

Edição v. 42
número 2 / 2023

Contracampo e-ISSN 2238-2577
Niterói (RJ), 42 (2)
mai/2023-ago/2023

A Revista Contracampo é uma revista eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense e tem como objetivo contribuir para a reflexão crítica em torno do campo midiático, atuando como espaço de circulação da pesquisa e do pensamento acadêmico.

DOSSIÊ

Realidades anacrônicas atuais:
cronotopo e territorialidade em Pantanal

Current anachronistic realities:
chronotope and territoriality in Pantanal

ROSANA MAURO

Universidade Federal do Espírito Santo (UFES) – Vitória, Espírito Santo, Brasil.
E-mail: mauro.rosana@gmail.com
ORCID: 0000-0003-1731-202X

DANIELA ZANETTI

Universidade Federal do Espírito Santo (UFES) – Vitória, Espírito Santo, Brasil.
E-mail: daniela.zanetti@ufes.br
ORCID: 0000-0002-3252-2271

AO CITAR ESTE ARTIGO, UTILIZE A SEGUINTE REFERÊNCIA:

MAURO, Rosana; ZANETTI, Daniela. Realidades anacrônicas atuais: cronotopo e territorialidade em Pantanal. **Contracampo**, Niterói, v. 42, n. 2, maio/ago. 2023.

Submissão em: 09/05/2023. Revisor A: 29/05/2023; Revisor B: 20/06/2023; Revisor A: 11/07/2023. Aceite em: 09/08/2023.

DOI – <http://dx.doi.org/10.22409/contracampo.v41i2.58058>

Resumo

Este artigo analisa as construções espaço-temporais da telenovela Pantanal com o objetivo de trazer à tona as tensões de poder subjacentes ao discurso, em interface à realidade sócio-histórica brasileira. Para tal, emprega-se o conceito bakhtiniano de cronotopo em conjunto com o conceito de territorialidades. O primeiro permite investigar o espaço-tempo na narrativa e linguagem audiovisual, no âmbito estético e ético, enquanto a noção de território/territorialidade traz concretude à relação extradiegetica suscitada pela ficção, sobretudo por se tratar da representação de um território real. A perspectiva decolonial adotada procura confrontar a hegemonia discursiva colonial, que remete à dominação de espaços naturais e de povos originários pela cultura branca, patriarcal e capitalista.

Palavras-chaves

Pantanal; Telenovela; Cronotopo; Territorialidade; Decolonialidade.

Abstract

This article analyzes the space-time constructions of the telenovela Pantanal with the aim of bringing to light the power tensions underlying the discourse, in interface with the Brazilian socio-historical reality. To this end, Bakhtin's concept of chronotope is used together with the concept of territorialities. The first allows investigating the space-time in the narrative and audiovisual language, in the aesthetic and ethical scope, while the notion of territory/territoriality brings concreteness to the extradiegetic relationship raised by fiction, mainly because it deals with the representation of a real territory. The adopted decolonial perspective seeks to confront the colonial discursive hegemony that refers to the domination of natural spaces and native peoples by white, patriarchal and capitalist culture.

Keywords

Pantanal; Novel; Chronotope; Territoriality; Decoloniality.

Introdução

A telenovela *Pantanal* esteve no ar na Rede Globo de 28 de março a 07 de outubro de 2022, no horário das 21 horas. Trata-se de um remake, escrito por Bruno Luperi, neto do autor original Benedito Ruy Barbosa. A primeira versão, exibida em 1990 na extinta TV Manchete, obteve bastante sucesso e colocou a emissora na disputa com a líder global pela audiência (BALOGH, 1995). A nova versão também desfrutou um bom resultado. Ela foi responsável por alavancar a audiência numa faixa de horário nobre, que não vinha alcançando bons resultados para a emissora há um tempo.

Muitas questões nos são colocadas frente a esse retorno. Como o Pantanal é representado diante da devastação mais recente do local e da urgência global por modelos mais sustentáveis de produção agropecuária? Como os espaços rurais e urbanos são representados? Quais são os discursos dominantes em relação à natureza, animais, mulheres e sujeitos subalternizados? O que podemos observar a respeito da ocupação e da dominação deste território tão marcado simbolicamente na cultura brasileira? Tais questionamentos nortearam a investigação desta telenovela neste artigo.

Para analisar os aspectos questionados, relacionamos os conceitos de cronotopo (junção de espaço e tempo) do filósofo da linguagem M. Bakhtin aos de território e territorialidades. O primeiro trabalha diretamente com a estética em junção com a ética e, apesar de vir dos estudos literários, tem sido aplicado em pesquisas para análises audiovisuais. Já os termos território e territorialidade, originalmente oriundos da Geografia, propõem uma abordagem política e cultural para a compreensão dos processos de apropriação e/ou dominação dos espaços e a relação com o poder.

A análise realizada demonstra que a nova versão da novela retrata um Brasil anacrônico em relação à contemporaneidade das fazendas de criação bovina; à resignificação dos papéis de gênero, da sexualidade e da configuração familiar atual. Aponta também para um país repleto de dualidades que revelam conflitos de poder. Tais tensões se dão em torno da oposição cidade versus campo, mas também entre uma natureza livre da presença do homem branco e outra *domesticada* por ele. Nesse último polo, no qual se encontram os valores patriarcais e coloniais, verificou-se similaridade com a estética dos filmes americanos de faroeste, na qual o homem é retratado como um desbravador e demarcador de territórios.

Segundo Raffestin (1993, p. 143), o território se constitui a partir do espaço, sendo “o resultado de uma ação conduzida por um ator sintagmático (...) em qualquer nível. Ao se apropriar de um espaço, concreta ou abstratamente (por exemplo, pela representação), o ator ‘territorializa’ o espaço”. O autor também considera a linguagem e a comunicação como elementos fundamentais nessa dinâmica, pois sem linguagem, “não há leitura possível, não há interpretação e, portanto, nenhum conhecimento sobre a prática que produziu o território” (1993, p. 153).

Ainda de acordo com Raffestin (1993), território e territorialidade não se referem a espaços simplesmente, mas a espaços que sofrem ações de apropriação. Essas apropriações estabelecem relações espaciais humanas longe de serem neutras (SACK, 2013). Além disso, a territorialidade não é estática. “As funções de mudança da territorialidade nos ajudam a entender as relações históricas entre sociedade, espaço e tempo” (SACK, 2013, p. 63). Nessa lógica, Sack (2013) demonstra que territórios não se restringem a demarcações oficiais como uma nação, estado ou cidade, mas se expandem a diferentes espacialidades que são objeto de disputas de poder, como um lar, um escritório e até mesmo o corpo humano.

Zan (2022, p.8) lembra que toda imagem é dotada de espacialidade e considera que a noção de lugar (menos abrangente que a de espaço) “compartilha com a ideia de território o fato de passar por uma elaboração humana, senão fisicamente, ao menos em termos de significado”. Filmes, por exemplo, ao apresentarem lugares de distintas formas em suas narrativas, podem ainda priorizar as relações de poder existentes nesses lugares e que ganham visibilidade por meio deles.

Entendemos, desse modo, obras audiovisuais como produtos culturais capazes de produzir territorialidades de diferentes formas, tanto na diegese quanto fora dela. Na diegese, discute-se a

produção de territorialidades a partir da apropriação espacial abstrata, com a representação de lugares existentes, de forma realista ou simbólica, e com a composição de espaços imaginários. Vários elementos estéticos fazem parte da construção diegética de espacialidade. Por exemplo, as dimensões do tempo, as vozes (*off, over*), o dentro e o fora de campo, os planos escolhidos e os sons em suas diferentes formas.

Tendo em vista que territórios e territorialidades remetem a espaços já apropriados, que estabelecem relações de poder e que sofrem transformações de acordo com os contextos históricos e sociais, consideramos que o espaço por si só possa ser analisado de acordo com o conceito de cronotopo, junto à categoria tempo. Posteriormente, os conceitos de território e territorialidades emergem com mais força para a discussão das relações de poder suscitadas na extradiegese, ou seja, fora do universo ficcional construído, em diálogo com os espaços e tempos sociais. Na prática, a separação não é tão nítida, como demonstraremos.

Do cronotopo à territorialidade

“Os índices do tempo transparecem no espaço e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo” (BAKHTIN, 2010, p. 211). Assim é o cronotopo, conceito abordado na literatura por Bakhtin. De acordo com explicações do autor, o cronotopo une espaço e tempo no enredo da história, condensa uma visão de mundo e organiza os principais acontecimentos temáticos. Além do caráter conteudista-formal, o conceito apresenta uma perspectiva sócio-histórica, desenvolvida pelo teórico em todos os seus trabalhos.

Bakhtin (2010) apresenta o cronotopo de diferentes formas em diferentes romances ao longo da história como organizador de gêneros literários e em motivos recorrentes nas narrativas. Esses últimos podem ser acontecimentos, como a despedida ou um espaço físico importante nas obras, como uma praça pública.

Em relação aos cronotopos maiores que estruturam as histórias, identificam-se nove na obra de Bakhtin (2010): nos romances gregos antigos, há o cronotopo de aventura, o de aventura e costumes e o cronotopo biográfico; na Idade Média, os romances de cavalaria expressam o cronotopo de um mundo maravilhoso, as obras satíricas trazem um cronotopo popular paródico e o cronotopo da simultaneidade está presente nos autos e poemas; na Renascença, destaca-se o cronotopo popular grotesco que subverte o cronotopo folclórico popular; posteriormente, em uma sociedade de classes sociais, há o cronotopo idílico; por fim, distinguimos o cronotopo realista da literatura do século XIX (embora ele não trate diretamente sobre ele). Bakhtin propôs muitas maneiras de tratar o conceito. Do mesmo modo, as interpretações teóricas e aplicações decorrentes são múltiplas.

Desse modo, a obra *Bakhtin e o cronotopo: reflexões, aplicações, perspectiva* (BEMONG et al., 2015) oferece abordagens frutíferas para delinear uma metodologia. Selecionamos as ideias mais afins à nossa proposta. São elas: o cronotopo trans-histórico e o histórico tratados por Beaton (2015); o cronotopo colonial e o do limiar, trabalhados por Collington (2015).

Beaton (2015) analisa o cronotopo de aventura e provações em duas obras distantes no tempo – no romance grego antigo, *Leucipe e Clitofonte*, de Aquiles Tácio e em *Tom Jones*, de Henry Fielding, de 1749. O cronotopo de aventura é caracterizado por histórias marcadas pelo acaso e por forças não humanas, que transcorrem em diferentes localidades geográficas, nas quais o tempo parece não passar e o homem, passivo e imutável, enfrenta diversas provações. A análise de Beaton (2015) demonstra que, no romance *Tom Jones*, esse cronotopo aparece de forma paródica e que o romance grego antigo persiste pelo tempo como modelo narrativo. O autor argumenta que a estrutura genérica que sobrevive ao tempo pode ser considerada um cronotopo trans-histórico. Por outro lado, existe uma poética histórica, que torna inevitável a influência do contexto sócio-histórico em uma obra. Beaton (2015) destaca que cronotopos organizam o espaço e o tempo dentro de um texto, mas o organizam dentro de um processo histórico.

No caso analisado por este artigo, temos o melodrama, estrutura-base da telenovela. Ele pode

ser considerado uma fórmula que mantém certas características fixas ao longo do tempo, e que sofre modificações em cada obra e contexto. O melodrama trabalha com o padrão do reconhecimento das origens, da virtude e da moralidade, que são recompensadas. (BROOKS, 1995). Na telenovela, o gênero se mistura a outras referências e adquire características que dialogam com a realidade dos países nos quais as obras são transmitidas. A telenovela brasileira é reconhecida por se aproximar ainda mais do cotidiano real de seus telespectadores.

Na novela *Pantanal*, há diálogo com a contemporaneidade pela própria representação do bioma real Pantanal e pela inserção contemporânea da trama, além da abordagem de temáticas atuais sobre o meio ambiente. Ao mesmo tempo, há o diálogo com a novela original dos anos 1990 e, conseqüentemente, com o outro Brasil que ela representava, de mais de 30 anos atrás. Possíveis realidades rurais e naturais brasileiras são construídas por um discurso que se assemelha com a concepção que temos de realidade.

Collington (2015), por sua vez, realiza um estudo sobre a adaptação do romance *Robinson Crusóé*, do inglês Daniel Defoe, de 1719, e os fatos verídicos que o inspiraram. A adaptação literária é *Sexta-feira* do francês Michel Tournier, de 1967. Collington conta que Defoe teria se baseado em relatos reais sobre naufrágios para compor sua obra e destaca dois deles, nos quais os naufragos estiveram perdidos em uma ilha do Oceano Pacífico (próxima ao Chile) por três ou quatro anos. No romance de Defoe, Robinson passa 28 anos perdido em uma ilha do Caribe, no oceano Atlântico. Tal mudança do Pacífico ao Atlântico, expõe Collington (2015), corresponde à relação colonialista da época entre Europa e América.

Para observar o cronotopo nas transformações espaço-temporais entre as obras, a autora observa três níveis semânticos. O primeiro se refere aos dois temas opostos presentes nos motivos cronotópicos. O segundo determina a estrutura narrativa. E o terceiro analisa como os principais cronotopos menores identificados se relacionam com o gênero literário do texto. O primeiro nível nos interessa particularmente, pois revela a tensão entre duas visões de mundo e as relações de poder subjacentes. No caso de *Robinson Crusóé* e *Sexta-Feira*, as oposições são: “(...) o entusiasmo pelos programas de expansão colonial europeus e o ceticismo quanto à superioridade da cultura europeia” (COLLINGTON, 2015, p. 221). No caso aqui estudado, as diferentes visões de mundo são analisadas em uma mesma produção, a nova versão da novela *Pantanal*.

Collington (2015) identifica o cronotopo colonial como princípio estrutural de *Robinson Crusóé* de Defoe. Na verdade, ela argumenta que muitos críticos apontaram esse romance como o prototípico colonial do século XVIII. Para citar um exemplo, o plano do protagonista na ilha é: “(...) tomar uma série de espaços delimitados (o jardim, a plantação, a ilha), e impor-lhes um ritmo agrícola. Vemos a criação de uma plantação colonial, cercada de um ermo hostil, no qual o colono tenta impor ordem” (COLLINGTON, 2015, p. 230). Além da natureza, Crusóé domina o tempo e escraviza Sexta-feira, personagem nativo da ilha.

Na adaptação da obra do século XX, Collington identifica o cronotopo do limiar, recorrente nas obras da época. Trata-se de uma referência a um espaço delimitado literal, como uma ilha; ou metafórico, como duas concepções de mundo antagônicas que dividem a trama ou o personagem.

A mudança na abordagem de Tournier em relação ao original é evidente no título do romance que enfatiza o papel da personagem Sexta-feira. Na adaptação, ele é indígena e negro – em alusão à escravização dos africanos por parte dos europeus –, e é representado de forma mais independente e inteligente. Tournier, como os relatos reais de naufrágio citados, situa a sua ilha no Pacífico e localiza sua história cem anos à frente da original de Defoe (de 1651 a 1751).

(...) a moldura cronotópica transportada para a adaptação de Tournier reflete uma nova sensibilidade sócio-histórica, adequada ao seu contexto de meados do século XX: uma incerteza profunda e um ceticismo quanto à possibilidade civilizadora, à durabilidade e à retidão moral do projeto colonial (COLLINGTON, 2015, p. 236).

O trabalho de Collington (2015) se aproxima dos conceitos de território e territorialidade, devido aos temas que os romances analisados convocam. Algo parecido ocorre em *Pantanal*, na qual a territorialidade emerge da temática da trama e por meio de diversas dualidades encontradas na narrativa.

O campo e a cidade: domínios, territórios e fronteiras

A novela *Pantanal* traz como centro espacial o bioma de mesmo nome, localizado nos estados brasileiros Mato Grosso e Mato Grosso do Sul e em partes do Paraguai e da Bolívia. As fronteiras da região são suscitadas na trama em diversos momentos mesmo dentro da territorialidade brasileira. A maioria dos personagens veio de outros estados, como Paraná, Rio de Janeiro, São Paulo e Goiás.

A história é centrada no fazendeiro José Leôncio que chega à região ainda criança junto com o pai, Joventino. Certo dia, seu pai, com quem é muito apegado, some pelas matas da região e nunca mais é encontrado. Leôncio não se conforma, mas segue sua vida e amplia o seu patrimônio com fazendas em vários estados. Na verdade, Joventino se transformou em uma espécie de entidade conhecida como Velho do Rio, um velho que se transforma em sucuri. Leôncio tem três filhos, um deles, Jove, é criado pela mãe no Rio de Janeiro. Ele decide morar na fazenda e conhecer o pai depois de adulto. Sua chegada é marcada pelo choque cultural entre ele, de um lado e, de outro, a família até então desconhecida e os peões que ali trabalham. O rapaz se apaixona por Juma, uma moça que cresceu isolada em uma tapera no meio do Pantanal, junto de sua mãe Maria Marruá, conhecida por virar onça, assim como a filha.

Uma das diferenças entre a versão de 1990 e a atual é a transformação do bioma Pantanal. As imagens panorâmicas da natureza, realizadas por drones, mostram hoje um local muito mais seco em decorrência das queimadas e mudanças climáticas. Tais transformações e ameaças são ressaltadas pelos personagens em tom pedagógico em determinadas passagens, principalmente por Jove.

Certas questões que não foram modificadas soam anacrônicas. Para ser fiel à versão original, a fazenda do Pantanal passou parte da trama sem internet e televisão. Eles usavam um rádio para se comunicar com a capital Campo Grande. A justificativa ficou sendo o fato de Leôncio querer manter a fazenda como o seu pai a deixou. Depois, em uma ação de *merchandising*, Jove contrata os serviços da Vivo Agro, mas Leôncio se mostra resistente. A própria forma de produção de gado de José Leôncio, com a condução de bois pelos charcos, com comitivas, não é a dominante hoje. A maioria das fazendas de gado se caracteriza pela criação intensiva, com gado confinado (BERTOLOTTI, 2022). Apenas em sua fazenda do Pantanal, Leôncio mantém o modelo antigo. Se essa característica não tivesse sido conservada na trama, seria mais difícil introduzir o discurso sustentável de Jove, com o apoio de Leôncio, e construir esse último como um personagem bom (na lógica melodramática), consciente e preocupado com o bem-estar animal.

Devido a esse isolamento, os moradores da fazenda não estavam habituados a falar de certos conceitos, como machismo e heterossexualidade. Tais problematizações são levantadas pelas personagens que vêm do Rio de Janeiro e de São Paulo. Juma, que vive na tapera no meio do mato, longe de tudo, não usava dinheiro, obtinha produtos por meio de escambo na chalana da região, não sabia o que era chuveiro, máquina fotográfica e muitos outros elementos da vida *civilizada*.

Além disso, o comportamento machista presente na relação pai e filha é exagerado para a contemporaneidade. Exagero esse que não está presente apenas no núcleo pantaneiro, mas aparece no Rio de Janeiro na primeira fase da novela (no contexto dos anos 1990), e na São Paulo contemporânea. Há, ainda, a valorização da virgindade antes do casamento, entre outros discursos moralistas em relação à mulher.

Percebe-se que as atualizações que introduzem o feminismo e a sustentabilidade nas falas de alguns personagens não chegam a fazer parte da construção cronotópica, no sentido da visão de mundo arquitetada pela trama, mas assumem tom didático explicativo, sem introjeção narrativa, na maior parte das vezes, que conflita com a construção e ação dos personagens ao longo da história.

No caso da anti-homofobia, verifica-se um trabalho maior com o personagem Zaqueu. Na versão atual, ele contesta o preconceito sofrido e tem o apoio das personagens *mais esclarecidas* da novela. Sua vontade de ser peão e a amizade com o protótipo do peão chucro, Alcides, possibilitam reflexões a respeito por meio de uma perspectiva afetiva na personificação e narrativização da problemática. Antes de ser peão, como mordomo, um discurso metalinguístico é formado em torno de Zaqueu, que refuta explicitamente em suas falas o papel de mordomo gay engraçado. Masculinidades também são problematizadas, principalmente na oposição rural versus urbano. Leôncio se transforma aos poucos – com a influência dos cariocas Jove, Irma e Mariana –, abandonando sutilmente a masculinidade tóxica presente em seu meio.

Seguindo o exemplo do estudo de Collington (2015), observamos a existência de algumas oposições na novela. Algumas são expostas como parte da trama, enquanto outras são mais latentes. Sugere-se também um cronotopo colonial e do limiar, aos quais nos detemos nas análises que seguirão.

No que diz respeito ao limiar, Pantanal parece ser, muitas vezes, um lugar fora do tempo, não apenas em termos de atualidade, mas do tempo humano medido pelo relógio. O rio simboliza a própria vida, o destino humano é comparado ao curso das águas. Ele é utilizado como recurso estético elíptico para o envelhecimento. No início da trama, Leôncio criança mergulha a cabeça nas águas e retorna adolescente, assim como o jovem casal Leôncio e Filó que ao namorarem no rio, submergem e emergem mais velhos. O rio é o protagonista em muitas imagens (em panorâmicas ou ocupando a maior parte da tela em comparação ao homem), é o local onde Maria Marruá dá à luz Juma, é o habitat da figura mítica Velho do Rio, onde Eugênio faz a travessia (palavra usada pelo personagem) dos passageiros em sua chalana. No rio, pessoas morrem, desaparecem e ressuscitam. Nas viagens demoradas de chalana, referências à pressa ou à falta de pressa manifestam-se em tom poético. Geralmente, personagens caracterizados como chatos ou ruins (pistoleiros, gananciosos, pessoas estressadas da cidade) têm mais pressa do que aqueles bondosos e agradáveis que desejam vivenciar a experiência pantaneira. *Tudo tem o seu tempo*, costuma repetir o Velho do Rio em tom profético.

Geralmente, o homem – *bicho homem*, nas falas de Juma e Velho do Rio – é colocado como um outro que não está presente no momento. O homem ruim é evocado em contraposição à natureza, um ser que faz mal a ela. O pior dos seres, o único que mata sem necessidade, de acordo com os personagens. Esse homem é ganancioso e faz mal a outros seres humanos. Tenório é o vilão, *grileiro caçador de jacu*, expressão usada na trama para designar aqueles que vendem terra grilada a pessoas inocentes. Além dele, só se encaixam nas características do homem ruim pessoas que vêm de fora do espaço representado – pistoleiros, caçadores, e fazendeiros que pouco aparecem. A vilania de Tenório não está associada às queimadas e, geralmente, ele não causa danos à natureza diretamente. Em uma ocasião específica, ele mata uma onça, que incorporava Maria Marruá. O crime ambiental não gera consequências a ele e não é explorado na trama.

Do mesmo modo, o incêndio ocorrido na trama não revela culpados. A representação foi em referência ao maior incêndio ocorrido no Pantanal em 2020. O capítulo do dia 28 de junho reproduziu imagens reais da época. Na narrativa, o incêndio gerou revolta no Velho do Rio e comentários dos personagens, mas não foi um evento importante para o enredo.

Nesse sentido, a oposição que a novela propõe é entre homem (civilização) versus natureza, em um âmbito geral. Os personagens tidos como bons expressam relação de respeito e admiração pela natureza, em falas que rechaçam o ataque a animais sem o intuito da alimentação. A relação de Zé Leôncio com a criação de gados explicita uma questão *de sustento*, nas palavras do personagem. Ele e seu pai desaparecido tratam bem os bois que criam e, inclusive, não gostam de pegá-los no laço. Embora sempre haja referências à prática de enlaçar como uma atividade que todo peão deve dominar. Também, a expressão *pegar no laço* é muito usada para indicar a ação de levar alguém a um lugar a qualquer custo, *nem que seja no laço*.

A ação de criar gados é posta em igualdade ao abatimento de um animal para alimentar-se no meio da natureza. Esse último é o caso de Juma e do Velho do Rio. A cultura carnívora é posta como natural e parte da cadeia alimentar, o que acaba por desvalidar o vegetarianismo de Jove, que não tarda a simpatizar com o modo de vida de Juma, a pescar e cuidar das fazendas do pai. No discurso, o vegetarianismo vem da cidade, de pessoas que não convivem com os animais e não conhecem essa realidade. Vemos a oposição cidade versus natureza (rural ou natural). Em relação à sustentabilidade, o contrário ocorre, pois são os personagens da cidade, dois homens jovens, que trazem as soluções sustentáveis, que mudam a forma de pensar de Leôncio. Outra possibilidade opositiva é o velho versus o novo. O progresso é sustentável e está do lado da juventude que vem da cidade. Do mesmo modo, a internet quem traz são os jovens.

A oposição cidade versus natureza (rural ou natural) está bem presente nos primeiros capítulos da trama. Nos acontecimentos e diálogos que sucedem no Rio de Janeiro, resume-se que a cidade é representada pelo taxista malandro, pela valorização do dinheiro e da aparência. Pantanal, ao contrário, é relacionado a certa inocência, à confiança, à honra da palavra, à riqueza sem ostentação, à rudeza e aos valores tradicionais. Por outro lado, personagens masculinos da cidade representam um contraponto em relação aos machistas do Pantanal.

Retomando a oposição natureza versus homem (civilização), vale a pena mencionar algumas falas que fazem referência aos teóricos contratualistas dos séculos XVII e XVIII, cujas filosofias sobre um contrato social que possibilita o homem viver em sociedade teve papel importante na formação do Estado Moderno. Em conversas com o Velho do Rio, Jove conclui que o homem é o vilão do homem. A ganância do homem é o veneno do próprio homem, menciona o Velho do Rio. Jove chega a pronunciar a famosa frase do contratualista Thomas Hobbes, “o homem é o lobo do homem”. Em conversa com Juma, que dorme em seus braços em uma visita ao Rio de Janeiro, o rapaz afirma: *Aqui não tem os bichos de lá, Juma, aqui o homem é o lobo do homem*. Ou seja, sendo *aqui* Rio de Janeiro e *lá* Pantanal, o homem ruim corrompido a quem eles sempre se referem parece ser o homem da cidade grande. De acordo com Thomas Hobbes, os homens são ruins por natureza e por isso precisam de um poder que os controlem. Ao mesmo tempo, a novela traz personagens bons que vivem em harmonia com a natureza no Pantanal, aludindo ao contratualista Jean Jacques Rousseau, cuja teoria trata de um homem naturalmente bom que é corrompido pela convivência social. Ou seja, sua bondade existe enquanto ele vive em comunhão com a natureza. Essa é grandiosa na telenovela e divina nas palavras do Velho do Rio.

Imagem 1 – Personagens Zé Leôncio e Joventino



Fonte: Globoplay (capítulo de 28 de março de 2022)

A dualidade entre homem e natureza também está presente na fotografia usada na obra. Há composições com dois elementos iguais em grandeza e proporcionais ao ambiente; planos nos quais a natureza ocupa a maior parte, enquanto o homem aparece em uma pequena porção da tela; e composições harmônicas e fechadas como uma pintura realista, nas quais natureza, animais e elementos humanos coexistem. No geral, as imagens ressaltam a grandiosidade da natureza e a dimensão selvagem deste território. Por outro lado, as cenas em que homens aparecem montados em seus cavalos sugerem um território já dominado pelo ser humano.

Imagem 2 – Maria Marruá e onça frente a frente



Fonte: Globoplay (capítulo de 31 de março de 2022)

A estética que mostra a grandeza da natureza ou em composições harmônicas como uma pintura evocam um sentido sublime, que aponta para o cronotopo do romance idílico teorizado por Bakhtin (2010). Nele, a vida humana se funde à vida da natureza em determinado lugar, onde tudo ocorre e cuja unidade espacial determina os limites do tempo. Acontecimentos comuns da vida – amor, nascimento, morte, casamento, alimentação etc. – são tratados de forma sublime.

Imagem 3 – Personagens pequenos diante da paisagem



Fonte: Globoplay (capítulo de 9 de junho de 2022)

A primeira versão de *Pantanal*, de 1990, já contava com o destaque da paisagem. Balogh (1995), que identificou na obra da época o mito do paraíso perdido, argumenta que a produção se aproximou da estética cinematográfica, devido aos enquadramentos mais abertos para captar o espaço, ao contrário da sequência de *closes* que são comuns na linguagem televisual. Além disso, a autora destaca um ritmo de edição mais lento. De acordo com Balogh, em *Pantanal* (de 1990), “(...) a televisão redescobriu o grande plano cinematográfico e as tomadas aéreas inteiramente adequadas à grandiosidade do espaço a ser filmado” (1995, p. 142).

Pois bem, as oposições expostas anteriormente parecem intencionais na trama. Porém, como mencionamos antes, há as oposições latentes, conflitos mais profundos que emergem no interior das categorias levantadas. É nesse âmbito que encontramos o cronotopo colonialista.

José Leôncio é o personagem mais contraditório nesse sentido. Apesar de seus princípios serem postos como harmônicos em relação à natureza, a sua relação com o espaço é de dominação, assim como a de seu pai desaparecido. Sua figura enaltece o trabalho (masculino) de lidar com o gado, o valor da coragem, da resistência e da tradição. O sobrenome Leôncio é a todo momento exaltado em expressões como *provar ser um Leôncio de verdade* ou *agir como um Leôncio*. A família que carrega o sobrenome é marcada por costumes que passam de pai para filho (sempre homens) por gerações. A mulher é um mero acessório nesse universo.

A relação de Leôncio com a natureza se manifesta fisiologicamente, como o mal-estar sentido antes do incêndio ocorrer no Pantanal. Assim como seu pai, o personagem se transforma em Velho do Rio após morrer, tomando o lugar do primeiro. A cena de sua morte no último capítulo é marcante, pois possibilita que Leôncio finalmente enxergue e reencontre o pai. É possível aludir ao movimento do ciclo da vida, que inclui a morte e uma outra vida, em alusão às gerações familiares e à própria natureza.

Retornando para a faceta da dominação, destacamos a trilha sonora. Trechos da música de abertura *Pantanal* – obra de Marcos Viana, interpretada por Maria Bethânia – reforçam a lógica colonialista: “Redescobrimo as Américas quinhentos anos depois. Lutar com unhas e dentes para termos direito ao

depois. (...) Os filhos dos filhos dos filhos dos nossos filhos verão”. Já a canção *Peabiru*,¹ de Almir Sater, contesta a colonização: “Quem souber podia me dizer. Onde é que nosso ouro foi. Pau-Brasil, faz tempo que sumiu. (...) E hoje é tudo soja, milho e boi”. Essa mesma música traz o seguinte trecho: “Nessa imensa faixa de fronteira. Cujo o nome é terra de ninguém. Onde reina e manda qualquer um”.

A questão de o Pantanal ser uma espécie de terra de ninguém e, ao mesmo tempo, ter um dono é reforçada na novela por meio de diálogos. José Leôncio, quando jovem, ao se dirigir aos assentados em sua terra afirma que *todo Pantanal tem dono*. Depois de amadurecido, ele chega a declarar que ninguém é dono de nada, em conversa com Eugênio, condutor da chalana.

Imagem 4 – Composição remete à estética do western do cinema americano



Fonte: Globoplay (capítulo de 28 de março de 2022)

Os indígenas são citados na música de abertura e em poucos momentos na novela, sempre como um *outro* em relação ao homem branco. Quando Jove é picado por uma cobra e é cuidado pelo Velho do Rio, Leôncio crê que o filho possa ter sido acudido por algum indígena e afirma que há muitos indígenas por lá, em conversa com Tenório. Esse, por sua vez, responde que para recompensar um índio basta uma bermuda e uma antena parabólica. É uma clara referência colonialista. Desde a chegada dos portugueses, os indígenas são considerados ingênuos pela falta de interesse por bens alheios à sua cultura.

Percebe-se o apagamento do indígena e, ao mesmo tempo, a apropriação de sua cultura. O Velho do Rio representa esse apagamento. Trata-se de uma figura mítica, que mora no meio do mato, se transforma em serpente, tem forte ligação com o rio, conhece muito bem a natureza e as plantas medicinais, cuida das pessoas, mas é, na verdade, o pai do grande fazendeiro branco que representa o patriarcado e a propriedade privada. Saberes indígenas e femininos ancestrais estão atrelados ao velho.

Temos a oposição do cronotopo colonial patriarcal versus cronotopo da natureza original feminina. Feminina aqui também remete a um aspecto simbólico, do modo trazido pela perspectiva decolonial latino-americana proposta por Haesbaert (2021). O autor analisa a relação que os povos indígenas originários têm com a terra e a natureza, diferente das relações de propriedade privada e dos espaços urbanos, distante do patriarcado e próxima de uma *maternidade terrestre*.

1 A palavra Peabiru se refere aos caminhos que eram realizados pelos indígenas sul americanos desde antes da invasão europeia.

Na novela, do lado da natureza original, temos como maiores representantes as personagens Maria Marruá e sua filha Juma, apesar de não serem indígenas. A sem-terra Maria Marruá sofre grande desilusão ao perder seus filhos de forma violenta na luta por terras. Amargurada, Maria se embrutece para se defender. Inclusive o nome Marruá lhe foi conferido como alcunha por seu comportamento bravo, como os bois arredios do Pantanal. Cada vez mais, ela se assemelha a um bicho, nas palavras do marido, até o momento em que realmente se transforma em onça para defender a filha recém-nascida. Nesse dia, Maria pretendia abandonar a bebê no rio em um barco. Mas, por ser uma menina, ela se arrepende e salva a filha. O nome Juma lhe veio à cabeça na hora. Coincidência ou não, Juma é a denominação de um grupo indígena.² Vemos o oposto do que ocorre na trama em outros núcleos, em que há a supervalorização do homem. Ainda, ao contrário dos Leôncio, que enfatizam o sobrenome (marca do patriarcado), o sobrenome oficial de Maria e sua família não é exposto. Criada como um bicho, Juma é orientada a nunca confiar em homem nenhum e desenvolve relação íntima com a terra. Na relação com outras pessoas, é evidente a sua *não civilização*, pois ignora muitos dos conceitos construídos pelo homem, como a ideia de Deus e de casamento.

A tapera onde a moça mora, localizada nas propriedades de Leôncio, representa oposição à própria fazenda e ao casarão do fazendeiro. A oposição é simbólica na demarcação das duas forças em tensão, colonial patriarcal e natureza original feminina. Quando Juma e Jove se unem, ela sofre pressão a todo o momento para ir morar na fazenda e se casar. No fim, acaba cedendo, embora sua personalidade não seja apagada. A própria união entre o filho do fazendeiro e a filha da onça (uma sem-terra) é simbólica.

Destaca-se que nos outros núcleos da trama as mulheres, em sua maioria, não trabalham fora do ambiente doméstico e não circulam pelo Pantanal como os homens. São poucas as cenas de mulheres andando a cavalo e muitas nas quais elas estão na cozinha. Também parece não haver contraceptivo no Pantanal, pois a relação entre sexo e gravidez é dada como certa em muitos momentos. Por outro lado, a personagem Maria Bruaca se livra do relacionamento abusivo com Tenório, com o apoio das outras mulheres. Porém, é José Leôncio que lhe dá guarida, que lhe protege e contrata uma advogada.

Na parte do cronotopo masculino patriarcal colonial, é possível verificar um diálogo com a estética do *western* americano no cinema (reforçada pela trilha sonora instrumental). Por exemplo, o figurino dos peões, que usam chapéu em estilo cowboy, calça jeans e coldre, por vezes é realçado nos planos em *contra-plongée*. Muitas vezes, os peões aparecem montados em seus cavalos, cavalgando pela paisagem como os astros do faroeste, em movimentos direcionados horizontalmente, com pouca profundidade de campo.³ O galpão de madeira da fazenda lembra uma taberna de faroeste. O espaço é uma espécie de ponto de encontro entre os peões, onde eles dormem, fazem as refeições, conversam e tocam viola. Algumas cenas de ação, com ritmo de montagem mais acelerado, acentuam tal estética, em contraste com o restante das cenas que, em geral, trazem planos mais estáticos.

2 Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2021-02-19/o-ultimo-anciao-juma-morre-de-covid-19-e-leva-para-o-tumulo-a-memoria-de-um-povo-aniquilado-no-brasil.html>. Acesso em: 26 set. 2022.

3 Aumont (1995) chama a atenção às distâncias focais longas utilizadas nos filmes *western* italianos ("western spaghetti") de Sérgio Leone, "(...) que 'achatam' a perspectiva e privilegiam um único objeto colocado em evidência pelo flou de fundo onde é filmado" (AUMONT, 1995, p. 37, destaque no original).

Imagem 5 – Plano com movimento horizontal



Fonte: Globoplay (capítulo de 28 de março de 2022)

Frisa-se que os filmes americanos de faroeste simbolizam a expansão americana para o oeste do país desde os tempos coloniais, em busca da expansão de suas fronteiras. Trata-se de um estilo que faz parte da narrativa identitária dos EUA, construída a partir dos valores do homem branco e sua relação de apropriação do território (ROLLINS e O'CONNOR, 2005). Não é à toa que as regiões de fronteiras estejam sempre presentes, já que remetem à demarcação do território e do cidadão americano branco, tanto em termos físicos quanto simbólicos.⁴

Imagem 6 – Zé Leôncio e Tibério no galpão, espaço destinado aos peões



⁴ Mato Grosso do Sul, onde está localizado o Pantanal, também foi objeto de políticas expansionistas no Brasil. O programa Marcha para o Oeste, do presidente Getúlio Vargas, em 1937, ilustra este processo.

Fonte: Globoplay (capítulo de 13 de abril de 2022)

É pertinente recorrer ao conceito de enquadramento ideológico de Cañizal, aplicado às paisagens cinematográficas do *western*.

Neste caso, a abordagem do sentido das paisagens como natureza é um pretexto para se infiltrar no público a ideia de território e, a partir daí, entregar-se à construção de protótipo de pátria em que o espaço físico inigualável e as imagens que o referenciam formam um patrimônio dos cidadãos (CAÑIZAL, 2013, p. 103).

Percebe-se que a estética *western* converge com os valores patriarcais transmitidos pela figura do peão, da fazenda, da propriedade privada e da natureza domesticada em *Pantanal*. Existe, na novela, um discurso que alia a perspectiva patriarcal com o discurso da natureza selvagem, ao posicionar a figura do fazendeiro criador de gado no mesmo patamar da mulher-onça (que representa, no ponto de vista explorado nesse artigo, a natureza selvagem não territorializada, os povos originários e a feminilidade não domesticada), em termos de integração e de respeito com a natureza.

Tal posicionamento dialoga com a postura da Rede Globo, de um modo geral, em relação ao agronegócio. A campanha da emissora *Agro é Tech, Agro é Pop, Agro é Tudo*, veiculada nos intervalos comerciais, simula um agronegócio que estaria em harmonia com os recursos naturais e sociais. Mas sabemos do impacto negativo do agronegócio nos conflitos por terra e ao meio ambiente. Em algumas noites, durante os quase sete meses de transmissão da novela, o *Jornal Nacional*, que a antecede na grade de programação, noticiou fatos relacionados a problemas socioambientais – como desmatamento na Amazônia, estupro e morte de uma menina ianomami por garimpeiros ilegais em Roraima, sumiço de indígenas ianomamis no mesmo local, o assassinato do indigenista Bruno e do jornalista Dom na região amazônica e a morte de indígenas baleados pela Polícia Militar no Mato Grosso do Sul – que contrastam com a harmonia plena entre pecuarista e meio ambiente e com a ausência de representação indígena em *Pantanal*. Vale destacar que o Mato Grosso do Sul é o estado brasileiro com a terceira maior população indígena do Brasil, de acordo com dados do IBGE (CABRAL; GOMES, 2023).

Mesmo que um discurso em sua intencionalidade seja homogêneo, ele sempre carrega em sua composição, de forma latente, referências a posicionamentos opostos, até mesmo pela ausência deles.

As noções de território e territorialidade emergiram facilmente diante da representação de um território real, Pantanal. Mas pela abordagem cronotópica foi possível entender o território construído ficcionalmente, na união entre espacialidades e temporalidades.

O cronotopo do limiar nos permitiu pensar nas relações *entre*: entre poderes, entre espaços e tempos. Há um Pantanal simbólico autossuficiente, suspenso em relação ao resto do mundo, onde o homem entra em contato com dilemas sociais postos pela dinâmica hegemônica da sociedade capitalista. Limiar entre o ser humano na natureza (povos originários) e o seu processo de vida em sociedade, pela ótica europeia. O limiar se dá dentro do próprio Pantanal também diante dessas duas visões de mundo. O Pantanal, por ser um bioma entre estados, representa por si só a fronteira entre o instituído e o não instituído ainda pelo colonialismo. É *terra de ninguém*, mas tem donos temporários, é palco de lutas e ganância. É o processo colonial em si. A noção de fronteira assume, assim, caráter concreto e simbólico.

A concepção de um limiar já sustenta o embate de poderes, as oposições, com a imposição, no caso, do cronotopo colonial. O discurso melodramático favorece um amálgama que camufla as tensões de poder e desloca as oposições entre o bem e o mal, sendo o bem a união entre a natureza e o bom fazendeiro (a colonização pacífica, é possível inferir), e o mal figurativizado por um terceiro que não aparece e pelo vilão Tenório.

A compreensão do território pela perspectiva decolonial está presente em toda a análise deste artigo. Embora tratássemos de um espaço anterior a ao território para abarcar o cronotopo, o território se engendrou como categoria de análise, nos moldes propostos por Haesbaert (2021).

Faz sentido, inclusive, inserir a discussão na categoria latino-americana, visto que o Pantanal é uma região fronteira entre países, cujos limites foram desenvolvidos a partir da colonização europeia. A América Latina é espaço heterogêneo, frisa Haesbaert (2021), que convencionou-se aglutinar teoricamente por uma série de questões, que envolvem relações raciais e economias periféricas. Há também “(...) a invisibilidade que a designação comporta em relação à vasta diversidade de povos que habitavam esse espaço antes da colonização.” (HAESBAERT, 2021, p. 66).

Considerações finais

Os meios de comunicação de massa são uma rede complexa de signos ideológicos, argumenta Stam (1989), ao apoiar analisá-los por meio da perspectiva de Bakhtin. Nesse sentido, os discursos televisivos são formados por forças centrípetas dominantes e centrífugas de oposição. Nossa análise acabou por demonstrar essas tensões, articulando uma abordagem de análise da linguagem a uma compreensão da representação dos territórios e das territorialidades num produto audiovisual.

O Pantanal se apresenta ora como um território selvagem, mágico e de grande beleza, ora como território dominado, utilizado de forma economicamente lucrativa, e no qual a natureza aparece subjugada. As territorialidades produzidas nesse contexto se constituem tanto a partir da apropriação e controle do espaço, por meio de fronteiras e de limites impostos em geral pelos donos das terras, como também de forma simbólica, por meio das relações humanas e sociais ali estabelecidas: mulheres e homens, patrões e empregados, pessoas do campo e pessoas da cidade. A natureza quase sempre aparece tão somente como cenário, não sendo compreendida como uma entidade dotada de autonomia, ainda que haja uma preocupação com as formas de manejo do meio ambiente e utilização da terra por parte de alguns personagens.

Da mesma forma, verificamos o apagamento dos povos originários e das comunidades tradicionais, elencados como figuras exóticas e/ou mágicas. Os trabalhadores da terra são invisibilizados, sendo substituídos pelos peões da fazenda, vaqueiros e ajudantes, vinculados à agropecuária, reforçando a estética do *western*. É quase inexistente a dimensão política no que se refere a processos decoloniais ou a uma perspectiva de luta de classes, e os usos do Pantanal como território se submetem a outros temas subjacentes à trama, em especial às relações de gênero a partir de dramas familiares e questões do cotidiano.

Embora não tenhamos analisado as diferenças cronotópicas entre a primeira versão de Pantanal em 1990 e a atual, vale a pena instigar a questão através do questionamento que Collington (2015) nos coloca quando trata das adaptações da história de Robinson Crusóe: “Por que, afinal, continuamos a reelaborar e narrar histórias familiares? Talvez por termos uma necessidade básica de ver histórias canônicas serem reformuladas, para poder refletir as mudanças de valores, identidades e compreensões do mundo que nos rodeia” (COLLINGTON, 2015, p. 237). No nosso caso, talvez seja possível argumentar sobre o desejo de ressuscitar um passado, diante do conservadorismo contemporâneo, ou talvez a vontade de recuperar o mito do paraíso perdido – para retomar a metáfora de Balogh (1995).

Referências

AUMONT, Jacques et al. **A estética do filme**. Campinas: Papirus, 1995.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética**: a teoria do romance. São Paulo: Hucitec Editora, 2010.

BALOGH, Anna Maria. “Minha terra tem PANTANAL onde canta o TUIUIÚ...” A guerra de audiência na TV brasileira no início dos anos 90. In: SOUSA, Mauro Wilton de. (Org.). **Sujeito, o lado oculto o receptor**. São Paulo: Editora Brasiliense ECA-USP, 1995. p. 135-150.

BEATON, Roderick. Poética histórica: cronotopos em Leucipe e Clitofonte e Tom Jones. In: BEMONG, Nele; BORGHART, Pieter; DOBBELEER, Michel de; DEMOEN, Kristoffel; TEMMERMAN, Koen de; KEUNEN, Bart. (Orgs.) **Bakhtin e o cronotopo**: reflexões, aplicações, perspectivas. São Paulo: Parábola Editorial, 2015. p. 80-101.

BEMONG, Nele; BORGHART, Pieter; DOBBELEER, Michel de; DEMOEN, Kristoffel; TEMMERMAN, Koen de; KEUNEN, Bart (Orgs.). **Bakhtin e o cronotopo**: reflexões, aplicações, perspectivas. São Paulo: Parábola Editorial, 2015.

BERTOLOTTO, Rodrigo. Os últimos vaqueiros. **TAB UOL**, 29 abr. 2022. Disponível em: <https://tab.uol.com.br/edicao/os-ultimos-vaqueiros/#cover>. Acesso em: 21 set. 2022.

BROOKS, Peter. **The melodramatic imagination**: Balzac, Henry James, Melodrama, and the mode of excess. London: Yale University Press, 1995.

CABRAL, Uberlândia; GOMES, Irene. Brasil tem 1,7 milhão de indígenas e mais da metade deles vive na Amazônia Legal. **Agência IBGE Notícias**, 10 ago. 2023. Disponível em: <https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-noticias/2012-agencia-de-noticias/noticias/37565-brasil-tem-1-7-milhao-de-indigenas-e-mais-da-metade-deles-vive-na-amazonia-legal>. Acesso em: 21 ago. 2023.

CAÑIZAL, Eduardo Puñuela. Enquadramentos ideológicos e escriturais em textos visuais. **MATRIZES**, v. 7, n. 2, p. 95-111, 2013.

COLLINGTON, Tara. O cronotopo e o estudo da adaptação literária: o caso de Robinson Crusoe. In: BEMONG, Nele; BORGHART, Pieter; DOBBELEER, Michel de; DEMOEN, Kristoffel; TEMMERMAN, Koen de; KEUNEN, Bart (Orgs.). **Bakhtin e o cronotopo**: reflexões, aplicações, perspectivas. São Paulo: Parábola Editorial, 2015. p. 220-238.

HAESBAERT, Rogério. **Território e colonialidade**: sobre o giro (multi) territorial\de(s)colonial na América Latina. Buenos Aires/Niterói: CLACSO/Programa de Pós-graduação em Geografia; Universidade Federal Fluminense, 2021.

RAFFESTIN, Claude. **Por uma geografia do poder**. São Paulo: Ática, 1993.

ROLLINS, Peter C.; O'CONNOR, John E. Hollywood's West. **The American Frontier in Film, Television, and History**. Kentucky: The University Press of Kentucky, 2005.

SACK, Robert David O significado de territorialidade. In: DIAS, Leila Cristina; FERRARI, Maristela (Orgs.). **Territorialidades humanas e redes sociais**. Florianópolis: Editora Insular, 2013. p. 63-89.

STAM, Robert. **Subversive Pleasures**: Bakhtin, Cultural Criticism and Film. London: The John Hopkins Press, 1989.

ZAN, Victor. Espaço, lugar e território no cinema. **Galáxia**, v. 47, s. n., p. 1-22, 2022.

Rosana Mauro é pesquisadora de pós-doutorado na Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), doutora em Ciências da Comunicação pela ECA-USP, integrante do grupo de estudos GELiDis - Linguagens e Discursos nos Meios de Comunicação e do grupo de pesquisas CAT - Cultura Audiovisual e Tecnologia). Neste artigo, contribuiu com a concepção do desenho da pesquisa; desenvolvimento da discussão teórica; interpretação dos dados; apoio na revisão de texto; redação do manuscrito e revisão da versão em língua estrangeira.

Daniela Zanetti é doutora em Comunicação e Cultura Contemporâneas, professora do Departamento de Comunicação Social e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Territorialidades da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Coordena o grupo de pesquisas CAT - Cultura Audiovisual e Tecnologia. Neste artigo, contribuiu com a concepção do desenho da pesquisa; desenvolvimento da discussão teórica; interpretação dos dados; apoio na revisão de texto; redação do manuscrito e revisão da versão em língua estrangeira.