

# Televisão e cultura política brasileira: o mandonismo figurado em *Renascer* e *O Rei do Gado*<sup>1</sup>

## *Television and Brazilian political culture: the “mandonismo” in the soap operas Renascer and O Rei do Gado*

REINALDO MAXIMIANO PEREIRA <sup>a</sup>

Universidade Federal de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social. Belo Horizonte – MG, Brasil

SIMONE MARIA ROCHA <sup>b</sup>

Universidade Federal de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social. Belo Horizonte – MG, Brasil

### RESUMO

Baseado na análise do estilo televisivo, este artigo explora a figuração das relações de poder e de subjugação em cenas extraídas das telenovelas *Renascer* (1993) e *O Rei do Gado* (1996). A meta é investigar como tais materialidades oferecem ao público uma experiência visual da terra e a matriz cultural que a subjaz. Concluimos que há um deslocamento na abordagem: enquanto em *Renascer* o pacto com diabo revela a imbricação das matrizes do mandonismo e do realismo maravilhoso, em *O Rei do Gado* a negociação entre fazendeiro e sem-terra revela a política fundiária, a personificação do poder e a incompletude da reforma agrária.

**Palavras-chave:** Telenovela, estilo televisivo, terra, matrizes culturais

### ABSTRACT

Based on an analysis of the television style, this study explores the presence of power and oppression relationships in scenes taken from the soap operas *Renascer* (1993) and *O Rei do Gado* (1996). The objective is to discover how these relationships can offer the audience a visual experience of the land and its cultural matrix. We conclude that there are different approaches in both soap operas: while in *Renascer* the deal with the Devil reveals a blend of the origins of “mandonismo” and marvelous realism, in *O Rei do Gado* negotiations between farmers and landless reveal land policies, the personification of power, and the unfinished nature of agrarian reform.

**Keywords:** Soap opera, television style, land, cultural matrices

<sup>1</sup>Agradecemos ao CNPq e à Fapemig pelo apoio financeiro.

<sup>a</sup>Mestre em Literaturas de Língua Portuguesa (PUC/Minas) e doutor em Comunicação (UFMG). Integrante do Grupo de Pesquisa Comunicação e Cultura em Televisualidades (Comcult). Orcid: <http://orcid.org/0000-0002-5957-0601>. E-mail: [reynaldo.maximiano@gmail.com](mailto:reynaldo.maximiano@gmail.com)

<sup>b</sup>Líder do Grupo de Pesquisa Comunicação e Cultura em Televisualidades (Comcult) do PPGCOM/UFMG. Orcid: 0000-0002-4415-8745. E-mail: [rochasimonemaria@gmail.com](mailto:rochasimonemaria@gmail.com)

## INTRODUÇÃO

<sup>2</sup> Este artigo é um recorte da pesquisa de tese de doutorado de Reinaldo Maximiano Pereira (2018).

ESTE ARTIGO<sup>2</sup> EXPLORA, na dimensão audiovisual, como foram construídas as relações de poder e de subjugação em cenas extraídas das telenovelas *Renascer* (1993) e *O Rei do Gado* (1996), escritas por Benedito Ruy Barbosa e dirigidas por Luiz Fernando Carvalho, ambas exibidas pela Rede Globo de Televisão. Através do empreendimento dos métodos de análise descritiva e funcional do estilo televisivo, propostos por Jeremy Butler (2010), buscamos compreender, na experiência visual oferecida por essas cenas, como o tema da terra e os elementos da cultura popular e do melodrama funcionam no sentido de dar a ver as matrizes culturais que subjazem essa temática e estão personificadas na figura do coronel.

Para dar corpo às reflexões, compartilhamos dos argumentos de Jesús Martín-Barbero (2009) acerca da importância da telenovela enquanto um produto cultural na América Latina que apresenta relatos de nação e de história para a maioria de cultura iletrada. Martín-Barbero elege a cultura como o locus para situar os estudos dos meios de comunicação de massa e propõe pensar o processo comunicativo a partir das demandas e dos usos sociais, em outros termos, compreender as mediações que articulam as práticas de comunicação com as dinâmicas culturais.

A formulação teórica de Martín-Barbero (2004; 2009; MARTÍN-BARBERO; HERLINGHAUS, 2000) é construída, em grande parte, como tentativa de compreender uma experiência de modernidade configurada na América Latina, enquanto uma realidade em que o projeto racional-iluminista ganhou contornos próprios e específicos, sobretudo no que diz respeito à presença da televisão, às expressões da cultura popular no urbano, aos processos de escolarização, ao êxodo rural forçado pela violência e pela miséria, à formação dos grandes centros urbanos – violentos, saturados e com difícil mobilidade etc.

Outros pesquisadores latinos<sup>3</sup> (Bunner, 1988; 1993; 1994; Canclini, 1997; Herlinghaus; Richard, 1996; Sarlo, 2010; Walter, 1994) também se dedicaram a esse tema e edificaram uma teoria social crítica, desde a região, propondo conceitos e análises que inauguram uma epistemologia local – essa que os leva a escapar de dualismos (centro-periferia, por exemplo) e a investir nos processos de hibridações culturais e das mesclas que explicam o fenômeno social que se tornou a modernidade na América Latina.

No escopo dessa epistemologia, Martín-Barbero, especificamente, descreve e explica tais processos definindo-os como mediações, a partir da perspectiva de uma América Latina mestiça por constituição. São essas mediações que estruturam a vida social, a construção de sentido e a percepção de mundo dos sujeitos; e que conectam as várias matrizes culturais. Estas, por sua vez,

<sup>3</sup> Registra-se a presença de autores europeus e estadunidenses, radicados na América Latina, que têm por objetivo compreender a especificidade dos processos e dos ritmos da modernidade nas culturas da região. Assim, em muitos dos casos, há a referência à *experiência da modernidade*, ao invés de *projeto da modernidade*, pois, conforme assinala Canclini (1997: 17), em nossa sinuosa experiência, as tradições ainda não se foram e a modernidade não terminou de chegar.

conformam os relevos e as reentrâncias do *espejo trizado*<sup>4</sup> que é a América Latina, ou seja, revelam as complexas articulações entre tradição e modernidade, entre continuidades e descontinuidades. Em outros termos, as culturas latino-americanas articulam, em sua condição histórica, múltiplos *destempos* (*des-tiempos*), pois, nelas coexistem as conjunturas de períodos pré-colombiano, colonial, pós-colonial e da modernidade. É nesse contexto que a telenovela nos permite, cremos, “entender a cultura e sociedade de que é expressão” (Lopes, 2004: 125).

No edifício teórico erigido por Martín-Barbero, a categoria de matriz cultural assume uma função fundamentalmente crítica, estratégica e de configuração metafórica para dar conta do embaralhamento contemporâneo entre as fronteiras do campo cultural e entre as diversas acepções do conceito de cultura (cultura massiva, cultura popular etc.). Sendo assim, tal noção é assumida como metáfora não para designar a redução do texto ao código, mas, sim, para evocar toda a riqueza de determinações locais e históricas que ficam fora tanto do código quanto do próprio texto; aquilo que se mostra incalculável (histórico, processual, local, popular) no âmbito da comunicação massiva, mas que é condição para a materialização de seus produtos. É metafórica, uma vez que tal ideia surge de múltiplas possibilidades para explicar algo que gera uma coisa nova: seja a matriz algorítmica, cuja ordenação gera novas séries numéricas, seja a matriz uterina que gera um novo ser, e, assim por diante. O que Francisco Cruces Villalobos (2008: 176) ressalta é que “a marca semântica que elas [as múltiplas possibilidades de explicação] compartilham é a noção de uma coisa da qual a forma é dada, generativamente, a outras (um molde, mas, também, um padrão, um modelo, um registro)”<sup>5</sup>.

## A TELENOVELA COMO PRODUTO ARTÍSTICO-CULTURAL

A telenovela, como os demais produtos televisivos, alia a capacidade de hibridação (Canclini, 1997) ao aprimoramento técnico e artístico, expresso no mecanismo de conservação/inação (Butler, 2010; Morin, 2002). Jason Mittell (2010) oferece importantes insumos para a compreensão de como a televisão (e seus produtos realizados através de modos operatórios próprios) deve ser vista sob a ótica cultural, caracterizada por esse hibridismo tanto em termos criativos quanto estilísticos. Segundo o autor, essa mescla torna complexas as narrativas seriadas e esse processo é potencializado pelo esgarçamento das práticas institucionalizadas do meio e pelo trânsito com outras narrativas audiovisuais.

Compreendemos esse meio a partir do *circuito da televisão*, proposto por Mittell. Nele podemos observar a existência de seis dimensões/funções da TV

<sup>4</sup>Metáfora de Brunner (1988) para o complexo jogo da cultura latino-americana em sua formação multiétnica. Para autor, ao nos defrontarmos com a cultura, ela nos devolve um *espejo trizado* que desnuda nossa heterogeneidade e pluralidade (Ibid.: 15). Preservamos a grafia em espanhol, pois, compreendemos que o sentido expande o que está descrito nos dicionários – fragmentar e/ou destruir. Brunner parece investir numa circunstância/superfície/condição em que o sentido se associa à construção e/ou formação. Isto é, a superfície pode estar com *trizas*, mas não se rompe, não cai.

<sup>5</sup>No original: “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)”. Essa e demais traduções são dos autores deste artigo.

<sup>6</sup>Essas dimensões e funções são avaliadas como centrais na cultura estadunidense, mas podemos observá-las, também, na sociedade brasileira, resguardadas as devidas proporções culturais e de organização social.

circunscritas na cultura<sup>6</sup> (Figura 1). Mittell (Ibid.) esclarece que essas dimensões/ funções são, pois, coexistentes e tensionam-se mutuamente. Ainda de acordo com o autor, no que concerne especificamente ao campo da pesquisa científica, compreender a TV em sua globalidade – a partir de todas essas dimensões – não é uma tarefa fácil; assim, os pesquisadores elege-m e concentram-se em uma ou outra dimensão.

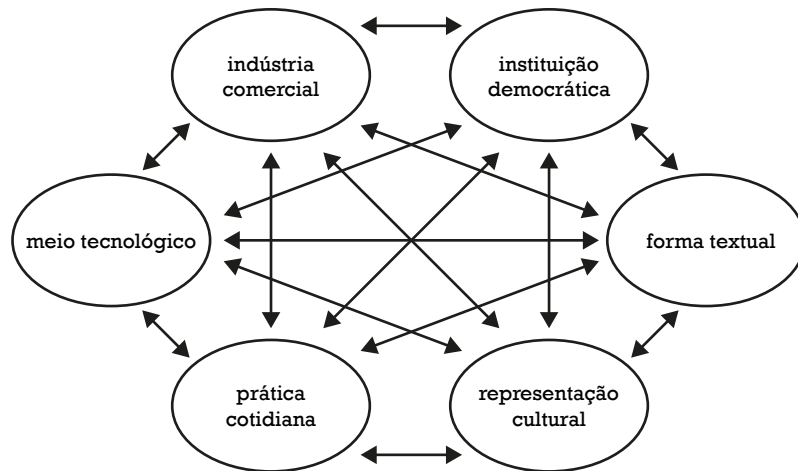


FIGURA 1 – Circuito da televisão  
 Fonte: Mittell (Ibid.: 9, tradução nossa)

Nos estudos de televisão, a dimensão da *forma textual* concentra o menor investimento de pesquisa se comparada às demais dimensões da televisão na sociedade. Pesquisadores dos EUA e do Brasil (Butler, 2010; Mittell, 2010; Pucci Junior, 2013; Rocha, 2015; 2016; 2017; Santana; Pucci Junior, 2014; Thompson, 2003) observam que a forma textual tem sido, historicamente, negligenciada. Butler (2010), Mittell (2010) e Thompson (2003) registram razões para esse fato: i) a prevalência dos estudos de sociologia e de etnografia que, no curso histórico, não necessariamente resultaram em métodos que promovessem uma análise audiovisual da TV, um horizonte possível de investigação; ii) 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<sup>7</sup>.

Na introdução de *Television Style*, Butler (2010: 1-2) lança a pergunta: “Ousamos olhar atentamente para a televisão?”<sup>8</sup>. A pergunta se justifica, pois Butler registra em epígrafe uma citação atribuída a Rudolf Arnheim, para

<sup>7</sup> Nesse sentido, Thompson (2003) identifica um atraso nas análises dos produtos televisivos, de modo específico, devido à prevalência da noção de fluxo, a partir de Raymond Williams (2016), que diz da dinâmica de organização da programação televisiva de modo sequencial e interrompido da programação.

<sup>8</sup> No original: “Dare we look closely at television?”

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 o autor, a noção de autoria observava o estilo como uma manifestação da *visão* do indivíduo singular. Foi com base nessa noção que François Truffaut e artífices 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: 80) previu que “a imagem da televisão sempre conservará sua legibilidade medíocre”<sup>9</sup>.

Faltou a esses autores a oportunidade de acompanhar/testemunhar o decurso do desenvolvimento da televisão nas sociedades, porém, seus postulados teóricos permaneceram e ainda são usados para analisar o meio televisivo. Assim, segundo Thompson, ora o potencial estético e artístico é, de modo contumaz, negado à televisão; ora, as imagens televisivas são avaliadas a partir de uma estética cinematográfica. Pucci Junior (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” (Ibid.). 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.

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. Ressalta-se nesse aspecto, o desenvolvimento de tecnologias específicas, sobretudo a implantação da televisão digital e a popularização de aparelhos com alta definição (HD). Em conjunto, esses processos 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. Este artigo se inscreve nesse esforço de investigação.

Diante do que expomos até aqui, podemos, pois, fazer duas constatações que nos movem: i) a telenovela tem o seu valor cultural amplamente reconhecido, e na dimensão verbal, o aspecto da referencialidade temática é valorizado, no caso, a temática da terra em Benedito Ruy Barbosa; ii) o mesmo não podemos afirmar em relação ao potencial audiovisual dessas obras e do reconhecimento

<sup>9</sup> No original: “the television picture will always retain its mediocre legibility”.

da importância das imagens na televisão. 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 na forma textual – não são meros *adornos* na/da composição audiovisual.

Por essa visada, 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 imagem/palavra/som.

## ELEMENTOS METODOLÓGICOS PARA UMA ANÁLISE ESTILÍSTICA DA TELEVISÃO

Da relação imagem/palavra/som a televisão deriva seu estilo. Butler defende um entendimento de estilo como sendo qualquer padrão técnico de imagem-som que sirva uma *função* dentro do texto televisivo. Desse modo, podemos concluir que todos os textos televisivos contêm estilo. Para Butler (2010: 15), “estilo é a sua estrutura, a sua superfície, a rede que mantém juntos seus significantes e através do qual os seus significados são comunicados”<sup>10</sup>.

<sup>10</sup> No original: “style is their texture, their surface, the web that holds together their signifiers and through which their signifiers are communicated”.

A inspiração de Butler vem de David Bordwell (2008), um estudioso da história do estilo no cinema que procurou estabelecer que a *poética* se refere ao estudo de como os filmes são agrupados e como, em contextos determinados, eles provocam efeitos particulares.

Estilo em cinema importa porque o que as pessoas chamam de conteúdo vêm até nós através da utilização padronizada de técnicas do meio. [...] Estilo é a textura tangível de um 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. (Ibid.: 32)

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, o estilo interroga o poder significativo do som e da imagem na televisão – ou em outros termos do composto imagem/palavra/som. 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.

Como Butler (2010) argumenta, a análise do estilo também indaga pela função, e o lugar mais apropriado para proceder a uma análise da heterogeneidade formal de uma representação é a representação mesma. Falar em função contribui para o entendimento de que a relação imagem/palavra/som não é uma simples questão técnica, mas é, sim, o *locus* de um conflito. Em outras palavras, imagem/palavra/som são os nexos nos quais os antagonismos políticos, institucionais e sociais entram em jogo na materialidade mesma da representação.

No estudo aqui apresentado daremos dois dos quatro passos metodológicos propostos por Butler (Ibid.): a *análise descritiva* e a *análise funcional*<sup>11</sup> do estilo. A descrição seria o que o autor chama de passo básico e todos os estudos de mídia que se dedicam ao estilo devem desenvolver um método de descrição da “superfície de percepção” (Bordwell, 2008) de uma obra. É preciso, então, buscar o estilo nos detalhes da transmissão de som, palavra e imagem. É preciso uma “engenharia invertida” da forma textual televisiva para que possamos compreender o seu estilo. Assim, a atenção ao detalhe que roteiristas, diretores, editores, e demais profissionais dedicam à construção de um texto televisivo é demandada e empregada na sua desconstrução. O objetivo da descrição não é replicar um programa, mas colher dele os elementos que sirvam para promover a análise.

Por sua vez, a análise funcional, baseada na “teoria funcional do estilo” no cinema de Noël Carrol (2003), visa detectar os propósitos do estilo e suas funções no composto imagem/palavra/som. Ao fazê-lo, o analista examina o funcionamento do estilo dentro do sistema textual buscando padrões de elementos estilísticos e, em um nível mais elevado, as relações entre os próprios padrões. Usando estilo e forma de maneira intercambiável, Carrol afirma,

A [abordagem] descritiva diz que a forma fílmica é o montante total de todas as relações entre os elementos do filme. A funcional diz que a forma fílmica inclui apenas os elementos e relações intencionados para servir como o meio para o propósito do filme. (Ibid.: 141)

Butler aponta várias funções do estilo televisivo. As quatro primeiras foram herdadas do cinema, e as demais ele desenvolveu para aquele *medium* de modo específico. São elas: denotar, expressar, simbolizar, decorar, persuadir, chamar ou interpelar, diferenciar e significar *ao vivo*.

Diante do exposto, o nosso esforço de pesquisa tende, então, a se debruçar sobre a forma textual televisiva – seu composto imagem/palavra/som para: i) reconhecer o potencial audiovisual e estético dos produtos da televisão, em específico a telenovela; ii) eleger a forma textual desses produtos como objetos/guias para as reflexões culturais que proporcionam/ensejam; iii) compreender

<sup>11</sup> A *análise histórica* dependeria de um recuo nos programas do gênero a fim de identificar padrões. Já a *análise avaliativa* até mesmo Butler entende como problemática pela falta de parâmetros mais específicos para se julgar a estética televisiva. Por ora, essas análises não se ajustam à economia deste artigo.

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; Pucci Junior, 2016: 12).

O que expomos até aqui visa, também, nos situar em dois lugares: i) o lugar teórico-conceitual de onde observamos a televisão e sua inscrição na cultura, o nosso esteio é a teoria social crítica latino-americana; e ii) o lugar metodológico que se concentra na forma textual televisiva, cuja orientação procedimental inspira-se em Butler (2010), que nos oferece as *análises descritiva e funcional*, não apenas para compreender o estilo, mas, também, para nos apontar os elementos que compõem as experiências visuais, que cumprem nelas determinadas funções e acenam para o que está fora da – e, ao mesmo tempo, subjaz à – materialidade, isto é, as matrizes culturais.

### ANÁLISE DAS CENAS: QUEM MANDA E QUEM OBEDECE?

Para as análises foram colhidas duas cenas que confrontam um personagem de posses e um personagem sem posses em negociação que envolve terra. Os excertos são das telenovelas *Renascer*<sup>12</sup> e *O Rei do Gado*<sup>13</sup>, que integram o grupo que nomeamos como *A saga dos coronéis*<sup>14</sup>, conforme vemos na Figura 2.

**A saga dos coronéis**

Título	Ano	Rede	Duração
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
CABOCLÁ	2004	GLOBO	Telenovela 18h
OREI 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

FIGURA 2 – Quadro A Saga dos Coronéis

Fonte: Pereira (2018), a partir de Memória Globo (2008)

### EM RENASCER

A cena de *Renascer* reúne o coronel Zé Inocêncio (Antônio Fagundes) e Tião (Osmar Prado). Inocêncio é o protagonista, de origem incerta, que chegou à zona cacauera de Ilhéus (BA) em algum momento do ciclo do cacau. Tomando posse de uma extensão de terra, elimina inimigos por meio de tocaia e prospera ao

<sup>12</sup> Exibida pela TV Globo, entre 8 de março de 1993 a 14 de novembro de 1993, e pelo Canal Viva, entre 7 de novembro de 2012 e 5 de setembro de 2013.

<sup>13</sup> Exibida pela TV Globo, entre 16 de junho de 1996 e 15 de fevereiro de 1997, e pelo Canal Viva, entre 9 de fevereiro de 2011 e 30 de novembro de 2011.

<sup>14</sup> Compreende tramas cujo enredo enfatiza a questão da terra, tema que constatamos, na pesquisa de tese, como transversal na obra de Barbosa (entre as décadas de 1960 e 2010) a partir de um protagonista latifundiário. A nomeação do grupo não tem caráter normativo e a proposição esteia-se na análise das sinopses.



longo dos anos. Apelidado de *Coronelzinho*, por ser o mais jovem dos mandões locais, Inocêncio é reconhecido como justo. Na meia idade, sobre ele recaem lendas como a de possuir um Cramulhão<sup>15</sup> a quem deve a prosperidade.

Já Tião é um ex-catador de caranguejos que se transfere com a família para a zona do cacau, na esperança de melhorar de vida. Ele se emprega na fazenda do coronel Teodoro (Herson Capri), rival de Inocêncio. Na região, Tião conhece a mística que cerca o velho coronel: na florada do cacau, ele monta num bode preto que voa e urina sobre a plantação, aumentando a produtividade. A lenda não é rechaçada por Inocêncio. Ilustrado e rotulado como crédulo pelos demais personagens da trama, Tião recorre à intercessão do coronel para que este lhe ensine a forma de criar um Cramulhão e, assim, ter, em suas palavras, “um bocadinho de chão”. Esse é o mote da cena do capítulo 25, cujos *frames* estão destacados na Figura 3<sup>16</sup>.



FIGURA 3 – *Renascença*: alternância de planos e o posicionamento dos personagens em cena

Fonte: *Renascença* (1993)

O cenário é a sala da casa-grande da fazenda de Inocêncio. Na primeira linha observamos a alternância de planos fechados e médios que mostram Tião em pé, segurando o chapéu no peito, em posição de reverência ao coronel, a quem ouve atentamente. Zé Inocêncio, por sua vez, está sentado em sua poltrona de patriarca – vemos, nos dois últimos *frames* da terceira linha, um braço bordado no encosto da poltrona. Trata-se, pois, de uma insígnia de poder. No curso do diálogo, o coronel permanece, a maior parte do tempo, sentado dando as instruções, com o dedo indicador em riste denotando a postura de mando. No primeiro minuto, há um *background* (BG), com sons de instrumentos de percussão africanos que conferem à cena tensão e ambiência mística. Nos minutos seguintes o diálogo prossegue sem BG.

<sup>15</sup> Figura da cultura popular que diz de um diabo preso numa garrafa, um artefato de proteção e prosperidade.

<sup>16</sup> A Rede Globo detém o Direito Autoral das imagens usadas neste artigo. Conforme orientações da Globo Universidade, há, nas Figuras 3 e 4, a marca d'água da emissora e do Viva (canal Globosat), respectivamente.

O coronel enfatiza que o pacto é um negócio, cujos termos são secretos. A primeira recomendação: criar uma galinha preta virgem que será “galada” pelo diabo; assim, na noite de Sexta-feira Santa, ela botará um ovo que não pode tocar o chão. Outras recomendações: degolar a galinha, fazer o sangue jorrar em torno da casa e chocar o ovo na axila esquerda, por 21 dias e 21 noites. Nesse momento, o crente Tião, em expressão de espanto, faz o cômico gesto de olhar para a axila esquerda e dizer: “Debaixo do suvaco? Mas’ié?”.

Nessa materialidade visual, a proposição do pacto e de seus preceitos evoca a matriz do realismo maravilhoso, pois há a simbiose entre o estatuto demiúrgico da posse e o poderio político e econômico encarnado na figura do coronel. Assim, pois, Inocêncio, uma vez investido desses poderes passa a interferir no chamado mundo empírico/racional como um monarca absoluto. Em outros termos, o poder místico e o poder econômico e político, ambos provenientes da posse da terra, convivem, pesam sobre a população local e não são questionados por ela, mas aceitos.

De acordo com Irleomar Chiampi (1980), no campo dos estudos literários, o realismo maravilhoso conta com uma tradição de investigativa consolidada, porém, segundo Rocha e Alves (2015: 66), no que concerne aos estudos de televisão há um uso indistinto “entre este termo e realismo fantástico<sup>17</sup> e realismo mágico”. Na crítica literária, o realismo maravilhoso se difere dos demais termos por designar a não disjunção entre o natural e o sobrenatural. O termo expressa, ainda, uma tomada de posição de romancistas (Alejo Carpentier, Gabriel Garcia Márquez, entre outros) e demais artistas latino-americanos (entre 1940 e 1970) ante a narrativa realista de matriz europeia, ao transgredir o real sem romper com ele, e a afirmação de uma América Latina de origem mestiça, heterogênea, sincrética. Em suma, um continente complexo onde convivem o moderno e o arcaico; a razão e os mitos.

Sendo o novo romance hispano-americano uma expressão poética do real americano é mais justo nomeá-lo com um termo afeito, tanto à tradição literária mais recente e influente (o realismo), como ao sentido que a América impôs ao conquistador: no momento de seu ingresso na História, a estranheza e a complexidade do Novo Mundo o levaram a invocar o atributo maravilhoso para resolver o dilema da nomeação do que resistia ao código racionalista da cultura europeia. (Chiampi, 1980: 50)

Ante o absurdo de chocar um ovo na axila esquerda (o lado do coração, explica Inocêncio, esotericamente), Tião não duvida, ele crê. As expressões físicas e faciais do personagem, seus sinais afetivos funcionam, nessa experiência

<sup>17</sup>No Brasil, esse termo é empregado para qualificar as obras *O Bem Amado* (1973) e *Saramandaia* (1976), de Dias Gomes.

visual, para denotar que o maravilhoso convive com os personagens em um dado espaço, sem que eles estranhem a sua manifestação. Outra lenda local narra que Inocêncio “plantou” um facão aos pés do jequitibá-rei e, por isso, não morrerá “nem de morte matada, nem de morte morrida”. O fato de o coronel ter sobrevivido às tocaias respalda a lenda. Mais uma vez, a existência do maravilhoso é observável, é classificável, mas não é questionada (Ibid.: 19), o que vem a corroborar a construção de um homem que, uma vez investido como coronel, age ante os demais como um semideus.

Assim, cremos, em concordância com Martín-Barbero (2009), que o popular sobrevive dentro do massivo por meio da mestiçagem. A telenovela *Renascer* mostra diversas estruturas sincréticas da cultura popular (Canclini, 1989) inseridas no enredo. Já nos referimos ao pacto com diabo, ao facão aos pés do jequitibá-rei, mas há, ainda, as referências ao bumba-meu-boi, ao culto aos santos, às festas da colheita e o ritual de *beber o defunto*. Há, também, as formas orais e as modas de viola pelas quais a mística de Zé Inocêncio é repassada transgeracionalmente; além das formas do vocabulário popular em expressões como “mas’iê”, “pr’a mode’que”, “desinfeliz” e “vosmicê” que evidenciam os processos de formação de palavras (morfologia), por meio de justaposição e de aglutinação.

Observamos, ainda, a sobrevivência do popular no melodrama, quando notamos a presença de quatro possibilidades dramáticas baseadas em quatro sentimentos fundamentais (Martín-Barbero, 2009: 167-172): do *medo* emerge uma situação terrível, executada pelo arquétipo do *traidor*, típico dos romances; do *entusiasmo*, sobressai uma situação excitante, encenada pelo *justiceiro*, típico das epopeias; da *dor*, advém a reação de identificação e piedade para com a *vítima*, típica das tragédias; do *riso*, emerge o burlesco, a farsa e a paródia, na figura do bobo, do bufão ou do *clown*, típicos da comédia.

Em *Renascer*, o coronel ora oscila entre a composição estrutural de justiceiro – como alguém que sofreu sob a ação dos inimigos, mas que os venceu, sempre associado pela população local como um homem amigo e leal, incapaz de injustiças e, por isso, admirado. Porém, ele assume feições de traidor, pois, em diversos momentos, expressa poucos escrúpulos e comportamentos morais e éticos questionáveis, é, por isso, temido, como vemos na cena com Tião. Já o seu interlocutor, ante o coronel, oscila entre os sentimentos de admiração e temor. Ora podemos ver Tião na posição da vítima, por diversas vezes, vociferando sobre a injustiça no que concerne a distribuição de terras, o assédio moral no trabalho, o estigma e o preconceito; ora sua composição nos permite vê-lo como o *clown*, um ser desajustado ao meio, angustiado.

No decurso da cena, é evidente que Inocêncio faz uma troça com aquele que é “gente do coronel rival”. Logo o objetivo não é, necessariamente, ridicularizar

o Tião, mas o seu chefe. Porém, para Tião as instruções do pacto são verdades e se ajustam ao objetivo de “enricar”. Temos, assim, dois personagens em dissenso. A direção de atores evidencia isso nas expressões que cada personagem assume no diálogo. Inocêncio complica o ritual, porém, Tião demonstra consentir com os termos, o personagem pensa, planeja e pretende agir. Assim, talvez no intuito de demover Tião desse intento, Inocêncio com o dedo em riste, sentencia – agora não é apenas o coronel quem vocifera, mas a entidade que ele encarna: “Tem mais uma coisa! No momento em que o diabinho quebrar o ovo e sair pra vida, um dos seus filho vai morrer. O Cramulhão é que vai fazer a escolha e alminha dele vai tá lá, nas profunda!”

O primeiro *frame* da segunda linha corresponde ao momento dessa sentença, Inocêncio é enquadrado em plano fechado, empossado como “Senhor coronel”. O BG retorna, dessa vez com instrumentos de cordas conferindo suspense ao clímax do diálogo. Há um corte para Tião que é enquadrado em primeiríssimo plano. As palavras do mandão estão impressas nas expressões do jeca, sua tristeza, sua resignação e sua desesperada esperança (nos três *frames* seguintes), ele resoluto pronuncia:

TIÃO – Eu vou sacrificar um pra sarvar o outro e o resto dos filho que eu vou fazer com minha Joana, depois que a gente enricar. Senhor coronel José Inocêncio, eu não vou dizê pra ninguém, eu não vou contá pra ninguém, essa prosa que nós acabamo de ter aqui.

O último *frame* da segunda linha e o primeiro da terceira mostram Inocêncio, em plano fechado, enquanto o BG prossegue, com a expressão de perplexidade diante da assertiva de Tião. A sequência termina, em plano conjunto ainda com o BG: o coronel se levanta, encerra a conversa e se despede de Tião, mas, antes, recomenda que ele retire de casa todas as imagens de santos para não atrapalhar o pacto. Inocêncio caminha em direção à saída, abre a porta, e o trabalhador rural sai de cena – não só de cena, mas de qualquer outro meio de mobilidade social e econômica.

As operações visuais e sonoras desse diálogo funcionam na construção de uma ambiência mística que tem o protagonista da trama não apenas como um latifundiário cujas terras são produtivas, em meio à praga que devasta as fazendas vizinhas, mas como alguém que alça a divindade. É interessante notar que na composição imagem/palavra/som, nessa cena, faz ascender a figuração do mando. A posição dos atores em cena expressa a reverência do sem posses diante do potentado senhor de terras que, em seu trono, decide os destinos, diante daquele que nada pode a não ser crer.

É importante não lermos Zé Inocêncio, apesar da alcunha de *coronel*<sup>18</sup> que ostenta, como uma expressão do coronelismo. De fato, a trama, apesar de ambientada em 1993, faz referência ao ciclo de produção do cacau, na Bahia. O ciclo cacauzeiro foi deflagrado entre 1889 e 1930, período em que esse produto passou a ser um recurso estratégico para a economia da Primeira República. É justamente nesse período histórico que Vitor Nunes Leal (1997) e José Murilo de Carvalho (1997) localizam o coronelismo como um momento específico do mandonismo.

Isto é, o coronelismo é um sistema datado historicamente, teria iniciado com o federalismo implantado pela República (em 1889), em substituição ao centralismo do Império, e terminado com a implantação do Estado Novo. Para evitar a imprecisão é, pois, necessário um esforço para distinguir os conceitos de coronelismo, mandonismo e clientelismo. De acordo com Leal (1997: 40), o coronelismo é um “compromisso de troca de proveitos entre o poder público, progressivamente, fortalecido, e a decadente influência social dos chefes locais, notadamente dos senhores de terras”, ou seja, está relacionado à estrutura de poder fundiário brasileiro e ao declínio das grandes fazendas de monocultura<sup>19</sup>.

O mandonismo, de acordo com Leal (Ibid.) e Carvalho (1997), se refere às estruturas oligárquicas e personalizadas de poder arbitrário. Há várias designações: mandão, potentado, chefe, caudilho, *capo* e coronel. Geralmente, qualifica o indivíduo que tem a posse de algum recurso estratégico para o ciclo econômico. Nas tramas listadas na Figura 2, esse recurso é a terra. É em torno dela que gravita um conjunto de relações de poder. 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.

Já o conceito de clientelismo refere-se, de acordo com Leal (1997) e Carvalho (1997), às relações bilaterais de troca entre atores sociais e políticos de poder desigual. Segundo Carvalho, o clientelismo é um tipo de relação que envolve concessão de benefícios públicos, fiscais, de crédito, de isenções e de troca de apoio político. Os autores explicam que o clientelismo e o mandonismo são fenômenos mais amplos que o coronelismo, mas elucidam que é inegável que o coronelismo envolve relações de troca de natureza clientelística.

Cumpramos ressaltar, em concordância com Carvalho (Ibid.), que o mandonismo não é um sistema, é, pois, uma matriz longa da nossa cultura política – existe desde a colonização e muda, historicamente, “de acordo com os recursos controlados pelos atores políticos, em nosso caso pelos mandões e pelo governo” (Ibid.: 134). 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.

<sup>18</sup> O termo coronel deriva dos títulos da Guarda Nacional, criada no Império. De acordo com Carvalho (Ibid.), essa instituição patrimonial foi um mecanismo de cooptação dos proprietários rurais que compravam suas patentes e tinham o controle da população local.

<sup>19</sup> No Brasil, a progressão de uma série de fatores reduziu o poder da estrutura coronelística: o crescimento demográfico, a urbanização e a industrialização reordenaram a organização social, o que demandou a criação de instituições públicas com trabalho especializado. Mas isso se sucedeu de modo desigual em diferentes regiões.

Creemos que Inocêncio, ao ser enquadrado com o dedo indicador em riste, tem sua composição assentada na matriz do mandonismo, mas não é só isso. Há uma mescla, uma simbiose com a matriz do realismo maravilhoso. Assim, o “Senhor coronel” é esse híbrido que alça ao pedestal das deidades. Tião, ao sair dali, dará consecução ao plano e criará, de fato, uma galinha preta dentro de uma gaiola, da qual não se separará nem para dormir, ou seja, ele se agarrará à possibilidade desesperada de tirar a família da miséria. O personagem passa a ser conhecido e nomeado como Tião Galinha, carregará o estigma de louco, será apartado do convívio social (ele é preso acusado de assassinato) e a cova será seu único “bocadinho de chão”.

No caso de Tião, conquanto a credulidade o arrebate na estrutura de *clown*, esta ainda enseja outra dimensão que diz da piedade que o conduz à representação da *vítima*. Ademais, tal credulidade ganha coerência sobre a chave analítica do maravilhoso, pois a realidade *sui generis* da América Latina nos leva a compreender que nela convivem, em condições de igualdade, o acontecimento histórico e o mítico. E esses aspectos poderiam ganhar forma em eventos encantadores, estranhos, insólitos; em metáforas que revelavam uma riqueza imaginativa que muito inspirou a resistência tão característica e cara a esse povo diante dos fatos e acontecimentos, muitas vezes, absurdos. É próprio do realismo maravilhoso evitar a contradição e a separação entre as esferas do real e do irreal. Seu valor não é referencial, mas, sim, metafórico, pois ele oferece outra forma de cognição que se realiza muito menos pelo questionamento, pela indagação, e mais pelo efeito de encantamento. Constitui-se, portanto, em outra matriz cultural que sustenta o drama encenado na cena posta em análise.

### EM O REI DO GADO

A cena de *O Rei do Gado* reúne o fazendeiro Bruno Mezenga (Antônio Fagundes) e Regino (Jackson Antunes). Bruno é o protagonista da telenovela, um homem que possui terras no Sudeste, Centro-Oeste e Sul do país. O pecuarista vive em Ribeirão Preto (SP), é criador de gado de corte, daí o apelido de *rei do gado*. Mezenga ostenta a obstinação capitalista de ampliação de suas propriedades e defende que uma pessoa deve vencer por seus próprios méritos, ditar as regras e não estabelecer dependência com o Estado, a não ser em termos de benefícios fiscais e de crédito. O fazendeiro rejeita a alcunha de coronel, mas, nem por isso, a sua composição deixa de se assentar numa estrutura de mando. Mezenga tem a tendência conciliadora para preservar tudo como está. Na trama, quando uma de suas fazendas é invadida por trabalhadores rurais sem-terra, ele evita confrontos e tenta retirá-los para outros assentamentos.

Regino é o líder dos trabalhadores rurais sem-terra. É um homem honesto, com vocação para o trabalho rural, sem filiação partidária e que entra em confronto com outras lideranças do movimento. Foi no acampamento de Regino que Bruno conheceu a segunda esposa, Luana (Patrícia Pillar), mulher cuja verdadeira identidade é desconhecida. Em retribuição aos cuidados que Regino e a esposa Jacira (Ana Beatriz Nogueira) dispensaram à moça, Bruno se reúne com o sem-terra para lhe propor um negócio. Esse é o mote da cena do capítulo 109, exibido em reprise no Canal Viva, cujos *frames* estão destacados na Figura 4.

O cenário é o escritório da casa de Mezenga, em Ribeirão Preto. Acompanhar esse diálogo na dimensão da visualidade nos possibilitou ver, num primeiro momento, os interlocutores em posição de igualdade, sentados frente a frente, discutindo sobre possibilidades aparentemente lucrativas para ambos. Em seguida, pela postura ostensiva do coronel, dedo em riste, seguida das expressões tensas de Regino, notamos que essas possibilidades foram colocadas em suspenso. Posteriormente, não mais em posição de igualdade, mas numa total ruptura da comunicação entre ambos, visualizamos Regino de pé, de costas para Mezenga, com expressões, primeiro de angústia, depois de tristeza e decepção; assim, percebemos que já não mais havia mais nada em comum entre eles.

O primeiro *frame* mostra o enquadramento de nuca de Bruno, perspectiva pela qual visualizamos Regino de frente. O líder dos sem-terra está no ponto mais escuro do cenário, em tom azulado, e, relativamente distanciado de seu interlocutor. Ambos estão sentados, um de frente para o outro. No quadro seguinte, o plano conjunto permite observar, com mais clareza, as posições distintas que ambos ocupam no cenário: Bruno está posicionado no ponto mais iluminado e adornado.



FIGURA 4 – *O Rei do Gado*: associações entre o posicionamento dos atores, o cenário e as expressões faciais

Fonte: *O Rei...* (1996)

Entre os interlocutores está a mesa de trabalho de Bruno, com papéis, pastas, envelopes. Na parede, ao fundo, há quadros com motivos campestres e, na extremidade da mesa (próximo a Regino), está uma escultura de carro-de-boi. Esses elementos decorativos funcionam na expressão da natureza dos negócios do protagonista, a pecuária; e o volume de papéis denota a extensão desses negócios. A mesa é um elemento cênico sugestivo, ela poderia, não só, metaforizar o *abismo* que separa os interlocutores em termos de poder, mas também, denota a dimensão de negociação entre pretensos sócios.

O posicionamento e as expressões faciais dos atores em cena são, também, elementos que marcam diferenciação se comparada com a cena analisada, anteriormente. Enquanto no caso de Tião, a distinção entre quem manda e quem obedece está colocada desde o princípio – o trabalhador é sequer convidado a sentar e sua postura é totalmente servil. Aqui, no caso de Regino, temos uma posição inicial de diálogo, de negociação, de proposição entre sócios – ainda que em condições desiguais, o que pode ser notado pela postura cabisbaixa de Regino sentado diante de Mezenga.

Regino está visivelmente constrangido naquele espaço. Nos quadros em que ele está destacado, em plano médio, o fundo aparece escuro e desfocado, num cenário que sugere que o personagem está imerso num universo de dúvidas. No quarto *frame* da primeira linha, próximo à cabeça do personagem, um abajur acessado é a única fonte de luz desse enquadramento. Com frequência, o olhar de Regino fita o chão e, por poucas vezes, ele encara seu interlocutor. A cena prossegue sem BG.

Bruno inicia a proposição de negócio ressaltando as virtudes morais de Regino (a honestidade, o senso de justiça e sua índole pacificadora), mesmo em face das dificuldades de liderar os sem-terra para assentamentos em meio a confrontos e chacinas. É interessante notar que, para oficializar a proposta de ceder terras para criação de gado ao acuado Regino, Bruno o retira do acampamento e o hospeda, com a esposa e filho, na mansão, garantindo a eles toda comodidade que as posses permitem. O terceiro *frame* da primeira linha corresponde ao momento em que Bruno faz a proposta num diálogo de frases curtas:

REGINO – Mas de que jeito?

BRUNO – O jeito, eu ajeito.

REGINO – Mas e as terra?

BRUNO – As terra, eu arranjo.

REGINO – Tá certo, seu Bruno. Mas e os boi?

BRUNO – Os boi, eu forneço, pelo menos até ocês começarem. E, também, ensino o jeito de lidar com eles.



No quarto *frame*, Regino expressa contentamento diante da proposta entendendo que haverá, por parte de Bruno Mezenga, a doação, de uma extensão de terra para ele e sua gente. Regino pergunta: “Pois, então, eu quero que o senhor me diga, o que é que a gente tem que fazer, pra merecer uma bondade dessa?”. O fazendeiro é incisivo: “Não é bondade, não, Regino. Eu tô lhe propondo um negócio. Não vou lhe dar nada de graça, não. Nem as terra, nem os boi, nem a ajuda que vocês precisarem. Vocês vão me pagar tudo com trabalho”. Na segunda linha, o clímax do diálogo, Bruno elucida a natureza da proposta que envolve abandonar a causa dos sem-terra e trabalhar para o fazendeiro em regime de parceria de produção. Assim, o enquadramento alterna o primeiro e o primeiríssimo plano, pois as minúcias do negócio serão pormenorizadas por Bruno, com o dedo em riste.

A terceira linha corresponde ao momento no qual observamos a mudança mais sensível entre os interlocutores. Regino escuta a proposta e interrompe o diálogo. Eles não estão negociando nas mesmas bases. O *preço* para entrar na sociedade é alto demais para Regino. Aqui já não há mais disposição ao diálogo, o que é evidenciado pela posição que Regino assume em cena: ele está de costas para o *rei do gado* que fuma um cachimbo – outra insígnia de poder. Não há busca de consenso, há interesses em direções contrárias como pode ser visto no segundo e quarto *frames* da Figura 4. Dessa vez, Regino, em primeiro plano, está mais iluminado dando ênfase ao momento em que se confirma: o líder dos sem-terra não poderá levar todo o grupo de trabalhadores rurais para a nova fazenda.

Há um corte e Regino, novamente, enquadrado em primeiríssimo plano de perfil, pergunta: “Mas o quê que eu faço com os outro?”. A câmera, então, deriva para esquerda e enquadra Bruno que responde, sem tirar o cachimbo da boca, de forma firme e racional: “Isso aí, você que vai ter que resolver, Regino”. A câmera deriva, novamente, em movimento reverso e enquadra, em primeiríssimo plano, a reação de tristeza de Regino. O diálogo termina com BG de suspense que contribui para a figuração da relação estabelecida entre ambos. De um lado, o rei do gado na posição de poder a oferecer um trato que desarticulará um movimento social. Do outro, Regino, na composição de *vítima* a enfrentar num dilema ético e moral: abandonar suas convicções para prosperar individualmente.

Em *O Rei do Gado*, ao que sugere a materialidade visual analisada, o debate sobre a terra se assenta na matriz do mandonismo, porém há um descolamento, um distanciamento da matriz do realismo maravilhoso. Diferente da cena anterior, aqui a referencialidade é mais política, econômica e social. Nessa telenovela, as personagens falam a favor da reforma agrária, tema dos discursos

do senador Caxias que critica e desqualifica as ações do governo para resolver a distribuição de terra no país. Cremos que o momento histórico era oportuno, pois na época, 1996, o Movimento dos Trabalhadores Sem Terra (MST) ganhou projeção na imprensa nacional com as ações de assentamentos e após o massacre de Eldorado dos Carajás (PA)<sup>20</sup>.

<sup>20</sup> Em 17 de abril de 1996, trabalhadores rurais sem-terra (integrantes do MST) protestavam, na BR-155, contra a demora na desapropriação de terras da Fazenda Macaxeira. A Polícia Militar foi encarregada de desobstruir a via que liga Belém ao sul do estado. No confronto, dezenove trabalhadores rurais foram mortos com tiros à queima roupa.

No caso de *O Rei do Gado* a postura e posicionamento de Regino, em cena, expressa certo isolamento, algo semelhante ocorre com outro personagem que reivindica a reforma agrária, o senador Caxias – e ambos morrem na economia do enredo. A partir de uma acepção política relativa às medidas de distribuição de terras, constatamos a noção presente em *O Rei do Gado* de que terra é para produzir, frente à outra noção de que terra é para se concentrar – daí, novamente a matriz do mandonismo. Pesquisadores da questão fundiária no Brasil e na América Latina (Janvry; Sadoulet, 2002) observam que a maioria dos países dessa região experimentaram, historicamente, reformas agrárias inconclusas, pois, o acesso à terra não foi acompanhado por um conjunto de reformas institucionais capazes de garantir produtividade e competitividade para os beneficiários. Para os autores, reformas incompletas se traduzem em mais uma variável para explicar a pobreza e a desigualdade na região.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Analisar os enquadramentos e as operações visuais e sonoras das duas cenas mostra-se importante, pois revela a forma como na televisão e na telenovela esses recursos se integram como auxiliares do constructo não apenas da encenação, em seu aspecto técnico, mas da dimensão subjetiva e narrativa. Trata-se, em cada cena, de personagens reunidos, em um trato particular em que fica exposta a diferença em termos de poder. Em ambas, temos duas personagens sem posses em dilema ético que envolve a terra: para Tião, sacrificar um filho para enriquecer; para Regino, abandonar a liderança dos sem-terra em proveito próprio.

As duas propostas envolvem certo sentido de *apadrinhamento*. No caso de Tião esse seria o resultado de uma aliança com uma entidade que facilitaria o acesso à terra, visto que esse trabalhador está desiludido. Em *Renascer*, há essa simbiose entre as matrizes do realismo maravilhoso e do mandonismo personificadas na figura do coronel cujo poder incide sobre a posse da terra e sobre a mobilidade na estrutura das classes sociais. O próprio Tião Galinha, ao ser interpelado pela esposa sobre a obstinação em enriquecer, em cena anterior do mesmo capítulo, profere: “Mas eu quero ser patrão! Deus quando fez o mundo, Joana, não deu terra pra ninguém. Pegaram seus pedaços, os que foram mais

espertos”. Novamente, a expressão do maravilhoso, pois o personagem vive e age no mundo da não disjunção entre o histórico e o miraculoso, entre o racional e o imaginário.

Já em *O Rei do Gado*, alcançamos um deslocamento, uma mudança na abordagem do tema da terra. Aqui, a matriz do mandonismo entra no espaço de cena. No embate entre Mezenga e Regino, o trabalhador rural é posto, também, em dilema ético, porém a chave cognitiva para resolução é racional. Para Regino, o impasse na distribuição de terras se resolveria em saber quantas terras devolutas existem no país e quantas famílias podem ser assentadas nessas áreas. Há em Regino, além do senso de liderança, um senso de coletividade, por essa razão e ele declina da proposta de Bruno Mezenga – mais grave: ele recusa a dita parceria com o rei do gado que nomeia a telenovela – o que poderia arrebatrar esse personagem à estrutura de *herói/justiceiro*.

Apesar de observarmos essa mudança na abordagem do tema da terra em *Renascer* e em *O Rei do Gado*, três aspectos permanecem em comum: i) a questão da terra assume um caráter de insolubilidade; ii) a pobreza e as poucas oportunidades de mobilidade na estrutura social ante a concentração de terras; iii) e as complexas articulações entre tradição e modernidade, entre o arcaico e o moderno, entre continuidades e descontinuidades que caracterizam as culturas latino-americanas. Desse modo, as duas telenovelas de Benedito Ruy Barbosa, se tomadas em conjunto, revelam um *espejo trizado* em que vemos um tecido complexo sociocultural que endossa a assertiva de Brunner (1994: 69): “em uma sociedade existem sociedades distintas”<sup>21</sup>.

<sup>21</sup> No original: “en una sociedad existen sociedades distintas”.

Ressalta-se, ainda, a importância e a oportunidade de analisar a experiência visual oferecida pela televisão, pois pelo composto imagem/palavra/som escorrega o histórico e cultural que sustentam a temática na terra nas obras postas em escrutínio. 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 revela a potência de a telenovela interagir com temas do cotidiano sociopolítico, configurando-se como uma experiência que é estética e cultural. 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.

O viés da tematização da terra varia de acordo a vocação de cada obra (as tramas rurais, as tramas urbanas, as tramas históricas e as contemporâneas). As figurações de mando e de propriedade da terra atravessam a teledramaturgia de Barbosa e explicitam como essas questões estão, ainda, abertas em nossa

agenda política. A terra, em Barbosa, apresenta um caráter movediço: ora é o problema debatido nos diálogos das personagens, ora é o espaço de cena para a ação das personagens (conflitos, tocaias, massacres, grilagens etc.) e ora alça a condição de quase personagem das tramas expressando certa relação de contiguidade com o humano. Assim, terra e homem se entrecruzam no aspecto universal da existência. ■

### REFERÊNCIAS

- BAZIN, A. Will CinemaScope save the film industry? In: \_\_\_\_\_. *Bazin at work: major essays and reviews from the forties and fifties*. Translated from the French by Alain Piette and Bert Cardullo. New York: Routledge, 1997. p. 77-92.
- BORDWELL, D. *Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema*. Tradução Maria Luiza Machado Jatobá. Campinas: Papyrus, 2008.
- BRUNNER, J. J. *Un espejo trizado: ensayo sobre cultura y políticas culturales*. Santiago de Chile: Flacso, 1988.
- \_\_\_\_\_. Notes on modernity and postmodernity in Latin American culture. *Boundary 2*, New York, v. 20, n. 3, p. 34-54, 1993. DOI: 10.2307/303339
- \_\_\_\_\_. Tradicionalismo y modernidad en la cultura latinoamericana. In: HERLINGHAUS, H.; WALTER, M. (Orgs.). *Posmodernidad en la periferia: enfoques latinoamericanos de la nueva teoría cultural*. Berlin: Langer, 1994. p. 48-82.
- BUTLER, J. G. *Television style*. New York: Routledge, 2010.
- CANCLINI, N. G. *Culturas híbridas*. Tradução Ana Regina Lessa e Heloisa Pezza Cintrão. São Paulo: Edusp, 1997.
- CARROL, N. Film form: an argument for a functional theory of style in the individual film. In: \_\_\_\_\_. *Engaging the moving image*. New Haven: Yale University, 2003. p. 124-145.
- CARVALHO, J. M. Mandonismo, coronelismo, clientelismo: uma discussão conceitual. *Dados*, Rio de Janeiro, v. 40, n. 2, 1997. DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/S0011-52581997000200003>
- CHIAMPI, I. *O realismo maravilhoso: forma e ideologia no romance hispano-americano*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- HERLINGHAUS, H.; WALTER, M. (Orgs.). *Posmodernidad en la periferia: enfoques latinoamericanos de la nueva teoría cultural*. Berlin: Langer, 1994.
- JANVRY, A.; SADOULET, E. Land reform in Latin American: ten lessons toward a contemporary agenda. *University of California*, Berkeley, June 2002. Available at: <<https://goo.gl/yAzvxn>>. Access: 29 June 2018.

- LEAL, V. N. *Coronelismo, enxada e voto: o município e o regime representativo no Brasil*. 3. ed. São Paulo: Nova Fronteira, 1997.
- LOPES, M. I. V. (Org.). *Telenovela: internacionalização e interculturalidade*. São Paulo: Loyola, 2004.
- MARTÍN-BARBERO, J. Narraciones sociales y mediación intercultural: el trabajo intermediador de Hermann Herlinghaus. *Nómadas*, Bogotá, n. 20, p. 26-35, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Tradução de Ronald Polito e Sérgio Alcides. 6. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2009.
- MARTÍN-BARBERO, J.; HERLINGHAUS, H. *Contemporaneidad latinoamericana y análisis cultural: conversaciones al encuentro de Walter Benjamin*. Madrid: Iberoamericana, 2000.
- MEMÓRIA GLOBO. *Autores: história da teledramaturgia*. São Paulo: Globo, 2008. v. 1.
- MITTELL, J. *Television and American Culture*. New York: OUP, 2010.
- MORIN, E. *Cultura de massas no século XX: o espírito do tempo*. Tradução Agenor Soares Santos. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 2002.
- O REI do gado. Criação: Benedito Rui Barbosa, Edmara Barbosa e Edilene Barbosa. Direção: Luiz Fernando Carvalho. Elenco: Antônio Fagundes, Jackson Antunes e outros. Rio de Janeiro: Rede Globo, 1996. 60 min, 209 capítulos, cor.
- PEREIRA, R. M. *Um bocadinho de chão: uma investigação sobre as televisualidades da terra e suas matrizes culturais em telenovelas de Benedito Ruy Barbosa*. 2018. 183 f. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2018.
- PUCCI JUNIOR, R. L. Inovações estilísticas na telenovela: a situação em Avenida Brasil. In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DOS PROGRAMAS DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO, 12., 2013, Salvador. *Anais eletrônicos...* Salvador: Compós, 2013. Disponível em: <<https://goo.gl/31tm4R>>. Acesso em: 27 out. 2014.
- RENASCER. Criação: Benedito Rui Barbosa, Edmara Barbosa e Edilene Barbosa. Direção: Luiz Fernando Carvalho. Elenco: Antônio Fagundes, Osmar Prado e outros. Rio de Janeiro: Rede Globo, 1993. 50 min, 213 capítulos, cor.
- RICHARD, N. Latinoamérica y la posmodernidad. *Escritos*, Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje, Puebla, n. 13-14, p. 271-220, jan./dez. 1996.
- ROCHA, S. M. Desenvolvimento tecnológico, estilo televisivo e telenovelas: possíveis reconfigurações do gênero na produção de Gabriela.

- Galáxia*, São Paulo, n. 29, p. 180-194, jun. 2015. DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/1982-25542015119029>
- \_\_\_\_\_. *O estilo televisivo e sua pertinência para a TV como prática cultural*. Florianópolis: Insular, 2016.
- \_\_\_\_\_. Estudios visuales y estilo televisivo: porque no existen medios puramente visuales. *Chasqui*. Revista Latinoamericana da Comunicación, Quito, n. 135, p. 297-316, 2017. DOI: <http://dx.doi.org/10.16921/chasqui.v0i135.2920>
- ROCHA, S. M.; ALVES, M. L. C. O estilo do Realismo Maravilhoso na figuração da política da diferença em Saramandaia. In: MARTINO, L. M. S.; MARQUES, A. C. S. (Orgs.). *Teorias da comunicação: processos, desafios e limites*. São Paulo: Plêiade, 2015. p. 63-90.
- ROCHA, S. M.; PUCCI JUNIOR, R. L. *Televisão: entre a metodologia analítica e o contexto cultural*. São Paulo: A Lápis, 2016.
- SANTANA, G; PUCCI JUNIOR, R. L. As estratégias sincréticas da narrativa da minissérie Suburbia. In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DOS PROGRAMAS DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO, 13., 2014, Belém. *Anais...* Belém: Compós, 2014. Disponível em <<https://goo.gl/hqEvmB>>. Acesso em: 27 out. 2014.
- SARLO, B. *Modernidade periférica: Buenos Aires 1920 e 1930*. Tradução de Júlio Pimentel Pinto. São Paulo: Cosac & Naify, 2010.
- THOMPSON, K. *Storytelling in film and television*. Cambridge; London: Harvard University, 2003.
- VILLALOBOS, F. C. Matrices culturales: pluralidad, emoción y reconocimiento. *Anthropos: Huellas del Conocimiento*, Barcelona, n. 219, p. 173-179, 2008.
- WILLIAMS, R. *Televisão: tecnologia e forma cultural*. Tradução Márcio Serelle e Mário Francisco Ianni Viggiano São Paulo: Boitempo; Belo Horizonte: PUC, 2016.

---

Artigo recebido em 25 de janeiro de 2018 e aprovado em 5 de junho de 2018.