

Telenovela brasileira e *Brasil Profundo*^a

Brazilian telenovela and “Deep Brazil”

MARIA IMMACOLATA VASSALLO DE LOPES^b

Universidade de São Paulo, São Paulo – SP, Brasil

RESUMO

Pelo menos desde a década de 1990, venho trabalhando progressivamente na construção epistemológico-empírica de uma nova concepção de telenovela e, mais amplamente, de ficção televisiva, através dos conceitos *narrativa da nação* (Lopes, 2003) e *recurso comunicativo* (Lopes, 2009). Acrescento agora um terceiro conceito — *Brasil Profundo*, uma noção ainda em desenvolvimento. Presente em relatos de viajantes e descobridores, em crônicas e narrativas, nele se forjaram as categorias *sertão* e *litoral*, que remetem a contrastes entre os espaços rural e urbano e que acabaram sendo apropriadas pelos meios de comunicação, pelo livro, pelo cinema e, depois, pela televisão. No entanto queremos avançar uma proposta mais atual de *Brasil Profundo*, que afirma mais a hibridização sertão/litoral do que sua oposição ou complementaridade. Para isso, faremos uma abordagem da temática, seguida de uma análise empírica em imagens de filmes do Cinema Novo e em três ficções televisivas de 2023: a série *Cangaço novo* (Prime/O2), as telenovelas *Terra e paixão* (TV Globo) e *Vai na fé* (TV Globo).

Palavras-chave: Telenovela, Brasil Profundo, Sertão-Mar, hibridização.

ABSTRACT

Since at least the 1990s, I have been progressively working on the epistemological-empirical construction of a new conception of telenovela and, more broadly, of television fiction, through the concepts of *narrative of the nation* (Lopes, 2003) and *communicative resource* (Lopes, 2009). Now, I add a third—*Deep Brazil*, a notion still under development. Present in reports by travelers and discoverers, in chronicles and narratives, it was in this context that the categories of *sertão* and *litoral* were forged, which ended up being appropriated by the media, books, cinema, and, later, television, in order to highlight the contrasts between rural and urban spaces. However, we want to advance a more current proposal of *Deep Brazil*, which affirms more the hybridization of *sertão* and *litoral* than their opposition or complementarity. For this, we will make an approach to the theme followed by an empirical analysis in images from Cinema Novo films and in three television fictions from 2023: *Cangaço novo* (Prime/O2), *Terra e paixão* (TV Globo), and *Vai na fé* (TV Globo).

Keywords: Telenovela, *Deep Brazil*, backlands-sea, hybridization.

^a Trabalho apresentado no 34º Encontro Anual da Compós.

^b Professora Titular Sênior da ECA-USP. Coordenadora do Centro de Estudos de Telenovela (CETVN ECAUSP). Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-3477-1068>. E-mail: immaco@usp.br.

O sertão vai virar mar
e o mar vai virar sertão

Corisco

— Sergio Ricardo e Glauber Rocha

Somos lo que somos porque sabemos contarnos
y ese contarnos, el relato hace parte constitutiva
de lo que somos, y de lo que podemos
y de lo que soñamos

— Jesús Martín-Barbero

INTRODUÇÃO

DE QUE FORMAS são construídos os imaginários sobre o que somos nas telenovelas, ou melhor, de onde vem o que nos é contado nessas ficções, que remetem à elaboração de identidades de comunidades, de regiões, do país, e que alcançam grande audiência ou repercussão? Essas questões levaram-me ao encontro da noção *Brasil Profundo*. Estão presentes no último *Anuário Obitel* (2024) e podem ser respondidas de muitos modos: pelo ritmo com que se narra, pelas coisas que são contadas, pelas formas como se conta. Hoje, não existe mais uma forma única de contar ficção, seja através de estruturas como as do melodrama clássico, seja com conjuntos diversos de possibilidades que envolvem a própria complexidade inscrita na narração ficcional, já que, em meio à avalanche de conteúdos nas telas atuais, “contar histórias é um jogo de luz e sombras, do visível e do invisível, da proximidade e da distância”, como nos diz Han (2023, p. 70). Porém tentar responder às complexas questões acima implica ir além de observar as estruturas das histórias na tela, para colocar uma questão básica: *quais matrizes culturais estão presentes nas narrativas das ficções televisivas?*

O conceito *Matrizes Culturais* remete à cartografia das mediações de Jesús Martín-Barbero, conforme apresentada por Lopes (2018). Para os objetivos deste artigo (apresentar respostas tentativas às questões levantadas pelo *Anuário Obitel* 2024), interessa-nos recortar, nessa cartografia, o eixo diacrônico *Matrizes Culturais – Formatos Industriais*. Esse eixo funcionará como integrador do conjunto de reflexões que serão feitas abaixo e que servirão de base para a construção da noção *Brasil Profundo* na telenovela. Esta tem por base o olhar complexo (Morin), de que o todo está na parte e a parte está no todo, e a abordagem transmídia, que coloca em movimento o livro, o cinema e a televisão — ambas dirigidas à questão teórica da identidade nacional (flagrada nos mapas

barberianos) e a objetos comunicacionais empíricos que vão do livro *Os Sertões* a filmes do Cinema Novo; do conceito popular-massivo; e de ficções televisivas recentes. Essas dimensões do objeto são mais que convergentes: são transmídias — do livro ao cinema e à televisão¹.

¹ Essa abordagem transmidiática poderia ter recortado outros meios de comunicação, como do livro, ao jornal, ao rádio e à televisão. Ou por outra, do jornal, ao teatro e à televisão.

SITUANDO O BRASIL PROFUNDO ENTRE MATRIZES CULTURAIS E FORMATOS INDUSTRIAIS

Como já afirmamos (Lopes, 2018), no método cartográfico de Martín-Barbero, podemos identificar as ferramentas através das quais se promove o olhar para o novo. Essas ferramentas são a *migração conceitual* e a *construção de metáforas*: migração conceitual de um domínio para outro, o que garante a ressignificação e ampliação de conceitos e noções originariamente disciplinares; e a construção de metáforas para o pensamento não linear, sua abertura a diversas interpretações ou reinterpretções, para encontrar ressonância com as ideias de um interlocutor. Fazemos notar a adequada transposição dessas ferramentas ao quadro teórico-conceitual do presente artigo.

Figura 1

Mediações comunicativas da cultura



Fonte: Jesús Martín-Barbero. *De los medios a las mediaciones*. Bogotá, Convenio Andrés Bello, 1998. Elaborado por Lopes (2018).

² *Long Durée*, conceito de Fernand Braudel. Ver abaixo.

O esquema cartográfico move-se sobre dois eixos: o diacrônico, ou histórico de longa duração² — entre *Matrizes Culturais* e *Formatos Industriais* — e o sincrônico: entre *Lógicas de Produção* e *Competências de Recepção ou Consumo*.

A relação entre Matrizes Culturais e Formatos Industriais remete à história das mudanças na articulação entre movimentos sociais e discursos públicos, e destes com os modos de produção do público que agenciam as formas hegemônicas de comunicação coletiva. Um exemplo: ligado inicialmente aos movimentos sociais dos setores populares nos começos da revolução industrial e ao surgimento da cultura popular-de-massas, que ao mesmo tempo nega e afirma o popular transformando seu estatuto cultural, o gênero melodrama será primeiro teatro e tomará depois o formato de folhetim ou novela em capítulos – no qual a memória popular (as relações de parentesco como eixo da trama) irá se entrecruzar, hibridizar, com o imaginário burguês (das relações sentimentais do casal) – e daí passará ao cinema, especialmente norte-americano, e na América Latina ao radioteatro e à telenovela. Essa história nos permite deslocar o maniqueísmo estrutural que nos incapacitou durante muito tempo de pensar a espessura das cumplicidades entre discursos hegemônicos e subalternos, assim como a constituição – ao longo dos processos históricos – de gramáticas discursivas originadas de formatos de sedimentação de saberes narrativos, hábitos e técnicas expressivas. (Martín-Barbero, 2001, p. 16–17)

Interessa-nos, aqui, situar no eixo temporal do mapa as *Matrizes Culturais*, onde aparecem as raízes da identidade nacional que se expressa na cultura popular, em que o gênero *Melodrama* será a narrativa por excelência e tomará formato de: teatro ambulante (séc. XVIII), folhetim (séc. XIX), cinema (séc. XX), radionovela (séc. XX) e, finalmente, telenovela em seu formato industrial (séc. XX e XXI), por meio da televisão e da internet. Por isso, podemos dizer com Bhabha (2013), em *Nações e Narrações*, que o imaginário de nação é sempre narrativa que dá sentidos à vida — começando com os sentidos de reconhecimento e pertencimento, e terminando como *nação imaginada* (Anderson, 1991), em movimentos sociais de disputa pelos sentidos. Os imaginários não são fixos, mas mutantes, por mais que a metáfora identitária das raízes que formam a nação tenda a naturalizá-los, fixando-os como perenes. Preferimos, então, a metáfora identitária da nação como *raízes moventes*, como pode ser percebida no eixo *Matrizes Culturais* – *Formatos Industriais*.

Até há pouco tempo, dizer identidade era falar de raízes — isto é, raízes e território, de longa data e de memória simbolicamente densa. Mas falar de identidade, hoje, implica também — se não quisermos condená-la ao limbo de uma

tradição desligada das mudanças perceptivas e expressivas do presente — falar de migrações e mobilidades, de redes e fluxos, de instantaneidade e distanciamento.

Brasil Profundo é uma noção ainda em desenvolvimento que objetiva garantir um tratamento adequado à singularidade da nação brasileira, ao tomar como questão de partida a ideia de que o Brasil real, vivido e singular, difere substancialmente de um Brasil tido como oficial pelas instituições especialmente vinculadas ao Estado e aos segmentos dominantes da sociedade brasileira. É preciso, portanto, construir formas de análise que se aproximem efetivamente das experiências nacionais dos brasileiros. Esse tipo de abordagem se faz importante, uma vez que possibilita acessar as dimensões da formação social, cultural, política e econômica brasileiras. Tais dimensões se aproximam do que Fernand Braudel (1965) denominaria, ao referir-se a certos fenômenos históricos, de *longa duração*.

Historicamente, a partir do século XIX, observa-se uma intensa discussão acerca do caráter nacional brasileiro, por parte de cronistas, intelectuais, escritores, artistas e naturalistas³. A abertura do século XX viu intensificarem-se os debates no que tange à brasilidade. Na década de 1930, a institucionalização da afirmação nacional da Era Vargas, a partir de uma política nacionalista, corporativista e populista, promoveu a oficialização do nacional, calcada no fortalecimento de uma identidade coletiva forjada pelo imaginário do samba, da tropicalidade e da mestiçagem. Na mesma década, consolidaram-se análises responsáveis por alçar o Brasil a tema digno de estudos nas Ciências Humanas e Sociais⁴.

A partir dessa tradição, e nessa trilha, podemos tomar *Brasil Profundo* como uma noção que engloba práticas e representações de longa duração, e se aplica a indivíduos socializados no interior do Estado-nação brasileiro que reinterpretam, traduzem e criam agenciamentos e articulações sociais, culturais, políticas e econômicas. Tais ações são possíveis porque essa massa de brasileiros age margeando, atravessando, subvertendo ou sobrepondo-se às instituições hegemônicas, em geral operacionalizadas por segmentos sociais detentores de maior acúmulo de capital econômico e/ou simbólico (Bourdieu, 2001). *Brasil Profundo*, portanto, traduz uma matriz de práticas que emergem com mais frequência nos segmentos subalternizados da classe trabalhadora brasileira, mas que comporta nuances para além da categorização de classe, espalhando-se como mentalidades que acionam comportamentos mesmo em setores sociais médios e, ocasionalmente, de elite, podendo se articular em intersecções como gênero, raça, regionalidade, entre outras.

³ Nomes como Manoel Bomfim, Capistrano de Abreu, Pedro Américo, José de Alencar, Gonçalves Dias, Carlos Gomes, Machado de Assis, Jean-Baptiste Debret, Euclides da Cunha, entre outros.

⁴ Citamos, na Sociologia, a contribuição dos trabalhos de Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda e Caio Prado Júnior. Essa tradição teve continuidade na Antropologia, com autores como Roberto DaMatta e Darcy Ribeiro; na Sociologia, com Guerreiro Ramos, Florestan Fernandes e Fernando Henrique Cardoso; na Ciência Política, com Carlos Nelson Coutinho, Chico de Oliveira e Francisco Weffort; na História, com Emília Viotti e Maria Isaura Pereira de Queiroz. Na ciência econômica, autores como Celso Furtado deram contribuição na mesma senda — citando apenas alguns.

UMA TRANSMIDIAÇÃO VIRTUOSA: LIVRO, CINEMA, TELEVISÃO

Em termos transmidiáticos ou interseccionais, consideramos que o livro *Os Sertões*; os filmes do Cinema Novo: *Vidas Secas*, de Nelson Pereira dos Santos (1963), *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de Glauber Rocha (1964), e *Os Fuzis*, de Ruy Guerra (1964); e os artigos “Telenovela como narrativa da nação” e “Telenovela como recurso comunicativo” (Lopes, 2003, 2009), formam um arcabouço útil para esclarecermos certos aspectos da noção *Brasil Profundo*. E fazemos isso com o objetivo de esclarecer os termos em que se consolidou a aproximação entre as linguagens literária, cinematográfica e teledramatúrgica.

O termo *Brasil Profundo* foi retirado da literatura brasileira, especificamente da obra de Euclides da Cunha, *Os Sertões* (1902), a fim de que esse termo possa garantir um tratamento adequado à singularidade da nação brasileira. Uma das maiores contribuições de Euclides da Cunha para o pensamento social brasileiro foi ter feito da ideia de sertão uma forma de compreender nossa formação nacional, conjugando de forma inexorável o homem ao meio onde vive. Dessa forma, transcendendo uma limitação espacial precisa e se tornando uma forma de interpretar o Brasil, a palavra sertão passou a carregar dentro de si um conjunto de significados, capazes de produzir um novo *topos* no interior da tradição literária e sociológica brasileira, possibilitando que novas gerações de intelectuais e escritores viessem a pensar e dizer o Brasil através do sertão.

Nas mãos de Euclides da Cunha, a ideia de sertão se transformou em um conceito-chave dentro de sua obra, que gira em torno de um motivo central: a necessidade de descobrir um Brasil a partir de suas margens. Essas duas categorias, sertão e litoral, forjaram-se ao mesmo tempo como opostas e complementares: opostas porque uma expressava o reverso da outra e complementares porque, como em um jogo de espelhos, uma foi sendo construída em função da outra. São categorias que se tornaram centrais dentro do pensamento social brasileiro, em análises que realizam um movimento pendular entre o familiar e o estranho dentro de um mesmo país, repetindo a incômoda e persistente constatação de que “o Brasil não reconhece o Brasil”. Enquanto o litoral é quase sempre dado por conhecido, o sertão, por sua vez, viria a se tornar objeto e razão do mito nacional, preservado em algum lugar do imaginário e da vivência concreta dos brasileiros.

A destacar que, pelo menos desde Euclides da Cunha, a imaginação cultural brasileira se dedicou efusivamente a explorar o tema do sertão como forma de compreender e representar nossa formação nacional. Mais do que em oposição ao litoral, foi em contraste com a noção de região colonial que o imaginário sobre o sertão começou a ser construído: era o oposto do mundo segundo a ordem estabelecida por duas instâncias de poder, o Estado e a Igreja.

O escritor, ao mesmo tempo em que constrói o mito da brasilidade sertaneja, vivencia-o de forma singularmente dramática. Ao casamento das ideias de Brasil e Sertão como elementos simbólicos praticamente sinonímicos, há também conflito entre as ideias de sertão e nação no pensamento euclidiano.

Sabe-se que a visão de mundo do homem que chegou ao alto sertão da Bahia, com a incumbência de noticiar para um periódico sulista os derradeiros momentos do massacre dos sertanejos de Antonio Conselheiro, estava profundamente mergulhada nos pressupostos e preconceitos advindos do credo cientificista, isto é, evolucionismo, determinismos climático e biológico e, de uma forma mais geral, do positivismo.

Entretanto, a *imagem mítica do sertão, enquanto elemento de fundação da nacionalidade* — imagem do paraíso terreal, berço da nação, reduto do homem primordial da brasilidade — foi inicialmente, e de forma restrita, uma construção discursiva da literatura romântica. Em Euclides, tal sentimento sobre-existiu, aninhado com os mais elevados valores do cientificismo.

Se, em 1897, Euclides da Cunha chegou ao arraial de Canudos como mais um repórter, preso às visões civilizadas do litoral sobre o sertão, o confronto com a trágica realidade dilacerou internamente o escritor, transformando o livro em um manifesto a favor da memória dos heroicos seguidores de Conselheiro, afirmando a existência de uma brasilidade sertaneja como algo essencial à formação histórica do Brasil.

A paisagem sertaneja projetada em *Os Sertões* é, para além da nomeada terra desconhecida, uma construção simbólica pela qual temos o cenário do martírio e da subsequente redenção. “*O sertanejo é antes de tudo um forte*”.

Segundo Oliveira (2002), a partir da oposição estrutural entre campo e cidade, surge nesse contexto perfeito exemplo de como esses significados de pureza e essencialidade ligaram-se ao conceito de sertão naquele período, enquanto as cidades do litoral eram imaginadas como sombrias, degradadas, elementos que impossibilitavam a construção da brasilidade. Dessa maneira, o esquecimento que o país impunha ao sertão fora, de certa forma, benéfico, pois gerou condições para que, sob o sol sertanejo, forjasse-se uma gente original que, no imaginário de uma geração, passou a expressar a alma nacional.

Sessenta e dois anos separam a publicação de *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, do lançamento do filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de Glauber Rocha, em 1964. Entre as duas obras, a imaginação cultural brasileira não cessou de se apropriar e de dar novos significados à ideia de sertão, que desembarcou entre nós na forma de palavra e se transformou, nas mãos do próprio Euclides da Cunha, em uma *poderosa chave interpretativa do Brasil*.

Vamos encontrar em cineastas da primeira fase do movimento Cinema Novo os que se inspiraram em Euclides da Cunha e em outros autores clássicos da literatura brasileira para elaborar um novo projeto de cinema para o país (Queiroz, 2019). Para tanto, é reconhecida a centralidade de três filmes que compuseram a chamada “Trilogia do Sertão”: *Vidas Secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963), *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha, 1964) e *Os Fuzis* (Ruy Guerra, 1964). Além da influência exercida pela literatura sobre esses filmes, os diretores do movimento descobriram na literatura o impulso de sua militância política, a vontade de interpretar o Brasil, a sensibilidade necessária para descobri-lo e discuti-lo em seus filmes. Foi a partir do diálogo com a literatura, principalmente, que esses diretores conseguiram realizar obras complexas em termos de temporalidade; na elaboração de imagens que abrem o passado histórico do Brasil em busca de referências para compreender as disputas políticas do começo da década de 1960. Nas palavras de Ismail Xavier (2001), o diálogo com a literatura possibilitou ao Cinema Novo “trazer para o debate certos temas de uma ciência social brasileira, ligados à questão da identidade e as interpretações conflitantes do Brasil como formação social” (p. 18–19). O Cinema Novo foi responsável por colocar a cinematografia brasileira em outro patamar, tanto em termos de qualidade estética quanto de comprometimento político e social.

Em *Vidas Secas*, chama a atenção a forma como Nelson Pereira dos Santos procurou ser fiel ao estilo de Graciliano Ramos: temos um filme atravessado por silêncios prolongados. A paisagem do sertão configura-se em um lugar de fuga social, repleto de sombras, fissuras e deformações de uma nação que se projetava cheia de espaços vazios. Um lugar que revela a existência dos párias, uma gente retirante que foge para o litoral, expulsa do sertão pelas secas prolongadas. Personagens que falam pouco, como que para evitar qualquer desperdício de energia. Homens e mulheres imersos em uma rusticidade extrema, que vivem no “inferno”, como diz um personagem.

Em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, temos a representação do que Ivana Bentes (2013) denominou de “o embrião da ira revolucionária” (p. 83). Em um exercício de recapitulação das revoltas do passado, temos a conjugação implacável de dois conceitos inseparáveis na cabeça de Glauber Rocha: a fome e a violência. O sertão emerge como espaço de redenção, em que o povo brasileiro — representado pelas figuras do vaqueiro Manuel e de sua companheira Rosa — caminha como sobre as brasas ardentes de sua própria história, guardada em um passado que não cessa de sobreviver e bater no tempo presente.

Já em *Os Fuzis*, sob a câmera de Ruy Guerra, a distância que separa aqueles que passam fome dos que não passam é implacável. Para ele, a miséria não é uma

estética, mas sim, antes de tudo ou antes de qualquer coisa, uma aberração. O Estado não é inoperante, mas, sim, o principal responsável — assim como todos nós. *Os Fuzis* não nos tranquiliza e nos mostra que, por vezes, falamos em nome do povo sem a ele pertencer e de uma forma que ele não compreende. Por isso, é preciso recuar a câmera, respeitar uma dimensão ética diante de um universo social que, definitivamente, é estranho aos que não passam fome.

Os sertões mostrados por filmes do Cinema Novo são territórios reais e simbólicos com grande apelo no imaginário. Territórios em crise, onde habitam personagens impotentes ou em revolta, signos de uma revolução por vir ou de uma modernidade fracassada. Segundo Bentes (2013), “na passagem do Brasil rural ao urbano, tematizada no cinema dos anos 1960, os sertanejos transformaram-se em favelados e suburbanos, ‘ignorantes e despolitizados’, mas também rebeldes primitivos e revolucionários, capazes de mudanças radicais, como nos filmes de Glauber” (pp. 101–102).

Na mesma década dos filmes mais influentes do Cinema Novo, surgia a telenovela como nova fonte para pensar o Brasil, na medida em que foi se tornando um poderoso componente do imaginário coletivo da sociedade (Ferro, 1992).

A história da telenovela começou quando passou a construir sua própria linguagem, tornando-se *narrativa da nação*.

O marco reconhecido por todos foi a telenovela *Beto Rockefeller* (Tupi, 1968), quando a narrativa se abasileirou ou se “indigenizou” (Buonanno, 2004).

Talvez o maior desafio de usar a telenovela como fonte seja lidar com sua poderosa impressão de realidade, que se deve à riqueza perceptiva dos materiais gravados, criando uma impressão de naturalidade por vezes difícil de contrapor.

A intenção do texto é evidenciar o papel dos meios de comunicação, especificamente da televisão, na configuração da identidade cultural. Como afirmamos, é um espaço de fronteira em que se encontram a literatura, o cinema e a televisão, onde as intersecções permitem a realização de estudos transdisciplinares, aos quais este artigo se filia.

A TELEDRAMATURGIA NACIONAL OU “EU VEJO O BRASIL NA NOVELA”

A consolidação da novela como o gênero mais popular e lucrativo da televisão está vinculada a uma mudança de linguagem, saudada por autores brasileiros com trabalho acumulado no rádio e no cinema. A oposição entre novelas realistas, críticas da realidade social, cultural e política brasileira, e novelas fantasiosas, ou dramalhões feitos para fazer chorar, marcou o debate entre os profissionais de novela, assim como a literatura sobre o tema e a opinião do público.

Para além dessa oposição, interessa marcar que, embora a versão fantasiosa, também conhecida como mexicana, procure se manter distante do comentário social e político e não admita o humor, a versão nacional, apesar de incorporar comentários sobre assuntos contemporâneos, também se rege fortemente pelas origens folhetinescas do gênero.

A partir do final dos anos 1960 e seguindo o modelo proposto pela TV Tupi, as novelas da Globo se contrapuseram ao estilo fantasioso que dominava a produção anterior, propondo uma alternativa realista. É o paradigma da novela brasileira que foi sendo construído a partir da novela *Beto Rockefeller* (Tupi, 1968). Esse paradigma trouxe a trama para o universo contemporâneo das cidades grandes brasileiras, o uso de gravações externas, introduziu a linguagem coloquial, o humor inteligente, uma certa ambiguidade dos personagens e, principalmente, referências compartilhadas pelos brasileiros. Sintonizou as ansiedades liberalizantes de um público, tanto masculino quanto feminino, recém-chegado à metrópole, em busca de instrução e integração aos polos de modernização urbana. Essa quase obsessão pela conjuntura social é acomodada à estrutura seriada e interativa do folhetim e mobiliza o gênero melodramático como *matriz cultural* e dispositivo de comunicabilidade. As tramas das novelas são, em geral, movidas pela representação de uma contemporaneidade sucessivamente atualizada, seja nos estilos de vida, nas referências a acontecimentos correntes e, principalmente, nas tramas familiares e amorosas.

Um repertório de sentidos em disputa vai sendo construído, e são repertórios nacionais e atuais na época em que vão ao ar.

Alçada à posição de principal produto de uma indústria televisiva de grandes proporções, a novela passou a ser um dos mais importantes e amplos espaços de problematização do Brasil, das intimidades privadas aos cenários públicos. Essa capacidade *sui generis* de sintetizar o público e o privado, o político e o doméstico, a notícia e a ficção, e de constantemente renovar as imagens do cotidiano está inscrita nas histórias das telenovelas, que combinam convenções formais do documentário e do melodrama televisivo.

É isso que mais tipifica a telenovela em dois planos estruturais: promotora de padrões de consumo e da verossimilhança das histórias contadas em estilos que vão do *realismo* ao *naturalismo*.

Essa marca da telenovela torna-se mais forte na medida em que tem que lidar com o Outro. O sujeito aparece à medida que se relaciona com o outro, diferencia-se dele, atribui significado a si enquanto reconhece ou desconhece o outro. O aspecto dual dessa identificação ou identidade é discutido por Homi Bhabha (2013), que defende que há também uma relação de aproximação, de desejo pelo lugar desse outro. Para se diferenciar, há de se criar algo próprio,

características individuais, mas isso só acontece na medida em que há a relação com o outro.

A partir de diferentes fatores e configurações, identidades vão se formando. Segundo Garcia Canclini (1995 p. 163), “a identidade é uma construção que se narra”. Para ele, a partir de “acontecimentos fundadores” como independência, defesa de território, embates contra estrangeiros, aqueles que se aglutinam (seja por ocuparem o mesmo território, seja por hábitos e gostos comuns) ordenam suas diferenças e passam a conviver a partir de seus modos de legitimação para se estabelecerem como diferentes dos demais. A condição de semelhança produz a verossimilhança, ou seja, para uma afirmação chegar à confirmação, é necessário que sua narração se ligue a pontos reconhecíveis pelo seu destinatário, partilhando de códigos semelhantes que os tornem capazes de compreender um ao outro. Isso pode explicar muito da presença das diversidades nas telenovelas atuais, como que confirmando seu recurso comunicativo para interpelar o *Brasil Profundo*, seja no campo, na cidade, na periferia ou nas favelas.

BRASIL PROFUNDO EM FICÇÕES TELEVISIVAS RECENTES

Vamos nos servir da metáfora do *Brasil Profundo*, poderosa chave interpretativa do Brasil, que apareceu ao longo do ano de 2023, em diferentes formatos (telenovelas, séries), em produções inéditas, *remakes* e reprises. A ficção televisiva brasileira, notadamente a telenovela, vem se consolidando como *narrativa da nação* (Lopes, 2003) e *recurso comunicativo* (Lopes, 2009), presente na era atual do streaming como espaço de debate de temas ligados à questão da identidade e das interpretações conflitantes do Brasil como formação social. As imagens da televisão não estão apenas no presente; elas representam um conjunto de complexas relações temporais, como se devêssemos pensar a nação brasileira como um encontro de diferentes épocas, espaços, imagens e vozes.

Nos relatos de viajantes e descobridores, nas crônicas, diários e textos narrativos de ordem diversa, as categorias *sertão* e *litoral* se forjaram ao mesmo tempo como opostas e complementares: opostas porque uma expressava o reverso da outra e complementares porque, como em um jogo de espelhos, uma foi sendo construída em função da outra. São categorias que se tornaram centrais no pensamento social brasileiro, em análises que realizam um movimento pendular entre o familiar e o estranho dentro de um mesmo país, repetindo a incômoda e persistente constatação de que “o Brasil não reconhece o Brasil”. Transformadas em categorias essenciais para representar a nação, o que nos interessa aqui é que elas foram apropriadas pelos meios de comunicação, tanto pelo livro quanto pelo cinema e pela televisão, ressaltando os contrastes entre os cenários rural

e urbano. No entanto queremos avançar na apropriação da metáfora do Brasil Profundo para uma concepção mais atual, que afirma mais a hibridização do sertão e do litoral do que sua oposição ou complementaridade.

Trabalhar na lavoura de cacau ou com o gado, na indústria pesada, realizando o trabalho elementar dos “homens comuns” — suas trajetórias sintetizam a realidade de uma grande parcela da população brasileira, vivendo sempre sob relações instáveis de trabalho, sem fronteiras definidas entre o campo e a cidade, migrando de um lugar para outro em busca de emprego. Suas vidas poderiam ser a síntese de uma análise de um Brasil que não respeita limites rígidos entre cenários e modos de vida, que se retroalimentam e produzem essa formação social tão própria. O *Brasil Profundo* é, portanto, uma analogia do Brasil onde reside grande parte da população, seja no sertão ou no litoral. Ao longo de nossa história, houve um silenciamento de povos e culturas dominados pelo capitalismo, colonialismo, holocausto indígena, escravidão e corrupção. Não é difícil perceber que, dentro do *Brasil Profundo* hibridizado, cabem tanto as histórias de *Saramandaia*, *Pantanal* e *O Rei do Gado* quanto as de *Vale Tudo*, *Avenida Brasil* e *Vai na Fé*. São todas narrativas da nação imaginada, nas quais se encontram intensas semelhanças e diferenças, desigualdades e opressões.

O ano de 2023 foi marcado por produções que narraram o *Brasil Profundo* hibridizado na televisão e no streaming do país e que, pela qualidade narrativa e técnica, conquistaram crítica e audiência. Tomamos a série *Cangaço Novo* (Prime Video/O2) e as telenovelas *Terra e Paixão* e *Vai na Fé* (ambas da TV Globo, de 2023) como nosso corpus empírico de análise.

O Brasil Profundo em Cangaço Novo

Série escrita por Mariana Bardan e Eduardo Melo, numa coprodução do Prime Video com a produtora independente O2 Filmes, estreou em agosto de 2023 e contou com oito episódios. O estilo narrativo e visual caracterizou a série como “rural moderno” e teve inspiração no *nordestern*⁵. Desde seu lançamento, entrou para o top 10 das séries mais vistas da plataforma em 49 países⁶. A série conta a história de Ubaldo, um bancário em São Paulo que, após a morte do pai, descobre que tem uma herança a receber em uma cidade fictícia do sertão do Ceará. Sem memória da infância, reencontra as irmãs e se une a uma delas, que lidera um bando de assalto a bancos. O drama é conduzido por forte violência, misticismo e crítica aos mandantes locais, corruptos e exploradores da população.

Destacamos o roteiro, com o tratamento complexo das personagens, que enfrentam dilemas morais e psicológicos; a escolha de um elenco majoritariamente nordestino; e o investimento na produção, que possibilitou infraestrutura e logística nas gravações na Paraíba, além de muitas cenas de ação⁷. O *Brasil*

⁵ O gênero *nordersten* (palavra que une o Nordeste brasileiro ao *western* americano) ganhou força desde 1953, com o filme *O Cangaceiro*, de Lima Barreto, e atualmente está representado pelo premiado filme *Bacurau* (Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, 2019).

⁶ Entre os países em que foi mais assistido estão Portugal, Canadá, Angola, Moçambique, Quênia, Costa do Marfim, Arábia Saudita e Emirados Árabes Unidos.

⁷ As gravações ocorreram na região de Campina Grande, interior da Paraíba, conhecida como “Roliúde Brasileira”.

Profundo foi revelado por meio de uma história que narra um país diverso e complexo, paradoxalmente intolerante e solidário frente aos desafios vividos.

O *Brasil Profundo* em *Terra e Paixão*

Terra e Paixão, telenovela de autoria de Walcyr Carrasco e Thelma Guedes, foi produzida e exibida pela TV Globo em 221 capítulos. Foi outro exemplo de “rural moderno”. Ambientada na fictícia e pequena cidade de Nova Primavera, no Mato Grosso do Sul, a telenovela narra a história da professora Aline, cujo marido foi assassinado a mando de um poderoso latifundiário da região. Interessado nas terras da viúva, o empresário do agronegócio a persegue e utiliza sua influência para boicotá-la e subverter as leis, com a cumplicidade da polícia local. Ao final, após longas investigações, questões familiares traumáticas e escândalos midiáticos, o ruralista perde seu poder sobre a cidade.

Sendo a telenovela um produto audiovisual que dialoga com a cultura de seu tempo, atualiza e insere novos comportamentos no cotidiano de sua audiência, dita tendências e tem um grande potencial educativo que, segundo Baccega (2011), reflete e refrata a sociedade⁸. Ao construir uma nação imaginada na qual receptores se reconhecem, por efeito de seu *recurso comunicativo* (Lopes, 2009), a temática “rural” aponta para um passado escravista, pautado pela construção de latifúndios e pela apropriação do bem público por interesses privados. No centro está a disputa por terras e a busca por justiça frente à indiferença das instituições (Hollanda, 1995).

Com o estilo naturalista que marca as telenovelas atuais, *Terra e Paixão* trouxe um conjunto de histórias diversas que apontaram para temáticas identitárias e de direitos sociais, tais como: uma protagonista negra com sua família, que lutou pelo direito à terra; personagens representantes de minorias, como o casal homoafetivo Kelvin e Ramiro, que teve repercussão midiática ao questionar a “masculinidade hegemônica” (Connell & Messerschmidt, 2013); e a atriz trans Luana Shine, que tocou em pautas de cidadania por seu apelo ao respeito à sexualidade e por lutar e conseguir acesso à escola noturna para jovens e adultos. Trouxe, também, o ineditismo de um núcleo indígena, com atores indígenas vivendo sua cultura por meio de cantos e danças, apesar da marginalização na cidade, mas, felizmente, afastado da mera figuração e do estereótipo comum.

Por outro lado, mas não contraditoriamente, a narrativa apresentou fortes marcadores melodramáticos, como a moral tradicional e patriarcal de personagens, a oposição entre o bem e o mal, o final punitivo dos vilões, a ênfase no universo das relações familiares — todo um conjunto de elementos consagrados do gênero melodrama (Martins; Santos, 2009). Um *Brasil Profundo* a partir de

⁸ Maria Aparecida Baccega, VEJA, Entrevista em 24 jan. 1996.

suas contradições e uma experiência de teledramaturgia que destacou temáticas que circulam nos telejornais e que são vividas no cotidiano do país.

O Brasil Profundo em Vai na Fé

Para responder à hipótese do *Brasil Profundo* hibridizado, selecionamos uma obra que nos permite apresentar um panorama não só do presente, mas também do passado e das perspectivas de futuro das narrativas ficcionais da televisão brasileira.

Telenovela “urbana” criada e escrita por Rosane Svartman, com direção artística de Paulo Silvestrin, veiculada em 179 capítulos, de 16 de janeiro a 11 de agosto de 2023, na faixa das 19h, *Vai na Fé* pode ser tomada como obra-símbolo, em forma, conteúdo e modos de distribuição e recepção, do que está acontecendo com as narrativas na ficção televisiva brasileira, como se procurará demonstrar na presente análise.

Telenovela urbana, foi protagonizada por Sheron Menezes, atriz com 20 anos de atuação na televisão, que representou Sol, uma mulher negra, evangélica, focada na família, que garante sua sobrevivência vendendo “quentinhas”. Viúva, ela decide trabalhar como *backing vocal* do cantor Lui Lorenzo (José Loreto), o que dá início a uma série de conflitos e reencontros da heroína com personagens de seu passado, entre eles Benjamin (Samuel de Assis), seu grande amor da juventude, agora casado com Lumiar (Carolina Dieckmann), e Theo (Emílio Dantas), o responsável pela separação do casal quando jovens.

Esse quinteto de personagens principais foi acompanhado por tantos outros que compuseram uma narrativa complexa, envolvendo temas sociais relevantes, tais como violência de gênero e sexual, racismo, discriminação social e racial, contrabando, religiosidade, bullying, homofobia, doenças terminais, alopecia, relacionamentos homoafetivos e etarismo — tema que rendeu cena de grande repercussão por meio de Wilma Campos (Renata Sorrah).

Há forte representatividade de tipos brasileiros em cada capítulo de *Vai na Fé*, ao apresentar “gente como a gente”, algo relacionado à maneira como a narrativa constrói a identidade de suas personagens. Para tanto, os autores se valeram de problemáticas sociais atreladas a características do melodrama, como o maniqueísmo, o elemento musical inserido na narrativa, a valorização do espírito de família — instituição que, a partir das relações entre seus membros, estabelece com o público-alvo uma relação de valores pedagógicos e identitários, como aponta Jesús Martín-Barbero (2001): “o enorme e espesso enredamento das relações familiares, que como infraestrutura fazem a trama do melodrama, seria a forma pela qual a partir do popular se compreende e se expressa a opacidade e a complexidade que revestem as novas relações sociais” (p. 166).

Vai na Fé trabalha, ao longo de toda a narrativa, a representatividade LGBTQIA+. Isso e mais, pois a grande representatividade na obra está em seu elenco majoritariamente negro, em papéis de destaque e de diversos estratos sociais. O Brasil é um país que historicamente explorou mão de obra escravizada, indígena e negra, e que, apesar de 55,5% da população se declarar negra⁹, somente em 2023 assistiu-se ao seu maior produto cultural encenado majoritariamente por negros. Na dialética ficção e realidade que caracteriza a telenovela brasileira, *Vai na fé* reflete e incorpora lutas e conquistas da população negra contemporânea contra o racismo histórico.

Uma operação metalinguística de grande repercussão na telenovela foi uma cena do penúltimo capítulo: o encontro da personagem Wilma Campos com os renomados autores Glória Perez, Walcyr Carrasco e João Emanuel Carneiro, em que ela se dirige aos autores, cita falas de personagens icônicos escritos por eles e propõe um brinde às telenovelas. Ao realizar esse exercício metalinguístico, *Vai na Fé* assume sua herança da teledramaturgia brasileira e, como que apontando para seu futuro, reúne, numa mesma cena, autores que consagraram a telenovela como produto cultural e popular. Exemplificando: enquanto Walcyr Carrasco e Glória Perez foram os autores das maiores audiências do ano no *prime time* da televisão aberta, João Emanuel Carneiro foi o autor da primeira telenovela totalmente gravada para o streaming Globoplay — *Todas as Flores* —, com sucesso de crítica e de público¹⁰.

⁹ Censo de 2022 do IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística). Pelo levantamento, a identificação da pessoa negra se dá por autodeclaração, sendo o número total da população negra a somatória daqueles que se declaram pretos ou pardos.

¹⁰ Posto que *Verdades Secretas 2* (Globo, 2021), a primeira novela produzida pelo Globoplay, é uma continuidade da novela homônima de Walcyr Carrasco exibida na TV Globo em 2015.

ALGUMAS CONCLUSÕES

Colocamos a *telenovela como narrativa da nação* em diálogo transmídia com a literatura e o cinema, introduzindo a noção de *Brasil Profundo*, não restrita a determinados espaços geográficos e simbólicos, como *sertão/mar*.

Encontramos esse *Brasil Profundo* na religiosidade expressa na conversão do protagonista da telenovela *Vai na Fé*, Benjamin, ao candomblé, e nas personagens evangélicas dessa telenovela, presentes também na série *Cangaço Novo*. Esse marcador religioso, comum nas duas obras, é um sinal inequívoco da hibridização do litoral e do sertão, implicada na concepção contemporânea de *Brasil Profundo*. Além disso, a partir do marcador regional, ele esteve presente tanto nos espaços urbanos e periféricos de *Vai na Fé* como também em histórias ambientadas no interior do país, como são os casos das telenovelas *O Rei do Gado* (Globo, 1996), em reprise de sucesso no ano de 2023, *Terra e Paixão* e *Travessia*, com parte de suas tramas ambientadas no interior nordestino do Maranhão.

Ainda, em 2023, esse *Brasil Profundo* esteve no fato de que, pela primeira vez na história da teledramaturgia brasileira, todas as produções da TV Globo

tiveram personagens negras entre os protagonistas. Ao optar pelo protagonismo negro em sua narrativa, aliado a procedimentos formais e temáticos tradicionais do melodrama, abordando temáticas contemporâneas e sendo beneficiada pelo espalhamento de conteúdos em outras telas de exibição (redes sociais, canais do YouTube), acreditamos ter havido crescimento na representatividade do povo brasileiro, aprofundando os sentidos de reconhecimento e pertencimento normalmente construídos pela telenovela brasileira.

Ao contar narrativas que assumam cada vez mais o povo brasileiro, com base no gênero melodrama de estilo naturalista, pensamos que *Brasil Profundo* pode funcionar como novo e valioso conceito para avançarmos mais em uma teoria da telenovela no Brasil.

Por fim, a metalinguagem produzida em *Vai na Fé* para homenagear a história do formato brasileiro e expressar, em forma e conteúdo, sua época acabou não só nos auxiliando a responder às questões do *Anuário Obitel 2024*, mas também apontando para possíveis caminhos para o futuro das narrativas nas ficções televisuais brasileiras. ■

REFERÊNCIAS

- Anderson, B. (1991). *Imagined communities: Reflections on the origins and spread of nationalism*. Verso.
- Baccega, M. A. (2011). Reflexões sobre telenovela: O âmbito do ficcional como desenho do cenário das práticas de consumo. *Anais do XXXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*. <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2011/resumos/r6-1587-1.pdf>
- Bhabha, H. (2013). *Nations and narrations*. Routledge.
- Bentes, I. (2013). Derivas desterritorializantes: Rural, urbano, global. In H. Starling & A. Borges (Orgs.), *Imaginação da terra: Memória e utopia no cinema brasileiro*. Editora UFMG.
- Braudel, F. (1969). *História e ciências sociais: A longa duração*. Presença.
- Buonanno, M. (2004). La qualità della fiction: Dal prodotto all'ambiente produttivo. In M. Buonanno (Org.), *Realtà multiple: Concetti, generi e audience della fiction tv*. Liguori.
- Connell, R. W., & Messerschmidt, J. W. (2013). Masculinidade hegemônica: Repensando o conceito. *Revista Estudos Feministas*, 21(1), 241–282. <https://doi.org/10.1590/S0104-026X2013000100014>
- Cunha, E. (2020). *Os sertões*. Principis. (Obra original publicada em 1902).
- Ferro, M. (1992). *Cinema e história*. Paz e Terra.
- García Canclini, N. (1995). *Consumidores e cidadãos*. Editora UFRJ.

- Han, B.-C. (2023). *La crisis de la narración*. Herder Editorial.
- Lopes, M. I. V. (2009). Telenovela como recurso comunicativo. *MATRIZES*, 3(1), 21–47. <https://doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v3i1p21-47>
- Lopes, M. I. V. (2003). Telenovela brasileira: Uma narrativa sobre a nação. *Comunicação & Educação*, (26), 17–34. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9125.v0i26p17-34>
- Martín-Barbero, J. (2001). *Dos meios às mediações: Comunicação, cultura e hegemonia*. Editora UFRJ.
- Oliveira, R. (2002). Euclides da Cunha, Os Sertões e a invenção de um Brasil Profundo. *Revista Brasileira de História*, 22(44), 511–537. <https://doi.org/10.1590/S0102-01882002000200012>
- Queiroz, J. A. S. (2019). *Imagens de um Brasil Profundo*. [Dissertação de Mestrado em História, Universidade Federal de Minas Gerais]. Repositório Institucional da UFMG. <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/30036>
- Xavier, I. (2001). *Cinema moderno brasileiro*. Paz & Terra.

Artigo recebido em 30 de junho de 2025 e aprovado em 30 de julho de 2025.