exemplo dos grupos indígenas isolados e comunidades quilombolas abrigadas nas UCs.

Em 11 de setembro de 2017⁸⁰, circula pela imprensa a notícia do massacre de indígenas isolados, no extremo oeste do estado do Amazonas, numa região conhecida como Terra Indígena Vale do Javarino. A Funai e o MPF daquele estado confirmam a mortandade dos “Flecheiros”⁸¹, ocorrida em agosto, no município de São Paulo de Olivença, na fronteira com o Peru e a Colômbia. De acordo com o MPF e com a Funai, a suspeita da autoria do massacre recai sobre grupos de garimpeiros ilegais que atuam na Terra Indígena. No decurso da investigação, as instituições não informam o número de mortes (estimada em vinte) e nem determinam, com precisão, a etnia.

Por ocasião da notícia do massacre dos “Flecheiros”, a ONG *Survival International* publicou em sua página na internet: “Os indígenas isolados não são atrasados ou relíquias primitivas de um passado remoto. Eles são nossos contemporâneos e parte vital da diversidade humana.”⁸². Esta perspectiva da contemporaneidade dos indígenas isolados nos é duplamente

⁷⁹ Trata-se de um termo recorrente que parece vir à tona em função da urgência de empregar ditos esforços para superar a crise econômica, mas que na prática se traduz na revisão das legislações ambientais vigentes para favorecer setores capitalistas reduzindo o papel do Estado.

⁸⁰ No primeiro semestre de 2017, investidas contra indígenas (incluindo os isolados e os recém-contatados) ganharam destaque na imprensa nacional e internacional, como foi o caso dos estados Alagoas, Bahia, Maranhão, Minas Gerais, Rio Grande do Sul e Rondônia.

⁸¹ Na mesma semana, o MPF volta atrás na declaração alegando não haver corpos que comprovassem o massacre.

⁸² Fonte: *Survival International*. Disponível em: <https://www.survivalbrasil.org/triboisoladas/quem-eles-sao>. Acesso em 11 de novembro de 2017.

significativa. Primeiro por contrapor uma noção de projeto civilizatório que interpreta de modo homogêneo e unificador o contexto dos países latino-americanos, dentre os quais o Brasil. A perspectiva é significativa, ainda, por evidenciar, no caso específico brasileiro, que a terra – as ambições, os conflitos e tensões em torno dela – é, pois, uma agenda que atravessa diferentes temporalidades, articulando continuidades e descontinuidades, em nosso plano de desenvolvimento capitalista.

Assim, de partida, vamos destacar a terra, no contexto regional, pois cremos que a partir deste tema outros podem ser agenciados de modo a desnudar um painel de dilemas e de experiências complexas. Os enraizamentos estruturais pré-colonial e pós-colonial incidem, fortemente, sobre os diferentes instrumentos de administração, distribuição e aproveitamento da terra. Ao observarmos as realidades específicas de certos países latino-americanos, notadamente aqueles que, por um viés econômico, caracterizam-se pela forte dependência da produção de bens primários, constataremos descontinuidades.

Outras demandas somam-se a essas e tornam mais complexas as agendas latinas relativas à terra. De acordo com o relatório da UNCTAD/2016, a região da América Latina e Caribe está entre as que concentram economias dependentes de exportações agrícolas, de combustíveis e de minérios e metais⁸³. Nas economias dependentes das *commodities* as chamadas áreas de preservação ambiental ganham o espaço de cena para os investimentos do agronegócio e das corporações de mineração (MOTTA, 2012. SPOSITO e WHITACKER, 2013. STEDILLE, 2013. GARCIA JR, 1983. NAKATANI, FALEIROS e VARGAS, 2012. LÓPEZ DE LA ROCHE, 2014). Não raro essas áreas abrigam, também, reservas indígenas e quilombolas, além de áreas de assentamento de trabalhadores rurais, como no caso brasileiro.

Assim, as definições de áreas de reserva ambiental, indígena e/ou quilombola e de assentamentos rurais passam a ter seus termos questionados por setores empresariais, em função das atividades produtivas, por meio de seus representantes políticos no Legislativo brasileiro. Semelhante investida pode ser observada quando da aprovação da PEC 215, na Comissão Especial da Demarcação de Terras, em outubro de 2015, com amplo apoio da chamada bancada ruralista. A proposta substitui o texto do artigo 231 (respectivos parágrafos e incisos) da Constituição Federal.

⁸³ O relatório intitulado *The State of Commodity Dependence – 2016*, da UNCTAD, órgão da ONU que pesquisa comércio e desenvolvimento em países ditos emergentes, informa que, em termos da dependência das *commodities* as regiões estão no ranking na seguinte ordem: África (com 46 países), seguida da Ásia e Oceania (28 países) e América Latina e Caribe (com 17 países). A UNCTAD considera um país dependente de *commodities* quando estes produtos respondem por mais de 60% do valor de suas exportações de bens, é o caso, na América do Sul, por exemplo, do Brasil, do Uruguai e da Argentina, os demais países têm grau de dependência que varia de 80% a 100%, ou seja extremamente dependentes (UNCTAD/2016, 2017, p.19).

Desse modo, ao menos três pontos alterados incidem sobre o reconhecimento das terras indígenas: i) transfere a competência das demarcações e titulações de terras indígenas do Executivo para o Legislativo (Congresso Nacional); ii) define 5 de outubro de 1988, data da Promulgação da Constituição, como marco temporal para o reconhecimento das terras permanentemente ocupadas por indígenas; iii) veda a ampliação de terra indígena já demarcada. A redefinição dos termos de reconhecimento das terras, por ordenamento estatal concentra-se na manutenção de um projeto de ação político-econômica já experimentado nas ditas nações periféricas e que reforçam a dependência das *commodities*, o que deixa essas nações sempre sujeitas às oscilações do mercado internacional globalizado (SPERO e HART, 2010. JANVRY e SADOULET, 2002).

Cumprе ressaltar que há diversos conflitos e tensões em torno da terra, a questão dos indígenas isolados e a demarcação de reservas são, pois, exemplos adequados para o questionamento das múltiplas temporalidades que povoam nossa experiência de modernidade. No espaço deste trabalho é, pois, impossível tratar de todos os problemas relacionados à terra – temos total consciência disso – mas, frente ao tema, podemos destacar, ainda, o processo histórico de concentração de terras no Brasil, desde o Sistema de Capitánias Hereditárias, entre 1534 e 1536; a implantação das Sesmarias, no século XVIII – obviamente, com reverberações no cenário contemporâneo.

De acordo com Márcia Maria Menendes Motta (2009) e Nelson Nozoe (2006) em ambos os casos não se estabelecia uma propriedade plena das terras, mas eram formas de legislação fundiária, no decurso do período colonial e do império. Historicamente, esse processo de ordenamento jurídico encontra discontinuidades, problemas de fiscalização e fraudes de documentos que propiciam a concentração e formação de latifúndios. Problemas crônicos que se arrastam até os dias de hoje.

Podemos observar a discontinuidade, por exemplo, no caso das Sesmarias que são extintas, em 1822, devido a uma série de entraves jurídicos, à expansão do domínio privado por meio da posse ou da ocupação, aos problemas relacionados ao trabalho na terra e às lutas armadas no interior do país. Segundo Nozoe (2006, p. 601-602) esse cenário se erige, à época, como “verdadeira calamidade”. Porém, uma Lei de Terras só é editada em 1850. Assim, são quase três décadas em que as terras públicas ficaram descobertas de uma legislação específica.

No Brasil todas as terras foram, originariamente, públicas, por pertencentes à Nação Portuguesa, por direito de conquista. Depois, passaram ao Império e à República, sempre como domínio do Estado. A transferência das terras públicas para os particulares deu-se paulatinamente por meio de concessões de sesmarias e de data, compra e venda, doação, permuta e legitimação de posses. (MEIRELLES, 2010, p. 576-577.)

Motta (2009) defende que instituição da Sesmarias, em 1795, está, pois, no cerne dos primeiros conflitos agrários, no Brasil, pois se traduz como única forma, na colônia, de obter de terras e título de propriedade (circunscrito a cinco anos) e originou uma série de “apossamentos” de terras incultas, de ações e negociações de venda, arrendamento e posse proibidas, porém difíceis de fiscalizar e compostas por uma extensa rede de corrupções.

Já Nozoe (2006, p. 602-603), por sua vez, destaca os problemas de ordenação jurídica que, historicamente, agravam o processo de concentração de terras e que se estende até os “dias correntes”. A nossa cultura política, por essa visada histórica, em termos das matrizes de concentração de terras e de poder (o mandonismo), revela os contornos das desigualdades de distribuição e dos conflitos deflagrados no território brasileiro. As fraudes documentais, por exemplo, são dados importantes, pois correspondem à própria definição da grilagem e da emissão documentação por meios ilícitos. Segundo o levantamento da CPT, a grilagem está entre os principais motivos de disputas de terras no Brasil e, hoje, estima-se que o estado do Pará concentra 30% das mortes por terra no país, em 2016⁸⁴.

Em 5 de dezembro de 2017, a Anistia Internacional publicou o relatório *Ataques letais, mas evitáveis: assassinatos e desaparecimentos forçados daqueles que defendem os direitos humanos* que documenta a morte de 58 defensores dos direitos humanos no Brasil – o país que mais mata nas Américas⁸⁵. O relatório informa que, entre janeiro e agosto de 2017, a maioria dos casos registrados envolve pessoas com questões ligadas ao meio ambiente e à disputa da terra, como indígenas e trabalhadores rurais sem-terra. Desde a adoção da Declaração sobre Defensores dos Direitos Humanos, em 1998, a Anistia Internacional estima que 3,5 mil ativistas morreram em todo o mundo. Em 2016, há o registro de 281 mortes, 49% das vítimas atuavam em questões de terra, território e meio ambiente⁸⁶. A questão da terra é vasta, como vasta é a trajetória de seu ordenamento jurídico e político e de gestação de conflitos no Brasil e demais países da América Latina. Uma marca das descontinuidades, das desigualdades e das mazelas sociais que se espraiam por essas cercanias.

⁸⁴ Fonte: Conflitos no Campo Brasil 2016 (CPT).

⁸⁵ Colômbia, Filipinas, Índia e Honduras são os demais países que ocupam o topo da lista dos mais perigosos do mundo para defensores e defensoras de direitos humanos.

⁸⁶ Em 2015, o número era 156 e, em 2014, foram 136 registros. Fonte: <<https://anistia.org.br/noticias/ataques-letais-mas-evitaveis-assassinatos-e-desaparecimento-de-defensores-dos-direitos-humanos/>>

3. PAISAGENS: DIÁLOGOS POSSÍVEIS ENTRE OS ESTUDOS VISUAIS E OS ESTUDOS DE TELEVISÃO E O DESENHO METODOLÓGICO

3.1. Das contribuições dos Estudos Visuais: a visualidade e composto imagem/texto

No filme *Poltergeist* (1982)⁸⁷, uma garota de seis anos responde a uma profusão de estímulos visuais, auditivos e táteis que parece “inundar” a casa, sem uma procedência definida, a princípio. Porém, na sala dos Freeling, há um canal onde esses estímulos convergem para enunciar mensagens aparentemente ininteligíveis que Carol Anne parece saber decodificar. Trata-se do aparelho de televisão que está ligado em uma emissora prestes a sair do ar. Após a transmissão de *The Star-Spangled Banner*, a faixa de frequência ocupada passa a transmitir estática, diante de Steve, o pai, que dorme. A garota, então, se aproxima do aparelho reagindo às condições ambientais alteradas por cargas energéticas diversas: ela se ajoelha em frente à TV, estende os braços e encosta as mãos na tela. Em outra cena, mais adiante, Carol Anne atraída pelos mesmos estímulos, de frente à televisão, constata: “Eles estão aqui!” (**Imagem 6**).



Imagem 6: “Eles estão aqui” – em primeiríssimo plano (*big close up*), Carol Anne interage com uma paisagem de estímulos. Fonte: Reprodução de cena do filme *Poltergeist* (1982) – Metro-Goldwyn-Mayer.

A partir do momento em que a garota toca a tela da televisão, a ponte entre os interlocutores – Carol Anne/Eles – se efetiva e a comunicação não cessa entre as instâncias do

⁸⁷ Longa-metragem escrito e produzido por Steven Spielberg e dirigido por Tobe Hooper cujo slogan de lançamento era “*It knows what scares you*” (Ele/Ela sabe o que te assusta). O *storyline*: A casa da família Freeling é alvo de fenômenos sobrenaturais e cenário para a presença de espíritos, inicialmente, amistosos. Em poucos dias, os fenômenos se intensificam e a família passa a sofrer agressões físicas que culminam na abdução da filha mais nova, Carol Anne (Heather O’Rourke), pelo aparelho de televisão.

visível e do invisível, na casa dos Freeling. A televisão, que ocupa uma posição de destaque na casa de uma típica família de classe média estadunidense, dos anos 1980, assume, agora, a centralidade dos eventos, ou seja, o aparelho intermedeia situações encadeando as dimensões do vivencial e do projetivo.

A estática transmitida pelo televisor emerge aos olhos da criança como uma paisagem de estímulos que o sistema sensorial dela responde, ao que parece, – já o pai, supostamente, não entra nesse jogo, posto que dorme. Mas a pele, a língua, o nariz, os ouvidos e os olhos estão todos postos em interação naquele espaço. O que Carol Anne parece ver diante dos olhos não é só a estática, no sentido de ausência de imagens para transmissão, mas, talvez, as radiações⁸⁸ que informam algo e que alcançam os neurotransmissores e, assim, potencializam o estar e o agir naquele mundo interceptado pelo material e virtual, pelas presenças e ausências, pelos vazios abertos à percepção. Em outros termos, as imagens difusas instauram uma crise na casa dos Freeling. Essa crise rompe o sentido de mundo posto em sossego, algo, pois, semelhante, supomos, ao que William John Thomas Mitchell (2005 e 2009) descreveu como o desconforto com as imagens (*pictures*), pois elas se constituem um ponto singular de fricção “que atravessa transversalmente uma grande variedade de campos de investigação intelectual” (MITCHELL, 2009, p.21)⁸⁹.

Poderíamos, pois, inferir um cruzamento de rotas. Se os olhos de Carol Anne veem a TV a ponto de constatar a presença “deles” num outro plano – presença expressa em estratos do (i)legível, do (in)visível e do (in)inteligível –; “eles”, por sua vez, também, por meio da TV, essa parede entre mundos de imagens (KRAUSS, 2016), acusam a presença da garota. É como se de ambos os lados se delineassem sendeiros/circunstâncias oportunos às experiências visuais, do intercâmbio do que tacitamente reconhecemos como natural e/ou sobrenatural, a encruzilhada entre as instâncias da razão e/ou de outra racionalidade. Em suma, dos afetos, no espaço-tempo, que ardem ao contato e se desvelam – privam do sono, põem-se à vista – e se traduzem como modo de estar em relação: existimos, deixe-nos nos tocar!

A situação que descrevemos nos é reveladora, pois, abre o espaço de cena para experiências-chave no campo dos chamados Estudos Visuais (*Visual Studies*): a *visão* e a *visualidade*, ambas imersas na vida cotidiana, cujas práticas e cujos processos envolvem as

⁸⁸ De fato, pesquisadores como Lawrence Krauss (2016), do Departamento de Física da Universidade do Estado do Arizona, defendem que 1% da estática que víamos nos aparelhos de TV – quando os canais encerravam as transmissões – era resto de radiação do *Big Bang* – radiação cósmica de fundo em micro-ondas relacionada ao passado do universo, à parede que nos impede de ver o próprio *Big Bang*.

⁸⁹ Tradução nossa para: las imágenes (pictures) constituyen un punto singular de fricción y desasosiego que atraviesa transversalmente una gran variedad de campos de investigación intelectual.

relações entre a biologia, as ciências sociais e as culturas (MITCHELL, 2005. FOSTER, 1988. JAY, 1996. KNAUSS, 2006. SÉRVIO, 2014. ROCHA, 2017.). De acordo com Foster (1988) essas são dimensões distintas, a *visão* seria, pois, a percepção visual como operação física, e a *visualidade* seria a percepção visual como fato social. São dimensões distintas, mas, segundo Foster, não são opostas, pois se manifestam numa relação dialética: “a visão é também social e histórica, e a visualidade envolve corpo e psique” (FOSTER, 1988, p. IX).

aqui, a diferença entre os termos assinala uma diferença no interior do visual – entre os mecanismos da visão e suas técnicas históricas, entre o dado da visão e suas determinações discursivas - uma diferença, muitas diferenças, entre de que modo vemos, como somos capazes, autorizados ou levados a ver, e como vemos esse ver ou o não-visto dentro dele. (FOSTER, 1988, p. IX)⁹⁰

Desse modo, pelas vias dessa dialética, assinalada por Foster (1988), poderíamos compreender que ambas, a *visão* e a *visualidade*, estão relacionadas à *experiência visual* ou à *percepção visual*, por meio de competências biológicas e fisiológicas da visão (agenciando aspectos óticos e psíquicos) e da construção social e histórica da visão (a capacidade de produzir subjetividades, discursos, textualidades, normatividades, etc.) no âmbito da cultura. Pablo Petit Passos Sérvio (2014), no artigo intitulado *O que estudam os estudos de cultura visual?*, traz exemplos oportunos para esse debate relacionado à fisiologia da visão e à dimensão cultural da visão. Segundo o autor, o campo da Neurociência já revelou que “não enxergamos com os olhos, mas, principalmente com o cérebro” (2014, p. 197).

Sabe-se, por exemplo, que pelas características fisiológicas dos olhos, a percepção do ambiente ao nosso redor apreende as imagens de cabeça para baixo, em grande parte sem cores, e com dois pontos cegos. Se vemos da maneira como vemos, é porque o cérebro atua sobre as informações que nossos olhos conseguem codificar. (SÉRVIO, 2014, p. 197)

Outras características desse processamento da *experiência visual* pelo cérebro seriam a *percepção seletiva* e os *neurônios-espelho*. Sérvio (2014, p. 198) explica que, no primeiro caso, o cérebro humano não processa todas as informações visuais captadas pelos olhos, mas as seleciona a partir do que se presume ser mais importante, ao passo que, também, enxergamos com a atenção direcionada para certas informações, enquanto desprezamos outras.

Porém, Sérvio (2014, p. 199) alerta que a *percepção seletiva* tem a sua explicação fisiológica, mas, também, pode ser compreendida pela “dimensão cultural do olhar, dimensão histórica e contextual” – isto é, a *visualidade* – que, segundo o autor, “em grande medida,

⁹⁰ Tradução nossa para: Although vision suggests sight as a physical operation, and visuality sight as a social fact, the two are not opposed as nature to culture: vision is social and historical too, and visuality involves the body and the psyche. Yet neither are they identical: here, the difference between the terms signals a difference within the visual-between the mechanism of sight and its historical techniques, between the datum of vision and its discursive determinations-a difference, many differences, among how we see, how we are able, allowed, or made to see, and how we see this seeing or the unseen therein.

predispõe a focar nossas atenções para algumas coisas, eventos ou pessoas”. Como exemplo, Sérvio (2014) cita o trabalho de Fernando Braga da Costa (2004) que descreve o caso dos garis como “homens invisíveis”:

homens e mulheres que quando vestem o uniforme relatam que não são mais vistos. Este é, também, um exemplo de como as roupas tornaram-se fundamentais para a nossa sociabilização, podendo nos destacar ou, até mesmo, apagar. Para pensar o caso dos Garis seria, portanto, necessário não se satisfazer simplesmente com a ideia de que a percepção é seletiva. É preciso compreender porque em tal contexto certas roupas levam certos indivíduos à invisibilidade. (SÉRVIO, 2014, p. 199)

Sobre os *neurônios-espelho*, Sérvio (2014, p. 198) esclarece que, de acordo com os neurocientistas, as células disparam um estímulo motor no momento em que se intenciona realizar uma ação específica com as mãos; essas células, também, disparam o mesmo estímulo quando um observador registra alguém realizar ação semelhante, como se o próprio observador fosse o agente. Esse fenômeno, também, ocorre quando o observador registra, visualmente, a emoção de alguém.

A hipótese, de acordo com o autor, é que os *neurônios-espelho* seriam a base biológica da empatia, da aprendizagem e da socialização humanas. O autor lembra o estudo de Lameira, Gawryszewski e Pereira Jr. (2006, p. 125) que considera a possibilidade de os neurônios-espelhos estarem envolvidos com a origem da linguagem humana e na interação social, e a sua disfunção poderia explicar, por exemplo, o autismo. Se, de acordo com Sérvio (2014), a Neurociência, por exemplo, se ocupa, dentre outros processos, dos aspectos fisiológicos relacionados à *visão*, perfazendo, assim, as bases ditas empíricas da *experiência visual*; a *visualidade* seria, pois, considerar a *experiência visual* pela matriz da intersubjetividade e da criação de modos específicos de ver, situados histórica e culturalmente. Assim, nesses processamentos da *experiência visual*, há o entrelaçamento das componentes fisiológicas/biofisiológicas e das variáveis culturais – que se alteram no curso histórico.

A visada de Sérvio (2014), que avança para as condicionantes sócio-históricas implicadas nas práticas e nos processos da *visão* e da *visualidade*, nos conduz à leitura de Gilbert Durand (2012) que descreve a trajetória do *homo sapiens*, ou seja, as relações que o humano estabelece com o meio na constituição do imaginário. Em linhas gerais, Durand descreve o trajeto antropológico por meio de regulações biopsíquicas que conformam os *schèmes*, ou seja, o registro dos gestos e dos movimentos possíveis do corpo/esqueleto (a verticalidade, a digestão e a cópula) e das sensações, a partir do contato com a terra, com o ambiente, de onde derivam as construções dos arquétipos, dos símbolos, dos mitos e das narrativas que se transformam e se (re)configuram transgeracionalmente (DURAND, 2002, p. 41-42).

Se considerarmos, por exemplo, as narrativas, ou as relações entre palavra e imagem, a partir da experiência do humano com o ambiente, observando, ainda, a constituição das sociedades, o pensamento de Cornelius Castoriadis (1982) nos parece complementar quando observa que o imaginário não se expressa na oposição ao real e nem seria um reflexo dele, mas a própria criação da realidade e da própria racionalidade (1982, p. 13). Em suma, o imaginário estaria no esteio do pensamento (racionalidade) e na construção de sentido (linguagens verbal e não-verbal), dessa forma, as práticas de ver e fazer ver – mesmo que assentadas em bases empíricas – estão, sim, sob determinações culturais que se alteram, no curso histórico e no intercâmbio intercultural. Por essa visada, nos parece mais clara a assertiva de Mitchell (2009, p. 11) de que as “as tensões entre as representações visuais e verbais não podem ser separadas das lutas que ocorrem na política cultural e na cultura política”⁹¹, entendendo-as como construções/criações (DURAND, 2002. CASTORIADIS, 1982.).

No campo interdisciplinar de pesquisa denominado como Estudos Visuais, a *visualidade* seria um elemento-chave da Cultura Visual. Assim, cumpre registrar que Mitchell (2005) faz uma distinção entre os Estudos Visuais e a Cultura Visual, sendo o primeiro compreendido como o campo e o segundo como o objeto do estudo⁹². Para esse pesquisador, a diferença entre os termos “evita a ambiguidade que assola temas como história, nos quais o campo e as coisas abrangidas por ele levam o mesmo nome” (MITCHELL, 2005, p. 337)⁹³. No entanto, o próprio Mitchell, apesar da distinção, expressa a preferência pelo termo Cultura Visual para se referir ao campo e ao objeto de estudo.

De acordo com Mitchell (2005, p. 343), os Estudos Visuais “encorajam a reflexão sobre as distinções entre arte e não-arte, signos verbais e visuais e as proporções entre diferentes

⁹¹ Tradução nossa para: las tensiones entre las representaciones visuales y las verbales no pueden desligarse de las luchas que tienen lugar en la política cultural y la cultura política.

⁹² Outros autores adotam o termo Cultura Visual, em vez de Estudos Visuais, como por exemplo, Nicholas Mirzoeff (1999) que não caracteriza a Cultura Visual como uma disciplina, mas como uma abordagem de investigação das materialidades visuais, o modo de vida contemporâneo, a perspectiva do consumo e as tecnologias (sobretudo as digitais na fotografia e da imagem em movimento). Já Hal Foster (1988) usa o termo Cultura Visual, mas argumenta que essa proposta de estudo veio da história da arte e da abordagem visual dos Estudos Culturais. Para Paulo Knauss (2006), um aspecto parece aproximar as perspectivas acerca dos Estudos Visuais e da Cultura Visual, a intersecção com os Estudos Culturais. Assim, segundo o autor, “o estudo da cultura visual seria um movimento para questionar a cultura em si” (Knauss, 2006, p. 107). Na mesma linha, Margarita Dikovitskaya (2005) argumenta que a Cultura Visual é um novo campo de estudo da construção cultural do visual nas artes, na mídia e no cotidiano. Em nosso caso, adotamos, por motivos didáticos, as terminologias e as distinções entre Estudos Visuais (campo de estudo) e Cultura Visual (objeto de estudo) propostas por Mitchell (2005).

⁹³ Tradução nossa para: This avoids the ambiguity that plagues subjects like history, in which the field and the things covered by the field bear the same name.

modos sensoriais e semióticos”⁹⁴. Assim, não se trata de um campo “limitado ao estudo das imagens ou dos meios, mas se estende às práticas cotidianas de ver e mostrar, especialmente aquelas que consideramos imediatas ou não mediadas.”⁹⁵. Desse modo, são interagentes nesse campo a construção visual do social e a construção social do visual. O autor defende que diferente do que é, usualmente, apregoado, nós não vivemos em uma era, predominantemente, visual e que não existe uma classe de meios visuais. Os Estudos Visuais buscam, então, entender as materialidades simbólicas e visuais (fotografias, esculturas, filmes, programas televisivos, etc.) diversas – respeitando as suas peculiaridades – como práticas sociais, culturais e políticas. Um aspecto importante assinalado por Mitchell (2005 e 2009) é de que não existem meios puramente visuais, pois todos os meios são mistos e todas as representações são heterogêneas; e mesmo as ditas *mídias visuais* são compostas por som e visão, texto e imagem (2009, p. 90).

Por essa perspectiva, há, pois, uma rede complexa que envolve os instrumentais técnicos de produção e reprodução – específicos em cada objeto empírico, por exemplo, a televisão e a internet – as instituições sociais, as formas de figuração do mundo e a presença do observador/espectador. Assim, a *visualidade* passa a ser objeto de especial atenção, de acordo com Mitchell (2005; 2009), que corresponde às práticas de ver o mundo em que se processam os regimes de visualidade, ou seja, os modos como vemos o que vemos, sob o agenciamento de questões socioculturais, de certa forma, também, impressas nessa experiência.

De acordo com Brea (2005, p. 8-9), no campo dos Estudos Visuais a *visualidade* é um objeto de estudo compreendido num jogo que se processa entre os *operadores* (textuais, mentais, imaginários, sensoriais, mnemônicos, midiáticos, técnicos, burocráticos, institucionais) e os *interesses de representação* (de raça, gênero, classe, diferença cultural, grupos de crenças e afinidades etc.). Assim, para o autor, os atos de ver e de fazer ver – e os modos de ver como vemos – são resultados de uma construção cultural, complexa e híbrida, conforme Mitchell, também, sinaliza. Por esse raciocínio, a *visualidade* seria uma prática política e uma prática cultural, pois depende precisamente de uma *força performativa*. Nas palavras de Brea (2005, p. 9): “do seu poder de *produção da realidade* e potencial de geração de efeitos de subjetividade e os processos de socialização de identificação/diferenciação com os imaginários (hegemônicos, minoritários e contra hegemônicos).”⁹⁶.

⁹⁴ Tradução nossa para: Visual culture encourages reflection on the differences between art and non-art, visual and verbal signs, and the ratios between different sensory and semiotic modes.

⁹⁵ Tradução nossa para: Visual culture is not limited to the study of images or media, but extends to everyday practices of seeing and showing, especially those that we take to be immediate or unmediated.

⁹⁶ Tradução nossa para: de su magnífico poder de *producción de la realidad* em base de gan potencial de generación de efectos de subjetivación y socialización que los procesos de identificación/diferenciación con los imaginarios circulantes – hegemónicos, minoritários, contrahegemónico – conllevan.

Conforme dissemos, Mitchell (2005 e 2009) não concorda com a tese de que vivemos em uma era visual e de que a *virada pictórica* ou *virada visual* sejam restritas ao nosso tempo. Para autor, devemos compreender essa dinâmica numa progressão histórica, em que a cultura visual assume formas específicas, em nosso tempo, assim como assumiu outras formas específicas, em outros tempos passados – e assumirá outras formas, de futuro –, sob diferentes regimes escópicos, como Jay (1996) já havia sinalizado. Nesse sentido, a emergência de um novo meio, invenção técnica e/ou prática cultural, em dado contexto, criam novas *formas de ver* e de *fazer ver*. Por esse raciocínio, os Estudos Visuais não investigam apenas as imagens ou uma mídia e, sim, as práticas cotidianas de *ver* e de *mostrar* em diferentes materialidades e plataformas.

Por exemplo, a visão é (como dizemos) uma construção cultural, que é aprendida e cultivada, não simplesmente dada pela natureza; portanto ela deve ter uma história relacionada de alguma forma (ainda a ser determinada) à história das artes, das tecnologias, da mídia, e das práticas sociais de apresentação e de recepção, e (finalmente) que é profundamente envolvida com as sociedades humanas, com a ética e política, estética e epistemologia do ver e ser visto. (MITCHELL, 2005, p. 337)⁹⁷

Mitchell (2005) observa os Estudos Visuais como um campo interdisciplinar que envolve de forma mais evidente a Estética e a História da Arte. O autor se vale da metáfora do “suplemento perigoso”, pois os Estudos Visuais mantêm uma relação ambígua com essas duas disciplinas. Assim, esses estudos poderiam ser um complemento interno que considera as sensações e as imagens, um subcampo; mas, também, podem se tornar um campo suplementar, pois, contemplaria alguns objetos empíricos que essas duas disciplinas deixam “de fora” – a televisão e a internet, por exemplo.

Daí, pois, as assertivas de Foster (1988) sobre a relação dialética nos premitem prestar atenção ao relacionamento que erige a *experiência visual* e sua inscrição na cultura – em vez de apenas apontar a diferença entre a *visão* e a *visualidade*. De acordo com, Karl Erik Schollhammer (2002), desde os anos 1990, nos EUA, uma corrente de pesquisadores se debruça sobre a *experiência visual* – *visão* e *visualidade* – e o catalizador desse processo foi, dentre outros autores, Mitchell⁹⁸ (1994) e a proposição da *virada pictórica* que, nas palavras do autor:

expõe esta ideia vendo a imagem, hoje, emergir como paradigma dentro das ciências humanas, da mesma maneira que aconteceu nos anos sessenta com a linguagem e com a chamada Virada Lingüística, ou seja, não só como um tópico central de estudo, mas como característica cultural. (SCHOLLHAMMER, 2002, p. 31-32)

⁹⁷ Tradução nossa para: for example, that vision is (as we say) a "cultural construction," that it is learned and cultivated, not simply given by nature; that therefore it might have a history related in some yet-to-be-determined way with the history of arts, technologies, media, and social practices of display and spectatorship; and (finally) that it is deeply involved with human societies, with the ethics and politics, aesthetics and epistemology of seeing and being seen.

⁹⁸ Professor de História da Arte e de Inglês na Universidade de Chicago, editor do periódico *Critical Inquiry*. É abundante a grafia do nome pelas iniciais W. J. T. Mitchell.

Em meio a esse debate, segundo Dikovitskaya (2005), Jay (1996) lança o termo *virada visual*, a partir de *virada pictórica*, para sublinhar a especificidade e a importância da dimensão cultural da visualidade, compreendida como práticas da cultura visual desenvolvidas, repassadas e transformadas, no curso histórico. De acordo com o autor, a experiência visual muda, conforme muda o regime escópico, em outros termos, a dinâmica dos processos históricos e culturais alteram as técnicas de observação e as práticas de construção visuais. Como exemplo, Jay apresenta a *perspectiva cartesiana*, relacionada com o Renascimento (séculos XV e XVI) que, à época, possibilitou as representações de um dado objeto em três dimensões e o modo como isso implicou na observação da realidade sociocultural.

De acordo com Marcelo Silvio Lopes e Regina Krauss (2010), a perspectiva cartesiana criou uma “gramática da visão” (2010, p. 257) construída a partir de uma série de descobrimentos assentados sobre uma matriz racional. Assim, à época, o renascentista não experimentou o visual da mesma forma que o medieval experimentava, por exemplo. Se seguirmos o raciocínio de Lopes e Krauss (2010), a partir de Jay (1996), averiguaremos que o ser humano aprendeu, criou, reelaborou e substituiu as regras de ver o mundo – formas de figurar ou representar o mundo e a ação humana em sociedade –, isto é, os regimes de visualidade.

Para Marita Sturken e Lisa Cartwright (2001), uma amostra de como os esquemas de representação visual do mundo são reelaborados pode ser observada na própria perspectiva tridimensional, um dado da racionalidade, de acordo com as autoras, que foi transposto para a pintura renascentista e, mais tarde, no século XX, aparece na pintura cubista. Segundo as autoras, essa composição cubista, por exemplo, atesta que uma dimensão física pode ganhar ressignificação numa dimensão estética: “é importante notar que os cubistas estavam interessados em pintar a realidade, na criação de uma nova maneira de olhar para o real” (STURKEN e CARTWRIGHT, 2001, p. 120)⁹⁹.

Alexander R. Galloway (2012) nos traz outro exemplo de uma técnica reorientada numa dimensão estética, desta vez do medieval, a técnica de pintura conhecida como *políptico*¹⁰⁰. Para o homem medieval, segundo Lopes e Krauss (2010), Deus, o homem e o diabo, coexistiam e agiam no mesmo plano – a Terra – e a pintura do período tentou descrever essa percepção.

⁹⁹ Tradução nossa para: It is important to note that the Cubists were interested in depicting reality, in creating a new way of looking at the real.

¹⁰⁰ Do grego *polýs*- “numeroso” + *ptýx* “dobra; prega”. Nas artes plásticas corresponde ao conjunto de vários quadros independentes entre si, porém subordinados a um único tema.

Galloway (2012) ao analisar a composição visual da série de *24 horas*¹⁰¹, constata que o políptico se ajusta à lógica das redes digitais que a série explora dramaturgicamente. Em diferentes situações, no enredo, os personagens que trabalham no Departamento de Segurança Nacional, dos EUA, interagem por computador. Para cumprir a função de significar interatividade, o quadro dramático se divide em janelas (*multi-windows*) que se abrem, simultaneamente interligando personagens em diversas situações e em diferentes circunstâncias espaciais. Nas palavras de Galloway: “Daí o políptico substituir a montagem, uma vez que é uma representação melhor das redes de computadores, como elas são percebidas: rasas, planas, horizontais, topológicas e síncronas” (2012, p. 117)¹⁰². Podemos observar isso na **Imagem 7**.



Imagem 7: A técnica do políptico presente na pintura medieval e sua reelaboração, de acordo com Galloway, na série *24h*, como um recurso de substituição da montagem para ficção televisiva. Para Galloway, o políptico tem por função representar a rede que liga diferentes personagens, sob diversas situações, em diferentes circunstâncias espaciais. **Fontes:** Lorenzo Veneziano (*Venice Gallerie dell'Accademia*). Reprodução de cena da série *24h* – Fox Entertainment Group Inc.

No que concerne, ainda, à *virada pictórica* (*pictorial turn*), Mitchell (2009) a compreende não como a superação da *virada linguística*, mas enquanto “um gesto de dar imagem à teoria” (2009, p.13-14) como uma atividade prática de como as imagens refletem o processo de representação. Ou seja, ao invés de partir de uma teoria, método ou discursos preexistentes para explicar as imagens, partamos da própria representação visual, “o que as imagens nos dizem quando se teorizam (ou se representam) a si mesmas” (MITCHELL, 2009, p. 18)¹⁰³ e de como essa representação nos conduz para aspectos que são culturais e históricos. Em termos de método, Mitchell enfatiza a necessidade de ir “além da comparação” quando do

¹⁰¹ A série *24h* (24) foi produzida pelo Canal Fox, entre 2001 e 2010 (somando 9 temporadas). Cada episódio da série, criada pelos roteiristas por Joel Surnow e Robert Cochran, acompanhava, num intervalo de 24 horas, o personagem Jack Bauer (Kiefer Sutherland), diretor de operações de campo da Unidade Contra-Terrorista (CTU) ligado ao Departamento de Segurança Nacional, em Los Angeles. As ações de Bauer se dividem em duas frentes: na frente profissional, ele deve minar os planos terroristas contra os EUA, em contato *on line* com outras lideranças da CTU, num sistema telas ligadas em rede; na frente pessoal, ele lida com casamento em desajuste e com o súbito desaparecimento da filha adolescente.

¹⁰² Tradução nossa para: Hence the polyptych supersedes montage because it is a better representation of informatic networks, perceived as they are as surfaced, flat, horizontal, topological, and synchronic.

¹⁰³ Tradução nossa para: lo que las imágenes nos dicen cuando se teorizan (o se representan) a sí mismas.

exame das interações entre palavra e imagem no construto das representações, isto é, sair da relação binária, e investir numa dialética expressa pelo composto *imagem/texto*: “a inextricável imbricação da representação e do discurso, a maneira pela qual as experiências visual e verbal estão entrelaçadas” (MITCHELL, 2009, p.79)¹⁰⁴.

Nesse percurso, Mitchell (2005) introduz a definição de *picture* como uma parcela da *visualidade*, uma unidade de análise possível. Segundo Mitchell (2005) a *picture* corresponde ao “conjunto de elementos virtuais, materiais e simbólicos, e de significantes virtuais e reais, e uma situação de contemplação”¹⁰⁵ (MITCHELL, 2005, p. 68). Para o autor, uma *picture* refere-se a situação em que a imagem faz a sua aparição (MITCHELL, 2005, p. xiv). Em outros termos, a *picture* é, pois, um composto derivado da união da imagem, com a palavra, com o suporte e com o meio, ou seja, a imagem corporizada – assim, ela pode se expor em diferentes regimes artísticos (cinema, literatura, fotografia, pintura, artes gráficas, animações, televisão, etc.). Por essa razão, nós preservamos a grafia em língua inglesa, pois a definição expande o sentido de “quadro”, “imagem” ou “retrato”. Na nota da tradutora Isabel Mellén, para a edição em língua espanhola do livro *What do pictures want?*, na Argentina, em 2017, há o registro da impossibilidade de traduzir o termo *picture* para qualquer idioma que seja e opta pelo termo em inglês. No âmbito do Comcult, em 2014, houve ampla discussão e o consenso se deu pela adoção do termo *picture*.

De acordo com Mitchell, as *pictures* são seres animados e “exibem ambos os corpos físicos e virtuais; elas falam para nós, às vezes, literalmente, às vezes, em sentido figurado [...]. Elas não apresentam apenas uma superfície, mas uma face que enfrenta o observador” (MITCHELL, 2005, p. 30)¹⁰⁶ – o que o sujeito vê ao fitar os olhos da Medusa? O que Carol Anne e Eles veem? – é, pois, interessante correlacionar isso com os neurônios-espelho, pois há um gatilho íntimo que aciona querer e desejos na interação dos corpos em cena – mesmo que em sentido figurado. Nas palavras do autor:

¹⁰⁴ Tradução nossa para: la inextricable imbricación de la representación y el discurso, la forma en la que la experiencia visual y verbal están entreteladas.

¹⁰⁵ Tradução nossa para: the site of the picture as a material assemblage of image and support, virtual and actual signifiers and a situation of beholding.

¹⁰⁶ Tradução nossa para: they exhibit both physical and virtual bodies; they speak to us, sometimes literally, sometimes figuratively; [...]. They present not just a surface but a face that faces the beholder.

A picture é, então, uma criatura peculiar e paradoxal, tanto concreta e quanto abstrata, tanto uma coisa individual, específica, quanto uma forma simbólica que envolve uma totalidade. Obter a *picture* é obter uma visão abrangente, global de uma situação, mas é, também, para a captura de um momento específico; na ora que um obturador captura uma *picture*, está estabelecido um clichê ou um estereótipo, a instituição de um sistema, ou a abertura de um mundo poético (talvez todos os três). (MITCHELL, 2005, p. xvii)¹⁰⁷

Mitchell (2005; 2009) argumenta que há uma rede de elementos virtuais, materiais e simbólicos relacionados às *pictures* que, geralmente, na Literatura, na Estética e na História da Arte orientam o ato interpretativo e podem engessar esse processo. O autor sugere, então, que o pesquisador, ao se defrontar com as *pictures* – ao constatar que elas estão aqui! – não lance significados de antemão, mas se questione sobre o desejo delas, pois elas – uma vez entendidas, ainda que em sentido figurado, como criaturas vivas – podem ter a pretensão de dizer algo. A orientação do autor é colocar-se em relação com as *pictures* – ou, certa medida, permitir a contaminação (do latim *contaminatio*)¹⁰⁸.

Segundo Mitchell, esse gesto não refuta os procedimentos da Psicanálise, da Semiótica, da Linguística, da Teoria Literária, da Estética, da Antropologia, da História da Arte, os Estudos de Cinema; e não desconsidera a interpretação dos signos, pois a experiência visual se erige por meio das memórias, das imagens e dos imaginários. Trata-se, antes, de um “desadestramento” do olhar para não enquadrar as *pictures* em eventuais significados já preestabelecidos. Nas palavras do autor, o que ocorre é um deslocamento sutil do alvo de interpretação de modo a situar as *pictures* em lugar “intermediário” no campo social, numa situação histórica particular.

uma ligeira modificação na imagem que temos das próprias *pictures* (e talvez signos). As chaves para esta modificação/deslocamento são (1) parecer favorável à ficção constitutiva das *pictures* como seres “animados”, quase-agentes, pessoas simuladas; e (2) a interpretação das *pictures* não como sujeitos soberanos ou espíritos desencarnados, mas como subalternos cujos corpos são marcados com o estigma da diferença, e que funciona tanto como “intermediários” e “bodes expiatórios” e no campo social da visualidade humana. (MITCHELL, 2005, p.46)¹⁰⁹

¹⁰⁷ Tradução nossa para: A picture, then, is a very peculiar and paradoxical creature, both concrete and abstract, both a specific individual thing and a symbolic form that embraces a totality. To get the picture is to get a comprehensive, global view of a situation, yet it is also to take a snapshot at a specific moment the moment when the click of a camera shutter registers the taking of a picture, whether it is the establishment of a cliché or stereotype, the institution of a system, or the opening of a poetic world (perhaps all three).

¹⁰⁸ Nós nos referimos ao contato que faz com que obras de naturezas diferentes estabelecem apropriações e permutas de elementos que resultam na criação de outra obra. Assim, por exemplo, se explica a comédia latina nascida da mistura com a comédia grega.

¹⁰⁹ Tradução nossa para: All it accomplishes is a subtle dislocation of the target of interpretation, a slight modification in the picture we have of pictures (and perhaps signs) themselves. The keys to this modification/dislocation are (1) assent to the constitutive fiction of pictures as “animated” beings, quasi-agents, mock persons; and (2) the construal of pictures not as sovereign subjects or disembodied spirits but as subalterns whose bodies are marked with the stigmata of difference, and who function both as “go-betweens” and scapegoats in the social field of human visuality.

No cerne da proposta de Mitchell (1986, 2005, 2009) – no esteio da tese de que não existem meios puramente visuais, pois todos os meios são mistos – está a abordagem das interações verbais e visuais de uma *picture*, através do composto *imagem/texto*. A partir, por exemplo, das versões do caligrama¹¹⁰ *Isto não é um cachimbo* (*Ceci nest pas une pipe*), de René Magritte, e das interpretações de Michel Foucault (2014)¹¹¹, Mitchell observa, não só, a contínua reiteração do sentido, mas, também, aquilo que escapa da reunião *imagem/texto*: “demonstrar o que não pode ser desenhado ou legível, a fissura da própria representação, as bandas, as camadas e as falhas do discurso, o espaço em branco entre o texto e a imagem” (MITCHELL, 2009, p. 67-68)¹¹².

Entre o texto e a imagem há uma série de cruzamentos de estruturas sociais e de poder – uma zona em branco que diz do contexto – de acordo com Mitchell (2009, p. 68-69), a partir de Foucault, seria possível descrever a identidade da dialética verbal-visual como uma espécie de ‘*a priori* histórico’, como uma chave da relação entre a teoria e a história. Em outros termos, na composição *imagem/texto* está a fissura/lacuna do social e do histórico. Assim, pois, a representação se erige como o *locus* de um conflito onde as estruturas sociais e/ou matrizes culturais, políticas e institucionais adentram o espaço do jogo – quer seja entendido como um composto, como uma forma sintética ou como uma lacuna ou fissura na representação. Imagem e texto são “duas bordas serrilhadas de um conjunto de armadilhas do real” (2009, p. 68)¹¹³.

Dessa forma, pois, a percepção de Mitchell (2009, p. 13) segundo a qual vivemos cercados por imagens, “numa sociedade do espetáculo, num mundo de semelhanças e simulacros”¹¹⁴, reforça a proposição de *dar imagem (picture)*¹¹⁵ à teoria, frente a abundância

¹¹⁰ Caligrama (caligrafia + idéogramme, de *Caligrammes: Poèmes de la paix et de la guerre* (1918), livro de Guillaume Apollinaire), texto, em geral poético, cujas linhas e disposição tipográfica formam uma figura relacionada com o seu conteúdo ou mensagem (a figuração do tema).

¹¹¹ Foucault (2014) descreve três possíveis interpretações para *Isto não é um cachimbo*, observando a obra em camadas, a partir da primeira versão feita por Magritte: a primeira se dedica ao desenho do cachimbo; a segunda observa o enunciado desenhado na tela, em manuscrito; a terceira se dedica ao composto misto discurso/imagem (palavra/imagem; imagem-texto) constituído por um cachimbo em estilo caligráfico e por um texto desenhado. Na perspectiva de Mitchell o caligrama expõe a dialética do discurso e da visão, isto é, a “colaboração entre palavra e imagem engendra o que Foucault chama de ‘caligrama’, um composto de texto e imagem que ‘aproxima, o mais próximo possível, o texto e a figura’ [...] ‘as coisas’ estão presas em uma ‘figura dupla’, uma aliança entre as formas e os significados das palavras [...] por sua entrada dupla, ele [o caligrama] garante essa captura, da qual o discurso sozinho ou o desenho puro não são capazes” (MITCHELL, 2009, p. 68).

¹¹² Tradução nossa para: demostrar lo que no puede ser dibujado o hecho legible, la fisura de la representación misma, las bandas, capas y líneas de falla del discurso, el espacio en blanco entre el texto y la imagen.

¹¹³ Tradução nossa para: Son como dos bordes serrados de un conjunto de trampas de lo real.

¹¹⁴ Não entendamos com isso que vivemos numa era, predominantemente, visual, pois conforme Mitchell define esta é uma falácia, um mito sobre cultura visual.

¹¹⁵ Diferente do que ocorre com a edição argentina de *What do pictures want?*, a tradutora de *Picture theory*, Yaiza Hernández Velásquez, traduziu o termo “*picture*” como “*imagen*”. Porém, como as instâncias da imagem e da imagem corporizada (*picture*) podem confundir o entendimento das formulações teóricas de

de teorias sobre as imagens e aos modos tradicionais de leitura vinculados a processos de interpretação.

Tendemos a pensar na ‘teoria’ como algo que, primeiramente, é conduzido no discurso linear, na linguagem e na lógica, com imagens (*pictures*) que desempenham papel passivo de ilustrações, ou (no caso de uma ‘teoria das imagens’) servindo como objetos passivos da descrição e explicação. Mas, é certo que se existe algo que podemos chamar de metalinguagem, não nos deveria surpreender duramente que existam as meta-imagens. Talvez a melhor maneira de avançar na nossa busca de uma teoria das imagens é transformar o problema e olhar as imagens (*pictures*) da teoria. (MITCHELL, 2009, p. 79)¹¹⁶

Para demarcar, graficamente, a quebra oca, o cisma ou a problemática na representação, Mitchell (2009) opta pela barra diagonal (“/”)¹¹⁷, opção tipográfica, também, utilizada por nós, ao longo deste trabalho, para designar tanto as obras como as relações entre o visual e o verbal, pois, acreditamos que, mesmo nesses dois casos, no espaço onde se desenrola esse jogo na materialidade da representação está o encontro e, também, a fissura por onde escorregam as matrizes culturais, o social, o histórico. Nas palavras do autor (2009, p. 96): “*imagem/texto* não é nem um método nem uma garantia de descobertas históricas; é mais como uma abertura na representação, um lugar onde a história poderia escorregar pelas rachaduras.”¹¹⁸.

De modo sucinto, poderíamos enumerar que a proposta e os objetivos de Mitchell (2005 e 2009) consistem, fundamentalmente, em: 1) analisar as *pictures* – uma *picture* refere-se à situação completa na qual aparece uma imagem, ou seja, a imagem, o suporte e o meio – e como elas dão a ver o processo cultural e histórico que as engendra; 2) compreender a *virada pictórica* não como a superação da *virada linguística*, mas enquanto um movimento no sentido de *dar imagem à teoria*, ou seja, ao invés de partir de discursos já prontos para decifrar uma *picture*, partamos da própria representação visual, de modo que ela nos conduza para aspectos que são da cultura (objeto-guia); 3) adotar o conceito de *visualidade* compreendida pela “não disjunção entre a visão (o campo da fisiologia da visão) e os modos de ver (a construção social da visão)

Mitchell, recorremos a um estrato da edição em língua inglesa que confirma que o autor se refere à *picture*, conforme assinalamos, anteriormente. Pareceu-nos importante, então, rubricar, entre parênteses a referência original feita pelo autor.

¹¹⁶ Tradução nossa para: Tendemos a pensar en la «teoría» como algo que se conduce sobre todo en el discurso lineal, en el lenguaje y en la lógica, con unas imágenes que desempeñan el papel pasivo de ilustraciones, o (en el caso de una «teoría de las imágenes») que sirven como objetos pasivos de la descripción y la explicación. Pero si es cierto que existe algo que podemos llamar metalenguaje, no nos debería sorprender que existieran también las me- taimágenes. Puede que la mejor manera de avanzar en nuestra búsqueda de una teoría de las imágenes sea darle la vuelta al problema y mirar a las imágenes de la teoría.

¹¹⁷ Já para designar obras sintéticas que combinam o texto e a imagem, a preferência é pelo termo “*imagemtexto*”; e para designar as relações entre o visual e o verbal, Mitchell assinala a preferência por “*image-texto*” (MITCHELL, 2009, nota, p. 84).

¹¹⁸ Tradução nossa para: La *imagen/texto* no es ni un método ni una garantía de descubrimientos históricos; se parece más a una apertura en la representación, un lugar donde la historia podría colarse por las grietas.

[...] a visualidade pensada nessa dupla face, instaura o diálogo entre as dimensões materiais e culturais (ROCHA, 2016, p.182)”; 4) estudar a interação entre representações visuais e verbais, através do composto *imagem/texto*, cujo cisma nos permite acessar, ainda e também, o contexto sociocultural e histórico.

Diante do exposto defendemos – no âmbito da pesquisa e em consonância com a trajetória investigativa do Comcult – uma posição renovada para a prática analítica da experiência visual oferecida pela televisão, inspirada nas proposições de Mitchell (2005 e 2009). Assim, ao invés de partirmos de discursos e referências teóricas – por vezes ideológicas – já preestabelecidas, partamos da materialidade visual em si para a compreensão do meio como prática cultural. Salientamos, então, a necessidade de contemplar, no campo da Comunicação, as televisualidades e o gesto de indagar as *pictures*, em seu composto *imagem/texto*, encarando-as como formas vivas. Por conseguinte, investir numa análise cultural e sócio-histórica, a partir do que a materialidade suscita. De outro modo, estaríamos num percurso, tradicional, que aprisiona/engessa as *pictures* e as inscreve como ilustrações de uma teoria dada de antemão.

3.2. Do encontro com as televisualidades

Na economia deste capítulo, até o momento, o nosso percurso teórico-conceitual, esteado pelos Estudos Visuais, nos permitiu compreender a posição que a visualidade ocupa nesse campo de investigação e na chamada Cultura Visual. Sob o contexto contemporâneo caracterizado pela difusão coletiva – por meios digitais e de informações por multiplataformas – decorrentes de uma progressão histórica da tecnologia e das redes de comunicação, observamos a emergência de novos regimes escópicos, de novas formas de representar visualmente o mundo – os modos de ver e de fazer ver – e a reorientação dos métodos de produção audiovisual na televisão, no cinema e no *streaming*, por exemplos.

Observamos, ainda, que a construção visual abarca aspectos sensoriais – como na interação entre Carol Anne e Eles, em *Poltergeist*. Parece-nos mesmo significativo que os fenômenos desse filme se projetem do aparelho de televisão para o ambiente externo, ou seja, a televisão não seria, em certa acepção, um meio estanque, pois ela age no extracampo do quadro, da tela. Mais sugestivo, ainda, é o fato de que o ambiente externo, também, afeta o intracampo da tela – como quando Carol Anne adentra numa dimensão espaço-tempo e se projeta, eletromagneticamente, para dentro da TV¹¹⁹ – a presença dela passa a ser detectada

¹¹⁹ De acordo com LANGE, HOURAN e HARTE (1996), um aspecto interessante relacionado ao fenômeno nomeado como *poltergeist* é a natureza das variáveis de contextos que provocam o movimento espontâneo de objetos sem o contato físico do agente. Embora controverso, os autores descrevem, a partir da Neuroquímica, que o processo é definido por uma mediação entre aspectos contextuais – diversos e que não

apenas pela voz. Por esse raciocínio nos inclinamos a concordar com Mitchell (2005 e 2009) quando este defende que as visualidades – bem como a sua parcela, as *pictures* – são elementos materiais e virtuais vivos que interagem com o meio, com o contexto. Ou seja, essas materialidades visuais nos dizem algo de nós mesmos, ao passo que, nós, também, somos capazes de dizer algo sobre elas. Como se dois mundos se interceptassem numa experiência vivencial.

Hoje, no campo da produção audiovisual, os aparatos de captação de imagem e som mais arrojados – se comparados aos do passado recente – proporcionam um sentido de imersão na obra. Podemos verificar, pelo ponto de vista estético, uma escritura visual favorável à introspecção do espectador¹²⁰, não apenas nas dimensões exploradas, agora, pela televisão digital, em tela 16:9, ou nas tecnologias em 3D e 4K disponíveis no cinema, nos *games* e no *streaming*, mas, também, nas potencialidades estéticas existentes na banda sonora exploradas pelo rádio e pela webrádio.

Um exemplo são as produções da BBC *Radio* que investem em paisagem sonora¹²¹, como é o caso da crônica *Hy-Brasil*¹²², sobre uma ilha circular registrada em mapa de 1325, ao sudoeste da Irlanda, mas que não aparece em mapas contemporâneos. A crônica, escrita e narrada por Paul Evans, se assenta no mito irlandês que narra a existência de uma ilha fantasma, envolta em névoas e que fica visível apenas uma vez a cada sete anos; porém, mesmo quando visível é inacessível. Para essa peça, o sonoplasta Chris Watson compõe outra escritura, a partir de sons fundamentais (SCHAFER, 1997) – água, vento, pássaros, insetos, animais e o som dos calçados do narrador pisoteando folhas e galhos secos. Trata-se, pois, da projeção visual de Hy-Brasil.

O exemplo descrito, no parágrafo anterior, nos permite compreender, cremos, a dimensão da linguagem verbal acolhida pelo conceito de visualidade, de acordo com Mitchell (2005 e 2009) e Jay (1994), pois corresponde à competência e a habilidade de descrever verbalmente o que vemos – ou o que fabulamos, se lembrarmos da lenda de Hy-Brasil – está associada à interação do humano com o mundo e com as formas de apreender o que se processa

podem ser explicados inteiramente por métodos científicos – e aspectos neuroquímicos que podem ser induzidos eletromagneticamente, assim, o indivíduo atinge um estado ou nível de excitação que desencadeia uma série de fenômenos – dentre eles as alucinações.

¹²⁰ Aspecto que foi observado no cinema e negado à televisão pelos teóricos dos estudos das imagens.

¹²¹ Corresponde, de acordo com Schafer (1997), a “qualquer campo de estudo acústico”, assim uma “composição musical, a um programa de rádio ou mesmo a um ambiente acústico” podem ser descritos como paisagens sonoras (1997, p. 23). Ainda segundo o autor, a paisagem sonora implica na sucessão de eventos ouvidos, porém não vistos. O processo criativo envolve aspectos significativos em áudio em que sons fundamentais (a nota que identifica a escala de uma composição), sinais e marcas sonoras fazem vir à tona, nos termos de Schafer, uma projeção visual (1997, p. 25-26).

¹²² Disponível em: <http://www.bbc.co.uk/mediacentre/proginfo/2012/36/hy-brasil>

no ambiente, conforme Jay sinaliza em termos das Ciências Naturais e da Antropologia. Assim, no caso da composição *imagem/texto*, segundo Jay (1994, p. 8-9), esta se relaciona à cultura no olhar – os modos de ver e fazer ver, entre operações biológicas, físicas e culturais – e à memória visual – o imaginário e o registro de informações pela escrita e pela imagem – também, inscritos na cultura e nas dimensões psíquicas agenciadas pela aprendizagem e pela sociabilidade – em diferentes povos e idiomas. Jay se refere à “permeabilidade da fronteira entre o componente “natural” e o “cultural” no que chamamos de visão”¹²³.

Como resultado, a universalidade da experiência visual não pode ser automaticamente assumida, se esta experiência é em parte mediada linguisticamente. A própria ciência natural, portanto, sugere a possibilidade de variáveis culturais, pelo menos em algum grau. Implica, em outras palavras, o entrelaçamento inevitável da visão e do que tem sido chamado de “visualidade” – as manifestações históricas distintas da experiência visual em todos seus possíveis modos. (JAY, 1994, p. 9)¹²⁴

No que concerne à conformação de um campo de estudo nomeado como Estudos Visuais, observamos, ainda, que por mais que determinados conceitos, como o da própria visualidade, sofra oscilações entre diferentes autores decorrentes, talvez, como sinaliza Meneses (2003), das antologias de artigos dedicados ao tema, ou da forma como cada pesquisador da Cultura Visual investiga a matéria (Knauss, 2006), esse caráter movediço de acepções – seja talvez uma marca – dentre várias – de um campo no contexto do que se convencionou chamar de pós-modernidade, uma dita condição que pode ser tudo, menos estática.

As estratégias narrativas, hoje, investem, de acordo com Schollhammer (2002a; 2002b.) na pluralidade de sentidos, visto que a realidade contemporânea é complexa e multifacetada; no questionamento dessa realidade; na recusa da formatação e dos conceitos rigidamente delimitados e na criação de “formas heterogêneas e híbridas entre diversos regimes expressivos – literatura, arte, fotografia, cinema etc.” (2002a, p. 78). Dentre esses regimes poderíamos acrescentar a televisão, os sites dedicados à publicação e ao compartilhamento entre usuários de vídeos em formato digital – como *Dailymotion* e o *YouTube* – e os provedores de filmes e séries de ficção e não-ficção via *streaming* – como a Netflix. Isto é, ao que nos permite observar, há uma reorientação sensível dos modos de produção e dos modos como se estabelecem a interação com o espectador, posto que este, também, não se assenta mais numa postura passiva

¹²³ Tradução nossa para: The permeability of the boundary between the “natural” and “cultural” component in what we call vision.

¹²⁴ Tradução nossa para: As a result, the universality of visual experience can not be automatically assumed, if this experience is partly mediated linguistically. The own natural science, therefore, suggests the possibility of cultural variables, at least to some degree. It implies, in other words, the inevitable intertwining of vision and of what has been called "visuality" - the different historical manifestations of the visual experience in all its possible ways.

diante do fluxo de programação das TVs, por exemplo, e reorganiza a audiência sob outros ajustes de demandas no espaço-tempo, conforme assinala Jenkins (2009) no contexto da cultura da convergência.

Harvey (1997) caracteriza a presença maciça das tecnologias de comunicação no contexto social pela égide da “quebra do consenso”, pela diversificação e pela fragmentação. Já Bauman (2001) observa essa condição pela metáfora da fluidez e do derretimento dos padrões sociais institucionalizados e dos conhecimentos tácitos. Assim, talvez, as materialidades visuais, no campo das artes e dos meios de comunicação, hoje, demandem um esforço de pesquisa de natureza interdisciplinar ou um campo que considera uma compreensão complexa (MORIN, 2007) do contemporâneo e a migração dos conceitos no interior das ciências, conforme Mitchell descreve em termos da inserção acadêmica dos Estudos Visuais frente às demais disciplinas institucionalizadas (2005, p. 337) e dos diálogos possíveis que se processam na investigação de um objeto comum, a visualidade.

Os conceitos viajam e é melhor que viajem sabendo que viajam. É melhor que não viajem clandestinamente. É bom também que eles viajem sem serem percebidos pelos aduaneiros! De fato, a circulação clandestina dos conceitos ao menos permitiu às disciplinas respirar, se desobstruir. A ciência estaria totalmente travancada se os conceitos não migrassem clandestinamente. (MORIN, 2007, p.117).

O caráter de “estágio ainda de gestação” (MENESES, 2003, p. 24) do campo dos Estudos Visuais é destacado, também, por Pegoraro (2011), Chaney (2000) e por Knauss (2006) que, a partir de Mitchell (2005 e 2009) e Dikovitskaya (2005) ressaltam o fato de nos Estudos Visuais haver um investimento na investigação da experiência cotidiana dos indivíduos com o visual como modos de informação, cognição, fruição e de produção de significados. Para Jay (1988; 1994.) esse campo permite compreender os atravessamentos de contextos políticos, culturais, tecnológicos e padrões de produção artística e suas relações com o mundo.

Concordamos com Sturken e Cartwright (2001) quando elucidam que: “Nossas experiências visuais não acontecem de forma isolada, elas são enriquecidas por memórias e imagens vindas de vários aspectos diferentes de nossas vidas.” (2001, p. 2)¹²⁵ e que como as

as disciplinas do cinema, da televisão e dos estudos de mídia, que foram instituídas na década de 1970, ajudaram-nos a considerar como os filmes, os programas de televisão e os meios de comunicação, tais como World Wide Web, têm contribuído para mudanças na cultura, ao longo deste século. (STURKEN e CARTWRIGHT, 2001, p.2)¹²⁶

¹²⁵ Tradução nossa para: Our visual experiences do not take place in isolation, they are enriched by memories and images from many different aspects of our lives.

¹²⁶ Tradução nossa para: the disciplines of cinema, television, and media studies, which were instituted in the 1970s have helped us to consider how movies, television programs, and media such as World Wide Web have contributed to changes in culture over the course of this century.

Assim, concordamos, ainda, com Jay (1996, p.3) quando vaticina “a imagem está demandando o seu próprio modo de análise”¹²⁷. Numa aproximação com as proposições de Mitchell (2005 e 2009), a sentença de Jay sugere que encaremos as materialidades visuais, ou as *pictures*, se formos mais específicos, por meio de uma ação dialógica – pois como na situação que abre este capítulo, elas sabem o que nos assusta (*It knows what scares you* – diz o slogan de *Poltergeist*) ou o que nos afeta, ou, projetivamente, observamos, também, o estranhamento e o afeto nelas. Tal gesto dialógico, segundo Mitchell (2005), visa evitar que o olhar do pesquisador estrangule essas materialidades com uma teoria já, pois, preestabelecida e que pretensamente detenha a sua chave de leitura, ou nos termos de Mitchell (2005, p. 18), “dar imagem à teoria”.

A esta altura cumpre rever e renumerar três pontos que avaliamos como fundamentais: i) por meio da dialética do olhar, a visão e a visualidade estão relacionadas à experiência visual, assim, são interagentes as competências biológicas, fisiológicas e cognitivas e as competências simbólicas e socioculturais na construção dos modos e dos regimes de ver e de fazer ver; ii) os modos ver e os regimes escópicos ou de visualidade, como inscrições culturais, sofrem mudanças no curso histórico, à medida que o humano se relaciona com o mundo e na medida em que novos meios, invenções técnicas ou práticas culturais criam e/ou reelaboram *formas de ver e de fazer ver*; iii) a visualidade enquanto objeto dos Estudos Visuais compreende, conforme define Chaney (2000, p. 118)¹²⁸ “um conjunto de discursos e práticas que constituem distintas formas de experiência visual em circunstâncias historicamente específicas”, em que estão implicadas, conforme esclarece Mitchell (2005, p. 345), na dialética da construção visual do campo social e da construção social do campo visual.

Para efeito desta pesquisa, o que nos move é compreender como esse conjunto de discursos e práticas estão expressas, também, em um meio que passa por intensas modificações em sua dimensão material, a televisão. Nós observamos as materialidades visuais na televisão numa rede complexa que abarcam: os instrumentais técnicos de produção e reprodução; as instituições sociais; as formas de figuração visual do mundo; a presença da audiência. Assim, se a televisão pode compor práticas de ver o mundo, seria, pois, possível pensar em termos de uma experiência ou de uma poética televisual e/ou de uma *televisualidade*.

¹²⁷ Tradução nossa para: the image is demanding its own unique mode of analysis.

¹²⁸ Tradução nossa para: a set of discourses and practices constituting distinctive forms of visual experience in historically specific circumstances.

Diante do exposto, em consonância com as reflexões no âmbito do Comcult, a nossa concepção *televisualidade* deriva/desdobra do conceito de *visualidade* tal como proposto pelos autores dos Estudos Visuais. Ou seja, determinações históricas e culturais de uma experiência visual. Com *televisualidade* propomos pensar essas determinações especificamente na forma textual televisiva, o seu composto *imagem/texto*¹²⁹. De acordo com Rocha (2017 e 2016) e Pereira (2015), a noção de *televisualidade* nos auxilia na percepção das formas como o texto televisivo, especificamente, compõem modos de tornar visíveis as questões da cultura.

Televisualidade é um construto relevante na medida em que nos conduz a percepção dos modos como os textos televisivos dão a ver as questões tecidas e vividas no terreno da política e da cultura. A televisualidade nos conduz a ver o que está fora do texto a partir da análise do que está dentro dele. Ela nos adverte para “duvidarmos” das *pictures*, para exigirmos dessas materialidades de modo a perceber os atravessamentos e o que precisa ser “sacudido” nos inúmeros processos de familiaridade e naturalização. (ROCHA, 2016, p. 186)

Segundo Rocha (2017b, p. 301), a noção de *televisualidade*, isto é, as determinações culturais da experiência visual em produtos televisivos, se justifica, pois, conforme Mitchell (2009) assevera na televisão – bem como no cinema e nas performances teatrais – “encontramos um determinado conjunto concreto, uma estrutura de imagem/texto que pode responder às convenções dominantes (ou resistência à convenção) que regem o relacionamento da experiência visual e verbal” (2009, p. 85)¹³⁰. Assim, conforme assegura Rocha (2017b), atentar para a televisualidade implica em considerar, por extensão, que a televisão tem regimes de visualidade específicos a partir das características materiais e imateriais do dispositivo. Nas palavras da autora: “Enfatizamos a relevância desta noção, uma vez que nos guia na percepção das maneiras pelas quais os textos mostram as questões tecidas e vividas no campo da política e da cultura” (ROCHA, 2017b, p. 301).

Rocha (2014, p. 64) explica que uma poética televisual “está atravessada por conotações socioculturais” e por “matrizes culturais presentes numa determinada construção estilística”. Essa visada nos auxilia a observar como o texto televisivo, especificamente, por meio de propriedades técnicas e culturais, compõe um modo de tornar visíveis questões sociais e os modelos de figuração que dizem da nossa dinâmica em e como sociedade.

¹²⁹ Esta perspectiva é, pois, mais ampla que o conceito de *televisualidade* proposto por Caldwell (1995) que disserta sobre os elementos técnico-perceptivos da televisão. Nossa perspectiva abarca questões relacionadas ao aspecto cultural da TV, ao que ela representa em sociedades de ampla cultura iletrada e de forte tradição na oralidade, ao que a TV relata da história e da memória de nossos países, e como ela o faz a seu modo.

¹³⁰ Tradução nossa para: encontramos con un conjunto concreto dado, una estructura de imagen/texto que puede responder a las convenciones dominantes (o a la resistencia a la convención) que gobiernan la relación de la experiencia visual y la verbal.

3.3. Das contribuições dos Estudos de Televisão: o estilo televisivo e a forma textual televisiva

Ao considerarmos a dimensão das materialidades visuais – o composto *imagem/texto* – nossa pesquisa dá um passo importante no que concerne aos Estudos de Televisão, em específico da telenovela, porque esta é a instância menos reconhecida nesse campo. A televisão e seus produtos são, frequentemente, estudados pela ótica das Ciências Sociais e, tradicionalmente, o elemento visual do meio foi considerado como medíocre; outro aspecto diz da prevalência dos estudos de Sociologia e de Etnografia que resultaram numa ausência de métodos que promovessem uma análise da forma textual televisiva, da experiência visual oferecida pela televisão (ROCHA, 2017a e 2017b). Assim, nosso trajeto de raciocínio parte do meio para a cultura, buscando uma aproximação entre os Estudos Visuais e os Estudos de Televisão. Isso implica, necessariamente, em eleger e reconhecer como objeto de estudo e ponto de análise, justamente, a visualidade proporcionada pelo meio – por extensão, reconhecer o potencial estético e artístico – e sua inscrição na sociedade e na cultura.

Compreendemos a tevê a partir do *Circuito da Televisão*¹³¹, tal como proposto por Jason Mittell (MITTELL, 2010, p. 9), que reúne seis dimensões: indústria comercial, instituição democrática, forma textual, representação cultural, prática cotidiana e meio tecnológico – como vemos na **Figura 1**. Essas dimensões e funções são avaliadas como centrais na cultura estadunidense, mas podemos observá-las, também, sociedade brasileira, resguardadas as devidas proporções culturais e de organização social.

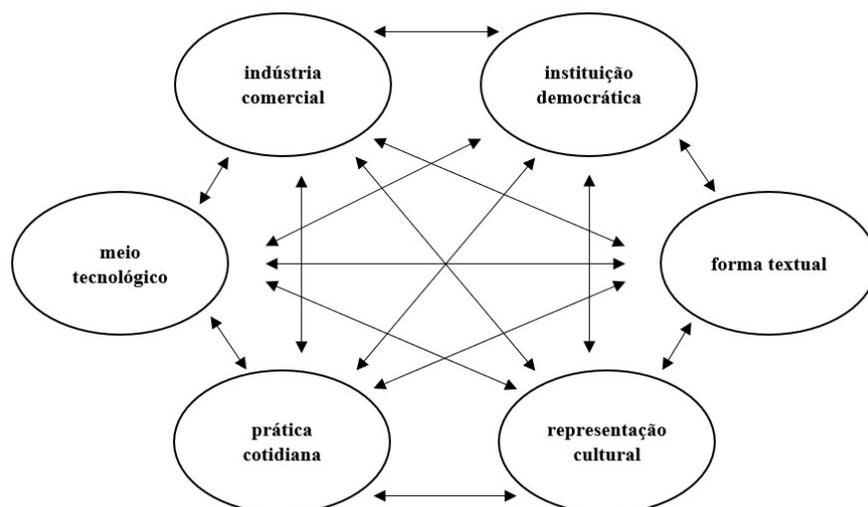


Figura 1- Circuito da Televisão. **Fonte:** MITTELL, 2010, p. 9 (tradução de Rocha, 2013b).

¹³¹ Mittell parte do *Circuito da Cultura*, de Hall e Du Gay (1997), que descreve as dimensões de: representação, identidade, produção, consumo e regulação para entender a relação entre o consumo e a identidade, no contexto da cultura.

De acordo com Mittell (2010), compreender a televisão em sua globalidade – a partir de todas essas dimensões e funções – não é uma tarefa fácil. Assim, no campo acadêmico dedicado à pesquisa científica em televisão, os pesquisadores elegem uma ou outra dimensão/função. Enumeramos alguns exemplos: i) quando se observa a televisão pelo aspecto da *indústria comercial*, as abordagens, provavelmente, podem valorizar os aspectos da dinâmica do mercado econômico, dos grupos e corporações do segmento das comunicações e da mídia; ii) uma abordagem da *instituição democrática* pode envolver aspectos da Ciência Política e da representação política nas democracias e dos modos de regulação dos sistemas de mídia e de operações em mercado; iii) a *prática cotidiana* pode despertar o interesse de estudiosos da Antropologia e da Sociologia, pelas vias de estudos de recepção, por exemplo; iv) a dimensão da *forma textual*, geralmente, é observada por pesquisadores do Cinema (análise fílmica), das Letras (análise do discurso) e da Comunicação – um campo complexo que alinha aportes de diferentes campos afins para a pesquisa – e podem tender a dissociar as dimensões verbal e não-verbal do texto televisivo; v) por sua vez, o *meio tecnológico* pode abarcar estudos da Ciência da Informação ou da Tecnologia da Informação em seus aspectos mensuráveis da implementação e gerenciamento dos sistemas informatizados e em rede; vi) já as dinâmicas de *representação cultural* podem ser objeto dos Estudos Culturais, da pesquisa etnográfica relacionadas às audiências ou às representações das instituições e/ou atores sociais.

No campo dos Estudos de Televisão, a *forma textual* concentra menor investimento de pesquisa se comparada às demais dimensões e funções da televisão na sociedade. Pesquisadores dos EUA e do Brasil (BUTLER, 2009; 2010; MITTELL, 2010; THOMPSON, 2003; PUCCI JR, 2012, 2013; ROCHA, 2013, 2014, 2015. BORGES, 2009) observam que a forma textual é, de fato, negligenciada no campo de investigação científica desse meio¹³². Para Kristin Thompson (2003), a televisão é, historicamente, observada ora com preconceito em considerá-la como forma de arte ou como meio capaz de produzir arte; ora agrupada com outras mídias, sem atentar para suas especificidades técnicas e de linguagem e para os seus programas de forma individual. A autora, inclusive, identifica um atraso nas análises dos produtos televisivos de modo específico, devido à prevalência da noção de fluxo, a partir de Raymond Williams

¹³² De acordo com Lobo (2005), o *Levantamento da produção acadêmica no Brasil sobre ficção televisiva seriada brasileira* aponta o crescimento do número de pesquisas (em graduação, mestrado e doutorado) que têm a telenovela como objeto. Nos 1970, há o registro de seis pesquisas no período da consolidação do gênero no Brasil. Nos anos 1980, esse número salta para 22; passando para 45, entre 1990 e 1995; e 53, entre 1996 e 2000. De acordo com Lopes (2004), as principais áreas de estudos são: “análise do discurso (abordagem semiótica, estética, intertextualidade, dramaturgia), estudos de recepção (abordagem sociológica, etnográfica), estudos de produção (som, cenografia, autores)” (2004, p. 17). Em termos metodológicos, temos o estudo de caso qualitativo e os estudos de recepção. Há, conforme registramos, pouco investimento na análise formal do texto televisivo.

(2016), que diz da dinâmica de organização da programação televisiva de modo sequencial e interrupto da programação – sucessão de programas factuais e ficcionais em fluxo planejado de difusão.

A autora defende que a televisão exerce um poder em nossa cultura, assim como a cultura exerce um poder sobre o meio, e que o sucesso das séries televisivas de ficção, por exemplo, está relacionado às estratégias narrativas complexas que dizem da criação das histórias, seu desenvolvimento e manutenção do interesse das audiências¹³³. Thompson (2003) argumenta que a televisão, apesar de se apropriar das técnicas de composição do cinema, por exemplo, tem feito suas próprias mudanças na forma narrativa tradicional.

Esse entendimento é, pois, importante por enfatizar uma característica que parece bem ajustada ao meio televisivo que vem a ser a dinâmica de conservação e inovação (MORIN, 2002; CALDWELL, 1995; MITTELL, 2010.). Diferentes autores observam essa dinâmica sob outros termos: a) ajustes sincréticos de esquemas de produção de diferente meios (PUCCI JR, 2013); b) hibridação que cria novos formatos e possibilidades narrativas (CANCLINI, 1997); c) mestiçagem (MARTÍN-BARBERO, 2009) que, no caso da televisão brasileira, cremos, encontra matriz na antropofagia (MOTA, 2001), num certo sentido de desobediência e transgressão às convenções e às formatações – embora a televisão preserve certo engessamento da forma textual e da narrativa¹³⁴.

Pucci Jr. (2013) parece corroborar com a perspectiva de Thompson (2003) ao argumentar que os produtos televisivos, por décadas, foram caracterizados como “insatisfatórios frente às exigências da intelectualidade e do público com pretensões ao refinamento cultural” (PUCCI JR, 2013, p. 676). Para o autor, no caso específico das telenovelas brasileiras, muitas críticas, em comparação ao cinema, estavam e, em certa medida, ainda, estão embasadas no argumento falacioso da falta de qualidade estética e da baixa resolução da imagem das produções na época da tecnologia analógica. Outro argumento refere-se à banda sonora e a forte dependência dos diálogos. Ainda de acordo com Pucci Jr (2014;

¹³³ Precisam ser considerados, nesse aspecto: as interrupções para publicidade, os intervalos na periodicidade de exibição e os intervalos entre uma temporada e outra.

¹³⁴ Rocha (2013b) disserta sobre as inovações estéticas na televisão e o modo como, visualmente, foi figurada a travessia sertão-Ilhéus de Gabriela, em telenovela homônima de 2012, na TV Globo. A autora observa um jogo de operacionalizações técnicas e de linguagem visual que aludia ao imaginário de sertão construído em obras do Cinema Novo e da Segunda Fase da Literatura Modernista Brasileira. Porém, passado evento da travessia, ainda no capítulo 01 (ao todo foram 77 capítulos), o esquema assentou-se no tradicional, uma mostra talvez da dificuldade e/ou desafio de manter uma escritura visual em um produto tão extenso como a telenovela. Nesse sentido, talvez, a telenovela *Velho Chico* (TV Globo, 2016) parece ter sido mais bem-sucedida ao desafiar os esquemas de produção, por meio de inovações estéticas e tecnológicas, mantendo uma integridade televisual, ao longo de 172 capítulos, de 50min de duração.

2013.), o ritmo industrial imposto para a produção diária de um de um *script* de capítulo (com cerca de 50min de duração de arte e 40 laudas de roteiro) e, mais tarde, no âmbito da produção, a decupagem desse *script* (escala de imagens internas, em estúdios, e externas em locações e/ou cidades cenográficas) poderia atestar o baixo potencial artístico do meio, não fosse a capacidade de a televisão reelaborar seus esquemas e assimilar novas tecnologias que dinamizam o processo criativo.

Pucci Jr. (2014) enumera, a partir das telenovelas *Avenida Brasil e A favorita*¹³⁵, uma série de aspectos que tensionam esses saberes tácitos sobre a televisão como: i) o movimento de câmera acompanhando o desenvolvimento de uma determinada situação e o posicionamento cambiante dos atores em cena; ii) a descontinuidade do movimento dos atores entre uma tomada e outra, isto é, a quebra de eixo (por exemplo, uma personagem saindo de um ambiente da direita para a esquerda e ser enquadrada na tomada seguinte no sentido inverso ao esperado); iii) e o uso da trilha sonora em diferentes regimes de causalidade. O autor salienta, ainda, que os padrões paradigmáticos de composição audiovisual nas telenovelas estão em constante e intensa revisão e que “entender como em cada caso são tomadas as decisões é um campo de estudos concernente ao exame da produção, cujos resultados teriam efeito sobre as análises audiovisuais” (2013, p. 695).

Rocha (2013a), ao reler Jeremy Butler (2010), assegura que atentar para o potencial artístico dos produtos televisivos e contemplar a análise estilística requer, conforme enumeramos: i) rejeitar as concepções que o consideram o estilo como uma marca individual e/ou mero adorno visual para a narrativa seriada, por exemplo; ii) considerar que o estilo existe e está nos textos televisivos e que televisão é texto e prática cultural. Assim, seguindo as proposições de Mittell (2010) e de Butler (2010), um gênero ou produto televisivo é uma categoria cultural caracterizada pela existência de práticas institucionalizadas com certo sentido de maleabilidade de composição pelo trânsito que se efetiva com outros regimes de narrativas audiovisuais. Diferentes fatores podem estar implicados nessa maleabilidade: a reação às oscilações de mercado; o papel das audiências (espectador-produtor de conteúdo); as lógicas de produção a partir da incorporação de novos aparatos tecnológicos; e a consciência do estilo.

¹³⁵ Telenovelas escritas por João Emanuel Carneiro (1970), roteirista de cinema que iniciou a carreira de roteirista de televisão em 2000 quando foi colaborador de texto para as minisséries *A muralha* (2000) e *Os Maias* (2001), e para a telenovela *Desejos de mulher* (2002). Em 2004 estreou sua primeira novela como autor titular, com supervisão de texto de Silvio de Abreu, *Da cor do pecado*, às 19h, na TV Globo. Depois seguiram-se, na mesma emissora, as telenovelas *Cobras e lagartos*, às 19h, *A favorita* (2008), *Avenida Brasil* (2012) e *A regra do jogo* (2015), essas às 21h.

Butler (2010) se debruça sobre a própria escritura do estilo, sobre as possibilidades de sua composição e urdidura. Para isso, o autor amplia a proposta de análise fílmica do estilo de David Bordwell (2008), ao defender que há, sim, influências do cinema, sobretudo o independente, em diversos aspectos da produção seriada televisiva estadunidense, mormente, na composição de sua televisualidade. De acordo com Butler (2010) e Mittell (2010), tem-se nesse processo o desenvolvimento de uma gramática para as narrativas televisivas, em seus próprios termos para, por exemplo, se posicionar frente ao cenário de diversificação da produção e de segmentação de público-alvo, no contexto do *broadcasting* e do *narrowcasting* (CALDWELL, 1995. NEWCOMB, 2000.). Para compreender o estilo, Butler (2010) parte do texto televisivo, em sua dimensão estrutural assim, pois, seria possível constatar e interpretar as *dimensões funcionais* dos estratos audiovisuais na peça posta em exame, isso porque, segundo o autor o estilo é “a sua textura, sua superfície, a teia que une seus significantes e através do qual os seus significados são comunicados” (BUTLER, 2010, p.15)¹³⁶.

Por meio dessa visada, ao considerarmos os estratos envolvidos na produção audiovisual (captação e edição de imagens – a fotografia, as lentes, os filtros, recurso óticos das câmeras e recursos de pós-produção, por exemplos – e sons – considerando na banda sonora, a sonoplastia, a trilha sonora incidental, etc. – os diversos outros recursos agenciados à cênica da peça – como a cenografia, o figurino, a iluminação, etc. – e o roteiro – tanto dos programas de ficção como dos de não ficção), seria possível constatar que o estilo que a tradição cinematográfica consagrou como uma marca individualizada do diretor, notadamente é, em certo sentido falaciosa e, eventualmente, negligente, no próprio meio cinematográfico. Segundo Butler (2010) é raro o diretor controlar, individualmente, o estilo visual de um programa ou produto audiovisual. O mais provável, de acordo com o autor, é o diretor orquestrar a concepção ou conceito a ser explorado em uma peça audiovisual junto à equipe de diretores que respondem por ele em diferentes estágios da produção.

Assim, no caso específico de uma telenovela, por exemplo, podemos observar que há ramificação de autorias que tracejam a composição do produto. Essa composição diz não só do indivíduo cujo nome assina o roteiro da obra – a função de autor –, mas, também, de um coletivo de especialidades (direção geral, direção de fotografia, sonoplastia, efeitos visuais, trilha

¹³⁶ Tradução nossa para: Style is their texture, their surface, the web that holds together their signifiers and through which their signifieds are communicated.

sonora, etc.) que conformam esse produto ou, em outros termos, autorias múltiplas que projetam, planejam e delineiam a experiência televisual ou a poética televisual¹³⁷.

Talvez na mecânica dessa experiência televisual seja possível detectar os vestígios das permutas entre os aportes conceituais e técnicos provenientes de outros campos audiovisuais que a televisão, ao gosto do antropófago, devora e reelabora para a proposição de sua própria gramática. Talvez, ainda, mais importante que identificar os vestígios seja reconhecer que o tecido televisual é composto por alinhavos complexos feitos a partir das próprias demandas do meio televisivo e sua interação com a cultura, em suma, a televisualidade. Poderíamos dizer que a televisão é essa desobediência criativa, essa “independência ou morte”, no dizer de uma personagem de Monteiro Lobato¹³⁸.

Para a consecução desse exame da forma textual televisiva à guisa dos reconhecimentos de padrões de estilo, Butler recorre a Bordwell (2008) que, a seu turno, reconhece que a experiência que temos do estilo provém da combinação de técnicas do meio. Assim, “sem o desempenho da representação dramática, sem o enquadramento, sem a gradação das lentes e a iluminação, sem a composição e o corte, sem o diálogo e a música, não poderíamos compreender o mundo da tela” (2008, p. 32), pois para Bordwell

A questão do estilo do filme, que as pessoas chamam de conteúdo, vem a nós através de técnicas moldadas do meio. [...] O estilo é a textura tangível do filme, a superfície perceptual que nós encontramos enquanto vemos e ouvimos, e esta superfície é o nosso ponto de partida na movimentação da trama, do tema e do sentimento – tudo o que importa para nós (BORDWELL, 2008, p 32)¹³⁹

Em linhas gerais, da relação *imagem/texto/som* a televisão deriva seu estilo. Butler

¹³⁷ No Brasil, as emissoras de televisão costumam associar ao nome do novelista um determinado apelo ao estilo de autor para anunciar e promover as suas telenovelas nos *teasers* e vídeos promocionais de lançamento. Outro exemplo, emissoras como a TV Globo e a TV Record, no início da vinheta de abertura, creditam assim as telenovelas: “uma novela de...”, numa tentativa, talvez, de aludir ao sentido de uma função de autor e estilo de autor reconhecido pela audiência. No caso da TV Globo, é comum associar o nome do autor titular ao nome do diretor geral ou diretor artístico, como forma de sintetizar uma expressão de estilo reconhecida e reverenciada em ambos. É o caso, por exemplo, de Benedito Ruy Barbosa (teledramaturgo) e de Luiz Fernando Carvalho (diretor artístico), este, geralmente, compõe uma equipe de diretores (fotografia, figurino, cenografia, musical, etc.) com os quais comunga determinada concepção estética para criar uma abordagem televisual das obras de Barbosa – e de outros autores – na televisão.

¹³⁸ Quero dizer com isso que a televisão é um meio que cria e recria seus esquemas sem estar sob a égide da dependência estética de outros meios, como o cinema, por exemplo. A televisão tece suas escolhas e soluções, no que concerne aos padrões institucionalizados, como uma resposta às suas próprias demandas. A personagem de Lobato é Emília – a boneca de pano que age como gente – no episódio *Dom Quixote das crianças*, ao ser chamada de “atrevida” e “louquinha”, por Dona Benta, a boneca reage e responde: “Eu não quero ser louquinha apenas. Quero ser louca varrida, como Dom Quixote! Eu sou a independência ou morte!” (LOBATO, 2004, p. 53).

¹³⁹ Tradução nossa para: Film style matters because what people call content comes to us in and through the patterned use of the medium's techniques. Without performance and framing, lens length and lighting, composition and cutting, dialogue and music, we could not grasp the world of. Style is the tangible texture of the film, the perceptual surface we encounter as we watch and listen, and that surface is our point of departure in moving to plot, theme, feeling--everything else that matters to us.

(2010) defende um entendimento de estilo como sendo qualquer padrão técnico de *imagem/som* que exerce uma função dentro do texto televisivo. Assim, podemos concluir que todos os textos televisivos contêm estilo. Ou seja, o estilo pode ser visto como a manifestação física do tema e da narrativa e esses elementos estão sempre situados culturalmente. Por isso, Butler interroga o poder significativo do som e da imagem na televisão. O nível de observação exigido por uma análise formal desperta a atenção do pesquisador para certos modos de mostrar cujas especificidades vão além das escolhas formais. Para Butler (2010), a análise do estilo indaga, ainda, pela *função* dos elementos na materialidade do texto televisivo, na heterogeneidade formal de uma representação, o espaço de cena para as questões da sociedade e para as matrizes culturais.

Neste ponto, temos uma conexão possível com as proposições de Mitchell (2005 e 2009), no campo dos Estudos Visuais e da análise das visualidades – e, acrescentamos, das televisualidades – no que se refere à constatação de não existirem meios visuais, pois todos os meios – incluindo a televisão – são meios mistos e todas as representações são heterogêneas, isto é, são provenientes do composto *imagem/texto*, combinam códigos, discursos, canais e modos sensoriais cognitivos por onde resvala o social e o cultural.

De acordo com Butler, para discutir o estilo televisivo devemos, primeiro, ser capazes de descrevê-lo. Para isso, o autor enumera quatro dimensões procedimentais de análise:

- i. *Dimensão descritiva*: corresponde ao procedimento de descrever a materialidade visual posta em análise. Envolve um esforço de “engenharia invertida”¹⁴⁰, ou seja, a desconstrução de elementos que compõem essa materialidade em seus aspectos audiovisuais como os movimentos de câmera, os recursos técnicos do equipamento (zoom), os enquadramentos, os efeitos especiais e de computação gráfica, a trilha sonora, a posição dos atores no cenário, a composição desse cenário, etc. O objetivo é encontrar unidades estilísticas em cada unidade de análise.
- ii. *Dimensão funcional*: reconhecidos os elementos que compõem a materialidade em apreço, o passo seguinte é analisar como esses elementos funcionam no intratexto televisivo, isto é, quais *funções* eles desempenham. Por exemplo, se em uma determinada sequência observarmos que a montagem consegue operar a construção de diferentes temporalidades e ações simultâneas, qual seria a sua funcionalidade. Então, a

¹⁴⁰ Rodrigues (2014), ao se referir à composição de roteiros de séries de televisão, usa o termo “engenharia reversa” para descrever um método que, segundo a autora, propicia conhecer o DNA das séries de televisão. O método consiste em assistir aos episódios e, depois, “descrever o que se vê sem interpretar” (2014, p. 142). Um procedimento, certa medida, semelhante ao de Butler (2010).

teoria montagem é o operador de análise daquela unidade específica. A partir de Bordwell (2008), Butler (2010) enumera oito funções que podem ser executadas pelo estilo: 1) *denotar*; 2) *expressar*; 3) *simbolizar*; 4) *decorar*; 5) *persuadir*; 6) *chamar ou interpelar*; 7) *diferenciar*; 8) *significar “ao vivo”*.

- iii. *Dimensão histórica*: se estende para a investigação de padrões e para isso é preciso um recuo nos programas televisivos, o objetivo é reconhecer marcos do estilo em determinados produtos e possíveis transformações do padrão a partir de novos instrumentos tecnológicos ou absorção de novas linguagens que reorientam o estilo. Por exemplos, a introdução da imagem colorida; da tecnologia HD; o cruzamento entre a linguagem televisiva com outros regimes narrativos, etc.
- iv. *Dimensão avaliativa (estética)*: um estágio crítico, pois, para essa avaliação ainda não há, segundo Butler (2010), normas estéticas definidas que compreendam a televisão. É, pois, possível descrever e analisar, mas falta parâmetros para avaliar. O autor crê que, talvez, essas normas ou diretrizes estéticas para a dimensão avaliativa sejam distintas dos métodos de avaliação da história da arte, da literatura e do cinema. Para Butler, até que estudos de televisão desenvolvam sistema de avaliação estética, devemos admitir a noção de Foucault e Bourdieu, de que fazer julgamento estético seria impor normas culturais de setores sociais poderosos.

Nosso esforço de pesquisa, em termos do *Circuito da televisão* (MITTELL, 2010), se envereda para a investigação da *forma textual* televisiva, refletimos, ainda, sobre a análise formal de estilo (BUTLER, 2010), a partir das *dimensões descritiva e funcional* – para a análise televisual – e a *dimensão histórica* para reconhecer marcos do estilo em diferentes períodos da televisão – sendo este último o tema do próximo item cujo objetivo é adentrar no universo ficcional de Benedito Ruy Barbosa, há, ainda, o recuo feito nos apêndices, década a década, tendo por norte o caráter transversal do tema da terra nessa obra.

3.4. Metodologia

No curso deste capítulo, exploramos as questões conceituais que norteiam a pesquisa acerca dos Estudos Visuais e a possíveis articulações com os Estudos de Televisão tendo a cultura como espaço de articulação. Assim, observamos a importância de compreendermos o meio televisivo e seus produtos, dentre os quais a telenovela, como práticas culturais. Nesse trajeto, destacamos nossa escolha pela forma textual televisiva como lugar de análise e as dimensões do estilo como instrumentos que permitem adentrar na materialidade televisual, tendo em vista que o lugar apropriado para analisar a heterogeneidade formal de uma representação,

de acordo com Mitchell (2009, p. 93), é a representação mesma. Deste modo, a relação *imagem/texto* (Mitchell, 2009) e *imagem/som* (Butler, 2010), em termos funcionais do estilo, não é uma questão técnica, somente, mas o *locus* de um conflito, as matrizes culturais entram em jogo na materialidade da representação.

No Comcult, que toma por norte dois conceitos centrais *televisualidades* e *matrizes culturais*, a proposta metodológica tem sido importante nos trabalhos desenvolvidos, atualmente, a nossa pesquisa não excede essa regra. Nesse sentido, tentamos articular duas proposições importantes para o nosso desenho metodológico: a *conceitual*, a partir de Mitchell (2005 e 2009), no campo dos Estudos Visuais, que nos provem dos elementos culturais presentes numa experiência visual; e o *procedimental*, com o auxílio da análise de estilo, por orientação de Butler (2010) que nos oferece os passos metodológicos para a análise propriamente dita. Ambas se encontram no aspecto funcional dos elementos constituintes das televisualidades – as determinações culturais da experiência visual –, eleitas como *corpus* desta pesquisa, e na investigação das matrizes culturais que subjazem as relações sociopolíticas e que estão presentes nas materialidades visuais.

No que concerne a Mitchell (2005 e 2009) nosso investimento se orienta no gesto de pesquisa que coloca o investigador numa posição renovada em relação às *pictures* – inseridas numa complexa rede que envolve visualidade, instituições, discursos, etc. – e “a experiência do olhar no âmbito da cultura, entre um sujeito que olha e um objeto contemplado” (ROCHA, 2016, p. 182). Desse modo, rumamos para a proposição de dar imagem à teoria, ou seja, ao invés de partir de conceitos dados de antemão ou de discursos que, pretensamente, detêm a chave para decifrar uma *picture*, partimos do entendimento/diálogo com a *picture* para que ela nos conduza à cultura ou à teoria que ela enseja. Nesse aspecto, o composto *imagem/texto*, de acordo com Mitchell, nos diz e revela um pouco da função dos elementos heterogêneos daquela construção visual que, por sua vez, remetem aos contextos socioculturais.

É, pois neste ponto que Butler (2010) contribui, de modo mais forte e evidente, ao apresentar a dimensão *analítica-funcional* do estilo televisivo, pois orienta o investigador a indagar sobre a função que os elementos constituintes da forma textual – o composto *imagem/texto/som* – desempenham naquele momento, na heterogeneidade da representação: Qual é a função do plano geral naquela circunstância? Qual a função da fotografia em dada ocasião na televisualidade? Em que esses elementos nos aproximam do contexto sócio-histórico? Daí, pois, o procedimental se erige para uma descrição formal, num certo momento, e, em outro, para a análise da funcionalidade dos elementos, na junção *imagem/texto*, e o que isso se presta a significar da cultura.

Diante do exposto, nós tentamos delinear um instrumental metodológico em dois tempos – a *análise televisual* (o encontro com as *pictures*, com as experiências visuais) e a *análise cultural e histórica* (o encontro com as fissuras do composto *imagem/texto* por onde escorregam o social, o histórico, cultural) – para observar e investigar as *pictures* e que nos permita adentrar o objeto, nas operações técnicas e narrativas da forma textual televisiva e sair dele para proceder à interpretação e avaliação dos dados alcançados, os seus diálogos com a cultura. No nosso caso, saber qual a matriz auxilia na figuração da terra nas nossas unidades de análise e a forma como essa materialidade foi construída – montagem, enquadramento, fotografia, sonoplastia, trilha sonora incidental, posição dos atores em cena, etc. –, assim, postas em diálogo, o que essa televisualidade pode nos revelar da nossa cultura, em termos das visibilidades temáticas, à época de produção das obras escolhidas para o *corpus* da pesquisa.

3.4.1. O problema de pesquisa

A partir da noção de televisualidade – determinações culturais da experiência visual (MITCHELL, 2005 e 2009), no campo da televisão (ROCHA, 2017a e 2017b), especificamente, no campo da telenovela (PEREIRA, 2018 e 2015) – procuramos identificar, nas rachaduras, no cisma, do composto *imagem/texto*, as matrizes culturais e históricas (MARTÍN-BARBERO, 2009), que nos remetem para as determinações sociais locais e/ou contextuais do espaço onde essas produções foram realizadas. Em outros termos, o que as televisualidades e suas matrizes nos oferecem de dados que nos permitam compreender e interpretar a experiência brasileira com a modernidade, especificamente, em sua inscrição na América Latina. Isto é, as dinâmicas históricas e sociais que dizem de inovação e resistência, continuidade e descontinuidade, das “temporalidades misturadas” (*mixed temporalities*) expressas na dialética entre a tradição e a modernidade.

Assim, a nossa pergunta de tese é: partindo da constatação da transversalidade do tema da terra, nas telenovelas de Barbosa, quais as matrizes culturais que subjazem essa problemática, emergem e sustentam essa presença quando da análise televisual?

Todas as escolhas que seguem atentam para essa pergunta e se traduzem em formas de adentrar ao *corpus* e de compor instrumentais metodológicos que permitam operar a investigação, a análise e a avaliação de resultados.

3.4.2. A partir da terra, o recuo histórico

Para viabilizar uma forma de adentrar na teledramaturgia de Barbosa, a fim de verificar como, no curso das décadas, a temática da terra foi ocupando a cena, na obra do autor, até ganhar certos contornos visuais mais ostensivos, nós submetemos as 34 obras ao escrutínio do

recuo histórico (BUTLER, 2010)¹⁴¹. Assim procuramos compreender como a análise histórica do estilo dá a ver a questão da terra e como se estabeleceu um padrão visual para determinados grupos dessa teledramaturgia. Nós, então, delineamos e nomeamos seis grupos temáticos. Ressaltamos que essa proposição não tem natureza normativa.

O **Quadro 1** apresenta o *Grupo 1 – A saga dos coronéis* composto por doze telenovelas (entre 1971 e 2016) cujos protagonistas são os fazendeiros e que destacam a posse da terra; os conflitos de demarcação (de) e ocupação da terra; as disputas por eleitores e os embates de interesses entre latifundiários, políticos e trabalhadores sem posses. Neste grupo, aparecem destacadas diferentes atividades produtivas como a agricultura, a pecuária e a indústria.

GRUPO 1
A saga dos coronéis

Velho Chico	2016	Globo	Telenovela	21h
Meu pedacinho de chão	2014	Globo	Telenovela	18h
Paraíso	2009	Globo	Telenovela	18h
Sinhá moça	2006	Globo	Telenovela	18h
Cabocla	2004	Globo	Telenovela	18h
O rei do gado	1996	Globo	Telenovela	20h
Renascer	1993	Globo	Telenovela	20h
Pantanal	1990	Manchete	Telenovela	21h30
Voltei pra Você	1983	Globo	Telenovela	18h
Paraíso	1982	Globo	Telenovela	18h
Jerônimo, o herói do sertão	1972	Tupi	Telenovela	18h
Meu pedacinho de chão	1971	Globo e Cultura	Telenovela	18h

Quadro 1: A saga dos coronéis. **Fonte:** Memória Globo (2008).

O **Quadro 2** corresponde ao *Grupo 2 – A épica dos imigrantes* – reúne quatro telenovelas e uma minissérie (entre 1981 e 2005) cujos protagonistas são imigrantes italianos, espanhóis e portugueses, notadamente. São tramas ambientadas nos primeiros 50 anos da República Brasileira. A terra representa, neste grupo, a possibilidade de conquista e de prosperidade sintetizada na expressão “fazer a América”. É característica, também, deste grupo a disputa por terra entre imigrantes e brasileiros nativos, a segregação dos negros, as relações de bastardia e o início dos sindicatos trabalhistas. Destaca-se a presença de *Mad Maria*, minissérie que aborda a construção da Ferrovia Madeira-Mamoré que concentrou os esforços de milhares de trabalhadores de diferentes nacionalidades: gregos, espanhóis, italianos, alemães, hindus além dos indígenas brasileiros, num capítulo da experiência desenvolvimentista brasileira. O projeto previa 400 km de ferrovia atravessando os rios Madeira

¹⁴¹ Nos Apêndices apresentamos uma Linha do tempo para as obras de Benedito Ruy Barbosa, além da organização temática que propomos.

e Mamoré, a oeste do estado de Rondônia, rumo ao Atlântico no litoral paraense. O empreendimento resultou na morte de milhares de trabalhadores, o que rendeu o qualificativo de “Ferrovia do diabo”, tema do romance *Mad Maria*, do amazonense Márcio Souza¹⁴².

GRUPO 2
A épica dos imigrantes

Mad Maria	2005	Globo	Minissérie	23h
Esperança	2002	Globo	Telenovela	20h
Terra nostra	1999	Globo	Telenovela	20h
Vida nova	1988	Globo	Telenovela	20h
Os imigrantes	1981	Bandeirantes	Telenovela	18h

Quadro 2: A épica dos imigrantes. **Fonte:** Memória Globo (2008).

O **Quadro 3** mostra o *Grupo 3 – As adaptações literárias* – é o maior dos grupos, abriga treze produções (11 telenovelas, um seriado infanto-juvenil e uma minissérie), entre 1966 e 2006. Em parte, tratam-se de obras ajustadas à lógica de produção dos anos 1970 e 1980, que consolidou o horário das 18h, na TV Globo, e produções do período de consolidação da telenovela, nos anos 1960, nas emissoras de televisão da época, a TV Tupi, a TV Excelsior e a TV Record. São histórias que destacam: a) as disputas de poder político que oscilam entre o cenário rural e o urbano; b) os contrastes socioeconômicos em diferentes épocas da História brasileira e estrangeira; c) e os trânsitos entre a representação lúdica e realista dos comportamentos nos espaços rurais tensionados pelas “modernidades” dos espaços urbanos. Integra esse grupo a série infanto-juvenil *Sítio do Picapau Amarelo*, adaptação da obra de Monteiro Lobato, que contou com doze episódios de autoria de Barbosa, além da supervisão geral de texto.

¹⁴² De acordo com Barbosa (MEMÓRIA GLOBO, 2008, p. 232-233), a sinopse e os 30 capítulos de *Mad Maria* foram apresentados à TV Globo, em 1981, porém José Bonifácio de Oliveira Sobrinho, o Boni, arquivou o empreendimento pela inviabilidade técnica de produção. *Mad Maria* é o nome da locomotiva que abria a estrada de ferro.

GRUPO 3

As adaptações literárias

Sinhá moça	2006	Globo	Telenovela	18h
Mad Maria	2005	Globo	Minissérie	23h
Cabocla	2004	Globo	Telenovela	18h
Sinhá moça	1986	Globo	Telenovela	18h
Cabocla	1979	Globo	Telenovela	18h
Sítio do Picapau Amarelo	1978	Globo	Seriado	17h30
À Sombra dos Laranjais	1977	Globo	Telenovela	18h
O Feijão e o Sonho	1976	Globo	Telenovela	18h
O morro dos ventos uivantes	1967	Excelsior	Telenovela	18h
O tempo e o vento	1967	Excelsior	Telenovela	21h30
Meu filho, minha vida	1967	Tupi	Telenovela	20h
Somos todos irmãos	1966	Tupi	Telenovela	20h
Eu compro essa mulher	1966	Tupi	Telenovela	21h30

Quadro 3: Adaptações literárias. Fonte: Memória Globo (2008).

No **Quadro 4**, podemos visualizar o *Grupo 4 – As histórias urbanas e agourbanas* – composto por apenas três telenovelas (entre 1980 e 1986) que tratam da vida das classes trabalhadoras na cidade de São Paulo. O elemento que une essas histórias às demais, dos outros grupos, é o sentimento de injustiça com relação à estrutura social, as relações de mando e subjugo e certa desqualificação da política – a política não enxerga os mais pobres, conforme vaticina o autor.

GRUPO 4

As histórias urbanas e agourbanas

De Quina pra Lua	1985	Globo	Telenovela	18h
Voltei pra Você	1983	Globo	Telenovela	18h
Pé de vento	1980	Bandeirantes	Telenovela	19h

Quadro 4: Histórias urbanas. Fonte: Memória Globo (2008).

No **Quadro 5** destacamos o *Grupo 5 – As telenovelas pioneiras* – concentra nove telenovelas que remontam ao período em que Barbosa atuou como supervisor e produtor de *scripts* para TV, com o patrocínio de Colgate-Palmolive (SOUZA, 2004). De acordo com Lopes (2004), Meyer (1996), Ortiz (1991) e Souza (2004), as telenovelas da Colgate-Palmolive eram herdeiras das radionovelas da primeira metade do século XX, do folhetim e do romance burguês, do século XIX, e dialogavam pouco com nas questões socioculturais do Brasil, a se considerar, talvez, por acréscimo nosso, a condição contextual brasileira, em pleno regime militar.

Em sendo as telenovelas, detidamente, as dos anos 1960 (bem como as da década anterior), herdeiras dessa linhagem que remonta ao folhetim¹⁴³ é, pois, necessário reconhecer as marcas de uma estratégia comercial que, lá no século XIX, objetivava captar assinantes para os jornais e, no período em apreço, visava, por meio da publicidade, orientação de consumo dos produtos das empresas patrocinadoras. Nesse sentido, é possível observar o funcionamento da indústria cultural, no século XX, pautada na racionalização e na homogeneização dos produtos. Daí, talvez, o fato de as telenovelas do período terem forte vocação melodramática e romanesca (THOMPSON, 1996; MORIN, 2002; MARTÍN-BARBERO, 2004.) e o pouco diálogo com os contextos socioculturais específicos permitia que um mesmo *script* fosse produzido em diferentes países, sem constrangimentos culturais. Em outros termos, a verossimilhança não parecia ser um valor pragmático dessas produções de matriz canônica.

GRUPO 5
As telenovelas pioneiras

Somos todos irmãos	1966	Tupi	Telenovela	20h
Eu compro essa mulher	1966	Globo	Telenovela	21h30
O anjo vagabundo	1966	Tupi	Telenovela	20h
Meu filho, minha vida	1967	Tupi	Telenovela	20h
O tempo e o vento	1967	Excelsior	Telenovela	21h30
O morro dos ventos uivantes	1967	Excelsior	Telenovela	18h
O décimo mandamento	1968	Tupi	Telenovela	19h
A última testemunha	1968	Record	Telenovela	19h
Algemas de ouro	1969	Record	Telenovela	19h

Quadro 5: Telenovelas pioneiras. **Fonte:** Memória Globo (2008).

Cumprido reconhecer que a segunda metade dos anos 1960 corresponde à fase de conformação de um modelo realista e moderno para as telenovelas que tem em *Beto Rockfeller*¹⁴⁴, de Bráulio Pedrosa e Cassiano Gabus Mendes¹⁴⁵, um tensor estético e temático (HAMBURGER, 2005. MATELLART e MATELLART, 1998. XAVIER, 2003.)¹⁴⁶.

¹⁴³ Não queremos com isso afirmar que as telenovelas das décadas posteriores não tenham esse legado do folhetim, do romance e da radionovela, embora, seja forçoso reconhecer que outras matrizes se cruzaram a essas fundadoras do gênero.

¹⁴⁴ Produzida pela extinta TV Tupi e exibida de 4 de novembro de 1968 a 30 de novembro de 1969, às 20 horas, com direção de Lima Duarte.

¹⁴⁵ Respectivamente, o dramaturgo contratado pela Tupi e diretor artístico da emissora, coautor do argumento de *Beto Rockfeller*. O enredo estava, pois, centrado nos golpes de Alberto, o Beto (Luís Gustavo), um anti-herói, jovem morador do bairro de Pinheiros e vendedor numa sapataria na Rua Teodoro Sampaio, em São Paulo. O maior de seus golpes é se apresentar nas festas do *high society* como Beto Rockfeller, o primo em terceiro grau do magnata americano. O falso parentesco lhe rende facilidades de acesso ao mundo dos ricos, onde se envolve com duas grã-finas. Para se safar das confusões e dos inimigos que tentam desmascará-lo, Beto conta com a ajuda dos pobres escudeiros Vitório e Saldanha.

¹⁴⁶ Conforme detalhamos na *Introdução* desta pesquisa (item 1.1).

Já no **Quadro 6** temos o *Grupo 6 – Os remakes* – um grupo de quatro telenovelas (entre 2004 e 2014), já agrupadas em *A saga dos coronéis* e *Adaptações literárias*, mas que nós reunimos, também, em um novo grupo (poderíamos conceber, ainda, como subgrupo), pois nelas estão envolvidas novas tecnologias de produção (captação de imagem e transmissão em HD, *camera drones*, etc.) que se relacionam com as transformações do estilo televisivo. Neste grupo, *Sinhá Moça* foi a primeira telenovela, na TV Globo, a incorporar *softwares* de pós-produção que conferiam o aspecto visual de película cinematográfica.

GRUPO 6					
Os Remakes					
Meu pedacinho de chão	2014	Globo	Telenovela	18h	
Paraíso	2009	Globo	Telenovela	18h	
Sinhá moça	2006	Globo	Telenovela	18h	
Cabocla	2004	Globo	Telenovela	18h	

Quadro 6: Remakes. **Fonte:** Memória Globo (2008).

3.4.3. Dimensionamento da empiria

Diante desses grupos foi viável constatar¹⁴⁷ que a terra é um tema que atravessa de modo mais ostensivo as telenovelas alocadas nos *Grupos 1 e 2* e verificar, também, que esse caráter ostensivo se concentra nas telenovelas exibidas, originalmente, numa fração específica do *prime-time* (horário nobre). De acordo com Lopes (2009), no Brasil, o *prime-time* abrange o intervalo de tempo entre 17h e 22h. Nessa faixa da programação, as emissoras exibem produção nacional. No caso da TV Globo, em específico, compreende o período de exibição das telenovelas¹⁴⁸. No entanto, a Instrução Normativa 100 (IN 100), da Ancine, define o horário

¹⁴⁷ Para isso foi necessário consultar as sinopses e os bancos de dados, como o TV Pesquisa/PUC-Rio e a BCC/Cinematoteca Brasileira, para cruzar informações sobre os enredos. Foi preciso, ainda, dada as condições reais de acesso, assistir às obras de modo a acompanhar como se deu a construção visual desse percurso. No total de 34 obras de teledramaturgia, nós temos onze gravadas em formato digital: *Velho Chico* (2016), *Paraíso* (2009) *Mad Maria* (2005), *Cabocla* (2004), *Esperança* (2002), *Terra nostra* (1999), *O rei do gado* (1996), *Renascer* (1993), *Pantanal* (1990), *Sinhá Moça* (1986) e *Sítio do Picapau Amarelo* (1977/80).

¹⁴⁸ Atualmente, no que concerne à exibição de telenovelas inéditas, o horário varia de emissora para emissora: a) Globo, com a *soap-opera Malhação* (17h55-18h27), a novela das seis (18h27-19h14), a novela das sete (19h30-20h30), a novela das nove (21h15-22h20) e a faixa descontínua das 23h dedicada ao que a emissora nomeia como “supersérie”; b) Record TV, a faixa das seis – reprise (18h15-19h15), a faixa das sete (19h45-20h45) e a faixa das oito (20h45-21h45); c) SBT, com um telenovelas infanto-juvenis das 18h às 19h20, das 20h30-21h15) e das 21h15-22h15; d) Cultura, persiste a programação jornalística, programação infanto-juvenil com séries e programas educativos e desenhos animados. Na programação das emissoras Globo, Record TV e SBT, os telejornais aparecem empastelados entre as telenovelas. Na Band, o período noturno é marcado por telejornais (das 16h às 19h20 e das 19h20 às 20h25) e por *realities shows* entre 20h25 e 22h30. Na Rede TV, há um jornalístico noturno (19h30-20h30) empastelado entre os programas de televentas e religiosos (transmissão de cultos gravados da Igreja Universal do Reino de Deus e da Igreja Internacional da Graça de Deus), seguidos de programas de entretenimento e jornalismo de celebridades. De acordo com o Informe de Mercado de TV Aberta, da Ancine (2017), textualmente: “O [programa] Religioso mais uma vez aparece como líder de participação na programação dos canais abertos, com 21,2%, integrante da categoria

nobre como o período de programação que começa às 18h e termina às 24h¹⁴⁹, sendo o horário compreendido entre às 20h e às 22h, o período da programação que concentra a maior audiência e publicidade, conforme Lopes (2009) sinaliza.

Podemos verificar, ainda, a progressão histórica da construção visual para as obras de teledramaturgia de Barbosa, a partir do tema da terra. Assim, desde 1971, com *Meu pedacinho de chão*, quando a imagem televisiva era em preto e branco, até 2016, com *Velho Chico*, já sob o contexto das tecnologias em HD, é possível rastrear o aspecto de grandiloquência visual da natureza, o que nos desperta a atenção para funcionalidade em termos da importância que a questão da terra assume não apenas para essa teledramaturgia, mas também, em termos da representação de questões históricas e políticas de cada tempo/espaço figurado na diegese dessas obras. A plasticidade visual para o tema da terra foi sendo construída para as obras de Barbosa, de tal modo que a evocação do nome do autor já agencia uma série de esquemas temáticos, no campo do melodrama, e sua combinação em termos de *imagem/texto* na construção de uma experiência visual.

Dessa forma, o conjunto de dados que conformam o nosso *corpus* está, pois, metodologicamente, circunscrito aos *Grupos 1 e 2* da nossa proposta de organização temática, a saber:

- **Grupo 1 – A saga dos coronéis:** *Pantanal* (TV Manchete, 1990), *Renascer* (TV Globo, 1993), e *O rei do gado* (TV Globo, 1996/97).
- **Grupo 2 – A épica dos imigrantes:** *Terra nostra* (Rede Globo, 1999) e *Esperança* (Rede Globo, 2002/03)¹⁵⁰.

Como as temáticas de *Terra nostra* e de *Esperança* são próximas, em certo sentido, complementares, ambas são analisadas juntas. Inicialmente, o projeto de *Terra nostra*¹⁵¹ previa o desenrolar das tramas em três fases, cada uma com 80 capítulos e um subtítulo específico, o da primeira fase era *Esperança* – que chegou a ser nomeada como *Travessia*¹⁵². Cada fase cobriria um período de 30 anos da história da imigração italiana no Brasil, entre 1896 e 2000, algo semelhante à estrutura de *Os imigrantes* (TV Bandeirantes, 1981/82).

Outros. Fonte: <https://www.ancine.gov.br/pt-br/sala-imprensa/noticias/ancine-divulga-informe-sobre-programa-o-da-tv-aberta-0>.

¹⁴⁹ No caso, entre segunda-feira e sábado, quando são exibidos os capítulos das telenovelas.

¹⁵⁰ Nos Apêndices, nós apresentamos as sinopses dessas telenovelas.

¹⁵¹ A telenovela foi concebida como um épico dentro do *Projeto Brasil 500 Anos*, da TV Globo. À época, foi a mais cara produção da emissora. Foram investidos R\$ 1 milhão para a gravação no navio a vapor SS Shieldhall (dos anos 1950), que, ainda hoje, está preservado e em operação em Southampton (Inglaterra). Por capítulo, a emissora investiu R\$ 100 mil. Fonte: Meio & Mensagem, 1999 (TV Pesquisa – PUC-Rio).

¹⁵² Fonte: O Globo, 23 de maio de 1999 (TV Pesquisa – PUC-Rio).

Porém, ainda no decurso do primeiro mês de exibição da telenovela, a sinopse inicial foi abandonada e a trama se concentrou entre 1896 e 1910. Uma sequência foi, então, projetada para 2002, *Uê, Paisano!*¹⁵³, mais tarde, *Esperança*, que, apesar de não ter o compromisso de ser uma continuação, rememorava eventos e personagens de *Terra nostra*. No mercado internacional, a telenovela foi comercializada com o título de *Terra nostra 2 – la speranza*.

3.4.4. Instrumentais de análise

Nosso esforço se orienta, fundamentalmente, na busca por uma análise televisual, a partir das conexões e atravessamentos que existem entre a televisão e a cultura. Assim, o trajeto reflexivo parte do meio, da compreensão dos produtos televisivos (suas operações técnicas e narrativas complexas) como prática cultural, para daí se concentrar nas estruturas sociais e matrizes culturais que sustentam a tematização da terra, na teledramaturgia em apreço. Nesse sentido, passamos a buscar um método coerente de observação das *pictures* (a partir da coleta de eventos narrativos do escopo que conforma o *corpus* da pesquisa de tese). Neste aspecto, nós situamos o esforço de pesquisa no campo da Comunicação, mas em diálogo com os Estudos Visuais, pois se eles se ajustam à perspectiva interdisciplinar que objetivamos e nos auxiliam na vereda de uma “investigação cultural que envolva a dimensão imagética de um produto simbólico pode nos dar a conhecer as matrizes culturais que inspiraram sua produção” (ROCHA; ALVES, 2014).

Por essa vereda, a pesquisa investe na forma textual observada como prática cultural, ou seja, por mediações diversas que fazem com que a televisualidade seja uma forma complexa. Esse percurso investigativo assinala um desafio, pois o usual no campo das pesquisas em televisão, conforme já dissemos, é investir em análises que privilegiam aspectos da indústria comercial, da representação cultural ou do meio tecnológico. Nesse sentido, foi de nossa inquietação, em consonância com as investigações do Comcult, situar um campo para esta pesquisa, isto é, localizar no rol das pesquisas em Comunicação um espaço que considere a visualidade e, por conseguinte, a televisualidade, por isso os Estudos Visuais emergem como um campo de oportunidades profícuas de análise.

¹⁵³ Pelo menos quatro versões da sinopse foram propostas: a primeira seria, de fato, *Terra nostra 2*, e o enredo se desenvolveria a partir de 1945, com o final da II Guerra Mundial, bem semelhante à *Vida nova* (1988/89); a proposta seguinte foi ambientar *Terra nostra 2* durante a Queda da Bolsa de Nova York, em 1929; a terceira versão intitulada *Uê, Paisano!* – em referência à canção *Uei... Paesano* (*Way, paesano*), composição de Art Mooney, gravada em 1955 por Niccola Paone – não teria mais o compromisso de ser uma continuação e o enredo se desenrolaria a partir de 1947. Foi ao ar a quarta versão de *Uê, Paisano!* cuja trama estava ambientada na cidade de São Paulo, em 1931, com núcleos de imigrantes italianos, espanhóis, portugueses e judeus, a exemplo do que foi feito em *Os Imigrantes* (1981/82) e em *Vida nova*. Fonte: Daniel Castro, Folha de S. Paulo, 16 de março de 2002 (TV Pesquisa – PUC-Rio).

Assim, a se eleger a televisualidade e o estilo televisivo (BUTLER, 2008), estamos considerando que a textura tangível do produto televisivo (o que vemos, o que ouvimos, o que sentimos) diz de uma construção de sentidos por meio de convenções estilísticas do meio (em relação com outros meios também) e de estruturas socialmente compartilhadas. Esse esforço se dará em dois movimentos analíticos, a saber: a análise televisual e a análise cultural e histórica.

3.4.4.1 *A análise televisual*

Na análise televisual: esse primeiro movimento parte da complexidade do texto televisivo, num gesto de contemplação e de indagação sobre a vocação das *pictures*, como propõe Mitchell, sem aprisioná-las numa teoria cultural dada de antemão. Corresponde ao olhar metodológico à guisa de elementos que compõem os regimes de visualidade

Acreditamos que as dimensões propostas por Butler podem nos fornecer o instrumental para o gesto interpretativo das *pictures* proposto por Mitchell (2005). Desse modo, iremos nos concentrar na *dimensão descritiva* pois, segundo Butler, sobre ela são construídas as *dimensões interpretativa e estética*, a partir da desconstrução de elementos técnicos que compõem essa materialidade; e, principalmente, na *dimensão funcional* à guisa de reconhecer quais funções que esses elementos técnicos desempenham na materialidade da representação televisual.

3.4.4.2. *A análise cultural e histórica*

Na análise cultural e histórica, o movimento parte para a discussão da matriz que sustenta a figuração da temática da terra em cada uma das *pictures*, assim procuramos compreender os regimes de visualidade das questões e fenômenos sociais ali figurados. Este, por sua vez, é um movimento para fora da dimensão formal do texto e do domínio televisual, ou seja, é o encontro com a cultura, com as matrizes. É, pois, uma análise que depende fortemente do primeiro movimento, a *análise televisual*, para compreender como essas matrizes ascendem na televisualidade. Trata-se, pois de uma abordagem semelhante à estratégia de processamento e ordenação do conhecimento conhecido como *bottom-up* ou da compreensão complexa do todo (contextual) no interior das partes descrito por Morin (2007), isto é, como isso se conecta com o contextual. Este movimento vem a ser o diferencial da análise dos produtos televisivos proposta para esta pesquisa, pois não queremos enxergar o nosso *corpus* como exemplos de uma teoria cultural dada de antemão e nem aprisionar as *pictures* com dados da análise de conteúdo.

No exercício prático¹⁵⁴, observamos que os aportes das análises *televisual* – a mecânica da composição da experiência visual – e *cultural* – as matrizes que escapam pelas fissuras do composto *imagem/texto*, que são anteriores aos produtos, exteriores ao código/texto, mas são uma condição para o drama em cena, fruto de uma construção de sentidos sobre os indivíduos, o contexto social, histórico, geográfico, político, econômico e temporal (MITCHELL, 2009. WILLIAMS, 1958) – ascendem juntos, assim, tentamos deixar no texto marcas que os identificam, com objetivo didático.

3.4.5. Os eventos narrativos: *corpus* empírico

No que concerne à heurística e aos instrumentos metodológicos de análise das ficções seriadas televisivas, segundo Rocha e Pucci Jr. (2016, p. 11), o problema que se apresenta é: como adentrar um “produto de dimensões colossais”? Geralmente, os pesquisadores se concentram na análise de cenas, sequências, capítulos ou episódios¹⁵⁵, unidades nem sempre precisas, segundo os autores, em termos da visão de conjunto – uma micro história, dentro do enredo, com início, meio e fim – um complicador.

Assim, a *redundância* que caracteriza as teleficções seriadas pode ser útil metodologicamente. De acordo com Thompson (2003), a redundância é necessária devido às condições de exibição do produto que devem possibilitar as inserções de intervalos comerciais; o entrelaçamento das tramas no interior da intriga; e a natureza do consumo televisivo, em que diferentes espectadores podem se inteirar da trama em qualquer fase do desenvolvimento desta.

Thompson nomeou esse último aspecto como *exposição dispersa*, ou seja, os roteiristas de televisão incluem no texto uma redundância específica que retoma um assunto no interior da narrativa. Já Butler (2009) nomeou essa característica como sendo o *quociente de informação narrativa redundante*. Renata Palottini (2012), ao tratar da microestrutura dos capítulos de telenovelas e de minisséries, explica que, em termos dessa *exposição dispersa*, o *gancho* cumpre o papel de gerar expectativa na audiência. O gancho seria, então, a novidade que altera o estado de “mundo posto em sossego”, fazendo com que a trama alterne momentos de aceleração e raleamento do ritmo.

¹⁵⁴ Escrevemos, entre 2014 e 2017, no curso da pesquisa, um grupo de artigos que exercitam essa metodologia, uma espécie de teste dos passos analíticos propostos e os resultados nos pareceram satisfatórios, *a priori*.

¹⁵⁵ No livro *Analisando telenovelas* (SOUZA, 2004) há diferentes propostas, desde a análise da função de autor, passando para análise das sinopses das telenovelas, a análise da representação do arquétipo da heroína nas telenovelas, até a análise do encadeamento de cenas e ações nos primeiros capítulos das telenovelas. Nenhuma das propostas investe no aspecto da experiência visual ou da visão de conjunto das tramas e subtramas na obra.

De acordo com Rocha (2017b), para a progressão de um tema no interior do enredo, é necessário que os roteiristas criem *eventos narrativos*, ou seja, ações, reações e situações que garantam o desenvolvimento de uma história temporalmente. Segundo a autora, apesar da dificuldade – pois os eventos, também, são materiais extensos – a visão do conjunto que eles proporcionam seria a mais produtiva em termos da investigação e da forma de adentrar no material.

Esses eventos compõem uma trama (ou uma subtrama) e poderiam ser traduzidos pelos acontecimentos, pelas ações que garantem o desenvolvimento da história, como casamentos, romances, negociações empresariais, traições, disputas de poder – que podem ou não durar vários capítulos. Acompanhá-lo permite ao analista visualizar o entrelaçamento das tramas, o uso de indicadores temporais claros, e a inserção de causas pendentes para a devida articulação de sequências separadas temporalmente. (ROCHA, 2017, p. 304)

Conforme esclarece Pucci Jr. (2013), ao dissertar sobre o princípio da metodologia analítica, para os estudos de televisão não é necessário se debruçar sobre a obra e/ou sequências por completo, dada a extensão de materialidade. Segundo o autor, o analista pode se concentrar em “*pontos nodais*, aqueles que podem conter os elementos necessários para que se atinja o objetivo da investigação.” (2013, p. 6-7). Assim, para efeito desta pesquisa, selecionamos como unidades de análise os eventos narrativos a seguir descritos e os nomeamos de forma a indicar os seus pontos nodais. Salientamos que essa escolha teve por critério a força heurística que cada um deles adquire em relação ao problema de pesquisa.

3.4.5.1. *Telenovela Pantanal - Evento: O massacre do Sarandi*

Nós extraímos da telenovela *Pantanal O massacre do Sarandi* que reúne seis sequências. Trata-se de um conflito armado, mostrado no capítulo 001 e cujos desdobramentos se estendem entre os capítulos 005 e 012¹⁵⁶, em crimes de “ajuste de contas”. Na década de 1960, um negociante chamado Tenório (Antônio Petrin) faz títulos falsos de terra e os vende para sitiantes residentes no município de Sarandi (PR). Esses, por sua vez, se assentam nas terras, sem desconfiar da grilagem e começam a plantar milho e cana-de-açúcar. Na economia de evento, o tempo transcorre e já perto da colheita os sitiantes são surpreendidos pela notícia de que o verdadeiro proprietário das terras pediu na justiça a reintegração da posse. Liderados por Chico (Enrique Dias), filho do casal Maria (Cássia Kis Magro) e Gil (José Dumont), os trabalhadores rurais resolvem resistir. Há um confronto entre eles e os jagunços, contratados pelo latifundiário, dono das terras, e Chico é morto. A partir daí, se inicia outro evento narrativo: o ciclo de ajustes de contas entre Gil e a família dona das terras. Há uma passagem de tempo,

156 Entre os dias 4 e 9 de abril de 1990.

Gil e Maria se estabelecem na região do Pantanal (MS) onde são mortos, ele no capítulo 008 e ela no capítulo 012.

3.4.5.2. *Telenovela Renascer – Evento: Tião Galinha decide invadir terras*

No capítulo 098, de 29 de junho de 1993, inicia-se o evento. Tião (Osmar Prado) parece compreender a complexa relação política e econômica que envolve a terra ao proferir os seguintes versos: “Quem trabáia e mata a fome, não come o pão de ninguém. Mas quem ganha mais do que come, sempre come o pão de alguém!”. Assim, diante dessa constatação, o tabaréu decide: “quero ser patrão!”. Resoluto, ele planeja sair da zona cacauera e procurar terras para invadir. Tião é um ex-catador de caranguejos, da área de mangue, que sonha em ter “um bocadinho de chão” para plantar e sustentar a família, a mulher Joaquina (Tereza Seibnitz) e os dois filhos. A essa altura da trama, após sucessivas humilhações e de ostentar o estigma de louco entre os demais trabalhadores das fazendas de cacau, Tião segue desempregado e desiludido. Num gesto desesperado ele confia ao progressista Pe. Lívio (Jackson Costa) a sua intenção de invadir e disputar terras, já que não dispõe de recursos para comprar, eis o excerto do capítulo 101, alvo da análise.

3.4.5.3. *Telenovela O rei do gado – Evento: Senador Caxias defende a Reforma Agrária*

O senador Roberto Caxias (Carlos Vereza), de posse de relatórios técnicos e anotações sobre os conflitos e tensões no campo, vai ao Senado Federal discursar, na Comissão da Terra. O evento se desenvolve a partir do capítulo 030, da telenovela *O rei do gado*, exibido em 20 de julho de 1996, com a sequência em que o senador Caxias discursa a favor da reforma agrária em plenário vazio. Este é, pois, o momento, na economia da narrativa que corresponde a defesa de Caxias de que a reforma depende de uma solução técnica, independente de grupos políticos e/ou programas ideológicos. Para o senador é necessário romper com ações paliativas e procurar uma solução definitiva para a questão, porém, sua voz ecoa no vazio do Senado. Mais tarde, no enredo, Caxias decide intervir, pessoalmente, em favor dos sem-terra e negociar soluções pacíficas entre donos de terras, nos 045, 046 e 047. O evento corresponde à apresentação política da personagem, na telenovela, pois ela já havia sido apresentada, entre os capítulos 009 e 010, no contexto de um desajustado ambiente familiar.

3.4.5.4. *Telenovela Terra Nostra – Evento: Matteo e Bartolo negociam loteamentos com o coronel Gumercindo, na Fazenda Esperança*

O quarto excerto é de *Terra nostra*, e o nomeamos por *Matteo e Bartolo negociam loteamentos com o coronel Gumercindo, na Fazenda Esperança*. O evento cobre os capítulos

002, 003, 004 e 005¹⁵⁷ e reúne cinco sequências. Após chegarem à *Fazenda Esperança*, os imigrantes italianos estão presos ao contrato de trabalho. Eles são liderados por Matteo (Thiago Lacerda) e Bartolo (Antônio Calloni) que nutrem o sonho de prosperar no Brasil. Ocorre que na fazenda cafeeira do coronel Gumercindo (Antônio Fagundes)¹⁵⁸ são nulas as possibilidades de comprar terras e investir em outras culturas. No capítulo 002, ao se aproximarem da porteira da fazenda, o agente Justino (Roberto Bomfim) ilude os imigrantes com promessas de riqueza e felicidade e diz para o jovem italiano: “Abra o amanhã, Matteo!”. Nos capítulos, 003, 004 e 005, os imigrantes são alojados na antiga senzala da fazenda. O coronel Gumercindo está em situação de insolvência e depende dos novos empregados para garantir a próxima safra de café. Nesses termos, Bartolo e Matteo negociam loteamentos de terra para os imigrantes, após a safra, mas são ludibriados por estarem presos ao contrato de trabalho que os colocam em dependência financeira com o fazendeiro que não tem a menor intenção de dividir a propriedade. No capítulo 005, Bartolo sugere a Matteo que há um modo fácil de conseguir terras e ajudar a sua gente: tornar-se herdeiro de Gumercindo, casando-se com uma de suas filhas, abrindo, assim, um novo evento narrativo.

3.4.5.5 *Telenovela Esperança – Evento: Os imigrantes italianos compram a Fazenda Esperança*

Da telenovela *Esperança*, o quinto evento narrativo reúne cinco sequências. A história abrange os capítulos 001, 002, 003, 004 e 006. Os italianos Vincenzo (Othon Bastos), Adolfo (Antônio Petrin) e Farina (Paulo Goulart), em sociedade, compram do coronel Gumercindo a decadente Fazenda Esperança – a mesma da telenovela *Terra nostra*. O sócio com a menor quota, Vincenzo, é designado para administrar e tornar aquelas terras cansadas em terras produtivas novamente. O imigrante dispõe apenas da mulher e do casal de filhos adolescentes como mão-de-obra. A Esperança faz fronteira com a fazenda de Francisca Mão-de-ferro (Lúcia Veríssimo), a cafeeira mais rica da região, que tem ódio de imigrantes e ambiciona um veio de água que está nas terras dos italianos. No capítulo 002, ela propõe a Vincenzo comprar a fazenda pelo dobro do preço de mercado, mais uma comissão extra pela venda, mas ele recusa argumentando que, depois de 30 anos, no Brasil, finalmente, ele tem a enxada nas mãos para cultivar a própria terra.

157 Exibidos entre os dias 21 e 24 de setembro de 1999.

158 Interessante registrar a escalação do mesmo ator para as personagens detentoras de terra.

4. AS TELEVISUALIDADES DA TERRA E SUAS MATRIZES CULTURAIS

*Se o que nos consome fosse apenas fome
Cantaria o pão...
Quinteto violado – Palavra acesa*

4.1. *Pantanal* (Manchete, 1990) – Fogo sobre terra!

4.1.1. ANÁLISE: A matriz da grilagem de terras – domínio e concentração fundiária no meio rural brasileiro

Os excertos colhidos para as análises que seguem são provenientes do evento narrativo nomeado por nós como *O massacre do Sarandi* que reúne seis sequências desenvolvidas na economia do enredo do capítulo 001 da telenovela *Pantanal*¹⁵⁹. Na carpintaria desse capítulo, a figuração da questão da terra opera-se por contrastes, conforme veremos. O tempo histórico é o mesmo, o decurso da década de 1960, porém, o espaço geográfico, o psicológico e o social diferem-se em termos das políticas de povoamento e incremento das atividades produtivas.

De um lado da trama, temos o boiadeiro Joventino (Cláudio Marzo) e o filho José Leôncio (Paulo Gorgulho) que se estabelecem numa porção de terra no Pantanal mato-grossense. Já idoso, o ponteiro da *Comitiva Esperança*¹⁶⁰, Joventino, decide que é o momento de se aposentar e investir as economias na criação de gado bovino de corte. O velho peão é atraído pela beleza do lugar, pelo baixo custo das terras pantaneiras e pela possibilidade de “laçar” boi alongado pelas matas¹⁶¹. Neste eixo do enredo, observamos a adaptação do núcleo familiar ao ambiente e o empreendimento de uma atividade produtiva – que os personagens sugerem ser – promissora, lucrativa por aquelas paragens.

Do outro lado, vemos o casal de agricultores Maria (Cássia Kis Magro) e Gil (José Dumont), mais o filho Chico (Henrique Diaz), sitiantes no Sarandi (PR), região já densamente ocupada e dedicada à atividade agropecuária. O enredo nos informa que a família é sobrevivente

¹⁵⁹ O capítulo 001 foi exibido, originalmente, pela TV Manchete em 27 de março de 1990. As reproduções de cenas foram colhidas a partir da gravação da reprise, pelo SBT, exibida a partir de 9 de junho de 2008.

¹⁶⁰ Em 1983, os compositores Almir Sáter e Paulo Simões, o pesquisador Zuza Homem de Mello e fotógrafo Raimundo Alves Filho formaram a *Comitiva Esperança* que percorreu mais de 1000 km, em três meses, pelos rios do Mato Grosso do Sul, realizando registros fotográficos e pesquisando elementos da cultura popular da região. Um documentário foi produzido a partir dessa viagem e elementos como a música, os “causos” e perfis de peões foram assimilados pela produção da telenovela *Pantanal*. De acordo com Barbosa, a sinopse de *Amor pantaneiro* foi escrita no início dos anos 1980, após os trabalhos de redação dos capítulos da telenovela *Os imigrantes*, exibida pela TV Bandeirantes (MEMÓRIA GLOBO, 2008, p. 216).

¹⁶¹ Os bois baguá (domesticado) e o marruá (boi bravo) são animais que, ao longo da atividade pecuarista de corte da região, costumemente, fogem e não voltam às propriedades, adaptando-se, assim, ao meio ambiente. A atividade pecuarista no Pantanal (MT e MS) remonta ao século XVII. De acordo com Evaldo Luis Cardoso (2012, p. 17) o “bovino Pantaneiro (*Bos taurus taurus*) foi a base da pecuária desenvolvida na região e, a partir do final do século XIX, foi substituído pelo Zebu (*Bos taurus indicus*) por meio de cruzamentos”.

de conflitos por terras, anteriores, que custaram a vida de dois outros filhos do casal. Estabelecida no Sarandi, a família é surpreendida – bem como os demais sitiantes vizinhos – com um Mandado de Reintegração de Posse, fato que expõe a seguinte verdade: nas cercanias, todos foram vítimas do grileiro Tenório¹⁶². Neste eixo, por sua vez, temos as tensões e os conflitos em torno da terra, pois, liderados por Chico, os trabalhadores rurais resolvem resistir e enfrentar os jagunços pagos pelo, ora proclamado, dono das terras¹⁶³, para expulsá-los.

Desse modo, ainda atentando para a carpintaria do capítulo¹⁶⁴, a escalada desses dois núcleos familiares desenvolve-se como duas unidades dramáticas contíguas, sendo que o núcleo de Joventino proporciona os ganchos para a entrada em cena do drama da família de Maria. Ao todo são três ganchos provenientes do Pantanal que estão posicionados entre seis sequências de conflito no Sarandi. Esses ganchos apresentam três temas relacionados à terra, conforme enumeramos:

- i. *da exuberância e pretensa produtividade da terra* – diante da beleza do lugar, mas, também, do isolamento. Leôncio diz, em determinado momento (10min20), que lá é um bom lugar para morrer, ao que Joventino responde: “Para morrer, qualquer lugar serve!”;
- ii. *da propriedade* (14min15) – nas cercanias da fazenda, Leôncio, novamente, olha extensão do Pantanal e diz ao pai “é tanta terra que parece não ter dono”, e o pai profere: “Dono sempre tem! Parece que Deus quando fez o mundo já dividiu a terra para meia dúzia de safado.”;
- iii. *do latifúndio* (20min20), Leôncio pergunta ao pai quais os limites da fazenda e recebe a seguinte resposta: “pode-se dizer que até onde a nossa vista alcança é nosso!”.

Nas sequências em que o conflito armado sobrevém, entre sitiantes e jagunços, temos:

- i. *a notificação* de que os títulos de propriedade são falsos (10min40);
- ii. *a reintegração* da posse por decisão da justiça (12min49);
- iii. *a resistência* dos trabalhadores rurais (16mn17);
- iv. *o ataque* dos jagunços ao sítio do Seu Raimundo (21min20);
- v. *a trincheira* em que se desenvolve o massacre (22min);

¹⁶² Tenório só aparece, fisicamente, na história, na terceira fase da telenovela, quando os eventos se desenvolvem, no Pantanal, em 1990. O personagem, interpretado pelo ator Antônio Petrin, conserva um discurso predatório em relação aos recursos naturais da região pantaneira. Assim, ele estabelece uma relação de antagonismo com José Leôncio (Claudio Marzo) que defende o uso sustentável desses recursos e a preservação de áreas não usadas para atividade pecuarista.

¹⁶³ Este personagem, também, não aparece fisicamente, ao menos até o fim deste evento, no capítulo 001.

¹⁶⁴ No corte do SBT, o tempo total de arte do capítulo 001 é de 44min32.

vi. *o sepultamento* dos campesinos (24min50).

O cruzamento dos ganchos se dá da seguinte forma: i) a exuberância da terra conduz à sequência em que os sitiados são notificados da falsificação dos títulos de propriedade; ii) a questão da propriedade orienta a sequência em que os trabalhadores rurais decidem resistir; iii) o tema do latifúndio ou dos limites da propriedade leva à sequência em que se processa o ataque dos capangas e o massacre propriamente dito – este é ponto nodal em que a nossa análise se concentra para investigar qual matriz está figurada na visualidade do conflito. Na **Imagem 8** e na **Imagem 9**, nós reunimos esses cruzamentos de modo a nos permitir observar e constatar como se processa a experiência visual.



Imagem 8: Duas famílias em contraste: no Pantanal, na primeira linha, a predominância dos planos abertos para evocação da exuberância da terra; no Sarandi, na segunda linha, a prevalência dos primeiros planos de modo a expressar o clima de tensão entre os personagens. **Fonte:** Reprodução de cenas da telenovela *Pantanal* – TV Manchete/SBT.

No que concerne ao primeiro cruzamento que diz do estabelecimento de Joventino e do filho Leôncio, no Pantanal mato-grossense, há, ao longo desse evento, a predominância de planos abertos e de planos gerais numa evocação à extensão e à superabundância da terra. No primeiro *frame*, na primeira linha, vemos um exemplo de tomada aérea – dentre várias tomadas apresentadas neste capítulo¹⁶⁵ – com enquadramento em *plongée*, explorando o efeito conhecido como *bird's eye shot*, ou seja, há uma visão geral do ambiente, de cima para baixo, porém levemente projetada para frente, simulando o olhar de um pássaro, presumivelmente, pantaneiro.

Há, pois, ao que podemos interpretar, na experiência do espectador, no extracampo, um sentido do olhar estrangeiro, do estranhamento. A experiência é de imersão numa outra dimensão espacial e temporal diversa da imersão urbana consagrada e tradicional na telenovela

¹⁶⁵ A visualidade da terra em sua grandiloquência é, pois, uma marca estilística arquitetada (pela valorização da fotografia, por exemplo) para essa telenovela e reiterada ao longo dos 216 capítulos que a integram.

– notadamente pelas lavras da TV Globo e da TV Tupi. No quadro dramático, o espectador sobrevoa o pantanal, faz, por assim dizer, o reconhecimento aéreo daquilo que é, sim, o campo de ação do enredo, mas, também, a personagem que se desloca em diferentes pontos da trama. Na composição da poética televisual, é digna de nota a construção da paisagem sonora a partir de sons fundamentais (SCHAFER, 1997) – o canto dos pássaros, o som da revoada, o ruído da água e a trovoada nas sequências de tempestade comuns aquela região. Trata-se, pois, cremos, de uma experiência visual cuja funcionalidade guarda certo sentido de vida.

Segue-se, ainda, em termos da ambientação, um plano geral em que Joventino e Leôncio observam a propriedade, de costas para o espectador – que, ora, também, é observador posicionado entre os dois personagens se considerarmos que a terra ocupa o centro geométrico do quadro, um aspecto projetivo (MORIN, 1970). Na sequência, no terceiro e quarto *frames*, pai e filho conversam sobre a permanência no Pantanal. A terra se espria no quadro dramático diante dos olhos maravilhados dos personagens – e do espectador – isto é, os agentes em cena estão imersos no espaço, estão de faces voltadas para a propriedade.

Em contraste, na segunda linha, no momento em que os sitiante deliberam sobre as providências legais em relação aos títulos de propriedade, há o uso ostensivo dos enquadramentos em primeiro plano (*close-up*) e em primeiríssimo plano (*big close-up*), destacando, assim, a expressão facial de tensão diante da iminente perda das terras. No primeiro *frame*, Gil é enquadrado em *close-up*, em perfil, o agricultor está de costas para a extensa área verde – a terra – que cobre e colore a dimensão do quadro dramático. Neste instante, Gil assevera, frente aos demais trabalhadores rurais e da família, em deliberação, que é preciso esperar o parecer da justiça e que o Pe. Antônio (Haroldo Costa) intercede por eles junto ao juiz. O sitiante chega a mencionar a competência e presumível consciência da Companhia de Terras (Norte do Paraná) a respeito da proibição de Tenório e da nulidade dos títulos.

A seguir, há um plano de conjunto, em *contra-plongée*, dos sitiante, em que cinco elementos são realçados: i) a casa (um pedaço dela); ii) o chão em que os roceiros estão sentados; iii) a escada encostada na árvore; iv) a árvore propriamente dita; v) o céu azul sem nuvens. O centro geométrico do quadro é ocupado pelo azul do céu, os demais elementos em cena o rodeiam, há a sugestão de um vazio se compararmos com o plano geral em que Joventino e Leôncio vislumbram a porção considerável de terra – com tudo que nela existe – da qual são donos. Aqui, os trabalhadores, a julgar pela composição visual – e por uma espacialidade social e psicológica – estão, ora, despojados dos bens, isto é, do dinheiro investido nos títulos e das culturas investidas na terra. É, pois, neste momento que Chico – em *big close-up* – conclama

todos para a luta, caso sejam derrotados na justiça. A sequência termina com um *big close-up* de Maria e Chico em feições desoladas. O prenúncio da tragédia por vir.

Os contrastes continuam na **Imagem 9**, quando a questão da propriedade ascende nos dois eixos do enredo. Na primeira linha, em primeiro plano, a mão de Joventino e o horizonte do latifúndio no Pantanal. Novamente, aquele que detém a posse e a propriedade da terra posta-se de frente para ela. Nas tomadas seguintes, os personagens estão enquadrados de modo a sugerir que eles interagem no espaço, se integram ao espaço, vemos, inclusive, os peões lançando um alongado, sob os olhos atentos dos patrões. O anúncio do trabalho, da lida.

No segundo frame, enquadrados em plano médio e em perfil, sempre fitando o horizonte e os peões trabalhando, pai e filho dialogam sobre a assertiva de Joventino de que há sempre um dono para terra. Ao que o filho responde: “Agora nós também temos o nosso pedaço [de terra]”. E o pai sentencia: “É... mas eu já tô com calo na bunda de tanto lutar por isso!”. A luta para Joventino se expressa em dimensão diversa se comparada à luta da família de Maria e Gil – ambos passam pelo trabalho, porém, não compartilham das mesmas oportunidades para acesso (à) e permanência na terra.

As políticas de povoamento, permanência e produção entre o Pantanal mato-grossense e o Sarandi paranaense diferem-se. De acordo com Alexandre Camargo Coutinho (2005, p. 42), as terras¹⁶⁶ que, hoje, integram o Estado do Mato Grosso, foram palco, em meados do século XX, da descoberta de jazidas diamantes no vale dos rios Araguaia, Garças e São Lourenço, fator que adensou o povoamento da região. De modo simultâneo, na região de Alto Paraguai e Diamantino, tem-se as atividades agropecuárias. No período da ditadura militar brasileira, as políticas de integração nacional, entre os anos de 1970 e 1980, impulsionam o povoamento de “grandes vazios demográficos ao processo produtivo brasileiro, quando ocorre a ampliação e a incorporação das terras de Mato Grosso às atividades produtivas” (COUTINHO, 2005, p. 42). O que corresponde, aproximadamente, ao período em que os personagens Joventino e Leôncio se estabelecem no Pantanal, no enredo desta telenovela.

¹⁶⁶ Segundo Coutinho (2005, p. 42), durante o período da colônia, essa extensão de terras pertencia à Espanha (Tratado de Tordesilhas), porém, foram pouco exploradas, durante os séculos XVI, XVII e XVIII, pois os espanhóis preferiram extrair prata no extremo Ocidente Sul-americano. Nos séculos XVI e XVII, a região foi palco de conflito entre espanhóis e portugueses, até assinatura do Tratado de Madri (1750) redefinindo as fronteiras. No curso desses séculos, os bandeirantes paulistas invadiram a região em busca de ouro de aluvião e capturando indígenas para trabalho escravo. Outro fator para certo isolamento da região foi a legalização das terras já ocupadas e a implantação do sistema de sesmarias. De acordo com Motta (2012, p. 261) e Nozoe (2006, p. 599), as sesmarias estão no cerne dos conflitos coloniais para obtenção de terras e títulos de propriedade, da falsificação de documentos de propriedade (grilagem), da criação de latifúndios, aspectos presentes no brasileiro contemporâneo.

Já, em solo paranaense, a Companhia de Terras Norte do Paraná (fundada em 1923) era uma empresa de capital inglês que implementava, com anuência governamental, uma política de colonização e uso da terra (negociando a venda de lotes), de instalação de fábricas e de construção de ferrovias, nas regiões norte e nordeste do Estado Paraná – em vista da negociação de dívidas do governo. No tempo cronológico da telenovela *Pantanal*, anos 1960, essa região que abriga o município de Sarandi já estava densamente povoada e vivenciando uma situação de encarecimento dos meios de produção (MYSKIW, 2002. REGO e MENEGUETTI, 2006. SERRA, 2001).

De acordo com Elpídio Serra (2001, p. 45-46), a colonização empresarial privada e a modernização da atividade agrícola – notadamente para a produção de café – provocou a descapitalização dos pequenos produtores, a anexação das pequenas e médias propriedades rurais, provocando, assim, a concentração fundiária. Entre as décadas de 1970 e 1980, a maioria dos pequenos produtores estava descapitalizada, o que inviabilizava, à época, a modernização agrícola. Diante desse fato, esses agricultores acabaram vendendo suas propriedades – quando, não, expulsos e/ou expropriados – aos grandes produtores rurais, fato que contribuiu para aumentar a concentração de terras.

A sucessão de conflitos jurídicos – grilagem, titularidade em nome de mais de uma pessoa, tensões com indígenas, etc. – desencadeou, ainda segundo o autor, os conflitos sociais armados, entre os anos de 1970 e 1980 – há registros de conflitos anteriores, entre 1950 e 1960, tanto no norte como no oeste do Paraná. Um exemplo é a Revolta de Três Barras do Paraná que se estendeu, entre os dias 6 e 8 de agosto de 1964, no oeste paranaense. O conflito envolveu colonos e/ou posseiros (que reivindicavam o direito de posse), grileiros (que alegavam ser os proprietários das terras) e a polícia. Algo análogo ocorre com a família de Maria e Gil, no Sarandi, na telenovela *Pantanal*.



Imagem 9: Na fazenda de Joventino, a imersão no espaço e o sentido do trabalho. O dono das terras posta-se de frente para ela. No Sarandi, vigora a prevalência dos primeiros planos. A terra está por trás dos personagens, como que guardada por eles.

No quarto *frame*, na segunda linha, a revoada de pássaros pantaneiros explode na tela sobre as feições dramáticas de Maria e Chico. O prenúncio do confronto. **Fonte:** Reprodução de cenas da telenovela *Pantanal* – TV Manchete/SBT.

Na segunda linha, novamente, a árvore e quaisquer indícios de presença da terra e de seus recursos encontram-se atrás dos personagens que encaram o Pe. Antônio, ora portador da notícia de que há um mandado de reintegração de posse das terras. O religioso informa, ainda, que o dono daquelas terras ignora o fato de as ter vendido para o agente Tenório que, presumivelmente, as loteou, falseou os títulos e as vendeu. O Pe. Antônio orienta: “Vocês serão intimados a deixar as terras. Causa perdida, não há mais o que fazer!”. É, pois, o instante em que trabalhadores rurais – agora sem-terra – decidem pela resistência. “Nesse caso, eles vão ter que matar a gente!”, diz Maria.

Um aspecto importante do diálogo entre o Pe. Antônio e os sitiantes é que ele se dá no tradicional esquema do plano e contra-plano, porém quando a fala está entre os trabalhadores rurais a câmera que os enquadra em primeiro plano faz um plano sequência, num movimento de alternância de vozes entre os campesinos. A sequência termina com Maria e Chico, em *big close up*, sobre ambos um *insert* da revoada de pássaros pantaneiros (tuiuiús e garças) que explode do quadro dramático, ou seja, há um sentido de agitação, inquietação, movimento que prenuncia o confronto.

É, pois, significativo que os campesinos tenham eleito o Pe. Antônio como representante nas providências jurídicas. O enredo nos informa que o religioso católico acionou, inclusive, um advogado. Porém, frente à contestação judicial do direito de posse adquirido de terceiros por parte dos colonos, o padre recua e, assim, termina por endossar o sistema legal, mesmo falho, que irá expropriar os colonos. Diante, então, da decisão dos sitiantes em formar uma resistência para lutar contra a expropriação e contra os jagunços contratados para expulsá-los, o Pe. Antônio, novamente, tende mais às instituições de poder que, propriamente, a defesa dos trabalhadores rurais. Um movimento ambíguo análogo ao da instituição Igreja Católica que se firma como conservadora, a ponto de endossar apoio ao Golpe Militar de 1964, no Brasil, e na crítica e/ou repressão¹⁶⁷ aos religiosos e religiosas agrupados na Teologia da Libertação.

Há, ainda, uma sequência de transição em que Joventino e Leôncio observam a revoada e os ninhos das garças e dos tuiuiús. Próximo dali, há uma sucure que Leôncio avista e intenta em atirar, mas é contido pelo pai, pois a cobra, em verdade, está fugindo deles. Leôncio especula, então, que ela deve estar esperando um filhote cair do ninho, e Joventino já

¹⁶⁷ Este é, pois, um aspecto controverso que se relaciona com a Congregação para a Doutrina da Fé, assim, há, ao menos duas correntes, uma que atesta que não houve uma repressão, mas uma limitação em termos das filiações marxistas e ideológicas da Teologia da Libertação; e outra que defende que a repressão ocorreu.

familiarizado com o ciclo da vida e da morte no Pantanal declara: “Pois ela engole com pena e tudo!” (**Imagem 10**), mais um prenuncio da morte – personagens dos dois núcleos irão morrer¹⁶⁸. Prenuncio, ainda, da matriz cultural e histórica da grilagem, no Brasil, esta sucuri que após constrição – por desigualdade, alguém deixa de ser assistido em seus direitos –, devora “com pena e tudo!” – o aspecto estrutural catalizador de conflitos armados e de massacres em diferentes cercanias do país.



Imagem 10: O ciclo da vida e da morte no Pantanal e a sucuri capaz de engolir um filhote de tuiuiú ou garça “com pena e tudo!”
Fonte: Reprodução de cenas da telenovela Pantanal – TV Manchete/SBT.

Toda essa sucessão de eventos, nos primeiros 20min do capítulo 001 de *Pantanal*, parece guardar um sentido de apresentação e familiarização não apenas com os personagens, mas com o espaço. Há, pois, uma potente inscrição melodramática (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 165) na narrativa; na experiência visual, há um esbanjamento da dramaticidade – que diz da matriz simbólico-dramática na encenação e na atuação e nisso incluímos a performance da terra.

Tudo no melodrama tende ao esbanjamento. Desde uma encenação que exagera os contrastes visuais e sonoros até uma estrutura dramática e uma atuação que exibem descarada e efetivamente os sentimentos, exigindo o tempo todo do público uma resposta em lágrimas, suores e tremores. (MARTÍN-BARBERO, 2009, p.171)

Na imprensa da época, a notícia de que uma novela seria gravada no pantanal mato-grossense repercutiu de modo associado ao tema da ecologia, conforme podemos observar num excerto da matéria da repórter Linda Monteiro, para o jornal *Última Hora*, em 21 de novembro de 1989.

A febre ecológica prepara-se para, no ano que vem, tomar de assalto ainda mais a telinha, chegando ao estilo que mais emociona o telespectador - a novela. Jacarés, onças, capivaras, garças, espécies animais em extinção e verde, muito verde, também serão personagens de “Pantanal”, a nova produção da TV Manchete, de autoria de Benedito Ruy Barbosa, com estréia prevista para o dia 5 de março. **Mas não pensem que o mais importante sistema ecológico do planeta servirá apenas como cenário para tramas e mais tramas de um folhetim. O pantanal, com todos os seus dramas e suas nuances, é mesmo o protagonista da história,** com a qual a emissora pretende se integrar à comemorações do Ano Internacional do Meio Ambiente. (MONTEIRO, 1989. - Grifo nosso)

¹⁶⁸ Joventino desaparece, durante uma caçada a um marruá, e é dado morto. Chico morre no Massacre do Sarandi.

Segundo Machado e Becker (2008, p. 37), a reorientação da “tessitura audiovisual”, no gênero telenovela, tendo a “natureza como recurso cenográfico”¹⁶⁹ ocorre, de fato, na Rede Manchete com *Pantanal* (1990), sob a direção de Jayme Monjardim¹⁷⁰. Para os autores essa telenovela: “Desmitificou um padrão pasteurizado de teledramaturgia, baseado em cenários, figurinos e situações canônicas, quase sempre ligados a uma história urbana” (MACHADO e BECKER. 2008, p.37).

Concordamos em parte com essa perspectiva, pois, cremos que a natureza figurada, nessa peça televisual, não pode ser definida apenas como “recurso cenográfico”, a repórter de *Última Hora*, mesmo antes de a telenovela estrear, fornece uma pista sugestiva que acreditamos ser importante para compreender a experiência televisual que *Pantanal* proporcionou, à época – e ainda hoje. O que podemos observar em *Pantanal* é que a natureza, a terra, alça à condição de personagem – a repórter define como protagonista, nós concordamos – que é partícipe o drama em cena e se expressa de modo lento, suave, cadenciado pelo movimento das águas e dos animais (**Imagem 11**).

169 Há experimentos nas minisséries como Grande sertão, veredas, de Walter Durst e Wálter Avancini (Globo, 1985).

¹⁷⁰ Estavam ainda na direção: Carlos Magalhães, Roberto Naar e Marcelo de Barreto.



Imagem 11: Frames colhidos do capítulo 001, de *Pantanal*, por ocasião da reprise no SBT, entre 9 de junho de 2008 a 13 de janeiro de 2009. As tomadas aéreas e as panorâmicas compõem no quadro dramático a evocação desse bioma constituído por planícies alagáveis com sua fauna e flora. Ao campo visual soma-se, ainda, a trilha incidental progressiva/sinfônica assinada por Marcus Viana que, por sua vez, traduzem o espaço-tempo sob outra acepção estética diferente da que podia ser vista nas demais telenovelas dos anos 1990. Em *Pantanal*, a natureza, a terra, alça a condição de personagem do enredo, ela age e se expressa em simultaneidade e concomitância com o humano. **Fonte:** Reprodução de cenas da telenovela *Pantanal* – TV Manchete/SBT.

Cumprе registrar, em termos do recuo histórico, que os diretores Dionísio de Azevedo e Henrique Martins, em 1971, com poucos recursos, já haviam empreendido um esforço semelhante – descontada a tecnologia de captação, edição e exibição da época –, a partir de uma obra de Barbosa. Trata-se da telenovela *Meu pedacinho de chão*. Outros diretores de televisão também se inscrevem na tentativa de expor a terra como partícipe do melodrama, nas obras da mesma lavra, como Herval Rossano (*Cabocla*, TV Globo, 1979), Atílio Riccó (*Os imigrantes*, TV Bandeirantes, 1981), Gonzaga Blota e Ary Coslov (*Paraíso*, TV Globo, 1982/83), além de Jayme Monjardim e Reynaldo Boury (*Sinhá Moça*, TV Globo, 1986) e Luiz Fernando Carvalho (*Vida nova*, TV Globo, 1989). Isto é, tal aspecto se traduz numa experiência construída, historicamente, de modo a edificar um repertório de imagens associadas ao nome de Benedito Ruy Barbosa, na função de autoria. Em outros termos, o nome do autor evoca um imaginário específico de temas e de experiência visual desde os anos 1970.

Pantanal ficou notabilizada pela alternância de plano-sequência, plano aberto e panorâmicas feitas com câmeras na mão, em embarcações e aeroplanos. Essa plasticidade visual decorre do esforço coletivo de produção (fotografia, cenografia, sonoplastia, etc.) o que corrobora com a perspectiva de Butler (2010), em contraposição à noção que a vê como um traço estilístico individual. Em *Pantanal*, a funcionalidade da fotografia traduz certo sentido de paraíso perdido. O diretor, Chico Bóia, explorava profundidade de campo recorrendo ao jogo de espelhos usados para aproveitar, ao máximo, a luz externa nas filmagens em locações (MACHADO e BECKER. 2008, p. 42-43), isso, em um meio, a TV, cuja “escritura visual”, segundo Debrix (1989, p. 558), não se prestava a proporcionar a introspecção do espectador.

O esquema de produção dessa telenovela deslocou o eixo técnico de captação quase que, inteiramente, para externas e locações para que a experiência televisual mostrasse o “Brasil que o Brasil não conhece” e resultou, em concordância parcial com Machado e Becker (2008), numa “noção de tempo que até então era mais própria do cinema, um tempo em suspensão, contemplação, espera, que se pode experimentar em filmes como os de Bresson, Antonioni, Bergman e Tarkóski” (MACHADO e BECKER. 2008, p. 40). Acreditamos que, mesmo reconhecidas as referencialidades possíveis no campo do cinema, conforme Machado e Becker (2008) identificam, o projeto da telenovela *Pantanal* impunha um desafio técnico para a televisão. Ou seja, esses esquemas e referências foram, pois, agenciados para pensar e construir um produto televisivo de forte apelo popular. Cremos que apenas as referências estéticas dando a significar a qualidade da peça televisiva, em si, não bastam, elas estão numa regência de elementos que, no aspecto da funcionalidade, na escritura visual para TV, vem a figurar outra espacialidade e temporalidade no gênero telenovela, com inscrição regional.

Discordamos de Machado e Becker (2008) quando sugerem que a “nova linguagem para telenovela” aventada por *Pantanal*, a partir do estilo de direção de Jayme Monjardim, inseriu “a televisão na grande tradição da linguagem cinematográfica que vai de Rossellini a Antonioni”, pois tal perspectiva associa a televisão como um meio dependente da estética já construída no cinema, por exemplo, e desconsidera que a TV, mesmo em face dos esquemas institucionalizados e padronizados de produção (MITTELL, 2006; 2010; ELLIS, 2002; CALDWELL, 1995.), desenvolve de modo complexo a reescrita da sua gramática. A televisão é movente e seu trânsito atravessa os outros regimes de narrativas audiovisuais, e suas escolhas e soluções partem dos termos e das demandas do próprio meio. É, pois, conforme já dissemos, anteriormente, uma ação estética consciente, antropófaga.

Nos excertos da **Imagem 12**¹⁷¹, a conflagração em cena. Os jagunços invadem o canavial de um sítio vizinho ao de Gil e Maria e incendiam-no. Quem traz a notícia é Chico que parte com o pai para a resistência armada. Maria é deixada em casa, desesperada. No primeiro quadro, da primeira linha a cerca de arame farpado que outrora demarcava os limites dos loteamentos, agora, em meio ao incêndio na plantação, assemelha-se a uma trincheira. Os agricultores munidos de espingardas pica-pau (5.5 mm) e revólveres postam-se por detrás das árvores para o confronto direto com os jagunços que estão camuflados numa parte intacta do canavial. Inicia-se o tiroteio.



Imagem 12: A conflagração: na linha 1, em planos aberto e com *inserts*, as labaredas no canavial arrebatam o quadro dramático. Na linha 2, agricultores e jagunços entrincheirados: Gil e Chico por trás das árvores e os jagunços camuflados no canavial. Por fim, a rendição dos trabalhadores rurais. **Fonte:** Reprodução de cenas da telenovela Pantanal – TV Manchete/SBT.

No que concerne à experiência técnico-perceptiva, relacionadas ao estilo televisivo (BUTLER, 2010), três elementos são ostensivos: a banda sonora, o *background* com o som de instrumentos de percussão, som dos tiros disparados pelos capangas e pelos moradores (sonoplastia), e o som da plantação queimando; a fusão e sobreposição de imagens, na montagem; e a predominância dos planos abertos. A conflagração se traduz numa experiência térmica, isto é, a audiência é, posta em contato com o calor dos acontecimentos que se desenrolam.

Na banda sonora, a atmosfera de tensão em movimento. Em plano aberto, o quadro dramático arde em chamas e as labaredas se alastraram rapidamente por toda a extensão da paisagem – como pode ser visto no segundo, no terceiro e no quarto frame –, em efeitos de sobreposição que reúnem ações simultâneas – o incêndio que destrói o canavial, o tiroteio e a morte de colonos. Na síntese da montagem, “momentos equidistantes, escolhidos de modo a

¹⁷¹ Agradecemos aos alunos Karine Fernanda da Silva, Lucas Morais Couto, Mariana Franco, Millenne Ferrante, e Vivian Andrade, da disciplina Laboratório de Pesquisa (2014), pela colaboração em parte desta análise. A disciplina correspondia ao Estágio Docente, sob a orientação da professora Dra. Simone M. Rocha.

dar a impressão de continuidade” (AUGUSTO, 2004 p.15). No terceiro *frame*, um colono cai morto ao chão, primeiríssimo plano, diante do espectador-testemunha da luta em curso.

Na segunda linha, nos dois primeiros quadros, Gil e Chico, em primeiro plano, escondidos atrás das árvores, ouvem a voz de um dos jagunços que sentencia: “Ocês ainda pode salvar seus filho, suas muié, pegar suas trôxa e sumir daqui, em paz!”. A voz ecoa de algum lugar oculto dentro do canavial, conforme mostra o terceiro quadro. É quando os dois colonos, líderes da resistência, percebem que estão em desvantagem e decidem pela rendição – como mostra o quarto quadro.

Na **Imagem 13**, do primeiro ao terceiro *frame*, em plano aberto, os jagunços camuflados, e mesmo confundidos, homiziados, no canavial erguem-se, verticalmente, da terra como plantas carnívoras, com as armas em punho. Em termos da televisualidade – *ao observar o composto imagem/texto* – é, pois, significante que criminosos violentos contratados para guardar a propriedade de um latifundiário se fundem com a aquilo que eles devem defender, proteger, guardar: a terra que não é deles! É como se da terra pudesse emergir perigos, por vezes invisíveis, estruturas de poder camufladas, cujos atos e efeitos se fazem sentir, daí compreendermos a ausência física e visual do latifundiário e do grileiro como a instauração do cisma na representação – no que Mitchell descreve como na zona de fricção *imagem/texto* – por onde escapam os fatores culturais e históricos (MITCHELL, 2009, p. 96). Isto é, a ausência diz de uma presença imanente que arrasta e anima a ação dos capangas que brotam do chão, em outras palavras, sobressai a matriz geradora das tensões sociais no campo, da violência na disputa pela terra: a grilagem que favorece a formação de latifúndios e, por conseguinte, a instalação de estruturas de mando.



Imagem 13: Camuflagem: Em plano aberto, os jagunços brotam armados do chão. Morte: o corpo de Chico despenca, em câmera lenta, em total silêncio, na banda sonora. **Fonte:** Reprodução de cenas da telenovela Pantanal – TV Manchete/SBT.

Como a grilagem significa falsidade, o cessar fogo era uma tocaia. No confronto em cena, quando os trabalhadores se rendem, um dos jagunços posicionado, mais à frente que os

demais, aponta a arma para Chico, na sequência reproduzida na primeira linha. Em plano médio e em contra-*plongée*, o jovem, ainda armado, atira no capanga ao mesmo tempo em que é alvejado. Em plano aberto e com o sol estourando o quadro dramático, por trás da silhueta de uma árvore, vemos o corpo de Chico despencar ao chão, em câmera lenta e em um de total silêncio, na banda sonora, diante do semblante atônito do pai. Neste momento, ainda na banda sonora (trilha sonora), a ausência de som erige como mais um elemento de percepção do clima de tensão da cena. Segue-se a carnificina.

Ela [a trilha sonora] pode definir o tom, o clima e o gênero da cena, assim como ajudar a identificar uma sequência como pertencente a um gênero específico, tal como o horror, *soap opera*, ou comédia, quase sem levar em consideração a dimensão visual e sem entrar na história. Em outras vezes, a música guia nossas reações emocionais numa sequência, pois a escolha dos timbres define diretamente como nós percebemos e respondemos ao que vemos na tela, muitas vezes sem nos darmos conta de que o som afetou nossa reação. A música pode transmitir o ritmo de uma cena, explorando respostas emocionais calcadas na cultura e nos sentidos compartilhados pelos membros da mesma. (ROCHA; SILVEIRA, 2013d, p. 101)

Desde a primeira sequência, um som grave acompanha a fala dos personagens, deixando clara a tensão no momento em que se torna oficial a decisão de expulsá-los da terra. Quando os moradores resolvem pela luta armada, esse som se mistura a outros instrumentos, dando um ritmo mais acelerado à cena que precede o conflito – o clímax da ação. Em cena, dezenas de camponeses cujas mortes, mais uma vez, são contabilizadas em nome da grilagem de terras.

A grilagem consiste, de acordo com Caio Prado Junior (1977, p. 51), no apossamento e/ou apropriação privada de terras públicas, mediante falsificação de escrituras de propriedade. Segundo o autor, os grileiros não são “proprietários legítimos, nem mesmo agricultores” (p. 147) e, sim, “especuladores de terras”, ou seja, eles vivem do expediente de “apropriar-se das terras ocupadas pelos posseiros quando elas se tornam mais acessíveis e se valorizam” (PRADO JUNIOR, 1977, p. 51). No que concerne à história da telenovela *Pantanal*, cumpre ressaltar que o grileiro Tenório – definido na sinopse como um homem sem escrúpulos que passa sobre qualquer sentido de moral para conseguir dinheiro e poder – apesar de ser proprietário de uma fazenda que faz divisa com a de José Leôncio, na terceira fase do enredo, ele quase nada produz, sua renda é de origem incerta – característica, pois, que se ajusta a definição de farsante e especulador.

Em pleno século XXI, de acordo com Daniel Martins Felzemburg (2014, p. 17) “a grilagem de terras públicas continua sendo uma das principais mazelas do país”. Os registros oficiais, de acordo com o autor, atestam que a grilagem, hoje, é mais frequente nos Estados da Região Norte, embora haja registros por todo o país. A prática é resultado de um histórico de falhas na distribuição e fiscalização da posse de terras no Brasil (MOTTA, 2012. NOZOE,

2006. PRADO JUNIOR, 1977. LEAL, 1997.), que teve como consequência a concentração, os latifúndios. Para Rogério Reis Devisate (2017), além de desencadear tensões sociais e violência no campo, a grilagem consiste, ainda, na exploração da riqueza e na ameaça à soberania nacional, pois se alastra para áreas de reserva ambiental, indígena e quilombola.

Em pelo menos um aspecto da questão fundiária e da grilagem no Brasil, os pesquisadores parecem convergir: no curso histórico, os instrumentos de regime jurídico acerca da terra enfrentam vícios procedimentais e falsificações, desde a implantação das Sesmarias, no século XVII, até a Lei de Terras de 1850 e outros dispositivos estatais para disciplinar a aquisição e o registro de imóveis, as terras devolutas e a usucapião (MOTTA, 2012. NOZOE, 2006. PRADO JUNIOR, 1977. DEVISATE, 2017. MEIRELLES, 2010). Soma-se a isso a tensa relação entre o capital e o trabalho. Enquanto bem, a terra, pelo ordenamento jurídico da propriedade, é fator de liderança política e de poder econômico na composição das classes nas sociedades rurais e urbanas e na manifestação de poder privado sobre o regime representativo (LEAL, 1997, p. 44.) – nas esferas municipais, estaduais e federais nas faces do mandonismo e do clientelismo.

Em diversos momentos uma árvore aparece por trás dos personagens, interpretamos que ela tem por função conotar os enraizamentos, pois aqueles sitiados expressam ligação profunda com o local em que residem e trabalham, a ponto de demonstrar a disposição de matar ou de morrer pela terra. Na maioria das vezes, essa árvore está posicionada atrás de Chico e é aos pés dela que o jovem cai morto. Na **Imagem 14**, o enquadramento em *plongée*, à altura da copa da árvore altera a perspectiva da cena, neste momento entra um BG de um coral em tom de lamentação, algo sacro, que embala o instante em que Gil tenta reanimar o filho. Na sequência, há uma alternância de planos fechados na expressão de dor do pai que, por fim, carrega nas costas o filho morto em combate, conforme vemos no segundo *frame*, tendo a árvore e sol por testemunhas, inclusive do sepultamento.



Imagem 14: Sete palmos: o encerramento de um evento e a abertura de outro a partir do acerto de contas iniciado por Gil para vingar a morte do filho. **Fonte:** Reprodução de cenas da telenovela Pantanal – TV Manchete/SBT.

O evento do massacre, em *Pantanal*, termina com Gil se aproximando de uma fazenda, em plano aberto, há, novamente, uma alternância de planos fechados quando Gil interpela um homem que lê jornal no alpendre: “O senhor é o dono das terras de Sarandi?”. Ao que o homem responde: “Sou.”. Gil, em plano médio, em perfil, empunhando o revólver retruca: “Não é mais!”. Atira! O fazendeiro é alvejado no peito e cai por terra com os braços abertos. Vemos, na sequência, Gil, em *contra-plongé* ao som de instrumentos de percussão, em tez de fúria sentenciar: “Você, agora, vai precisar só de sete palmos de terra, seu miserável!”. Atira! O agricultor que, ora, foi despojado de suas terras e enlutado pela morte do filho, à bala destrona o latifundiário conduzindo-o à campa. Inaugura-se, dessa forma, outro evento narrativo: *O acerto de contas do Sarandi*, ainda assentado na matriz da grilagem, desfia-se um rosário de mortes que alcança o Pantanal¹⁷²: no capítulo 008, quando um matador atoaia Gil; no capítulo 012, quando outro jagunço mata Maria; e o capítulo 025, quando a Muda, uma jovem acolhida por Juma, revela-se parente do fazendeiro morto no Sarandi e está disposta a seguir com a vingança. A grilagem e seus desdobramentos não cessam.

¹⁷² Quando Gil e Maria se estabelecem no Pantanal, sob a proteção do coronel José Leôncio, o casal tem uma filha, Juma. A família vive isolada numa tapera o que lhes rende a alcunha de Marruá.

4.2. *Renascer* (Globo, 1993) – A trajetória circular de Tião Galinha ou de quanta terra precisa um homem?

4.2.1. ANÁLISES: A matriz cultural do mandonismo e da concentração de terras – a reivindicação do trabalhador pela distribuição e pelo acesso à terra

O objeto de nossa análise é o evento narrativo nomeado por nós como *Tião Galinha decide invadir terras*, excerto do capítulo 101 da telenovela *Renascer*¹⁷³ – a primeira das cinco telenovelas escritas por Benedito Ruy Barbosa para faixa, então, conhecida como *Novela das oito*¹⁷⁴. Observaremos, por meio da análise da forma textual, como essa sequência vem a expressar a trajetória do personagem, interpretado pelo ator Osmar Prado. Na economia do enredo da telenovela, Tião é a voz que questiona a lógica da distribuição e o sentido da propriedade da terra, no Brasil, no início dos anos 1990.

Para compreendermos a situação que se desenvolve no evento, antes da análise em si, é preciso um breve resumo para contextualizar o personagem e as escolhas feitas por ele até esta altura do enredo. A primeira aparição de Tião, em *Renascer*, ocorre entre os capítulos 017 e 018, exibidos, respectivamente, em 27 e 28 de março de 1993. No manguezal, imerso na lama para catar caranguejos, Tião decide que é o momento de procurar outros meios de adquirir recursos que custeiem o seu maior sonho: comprar “um bocadinho de chão”, no dizer característico do personagem. Iltrado e sem experiência para trabalhar no eito, ainda assim, Tião decide se transferir com a família (a mulher, Joana, e os dois filhos), para Ilhéus, na zona cacauera. Por intermédio do Pe. Santo (Jofre Soares) e do Pe. Lívio (Jackson Costa), ele se emprega na lavoura do coronel Teodoro (Herson Capri).

A imensidão das plantações alimenta em Tião a expectativa de amealhar economias e “enricar”. Em vez disso, na fazenda de Teodoro, a família de Tião é exposta às humilhações: as crianças não podem brincar para além das cercanias da vila dos tabaréus e nem se aproximar da casa-grande; a esposa Joaninha (Teresa Seiblitiz) é assediada sexualmente, todos os dias, pelo coronel Teodoro; e Tião é ludibriado com a promessa do patrão de lhe ceder um “pedaço de terra” na fazenda. O homem na condição análoga à escravidão é, ainda, sistematicamente, acochado por Teodoro e forçado a reconhecer que, mais que um emprego, ele tem a proteção

¹⁷³ Exibida pela Rede Globo, em 213 capítulos, entre 8 de março e 14 de novembro de 1993. A reprise integral foi exibida pelo Canal Viva (Canais Globosat) entre 7 de novembro de 2012 e 5 de setembro de 2013. O capítulo 101 foi exibido, originalmente, em 2 de julho de 1993, e em 4 de março de 2013, no Canal Viva.

¹⁷⁴ As demais são: *O rei do gado* (1996), *Terra nostra* (1999), *Esperança* (2002) e *Velho Chico* (2016). Até 1990, Barbosa era reconhecido como um autor radicado na faixa das 18h, tanto na TV Globo, como na TV Bandeirantes. A repercussão de *Pantanal*, na TV Manchete, ocasiona o retorno do autor à TV Globo, desta vez na tradicional faixa das 20h. Atualmente, a faixa da programação é conhecida como *Novela das nove* (21h), nomenclatura adotada pela emissora desde 2011, com a exibição da telenovela *Insensato coração*, de Gilberto Braga e Ricardo Linhares.

do fazendeiro e uma dívida com ele – o sentido do apadrinhamento do mandão, ou seja, “o patrão na conta de benfeitor” (LEAL, 1997, p. 47).

Na colheita do cacau, Tião é um trabalhador que desempenha mal as lides por estar, constantemente, imerso no sonho de “enricar”. Por diferentes ocasiões, ele é ridicularizado pelos outros trabalhadores que o apelidam de “Tião Sonhador”. Uma vez estabelecido ao lugar, Tião ouve a história do pacto selado entre o coronel Zé Inocêncio (Antônio Fagundes) e o diabo. Na região, grassa a história de que, em época de florada do cacau, o coronel monta num bode preto que voa e urina sobre a plantação, aumentando a produtividade – lenda que Zé Inocêncio não rechaça. Crédulo, Tião recorre à intercessão do coronel para que este lhe ensine a forma de criar um “Cramulhão”¹⁷⁵ que lhe garanta terra e riqueza.

O coronel Zé Inocêncio, por sua vez, escarnece do tabaréu com uma lenda, mas Tião interpreta como fato, assim, do capítulo 026 ao 067, Tião cria uma galinha preta dentro de uma gaiola, como parte do preceito de aliança com o diabo¹⁷⁶. O homem não se separa dela nem para dormir, ou seja, ele se agarra à possibilidade desesperada de tirar a família da miséria. Essa tomada de atitude do personagem o conduz, de forma irreversível, no enredo, à extrema segregação. Ele passa a ser estigmatizado e nomeado, agora, como “Tião Galinha”. Quando, entre os capítulos 068 e 098, a farsa é revelada a Tião, ele atinge um ponto de virada, rompe com o coronel Teodoro, aceita a guarida oferecida pelo libanês Rachid (Luiz Carlos Aruntim), mas amarga meses em desemprego. Assim, no capítulo 099, Tião pensa em abandonar a família e a cidade em busca de um meio de enriquecer e conseguir terras.

No penúltimo bloco do capítulo 101, Tião confia ao progressista Pe. Lívio que partirá para o norte do país para invadir e disputar terras com indígenas, já que não dispõe de recursos para comprar. Na sequência em apreço, o padre tenta dissuadir Tião desse intento. Ao todo, a sequência tem 8min45 que correspondem a mais da metade do penúltimo bloco do capítulo.

¹⁷⁵ Figura da cultura popular que diz de um diabinho preso numa garrafa, um artefato de proteção e prosperidade. A mística do Cramulhão já havia aparecido antes em *Pantanal* (1990) e em *Paraíso* (1982/83 e 2009).

¹⁷⁶ Em texto anterior *Um bocadinho de chão: estilo televisivo, terra e figurações de mando em Renascer e O rei do gado*, publicado no livro *Televisão: entre a Metodologia Analítica e o Contexto Cultural* (ROCHA e PUCCI JR, 2016), nós analisamos, justamente, a cena em que o coronel Zé Inocêncio “ensina” Tião fazer o pacto, as recomendações são as seguintes: primeiro, criar uma galinha preta que nunca tenha sido “galada”, o primeiro ovo que ela botar será do diabo, numa noite de Sexta-feira Santa; segundo, esse ovo jamais pode tocar o chão; terceiro, cortar o pescoço da galinha, fazer o sangue jorrar envolta da casa; quarto, chocar o ovo na axila esquerda, por 21 dias e 21 noites. Obviamente, trata-se de uma galhofa que Tião entendeu como verdade – uma expressão do maravilhoso que convive com as personagens, sua existência é observável, mas não questionada (CHIAMPI, 1980, p. 19). Uma versão anterior do texto foi apresentada durante o Encuentro de la cátedra Jesús Martín-Barbero - UFMG/REHIME - *Estilos, narrativas y memorias en la in formación y la ficción latinoamericanas en cine y televisión*, em maio de 2014, em Bogotá (Colômbia).

Nos primeiros 11seg, a câmera focaliza a copa de um coqueiro num movimento circular, em sentido anti-horário, segue-se um *tilt* – um movimento vertical (de cima para baixo) – até se ajustar, aos 12seg, ao nível do solo, fazendo uma panorâmica enquadrando o Pe. Lívio, em plano aberto – um plano de ambientação. Seria apenas uma tomada de transição em relação à cena anterior da telenovela¹⁷⁷, o que inclui o BG, se não fosse a manutenção desse movimento circular, ao longo da cena. Assim, cremos que girar em torno de um eixo é significativo, pois demonstra que todo o diálogo que segue circundará o tema da terra, sua distribuição e propriedade. Conforme mostram os excertos, a terra é ampla, vasta, reincidente. Como a câmera está distante dos interlocutores, o humano ocupa uma porção diminuta no quadro dramático. Após ajustar o eixo para um movimento na horizontal (para direita do quadro) inicia-se um *travelling* para frente, ainda em plano aberto, seguido de um plano-sequência que acompanha o caminhar do padre em direção ao Tião, conforme vemos na **Imagem 15**.



Imagem 15: A circularidade - a câmera gira acompanhando a copa do coqueiro, após um movimento pela vertical (de cima para baixo) ajusta-se o eixo na horizontal com o Pe. Lívio, em plano aberto, inicia-se um *travelling* e, depois, um plano-sequência à medida que o padre se aproxima de seu interlocutor, Tião, ao fundo do quadro. **Fonte:** Reprodução de cenas da telenovela *Renascer* – TV Globo/ Canal Viva.

Apenas aos 24seg, Tião é enquadrado, desta vez em plano geral, que, também, revela a paisagem, em grande proporção. Esse recurso de posicionar o humano numa dimensão menor em relação ao ambiente, geralmente, em uma locação, realça a abrangência do tema em foco. O diálogo se inicia com o Pe. Lívio dizendo que não há terra disponível, porém, no quadro dramático não é, necessariamente, isso o que vemos, pois é ostensiva a dimensão da terra. Neste ponto, se considerarmos o composto *imagem/texto* constataremos a fissura: enquanto a

¹⁷⁷ A cena anterior trata de um diálogo entre o coronel Zé Inocêncio e Norberto (Nelson Xavier), o dono da venda e uma espécie de “leva e traz” do lugar. Norberto tenta “assuntar” porque o coronel ainda não tomou parte da reunião de fazendeiros para combater a praga chamada “vassoura de bruxa” que consome as plantações de cacau. Como os temas das duas cenas são, de fato, diferentes a transição seria, pois, necessária para demarcar a mudança de assunto, ou no dizer das personagens o “rumo dessa prosa”.

dimensão verbal trata de vetar a propriedade dessa terra a quem precisa, na dimensão da imagem, a posição da câmara faz ver o justo contrário, ou seja, há terra em abundância.

Daí interpretamos que a razão de haver ou não terras está relacionada à má distribuição, um problema histórico no Brasil, desde a colonização pelos portugueses e instauração das Capitânicas Hereditárias – entre 1534 e 1536, quando a terra foi dividida entre quem estava próximo das instâncias do poder, a Coroa –, passando pela implantação das Sesmarias, no século XVIII (MOTTA, 2009. NOZOE, 2006) e pelas discontinuidades no ordenamento jurídico até 1850, com a Lei de Terras, o que resultou a concentração e formação e dos latifúndios¹⁷⁸. Problemas crônicos que expressam as formas desiguais de distribuição que inserem o Brasil no mapa das “reformas agrárias incompletas”, na América Latina (DE JANVRY e SADOULET, 2002, p. 4).

Daí, mais uma vez, a nossa crença de que a terra na tessitura televisual não pode ser compreendida como mero recurso cenográfico. A terra é a terceira personagem em cena e parece nos dizer: “Sou vasta, mas estou nas mãos de quem tem o poder!”. O espaço em que os interlocutores estão reunidos é um descampado – sinal da ação do homem em atividade produtiva (agricultura ou pecuária) – há poucas árvores situadas atrás de Tião, isto é, aquele terreno desmatado tem um dono. Segue a transcrição do *script*:

PE. LÍVIO – Olha, Tião, pel’amor de Deus, Tião! Pára com essa bobagem de querer disputar terra, Tião! Pelo amor de Deus, tira isso da sua cabeça, que você só vai poder disputar terra, nesse país, é com índio, lá no Pará, lá no Amazonas. Porque o resto, já tá tudo tomado, Tião! Isso aqui tudo já tem dono, já!

TIÃO – Pe. Lívio, Deus quando fez o mundo, não deu terra pra ninguém! Por causa de quê que tem tanto dono, né memo? Quem foi que deu terra pra eles, me diga? Porque o sinhô é o ministro de Deus na terra. Foi Deus? Foi Ele que deu? E se Ele deu, Ele deu de papel passado?

O debate entre o Pe. Lívio e Tião, em termos de uma análise cultural, se constrói a partir da lógica de distribuição de terras. Enquanto o padre sinaliza questões políticas e ideológicas; Tião, por sua vez, investe um sentido, fundamentalmente, maravilhoso (CHIAMPI, 1980). A matriz da distribuição, por essa perspectiva, está atrelada ao aspecto da gênese da terra. Assim,

¹⁷⁸ A Lei de Terras sofreu acréscimos, em 1930, quando a desapropriação de terra é autorizada, e, mais tarde, com a Constituição de 1946, atribui-se função social à terra. Durante a ditadura militar, é aprovada a Lei Nº 4.504, de 30 de novembro de 1964, que dispõe sobre o Estatuto da Terra, porém não garante continuidade da reforma agrária, por conta do Código Civil (1916) que dificultava as desapropriações para este fim. Em 1976, a lei 6.383, dispõe sobre o Processo Discriminatório de Terras Devolutas da União. Durante a redemocratização, em 1988, a Constituição legitimou a desapropriação da terra para fins de reforma agrária. Em 1993, a lei nº 8.629, dispõe sobre a regulamentação dos dispositivos constitucionais relativos à reforma agrária. A Lei Nº 11.952, de 25 de junho de 2009, trata da regularização fundiária das ocupações incidentes em terras situadas em áreas da União, no âmbito da Amazônia Legal; e altera as Leis nos 8.666, de 21 de junho de 1993, e 6.015, de 31 de dezembro de 1973.

Tião questiona, também, os méritos: por que alguns têm terra para plantar – ou apenas para ostentar – e ele, que precisa da terra para trabalhar, não tem?

Mais adiante, no capítulo 154, o coronel Teodoro, irritado com o discurso de Tião, manda os jagunços surrá-lo para não mais fazer “pregações entre a gente da fazenda”. Observamos, em cena, que o Pe. Lívio¹⁷⁹ é esse elemento que intervém para chamar Tião à dita lucidez racional – a exemplo do que ocorreu no evento anterior, em *Pantanal*. Nos desperta interesse que um padre venha a cumprir esse papel, mesmo sendo este um religioso progressista. Por diferentes ocasiões, o Pe. Lívio se posiciona de modo contrário ao poderio dos coronéis Zé Inocência e Teodoro, mesmo frequentando a casa de ambos, ou seja, ele tenta administrar a performance nas duas pontas do enredo: entre os mais ricos e os mais pobres, na tentativa de amenizar o sofrimento desses. O falecido, o Pe. Santo, legou ao pupilo a seguinte recomendação: “Não queira ser a palmatória do mundo!”. Assim, o Pe. Lívio enfrenta certa fraqueza de ânimo, pois, cumpre a ele manter uma relação com as estruturas de mando na região – o que, certa medida, diz da inscrição da igreja, notadamente, a católica no jogo do poder.

Já Tião parece compreender o mundo por outra chave cognitiva. Em outros termos, se de um lado o discurso do Pe. Lívio parece ajustado a certa lógica da modernidade, o discurso de Tião se opera, por sua vez, pelo encantamento o que pela chave do realismo maravilhoso (CHIAMPI, 1980) parece aludir à realidade *sui generis* da América Latina (BRUNNER, 1994 e 1988) onde o acontecimento histórico e o mito convivem, dada a heterogeneidade cultural.

Dentre os demais personagens do enredo, as posturas que Tião assume, em termos do convívio e da imagem sociais dos indivíduos, de acordo com Erwin Goffman (1993), são associadas aos atos e aos discursos vistos como não ajustados ao padrão do grupo. Ou seja, Tião, quer seja pela alcunha de “Sonhador”, ou pela alcunha de “Galinha”, ostenta um estigma. De acordo com Goffman (1993), o estigma estabelece uma relação de desvantagem em relação ao outro, no que concerne às identidades social, virtual e real, e faz referência a um descrédito (GOFFMAN, 1993, p.12-13)¹⁸⁰. Segundo o autor, os estigmatizados têm as oportunidades sociais reduzidas, pois são vistos como incongruentes, desajustados.

O drama pessoal de Tião é o desemprego, pois, não há mais oportunidades de trabalho para ele na zona cacauceira. No capítulo 095, ele cogita a hipótese de voltar ao manguê. Os

¹⁷⁹ Em *Pantanal*, conforme analisamos – no subitem 4.1.1 – o Pe. Antônio executa função semelhante.

¹⁸⁰ Goffman (1993, p.14) descreve três tipos de estigmas diferentes: abominações do corpo, as diversas deformidades físicas; os defeitos de caráter do indivíduo, a falta de vontade, as paixões tirânicas, a desonestidade, as crenças falsas, além de detenções por perturbações mentais provenientes da dependência de drogas e álcool, por homossexualidade, por desemprego, por intentos de suicídio e por condutas políticas extremistas; os estigmas tribais de raça, nação e religião que, segundo o autor, podem ser transmitidos por herança e “contaminar” por igual todos os membros da família (o *status* de classe social, por exemplo).

discursos de Tião para o grupo de trabalhadores comprometem sua manutenção no mundo do trabalho naquela região, uma vez que são, rapidamente, associados ao sentido de reforma agrária e da injustiça social que lideranças locais, como o coronel Teodoro, interpretam como ideologia comunista. Por aquelas searas, o trabalho não é um direito, é, antes, uma ação de benevolência dos mandões locais – os trabalhadores se sentem em gratidão por serem “gente” do coronel fulano de tal (CARVALHO, 1997. LEAL, 1997. FAUSTO, 2006.).

Entre a população local, Tião é visto como “louco”, assim, as proposições de Goffman nos auxiliam a ler Tião nas seguintes dimensões do estigma, conforme enumeramos: i) Tião se distancia do padrão de conformidade que atende às expectativas dos mandões locais e passa a ser um desacreditado, pois, ele possui uma diferença conhecida e perceptível por todos; ii) desempregado passa ser segregado e ridicularizado pelos moradores locais e por outros possíveis empregadores; iii) seu estigma “contamina” a todos os membros da família que é forçada a sair do lugar, como ocorrerá no capítulo 210.

A retomarmos o diálogo entre Pe. Lívio e Tião, observaremos a referencialidade política na dimensão verbal dessa *picture*. No Brasil, as políticas de reforma agrária se caracterizam como um processo de luta contra a concentração fundiária – segundo o INCRA, 3% do total das propriedades rurais do país são latifúndios e quase 60% das terras agricultáveis – como, também, de luta contra a exclusão dos trabalhadores rurais no acesso aos direitos trabalhistas (GARCIA JR, 1983) e às políticas de créditos e de investimentos que viabilizem a permanência e produtividade das propriedades rurais (NAKATANI, FALEIROS e VARGAS, 2012).

No contexto brasileiro, ainda nos anos 1960 e 1970, correntes da igreja Católica ligadas à Teologia da Libertação, atuaram em defesa dos trabalhadores rurais sem-terra, por meio da CPT (MITIDIERO JUNIOR, 2015, p. 5)¹⁸¹, principalmente nas regiões nordeste e norte (ANDRADE, 1989). Um marco neste processo foi a Conferência de Medellín, realizada em 1968, momento em que se expressou a “opção preferencial pelos pobres”. No enredo de *Renascença*, o Pe. Lívio parece ser um remanescente dessa corrente teológica.

Entre 1993 e 1994, período que compreende a exibição de *Renascença*, os assentamentos de trabalhadores rurais, em números oficiais, segundo Incra (2013), eram de 21.763 (no total das regiões do país). Em 2012, ano que a novela foi reprisada pelo Canal Viva, esse número era de 23.075. Os números mais altos de assentamentos estão compreendidos entre os governos de

¹⁸¹ Nesse contexto, cumpre ressaltar a ação do CPT do Estado da Paraíba na organização da luta camponesa. Na década de 1950, as Ligas Camponesas se inscrevem num movimento a favor da reforma agrária no Brasil (ANDRADE, 1989. MITIDIERO JUNIOR, 2015).

Fernando Henrique (1995/2003), 101.094 famílias, em 1997; e de Luís Inácio Lula da Silva (2003/2010), 136.358, em 2006.

A dificuldade, hoje, após o *impeachment* da presidenta Dilma Rousseff e para o atual presidente Michel Temer, é garantir às famílias assentadas a infraestrutura necessária para a manutenção da produtividade. Segundo o Incra, em 2013, o governo federal assentou 30 mil famílias sem-terra. As garantias de permanência em assentamentos, no Brasil, operam-se de forma desigual em diferentes partes do território, de acordo com Paulo Nakatani; Rogério Naques Faleiros e Neide César Vargas (2012). Ainda, em 2016, registramos conflitos armados, notadamente, em áreas de reservas indígenas e comunidades quilombolas visadas por estruturas locais de mando existentes no Brasil.

Cumprindo, ainda, registrar, segundo Nakatani, Faleiros e Vargas (2012, p. 231), que ao mencionarmos a reforma agrária, nos referimos, especificamente, a uma “política de redistribuição da propriedade fundiária em favor das pequenas e médias propriedades”. Assim, há a necessidade de políticas de assentamento que garantam, pela visão dos autores e nossa, por conseguinte, não apenas o acesso à terra, mas de acesso à política de aplicação de crédito; à assistência técnica especializada; aos meios de preservação dos recursos naturais; à dignidade e bem estar social. Segundo os autores a eficácia dessa agenda envolve “uma política fiscal mais rígida dos grandes latifúndios, principalmente, os improdutivos” e redução do preço da terra, o que parece não estar nos planos do governo federal, de acordo com os autores (NAKATANI, FALEIROS e VARGAS, 2012, p. 232-237).

Outro obstáculo, apontado pelos autores, é a crescente aquisição de terras agricultáveis por grandes empresas de capital estrangeiro para a produção de etanol e outras agroenergias. Assim, em termos históricos, a concentração de terra está relacionada, conforme José Murilo de Carvalho (1997) esclarece, à propriedade de recursos estratégicos para o nosso modelo econômico. Hoje, esse modelo é altamente dependente de *commodities* produzidas em larga escala, daí a manutenção dos latifúndios e a redução do crédito destinado à política de assentamentos agrários, somado ao alto preço da terra.

Em termos da análise formal do texto televisivo, observamos que os enquadramentos, a montagem e a trilha sonora constroem significados sobre as relações de mandonismo (CARVALHO, 1997) e seu caráter longo na cultura política brasileira (MOTTA, 2014). Em texto anterior (PEREIRA, 2015, p. 316), notificamos que na matéria televisiva em exame há um elemento significativo que vem a ser a “presença/ausência dos latifundiários no evento” – eles são nominados na fala de Pe. Lívio (coronel Zé Inocêncio e coronel Teodoro), mas não são

vistos – tal como ocorre no evento *O Massacre do Sarandi* analisado, anteriormente, neste trabalho.

Essa constatação dialoga com as proposições de Mitchell (2005) quando este observa que a visualidade diz do que está exposto e do que está implícito, por isso, na análise nos é caro o ato de considerar a dimensão verbal em associação com a dimensão não-verbal. No estrato televisual, cremos, que os latifundiários, pela posse da terra, se tornam visíveis naquilo que subjaz ao composto *imagem/texto*, pois, atestam a vigência – mesmo que, aparentemente, invisível – das estruturas de mando e da manutenção das desigualdades, ora tema do diálogo entre Tião e Pe. Lívio. Este aspecto é, pois, importante porque revela a presença da matriz do mandonismo e seu rosário de injustiças, ao que a análise nos permite alcançar. A experiência visual oferecida é completada pelas condições históricas que estão fora do quadro dramático, mas são condição para o drama encenado.

O mandonismo, de acordo com Leal (1997) e Carvalho (1997), se refere às estruturas oligárquicas e personalizadas de poder arbitrário. Há várias designações: mandão, potentado, chefe e coronel. Geralmente, qualifica o indivíduo que tem a posse algum recurso estratégico para o ciclo econômico. Historicamente, o mandonismo envolve detenção de cargos públicos, por representantes dos mandões locais, que tinham acesso ao erário e facilidades de crédito, pelo “voto de cabresto” e pelas disputas com outros mandões. Cumpre ressaltar, em concordância com Carvalho (1997), que o mandonismo não é um sistema, é uma característica da política tradicional existente desde a colonização. Segundo o autor, a tendência é que o mandonismo desapareça à medida que os direitos civis se estendem para a população, nos limites do território nacional.

Se pensarmos nos esquemas padronizados e institucionalizados de produção (ELLIS, 2002. CALDWELL, 1995.) para a construção visual de um diálogo, teríamos o tradicional plano e contra plano, nas ficções seriadas, recurso abundante, inclusive, nas telenovelas. Porém, conforme analisamos em texto anterior (PEREIRA, 2015, p. 316), a cena foi produzida, predominantemente, em plano-sequência com câmera nervosa, em movimentos circulares e em sentido horário.

Cada giro é cadenciado pela resposta de cada personagem. Assim, em termos de análise televisual, há a alternância de enquadramentos, pois o movimento circular do plano-sequência faz com que cada personagem, no quadro, apareça em plano frontal médio (que é um plano de posicionamento e movimentação), em plano americano (PA), em meio primeiro plano (MPP), em perfil, em plano de nuca, em *plongée* e em *contra-plongée* a cada giro. (PEREIRA, 2015, p. 316)

Por esse raciocínio, o movimento em sentido horário sugere a ação do tempo, ou seja, nos expressa, na televisualidade, que na agenda política que se ocupa da distribuição da terra,

há ações que circundam o problema, mas que, por alguma razão, não o solucionam, efetivamente, por força da matriz do mando e da concentração fundiária que domina a agenda. O posicionamento dos atores em cena é cambiante, assim como o giro da câmera – um aspecto subjetivo que insere, visualmente, o espectador no decurso do diálogo.

Inicialmente, os personagens humanos estão afastados no quadro, em plano geral. À medida que o diálogo se desenvolve, não só, a câmera deles se aproxima, mas, também, os personagens ficam mais perto um do outro, na expressão de concordância, ao passo que eles podem se afastar nos momentos de discordância e/ou hesitação. Nesse movimento, a terra, a terceira personagem, ora, fica amplamente exposta no quadro dramático, tanto nos planos gerais, abertos e sequência, como nos planos fechados – a extensão e a ação são predominantes no diálogo. Em cena, uma prosa entre três personagens.

Por exemplo, aos 37seg, durante o *travelling*, Tião é enquadrado em plano geral. Rente ao solo a câmera se aproxima, ao longo da fala do personagem, assim seguem-se: o plano frontal médio (que é um plano de posicionamento e movimentação), o plano americano, o meio primeiro plano, o perfil, o plano nuca até Tião sair do quadro e avistarmos o padre em plano aberto. Depois, novas alternâncias de fazem Tião retornar ao quadro mais próximo do seu interlocutor, em perfil, novamente. Em um segundo movimento, Tião é enquadrado em *plongée*. Mais adiante, em 1min35, ambos são enquadrados em plano americano. Conforme vemos na **Imagem 16**. O diálogo é o seguinte:

TIÃO – Pe. Lívio, Pe. Lívio, foi Deus que fez isso tudo, não foi? [abre os braços]
 PE. LÍVIO – Foi, foi Deus, sim!
 TIÃO – E a Sagrada Escritura, é a escritura da terra?
 PE. LÍVIO – Mas que besteira você está falando. Que Sagrada Escritura é escritura de terra, o quê? Onde foi que você ouviu isso?



Imagem 16: As alternâncias dos planos - a cada giro da câmera os personagens, ora se aproximam quando os pontos do diálogo encontram concordância, ora, se afastam fisicamente, nos momentos de discordância e/ou hesitação. **Fonte:** Reprodução de cenas da telenovela *Renascer* – TV Globo/ Canal Viva.

Enquadramentos, movimentos de câmera e posicionamento dos atores em cena se caracterizam, conforme dissemos, com cambiantes, pelo menos até este momento do diálogo, acompanhando o comportamento de cada personagem e a cada novo subtema agenciado ao tema central da prosa. Isso até a entrada de uma quebra de eixo, em 1min38seg, conforme mostra a **Imagem 17**.



Imagem 17: Quebra de eixo - a câmera retorna ao enquadramento de nuca, a partir do Pe. Lívio, em vez de acompanhar o fluxo. **Fonte:** Reprodução de cenas da telenovela *Renascer* – TV Globo/ Canal Viva.

A quebra de eixo nos impõe uma questão: o que ela pode significar? Que função desempenha a quebra de eixo no desenho dessa experiência televisual? Nesse sentido, recorreremos aos elementos de análise de cena, proposta por Robert Mckee (2006, p. 244). O autor recomenda quebrar a cena em *beats* e localizar os pontos de virada, no arco dramático. Segundo Mckee (2006, p. 49), um *beat* é “uma mudança de comportamento que ocorre por ação e reação”, que pode moldar o ponto de virada da cena.

Ao observarmos toda a sequência do diálogo, rastreamos nove quebras de eixo ou mudanças abruptas de enquadramento. Cada quebra está, pois, relacionada à mudança de comportamento do protagonista do diálogo – Tião que põe em discussão a propriedade da terra e a desigualdade de distribuição. Após a primeira quebra de eixo, os atores estão mais próximos no quadro: é o momento em que a memória ascende com a segunda quebra de eixo.

Tião rememora, então, o tempo em que morava numa vila, próximo ao mangue, e a passagem de um pastor que anunciava proteção divina e milagres mediante pagamento de dízimo: “Esse homem me falou que de cada cem caranguejos que tava tirando da lama, vinte era da igreja dele”. Tião recusa a proposta, atestando desta forma o valor do trabalho frente à exploração sob pretensa promessa de bênçãos. No terceiro *beat*, Tião afirma: “Eu não sou tão ignorante como se diz”. A sentença é, cremos, a expressão do discernimento, quando Tião questiona o padre sobre o sentido de um Deus submetido à ação de um charlatão. O tom de voz de ambos é mais ameno, principalmente a do padre que se comporta como ouvinte, no diálogo. Conforme a **Imagem 18:**



Imagem 18: Nova quebra de eixo - Tião enquadrado em médio primeiro plano e, em seguida, os interlocutores aparecem em plano geral, quase no centro geométrico do quadro. Há nova mudança de ângulo, curso do diálogo enquadra Tião e Pe. Lívio em plano americano (PA). **Fonte:** Reprodução de cenas da telenovela *Renascer* – TV Globo/ Canal Viva.

Num quarto *beat*, Tião e Pe. Lívio estão mais próximos e nivelados no quadro, em plano americano, não há marca de diferenciação entre eles, o que sinaliza um entendimento entre os interlocutores (**Imagem 19**). Quando Tião fala da terra, os planos são abertos e nos mostram a abundância e a grandiosidade da propriedade que os cerca, em contraste com a figura diminuta do humano. Quando chega o momento de encenar dramas humanos – como a discussão de Tião sobre a exploração da igreja – muda-se a escala de planos para enquadrar e evidenciar a subjetividade do personagem e aproximá-lo do telespectador.



Imagem 19: Inversão no quadro - a mudança de ângulo inverte-se em relação ao enquadramento anterior. **Fonte:** Reprodução de cenas da telenovela *Renascer* – TV Globo/ Canal Viva.

A seguir, Tião relata que ao não pagar o dízimo, é expulso da igreja quase que exorcizado. Ele encena, então, como o Cristo agiria com esse pastor, em voz alta, e fazendo menção à parábola bíblica dos *Vendilhões do Templo*. Acreditamos que essa referência se ajusta ao contexto, pois a parábola narra um processo de compra de bênçãos, tráfico de coisas sagradas e, por conseguinte, a exploração e a exclusão dos pobres que não podiam pagar. Consta, a partir da leitura do *Livro de Mateus*, que esta é a única situação em Jesus Cristo se valeu da força física para defender a ideia que Deus não vende bênçãos. Portanto, o homem não o direito comercializá-las. Novamente, o sentido do maravilhoso associado ao divino, ganha força, segundo Tião Jesus diria: “Sai daqui salafrário! Vai trabalhar vagabundo!” **Imagem 20).**



Imagem 20: O retorno ao quadro - na alternância, o padre enquadrado de perfil passa a figurar no quadro em meio primeiro plano. **Fonte:** Reprodução de cenas da telenovela *Renascer* – TV Globo/ Canal Viva.

Em seguida (**Imagem 21**), há a sexta alteração de enquadramento cujo destaque é a reação do Pe. Lívio diante da consciência de Tião. O religioso que observava o sertanejo como um ignorante, passa a reconhecer nele um inesperado senso de consciência que é coerente à

proposição que abre o diálogo: Quem distribuiu as terras? Quem distribuiu as riquezas? É quando o padre inquire Tião: “Onde foi que você ouviu falar dos *Vendilhões do Templo*?”



Imagem 21: Novo retorno ao quadro - enquadrado em meio primeiro plano, o padre, no quadro seguinte surge em plano americano, ao lado do seu interlocutor. **Fonte:** Reprodução de cenas da telenovela *Renascer* – TV Globo/ Canal Viva.

No sétimo *beat*, ainda pelo concurso da memória, o tom, agora, é mais emotivo, pois Tião relembra a infância e o convívio com o pai que sempre lia em voz alta as histórias de um livro capa verde com “as letras de ouro” que o padre infere poder se tratar da Bíblia. Tião não se recorda muito das histórias, pois o olhar dele quando criança se fixava letras douradas – aspecto do texto verbal dessa sequência que nos parece importante, pois alude ao ouro e à prosperidade que Tião sempre almejou. No amplo espaço visual, está a terra objeto de seu sonho e ambição de uma vida melhor. A terra circunda os dois personagens, os contextualiza na dimensão cultural e histórica que a materialidade apresenta – em seu composto *imagem/texto*.

Segue-se, novamente, o *travelling* em movimento circular, em volta dos personagens, seguido de um plano-sequência, com a entrada de um BG, com os acordes da *Ave Maria*, de Schubert, que embala o tom, agora, mais fortemente emocional do personagem que chora a falta do pai. Os interlocutores caminham, ficando de costas para a câmera, adiante deles, no centro geométrico do quadro está o coqueiro – esse ser vivo que frutifica sem sair do lugar – cuja imagem abriu essa cena (**Imagem 22**).



Imagem 22: O coqueiro - no plano-sequência, o coqueiro retorna ao quadro. **Fonte:** Reprodução de cenas da telenovela *Renascer* – TV Globo/ Canal Viva.

A árvore pode guardar diferentes simbolismos: vida, evolução, ascensão, fertilidade, conhecimento. A presença dela, em meio ao descampado, pode evocar as raízes da questão da terra em aspectos profundos que estão relacionadas à política, ao místico e ao ancestral, e à questão que aqui parece ser a mais existencial, numa alusão a Tolstoi: *De quanta terra precisa um homem?* É em direção ao coqueiro que o *travelling* em movimento circular se reinicia focalizando Tião que chora novamente. O oitavo *beat*, marca o entendimento entre os personagens, em plano-sequência, eles se abraçam. Neste momento, Pe. Lívio revela que o livro do pai de Tião era a Bíblia; e que o finado Pe. Santo deixou algumas bem parecidas e uma delas será para Tião treinar a leitura. Ambos caminham em plano-sequência frontal, chegam inclusive a sair do quadro – efeito da câmera nervosa. Depois em plano americano os interlocutores ficam frente a frente. Tião confia quase em posição de súplica diante de imagem sacra: “O senhor parece Jesus Cristo!” (**Imagem 23**).



Imagem 23: Frente a frente: do enquadramento em plano aberto ao enquadramento de nuca que focaliza aq “súplica” de Tião, em *plongée*. **Fonte:** Reprodução de cenas da telenovela *Renascer* – TV Globo/ Canal Viva.

No nono *beat*, Tião passa a ser enquadrado em *plongée*, diante de um padre constrangido, e faz a sua confidência como se estivesse de frente para o Cristo: “Eu posso dizer uma coisa pro sinhô, de coração? Tudo que queria nessa vida, era só um cadim de terra. Assim, olha, um bocadinho só. Uma coisinha pequenininha. Não ia fazer falta para quem tem, não. O sinhô me entende?”. Ao que o padre constrangido responde: “Entendo, sim, esse é o problema de muita gente”. Assim, na dimensão da televisualidade, o diálogo se encerra no ponto em que começou: Por que poucos proprietários de tanta terra e muitos sem um bocadinho? Tião entra e sai de cena sem as terras e sem as respostas (**Imagem 24**). A última fala proferida por Pe. Lívio é: “Ai, meu Deus!”.



Imagem 24: De volta ao começo - o *plongée* sai de cena, o padre e Tião e as personagens saem abraçadas no quadro, em perfil, e, em nova alternância são enquadrados em plano aberto. **Fonte:** Reprodução de cenas da telenovela *Renascer* – TV Globo/ Canal Viva.

Em plano conjunto, ouvimos em BG os versos do tema musical que acompanha Tião, em *Renascer*, *Palavra acesa* interpretada pelo Quinteto Violado:

Palavra quando acesa

Não queima em vão

Deixa uma beleza posta em seu carvão

E se não lhe atinge como uma espada

Peço não me condene oh minha amada

Segue-se um plano-sequência que mostra os personagens abraçados e caminhando em direção ao jipe. Antes de dar a partida, vemos o rosto pensativo do Pe. Lívio refletido no espelho redondo do retrovisor. Após dada a partida, o jipe faz um movimento em curva, seguido de um novo *travelling* e a cena se encerra com um plano geral. O padre sai de cena com seu interlocutor, também, com muitas perguntas e poucas respostas, em meio à vastidão da terra (**Imagem 25**).



Imagem 25: Circularidade - no retrovisor redondo do jipe, o reflexo de um Pe. Lívio pensativo e o movimento em curva do carro acompanhando por um travelling. **Fonte:** Reprodução de cenas da telenovela *Renascer* – TV Globo/ Canal Viva.

Em termos do encontro da análise televisual e da análise cultural, destacamos, neste encerramento da sequência a trilha sonora. Os acordes e os versos do tema musical entram em cena endossando a asserção de que a questão da terra – sua distribuição e, por vias de consequência, a sua propriedade – está acesa, isto é, uma agenda inconclusa no Brasil da Transição para a Democracia (FAUSTO, 2006). Dos versos, nós grifamos os termos “palavra” e “acesa”, pois nos sugerem, no conjunto dessa *picture*, o aspecto emergencial e urgente das políticas que tem por matéria a terra, a principal reivindicação de Tião, em *Renascer*.

A circularidade de sua demanda e a circularidade de sua trajetória, neste excerto, em apreço, em termos funcionais figuram a composição do personagem Tião, ao longo de toda a história desta telenovela. O Tião era um homem iletrado, que vivia com a família abaixo da linha da extrema pobreza¹⁸². De catador de caranguejos, na zona do mangue, a roceiro nas

¹⁸² De acordo com o Ministério do Desenvolvimento Social e Combate à Fome, é considerado miserável quem sobrevive com renda de até R\$ 70 por pessoa. Conforme apurou o Ipea, em 2013, o número total de brasileiros que vivem na extrema pobreza passou a marca de 10.452.383. Em 1990, 24,6 milhões de pessoas viviam

plantações de cacau, Tião e sua família são expostos a diversas formas de humilhação. O sonho de “enricar” é, constantemente, suspenso, na economia da narrativa, pelas poucas oportunidades de se mover na estrutura social. De fato, Tião não dispõe de meios para isso.

Toda promessa de ascensão ocorre por concurso de propostas que lançam o personagem em dilemas éticos, enumeramos: i) aceitar Cr\$ 20 milhões, oferecidos pelo coronel Teodoro, para matar o coronel Zé Inocêncio; ii) aceitar Cr\$ 20 milhões, oferecidos pelo coronel Teodoro, para permitir que a esposa mantenha relações sexuais com o fazendeiro e patrão; iii) aceitar Cr\$ 20 milhões, oferecidos pelo coronel Teodoro, como acerto trabalhista; iv) aceitar Cr\$ 20 milhões, oferecidos pelo coronel Zé Inocêncio, para furtar documentos na casa do libanês Rachid. Tião aceitou o dinheiro do acerto trabalhista desconhecendo o fato de que o montante é insuficiente para comprar um sítio nas cercanias.

O Tião Galinha representa uma oscilação entre dois arquétipos do melodrama (MARTÍN-BARBERO, 2009). O personagem ora é associado à vítima, em meio às situações de desigualdade que projetam reações de compaixão, ora, ao bobo, ao *clown*, por ser uma figura deslocada e pouco ajustada ao sistema. O fato de Tião ser mal-ajambrado e, aparentemente, ingênuo o inscreve em diferentes situações de riso que são, em verdade, situações de humilhação.

Se comparado ao coronel Zé Inocêncio cuja astúcia o faz desempenhar o papel de anti-herói, Tião seria, pois, o extremo oposto do protagonista da trama de *Renascer*. Ambos os personagens desenham as suas trajetórias de modo circular. Tião emerge da lama do mangue decidido a enricar. Zé Inocêncio quase, literalmente, brota entre às árvores e finca o facão aos pés do jequitibá-rei com o objetivo de ter longevidade e, também, de “enricar”. Os dois retornarão ao ponto de origem, ao fundamental: ao chão, à terra.

Ao longo da trama de *Renascer*, o personagem ostenta duas alcunhas a de “Tião Sonhador”, pois ambiciona angariar terras, num lugar hostil que o afasta dessa ascensão social, ou seja, o desejo dele é da ordem da utopia, da luta de classes; e de “Tião Galinha”, pois na tentativa de atender um preceito místico, ele passa a ser visto em contiguidade ao desejo de prosperar a partir do pacto com o diabo.

Ao final, Tião é preso e acusado, injustamente, de atentar contra a vida do coronel Teodoro. Sem meios de provar a inocência, ele registra na carta suicida os versos: “Quem trabáia e mata a fome, não come o pão de ninguém. Mas quem ganha mais do que come, sempre

abaixo da linha da extrema pobreza. Em 2010, após os programas de transferência de renda do governo Luís Inácio Lula da Silva, esse número chegou a 11,3 milhões, 6,1% da população, segundo o Ipea.

come o pão de alguém!”, conforme pode ser visto no capítulo 172, exibido em 27 de setembro de 1993.

Após a morte do personagem, o Pe. Lívio, ao ler os versos, confere ao amigo morto a terceira alcunha: “Tião Brasileiro” que parece aludir ao “ninguém”, nos termos de Darcy Ribeiro (1995)¹⁸³, aquele que ao constituir-se não encontrou base de apoio. Ele viveu, lutou, mas não realizou o sonho de ter “bocadinho de chão”, restou a ele, em face das desigualdades de distribuição de terras, a campa e as palavras que Severino¹⁸⁴, o retirante, ouve no enterro de um trabalhador de eito: “a parte que te cabe neste latifúndio”.

¹⁸³ Segundo Ribeiro, o brasileiro mestiço se deparava, no decurso da colonização, do Império e da República com o fato de não ser o branco europeu, o índio nativo e o africano escravizado, ou seja, ele se defronta com o problema da identidade e do pertencimento cultural, a não identificação o faz um “ninguém”.

¹⁸⁴ MELO NETO, 2009, p. 23.

4.3. *O rei do gado* (Globo, 1996) – *O senador Caxias ou a voz que ecoa no vazio!*

4.3.1. ANÁLISES: A matriz cultural do mandonismo e da concentração de terras - a reivindicação do representante eleito por mudanças estruturais na distribuição de terras

Colhemos para análise uma cena do capítulo 030, da telenovela *O rei do gado*¹⁸⁵, um excerto do evento que nomeamos como *O senador Caxias defende a reforma agrária*. O contexto do evento, na trama é: em capítulos anteriores, após testemunhar, pessoalmente, e ter acesso aos relatórios técnicos sobre a distribuição de terra e os índices de conflitos armados entre milicianos e trabalhadores rurais sem-terra, o senador Roberto Caxias (Carlos Vereza) constata que a questão merece uma solução técnica e independente de programas político-ideológicos. Apontado como o principal nome do partido para a sucessão presidencial, Caxias tenta interceder junto aos pares, em favor da reforma agrária, mas o que encontra é um plenário vazio.

Nós fracionamos os 6min39 (duração total da cena) em quatro partes, a partir do que recomenda Mckee (2006) à guisa da identificação de pontos de virada. Nesses excertos vamos observar mudanças sensíveis, não apenas em termos do enquadramento – elemento notável¹⁸⁶ em toda a cena – mas, também, da fotografia, da trilha sonora e do posicionamento do ator em cena. Este último aspecto, por sua vez, assume importância fulcral para o desenvolvimento da cena e para a expressão do isolamento político do personagem, até a morte dele, no capítulo 185. Observamos, ainda, que essas mudanças acompanham o estado de espírito do senador no decurso de seu proferimento, enquanto representante político eleito, em um país democrático. Para tornar a leitura exequível iremos parear as análises televisual e cultural – a evidenciação da matriz cultural¹⁸⁷.

Sob o “céu estrelado” do plenário do Senado Federal, durante a reunião da Comissão da Terra (**Imagem 26**) vemos enquadrado pelas costas, em plano fechado, um senador concentrado e cabisbaixo, à direita dele vemos a bandeira do Brasil. Outro senador cruza o quadro e é chegada a vez de Roberto Caxias discursar. A câmera, posicionada ao nível da mesa, nos permite ver, sobre a cabeça do personagem, as luzes do teto escuro do salão que se projetam em profundidade de campo, tal como estrelas em um vasto universo de ideias. O ângulo

¹⁸⁵ O capítulo 030 foi exibido em 20 de julho de 1996.

¹⁸⁶ No sentido de digno de nota.

¹⁸⁷ Nossa análise tenta adensar o exercício proposto no artigo *Diálogos entre os Estudos de Televisão e os Estudos Visuais: a terra na obra de Benedito Ruy Barbosa e a busca por uma metodologia de análise televisual*, apresentado no congresso da Compós, em 2015.

explorado pela câmera não nos permite ver o auditório, mas dois elementos técnicos relativos à banda sonora parecem sugerir o caráter de lugar despovoado: os poucos burburinhos e o eco.



Imagem 26: No plenário - a câmera acompanha o movimento da personagem enquadrando-a, ao final, em contra-plongée – o senador em evidência. **Fonte:** Reprodução de cenas da telenovela *O rei do gado* – TV Globo.

Neste momento, inicia-se um plano-sequência cadenciado pela ação sistemática do personagem: a câmera deriva para a direita do quadro acompanhando o movimento do senador que caminha, lentamente, munido apenas de seu caderno de anotações; ele passa por outra bandeira brasileira, até chegar ao parlatório; lá ele testa o microfone e se apresenta para discursar. Cumpre registrar que nesse plano-sequência, o senador Caxias foi enquadrado plano americano, em contra-plongée, quase perfil – ele é o protagonista da cena. A partir deste momento teremos o primeiro corte. No segundo excerto (**Imagem 27**), vemos, em plano detalhe, o discurso do senador anotado e os pontos sublinhados desse texto. Esses movimentos metódicos do personagem figuram o próprio significado do nome do senador “Caxias” que designa aquele que cumpre com rigor suas obrigações e exige dos pares comportamento semelhante, em termos de empenho e eficiência.

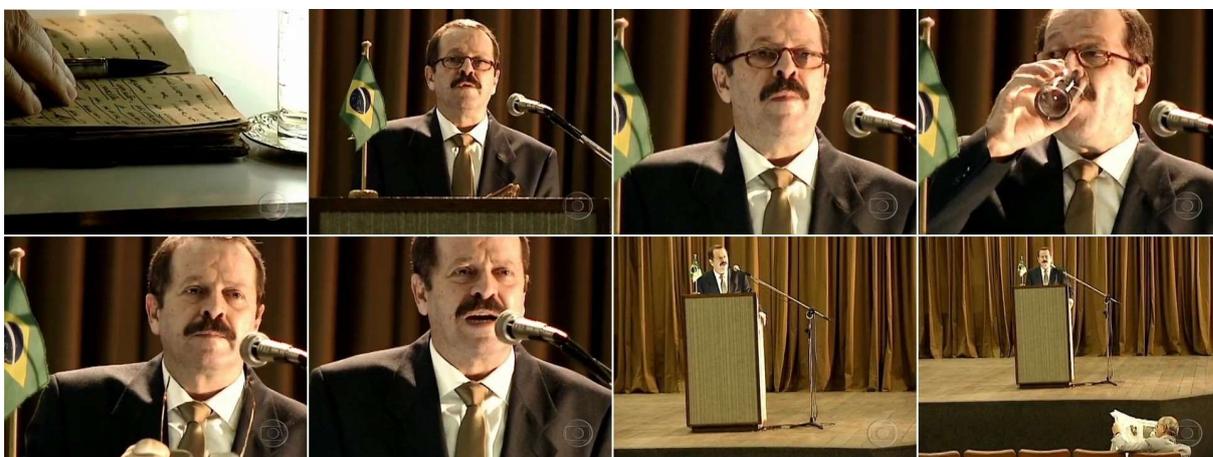


Imagem 27: Manuscrito - plano detalhe para o caderno de notas e o plano aberto que mostra o isolamento da personagem. **Fonte:** Reprodução de cenas da telenovela *O rei do gado* – TV Globo.

Há outro corte, e um senador nervoso inicia o discurso, em primeiro plano. Cessam-se, neste momento, os burburinhos e o efeito sonoro de eco passa a predominar na banda sonora dessa *picture*. Novamente, desta vez, à esquerda do quadro, está a Bandeira Nacional – elemento que atesta, pois, a presença simbólica do tema do discurso desse representante eleito pelo voto direto: a terra. Este aspecto fica evidente quando o senador Caxias profere o seguinte texto:

SENADOR - Senhores, de tudo o que tenho visto, de tudo o que tenho ouvido, de tudo o que tenho lido e estudado a respeito desta matéria. Cheguei à conclusão de nunca, jamais, em tempo algum, esta casa parou para pensar, para refletir, para discutir com isenção de ânimo e com o pensamento voltado para os verdadeiros interesses nacionais, esta questão da **terra**.

Na dimensão da televisualidade, as expressões faciais do senador indicam um desajuste em curso, é o que nos suscita os cinco frames em que o senador está enquadrado em primeiro plano. O olhar inquieto – ora com os óculos, ora, sem – e ato de desviar o olhar da plateia, enquanto bebe água, expressam um constrangimento. Entenderemos a razão disso quando, conforme mostram os dois últimos *frames* do excerto, a câmera se afasta e expande o quadro. Mesmo em face da importância do tema, o discurso será proferido para um plenário vazio.

No último *frame*, o único personagem no auditório está lendo um jornal, com as folhas abertas, demarcando o cisma do composto *imagem/texto*: o texto verbal (palavra) vaticina a importância do tema; o texto não-verbal (imagem/som) funciona para expressar o desinteresse com o assunto – tenha a relevância que tiver – e com o colega de legislativo na tribuna. Posicionar-se na primeira fila do auditório, bem em frente ao senador Caxias, poderia expressar interesse diante de um tema digno de atenção. Porém, ali permanecer sentado e lendo o jornal manifesta uma relação de desdém e de escárnio, qualquer notícia é, pois, mais atraente que o discurso de Caxias defendendo a reforma agrária. É como se esse senador dissesse: “Não é de nosso interesse discutir ou debater esta matéria”.

Assim, fica evidente que não haverá debate “com isenção de ânimo” e nem essa matéria será correlacionada pelos pares no legislativo aos “verdadeiros interesses nacionais”. Na materialidade dessa peça, há um cisma que diz que os interesses passam por outras sendas, num sistema político cooptado por interesses privados ou por setores específicos da atividade econômica (NAKATANI, FALEIROS e VARGAS, 2012. LEAL, 1997. CARVALHO, 1997. MOTTA, 2012. NOZOE, 2006.). Na dimensão verbal dessa materialidade televisual, ao mencionar a expressão “esta casa”, isto é, o Senado Federal, o político insere o grau de responsabilidade do poder legislativo e alude ao conflito de representação política, operada de forma desigual (URBINATI & WARREN, 2008, p. 405), ou seja, no desajuste na

correspondência entre os interesses dos representantes políticos e os interesses dos representados.

Nos *frames* que mostram o personagem bebendo água e tirando os óculos – nós chegamos a ouvir, por sonoplastia, o toque desses objetos no balcão – começamos a ter a noção desse problema. É o instante em que o senador lança a seguinte questão para o plenário: “Até quando, senhores, vamos chorar os cadáveres espalhados em nossos campos, nesta luta entre irmãos que nos envergonha a todos, perante as nações mais civilizadas de todo o mundo?”. A pergunta ecoa pelo plenário.

Neste ponto, o discurso, conforme podemos observar em termos da fissura entre *imagem/texto*, opera-se, no plano da palavra evoca uma lógica dicotômica – centro/periferia, civilização/barbárie – no que concerne à implementação da modernidade no país e dos instrumentos de modernização, em face de nossa realidade heterogênea (HERLINGHAUS e WALTER, 1994. BRUNNER, 1988 e 1994. MARTÍN-BARBERO, 1989, 2004 e 2009. Ortiz, 1994.); e de ordenamento tecnológica e jurídica (NOZOE, 2006. MOTTA, 2012. DE JANVRY e SADOULET, 2002) que garanta a paz no campo. Porém, na dimensão não-verbal, na *picture*, vemos que esse sentido de urgência e de relevância do tema não ascende. O plenário vazio e o seu eco – significando um som indistinto – revelam que as matrizes do mando e da concentração de terra silenciam as vozes dissonantes que reivindicam mudanças estruturais na política de distribuição de terras.

Observamos em *O rei do gado* a ancoragem nas tensões e nos conflitos entre latifundiários e trabalhadores rurais sem-terra que alçaram a agenda pública de debates, principalmente, após a repercussão internacional do Massacre de Eldorado dos Carajás¹⁸⁸. O caso ganhou repercussão na imprensa e evidenciou que a questão agrária no Brasil, em pleno período de redemocratização, estava inconclusa, inacabada, incompleta. Naquele contexto, a televisão exerceu um papel importante na construção de imagens sobre o MST. A imprensa escrita, também, é o caso da revista *Veja*¹⁸⁹, que trabalhou a tese do “MST terrorista”, ou seja, o movimento, segundo a revista era cooptado por sindicatos e por partidos de esquerda na reunião de homens armados e treinados pelas Farc – **Imagem 28**. A imagem dos sem-terra, então, se dava no embate de perspectiva que ia do movimento legítimo de luta por reconhecimento à concepção de invasores de propriedades privadas.

¹⁸⁸ Em 17 de abril de 1996, 1500 trabalhadores integrantes do MST protestavam, na BR-155, no estado do Pará, contra a demora da desapropriação de terras da Fazenda Macaxeira. O então governador Almir Gabriel, designou à Polícia Militar uma ação para desocupar a via que liga a região à capital, Belém, e ao sul do estado. Houve confronto e 19 trabalhadores foram mortos com tiros à queima roupa e outros 50 foram feridos.

¹⁸⁹ Na edição de 1441, de 24 de abril de 1996.



Imagem 28: Revista *Veja*: a edição 1441 destaca para o Massacre de Eldorado dos Carajás, no estado do Pará. Na reportagem de capa, constrói-se a imagem do MST como um grupo cooptado por sindicatos e por partidos de esquerda que reúne homens armados e treinados pelas Farc.

O senador prossegue: “Senhores, vamos culpar a quem, se não a nós mesmos?”. Novamente, podemos inferir sobre um sentido específico do termo “representação”, no campo político, segundo taxonomia de Michael Saward (2006), que seria fazer presente algo que está ausente. O elemento ausente no quadro são os eleitores, numa primeira acepção, pois eles deveriam estar representados ali nessa instância do poder legislativo. Porém, subjetivamente, nós eleitores estamos presentes, pois a perspectiva da câmera projeta visualmente a experiência de ser audiência do discurso, *in loco*. Outro elemento ausente/presente: os latifundiários. O plenário vazio funciona para significar o latifúndio (**Erro! Fonte de referência não encontrada.**), pois como esclarece Iser (2002), no jogo do texto o vazio é pleno de sentido e é elemento a ser lido e interpretado. Nas análises dos eventos *Tião Galinha decide invadir terras* e *O Massacre do Sarandi*, observamos esse aspecto da ausência/presença dos latifundiários. Eles não estão no quadro fisicamente, mas estão na fissura do composto *imagem/texto* sua força imanente se faz sentir pelo desenrolar dos eventos, uma relação de forças simbólicas (BOURDIEU, 1998, p. 56).

O início do discurso do senador nos enseja outra ausência: “a isenção e ânimo”, isto é, pautar o tema como uma ação da qual depende o desenvolvimento do país. Na cena, o senador defende que a questão da terra pode ser equacionada por mera ação técnica, o político questiona o plenário – e nós que estamos ali/aqui: “Quantas terras improdutivas existem no país e quantos trabalhadores rurais sem-terra existem para serem assentados?”. No momento dessa defesa, o político altera o tom de voz e, no campo televisual, o recurso do eco torna-se mais acentuado.

O enquadramento muda para o plano aberto (*long shot*): agora, a câmera está distante do senador (o objeto), ele passa a ocupar uma pequena porção do quadro dramático e o cenário começa a se desvelar. Inicia-se, aos 3min15, na banda sonora, um BG – que embalará todo o

restante da ação em cena. Os sons dos instrumentos de corda e do vocal monocórdio entram quando Caxias lança a pergunta: “Senhores, quantas terras devolutas, quantas terras improdutivas temos para oferecer a este povo sem chão?”. Temos, então, a ambiência para o nosso terceiro excerto – nós nos afastamos do senador e, por conseguinte do tema em pauta (**Imagem 29**).

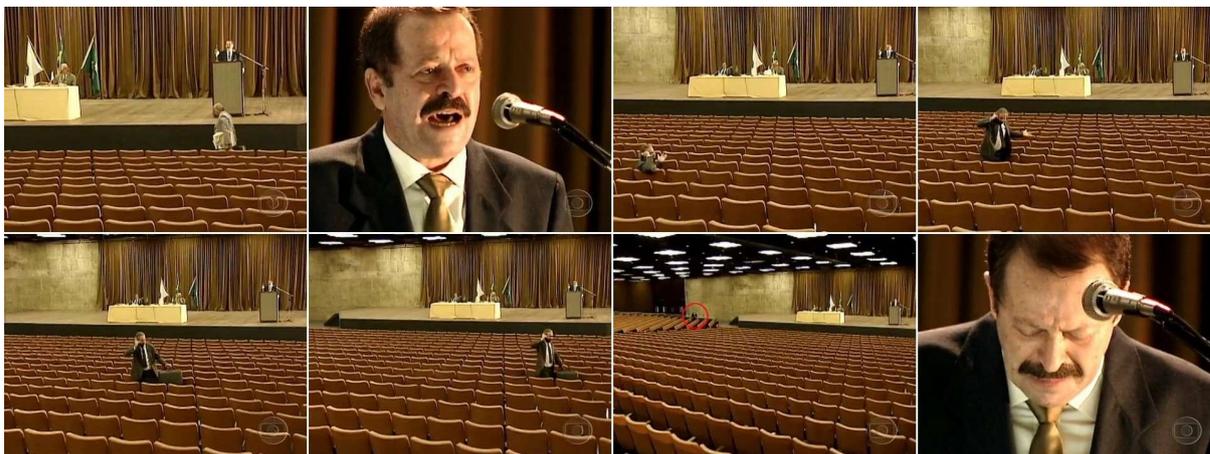


Imagem 29: O vazio – em plano geral, no cenário vem a expressar a terra e o humano ocupa espaço reduzido. No destaque outra personagem sai de cena. **Fonte:** Reprodução de cenas da telenovela *O rei do gado* – TV Globo.

Acima, temos a reunião de *frames* em que ocorre, na composição televisual, a passagem entre o plano aberto (ambientação) e o plano geral. Num movimento de câmera, provavelmente, em grua, e num efeito de lente que não desfoca o objeto – o plenário – o quadro se expande. É quando podemos observar outros cinco personagens, três deles alheios ao discurso e abandonando o plenário. Novamente, se reitera a fissura do composto *imagem/texto*, no atrito de ambos em que escapa o cultural e o histórico, vemos que o discurso (palavra) do senador segue por uma direção que atesta a importância/urgência do tema da terra; já a imagem, por sua vez, vai por outra direção e revela que não há audiência/ânimo para essa matéria em plena reunião da Comissão da Terra. Isso pela força da matriz cultural do mandonismo e da concentração de terras frente à reivindicação do representante eleito por mudanças estruturais na política fundiária de distribuição.

O senador Caxias passa, então, a ocupar espaço muito reduzido no quadro, como podemos ver no primeiro, terceiro, quarto, quinto, sexto e sétimo frames. O plano para interior assume grandes proporções e isso é sugestivo, pois cremos, ao observar o desenvolvimento dessa *picture*, que uma dimensão poética ascende e reescreve uma característica comum à composição de experiência televisual, em obras de Benedito Ruy Barbosa (independente da direção geral do produto) é a extensão que a terra assume no quadro dramático, em concomitância e concorrência com o humano, como podemos ver na **Imagem 30** que destaca as telenovelas *Pantanal* (1990) e *Os imigrantes* (1981/82).



Imagem 30: Poética televisual – Plano geral em *Pantanal* (esq.) e em *Os imigrantes* (dir.) que mostram a proporção entre o elemento humano e a terra – o espaço e seus elementos – numa presença de personagem da ação. **Fonte:** Reprodução de cenas das telenovelas *Pantanal* (TV Machete/SBT) e *Os imigrantes* (TV Bandeirantes/Rede Vida).

Na sequência em apreço, observamos que a terra está presente no discurso do senador, porém ecoando num espaço vazio, em profundidade de campo. Os assentos do cenário, no conjunto, fazem predominar o tom de terracota. Algo, ainda, sugestivo é que essa tonalidade é de terra “nua”, ou seja, não cultivada. Os elementos dessa composição poética funcionam para atestar a presença da terra participando de e testemunhando a tudo. Na **Imagem 31** temos outra amostra da presença pela ausência.

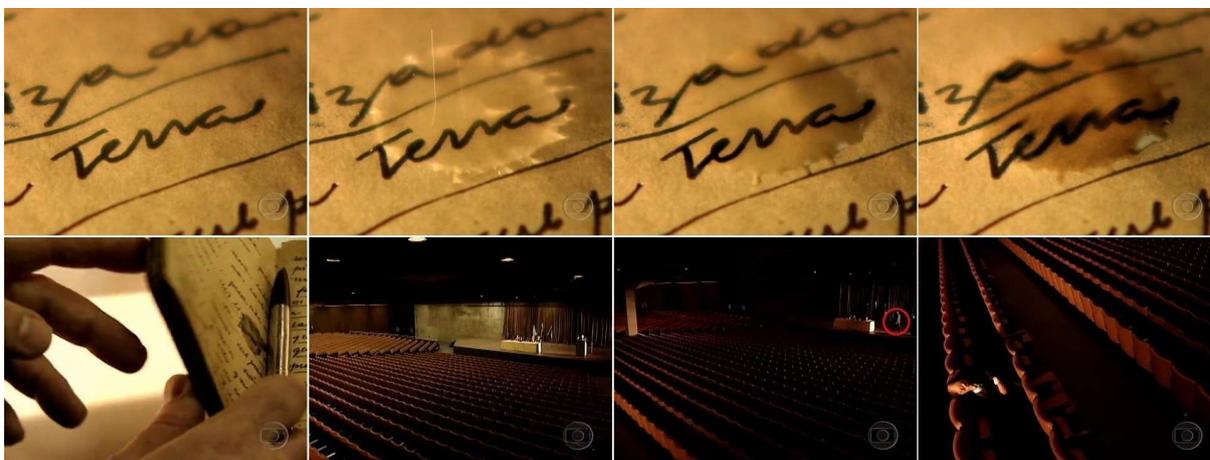


Imagem 31: A terra – a mancha no discurso político e o sangue sobre a questão da terra. No destaque, o senador sai do parlatório. **Fonte:** Reprodução de cenas da telenovela *O rei do gado* – TV Globo.

Quando o senador chora, ao fim do discurso, diante do plenário vazio, uma gota de lágrima cai sobre o caderno de anotações, onde identificamos a palavra “terra” sublinhada. O líquido faz borrar a tinta do manuscrito aludindo ao fato de que, politicamente, sobre essa matéria, nós estamos dormindo, como um dos senadores que está escornado num dos assentos do auditório. A lágrima que borra o papel expressa as vidas humanas perdidas nos conflitos em diferentes pontos do Brasil, aspecto pontuado pelo senador durante o discurso. Quando as luzes do plenário se apagam, sobressai na plateia o tom sanguíneo e, novamente, a trilha sonora

aliada, desta vez à fotografia, cumpre a função de significar os massacres provenientes desses conflitos. Sob o signo da morte, o auditório verte sangue.

No último excerto (**Imagem 32**), o prenúncio da morte – bem ao gosto das narrativas míticas que no prólogo adiantam o seu desfecho: o senador Caxias caminha pelo cenário sanguíneo, sendo acompanhado pelas sombras daqueles únicos políticos que assistiram ao seu discurso, até o fim (primeiro e segundo *frames*). Vemos, então, o personagem, em seu isolamento e introspecção, sumir em um corredor seguido, unicamente, por sua própria sombra. No capítulo 185, o senador Caxias morrerá baleando em um assentamento de sem-terra.



Imagem 32: O signo da morte – Em cenário sanguíneo, o senador sai de cena seguido por sua sombra, o prenúncio da morte que ocorrerá no capítulo 185 de *O rei do gado*. Fonte: Reprodução de cenas da telenovela *O rei do gado* – TV Globo.

Na cena analisada, podemos verificar que a terra está assentada em uma matriz do mando e da concentração de terra que no campo da representação política silenciam as vozes dissonantes. Foram contribuintes para a construção da materialidade visual: os enquadramentos, a trilha sonora e a fotografia cuja função, numa acepção poética, é revelar isolamento político frente ao questionamento da desigualdade de distribuição dos recursos e à reivindicação de mudanças estruturais que encerrem os conflitos e as mortes.

A partir do discurso do senador Caxias, nós contabilizamos alguns dados: a palavra “senhores” foi repetida por 11 vezes; a palavra “terra” por 9 vezes, incluindo o termo escrito no caderno de notas; por 16 vezes a personagem fez referência a expressões que aludem ao Senado, tais como “esta casa” e “nós mesmos”; por 5 vezes o senador se referiu expressões como “questão da terra”, “problema da terra”, “questão agrária” e/ou “matéria”; expressões como “sem-terra” ou “sem chão” foram pronunciadas por 4 vezes; e por 10 vezes a pergunta “Até quando?” ecoou no naquele plenário. “Palavra quando acesa” em assembleia nula.

Constatamos que essa experiência visual acena para o seguinte fato: a questão da terra assume um caráter de insolubilidade, realça, também, o problema de correspondência entre os interesses dos representantes políticos e os interesses dos (pretensos) representados, uma relação de tensão (SAWARD, 2010. URBINATI E WARREN, 2008). Esses aspectos, cremos, não colocam em xeque a democracia, em si, mas a função e a operação dos órgãos legislativos e demais instituições, no Brasil, em que temas como o da terra parecem gravitar no espaço vazio.

A partir de uma aceção política relativa às medidas de distribuição de terras e aos meios de acesso ao crédito e ao investimento (mesmo tecnológico), de forma a garantir aos beneficiários a permanência na terra e custos sustentáveis para eficiência do empreendimento, contatamos pela visualidade do discurso do senador que terra é para produzir e não para se concentrar. Pesquisadores da questão fundiária no Brasil e na América Latina (DE JANVRY e SADOULET, 2002. NAKATANI, FALEIROS e VARGAS, 2012.) parecem corresponder a essa perspectiva quando observam que a maioria dos países dessa região experimentou, historicamente, reformas agrárias inconclusas, pois, o acesso à terra não é acompanhado por um conjunto de reformas institucionais capazes de garantir produtividade e competitividade para os beneficiários (2002, p. 4). Segundo os autores, reformas incompletas se traduzem em mais uma variável para explicar a pobreza, a desigualdade na região e a profunda dependência econômica em relação às *commodities* (1999, p. 268), seguem alguns exemplos:

Na Bolívia, a revolução em 1953 resultou na distribuição de toda a terra nas fazendas aos trabalhadores, mas não foi acompanhada por programas para promover o uso eficiente da terra pelos beneficiários. Hoje, esses camponeses vivem principalmente na pobreza. O mesmo ocorreu no Peru, onde a expropriação de terras em fazendas, particularmente no Altiplano, não foi acompanhada por programas de desenvolvimento rural. No México, o *ejido* foi inicial e fortemente apoiado por investimentos em grandes projetos de irrigação, linhas de crédito especiais e assistência técnica. No entanto, esse suporte diminuiu ao longo do tempo, e o setor do *ejido* ficou cada vez mais lento em relação ao setor privado. Superar o atraso na produtividade e o aumento da pobreza no setor do *ejido* foi um dos principais objetivos das reformas constitucionais de 1992 que permitiram a privatização de terras em parcelas individuais. No Chile, a falta de acesso ao crédito para beneficiários da reforma agrária e dívidas agrárias impediu-os de investir nas atividades emergentes de frutas e vegetais. Como consequência, a maioria tinha, como opção melhor, vender suas terras para empresários que pudessem investir nessas atividades lucrativas. (DE JANVRY e SADOULET, 2002, p. 4)¹⁹⁰

¹⁹⁰ Tradução nossa para: Latin American land reforms have in general focused on access to land as opposed to the competitiveness of beneficiaries. In Bolivia, revolution in 1953 resulted in distribution of all the land in haciendas to workers on these lands, but was not accompanied by programs to promote efficient use of land by beneficiaries. Today, these peasants live mainly in poverty. The same occurred in Peru, where expropriation of lands in haciendas, particularly on the Altiplano, was not accompanied by rural development programs. In Mexico, the *ejido* was initially strongly supported by investments in large irrigation projects, special credit lines, and technical assistance. However, this support declined over time, and the *ejido* sector increasingly lagged relative to the private sector. Overcoming lagging productivity and rising poverty in the *ejido* sector was a major objective of the 1992 constitutional reforms allowing privatization of land in individual plots. In Chile, lack of access to credit for land reform beneficiaries and agrarian debts prevented them from investing in the emerging fruits and vegetable activities. As a consequence, most had as a better option to sell their lands to entrepreneurs who could invest in these profitable activities. Warriner qualified as “incomplete” land reforms where access to land is not accompanied by a set of institutional reforms able to secure the competitiveness of beneficiaries. This qualification of reforms applies to most Latin American cases. Historical experience shows that giving access to land has been easier than securing the competitiveness of beneficiaries.

Consideramos detidamente o contexto brasileiro, em específico, em que a terra, historicamente, está no cerne de tensões e conflitos fundiários, da colônia à república¹⁹¹ (GARCIA JR, 1983. MOTTA, 2012. NOZOE, 2006. STEDILLE, 2013.) e de uma cultura política (MOTTA, 2009)¹⁹² de matriz moderna – e capitalista – que termina por definir a terra como um bem e seus recursos como estratégicos, em termos econômicos (LEAL, 1997. CARVALHO, 1997.). Assim, a noção de que é, também, para se concentrar faz com que determinadas estruturas personalizadas de poder alcem a esfera da representação política, de modo a conservar o *status quo*, fazendo perdurar o cenário de desigualdades – eis o que vemos na fissura do composto *imagem/texto*.

Ainda na experiência televisual, o tom vermelho sanguíneo expressa morte. Cada encosto dos assentos ganha forma de lápide. A voz que ecoa, sem encontrar interlocutores no plenário mostra o quanto esse *claim* permanece aguardando por deliberação. Na escritura do melodrama, como “espetáculo total” (MARTÍN-BARBERO, 2009, p.164), desnuda-se os sentimentos do personagem senador e o insere na reencenação do ritual indianista antropofágico: o senador, à moda de *I Juca Pirama* – aquele que será morto; aquele que é digno de ser morto – se apresenta na narrativa da telenovela enunciando a sua perspectiva política e renunciando o seu fim. Novamente, a circularidade da trajetória: da terra à terra.

¹⁹¹ Considera-se inclusive o período da Ditadura Militar (1964/1984) em que o tema ficou em suspenso. A demanda por terra é retomada com força política, nos anos 1990, com a consolidação do MST.

¹⁹² MOTTA (2009) define cultura política como “conjunto de valores, tradições, práticas e representações políticas partilhado por determinado grupo humano, que expressa uma identidade coletiva e fornece leituras comuns do passado, assim como fornece inspiração para projetos políticos direcionados ao futuro” (MOTTA, 2009, p. 21).

4.4. *Terra nostra* (Globo, 1999) e *Esperança* (Globo, 2002) – “Jogo do trabalho na dança das mãos”

4.4.1. ANÁLISES: Matriz cultural da posse e do mando frente ao sentido de prosperidade, o “fazer a América” do imigrante

Os dados para as análises que seguem foram colhidos a partir das telenovelas *Terra nostra*¹⁹³ e *Esperança*¹⁹⁴. Ambas integram o grupo que nomeamos como *A épica dos imigrantes*. A proximidade temática dessas produções e certa linha de sequencialidade nos direcionam à leitura conjunta. *Terra nostra* e *Esperança* ambientam os enredos no contexto da história da imigração italiana, no Brasil.

A primeira se concentra nos anos iniciais da chegada dos imigrantes para formar a mão-de-obra assalariada nas plantações de café – 1896 é tempo cronológico da trama. Os personagens imigrantes aqui acalentam o sonho de “fazer a América”, isto é, conseguir um pedaço de terra e prosperar. Já a segunda retrata os efeitos da Queda da Bolsa de Nova York na economia brasileira, dependente do café, e a inserção dos imigrantes italianos na estrutura fundiária e industrial do Brasil.

Entre os capítulos 001 e 002 de *Terra nostra*, temos a travessia. Os italianos amontoam-se no convés do Andrea I, na longa viagem que os levará ao Brasil. Há, na composição televisual, a inserção de tomadas extraídas de filmagens cinematográficas, do final do século XIX, com tomadas gravadas para a telenovela e apresentadas com trucagens de edição que lhes conferem o aspecto – de ordem realística – de nitrato de prata envelhecido¹⁹⁵. Outro elemento estético é a trilha sonora: ao som da *Cavalleria rusticana*, de Pietro Mascagni, e do coro *Va, pensiero (Chorus of the hebrew slaves)*¹⁹⁶, de Giuseppe Verdi, – ambas em um arranjo musical de Marcus Viana – na tessitura visual faz as tomadas em alto mar alçarem uma atmosfera retumbante, épica.

Assim, na diegese, em termos da televisualidade, esses elementos estéticos desempenharam um papel na construção estilística da travessia dos imigrantes por uma inscrição com feições documentais – ao aliar as imagens históricas às imagens do melodrama em cena (o drama amoroso de Matteo e Giuliana que se enamoram, durante a viagem, e se

¹⁹³ Consideramos para efeito desta análise o corte para a reprise exibida na sessão *Vale a pena ver de novo*, da TV Globo, entre 07 de junho de 2004 e 05 de novembro de 2004, integralizando um total de 106 capítulos – o corte original reúne 221 capítulos.

¹⁹⁴ Consideramos para efeito desta análise o corte original exibido pela TV Globo, entre de 17 de junho de 2002 e 5 de fevereiro de 2003, integralizando um total de 209 capítulos.

¹⁹⁵ Esses recursos de edição e finalização são, hoje, abundantes em softwares como o *Adobe Premiere*.

¹⁹⁶ Corresponde ao terceiro ato da ópera *Nabucco* (1842).

separam, acidentalmente, no Porto de Santos) – e por uma narrativa à moda da epopeia (**Imagem 33**).



Imagem 33: Documento em plano aberto: o *insert* de imagens sobrepostas e o efeito de envelhecimento compõem um registro com feições documentais para a reconstituição histórica. **Fonte:** Reprodução de cenas da telenovela *Terra nostra* – TV Globo.

A travessia é, pois, um evento narrativo que se desenrola numa dimensão temporal mais lenta – comparada com a de outras telenovelas, sobretudo as de temática urbana. Dessa forma, os micros eventos estão posicionados de modo episódico e não se sobrepõem – uma narrativa afeita aos poemas heroicos, à poesia épica (RINCÓN, 2006¹⁹⁷. SOLOMON, 2001. CARDOSO, 2011). Na carpintaria do evento, o encontro amoroso de Matteo (Thiago Lacerda) e Giuliana (Ana Paula Arósio) é o carro-chefe, conforme avalia Rodrigo Barreto (2004, p. 91-92), porém há outros micro-eventos que movimentam o enredo do evento da travessia. Por exemplo, no navio, quando os primeiros imigrantes caem doentes, sequenciam-se dramas pontuais, como o alarme da peste a bordo, as mortes dos pais de Giuliana, a convalescência e a recuperação de Matteo e termina na casa de máquinas do vapor já próximo ao desembarque, com o choro da filha de Leonora e Bartolo (respectivamente, Lu Grimaldi e Antônio Calloni) que estava, clinicamente, morta em virtude da pestilência¹⁹⁸.

O tema musical de Verdi, especificamente, por sua referência ao *Salmo 137*, aciona uma preconcepção visual que alude aos épicos bíblicos. A se considerar a travessia, há, ainda, uma memória visual que remete aos épicos hollywoodianos, dos anos 1950, como *Os dez mandamentos* (Cecil B. DeMille, 1956). Em *Terra nostra*, o deserto é o oceano; o cativo no exílio¹⁹⁹ é o próprio convés do navio; o choro de lamento, por vezes, é a própria *Tarantella* que reúne os imigrantes no tombadilho; a terra prometida, o Brasil – conforme o agente de

¹⁹⁷ Rincón (2006, p. 105-106) ao descrever os elementos da narração midiática enumera algumas referências narrativas que perduram, principalmente, no campo da telenovela, a saber: o épico, o trágico, o cômico, o dramático, o melodramático, o suspense, o super heroico e o anti-heroico.

¹⁹⁸ Este episódio, cremos, se ajusta ao realismo maravilhoso (CHIAMPI, 1980), certo modo, uma constante nas histórias de Benedito Ruy Barbosa. Na casa de máquinas, quando o médico do navio tenta arrancar a bebê morta dos braços da mãe, a criança começa a chorar. Assustado o médico diz para o capitão: “Parece que Deus viaja neste navio!”. Eis, pois uma amostra do que Chiampi (1980, p. 19) esclarece acerca do maravilhoso: ele convive com as personagens, convive com a racionalidade empírica, e sua existência é observável, mas não é questionada (CHIAMPI, 1980, p. 19).

¹⁹⁹ Aqui, pois, é preciso ponderar que se trata de homens e mulheres brancos livres que, apesar das condições insalubres do navio, não estavam ali na condição escravos negros traficados.

imigração Justino (Roberto Bomfim) garante aos italianos, quando aportam em Santos: “Vocês chegaram no paraíso!”. Na telenovela, a realidade, pois, será bem diversa. Esse contingente de pessoas entra num contexto heterogêneo, e o enredo, em sua economia ficcional, mostrará isso nos próximos capítulos: o cenário da crise política e econômica da Velha República, fazendeiros pouco adaptados à mão-de-obra assalariada, os negros – os ex-escravos – apartados de ações de integração social e ao trabalho, a pouca mobilidade econômica no campo em face da concentração de terras.

Quando a marcha alcança a porteira da Fazenda Esperança, de propriedade do coronel – ex-barão – Gumercindo (Antônio Fagundes), o agente Justino certifica aos imigrantes que a prosperidade os aguarda dentro dos limites da fazenda. É neste momento que o agente convoca o jovem italiano a descerrar a porteira: “Abra o amanhã, Matteo!” (**Imagem 34**). Em primeiro plano, Matteo encara o letreiro apagado da fazenda e, mais adiante, ele se encanta com o tamanho da edificação da casa-grande e com a extensão das terras.

Num efeito de sobreposição de imagens, a propriedade e a casa-grande “passeiam” pela cabeça de Matteo, ou seja, povoam o seu imaginário, expressa a sua ambição, porém, apesar de o discurso do agente – a dimensão da palavra, do texto – garantir que ali está a prosperidade, no plano da imagem (*picture*), não é o que vemos, pois, a placa com a inscrição “Fazenda Esperança” já vem a denotar a propriedade – aquelas terras têm dono! Assim, a extensão da terra que cobre o quadro dramático, tendo a casa-grande no centro geométrico, reforça esse sentido da propriedade e revela a matriz da posse e do mando. Ali, os imigrantes conhecerão o temido coronel Gumercindo, o terror dos escravos por aquelas imediações. Inicia-se, aqui, o evento narrativo *Matteo e Bartolo negociam loteamentos com o coronel Gumercindo, na Fazenda Esperança* que cobre os capítulos 002, 003, 004 e 005, em cinco sequências. O ponto nodal é o momento em que Matteo, consciente que o patrão está blefando e saudosos da amada Giuliana, decide pedir para ser mandado embora da fazenda.



Imagem 34: Matteo e a Esperança - o letreiro apagado da fazenda e o tamanho da sede da fazenda. No último *frame* a Fazenda Esperança “passeiam” pela cabeça do jovem imigrante italiano. **Fonte:** Reprodução de cenas da telenovela *Terra nostra* – TV Globo.

Algumas tomadas de *Terra nostra* reeditam outras já conhecidas, como, por exemplo, em *Pantanal* (**Imagem 35**) – talvez pela repetição de esquemas de enquadramentos e

movimentos de câmera, já que a televisão se pauta por inovação e conservação. Assim, há muita ênfase em planos abertos, tomadas em plano-sequência e *travellings* que se prestam, por certa visada, à ambientação, mas se prestam, ainda e também, à composição de uma ambiência com matriz no maravilhoso, novamente – a terra prometida, o Macondo, isto é, ao espaço onde se manifesta “o misterioso, ou mágico-real, de América Latina; sua essência inominável pelas categorias da razão e da cartografia política, comercial e científica dos modernos” (BRUNNER, 1994, p. 63-64)²⁰⁰. No quadro dramático, sugestivamente, a figuração da terra exacerba o predicativo de representação realista, isto é, na televisualidade, aspectos de ordem estética traçam outros contornos de modo que a terra alça uma condição de narradora-personagem, na diegese, dotada, em certa medida, de onipresença.

No que concerne à banda sonora, se em *Pantanal*, o *rock* progressivo de Marcus Viana – e do grupo Sagrado Coração da Terra – compõem uma região panteneira com feições, certa maneira, extraterrestre; em *Terra nostra*, o mesmo Marcus Viana – desta vez com a Transfônica Orkestra – explora uma epopeia à italiana, uma narrativa de bravura – uma perspectiva, pois, idealizada e romântica que endossa a visão histórica marcada por heróis que, pretensamente, irão construir um Brasil moderno. Isso em detrimento de outros atores sociais que, também, se inscrevem nesse processo, como os indígenas, os negros e os mestiços.



Imagem 35: Esquemas: a reedição de tomadas e o maravilhoso como predicativo da televisualidade. **Fonte:** Reprodução de cenas da telenovela *Terra nostra* – TV Globo. Reprodução de cenas da telenovela *Pantanal* – TV Manchete.

²⁰⁰ Tradução nossa para: Macondo sería la metáfora de lo misterioso, o mágico real, de América Latina; su esencia innombrable por las categorías de la razón y por la cartografía política, comercial y científica de los modernos.

Na economia da narrativa, os dias correm e uma vez estabelecidos na Fazenda Esperança, os imigrantes italianos estão presos ao contrato de trabalho com o coronel Gumercendo. Este, por sua vez, os ludibria com promessas de loteamentos de terras para o plantio de outras culturas. Não há nos contratos um prazo para essa distribuição de terras como parte de eventual remuneração – embora esse item tenha servido para atrair interessados na Itália. Assim, Matteo e Bartolo assumem a liderança dos trabalhadores e negociam com fazendeiro metas para esse loteamento. O grande entreve foi o prejuízo nas colheitas das safras anteriores, pois Gumercendo não dispunha de mão-de-obra. Tampouco os negros, ex-escravos, se dispuseram a permanecer ou a trabalhar na Fazenda Esperança, em razão dos maus tratos e das humilhações. Em suma, Gumercendo está prestes a falir.

No capítulo 004, Matteo decide conversar sozinho com Gumercendo, no armazém das sacas de café (**Imagem 36**). Desta vez ele não vai reivindicar os loteamentos, mas pedir para romper o contrato. O coronel Gumercendo recusa o pedido, pois quer o retorno financeiro do investimento que trouxe o jovem italiano. A conversa entre ambos mostra os desníveis entre os dois personagens. No galpão do armazém, Gumercendo está sentado, empunhando uma bengala – uma insígnia de poder, o fazendeiro foi barão, nos tempos do império –, um pavimento acima de Matteo que se mantém de pé e sequer é convidado a se sentar ou a estar mais à vontade. De onde está, Gumercendo avista as terras através das amplas janelas do armazém. Essas janelas ficam entre os dois personagens, porém eles não se comportam da mesma forma diante daquela paisagem. O fazendeiro está numa posição de guarda da propriedade. Já Matteo, de pé, está de frente, como quem as ambiciona, afinal, ele veio para Brasil para fazer a América e lá está o sonho... além dos janelões.



Imagem 36: Desníveis: a posição dos atores em cena demarca a situação social de cada personagem. Nos janelões do armazém, vemos a terra, a propriedade de um e o sonho do outro. **Fonte:** Reprodução de cenas da telenovela *Terra nostra* – TV Globo.

Na composição melodramática (MARTÍN-BARBERO, 2009), em sua visualidade,

estão reunidos personagens oponentes, assim, a cena, certa maneira reedita outra, desta vez de *Renascer*²⁰¹. Em texto anterior (PEREIRA, 2016, p. 53) analisamos a figuração das relações de poder e subjugação no diálogo entre o coronel Zé Inocêncio e Tião Galinha. A televisualidade desse diálogo, naquela ocasião, nos permitiu investigar uma experiência visual acerca do tema da terra e da matriz cultural do mandonismo construída através da personificação do poder de coronéis e da evocação de elementos da cultura popular e do melodrama. Aqui, essa matriz persiste e no campo do melodrama (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 167-172) persistem, também, os arquétipos do *traidor* – Gumercindo que por meio de coação prende o jovem italiano à fazenda²⁰² - e do *herói* – cujo entusiasmo o move a enfrentar o coronel e partir em busca da mulher amada, à moda das novelas de cavalaria medievais.

O diálogo se desenvolve, em plano em contra-plano, em *close-up*, que ressaltam as expressões graves de Matteo e as expressões de desconfiança e hostilidade de Gumercindo. Mais adiante no capítulo, entenderemos as razões de o coronel não ter Matteo em boa conta – como ocorre com Bartolo – mas insiste em mantê-lo sob as vistas. O jovem italiano é ambicioso e foi incisivo na negociação dos loteamentos, o que obviamente, desagradou o fazendeiro. Além disso, Matteo é o único jovem solteiro do grupo de imigrantes que chegou à fazenda. Dessa forma, Gumercindo teme que ele se aproxime das duas filhas, Angélica e Rosana, as herdeiras.

Esse diálogo encerra o evento. De um lado, a situação de dependência financeira com o fazendeiro desagradou Matteo, uma situação de sujeição imposta pela autoridade do coronel e ex-barão; de outro, o desejo de fugir para reencontrar Giuliana, o alimenta de esperança. Porém no capítulo 005, Bartolo sugere a Matteo que permaneça na fazenda, pois, será mais fácil tentar reencontrar Giuliana com posses e um modo rápido de conseguir terras, enriquecer e ajudar a sua gente que é tornar-se herdeiro de Gumercindo, casando-se com uma de suas filhas. Matteo, se não consente, compreende as implicações dessa sugestão. A partir daí inaugura-se outro evento na trama que diz do interesse sexual das filhas do coronel pelo italiano²⁰³.

As telenovelas *Terra nostra* e *Esperança* retratam a pavimentação de um projeto de Brasil moderno, assim, alguns temas são recorrentes: a abolição da escravatura, a proclamação da República, o fomento às indústrias de têxteis e à indústria pesada, em São Paulo, a entrada

²⁰¹ Cena do capítulo 025, exibido em 5 de abril de 1993 analisada no artigo *Televisão e cultura política brasileira: o mandonismo figurado em Renascer e O rei do gado*, encaminhado para publicação na *Galáxia*, em 2017 (em avaliação).

²⁰² Gumercindo se oferece inclusive para localizar Giuliana, em São Paulo e trazê-la para a Fazenda Esperança e, assim, promover o casamento dela com Matteo. Desse modo, o risco de jovem solteiro convivendo com as filhas do fazendeiro é eliminado.

²⁰³ Consta no enredo que as duas adolescentes testemunham o pai forçando relação sexual com uma de suas escravas. Esse fato, ao que parece, faz nutrir um interesse crescente delas por Matteo.

no centro-oeste – o modelo agropecuário, tema da primeira fase de *O rei do gado e Pantanal* – e na região norte do Brasil – o extrativismo e abertura de ferrovias, tema de *Mad Maria* (TV Globo, 2004).

A abordagem é semelhante às de telenovelas anteriores como *Vida nova* (TV Globo, 1989) e *Os imigrantes* (TV Bandeirantes, 1981/82), ou seja, os enredos se desenvolvem contrastando os redeseños das sociedades rural e urbana²⁰⁴, no o contexto federalismo implantado pela República (1889), em substituição ao centralismo do Império. De acordo com Vitor Nunes Leal (1997, p. 40), a sucessão de uma série de diferentes fatores sociais, políticos e econômicos reordenou as estruturas de poder no campo e nos centros urbanos, em virtude, principalmente, da industrialização e, mais tarde, nos anos 1930, com o enfraquecimento dos mandões locais, os coronéis, embora persistam as relações de clientelismo e patrimonialismo.

A visada de reconstituição histórica faz com que *Esperança* encerre uma trajetória iniciada em *Terra nostra*, em termos da conquista da terra pelos imigrantes italianos, no contexto dos enredos. Se em *Terra nostra* esses trabalhadores rurais não encontram condições muito favoráveis à mobilidade social e econômica – à moda dos escravos hebreus no Egito –, em *Esperança*, por sua vez, o jogo muda de mãos, pois o enredo é ambientado no pós-crise de 1929 e durante o Estado Novo, na década de 1930, justamente o período do declínio das fazendas de café.

De acordo com Armen Mamigonian (1976), os imigrantes que atuavam no comércio e, até mesmo, no campo, mesmo dispendo de pouco capital, foram ampliando os negócios até que nos anos 1930 conseguiram deter a maioria das indústrias paulistas, além de fazendas no interior do estado – questão abordada em *Esperança*. É o caso, por exemplo, de Francisco Matarazzo que, em menos de uma década da sua chegada ao Brasil, como comerciante de banha importada, construiu um moinho para produzir farinha de trigo, produto incorporado em outros setores da produção alimentícia – esse tema foi abordado em *Terra nostra*.

O processo de imigração desencadeado a partir da década de 1880, visava, de um lado, suprir a necessidade de mão-de-obra para a lavouras de café que se expandiam em diferentes regiões do país. Essa necessidade passou a ser premente após a Abolição da Escravatura, em 1888 (FAUSTO, 2006). A reunificação da Itália, em 1870, abriu caminhos para vinda de mão-

²⁰⁴ A cidade de São de Paulo é o cenário eleito para telenovelas *Terra nostra*, *Esperança*, *Vida nova* e *Os imigrantes* que, nas primeiras quatro décadas do século XX, assume contornos modernos de cosmopolitismo, efervescência cultural e crescimento econômico com a implantação das redes de transportes e de comunicação (LEAL, 1997. CARVALHO, 1997. FAUSTO, 2006).

de-obra, pois o país estava densamente povoado e com poucas áreas cultiváveis disponíveis (HUTTER, p. 60).

De outro lado, conforme esclarece Abdias Nascimento (1978), no contexto das teorias arianistas (a eugenia), do final do século XIX e início do XX, a política de imigração, pós-abolição, tinha por estratégia erradicar o negro do país. Nascimento reproduz um decreto de 28 de Junho de 1890 que determina: “É inteiramente livre a entrada, nos portos da República, dos indivíduos válidos e aptos para o trabalho. (...) Excetuados os indígenas da Ásia ou da África, que somente mediante autorização do Congresso Nacional poderão ser admitidos” (NASCIMENTO, 1978, p. 71). Na trama de *Terra nostra* e de *Esperança*, os negros assumem, pois, posições periféricas, falta, ainda, de fato, à teledramaturgia brasileira uma representatividade do negro na cultura e formação da sociedade brasileira (ARAÚJO, 2004).

Esperança mostra uma São Paulo nos anos que seguem a crise de 1929, durante o Estado Novo. A trama enfatiza a presença das classes operárias (italiana, portuguesa e espanhola) trabalhadoras das fábricas, como a jovem Nina (Maria Fernanda Cândido). No enredo, há, ainda, a eclosão de movimentos políticos para aquisição de direitos trabalhistas. No outro eixo, está o interior agrário onde se concentram os núcleos familiares de Francisca Moreira Alves (Lúcia Veríssimo), a Francisca Mão-de-ferro, e do imigrante italiano Vincenzo (Othon Bastos), dois produtores rurais. Nossa atenção está voltada para o núcleo agrário, pois ele concentra a discussão do tema da terra a partir de um momento histórico específico: a decadência das grandes fazendas de café consequência da crise que se abateu sobre a economia brasileira, nos anos 1930, após a Quebra da Bolsa de Nova York (FAUSTO, 2008). A repercussão da crise internacional deixou marcas na economia brasileira de então – fortemente, dependente da produção de alimentos e de matérias-primas.

Da telenovela *Esperança*, sob a direção geral de Luiz Fernando Carvalho, o quinto evento narrativo é: *Os imigrantes italianos compram a Fazenda Esperança*²⁰⁵ com cinco sequências que cobrem os capítulos 001, 002, 003, 004 e 006²⁰⁶. Os italianos Vincenzo (Othon Bastos), Adolfo (Antônio Petrin) e Farina (Paulo Goulart), em sociedade, compram do coronel Gumercindo a decadente Fazenda Esperança. Cabe à família do agricultor Vincenzo a tarefa de administrar a fazenda e retomar a produtividade daquelas terras cansadas. O imigrante dispõe apenas da mulher e do casal de filhos adolescentes como mão-de-obra. Nossa análise se concentra na festa que os italianos promovem para comemorar a aquisição, o ponto de partida do evento.

205 A mesma que apareceu em *Terra nostra*, em 1999.

206 Exibidos entre 17 e 22 de junho de 2002.

Na **Imagem 37**, o quadro dramático é tomado de uma ponta a outra pelos torrões vermelhos das terras aradas da Fazenda Esperança, no ano de 1931; o subsolo está, pois, exposto à luz do sol aguardando as culturas que ali se abrigarão, se enraizarão. Na longínqua linha do horizonte, tal como formigas, uma procissão segue em direção ao pátio da fazenda. Em primeiro plano, vemos Vincenzo segurando o andor, acompanhado de Marcelo (o filho), Constanza (a esposa) e Caterina (a filha) que segura um cajado. Os olhares fixos no horizonte, os pés que caminham sobre a terra que agora é deles: conquista. No excerto, a procissão corresponde a um elemento da cultura popular que vem a ser o culto em ação de graças aos santos – a marche que alcança a Terra Prometida. Ao todo, foram 200 contos de réis investidos, reunindo as economias de mais de três décadas, desde que Vincenzo e a família aportaram em Santos (SP).



Imagem 37: *Esperança* – as terras aradas da fazenda ocupam toda a extensão do quadro dramático, seguidas da procissão e das tomadas em primeiro plano de Vincezo, Marcelo, Constanza e Caterina que fitam a propriedade, a Fazenda Esperança. **Fontes:** Reprodução de cenas da telenovela *Esperança* – TV Globo.

Um aspecto digno de nota em *Esperança*, em sua primeira semana de exibição: os constantes planos que se fecham ou enquadram as mãos dos personagens em diferentes circunstâncias – aspecto em certa medida mantido, ao longo da telenovela. Quando a procissão, enfim alcança o pátio da Fazenda Esperança inicia-se uma quadrilha, ao som de instrumentos musicais de fole, algo semelhante à festa da colheita²⁰⁷, elemento também típico da cultura popular já incorporando elementos de mestiçagem no Brasil (CANCLINI, 1997. MARTÍN-BARBERO, 2009).

É, pois, digno de atenção o fato de a produção musical de Marcelo Barbosa e André Sperling, em vez da tradicional *Tarantella* – como ocorria, de modo contumaz, em *Terra nostra* – tenha investido em canções e danças do folclore da Sardenha – a família de Vincenzo é

²⁰⁷ Mikhail Bakhtin (1993 e 1981) ao investigar a três categorias da cultura carnavalesca da Idade Média europeia, descreve festividades que, durante a Idade Média e o Renascimento, ocorriam ao longo do ano e não apenas no período anterior à Quaresma. Dentre essas, estava Festa da Colheita.

proveniente desta ilha – para essa festividade. Esse investimento conferiu à ambiência musical uma diversidade que transgride o estereótipo que associa o italiano à *Tarantella* – por mais que essa seja uma dança e uma composição musical popular proveniente do medievo. De acordo com Ernesto Veiga de Oliveira (2000), em estudo clássico sobre os instrumentos musicais populares portugueses, os foles eram comuns em festividades, nos cultos e nas procissões, e, também, em ocasiões de guerra, no teatro e na dança. Desse modo, a experiência visual que *Esperança* proporciona é esteticamente mais complexa e afeita à diversidade cultural, diferente de *Terra nostra* que investe, ao que parece, em esquemas reconhecíveis e tradicionais da televisão e da cultura de massa.

Do alpendre Adolfo e Vincenzo assistem a quadrilha – Caterina e Marcelo dançam em trajes típicos medievais – eles avistam, também, a propriedade. Há uma tomada que enquadra o alpendre quando a mão de Adolfo invade o quadro, em plano detalhe que realça a aliança de casamento (**Imagem 38**). A mão de Adolfo repousa na murada, onde já está a mão esquerda de Vincenzo, dali é possível contemplar as terras que estão sob a posse deles. As novas mãos que tomam a terra e a trazem para seus novos donos. Adolfo e Vincenzo estão enquadrados em *contra-plongée*, como se estivessem na ponte de comando de um navio, aspecto que os engrandece e os fazem alçar a superioridade da investidura de mando, de poder. Segue a transcrição do único diálogo dessa sequência:

VINCENZO – Eu ainda não acredito que conseguimos comprar *questa* fazenda pelo preço que compramo.

ADOLFO – *Ma*, por enquanto, o café não tá valendo nada!

VINCENZO – Mas um dia o preço do café vai melhorar. Eu dou um jeito de aguentar até lá.

ADOLFO – Tá nas tuas mãos, compadre Vincenzo! Tá nas tuas mãos!



Imagem 38: Na dança das mãos – Do alpendre Vincenzo e Adolfo admiram a festa e as terras da Fazenda Esperança. Nos planos fechados nas mãos, a expressão da propriedade. **Fontes:** Reprodução de cenas da telenovela *Esperança* – TV Globo.

Há um corte para uma tomada, em primeiro plano, que mostra a mão direita de Caterina riscar o ar, se movimentar para baixo e pousar na mão direita do irmão, Marcelo, no centro da quadrilha. Ao fundo, vemos, em plano aberto, a casa-grande da Fazenda Esperança. O gestual das mãos, ao que sugere a própria quadrilha, na televisualidade, conotam a mudança sucessiva, a transferência de poder. Na sequência, um corte para o plano conjunto que reúne a enlutada Francisca Moreira Alves – a Mão-de-ferro (Lúcia Veríssimo) –, na companhia dos filhos Maurício e Beatriz. De longe, eles assistem à festividade – na banda sonora uma trilha de tensão abafa a música da quadrilha. No quadro seguinte, ao som da ameaça de Francisca (em *off*), as mãos de Vincenzo e Constanza se enlaçam, se aliam. Mãos que assumem o controle do jogo em um momento histórico marcado pelo declínio das grandes fazendas de monocultura.

Mais adiante, veremos Francisca lamentar ter sido preterida, por Gumercindo, na preferência de compra da Fazenda Esperança. Na fronteira entre as duas propriedades, há um veio de água, os coronéis Gumercindo e Moreira Alves eram rivais e não chegaram a um termo comum para a negociação. Naquele momento do enredo, a viúva Francisca é a cafeicultora mais rica da região, ela saiu, surpreendentemente, ilesa à crise econômica, e ambiciona tirar a terra dos italianos.

Em face do composto *imagem/texto*, o diálogo dos imigrantes faz emergir as matrizes de posse e mando, aludindo ao contexto econômico dos anos 1930, no Brasil. Segundo Boris Fausto (1995), a produção de café, nosso principal produto de exportação, à época, teve uma excelente safra em 1929 (mais de 30 milhões de sacas), porém o produto sofreu queda acentuada de preço, no mercado internacional. A queda de preço comprometeu o plano de estabilização econômica do governo Washington Luís e gerou indisposição com os fazendeiros de café. Os produtores demandavam por financiamentos e moratória das dívidas (FAUSTO, 1995, p. 320-321). No cenário urbano, de acordo com dados do Recenseamento Geral de 1920²⁰⁸, o total da “população sem trabalho”, em São Paulo, atingiu 37.226 habitantes, e no Brasil, 416.568 habitantes (OLIVEIRA; SIMÕES, 2005) – este aspecto é retratado no núcleo do Bixiga, em São Paulo, na telenovela.

Esses temas estão presentes na economia do enredo de *Esperança* e estão nas falas das personagens em cena, por diversas circunstâncias, e, principalmente, entre os jovens estudantes do Largo de São Francisco que se hospedam na pensão de Dona Mariusa (Regina Dourado). Os dois núcleos centrais da trama são o rural e urbano: em São Paulo, operários, estudantes,

208 De acordo com o IBGE, o 5º Recenseamento Geral da População, de 1930, por motivos de ordem política, não foi realizado. Os dados referentes à “população sem trabalho” e à População Economicamente Ativa (PEA) passam a ser mais precisos a partir de 1966, com a Lei 4923, de 1965.

comerciantes e trabalhadores informais (a maioria negros); no interior, fazendeiros, comerciantes, negros e imigrantes. No contexto, uma crise econômica e política que redefine o jogo do poder e a luta de classes nessas duas instâncias.

Por exemplos: i) na capital paulista temos no segmento industrial, Humberto (Oscar Magrini), o gerente de uma fábrica de tecelagem que assedia sexualmente as operárias; temos, ainda, Nina (Maria Fernanda Cândido), a operária que se rebela, questiona o sistema de produção e reivindica direitos; ii) no interior, temos Francisca Mão-de-ferro (Lúcia Veríssimo), dona da maior fazenda produtora de café da região que planeja anexar à propriedade as fazendas vizinhas que faliram, a maior delas é a Fazenda Esperança que os imigrantes compraram. A aliança de Adolfo, em plano detalhe, na **Imagem 38**, pode ser, pois, signo da própria sociedade que o une a Vincenzo e Farina na administração da fazenda.

Em *Esperança*, os enquadramentos fechados nas mãos, a trilha sonora e a dança se enlaçam numa *mise en scène* visual acerca do tema da terra e da matriz da posse e da propriedade privada – a natureza dos investimentos e dos rendimentos. Ocorre que esse sentido de propriedade apresenta nuances entre os três imigrantes italianos que, ao menos no enredo da telenovela, conseguiram fazer o jogo fundiário mudar. Para Farina e Adolfo, sócios na fazenda, e para Francisca, há, pois, o sentido da propriedade da terra, conforme Marx (1975, p. 92) esclarece, na dimensão do trabalho e na dimensão do capital, assim há o proprietário e a terra como recurso fundamental da produção – daí uma série de implicações em termos do poderio econômico e político de quem concentra propriedades fundiárias, segundo explicam Leal (1997) e Carvalho (1997) em termos de uma cultura política, com uma longa característica que é o mandonismo.

Já para Vincenzo, as terras da Fazenda Esperança representam esse sentido da propriedade capitalista, porém, esse sentido oscila, frequentemente para a dimensão do sonho de “fazer a América”. Vincenzo encara suas terras a partir daquilo que a nomeia, a esperança, por isso, cremos, quando se inaugura o evento seguinte da telenovela *Francisca propõe comprar a Fazenda Esperança*, o imigrante rechaça qualquer possibilidade de vender a fazenda. Assim, na telenovela abre-se o espaço de cena para o histórico período de decadência das grandes propriedades de monocultura, devido à queda do preço do café, no mercado internacional, ao endividamento dos grandes fazendeiros, após a Crise de 1929, e à consequente desvalorização das grandes propriedades rurais (FAUSTO, 2008).

Esse contexto propicia a dança de mãos no que concerne ao poder, ao mando. O embate entre Vincenzo e Francisca, em termos de uma funcionalidade dos elementos visuais, vem significar esse dado histórico e, mais, encena, ainda, a queda do poderio dos chamados

coronéis²⁰⁹. No capítulo 002²¹⁰, Francisca propõe que Vincenzo venda a fazenda. Porém, o imigrante argumenta que depois de depois de 30 anos, no Brasil, finalmente, ele tem a enxada para cultivar a própria terra. A Fazenda Esperança sintetiza a razão de ele, a mulher os filhos terem embarcado no Andrea I²¹¹, de Gênova com destino a Santos (SP). Conforme Vincenzo assevera: “O sonho não tem preço!”.

Talvez em razão de uma pretensa sequencialidade ou por uma estratégia de promoção comercial do produto pela emissora, *Esperança* apresenta uma memória televisual. Sob direção geral e artística de Luiz Fernando Carvalho e direção de fotografia de José Tadeu Ribeiro, Francisco Carvalho e Valério Boaventura, essa telenovela oferece uma experiência televisual em tons de sépia, púrpura e terracota, além de enquadramentos e da edição inspirados no neorealismo italiano²¹². *Esperança* tem, ainda, o mérito de conseguir expressar essa estética ao longo de 209 capítulos, apesar de a autoria dos *scripts* ter mudado de mãos, no capítulo 149²¹³.

Nas cenas que abrem o capítulo 001, por exemplo, observamos um aspecto visual recorrente para as obras de Benedito Ruy Barbosa (já fizemos referência): no quadro dramático, a terra assume uma proporção maior que o humano **Imagem 39**). Em Civita di Bagnoreggio (Itália), vive Toni Tranquili (Reynaldo Gianecchini), um jovem escultor e pianista que nutre o sonho e ir ao Brasil “fazer a américa”, pois na cidadela não há empregos ou terras disponíveis. Na televisualidade, não é, pois o que vemos, conforme identificamos no evento colhido de *Renascer*. Isto é, há muita terra, porém, concentrada na mão de poucos que expressam poder e mando ali representados no personagem Giuliano (Antônio Fagundes), um fascista detentor de terras, pai de Maria por quem Toni é apaixonado.

²⁰⁹ Segundo Fausto (2008), Carvalho (1997) e Nunes (1997), os anos 1930 são marcados pelo fortalecimento do poder público, após a implantação da República, e a decadente influência social dos chefes locais, expresso pelo coronelismo – um momento datado do mandonismo (LEAL, 1997, p. 40). Francisca seria, pois, uma remanescente.

²¹⁰ Exibido em 18 de junho de 2002.

²¹¹ Trata-se do mesmo navio de *Terra nostra*.

²¹² Uma característica marcante do neorealismo italiano é a escritura fílmica que incorpora elementos do documentário com forte apelo à realidade cotidiana na composição do cenário humano e visual. Os principais diretores foram Roberto Rossellini, Vittorio De Sica e Luchino Visconti.

²¹³ É muito comum nas telenovelas brasileiras um esmero visual no capítulo de estreia e no capítulo final. Já o desenvolvimento, talvez em razão do processo diário de produção, assenta-se em esquemas tradicionais como o plano e contra-plano, o plano aberto, primeiro plano e o plano fechado. No caso da autoria, Benedito Ruy Barbosa licenciou-se em função de problemas de saúde, sendo substituído por Walcyr Carrasco e a colaboradora Thelma Guedes que remodelaram o enredo.



Imagem 39: *Esperança*, capítulo 001 - os planos abertos revelam Civita di Bagnoreggio (Itália). No primeiro *frame*, Toni nos bosques; e no segundo e terceiro *frames*, visão geral da cidadela medieval. Toni acalenta o sonho de ir ao Brasil “fazer a américa”. Na televisualidade, o que vemos é que há muita terra, porém concentrada na mão de poucos. **Fonte:** Reprodução de cenas da telenovela *Esperança* – TV Globo.

Nos capítulos iniciais de *Esperança*, Toni ouve as histórias do velho tio anarquista, Giuseppe (Walmor Chagas), sobre a travessia do Atlântico. Há um *flashback* que reedita as cenas dessa viagem que foram exibidas no capítulo 001 de *Terra Nostra*²¹⁴, conforme vemos na **Imagem 40**. Uma telenovela se alimentando de outra telenovela, uma trama que se constrói na tessitura da memória televisual de outra trama de autoria de Barbosa.



Imagem 40: *Esperança* – com o olhar fixo no horizonte, Giuseppe rememora a travessia do Atlântico. O *flashback* faz ascender uma memória televisual que traz cenas de *Terra nostra*. **Fontes:** Reprodução de cenas da telenovela *Esperança* – TV Globo.

Outro aspecto digno de nota em *Esperança*, em sua primeira semana de exibição: os constantes planos-detalhes das mãos de diferentes personagens em cena – aspecto em certa medida mantido ao longo da telenovela. O enredo gira em torno da música (Toni, o protagonista é pianista, escultor e tipógrafo), da tecelagem (Nina, filha de Giuseppe e Madalena, é tecelã),

²¹⁴ No *Capítulo 2*, no subitem 2.7 *Dimensionamento da empiria*, explicamos que *Esperança* foi projetada para ser uma continuação da história de *Terra Nostra*. Esse projeto foi reformulado de modo a fazer de *Esperança* uma história independente.

da agricultura (Vincenzo é um trabalhador rural). Assim, por diferentes circunstâncias, observamos os planos que detalham alguma atividade relativa ao enredo. Não cremos que seja apenas um recurso cênico, certa medida redundante, mas um jogo visual que faz conformar nessas tomadas a expressão de sentidos sobre o trabalho, o afeto e a propriedade (**Imagem 41**).



Imagem 41: Mãos em detalhes. Na primeira linha, Toni toca uma cançoneta popular; em seguida, a mão de Francisca ostenta os lingotes de ouro que herdou do marido; no terceiro quadro, as mãos de Nina no tear e as mãos de Madalena (Laura Cardoso) que depositam numa canastra as poucas economias e lembranças de Giuseppe. **Fontes:** Reprodução de cenas da telenovela *Esperança* – TV Globo.

No ensaio *Elogio da Mão*, Focillon (2012) associa, poeticamente, as mãos à expressão da existência e da criação – o autor menciona muito o ato artístico –, em outros termos, as mãos seriam os instrumentos pelos quais o homem age no mundo e o transforma. Nas palavras de Focillon: “São quase seres animados. Serão servas? Talvez. Mas servas dotadas de um gênio enérgico e livre, de uma fisionomia – rostos sem olhos e sem voz, mas que veem e que falam” (2012, p. 5). E mais adiante “O espírito faz à mão, a mão faz ao espírito.” (FOCILLON, 2012, p. 34). Há, pois, nessas *pictures* certo espírito de ação e de sentimento. Elas falam e elas se expressam. “A mão é ação, ela cria e, por vezes, seria o caso de dizer que pensa.” (FOCILLON, 2012, p. 6). Um aspecto que não pode ser negligenciado nessa dança das mãos é a banda sonora: o tilintar dos lingotes de ouro, o recurso material faz de Francisca uma fazendeira milionária, em meio à crise; o som do tear que cadencia o ritmo escorchante de trabalho na tecelagem; o som do giz que risca o quadro negro da professora Beatriz, na escola rural. Há, de fato, cremos, um sentido de esperança na ação dessas mãos, mas, sobretudo, de conquista pelo trabalho.

Se comparada à *Pantanal*, *Renascer* e *O rei do gado*, há em *Esperança*, sim, um sentido uma propriedade e posse territorial no contexto da produção capitalista que abarca a agricultura e a pecuária, além de um sentido que atrela, presumivelmente, a propriedade privada ao discurso do reconhecimento do mérito, acerca da matriz da distribuição de terras e da reforma agrária. Isto é, terra é algo a ser conquistado, embora as condições não sejam equânimes. “Fazer a América” guarda sentido de conquista. Por sua vez, conquista expressa um sentido de ação arregimentada. O paraíso perdido a ser conquistado.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O “coronelismo” ressurgirá das próprias cinzas, porque a seiva que o alimenta é a estrutura agrária do país.

Vitor Nunes Leal

5.1. Dar imagem à teoria: desafios metodológicos

O investimento naquilo que compreendemos, a partir de Mitchell (2005 e 2009), como uma postura renovada frente às *pictures* é um desafio em termos da heurística, dos aportes metodológicos e dos instrumentais que nos permitem acessar o jogo da composição televisual – o composto *imagem/texto(/som)*. É um desafio porque envolve o que o autor define como um deslocamento do alvo da interpretação – as *pictures* (MITCHELL, 2005, p. 46). Tradicionalmente, conforme Mitchell esclarece, nós as vemos ‘na’ teoria e “a própria teoria como uma forma de dar uma imagem (*picturing*)” (MITCHELL, 2009, p. 18)²¹⁵.

O “deslocamento” descrito pelo autor nos parece uma figura retórica para identificar aquilo que o próprio Mitchell define, em *Teoría de la imagen (Picture theory, 1994)*, como uma inversão das relações de poder entre o ‘discurso’ e o ‘campo’, dessa forma, trataríamos de dar imagem (*picture*) à teoria, “ao relacionamento entre o visível e o legível nas interseções de poder, desejo e conhecimento” (MITCHELL, 2009, p. 77)²¹⁶. Em outros termos, a capacidade de mirar as imagens “como” teoria, como reflexões sobre as práticas de representação visual (MITCHELL, 2009, p. 18)²¹⁷.

Quando voltamos o olhar para as representações visuais televisivas, para a experiência visual proporcionada pela televisão, constatamos que o meio “chega” antes, já trazendo uma série de resoluções sobre as *pictures*. Essas resoluções, não raro, são provenientes dos estudos de Cinema e das Ciências Sociais, notadamente, segundo as quais, as imagens da televisão – entendida como meio transmissivo apenas – são medíocres; insuficientes; de baixa qualidade, em relação, principalmente, ao cinema; incapazes de gerar introspecção, etc. Esse cenário vem mudando, principalmente, se considerarmos que esse meio passa por intensas modificações em sua dimensão material. Esses aspectos reforçam a constatação, no meio científico dedicado aos Estudos de Televisão, de que a dimensão visual, é, de fato, negligenciada e demanda por

²¹⁵ Tradução nossa para: Mira a las imágenes «en» la teoría y a la propia teoría como una forma de dar imagen (*picturing*).

²¹⁶ Tradução nossa para: de dar imagen a la relación entre lo visible y lo legible en las intersecciones del poder, el deseo y el conocimiento.

²¹⁷ Mitchell faz essa assertiva a partir das *metapictures* que, dentre outros aspectos, pode ser entendida como uma imagem que é usada para refletir sobre a natureza das imagens. Nas palavras do autor (2009, p. 50): “La metaimagen es una pieza de aparato cultural móvil, que puede desempeñar un papel secundario como ilustración o un papel primario como una especie de imagen sumarial, lo que yo he llamado un «hipericono» que encapsula todo un epistema, una teoría del conocimiento”.

iniciativas de pesquisa, conscientes de que isso requer, por extensão, experimentações em metodologia analítica (BUTLER, 2010; MITTELL, 2010; THOMPSON, 2003; PUCCI JR, 2013, 2012; ROCHA, 2017a, 2017b, 2016a, 2016b; ROCHA e PUCCI JR, 2016; BORGES, 2009). Experimentar envolve tentativa e erro, ciência.

Por essa visada tentamos, nesta pesquisa, conciliar as proposições *conceituais* de Mitchell (2005 e 2009), no campo dos Estudos Visuais, e *procedimentais* de Butler (2010), no que concerne à análise de estilo – a *descritiva* e a *funcional*. A razão se deve à necessidade que sentimos, em consonância com as reflexões do Comcult, a partir do momento em que, como investigadores, nos posicionamos frente às *pictures* e reconhecemos que “elas estão aqui!” – como Carol Anne faz, em *Poltergeist*. É, neste momento, que as certezas são tensionadas pois, conforme Mitchell orienta, em seu gesto metodológico, não devemos nos antecipar com significados *a priori*. Aqui está o desafio do gesto: “desadestrar” o olhar, nos permitir perder o treino de leitura das *pictures* – o intento de “controlar o campo das representações visuais com o discurso verbal” (MITCHELL, 2009, p. 18)²¹⁸.

Mitchell (2009), nos orienta, ainda, a compreender os elementos constituintes da representação visual em termos de suas funções – o que eles dão a figurar? –, pois na materialidade mesma da representação, no composto *imagem/texto* – nas relações entre o verbal e o não-verbal – está o *locus* de um conflito e desse encontro/fissura escorregam as matrizes culturais, sociais e históricas. Por conseguinte, no aspecto *procedimental*, nós precisamos de ferramentas de descrição e de interpretação. A constatação de Mitchell de que os meios não são, puramente, visuais, eles são mistos, nos conecta ao Butler (2010) que observa esse caráter técnico misto no meio televisivo – a relação *imagem/texto/som*, como o local de onde a televisão deriva seu estilo – daí a análise estilística interrogar sobre a *função* dos elementos na materialidade do texto televisivo, o espaço onde conflitam as questões contextuais já que o autor compreende a TV como prática cultural.

Nós sentimos os efeitos do desafio de se despojar das certezas, frente às *pictures*, quando da execução da análise descritiva, por exemplo. Segundo Butler (2010), a descrição deve nos municiar de elementos para a interpretação, sem que isso resvale num descritivismo – essa mensuração depende da habilidade e da competência do analista, acreditamos que é o exercício de um devir. Neste ponto, o ímpeto de controlar as representações visuais é forte e o apego às seguranças teóricas tendem a tomar o comando da descrição e da interpretação. Por vezes,

²¹⁸ Tradução nossa para: intento de controlar el campo de representaciones visuales con el discurso verbal.

sentimos que esse navegar não é tão preciso, exato, é errático – o próprio Mitchell (2009) alerta sobre as relações de poder que processam entre as *pictures* e a teoria, a interpretação.

Outro aspecto, diz do volume de material para a análise. No nosso caso, reconhecemos que arrolamos um material, apesar de recortado, ainda extenso o que pode oferecer mais dificuldades metodológicas – além de consumir mais cadernos, cargas das canetas e tintas da impressora, pois tudo foi feito, de início, à mão. Exemplificando, o *frame* que reúne Adolfo e Vincenzo no alpendre avistando a Fazenda Esperança já expressa um sentido de comando, poderio – “Está em suas mãos, compadre Vincenzo”, diz o imigrante, e é o que vemos. Claro que associado a outros *frames* esse sentido pode se expandir e se costurar a outros.

Há, ainda, o movimento. Nós analisamos as *pictures* numa progressão e essa análise termina transposta (a dimensão não-verbal) e transcrita (a dimensão verbal) para um suporte fixo – o papel e a tela do computador – onde os eventos estão estanques e devemos pressupor seu movimento, o seu cruzamento – daí a força da descrição. Seria, pois, interessante a proposição, a partir daqueles que são bastante hábeis para tal, de um meio em que pudéssemos assegurar a experiência visual em seu decurso, em paralelo às análises. E cremos que isso não é uma ficção científica.

No segundo semestre de 2014, um exercício de conciliar as propostas desses autores para analisar as *pictures* – em sua dimensão textual formal, *texto/imagem/som* – foi posto em prática, em sala de aula, numa disciplina chamada *Laboratório de Pesquisa*, sob orientação da professora Simone Rocha e nossa. O grupo de discentes tentou, como nós, identificar as matrizes culturais que subjazem à questão da terra em eventos narrativos colhidos das obras de Benedito Ruy Barbosa. Por repetidas vezes, o grupo se pôs diante das *pictures* e, a seguir, testou os passos procedimentais das análises televisual e cultural e histórica.

As interpretações foram promissoras, desde a identificação da matriz da concentração fundiária, relacionada à ideia de que terra é para produzir – curioso porque isso remete às Sesmarias –, em *O rei do gado*; à matriz do mandonismo personificada em Dona Benta (Zilka Sallaberry) e em Zé Carneiro (Tonico Pereira) – quando ele é nomeado “diministrador” da fazendola e daí um déspota – no episódio *O Minotauro*, do seriado infanto-juvenil *Sítio do Picapau Amarelo* (TV Globo, 1978). A análise do evento extraído de *Pantanal*, desta tese, começou a nascer, nesses exercícios coletivos de interpretação das *pictures* – um momento de diálogo enriquecedor para o processo que é, muitas vezes, solitário. É, por isso, cremos que cumprimos um aspecto pedagógico-didático com o desenho metodológico oriundo das inquietações científicas do Comcult.

As edições do Selaccult, por iniciativa, também do Comcult, e as jornadas de pesquisa e análise televisiva nos colocou em contato com outros conjuntos de pesquisadores brasileiros, como o Grupo Inovações e Rupturas na Ficção Televisiva Brasileira, coordenado por Renato Pucci Jr.²¹⁹ e colombianos, como o *Grupo de Investigación em Comunicación, Cultura y Ciudadanía*, coordenado por Fabio Lopez de La Roche²²⁰, movidos por semelhante afeto pelas imagens. Desses encontros surgiu uma rede de colaboração coletiva que sinalizava que não estávamos sozinhos por essas veredas e, assim, somaram-se as experiências para o exercício da metodologia analítica.

O diálogo com os pesquisadores colombianos nos abriu a perspectiva e nos aproximou de uma teoria social crítica latino-americana para estender a nossa ação para uma “experiência de modernidade”. Desse modo, foi possível observar a nossa heterogeneidade cultural latina expressa pela mestiçagem de identidades; pelo hibridismo de elementos da tradição e da modernidade, da cultura popular e da cultura de massa – presença da televisão, detidamente –; pelas multitemporalidades que expõem matrizes pré-colombianas, coloniais e pós-coloniais que conformam contornos próprios e específicos do projeto racional europeu posto em andamento na região (HERLINGHAUS e WALTER, 1994. BUNNER, 1988, 1992 e 1994. RICHARD, 1994 e 1996. PAZ, 1994. SARLO, 2003 e 2010. MARTÍN-BARBERO, 1989, 2004 e 2009. CANCLINI, 1997. ORTIZ, 1994. CHAUI, 1994.).

5.2. *Nossas fissuras: o encontro com as matrizes*

Nossas fissuras matriciais, que dizem da nossa experiência com a modernidade, “vazam” pelos cismas do composto *imagem/texto* ou *imagem/texto/som* (MITCHELL, 2005 e 2009. BUTLER, 2010.), como podemos constatar, por exemplo, no evento extraído da telenovela *Pantanal*. Quando os sitiantes questionam a propriedade das terras em conflito e falam do grileiro Tenório, este, por sua vez, não está cena, o mesmo ocorre com o “dono das terras” – vimos aspecto semelhante, em *Renascer* e *O rei do gado*. Mas o poderio do “dono das terras” se faz pesar e sentir porque há mediadores/replicantes (os jagunços, o juiz que decreta reintegração de posse, etc.) entalhados no contramolde, nas matrizes culturais. Como diz uma composição de Alceu Valença: “Já vem do ciclo do açúcar / Fizemos cópias mal feitas / Ultrapassadas receitas”.

Pesa e se faz sentir, porque a (in)visibilidade esse “dono” vem a representar uma realidade sócio-histórica e cultural que está externa à materialidade da representação visual –

²¹⁹ Do Programa de Pós-graduação em Comunicação, da Universidade Anhembi Morumbi, em São Paulo.

²²⁰ Da Universidade Nacional da Colômbia.

ao passo que podemos reconhecê-la na própria materialidade – ou seja, as matrizes de concentração de terras e do mandonismo – pois da chacina se inicia um ciclo de “ajuste de contas” financiado pela família do finado latifundiário. Pesa e se faz sentir, sobretudo, na (in)visibilidade de Tenório, a matriz cultural e histórica da grilagem que desencadeia o conflito armado, alimenta concentração fundiária e atravessa a questão agrária brasileira desde a colônia – daí derivamos a assertiva de Leal (1997): o coronelismo e as formas de poder, de falseamento e concentração de terras ressurgem porque a seiva que os alimenta é a estrutura agrária do país. O que está em cena, cremos, é essa agenda complexa em que se estende, num rosário de mortes, do século XVI até o século XX, tempo histórico da telenovela – compreendendo, inclusive, a República contemporânea, no XXI – matrizes de grilagem, mando e concentração que estão imbricadas na nossa experiência com a modernidade e projeto de nação.

Outro exemplo, desta vez em *Renascença*, o movimento circular da câmera entre os interlocutores, Pe. Lívio e Tião Galinha, funciona para revelar o aspecto do constante retorno à agenda incompleta da reforma agrária, nos anos 1990 – e ainda hoje – outro traço que nos conecta com as realidades latino-americanas. Isso diz de uma força, novamente, externa/interna, no composto da materialidade visual que reconhecemos como as matrizes do mando e da concentração de terras, porém não por uma reivindicação coletiva pela distribuição, pelo direito, mas individual – “Eu quero ser patrão!”, assevera Tião Galinha. Nas ocasiões em que o padre assegura não haver terras disponíveis, na dimensão verbal, o que vemos, no plano aberto, na dimensão da imagem, não converge, pois, há, sim, terras, mas elas estão nas mãos de poucos donos. Novamente, a ação desses donos se faz sentir e pesar nessa fissura do verbal e do não-verbal, da (in)visibilidade desses donos, o mando interfere na estrutura de mobilidade social e econômica, daí as situações estarem conformadas de modo desfavorável ao Tião, mesmo no momento histórico da redemocratização do país – cujo marco é a Constituição de 1988.

No caso de *O rei do gado* cuja televisualidade nos expressa o isolamento do senador Caxias – neste mesmo momento da redemocratização – e, sobretudo, a força das matrizes do mandonismo e da concentração de terras, a seta é despedida de tal modo na materialidade da representação visual que nos afeta sensorialmente, nos machuca, nos fere – e essa ação é continuada, redundante. A reivindicação do representante eleito por mudanças estruturais na distribuição de terras encontra um plenário vazio, um espaço em que a voz ecoa indefinidamente sem encontrar interlocução, base de apoio. Aquele plenário vazio, sanguíneo em sua fotografia, significa um “não” coletivo dos senadores frente à pauta proposta por Caxias. O senador que abre o jornal e o lê durante discurso escarnece desse agente.

A dimensão verbal (texto, palavra), se considerarmos o discurso de Caxias, nos diz “sim” para a importância da matéria, a dimensão não-verbal (da imagem/*picture*) acena para outro lugar, o do “não”. Assim, por força dessas matrizes na nossa organização estrutural, o cenário tem as tintas carregadas em vermelho/sangue, conforme podemos verificar nos dados recentes, disponibilizados pela CPT e pela Anistia Internacional, que atestam mortandades como o Massacre de Pau D'Arco (no Pará, estado que concentra 30% das mortes em conflitos por terra no Brasil). Terra é o ponto nevrálgico da nossa também experiência com a democracia.

Em *Terra nostra e Esperança*, em cena temos a matrizes culturais da posse e do mando imbricadas no sentido de prosperidade, a realização de um sonho/intento – daí, talvez, a forte presença dos planos fechados nas mãos dos personagens, notadamente a destra – expressando que a terra é um bem a ser conquistado, mesmo que por condições não equânimes, uma reconquista das Américas. Sentido, pois, reforçado na televisualidade pelo aspecto documental das *pictures* e, no plano da banda sonora, numa trilha que confere ares de uma épica – aspecto forte em *Terra nostra*.

Em *Esperança*, por sua vez, o espaço de cena para o histórico reconstrói o período de decadência das grandes propriedades de monocultura, após a Crise de 1929 (FAUSTO, 2008; CARVALHO, 1997; LEAL, 1997). Esse contexto propicia, no jogo do trabalho, a (mu)dança das mãos no que concerne ao poder, ao mando, traço longo da nossa “cultura política” brasileira (MOTTA, 2014). No conjunto, essas matrizes arroladas nas análises, desmontam a falácia de que não existe luta de classes nas telenovelas, principalmente, na TV Globo – paradoxalmente, essas lutas existem, embora sofram certos ajustes, como a bandeira verde do movimento dos sem-terra, na telenovela *O rei do gado*.

O mandonismo e concentração de terras, são, pois, matrizes recorrentes em nossas análises, e acreditamos que elas revelam a importância da telenovela enquanto um produto cultural na América Latina. A telenovela apresenta relatos, em seu composto *imagem/texto*, de nação e de história para a maioria de cultura iletrada (MARTÍN-BARBERO, 2009), a experiência visual traz o *espejo trizado* que é a nossa cultura. Se não nos adiantarmos às imagens (*pictures*), temos, um amplo terreno de investigação, o das televisualidades em seu curso histórico e no momento em que a implantação da televisão digital e a popularização de aparelhos com alta definição (HD, 4K), viabilizam um incremento na qualidade técnica e inovações no estilo televisivo, acarretando modificações tanto na dimensão audiovisual dos produtos quanto em suas estratégias de comunicabilidade. Em outras palavras, no campo das perspectivas, entendemos que a televisão tem, cada vez mais, contado suas histórias a partir de

composições visuais elaboradas e que a abordagem dessa dimensão pode revelar-se um campo frutífero de pesquisa.

No que concerne, detidamente, às experiências de miscigenação racial, contatamos que as obras listadas em *A saga dos coronéis* apresentam de modo mais ostensivo esse traço – na própria composição do elenco – talvez, porque o espaço geográfico e social eleito para o enredo seja o *Brasil sertanejo* (RIBEIRO, 1995) de forte inscrição mestiça. A mestiçagem aparece ainda nas formas da cultura popular como o bumba-meu-boi e as cantigas das lavadeiras, em *Renascer*; além da lenda do o Velho do Rio – o boiadeiro da Umbanda, que sintetiza matrizes de religiões africana, cristã, espírita e indígena – em *Pantanal*. Há, ainda, as formas do vocabulário popular em expressões como “mas’ié”, “pr’a mode’que”, “desinfeliz” e “vosmicê” tão características ao Tião Galinha e que evidenciam os processos de formação de palavras (Morfologia), por meio de justaposição e de aglutinação. Essas tramas tendem a mostrar um Brasil mestiço, isso pode ser observado, por exemplo, na telenovela mais recente de Barbosa, *Velho Chico* (2016), em que “encantados indígenas” habitam o Rio São Francisco – o primeiro capítulo narra, em moda de viola, o nascimento do rio a partir das lágrimas da jovem Irati.

O Grupo *A épica dos imigrantes* reúne enredos que se concentram na cidade de São Paulo e interior paulista – as abordagens tem ares progressistas. Essas características de Brasil mestiço estão presentes, também, mas não necessariamente no protagonismo – este lugar é ocupado pelos imigrantes europeus. Há uma valoração das formas da cultura popular típicas, de origem, em contraste com outras locais. Ou seja, os grupos raciais e étnicos de matriz indígena e africana estão em grupos específicos, se entrecruzam, em verdade, mas povoam núcleos periféricos da trama. O trem, o vapor e o automóvel, presenças constantes nessas histórias – até mesmo nas vinhetas de abertura – dão a significar e a inaugurar a modernidade no Brasil pela mão ou pelo pensamento europeu. Mesmo em *Velho Chico*, quando as terras do coronel Saruê (Antônio Fagundes) passam por problemas de produtividade – devido a técnicas que depreciaram o solo –, uma solução é aventada pelo neto Miguel (Gabriel Leone), doutor em Agronomia, na França – embora o jovem queira observar o que aquelas terras demandam para serem produtivas novamente, ao invés de introduzir uma técnica de modo indistinto. O encontro e a copresença do arcaico (local) e do moderno (europeu).

Por diversas vezes, neste trabalho mencionamos o composto *imagem/texto* tentando incluir a dimensão da banda sonora (*imagem/texto/som*). Embora, saibamos o quanto esta dimensão está presente na representação e na experiência visual (MITCHELL, 2005 E 2009. JAY, 1988 e 2002. BUTLER, 2010), ela não teve aqui um espaço que a pormenorizasse – seguramente, nem era, pois, o momento ou a proposta. Assim, em termos de perspectiva,

alimentada por esta pesquisa, ainda a partir da experiência visual oferecida pela televisão e sua inserção no contexto sociocultural, nos direcionamos para a análise das *pictures*, em seu composto, tendo por guia a experiência sonora. Observamos em *Velho Chico* uma experiência audiovisual com fortes traços da antropofagia e do tropicalismo na construção das ambiências sonoras dramáticas. De partida, no campo das hipóteses, cremos que essa composição coloca o melodrama no espaço de cena no meio massivo. Talvez essa experiência diga da própria capacidade que a telenovela tem de tragar, dissolver, degustar, digerir e comer outros gêneros audiovisuais, na taba televisiva onde reina o festim.

6. REFERÊNCIAS

- ANCINE. **Instrução Normativa 100 (IN 100). 29 maio de 2012.** Disponível em: <<http://www.abta.org.br/downloads/legislacao/LegislacaoGeralSEAC/InstrucaoNormativa100ANCINE.pdf>>. acesso em 11 de setembro de 2014.
- ANDRADE, Manuel Correia de. **Lutas Camponesas no Nordeste.** São Paulo: Ática, 1989.
- ARAÚJO, Joel Zito. **A negação do Brasil: o negro na telenovela brasileira.** São Paulo: Ed. SENAC, 2004.
- ARNHEIM, Rudolf. A Forecast of Television. in: ARNHEIM, Rudolf. **Film as Art.** London: Faber, 1957, p. 188-198.
- ASAD, Talal. **Formations of the secular: Christianity, Islam, modernity.** Stanford University Press, 2003.
- ASAD, Talal. Religion, Nation-State, Secularism In VEER, Peter van der e Hartmut LEHMANN. **Nation and Religion: Perspectives on Europe and Asia.** Princeton: Princeton University Press, 1999, 178-96.
- AUGUSTO, Maria de Fátima. **A montagem cinematográfica e a lógica das imagens.** São Paulo: Annablume, 2004.
- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais.** São Paulo: Universidade de Brasília, 1987.
- BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da Poética de Dostoiévski.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.
- BAL, Mieke. Working with Concepts. In: POLLOCK, Griselda. **Conceptual Odysseys: passages to Cultural Analysis,** London: I.B. Tauris, 2008, p. 1-10.
- BALOGH, Anna Maria. **O discurso ficcional na TV.** São Paulo: Edusp, 2002.
- BARRETO, Rodrigo. Onde tudo começa: Terra nostra e O clone. SOUZA, Maria Carmem Jacob de (org.). **Analisando telenovelas e Representação Social: Benedito Ruy Barbosa e a Representação do Popular na Telenovela Renascer.** Rio de Janeiro: E-papers, 2004, p. 87-107.
- BATAILLE, Georges. **O erotismo.** São Paulo: ARX, 2004.
- BAZIN, Andre. Will CinemaScope save the film industry? IN: BAZIN, Andre. **Bazin at Work: Major Essays and Reviews From the Forties and Fifties.** New York Routledge, 1997, p. 77-92.
- BENTES, Ivana. **Globalização eletrônica e América Latina. In: Signos plurais: mídia arte e cotidiano na globalização.** São Paulo: Experimento, 1997. 11-24.
- BERGAMO, Monica e CAMAROTTI, Gerson (1996). **Sangue em Eldorado.** Veja, São Paulo, ED. 1441, p. 34-43, 24 abril.
- BEVERLEY, John, ARONA, Michael e OVIEDO, José. **The postmodernism debate in Latin America.** Durham /Londres: Durham Duke University Press, 1995.
- BHABHA, Homi. K. **El lugar de la cultura.** Buenos Aires: Manantial, 2002.
- BLOCH, Arnaldo. **Os irmãos Karamabloch: ascensão e queda de um império familiar.** São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- BORDWELL, David. **Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema.** Campinas: Papirus, 2008.
- BORGES, Gabriela. **A poética televisual de Samuel Beckett.** São Paulo: Annablume, 2009.
- BORGES, Gabriela. **Pioneirismo e Inovação na Obra Audiovisual de Samuel Beckett.** 9º Encontro Nacional de História da Mídia. UFOP, Ouro Preto (MG), 30 de maio a 1º de junho de 2013. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/9o-encontro-2013/artigos/gt-historia-da-midia-audiovisual-e-visual/pioneirismo-e-inovacao-na-obra-audiovisual-de-samuel-beckett>>
- BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico.** Rio de Janeiro: Bertrand, 1998.
- BRAGA, Claudia M. **Melodrama: as estratégias trágicas da emoção na modernidade.** In: GOMES, André Luís; MACIEL, Diógenes André Vieira (orgs.). **Dramaturgia e teatro: Interseções.** Maceió: EDUFAL, 2008.
- BREA, José Luis. **Estudios Visuales: La epistemología de la visualidad en la era de la globalización.** Madrid: Akal Estudios Visuales, 2005.
- BRUNNER, José Joaquín. **Modernidad: Centro y Periferia (claves de cultura).** Santiago de Chile: Revista Estudios Públicos, N° 83, Invierno, 2001, p. 241-263.
- BRUNNER, José Joaquín. **Notes on Modernity and Postmodernity in Latin American Culture.** Boundary 2, vol. 20, no. 3, 1993, pp. 34–54. JSTOR, JSTOR, www.jstor.org/stable/303339.
- BRUNNER, José Joaquín. Tradicionalismo y modernidad en la cultura latinoamericana. IN: HERLINGHAUS, Herman e WALTER, Monika (org.). **Posmodernidad en la periferia.** Berlín: Langer Verlag, 1994, p. 48-82.
- BRUNNER, José Joaquín. **Un espejo trizado: ensayo sobre cultura y políticas culturales.** Santiago de Chile, FLACSO, 1988.
- BUTLER, Jeremy. **Television style.** New York: Routledge, 2010.
- CALDERÓN, Fernando. Latin American Identity and Mixed Temporalities; or, how to be postmodern and indian at the same time. IN: BEVERLEY, John e OVIEDO, Jose. **The postmodernism debate in Latin America.** Durham /Londres: Durham Duke University Press, 1995, p. 55-64.
- CALDWELL, John.T. **Televisuality: style, crisis and authority in american television.** New Brunswick: Rutgers University Press, 1995.

- CANCLINI, Néstor García. **Consumidores e Cidadãos: conflitos multiculturais da globalização**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.
- CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: EDUSP, 1997.
- CANCLINI, Néstor García. Loas estudios culturales de los 80 a los 90: perspectivas antropológicas e sociológicas en América Latina. IN: HERLINGHAUS, Herman e WALTER, Monika (org.). **Posmodernidad en la periferia**. Berlín: Langer Verlag, 1994, p. 111-133.
- CÂNDIDO, Antônio. **Iniciação à literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2004.
- CARDOSO, Zélia de Almeida. **A literatura latina**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- CARVALHO, José Murilo de. **Mandonismo, coronelismo, clientelismo: uma discussão conceitual**. In. Dados, Revista de Ciências Sociais, Rio de Janeiro, vol. 40, n. 2, 1997, p. 229-250.
- CARVALHO, José Murilo de. **Os bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi**. São Paulo: Companhia. das Letras, 1987.
- CASTORIADIS, Cornelius. **A instituição imaginária da sociedade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- CASTORIADIS, Cornelius. **As encruzilhadas do labirinto II: Os domínios do Homem**. São Paulo: Paz e Terra, 1987.
- CASTRO GÓMEZ, Santiago. Historicidad de los saberes, estudios culturales y transdisciplinariedad: reflexiones desde América Latina. In: FLÓREZ-MALAGÓN, Alberto G. e BENAVIDES, Carmen Millán de (org.). **Desafíos de la transdisciplinariedad**. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana – Instituto Pensar – Centro Editorial Javeriano, 2002, p. 166-186.
- CHANEY, David C. Contemporary socioscaples. In: CHANEY, David C (org). **Theory, Culture & Society: books on Visual Culture**. London, 2000, v.17, n.6, pp.111-24, 2000.
- CHAUI, Marilena. Como superar a dicotomia entre conformismo e resistência? IN: HERLINGHAUS, Herman e WALTER, Monika (org.). **Posmodernidad en la periferia**. Berlín: Langer Verlag, 1994, p. 159-184.
- CHIAMPI, Irlemar. **O realismo maravilhoso: forma e ideologia no romance hispano-americano**. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- CONFLITOS NO CAMPO – Brasil 2016 [Coordenação: Antônio Canuto, Cássia Regina da Silva Luz, Thiago Valentim Pinto Andrade - Goiânia]: CPT Nacional, Brasil, 2016.
- COSTA, Fábio. **Novela: a obra aberta e seus problemas**. São Paulo: Giostri, 2016.
- COUTINHO, Alexandre Camargo. **Dinâmica das queimadas no Estado do Mato Grosso e suas relações com as atividades antrópicas e a economia local**. Tese (Doutorado em Ciência Ambiental da Universidade de São Paulo) – USP, São Paulo/SP: 2005.
- DANIEL FILHO. **O circo eletrônico: fazendo TV no Brasil**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- DE JANVRY, Alain de; SADOULET, Elisabeth. **Growth, poverty and inequality in Latin American: a causal analysis – 1970-1994**. Conference on Social Protection and Poverty. Inter-American Development Bank. Washington: fev. 1999.
- DE JANVRY, Alain de; SADOULET, Elisabeth. **Land reform in Latin American: ten lessons toward a contemporary agenda**. World Bank's Latin American Land Policy Workshop. Pachuca, Mexico: jun. 2002.
- DE LA ROCHE, Fábio. López. **Las ficciones del poder: Patriotismo, médios de comunicación y reorientación afectiva de los colombianos bajo Uribe Vélez (2002-2010)**. Bogotá. Penguin Random House, 2014.
- DEVISATE, Rogério Reis. **Grilagem das Terras e da Soberania**. Rio de Janeiro. Editora Imagem Art Studio, 2017.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Quando as imagens tocam o real**. 208 Pós: Belo Horizonte, v. 2, n. 4, p. 204 - 219, nov. 2012.
- DIKOVITSKAYA, Margarita. **Visual culture: the study of the visual after the cultural turn**. Cambriedge: MIT Press, 2006.
- DURAND, Gilbert. **A imaginação simbólica**. São Paulo: Cultrix e Edusp, 1988.
- DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- DURAND, Gilbert. **O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem**. Rio de Janeiro: Difel, 2010.
- ECO, Umberto. **Conceito de texto**. São Paulo: Edusp, 1984.
- ECO, Umberto. **Leitura do texto literário**. Lisboa: Editorial Presença, 1993.
- ECO, Umberto. **Sobre os espelhos e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- ELLIS, John. Television Production. IN: ALLEN, Robert C. e HILL, Annette. **The television studies reader**. Routledge, 2003. p. 275-292.
- ESCOSTEGUY, Ana Carolina D. **Cartografias dos estudos culturais: uma versão latino-americana**. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.
- EVANS, Jessica; HALL, Stuart (org.). **Visual Culture: the reader**. London: Sage, 1999.

- FANTINATTI, Márcia Maria Corsi Moreira. **A nova Rede Globo: trabalhadores e movimentos sociais nas telenovelas de Benedito Ruy Barbosa**. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2004.
- FAUSTO, Boris. **História Geral da Civilização Brasileira - Tomo 3 – O Brasil Republicano – Vol. 8**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.
- FELZEMBURG, Daniel Martins. **O Cancelamento Administrativo do Registro Imobiliário como instrumento de combate à grilagem de terras públicas**. Publicações da Escola da AGU / Escola da - Advocacia-Geral da União Ministro Victor Nunes Leal. Brasília: EAGU, v. 34 número 1, fev. 2014, p. 7-76.
- FERNANDES, Ismael. **Memória da telenovela brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1997.
- FOSTER, Hall. **Vision and visibility**. Seattle: Bay Press, 1988.
- FRANCFORT, Elmo. **Rede Manchete: aconteceu, virou história**. São Paulo: Imesp, 2008.
- GAITÁN, Fernando. **La telenovela, la hija rebelde de la literatura**. Bogotá: Revista Gaceta nº 47. Ministerio de Cultura, 2000, p. 26-31.
- GARCIA JR., Afrânio Raul. **Terra de trabalho: trabalho familiar de pequenos produtores**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.
- GIUMBELLI, Emerson. **O Acordo Brasil-Santa Sé e as relações entre Estado, sociedade e religião**. Ciências Sociais y Religión/Ciências Sociais e Religião, Porto Alegre, 2011, ano 13, n. 14, p. 119-143.
- GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**. Petrópolis: Vozes, 1996.
- GOFFMAN, Erving. **Estigma: la identidad deteriorada**. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1993
- HALL, Stuart. **Da diáspora**. Belo Horizonte, Ed. da UFMG, 2003.
- HALL, Stuart. **Representation: Cultural Representations and Signifying Practices**. Thousand Oaks, Calif. London: Sage, 1997.
- HAMBURGER, Esther. **O Brasil antenado: a sociedade da novela**. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- HARVEY, David. **Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural**. São Paulo: Ed. Loyola, 2003.
- HELLER, Ágnes e FEHÉR, Ferenc. **Políticas de la postmodernidad**. Barcelona: Ed. Península, 1989.
- HERLINGHAUS, Herman e WALTER, Monika. ¿‘Modernidad periférica’ versus ‘proyecto de la modernidad’? Experiencias epistemológicas para una reformulación de lo ‘pos’moderno desde América Latina. IN: HERLINGHAUS, Herman e WALTER, Monika (org.). **Posmodernidad en la periferia**. Berlín: Langer Verlag, 1994, p. 11 - 47.
- HERLINGHAUS, Hermann. **Comprender la modernidad heterogénea: recolocar la crítica dentro de la crítica**. IN: Revista Iberoamericana, No. 193, Pittsburgh: University of Pittsburgh/Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Oct./Dec. 2000a, p. 771-784.
- HERLINGHAUS, Herrmann. La aventura epistemológica de la comunicación con Jesús Martín-Barbero. IN: MARTÍN-BARBERO, Jesus e HERLINGHAUS, Hermann. **Contemporaneidad latinoamericana y análisis cultural**. Iberoamericana/Vevuert, Madrid, 2000b, p. 1-20.
- HUTTER, Lucy Maffei. **Imigração italiana: aspectos gerais do processo imigratório**. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, São Paulo, n. 27, p. 59-73, dec. 1987. ISSN 2316-901X. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/69906/72560>>. Acesso em: 07 de outubro. 2016. doi:<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i27p59-73>.
- INCRA (2013). **Assentamentos de trabalhadores(as) Rurais - Números Oficiais**. 31 de dezembro. Disponível em: <http://www.incra.gov.br/sites/default/files/uploads/reforma-agraria/questao-agraria/reforma-agraria/02-assentamentos.pdf>. Acesso em: 8 de outubro de 2014.
- ISER, Wolfgang. **O ato da leitura**. Vol 1. São Paulo - Editora 34, 1996.
- ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: LIMA, Luiz Costa (org.). **Teoria da literatura em suas fontes – vol. 2**, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002a, p. 955-987.
- ISER, Wolfgang. Problemas da teoria da literatura atual: o imaginário e os conceitos chave da época. In: LIMA, Luiz Costa (org.). **Teoria da literatura em suas fontes – vol. 2**, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002b, p. 927-953.
- IVANOV, Debora. **Presença feminina no audiovisual brasileiro: direção, roteiro, produção executiva e quadro societário**. Ancine - Rio ContentMarket. Rio de Janeiro, 9 de março de 2016. 24 slides. Apresentação em Powerpoint.
- JAKOBSON, Roman. **Linguística, Poética, Cinema**. São Paulo, Perspectiva, 1970.
- JAY, Martin. **Downcast eyes: the denigration of vision in twentieth-century french thought**. London: University of California Press, 1994.
- JAY, Martin. Scopic regimes of modernity. In: FOSTER, H. (org.). **Vision and visibility**. Seattle: Bay Press, 1988, p. 3-27.
- JAY, Martin. That visual turn: the advent of visual culture. **Journal of Visual Culture**. Vol.1. no.2, p.87-92. 2002.

- JAY, Martin. Vision in Context: Reflections and Refractions. In: BRENNAN, Teresa; JAY, Martin (Org.). **Vision in context: historical and contemporary perspectives on sight**. New York: Routledge, 1996. p. 1-12.
- JENKINS, Henry. **Cultura da convergência**. 2. ed. São Paulo: Aleph, 2009.
- KANG, Michael S. **From broadcasting to narrowcasting: The emerging challenge for campaign finance law**. Geo. Wash. L. Rev., 2005, v. 73, p. 1070 - 1274.
- KNAUSS, Paulo. **O desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual**. ArtCultura, Uberlândia, v. 8, n. 12, p. 97-115, jan.-jun. 2006.
- Krauss, Lawrence M. **Um universo que veio do nada: porque há criação sem criador**. São Paulo: Paz e Terra, 2016. [recurso eletrônico/digital].
- LAMEIRA, Allan Pablo; GAWRYSZEWSKI, Luiz de Gonzaga; PEREIRA JR., Antônio. **Neurônios-espelho**. Psicol. USP, São Paulo, v. 17, n. 4, p. 123-133, 2006. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-65642006000400007&lng=en&nrm=iso>. Acessado em 11 de setembro de 2016. <http://dx.doi.org/10.1590/S0103-65642006000400007>.
- LANGE, R., HOURAN, J., WTE, T. M., HARTE, Timothy M. e HAVENS, R. A. Contextual mediation of perceptions in hauntings and poltergeist-like experiences. In: **Perceptual and Motor Skills**. Springfield, University of Illinois, 1996, p. 755-762.
- LEAL, Vitor Nunes. **Coronelismo, enxada e voto**. São Paulo: Nova Fronteira, 1997.
- LÉVY, Pierre. **As tecnologias da inteligência: o futuro do pensamento na era da informática**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.
- LIMA, Ruy Cirne. **Pequena História territorial do Brasil: sesmarias e terras devolutas**. São Paulo: Arquivo do Estado de São Paulo, 1991.
- LOBO, Narciso Julio Freire. **Ficção e Política: o Brasil nas minisséries**. Manaus: Valer, 2000.
- LOBO, Narciso Júlio Freire. **Ficção Televisiva Seriada: um olhar sobre a produção acadêmica**. In: Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 28., 2005. Rio de Janeiro. Anais. São Paulo: Intercom, 2005. CD-ROM.
- LOPES, Marcelo Silvio e KRAUSS, Regina Krauss. **O sujeito e a visualidade: parábolas do olhar contemporâneo**. Visualidades. Goiânia, jul-dez 2010, v.8, n.2, p. 251-267.
- LOPES, Maria Immacolata Vassallo de (org.). **Vivendo com a telenovela: mediações, recepção e teleficcionalidade**. São Paulo: Summus, 2002.
- LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. **A telenovela brasileira: uma narrativa sobre a nação**. Revista Comunicação & Educação, 25. São Paulo, jan/abr de 2003.
- LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. **Telenovela como recurso comunicativo**. Matrizes. Ano 3 – nº 1 (ago./dez. 2009) – SP: ECA/USP, 2009.
- LOPES, Maria Immacolata Vassallo de (org.). **Telenovela: internacionalização e interculturalidade**. São Paulo: Edições Loyola, 2004.
- MACHADO, Arlindo e BECKER, Beatriz. **Pantanal: a reinvenção da telenovela**. São Paulo: EDUC, 2008.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús e REY, Germán. **Os exercícios do ver: hegemonia, audiovisual e ficção televisiva**. São Paulo: Ed. Do SENAC, 2001.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús, 2003, **Projectos de modernidad en América Latina**, en: Metapolítica, Vol. 7, No. 29, pp. 35-51.
- MARTÍN-BARBERO, Jesus. **Contemporaneidad Latinoamericana y Análisis Cultural**. Madrid: Iberoamericana, 1999.
- MARTÍN-BARBERO, Jesus. **De la experiência ao relato: Cartografias culturales y comunicativas de Latinoamérica**. Revista Anthropos: Huellas del conocimiento, Barcelona, n. 219, 2008, p. 21-42.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. **De los medios a las practicas**. In: Cuadernos de comunicación y prácticas sociales, México, n. 1, 1990, p. 9-18.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações: Comunicação, cultura e hegemonia**. Tradução de Ronald Polito e Sérgio Alcides. 2. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2009.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Narraciones Sociales y Mediación Intercultural: el trabajo intermediador de Hermann Herlinghaus**. Revista Nómadas, Bogotá (Colômbia), Universidad Central, n. 20, 2004, pp. 26-35.
- MARX, Karl. **Formações Econômicas Pré-Capitalistas**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1975.
- MASSARO, Geraldo. **Esboço para uma teoria da cena: propostas de ação para diferentes dinâmicas**. Editora Ágora, 1996
- MATELLART, Michèle; MATTELART, M. **O carnaval das imagens**. São Paulo: Brasiliense, 1998.
- MATTOS, Sérgio. **Um Perfil da TV Brasileira: 40 anos de história**. Salvador: Associação Brasileira de Agências de Propaganda/Capítulo Bahia: A TARDE, 1990.
- MAZZIOTTI, Nora. **Telenovela: industria y prácticas sociales**, Bogotá: Editorial Norma, 2006.
- MCKEE, Robert. **Story: substância, estrutura, estilo e os princípios da escritura de roteiros**. Curitiba: Arte e Letra, 2006.
- MEIRELLES, Hely Lopes. **Direito Administrativo Brasileiro**. São Paulo: Malheiros, 2010.

- MELO NETO, João Cabral de. **Morte e vida Severina** – Edição em quadrinhos realizada por Miguel Falcão. Recife: Fundaj, Editora Massangana, 2009.
- MEMÓRIA GLOBO. **Autores: história da teledramaturgia.** São Paulo, Globo, 2008a, vol.1.
- MEMÓRIA GLOBO. **Autores: história da teledramaturgia.** São Paulo, Globo, 2003b, vol.2.
- MENESES, Ulpiano. T. Bezerra. **Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares.** Revista Brasileira de História, São Paulo, v. 23, n. 45, 2003.
- MEYER, Marlyse. **Folhetim: uma história.** São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- MIRZOEFF, Nicholas. **An introduction to visual culture.** London: Routledge, 1999.
- MIRZOEFF, Nicholas. **On visuality.** Journal of Visual Culture, v. 5, p. 53-79, 2006.
- MITCHELL, W. J. T. **No existen medios visuales.** IN: Brea, José Luis (ed.). Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización. Madrid: Akal, 2005, p. 17-25.
- MITCHELL, W.J.T. **Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation.** University of Chicago Press, 1994.
- MITCHELL, W.J.T. **Teoría de la imagen: ensayos sobre representación.** Madri: Ediciones Akal, 2009.
- MITCHELL, W.J.T. **What do pictures “really” want?.** The University of Chicago Press. 2005.
- MITIDIERO JUNIOR, Marco Antonio. Igreja, **Campepinato e luta pela terra no Brasil.** *Revista Geográfica de América Central*, Norteamérica, 2, Fev.. 2012. Disponível em: <<http://www.revistas.una.ac.cr/index.php/geografica/article/view/2356>>.
- MITTEL, Jason. **Narrative complexity in contemporary american television.** The Velvet Light Trap, n° 58, fall of 2006. University of Texas Press, Austin, 2006.
- MITTEL, Jason. **Television and american culture.** New York: Oxford University Press, 2010.
- MONSIVAIS, Carlos. La cultura popular en cambio urbano: el caso de México. IN: HERLINGHAUS, Herman e WALTER, Monika (org.). **Posmodernidad en la periferia.** Berlín: Langer Verlag, 1994, p. 134-158.
- MORIN, Edgar. **Ciência com Consciência.** Ed. Publicações Europa-América, Lda, Portugal, 1994.
- MORIN, Edgar. **Cultura de massas no século XX: o espírito do tempo.** Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 2002.
- MORIN, Edgar. **O Cinema ou o Homem Imaginário.** Lisboa: Moraes Editores, 1970.
- MORIN, Edgar. **Os sete saberes necessários à educação do futuro.** Ed. Cortez, São Paulo, 2001.
- MOTTA, Márcia Maria Menendes. **Direito à terra no Brasil: A gestação do conflito – 1795-1824.** São Paulo: Alameda, 2012.
- MOYA, Álvaro. **Glória in Excelsior: ascensão, apogeu e queda do maior sucesso da televisão brasileira.** São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004.
- MURAKAMI, Mariane Harumi. **Da fantasia ao transmídia: modernização do gênero telenovela brasileira.** 2015. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2015.
- MYSKIW, Antônio Carlos. **Colonos, posseiros e grileiros: conflitos de terra no oeste paranaense (1961/66).** Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal Fluminense – UFF, Niterói/RJ: 2002.
- NAKATANI, Paulo; FALEIROS, Rogério Naques; VARGAS, Neide César. **Histórico e os limites da reforma agrária na contemporaneidade brasileira.** *Serv. Soc. Soc.*, São Paulo, n. 110, p. 213-240, Junho 2012. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-66282012000200002&lng=en&nrm=iso>.
- NASCIMENTO, Abdias. **O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado.** Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1978.
- NEWCOMB, Horace. Searching for landmarks at the forefront of the media research. In: CARLSSON, Ulla (Ed.). **Research at the forefront of media science.** Nordicom Review. Goteborg/Sweden, v. 21, n. 2, 2000.
- NOZOE, Nelson Hideiki. **Sesmarias e apossamento de terras no Brasil colônia.** *Revista Economia*, v. 7, n. 3, p. 587-605, set./dez. 2006.
- O GLOBO. **Crenças populares tornam um amor quase impossível,** 1982, p. 8.
- O GLOBO. **O passado na TV, 1982.** Disponível em: <<http://www.tv-pesquisa.com.puc-rio.br/mostraregistro.asp?CodRegistro=56698&PageNo=2>>.
- OLIVEIRA, Ernesto Veiga de. **Instrumentos musicais populares portugueses.** Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/Museu Nacional de Etnologia, 2000.
- ORQUERA, Fabiola. **Las masas andinas ingresan al llano zafretero: Atahualpa Yupanqui y el cine.** IN: MESTMAN, Mariano e VARELA, Mirta. Masas, pueblo, multitud en cine y televisión. Buenos Aires: Eudeba, 2013, p. 135-152.
- ORTIZ, Renato. Advento da modernidade? IN: HERLINGHAUS, Herman e WALTER, Monika (org.). **Posmodernidad en la periferia.** Berlín: Langer Verlag, 1994, p. 185-196.
- ORTIZ, Renato. **Estudos culturais.** *Tempo soc.*, São Paulo, v. 16, n. 1, p. 119-127, Junho 2004. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-20702004000100007&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 26 setembro de 2017. <http://dx.doi.org/10.1590/S0103-20702004000100007>.

- ORTIZ, Renato; BORELLI, Silvia Simões; RAMOS, José Mario Ortiz. **Telenovela: História e produção**. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia de televisão**. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- PEGORARO, Éverly. **Estudos da cultura visual e estudos culturais: aproximações e divergências**. Confederación Iberoamericana de Asociaciones Científicas y Académicas de la comunicación. Anais. São Paulo, ECA-USP, 2011
- PEREIRA, Reinaldo Maximiano. **A poética televisual de Tião Galinha: o debate em torno da propriedade da terra na telenovela Renascer**, de Benedito Ruy Barbosa. Anais do VII Seminário de Mídia e Cultura [recurso eletrônico] / organizado por José Antônio Ferreira Cirino, Claudomilson Fernandes Braga. – Goiânia: PPGCOM/FIC/UFG, 2015a.
- PEREIRA, Reinaldo Maximiano. **Diálogos entre os Estudos de Televisão e os Estudos Visuais: a terra na obra de Benedito Ruy Barbosa e a busca por uma metodologia de análise televisual**. Anais do 24º Encontro Anual da Compós – GT Estudos de Televisão. UNB, Brasília, 2015b. Disponível em: <<http://compos.org.br/encontro2015/anais/>>.
- PEREIRA, Reinaldo Maximiano. **Sob o signo do Frankenstein: uma análise de *Regurgitifagia***, de Michel Melamed. Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais – Programa de Pós-Graduação em Letras. Belo Horizonte, 2007.
- PEREIRA, Reinaldo Maximiano; ROCHA, Simone Maria. **Televisão e cultura política brasileira: o mandonismo figurado em Renascer e O Rei do Gado**. MATRIZES, v. 12, n. 2, p. 259-280, 29 ago. 2018.
- PIZZOTTI, Ricardo. **Enciclopédia básica da Mídia Eletrônica**. Senac: Editora Senac São Paulo, 2003.
- POLLOCK, Griselda. **Conceptual Odysseys: passages to Cultural Analysis**, London: I.B. Tauris, 2008.
- PORTO, Mauro Pereira. **Telenovela e política: o CR-P da eleição presidencial de 1994**. In: Comunicação e Política, Rio de Janeiro, n.3, 1995.
- PORTO, Mauro Pereira. **Televisão e política no Brasil: a Rede Globo e as interpretações da audiência**. Rio de Janeiro: Editora E-papers, 2007.
- PRADO JUNIOR, Caio. **A revolução brasileira**. São Paulo. Brasiliense, 1977.
- PUCCI JR, Renato L. **Inovações estilísticas na telenovela: a situação em Avenida Brasil**. In: Canais eletrônicos do XXII Encontro Anual da Compós, GT de Estudos de Televisão. Salvador: 2013. Disponível em <http://compos.org.br/data/biblioteca_2079.pdf>. Acesso em 27 out. 2014.
- PUCCI JR, Renato. L.; SANTANA, G. **As estratégias sincréticas da narrativa da minissérie Subúrbia**. In: XXIII Encontro Anual da Compós, 2014, Belém, Universidade Federal do Pará. Anais 2014 – 23, v. 01.
- PUCCI JR. Renato. L. **A minissérie Capitu: adaptação televisiva e antecedentes filmicos**. Matrizes. Ano 5, nº 2 (jan/jun. 2012) – SP: ECA/USP, 2012.
- RAMOS, José Mário, BORELLI, Sílvia. Melodramas e Inovações. Telenovela e modernização. In: BORELLI, Silvia Simões; RAMOS, José Mario; ORTIZ, Renato. **Telenovela: história e produção**. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- RANQUETAT Jr., César. **O Acordo entre o Governo Brasileiro e a Santa Sé e a Lei Geral das Religiões: Estado, Religião e Política em Debate**. Debates do NER, n. 18, 2010, p. 173-191.
- REGO, Renato Leão e MENEGUETTI, Karin Schwabe. **A forma urbana das cidades de médio porte e dos patrimônios fundados pela Companhia Melhoramentos Norte do Paraná**. Acta Scientiarum. Technology, 2006, no.28 (Janeiro-Junho), p. 93-103. Disponível em: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=303226515006>> ISSN 1806-2563>. Acessado em 4 de dezembro de 2017.
- RIBEIRO, Darcy. **O Povo Brasileiro: a formação e o sentido do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- RICHARD, Nelly. **Latinoamérica y la posmodernidad**. Escritos, Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje. Nº 13-14. Janeiro-dezembro de 1996, p. 271-220.
- RICHARD, Nelly. Latinoamérica y la posmodernidad. IN: HERLINGHAUS, Herman e WALTER, Monika (org.). **Posmodernidad en la periferia**. Berlim: Langer Verlag, 1994, p. 210 - 222.
- RINCÓN, Omar. **La telenovela: un formato antropófago**. Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación, [S.l.], n. 104, p. 48 - 51, dic. 2008. ISSN 1390-924X. Disponível em: <<http://www.revistachasqui.org/index.php/chasqui/article/view/339>>. Acessado em: 25 outubro 2017.
- RINCÓN, Omar. **Narrativas mediáticas: o cómo se cuenta la sociedad del entretenimiento**. Barcelona: Gedisa editorial, 2006.
- ROCHA, Simone Maria. **“Ele é o atraso e você a modernidade”**: matrizes culturais latino-americanas na televisualidade brasileira, o caso da telenovela Duas Caras. CONTEMPORANEA (UFBA. ONLINE), 2017a, v. 15, p. 676-694.
- ROCHA, Simone Maria. **Desenvolvimento tecnológico, estilo televisivo e telenovelas: possíveis reconfigurações do gênero na produção de Gabriela**. Galaxia (São Paulo, Online), n. 29, p. 180-194, jun. 2015.
- ROCHA, SIMONE MARIA. **Estudios visuales y estilo televisivo: porque no existen medios puramente visuales**. Chasqui. Revista Latinoamericana da Comunicación, 2017b, v. 135, p. 297-316.

- ROCHA, SIMONE MARIA. **Os visual studies e uma proposta de análise para a as (tele)visualidades.** Significação. Revista de cultura audiovisual, 2016, v. 44, p. 179. ISSN 2316-7114. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/99767/121185>>. Acesso em: 02 nov. 2017. doi:<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2016.99767>.
- ROCHA, Simone Maria; ALVES, Matheus Luiz Couto. **O realismo maravilhoso: uma matriz estético-cultural latino-americana e sua manifestação no estilo da telenovela brasileira.** Seminário – Ficção, Mídia e Política: Processos e intersecções. Faculdade Cásper Líbero, São Paulo, 17 de maio de 2014. Disponível em: <http://casperlibero.edu.br/wp-content/uploads/2016/09/Livro-Mestrado-Um-Olhar-Multiplo-Sobre-as-Teorias-da-Comunicacao_O-estilo-do-Realismo-Maravilhoso-na-figura%C3%A7%C3%A3o-da-pol%C3%ADtica-da-diferen%C3%A7a-em-Saramandaia.pdf>
- ROCHA, Simone Maria; ALVES, Matheus Luiz Couto; OLIVEIRA, Lívia Fernandes de. **A História através do estilo televisivo: a Revolta da Vacina na telenovela Lado a Lado.** Revista EcoPós (Online), v. 16, 2013a.
- ROCHA, Simone Maria; SILVEIRA Letícia Lopes. **Estilo televisivo e mediações sonoras: o papel das trilhas musicais nas configurações de sentido.** Revista Comunicação Midiática, América do Norte, 8, abr. 2013d. Disponível em: <<http://www2.faac.unesp.br/comunicacaomidiatica/index.php/comunicacaomidiatica/article/view/356/0>>. Acesso em: 13 Nov. 2014.
- ROCHA, Simone. Maria. **A astro, 2011: remake ou releitura? sobre o processo de criação do novo formato de ficção seriada da tv globo.** Revista Contemporanea - comunicação e cultura. v.11, 2013c.
- ROCHA, Simone. Maria. **Inovações estéticas na TV: a travessia sertão-Ilhéus de Gabriela.** Trabalho apresentado na ST: Televisão – formas audiovisuais de ficção e documentário do XVII Encontro da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual – SOCINE, UNISUL, Florianópolis, outubro, 2013b. Disponível em: <[http://www.socine.org.br/anais/2013/AnaisDeTextosCompleto\(XVII\).pdf](http://www.socine.org.br/anais/2013/AnaisDeTextosCompleto(XVII).pdf)>
- ROSSINI, Veneza V. M. A perspectiva das mediações em Jesús Martín-Barbero, In: GOMES, Itania M.M.; JUNIOR, Jeder J (org.). **Comunicação e estudos culturais.** Salvador: EDUFBA, 2011.
- RUMBELOW, Donald. **The Complete Jack the Ripper.** Londres, Virgin Digital Books, 2016.
- SANTOS, Boaventura de Souza. **Introdução a uma ciência pós-moderna.** Rio de Janeiro: Graal, 2000.
- SARLO, Beatriz. **Basuras culturales, simulacros políticos.** IN: HERLINGHAUS, Herman e WALTER, Monika (org.). **Posmodernidad en la periferia.** Berlín: Langer Verlag, 1994, p. 223-232.
- SARLO, Beatriz. **Modernidade Periférica: Buenos Aires 1920 e 1930.** São Paulo: Cosac & Naify, 2010.
- SARTI, Cynthia Andersen. (1995). O valor da família para os pobres. IN: RIBEIRO, Ana Clara Torres e RIBEIRO, Ivete (org.). **Família em processos contemporâneos: inovações culturais na sociedade brasileira.** São Paulo: Loyola, p. 131-150.
- SAWARD, Michael. **The representative claim: contemporary political theory.** Oxford New York: Oxford University Press, 2010.
- SCHAFER, R. Murray. **A afinação do mundo: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora.** São Paulo: UNESP, 2001.
- SCHOLLHAMMER, Karl Erik. **A procura de um novo realismo: teses sobre a realidade em texto e imagem hoje.** In: OLINTO, Heidrun Krieger (org). Literatura e mídia. Rio de Janeiro: Ed. PUC- Rio, p. 76-90, 2002a.
- SCHOLLHAMMER, Karl Erik. **Regimes Representativos da Modernidade.** Língua & meia: Revista de literatura e diversidade cultural. Feira de Santana: UEFS, n° 1, p. 20-34, 2002b.
- SERRA, Elpidio. **Reflexões sobre a origem da crise agrária no norte do Paraná.** Boletim de Geografia, 2001, v. 19, n. 1, p. 45-58. Disponível em: <<http://ojs.uem.br/ojs/index.php/BolGeogr/article/view/12861/7278>> . Acessado em: 4 de dezembro de 2017.
- SÉRVIO, Pablo. **O que estudam os estudos de cultura visual?** Revista Digital do LAV (UFSM), vol. 7, núm. 2, p. 196-215, maio-agosto, 2014.
- SHAKESPEARE, William. **Teatro completo.** Volume 1: Tragédia e comédias sombrias. Trad.: Barbara Heliodora. São Paulo: Editora Nova Aguilar, 2016.
- SHELLEY, Mary. **Frankenstein or the modern Prometheus.** Campinas/SP, 2002. E-book (formato PDF).
- SILVA, Alexandre Rocha da ; ROSÁRIO, Nisia Martins do ; KILPP, Suzana (Orgs.). **Audiovisualidades da cultura.** Porto Alegre: Entremeios, 2010.
- SOBRINHO, J B de Oliveira. **O livro do Boni.** Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2011.
- SOLOMON, Jon. **The ancient world in the cinema.** London; New Haven: Yale University Press, 2001.
- SOUZA, Maria Carmem Jacob de. **Telenovela e Representação Social: Benedito Ruy Barbosa e a Representação do Popular na Telenovela Renascer.** RJ: E-papers, 2004.
- SOUZA, Maria Carmem Jacob. **Campo da telenovela e a construção social do autor.** XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – INTERCOM - NP 14 - Ficção Seriada. UNEB, Salvador (BA), 2002. Disponível em: http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2002/Congresso2002_Anais/2002_NP14SOUZA.pdf. Acesso em: 13 de novembro de 2014.

- SPERO, Joan Edelman e HART, Jeffrey A. **The politics of international economic Relations**. Boston: Cengage Learning/Wadsworth Publishing, 2010.
- STURKEN, Marita e CARTWRIGHT, Lisa. **Practices of looking: an introduction to visual culture**. Oxford/New York: Oxford University Press, 2001.
- SUNKEL, Guillermo. **Razón y pasión en la prensa popular: un estudio sobre la cultura popular, cultura de masas y cultura política**. Santiago de Chile, Ediciones El Desconcierto, 2016.
- TÁVOLA, Artur da. **A telenovela brasileira: história, análise e conteúdo**. São Paulo: Globo, 1996.
- THOMPSON, John B. **Ideologia e cultura moderna: teoria social na era dos meios de comunicação de massa**. Petrópolis: Vozes, 1995.
- THOMPSON, Kristin. **Storytelling in film and television**. Cambridge/Londres: Harvard University Press, 2003.
- UNCTAD/2016. **State Of Commodity Dependence**. United Nations, Geneva, 2017.
- VILLALOBOS, Francisco Cruces. **Matrices culturales: pluralidad, emoción y reconocimiento**. *Anthropos: Huellas del Conocimiento*, Barcelona, n. 219, p. 173-179, 2008.
- WARRINER, Doreen. 1969. **Land reform in principle and practice**. Oxford: Clarendon Press.
- WILLIAMS, Raymond. **Cultura e sociedade**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.
- WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. São Paulo: Paz e Terra, 1992.
- WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e literatura**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.
- XAVIER, Ismail. **O olhar e a cena**. São Paulo, Cosac & Naify, 2003.
- XAVIER, Nilson. **Almanaque da telenovela brasileira**. São Paulo, Panda Books, 2007.

Telenovelas:

- ESPERANÇA. Novela de Benedito Ruy Barbosa. Escrita por Benedito Ruy Barbosa, Edmara Barbosa, Edilene Barbosa, Walcy Carrasco e Thelma Guedes. Direção: Luiz Fernando Carvalho. Rio de Janeiro, 20h, 17 de junho de 2002 e 14 de fevereiro de 2003, 209 capítulos, cor.
- PANTANAL. Novela de Benedito Ruy Barbosa. Escrita por Benedito Ruy Barbosa. Direção: Jayme Monjardim. Rio de Janeiro, 21h30, de 27 de março a 10 de dezembro de 1990, 216 capítulos, cor.
- REI DO GADO, O. Novela de Benedito Ruy Barbosa. Escrita por Benedito Ruy Barbosa, Edmara Barbosa e Edilene Barbosa. Direção: Luiz Fernando Carvalho. Rio de Janeiro, 20h, 17 de junho de 1996 a 15 de fevereiro de 1997, 209 capítulos, cor.
- RENASCER. Novela de Benedito Ruy Barbosa. Escrita por Benedito Ruy Barbosa, Edmara Barbosa e Edilene Barbosa. Direção: Luiz Fernando Carvalho. Rio de Janeiro, 20h, de 8 de março a 14 de novembro de 1993, 213 capítulos escritos, 216 apresentados, cor.
- TERRA NOSTRA. Novela de Benedito Ruy Barbosa. Escrita por Benedito Ruy Barbosa, Edmara Barbosa e Edilene Barbosa. Direção: Jayme Monjardim. Rio de Janeiro, 20h, de 20 de setembro de 1999 a 3 de junho de 2000, 221 capítulos, cor.

1971

1971

1971

1971

1972

1972

1972

1973

1973

1973

1973

1976

1976

1976

1976

1976

1977

1976

1976

1976

1976

1978

1976

1976

1976

1976

1979

1979

1979

1979

1979

1979

1979

1980

1980

1980

1980

1980

1980

1980

1980

1980

1980

1980

1980

1980

1980

Obra
Emissora
Produto
Horário
Caps.
Escalação
Autores/Co-autores
Diretores/Produtores

Meu pedacinho de chão
Globo e Cultura
Telenovela
18h
185
Autor titular
Teixeira Filho.
Dionísio de Azevedo.

Obra
Emissora
Produto
Horário
Caps.
Escalação
Autores/Co-autores
Diretores/Produtores

Jerônimo, o herói do sertão
Tupi
Seriado
18h
-
Supervisor de direção
Moysés Weltman.
Dionísio de Azevedo, Gonzaga Blota,
João Loredo e Benedito Ruy Barbosa.

Obra
Emissora
Produto
Horário
Caps.
Escalação
Autores/Co-autores
Diretores/Produtores

O feijão e o sonho
Globo
Telenovela
18h
85
Autor titular
-
Herval Rossano.

Obra
Emissora
Produto
Horário
Caps.
Escalação
Autores/Co-autores
Diretores/Produtores

À Sombra dos Laranjais
Globo
Telenovela
18h
91
Autor titular
-
Herval Rossano e Milton Gonçalves.

Obra
Emissora
Produto
Horário
Caps.
Escalação
Autores/Co-autores

Sítio do Picapau Amarelo
Globo
Seriado
17h30
-
Coordenador de texto
Wilson Rocha, Maria Clara Machado,
Luís Fernando Veríssimo, Lúcia M. de Almeida.
Geraldo Casé, Reynaldo Boury.

Diretores/Produtores

Obra
Emissora
Produto
Horário
Caps.
Escalação
Autores/Co-autores
Diretores/Produtores

Cabocla
Globo
Telenovela
18h
170
Autor titular
-
Herval Rossano.

Ficções televisivas – Década de 1980.

Obra
Emissora
Produto
Horário
Caps.
Escalação
Autores/Co-autores
Diretores/Produtores

Pé de vento
Bandeirantes
Telenovela
19h
-
Autor titular
-
Arlindo Barreto e Plínio Paulo Fernandes.

1981	Obra	Os imigrantes
1981	Emissora	Bandeirantes
1981	Produto	Telenovela
1981	Horário	18h
1981	Caps.	459
1982	Escalação	Autor titular
1982	Autores/Co-autores	Wilson Aguiar Filho e Renata Pallottini.
1982	Diretores/Produtores	Atílio Riccó e Henrique Martins.
1982		
1982	Obra	Paraíso
1982	Emissora	Globo
1982	Produto	Telenovela
1982	Horário	18h
1982	Caps.	187
1983	Escalação	Autor titular
1983	Autores/Co-autores	-
1983	Diretores/Produtores	Gonzaga Blota e Ary Coslov.
1983		
1983	Obra	Voltei pra Você
1984	Emissora	Globo
1984	Produto	Telenovela
1984	Horário	18h
1984	Caps.	140
1984	Escalação	Autor titular
1984	Autores/Co-autores	Edmara Barbosa.
1984	Diretores/Produtores	Gonzaga Blota, Ary Coslov, Atílio Riccó, Jayme Monjardim.
1984		
1985	Obra	De Quina pra Lua
1985	Emissora	Globo
1985	Produto	Telenovela
1985	Horário	18h
1985	Caps.	164
1985	Escalação	Autor do argumento
1985	Autores/Co-autores	Alcides Nogueira (Autor titular).
1985	Diretores/Produtores	Atílio Riccó, Mário Márcio Bandarra, Ricardo Waddington.
1985		
1986	Obra	Sinhá moça
1986	Emissora	Globo
1986	Produto	Telenovela
1986	Horário	18h
1986	Caps.	172
1986	Escalação	Autor titular
1986	Autores/Co-autores	Edmara Barbosa.
1986	Diretores/Produtores	Reynaldo Boury e Jayme Monjardim.
1986		
1988	Obra	Vida nova
1988	Emissora	Globo
1988	Produto	Telenovela
1988	Horário	18h
1988	Caps.	143
1989	Escalação	Autor titular
1989	Autores/Co-autores	Edmara Barbosa.
1989	Diretores/Produtores	Reynaldo Boury e Luiz Fernando Carvalho.

Ficções televisivas – Década de 1990.

1990	Obra	Pantanal
1990	Emissora	Manchete
1990	Produto	Telenovela
1990	Horário	21h30
1990	Caps.	216
1990	Escalação	Autor titular
1990	Autores/Co-autores	-
1990	Diretores/Produtores	Jayme Monjardim, Carlos Magalhães, Roberto Naar, Marcelo de Barreto.

GRUPO 1

A saga dos coronéis

Velho Chico	2016	Globo	Telenovela	21h
Meu pedacinho de chão	2014	Globo	Telenovela	18h
Paraíso	2009	Globo	Telenovela	18h
Sinhá moça	2006	Globo	Telenovela	18h
Cabocla	2004	Globo	Telenovela	18h
O rei do gado	1996	Globo	Telenovela	20h
Renascer	1993	Globo	Telenovela	20h
Pantanal	1990	Manchete	Telenovela	21h30
Voltei pra Você	1983	Globo	Telenovela	18h
Paraíso	1982	Globo	Telenovela	18h
Jerônimo, o herói do sertão	1972	Tupi	Telenovela	18h
Meu pedacinho de chão	1971	Globo e Cultura	Telenovela	18h

GRUPO 2

A épica dos imigrantes

Mad Maria	2005	Globo	Minissérie	23h
Esperança	2002	Globo	Telenovela	20h
Terra nostra	1999	Globo	Telenovela	20h
Vida nova	1988	Globo	Telenovela	20h
Os imigrantes	1981	Bandeirantes	Telenovela	18h

GRUPO 3

As adaptações literárias

Sinhá moça	2006	Globo	Telenovela	18h
Mad Maria	2005	Globo	Minissérie	23h
Cabocla	2004	Globo	Telenovela	18h
Sinhá moça	1986	Globo	Telenovela	18h
Cabocla	1979	Globo	Telenovela	18h
Sítio do Picapau Amarelo	1978	Globo	Seriado	17h30
À Sombra dos Laranjais	1977	Globo	Telenovela	18h
O Feijão e o Sonho	1976	Globo	Telenovela	18h
O morro dos ventos uivantes	1967	Excelsior	Telenovela	18h
O tempo e o vento	1967	Excelsior	Telenovela	21h30
Meu filho, minha vida	1967	Tupi	Telenovela	20h
Somos todos irmãos	1966	Tupi	Telenovela	20h
Eu compro essa mulher	1966	Tupi	Telenovela	21h30

GRUPO 4

As histórias urbanas e agrourbanas

De Quina pra Lua	1985	Globo	Telenovela	18h
Voltei pra Você	1983	Globo	Telenovela	18h
Pé de vento	1980	Bandeirantes	Telenovela	19h

GRUPO 5

As telenovelas pioneiras

Somos todos irmãos _____	1966	Tupi	Telenovela	20h
Eu compro essa mulher _____	1966	Globo	Telenovela	21h30
O anjo vagabundo _____	1966	Tupi	Telenovela	20h
Meu filho, minha vida _____	1967	Tupi	Telenovela	20h
O tempo e o vento _____	1967	Excelsior	Telenovela	21h30
O morro dos ventos uivantes _____	1967	Excelsior	Telenovela	18h
O décimo mandamento _____	1968	Tupi	Telenovela	19h
A última testemunha _____	1968	Record	Telenovela	19h
Algemas de ouro _____	1969	Record	Telenovela	19h

GRUPO 6

Os Remakes

Meu pedacinho de chão _____	2014	Globo	Telenovela	18h
Paraíso _____	2009	Globo	Telenovela	18h
Sinhá moça _____	2006	Globo	Telenovela	18h
Cabocla _____	2004	Globo	Telenovela	18h

