

NARRATIVAS DO RURAL BRASILEIRO NA OBRA TELEFICCIONAL DE BENEDITO RUY BARBOSA: territórios do imaginário do desejo e dos conflitos pela terra

NARRATIVES OF THE BRAZILIAN RURAL IN BENEDITO RUY BARBOSA'S TELEFICCIONAL WORK: territories of the imaginary of desire and conflicts over land

Antonio Helio JUNQUEIRA¹

Resumo: O artigo aponta e analisa elementos da representação social e do imaginário sobre o ambiente rural brasileiro, enquanto articuladores centrais da obra teleficcional temática de Benedito Ruy Barbosa, visando, particularmente, destacar a evolução da apropriação destes no desenvolvimento da narrativa autoral barbosiana sobre a terra, desde as produções centradas na violenta luta social pela posse de sua superfície, que caracterizaram suas telenovelas dos anos 1990 (“Pantanal”, “Renascer”, “Rei do Gado”), até a conquista da plena representação simbólica do solo enquanto sistema organo-mineral vivo e complexo, sujeito à morte, em sua telenovela mais recente (“Velho Chico”), em conformidade com os caminhos da evolução da própria ecologia como campo científico e discursivo na sociedade brasileira contemporânea.

Palavras-chave: Comunicação; teleficção seriada; imaginário; representação; rural.

Abstract: The article points out and analyzes elements of social representation and imaginary about the Brazilian rural environment, as central articulators of the thematic teleficcional work by Benedito Ruy Barbosa, aiming, in particular, to highlight the evolution of the appropriation of these in the development of author narrative on earth, from the productions centered on the violent social struggle for possession of its surface, which characterized his telenovelas of the 1990s (“Pantanal”, “Renascer”, “Rei do Gado”) until the conquest of full symbolic representation of the soil as an living and complex organo-mineral system, subject to death, in his most recent telenovela (“Velho Chico”), in accordance with the evolutionary pathways of ecology itself as a scientific and discursive field in contemporary Brazilian society.

Keywords: Communication; serial teleficcion; imaginary; representation; rural.

¹Doutor em Ciências da Comunicação (ECA/USP), com pós-doutorado em Comunicação e Práticas de Consumo (CNPq-ESPM). Pesquisador e professor colaborador do Mestrado Profissional em Gestão de Alimentos e Bebidas da Universidade Anhembi Morumbi (UAM). E-mail: helio@hortica.com.br

Introdução

A telenovela constitui-se no produto cultural brasileiro mais consumido e o de maior popularidade, tendo se transformado, ao longo de mais de seis décadas da existência da televisão no país, em um dos elementos mais distintivos da cultura, e, provavelmente, o que melhor caracteriza uma densa e compartilhada “narrativa da nação” (LOPES, 2003, 2009). A telenovela constitui-se em um lugar privilegiado para os debates públicos nacionais de temas significativos da formação e da sedimentação da memória, da História e do imaginário coletivo no cotidiano nacional (BACCEGA, 2003, 2011, 2013; LOPES, 2003, 2004a, 2004b 2009). Sua condição supera em muito, portanto, estigmas culturais que, com certas teimosia e regularidade, têm lhe imposto a pecha de produto de baixa qualidade, sentimentalista e alienante.

No Brasil, a telenovela tornou-se, elemento chave reconhecido e legitimado das construções das representações socioculturais, capaz de criar, atualizar, dar visibilidade e reciclar repertórios imaginários comuns (ORTIZ; BORELLI; RAMOS, 1991). Articulando dialeticamente públicos e realidades díspares – que compõem o conjunto da nação brasileira –, a teleficção seriada televisiva, e mais especificamente a telenovela, permite o reconhecimento da diferença e o estabelecimento do diálogo social, ainda que marcado pela luta da construção e interpretação dos sentidos dessa “comunidade nacional imaginada” (ANDERSON, 2008).

Podemos dizer, baseados no estado da arte dos estudos da recepção ativa e do consumo, que a telenovela participa significativamente do agendamento das pautas sociopolíticas e culturais do cotidiano nacional (BACCEGA, 1998; LOPES, 1993). Trata-se do que Lopes (2009) identificou como a função de agenda *setting* aplicada ao ambiente teleficcional brasileiro. Dessa perspectiva, temas sensíveis da realidade conflituosa do espaço rural brasileiro, tais como a luta pela posse da terra, a violência contra os trabalhadores rurais sem-terra, os desmandos do poder do “coronelismo”, a grilagem de propriedades agrárias, o abuso da exploração ambiental, entre outros tantos, ganham exposição e espaço para o conhecimento, a informação e o debate público nem sempre experimentado em outros fóruns e nas agências tradicionais de educação formal, informal ou não formal (escola, família, igreja e outras).

Como detentora de recursos comunicativos próprios e específicos, a teleficção seriada brasileira, e especialmente a telenovela, torna-se apta à execução de ações informativas, formativas e educativas, deliberadas, implícitas ou até mesmo não intencionais, que se desdobram na “institucionalização das políticas de comunicação e cultura no país” (LOPES, 2009, p. 32), recuperando e atualizando a missão pedagógica primitiva do melodrama (THOMASSEAU, 2005). A teleficção contribui, desse modo, para a construção e consolidação de uma sociedade multicultural no Brasil (LOPES, 2009) e para as ações informativas e educativas das audiências e da sociedade em geral (BACCEGA, 2003, 2011, 2013). Seus produtos podem ser então identificados como “fóruns culturais” (NEWCOMB, 1999), constituídos pela pluralidade das interpretações de seus conteúdos e que contribuem para o entendimento da diferença, da diversidade e da distinção, tanto quanto para a mudança social (FAIRCLOUGH, 2001). A teleficção seriada, e em especial a telenovela, assume ainda a função de narradora da História da sociedade contemporânea (FISKE, 1987, MOTTER, 2000, 2001), propiciando a conexão do sujeito, em sua esfera individual, com o social em que está imerso (SILVERSTONE, 1989). No contexto da problemática rural centenariamente experimentada pelo Brasil e distante, na maior parte de sua dimensão, do conhecimento sócio-histórico de suas raízes e do debate popular quanto ao seu futuro, torna-se evidente o grande papel e relevância da telenovela, ou da teleficção seriada de maneira geral, ao agendar a exposição pública das estruturas, articulações, lógicas, dinâmicas e mazelas das questões agrárias no País.

Metodologicamente, a presente pesquisa constituiu-se da seleção e análise de um amplo conjunto de excertos textuais (escritos e audiovisuais) das obras teleficcionais de temática rural de Benedito Ruy Barbosa que obtiveram, em seus respectivos períodos de exibição, maior sucesso e repercussão junto às audiências e à crítica especializada, incluindo quatro telenovelas (“Pantanal”, “O rei do gado”, “Renascer” e “Velho Chico”) e uma minissérie (“Mad Maria”). Sobre ele se aplicaram os princípios e procedimentos teórico-metodológicos da Análise do Discurso (AD) (GREGOLIN, 2003, 2007; ORLANDI, 1990, 2003, 2007), os quais serviram ao propósito da investigação dos modos como se dão, no âmbito da teleficção seriada, as interações discursivas entre as

esferas da produção e da recepção, consumo e (re)significação de conceitos, valores, signos e sentidos associados ao ambiente rural brasileiro.

O conceito de imaginário a que nos filiamos no percurso das interpretações empreendidas decorre dos pensamentos de Castoriadis (1982), La Plantine e Trindade (2003) e Juremir Machado da Silva (2017) que o apontam como elemento estruturante da construção e da desconstrução do Real, no interior mesmo das banalidades do cotidiano utilitário e pragmático, mas não sujeito aos seus cerceamentos e limitações. Enquanto a representação decorre de uma imagem do já vivido, o imaginário permite o vislumbre do porvir na multiplicidade dos possíveis. Nesse sentido, o imaginário é, plenamente, político.

Imaginário e representação do rural em Benedito Ruy Barbosa

Benedito Ruy Barbosa tem sido consensualmente apontado como o autor nacional de teleficção seriada que mais se debruçou sobre o ambiente rural brasileiro. Em sua obra, temas como as questões da luta pela posse da terra e pela reforma agrária se destacam, em meio à exibição das condições miseráveis – históricas e presentes – de grandes contingentes de trabalhadores rurais, incluindo os imigrantes. Nascido ele próprio no interior paulista, na cidade de Gália, conviveu em sua infância com a profunda realidade contrastante entre o rural e o urbano, com os problemas enfrentados pelos trabalhadores rurais, com os efeitos sentidos especialmente no campo, como consequência da depressão econômica da II Guerra Mundial, o que veio a contribuir fortemente para a formação do seu universo autoral.

Já em 1971, quando ocupou cargo público na TV Cultura de São Paulo, Benedito Ruy Barbosa escreveu *Meu pedacinho de chão* – com trama eminentemente rural – em parceria com Teixeira Filho, dentro de uma proposta pioneira: a novela educativa, construída a partir de relatórios e estatísticas provenientes das secretarias estaduais paulistas da Agricultura e da Saúde, no governo de Laudo Natel (1971-1975). A novela conforma o início da sua carreira autoral, na qual muitos outros sucessos com temática afim viriam a ocupar centralidade.

No período posterior à censura imposta aos produtos culturais da televisão, Benedito Ruy Barbosa veio a se destacar em três novas tramas rurais: “Pantanal” (Rede

Manchete, 1990), “Renascer” (Rede Globo de Televisão, 1993) e “O rei do gado” (Rede Globo de Televisão, 1996-1997), consideradas pela crítica como uma trilogia do autor sobre a ruralidade brasileira e que veio a se expandir com a inclusão de “Velho Chico”, em 2016 (JUNQUEIRA, 2016a; JUNQUEIRA, 2016b; BACCEGA, 2017). Cabe destacar, contudo, que a mesma temática já havia emergido anteriormente em sua obra, como em “Cabocla” (Rede Globo de Televisão, 1979) e “Imigrantes” (Rede Bandeirantes de Televisão, 1971-1972). São todas telenovelas que, juntamente com a minissérie “Mad Maria”, põem em confronto, cada uma no seu contexto próprio, os cenários rural e urbano, evidenciando as relações de poder e de disputas políticas, econômicas e simbólicas aí presentes.

A seguir, destacamos temas e linhas fundamentais e estruturantes da representação narrativa do rural nas obras audiovisuais brasileiras, tanto no cinema quanto na televisão, no interior dos quais tecemos os paralelos correspondentes com a obra contemporânea de Benedito Ruy Barbosa.

O rural como *locus* imaginário do paraíso, da tormenta e do atraso

A representação do rural brasileiro se constrói seminalmente, em suas múltiplas dimensões, a partir do imaginário colonizador português, impregnado de medievalismos e contradições renascentistas frente aos assombros e deslumbramentos decorrentes da descoberta do Novo Mundo. Seu discurso fundador é a carta de Pero Vaz de Caminha, comunicando ao Rei de Portugal, o achamento das *Terras brasilis*. O Brasil nasce, assim, discursivamente constituído pelo olhar do Outro (ORLANDI, 1990), característica que impregnará de modo indelével as entranhas nacionais. Trata-se do lugar onde a natureza exuberante, indomada e sensual se transforma no *locus amoenus* tropical: espaço bucólico, farto, doce e submisso às vontades e veleidades humanas; o paraíso terrestre (re)encontrado; Pindorama, enfim.

Deslumbramento, fascínio, sedução e morte decorrentes do contato com criaturas fantásticas, mitológicas, são elementos recorrentes no universo simbólico medieval e tornam-se heranças coloniais que se reproduzem de modo abundante tanto no folclore amazônico ribeirinho, quanto no árido interior nordestino, nas bordas e costas atlânticas, nos meios dos matos e dos oceanos desse imenso Brasil. Abandonadas

aos poucos pelas gentes das cidades, tais crenças encontrarão guarida nas noites rurais e interioranas, ao redor das fogueiras, em tempos de luas cheias, no interior das matas escuras e ao longo de viagens invigilantes por rios e mares do vasto território nacional.

Em diferentes momentos da vida cultural brasileira, o rural será visto e revisto como o repositório, por excelência, de um imaginário mítico genuíno, autenticamente nacional, a alma profunda do país, ainda pura e intocada pelas artimanhas da indústria cultural internacional. Essas (re)aproximações e as decorrentes (re)apropriações ideológicas de seus conteúdos simbólicos seguirão, a cada momento, diferentes lógicas e propósitos identitários, educativos, revolucionários, conforme veremos.

Redescoberto e revalorizado pelo modernismo sedento das identidades nacionais, esse simbolismo circunscrito às ruralidades ganhará espaço na representação do imaginário nacional, especialmente na década de 1920. No interior das efervescências antropofágicas, se buscará encontrar um caráter (ou sua ausência) para o país, algo que dê conta de explicar as imensas e irreconciliáveis contradições nascentes de uma modernização periférica e tardia.

Na obra teleficcional rural de Benedito Ruy Barbosa a exploração narrativa dessas dimensões míticas, fantasmagóricas, mágicas será recorrente. Gente que se transforma em bicho (“Pantanal”, “Renascer”), deslumbramento e morte no “inferno verde” amazônico (“Mad Maria”), habitantes imaginários dos rios (“Pantanal”, “Velho Chico”), pactos com o demônio (“Pantanal”, “Velho Chico”), entre inúmeras outras alusões e presenças frequentam suas tramas novelísticas e nelas interferem, ditando ou mudando rumos e destinos de personagens, com a naturalização própria da presença do imaginário popular no cotidiano (JUNQUEIRA, 2016a, 2016b, JUNQUEIRA; BACCEGA, 2017).

A simbolização do rural em contraposição ao urbano emergente, no interior da produção audiovisual brasileira – sobretudo no cinema – não será, entretanto, costumeiramente da ordem do lúdico valorativo de sua força como raiz cultural, fonte de valores míticos, genuinamente nacionais, e estruturantes de um projeto social possível para o País. Em realidade, sobretudo nos anos das décadas de 1940 e 1950, a predominância paulista no cenário da produção fílmica, resultará na herança de uma abordagem fortemente desmoralizante do homem rural, estigmatizado na figura do

caipira, do caboclo, ou ainda mais propriamente do Jeca Tatu, forjado na lavra literária de Monteiro Lobato.

No interior desta visão, o rural se construirá essencialmente como *locus* do atraso a emperrar o avanço benéfico e inexorável da locomotiva paulistana em direção ao futuro, cujos resultados eram postos acima de qualquer suspeita. Essa representação, decorrente da visão positivista, funcionalista e higienista da ordem social, instituía a dicotomização irreconciliável do real nacional entre o arcaico – portador do atraso, do fora de moda, de toda ordem de estorvo – e o moderno, única forma de acesso e desfrute das *benesses* do mundo. Antagoniza-se essas esferas a tal ponto que se as podia imaginar habitantes de espaços e de tempos distintos da vida nacional.

Tratava-se de adotar, sem demoras, uma representação ficcional alinhada às estratégias da racionalidade industrial do mercado internacional, sobretudo baseadas na expansão cultural norte-americana. Neste contexto, o rural é o Outro, visto de fora, universo do qual a burguesia se distingue e no qual, obviamente, não se reconhece. As questões do homem do campo não encontram respaldo nas cidades e só a ele dizem respeito, pois que “ele padeceria de problemas imediatos, desejos elementares [...] esse sujeito pré-urbanizado e pré-desenvolvido está e parece sempre ter estado aquém a humanidade” (TOLENTINO, 2001. p.296-297). Assim, esse indivíduo – cuja expressão cultural máxima é o Jeca Tatu –, sequer pode ser compreendido; apenas ridicularizado e visto à distância, pois que “representa valores que não condizem com o mundo do trabalho, da indústria, das cidades e dos códigos de consumo”, (TOLENTINO, 2001. p. 297); um pária, enfim.

O rural, que estivera desde sempre na raiz da geração das riquezas brasileiras, entre as quais as fortunas do café migradas à nascente indústria e urbanização do polo então mais dinâmico do País, perdia sua hegemonia e desbaratava a própria essência cultural de sua representação simbólica. Transforma-se num estorvo, para o que a única saída era transformá-lo em valor memorial de algum tipo de essência identitária, de uma reserva historicamente confinada de autenticidade e de nacionalidade; de uma herança de brasilidade, desde que circunscrita às inócuas esferas dos “escaninhos da memória”. (TOLENTINO, 2001. p. 297);

A representação construída na maior parte da produção cultural do período não dá conta de articular as contraposições prevaletentes no embate violento que se estabelecia na expansão da cidade sobre o campo e nas alterações que introduzia nas relações de trabalho e assalariamento entre fazendeiros patrões e empregados. Herdeiras diretas das oligarquias escravagistas, tais ordens de simbolizações não distinguem os trabalhadores para além da quase bestialidade, da falta de saúde, dentes, modos e educação; sua própria fome era decorrente da sua preguiça e desinteresse para com as condições mais imediatas da existência. Dele, diferencia-se o fazendeiro empreendedor, senhor de caprichos, razão e sentimento, ao qual cabia a inexorável e inadiável tarefa de modernizar-se a si mesmo, sob pena de ser varrido para debaixo do tapete pelo progresso histórico.

A representação do sujeito rural ingênuo, simplório e ignorante possui já larga trajetória no imaginário nacional. Suas raízes estão bem fincadas na literatura e no cinema, a partir de personagens como o Jeca Tatu e Candinho, ambos representados nas telas por Amácio Mazzaropi. O primeiro deles – inspirado na obra literária de Monteiro Lobato (1947) – rendeu mais de três décadas de atuação para Mazzaropi e um grande número de filmes. Já o segundo, exibido em 1953, foi inspirado no clássico *Cândido*, ou o otimismo, de Voltaire (2013).

O caipira imaginário de Mazzaropi participa da conformação de uma identidade nacional, ainda que em representação exagerada, grotesca e caricata. Vincula-se às imagens da carência, da precariedade, do atraso e da ignorância existencial do homem simples do campo. Filia-se ao personagem criado por Lobato para denunciar o atraso desse homem rural – visto pelo escritor como uma sub-raça, uma verdadeira praga –, que em tudo se distinguia, como uma “quantidade negativa” da mão de obra imigrante que então afluía ao país e assumia parcelas crescentes do trabalho no campo. Anos mais tarde, em 1918, com o artigo *Problema Vital*, Monteiro Lobato volta ao tema e torna-se mais condescendente com o caipira a cuja existência vinha há então quatro anos dando visibilidade nacional. Em sua nova investidura, a culpa pelo atraso, apatia e ignorância não reside na culpa do próprio rurícola, mas na enfermidade biológica (parasitoses, verminoses) e moral do próprio país, que pela doença, enfraquece e dobra o seu povo. Para o autor, então: “o Jeca não é assim, está assim” (LOBATO, 1964, p.244).

Candinho, por sua vez, vai acrescentar novos elementos a essa representação do caipira. Ao preguiçoso, bronco e desajeitado Jeca Tatu, vão se somar as características da ingenuidade, pureza, candura, otimismo, generosidade e inocência.

Pelas duas vertentes representacionais, contudo, os resultados obtidos se equivalem: o homem rural brasileiro, infantilizado – pela necessidade do amparo e tratamentos clínicos ou pela demanda da proteção e tutoramento moral, posto que inábil à sobrevivência sem malícias – é um trabalhador inapto para o trabalho e não se adequa às necessidades do capital em expansão sobre o ambiente agrário e sobre a indústria então nascente. É um homem fora do tempo e, assim, substituível na engrenagem produtiva pela mão de obra melhor adaptável do imigrante.

O secular avanço da agropecuária nacional em direção à conquista do interior, alterará muito lentamente esse quadro, instaurando formas de exploração sempre atrasadas em relação aos mais importantes centros produtivos e comerciais europeus e norte-americanos: uma modernização arcaizante desde o princípio e talvez para quase sempre; um processo urbano-industrial que amalgamava, a um só tempo, o pior de dois mundos.

Neste contexto, a evolução das formas de acesso e posse à terra irá criando um complexo tecido sócio-histórico por todo o território do País, cujas linhas de cerzimento serão os fios de sangue jorrados em conflitos cada vez mais violentos entre posseiros e latifundiários. Crivado de balas, riscos de facões, tocaias e caxixes, o Brasil rural transcorrerá um longo percurso desde a política da concessão das terras por sesmarias – legalmente vigente desde o período colonial, até 17 de julho de 1822 –, para chegar à institucionalização da reforma agrária, não sem antes passar por um período de farta distribuição das terras públicas, que veio a contribuir decisivamente para a consolidação de imensos latifúndios no País.

Com o início da industrialização e crescimento dos processos de urbanização, especialmente a partir de São Paulo, a alta burguesia do café embora tivesse já conquistado fortuna e conforto, não dispunha ainda das condições morais para a simbolização de si própria como elite cultural apta a ocupar o seu lugar no mundo, especialmente organizado pelo olhar eurocêntrico e afrancesado do seu desejo. Aí, ainda não haverá sequer espaço para a representação do rural real circundante. Neste contexto,

a bugrada nativa precisa ser europeizada em seus modos, expressões e sentimentos. As pinturas das florestas necessitam ser adornadas com as mais finas flores dos jardins da França, os negros e os caipiras se tornam invisíveis.

Com o avançar dos processos da modernização urbana e nos seus reflexos sobre o campo, o rural atrasado e anacrônico se tornará definitivamente um estorvo, motivo de vergonha nacional, de azaques e vitupérios de toda ordem. Muitos textos e personagens da obra de Monteiro Lobato – e de forma especial o seu Jeca Tatu –, serão emblemáticos dessa urgência em não apenas denunciar, mas superar, a qualquer custo, o clima e os modos modorrentos e paquidérmicos do ambiente rural brasileiro. Situação que perdura até os dias de hoje.

O patriarcalismo arcaico: violência e ordenação do espaço e do tempo rural

Tradicionalmente, o meio rural brasileiro é midiaticamente simbolizado como território patriarcal reservado à expressão da virilidade desbravadora e empreendedora, tanto quanto das práticas da dominação masculina sobre a natureza, sobre as mulheres, sobre os filhos, sobre os empregados, sobre os pobres, sobre toda a sorte de bens terrenos e sobre as almas dos dominados. Frente à inquebrantável bravura e incondicional determinação da empresa viril, à natureza inculta não se apresenta saída outra que não a rendição, a submissão, o mais completo adoçamento. Vai residir aí toda a força simbólica seminal do coronel-fazendeiro desbravador, senhor de terras, de corpos, de almas, da Justiça e dos destinos.

O rural é, como já vimos, lugar de repouso do atraso e da tradição por mais cega e bestializada que se revele diante das condições temporais da existência. Raduan Nassar (1975), em “Lavoura arcaica”, constrói obra magistralmente reveladora desse universo simbólico, ao mesmo tempo em que denuncia o seu mal, definitivo e inexorável.

Alinhada a esse imaginário rural prevalecente no Brasil, a obra teleficcional de Benedito Ruy Barbosa reporta-se frequentemente a esse patriarcalismo arcaico do campo, no interior do qual confere regular primazia a seus personagens masculinos. O apelo à recorrência aos mesmos temas, traços psicológicos dos personagens e até ao mesmo ator – características que costumam assegurar o sucesso das telenovelas –, fez

com que Antonio Fagundes (protagonista de “Renascer”, “O rei do gado” e “Velho Chico”) acabasse por se transformar no mais renomado herói-patriarca das séries rurais contemporaneamente já produzidas no país (BALOGH, 1998).

Neste mesmo universo, o lugar preferencialmente reservado às mulheres, conforme muito bem explicitado por Balogh (1998, p.16) costuma ser o “das fêmeas boas, primitivas, muito apegadas à terra e nada intelectualizadas” (BALOGH, 1998). Benedito Ruy Barbosa, contudo, se reserva a iniciativa de, ao menos em algumas oportunidades, conceder espaço para revelar a emancipação e a autodescoberta possíveis para as mulheres rurais. E faz isso mesmo no interior dos mais tradicionais núcleos masculinos de fazendeiros, como são os emblemáticos casos de Maria Bruaca (“Pantanal”) e Dona Patroa (“Renascer”).

A figura patriarcal não se resume, contudo, apenas às expressões do mando e ao exercício do patronato. Ela se diversifica e enriquece em nuances da organização das rotinas e da ordem da vida cotidiana, da orquestração das fidelidades, das promessas de recompensa futuras e de reconhecimentos; de uma calculada distribuição dos afetos, enfim. Neste contexto, coronelismo, jagunçagem e capangagem são identidades cúmplices que constroem como faces do mesmo fenômeno social de dominação/subordinação.

A feminilidade da terra contraposta à virilidade da agricultura

Sob a vigência do patriarcalismo e da virilidade prevalecentes nas narrativas sobre a ruralidade brasileira, a terra será recorrentemente representada, no universo imagético popular, como fêmea, mulher e mãe, espaço úmido e apto à prenhez da vida. Em sua dimensão oposta, a agricultura, consubstanciada na imagem do homem cultivador, será quem possuirá e fecundará o solo e lançará sobre ele as sementes, em busca dos frutos futuros da pulsão do sonho e do desejo.

Na exploração do imaginário brasileiro sobre esta relação terra/fêmea-agricultor/macho, pela produção audiovisual contemporânea, uma das abordagens mais emblemáticas pode ser encontrada na cena do filme “Policarpo Quaresma, herói do Brasil” (Brasil, 1998, direção de Paulo Thiago), em que o protagonista, completamente tomado de paixão e delírio por sua nova função agrícola, livre e deliberadamente

assumida como ato patriótico, deita de bruços sobre o chão e simula copular com a terra durante uma chuva torrencial que irriga abundantemente o solo promissor aos frutos desta fecundação.

Na obra de Benedito Ruy Barbosa, sobre a qual ora nos detemos, as cenas iniciais de “Renascer” também se filiam a esta ordem de representação. Logo na introdução da personagem do coronel ainda jovem, este se deslumbra fartamente frente à imagem de um imenso Jequitibá-da-bahia que encontra em meio à mata e delira em sonhos de possuir a terra que “se é capaz de produzir aquela formosura, o que mais não será capaz de dar”. Ali mesmo planeja delimitar aquela como área de sua conquista e simbolicamente crava no solo próximo às raízes da árvore, seu facão, como símbolo de seu domínio e posse sobre a porção da natureza desejada. O herói da saga afaga a terra, cheira-lhe as entranhas e penetra-a simbolicamente, repleto de prazer pelo ardente desejo de sua posse.

Na representação imaginária da própria terra na produção ficcional brasileira vemos que, se por um lado, o desejo de sua posse é por excelência o motor da ação humana no campo e a raiz estruturante da luta de classes no contexto da modernização periférica, por outro, a simbolização dela enquanto sistema organo-mineral vivo e complexo e objeto da pulsão por uma integração ecológica e cultural, é precária e tardia. Porém, destacamos que na obra de Benedito Ruy Barbosa a conquista dessa representação simbólica é progressiva, perceptível e reconhecível, até atingir relevância e centralidade em “Velho Chico”. Esse percurso simbólico coincide com os caminhos da própria evolução da ecologia como campo científico e discursivo na sociedade contemporânea.

Na efervescência dos revolucionários anos da década de 1960, os focos da luta social sonhada pela intelectualidade e pelos artistas engajados era o da consolidação do imaginário da posse da terra como elemento estruturante da luta de classes no Brasil e ponto nevrálgico para a construção da ação revolucionária. Neste contexto, as produções culturais cepecistas e cinemanovistas concebem a terra como *locus* de mediação simbólica das relações sociais, arena de conflitos violentamente sangrentos, depósito de sonhos, esperanças, sementes e corpos. Porém, narrativamente, a terra não pode revelar sua existência e sua vida próprias, pois que tal perspectiva apresentava-se,

ainda, carente de simbolização. Tal conquista sgnica se consolidar lentamente a partir dos anos das décadas de 1960, 1970 e 1980, com o progressivo estabelecimento da ecologia e do ambientalismo no seio das preocupações sociais, em âmbito mundial, com reflexos importantes no Brasil.

De fato, conforme proposto por Terry Eagleton (1993) na sua interpretação da esttica em Marx, toda representação  fenmeno construído pela História, a partir do já vivido e decorre, portanto, da relação de classes em permanente disputa hegemnica pelos sentidos e significados sociais. Nesse sentido, todo o futuro, o porvir, o ainda não vivido não pode ser representado, pois carece de simbolização própria. Assim, a simbolização da natureza como ente vivo – e sujeito, portanto,  própria morte – na esfera do rural e do popular ficcional só pode surgir e se desenvolver seguindo as trilhas das construções discursivas forjadas nos embates sócio-históricos do ambientalismo mais vigoroso, no Brasil, apenas a partir dos anos das décadas de 1980 e 1990.

Opulncia e miséria

No senso comum, em geral, e na representação popular do rural brasileiro, em particular, a fome no campo tem sido tema menos recorrente do que seria justo supor. O entendimento desse fenmeno decorre, quase sempre, da demanda necessária de uma interpretação mais crítica e intelectualizada da realidade nacional e suas mazelas, inacessível a boa parte da população. Assim, acaba por predominar, na representação urbana do ambiente agrário, um imaginário de opulência, fartura e saciedade alimentar, em certa medida naturalizado enquanto identificação do espaço da agropecuária como *lócus*, por excelência, da produção dos gneros e, portanto, naturalmente de acesso generalizado a eles. Falta, portanto, a essa leitura, a informação e a reflexão crítica sobre as imensas desigualdades da distribuição dos produtos do trabalho que se reproduz no interior do campo, tanto quanto no ambiente urbano, senão até mesmo com mais intensidade naquele, do que neste último.

Assim, neste universo simbólico, a fome é quase sempre decorrente de condições catastróficas naturais, exógenas  ação do Homem, e de grandes proporções – como as secas e o seu inverso, as enchentes. A representação da fome enquanto caráter estrutural e estruturante das relações de poder agrário não se generaliza, nem tampouco

se consolida, pelo menos até meados da década de 1960 e seguintes, anos sob o firme e crescente vigor da ditadura militar no País.

Será, de fato, no âmbito das produções do CPC e do Cinema Novo que se construirá o espaço simbólico do que veio a ser denominado por um de seus mais notórios estandartes, Glauber Rocha, de “estética da fome”. Tratava-se de um conjunto de pressupostos de retratação do ambiente cênico que impunha uma proximidade e uma dramaticidade próprias aos enquadramentos e uma luminosidade “estourada” da qual não se poderia abrir mão como expressão crua da violência sertaneja colonizada e semifeudal. Incluía, ainda, a decidida influência dos referenciais literários para a construção do universo imagético rural pretendido, não apenas da cultura letrada de Guimarães Rosa (“Grande sertão: veredas”), Graciliano Ramos (“Vidas secas”), Raquel de Queiroz (“O quinze”), mas também da oralidade, da dramaturgia e do cordel populares.

No âmbito dessas categorias da representação simbólica, a interioridade da casa rural na teleficção será inúmeras vezes organizada em torno das refeições à mesa. Refeições sempre fartas nas casas senhoriais e nunca totalmente minguadas nas dos empregados. Uma representação repleta de matizes reveladores das trincas, das ranhuras e dos rasgos nas tramas sociais. Assim, por mais afrancesada que seja a sala de jantar, suas louças, faianças e pratarias, a cozinha será sempre enfumaçada, guarnecida de panelas e utensílios toscos, engordurados, já gastos e desfeitos pelo uso frequente, de sombras densas, frequentada e operada por negras e mulatas bem-humoradas, sorridentes, sempre disponíveis para o preparo e o cozimento dos alimentos, para as rezas e as benzeções, para as invocações dos espíritos e das proteções especialmente para os seus patrões.

Na obra teleficcional de Benedito Ruy Barbosa, essas tensões sociais que resultam na miséria e na fome de importantes parcelas da população rural emergem e se mostram, às vezes, repletas de grandes teatralidade e lirismo. Uma das mais longas sequências ilustrativas dessa apropriação simbólica pode ser encontrada na procissão do enterro de Tião Galinha, em “Renascer”. Nela mesclam-se elementos simbólicos da forte religiosidade popular prevalecente no campo (a própria procissão, os véus pretos sobre a cabeça das mulheres, os terços entre os dedos, as cantorias sacras) e recursos

visuais sobrepostos, como imagens da fome africana e trechos manuscritos do poema “O cão sem plumas”, de João Cabral de Melo Neto (1979, p. 115):

Como todo real é espesso, aquele rio é espesso e real.
Como é muito mais espesso o sangue de um homem
do que o sonho de um homem. Espesso como uma
maçã é espessa. Como uma maçã...é muito mais espessa
se um homem a come do que se um homem a
vê. Como é ainda mais espesso se a fome a come.
Como é ainda mais espessa, se não a pode comer a
fome que a vê.

É possível identificar em toda essa intertextualidade proposta muito mais do que a mera e explícita denúncia da injustiça social na distribuição dos bens terrenos, a despeito da incomensurável importância deste fenômeno. A dualidade que permeia as posturas do comer e do olhar do poema de João Cabral está já presente nos poemas litúrgicos védicos que foram apropriados pela filósofa francesa Simone Weil (1979, 1993), que tanto os admirava. A respeito da simbologia contida nesses poemas ancestrais e que materializam na figura de dois pássaros pousados sobre uma figueira mítica sobre a qual exibem comportamentos antagônicos – enquanto um come seus frutos, outro apenas observa –, Weil conclui que a dor da existência humana reside na impossibilidade de conciliação entre o desejo da posse – expresso no ato do comer, que jamais se sacia, pois que renasce sempre em uma nova fome e em um novo desejo, no eterno retorno às tormentas da existência – e o ato do simples testemunho do olhar, consubstanciado na renúncia à posse e na concentração da atenção sobre o mundo, de onde pode nascer o bem para o Outro, para a doação, para o além de si.

Neste contexto, Tião Galinha perece sem honra e sem glória, pois que não transcende o desejo da posse e sucumbe às artimanhas mundanas para a sua saciedade, de fato nunca nem de perto satisfeita. Nasce pobre e morre miserável, destoando do destino reservado a grande parte das personagens secundárias das tramas teleficcionais rurais, que experimentam ascensão social e a dignificação de suas existências.

No sentido bakhtiniano (BAKHTIN, 2000), nesta ambiência cênica e narrativa, a enunciação da fome reflete a estrutura social constituinte da consciência dos locutores da fala (autor-diretor), conferindo-lhe forma, estilo, acabamento e sentido expressivos,

que, se espera, dialoguem produtivamente com os receptores da mensagem. Para Bakhtin (1992), a tomada de consciência sobre um fenômeno como a fome, por exemplo, pode prescindir de uma expressão exterior, mas não de uma expressão ideológica, pois que toda tomada de consciência implica a construção de um discurso interior, ainda que rudimentar.

Considerações finais

Na abordagem do rural brasileiro, a obra de Benedito Ruy Barbosa por nós analisada ao longo do percurso desta pesquisa, pode ser pensada como uma única grande narrativa, que se desdobra e se complementa em unidades, capítulos, partes. Há unicidade na diferença. Há continuidade nas quebras. Há retomadas. Há renascimentos das mortes. O rural brasileiro de Benedito Ruy Barbosa é um só e em sua unidade retrata profundas raízes, memórias, esperanças e mazelas presentes em todos e em cada um de nós.

Na obra barbosiana, o rural é lugar imaginário de sonho e conflito. O sonho pela posse da terra move vidas, sela destinos, gera ações sociais, mobiliza sindicatos, lideranças e militantes e, na ausência de sucesso de todas essas instâncias, leva ao pacto mágico com o demônio, sinalizando que quando o social não alcança, a saída individual ainda pode representar a última esperança, ou a mais total (des)esperança, posto que negadora da possibilidade do triunfo do bem sobre o mal.

Benedito Ruy Barbosa sempre conta a mesma história, mas busca com toda sinceridade, profundidade e entrega, encontrar as cores, as tonalidades, os ritmos de cada uma de suas partes. Tratando-se do rural brasileiro, Benedito estrutura suas narrativas a partir da figura central masculina patriarcal do grande proprietário coronel, senhor de terras, almas e destinos. Se, por um lado, tal figura principal incorpora os ranços e personifica o atraso, o conservadorismo e a tradição do apego à terra, em suas relações sociais muitas vezes injustas, por outro, sempre possui a sua própria abertura para a redenção e a mudança. São personagens ambíguas. Em realidade, são os personagens secundários que desempenham papel similar na trama que sucumbem ao castigo e punição. São os “outros” coronéis, os “outros” grandes proprietários que conflitam com o herói da trama que não encontram sua própria escapatória e

indulgência, reafirmando as mazelas sócio-históricas do campo. Como núcleo emocional das tramas, as histórias frequentemente retornam ao amor tumultuado e proibido entre representantes de famílias arqui-inimigas de poderosos proprietários de terras, como medievalistamente estruturados no imaginário social pelo romance de Romeu e Julieta.

Benedito Ruy Barbosa não abre mão do desfile das personagens rurais que compõem o imaginário nacional do ambiente agrário: os simplórios matutos, os padres, as beatas, as prostitutas, os advogados interesseiros, os capangas e jagunços, os donos de botecos de beiras de estrada, as professorinhas rurais.

Se, por um lado, a forte religiosidade do povo brasileiro do campo se impõe como pano de fundo e sublinha a estética narrativa, é na discursividade sobre a esperança na justiça social entre os homens que repousa sua força teleficcional. Neste campo, ainda que o papel da política e principalmente dos (maus) políticos e o alcance dos movimentos sociais e dos partidos radicais sejam esmaecidos, senão de todo apagadas, o apelo pela defesa da natureza e da comunhão pacífica e não-predatória entre a produção e o meio ambiente ganham progressiva centralidade. Nesse sentido, a obra barbosiana dá mostras de vir percorrendo um caminho de engrandecimento discursivo progressivo.

Na representação imaginária da própria terra na produção ficcional brasileira – elemento central da obra de Benedito Ruy Barbosa – vemos que, se por um lado, o desejo de sua posse é por excelência o motor da ação humana no campo e a raiz estruturante da luta de classes no contexto da modernização periférica, por outro, a simbolização dela enquanto sistema organo-mineral vivo e complexo e objeto da pulsão por uma integração ecológica e cultural, é precária e tardia. Porém, destacamos que na obra de Benedito Ruy Barbosa a conquista dessa representação simbólica é progressiva, perceptível e reconhecível, até atingir relevância e centralidade em “Velho Chico”. Esse percurso simbólico coincide com os caminhos da própria evolução da ecologia como campo científico e discursivo na sociedade contemporânea.

Se, em “Renascer” – teleficção do início dos anos 1990 –, Benedito Ruy Barbosa já pode articular a presença simbólica da terra como elemento de fertilidade generosa e objeto de amor e de desejo a lhe perfurarem as entranhas, para muito além da simples

superfície da posse, em “Velho Chico” – obra produzida um quarto de século mais tarde –, o amor e respeito a esse ente natural ganharão espaços e contornos discursivos próprios tão densos, alongados, revestidos muitas vezes de poética e de didatismo algo pueris, que se tornarão capazes de provocar os mais diferentes níveis de consciência e de repercussão, identificáveis pela multiplicidade de discursos ideológicos postos em circulação pela audiência telespectadora em diferentes mídias sociais, especialmente as digitais.

Referências

- ANDERSON, B. **Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- BACCEGA, M. A. Consumindo e vivendo a vida: telenovela, consumo e seus discursos. In: LOPES, M. I. V. de (Org.). **Ficção televisiva transmidiática no Brasil: plataformas, convergências, comunidades virtuais**. Porto Alegre: Sulina, 2011.
- _____. Narrativa ficcional de televisão: encontro com temas sociais, **Comunicação & Educação**, São Paulo, n.26, p.7-16, 2003.
- _____. Palavra e discurso. **História e literatura**. São Paulo: Editora Ática, 1995.
- _____. Recepção: nova perspectiva nos estudos da comunicação. **Comunicação & Educação**, São Paulo, n.12, São Paulo, p.7-16. mai./ago. 1998.
- _____. Resignificação e atualização das categorias de análise da “ficção impressa” como um dos caminhos de estudo da narrativa teleficcional. In: BACCEGA, M. A.; OROFINO, M. I. R. (Orgs.). **Consumindo e vivendo a vida: telenovela, consumo e seus discursos**. São Paulo: PPGCOM ESPM, Intermeios, 2013. p. 27-48.
- BAKHTIN, M. M. **Estética da criação verbal**. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- _____. (VOLOCHINOV). **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 1992.
- BALOGH, A. M. Minisséries: temos novidades no *front*. In: DUARTE, E. B.; CASTRO, M. L. D. (Orgs.). **Televisão: entre o mercado e a academia**. Porto Alegre: Sulina, 2006. p. 91-100.
- CASTORIADIS, C. **A instituição imaginária da sociedade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- EAGLETON, T. **A ideologia da estética**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993.
- FAIRCLOUGH, N. **Discurso e mudança social**. Brasília: Editora UnB. Brasília, 2001.
- FISKE, J. **Television culture**. London and New York: Methuen, 1987.

GREGOLIN, M. R. Análise do discurso e mídia: a (re)produção de identidades, **Comunicação, mídia e consumo**, São Paulo, ESPM, v.4, n.11, p.11-25, nov. 2007.

____; BARONAS, R. (Org.). **Análise do discurso**: as materialidades do sentido. 2. ed. São Carlos, SP: Editora Claraluz, 2003.

JUNQUEIRA, A. H. “Eu vi um Brasil na TV: imaginário e representação do rural na primeira fase da telenovela “Velho Chico””; **Anais do Comunicon 2016**, ESPM, São Paulo, 2016a.

____. Imaginário e memória na tessitura narrativa da telenovela “Velho Chico”: as mediações do cotidiano, **Anais XXXIX Intercom – Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**, São Paulo, 2016b.

____. BACCEGA, M. A. “Velho Chico”: narrar para audiências desatentas, **Comunicação & Educação**, ano XXII, n.1, p. 75-83, jan./jun.2017.

LOPES, M. I. V.. Estratégias metodológicas da pesquisa de recepção. **Intercom Revista Brasileira de Comunicação**. São Paulo, v. XVI, n.2, p.78-86, jul./dez.1993

____. O conceito de identidade coletiva em tempo de globalização. In CAPPARELLI, S.; SODRÉ, M. e SQUIRRA, S. (Orgs.). **A Comunicação revisitada**. Livro da XIII Compós. Porto Alegre: Sulina, 2004a. p. 217-232.

____. Recepção dos meios, classes, poder e estrutura. **Comunicação e Sociedade**, São Bernardo do Campo: IMES, ano 13, n.23, p. 99-110.jun. 1995.

____. Telenovela brasileira: uma narrativa sobre a nação, **Comunicação & Educação**, São Paulo, ECA/USP, ano IX, n.26, p. 17-34. jan./abr.2003.

____. Telenovela como recurso comunicativo, **MATRIZES**, ano 3, n.1, p. 21-47, ago./dez. 2009,

____. **Telenovela**: internacionalização e interculturalidade. São Paulo: Loyola, 2004b.

____; BORELLI, Silvia; REZENDE, Vera. **Vivendo com a telenovela**. Mediações, recepção, ficcionalidade. São Paulo: Summus, 2002.

____; GÓMEZ, G. O. Síntese comparativa dos países Obitel em 2012. In: LOPES, M. I.V.; GÓMEZ, G. O. Memória social e ficção televisiva em países ibero-americanos. **Anuário Obitel 2013**. Porto Alegre: Sulina, 2013.

LA PLANTINE, F.; TRINDADE, L. **O que é imaginário**. São Paulo: Brasiliense, 2003.

LOBATO, Monteiro. **Mister Slang e o Brasil e Problema vital**. São Paulo: Brasiliense, 1964.

____. **Urupês**. São Paulo: Brasiliense, 1947.

MELO NETO, J.C. **O melhor da poesia brasileira** (Drummond, Cabral, Bandeira, Vinicius). Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1979.

MOTTER, M. L. A telenovela: documento histórico e lugar de memória, **Revista USP**, n.48, São Paulo, USP, CCS, p. 74-87, 2001.

_____. Telenovela e educação: um processo interativo, **Comunicação & Educação**, São Paulo, v. 17, n.1, p. 54-60, jan-abr, 2000.

NASSAR, R. **Lavoura arcaica**. São Paulo: Companhia das Letras, 1975.

NEWCOMB, H. **La televisione**: da forum a biblioteca. Milão: Sansoni, 1999.

ORLANDI, E. P. **No movimento dos sentidos**. 6 ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

_____. **Análise de Discurso**: princípios e procedimentos. 7ª ed. Campinas, SP: Pontes, 2003.

_____. **Terra à vista**: discursos do confronto: velho e novo mundo. São Paulo: Cortez; Campinas, SP: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1990.

ORTIZ, R.; BORELLI, S. H. S.; RAMOS, J. M. O. **Telenovela**: história e produção. São Paulo: Brasiliense, 1991.

SILVA, J.M. Diferença e descobrimento.O que é imaginário? A hipótese do excedente de significação. Porto Alegre: Sulina, 2017.

SILVERSTONE, R. Let us return to the murmuring of everyday practices: a note on Michel de Certeau, televisiona and everyday life, Theory, **Culture and Society**, v.6, p.77-94. fev. 1989.

SOUZA, Maria Carmem Jacob de. **Telenovela e representação social**: Benedito Ruy Barbosa e a representação do popular na telenovela Renascer. Rio de Janeiro: E-papers, 2004.

THOMASSEAU, J.M. **O melodrama**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

TOLENTINO, C. A. F. **O rural no cinema brasileiro**. São Paulo: Editora Unesp, 2001.

VOLTAIRE. **Cândido ou o otimismo**. São Paulo: Editora 34, 2013.

WEIL, S. **A condição operária e outros estudos sobre a opressão**. BOSI, E. (Org.). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

_____. **A gravidade e a graça**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.