



TELENOVELA BRASILEIRA E “BRASIL PROFUNDO” BRAZILIAN TELENOVELA AND “DEEP BRAZIL”

Maria Immacolata Vassallo de Lopes²

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

Palavras-chave: Telenovela. Brasil Profundo. Sertão-Mar. Hibridização.

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

Keywords: Telenovela. Deep Brazil. Sertão-Mar. Hybridization

O sertão vai virar mar
e o mar vai virar sertão
Sergio Ricardo e Glauber Rocha. Corisco

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

¹ Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Estudos de Televisão. 34º Encontro Anual da Compós, Universidade Federal do Paraná (UFPR). Curitiba/PR. 10 a 13 de Junho de 2025.

² Professora Titular Sênior da ECA-USP. Coordenadora do Centro de Estudos de Telenovela (CETVN ECA-USP). immaco@usp.br

- 1. Introdução**
- 2. Situando o *Brasil Profundo* entre *Matrizes Culturais* e *Formatos Industriais***
- 3. Uma transmidiação virtuosa: livro, cinema, televisão**
- 4. *Brasil Profundo* em ficções televisivas de 2023**
- 5. Algumas conclusões**
- 6. Referências**

1. Introdução

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

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

e de ficções televisivas recentes. Essas dimensões do objeto são mais que convergentes, são *transmídias*, no caso, do livro, ao cinema e à televisão.³

2. Situando o Brasil Profundo entre Matrizes Culturais e Formatos Industriais

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

Mapa 2: Mediações Comunicativas da Cultura



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

³ Essa abordagem transmídia poderia ter recortado outros meios de comunicação, como do livro, ao jornal, ao rádio e à televisão. Ou por outra, do jornal, ao teatro e à televisão

O esquema cartográfico move-se sobre dois eixos: o diacrônico, ou histórico de *longa duração*⁴ – entre *Matrizes Culturais* e *Formatos Industriais* - e o sincrônico: entre *Lógicas de Produção* e *Competências de Recepção ou Consumo*.

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

Interessa-nos aqui situar no eixo temporal do mapa as *Matrizes Culturais* onde aparecem as raízes da identidade nacional que se expressa na *Cultura Popular*, em que o gênero *Melodrama* será a narrativa por excelência e tomará *Formato* de: teatro ambulante (séc.18), folhetim (séc.19), cinema (séc.20), radionovela (séc.20) e finalmente telenovela em seu *Formato Industrial* (séc.20,21), através da televisão e internet. Por isso, podemos dizer com Bhabha (2013) em *Nações e Narrações* que o imaginário de nação é sempre narrativa que dá sentidos à vida, começando com os sentidos de reconhecimento e pertencimento, e terminando como *nação imaginada* (Anderson, 1991) em movimento sociais de disputa pelos sentidos. Os imaginários não são fixos, mas mutantes, por mais que a metáfora identitária de raízes que formam a nação tenda a naturalizá-los fixando-os como perenes. Preferimos então a metáfora identitária da nação como *raízes moventes* como pode ser percebida no eixo de *Matrizes Culturais e Formatos Industriais*.

Até há pouco tempo, dizer identidade era falar de raízes, isto é, raízes e território, de longa data e de memória simbolicamente densa. Mas falar de identidade hoje implica também — se não quisermos condená-la ao limbo de uma tradição desligada das mudanças perceptivas e expressivas do presente — falar de migrações e mobilidades, de redes e fluxos, de instantaneidade e distanciamento.

⁴ *Long Durée*, conceito de Fernand Braudel. Ver abaixo.

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

Historicamente, a partir do século XIX, observa-se uma intensa discussão acerca do caráter nacional brasileiro por parte de cronistas, intelectuais, escritores, artistas e naturalistas⁵. A abertura do século XX viu intensificarem-se os debates no que tange a brasiliade. Na década de 30, a institucionalização da afirmação nacional da Era Vargas, a partir de uma política nacionalista, corporativista e populista, promoveu a oficialização do nacional calcada no fortalecimento de uma identidade coletiva forjada pelo imaginário do samba, da tropicalidade e da mestiçagem. Na mesma década, consolidaram-se análises responsáveis por alçar o Brasil a tema digno de estudos nas Ciências Humanas e Sociais⁶

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

⁵ Nomes como Manoel Bomfim, Capistrano de Abreu, Pedro Américo, José de Alencar, Gonçalves Dias, Carlos Gomes, Machado de Assis, Jean-Baptiste Debret, Euclides da Cunha, entre outros.

⁶ Citamos na Sociologia a contribuição dos trabalhos de Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda e Caio Prado Júnior. Essa tradição teve continuidade na Antropologia através de autores como Roberto da Matta e Darcy Ribeiro; na Sociologia, com Guerreiros Ramos, Florestan Fernandes e Fernando Henrique Cardoso; na Ciência Política, com Carlos Nelson Coutinho, Chico de Oliveira, Francisco Weffort; na História, com Emília Viotti e Maria Isaura Pereira de Queiroz. Na ciência econômica, autores como Celso Furtado deram contribuição na mesma senda - citando apenas alguns.

categorização de classe, espalhando-se como mentalidades que acionam comportamentos mesmo em setores sociais médios e, ocasionalmente, de elite, podendo se articular em interseções como gênero, raça, regionalidade, entre outras.

3. Uma transmissão virtuosa: livro, cinema, televisão

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

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

Nas mãos de Euclides da Cunha, a ideia de sertão se transformou em um conceito-chave dentro de sua obra, que gira em torno de um motivo central: a necessidade de descobrir um Brasil a partir de suas margens. Essas duas categorias, sertão e litoral, se forjaram ao mesmo tempo como opostas e complementares: opostas porque uma expressava o reverso da outra e complementares porque, como em um jogo de espelhos, uma foi sendo construída em função da outra. São categorias que se tornaram centrais dentro do pensamento social brasileiro, em análises que realizam um movimento pendular entre o familiar e o estranho dentro de um mesmo país, repetindo a incômoda e persistente constatação de que “o Brasil não reconhece o

Brasil". Enquanto o litoral é quase sempre dado por conhecido, o sertão, por sua vez, viria a se tornar objeto e razão do mito nacional, preservado em algum lugar do imaginário e da vivência concreta dos brasileiros.

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

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

Sabe-se que a visão de mundo do homem que chegou no alto-sertão da Bahia, com a incumbência de noticiar para um periódico sulista os derradeiros momentos do massacre dos sertanejos de Antonio Conselheiro, estava profundamente mergulhada nos pressupostos e preconceitos advindos do credo científico, isto é, evolucionismo, determinismos climático e biológico e, de uma forma mais geral, do positivismo.

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

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

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

Segundo Oliveira (2002), a partir da oposição estrutural entre campo e cidade, surge neste contexto perfeito exemplo de como estes significados de pureza e essencialidade ligaram-se ao conceito de sertão naquele período, enquanto as cidades do litoral eram imaginadas como

sombrias, degradadas, elementos que impossibilitavam a construção da brasiliade. Desta maneira, o esquecimento que o país impunha ao sertão fora, de certa forma, benéfico, pois gerou condições de que sob o sol sertanejo se forjasse uma gente original que, no imaginário de uma geração, passou a expressar a alma nacional.

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

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

O Cinema Novo foi responsável por colocar a cinematografia brasileira em outro patamar, tanto em termos de qualidade estética quanto de comprometimento político e social.

Em *Vidas Secas*, chama a atenção a forma como Nelson Pereira dos Santos procurou ser fiel ao estilo de Graciliano Ramos: temos um filme atravessado por silêncios prolongados. A paisagem do sertão configura-se em um lugar de fuga social, repleto de sombras, fissuras e deformações de uma nação que se projetava cheio de espaços vazios. Um lugar que revela a existência dos párias, uma gente retirante que foge para o litoral, expulsos do sertão pelas secas prolongadas. Personagens que falam pouco, como que para evitar qualquer desperdício de

energia. Homens e mulheres imersos em uma rusticidade extrema; que vivem no “inferno”, como diz um personagem.

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

Já em *Os Fuzis*, sob a câmera de Ruy Guerra, a distância que separa aqueles que passam fome dos que não passam, é implacável. Para ele, a miséria não é uma estética; mas sim, antes de tudo ou antes de qualquer coisa, uma aberração. O Estado não é inoperante, mas, sim, o principal responsável – assim como todos nós. *Os Fuzis* não nos tranquiliza e nos mostra que, por vezes, falamos em nome do povo sem a ele pertencer e de uma forma que ele não comprehende. Por isso é preciso recuar a câmera, respeitar uma dimensão ética diante de um universo social que, definitivamente, é estranho aos que não passam fome.

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

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

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

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

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

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

A teledramaturgia nacional ou “eu vejo o Brasil na novela”

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

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

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

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

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

que combinam convenções formais do documentário e do melodrama televisivo.

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

Essa marca da telenovela torna-se mais forte na medida em que tem que lidar com o Outro, O sujeito aparece à medida que se relaciona com o outro, se diferencia dele, atribui significado a si enquanto reconhece ou desconhece o outro. O aspecto dual dessa identificação ou identidade é discutida por Homi Bhabha (2002) que defende que há também uma relação de aproximação, de desejo pelo lugar desse outro. Para se diferenciar há de se criar algo próprio, características individuais, mas isso só acontece na medida em que há a relação com o outro.

A partir de diferentes fatores e configurações, identidades vão se formando. Segundo Garcia Canclini (1999, p. 163), “a identidade é uma construção que se narra”. Para ele, a partir de “acontecimentos fundadores” como independência, defesa de território, embates contra estrangeiros, aqueles que se aglutinam (seja por ocupar o mesmo território, seja por hábitos e gostos comuns) ordenam suas diferenças e passam a conviver a partir de seus modos de legitimação para se estabelecer como diferentes dos demais. A condição de semelhança produz a verossimilhança, ou seja, para uma afirmação chegar à confirmação, é necessário que sua narração se ligue a pontos reconhecíveis pelo seu destinatário. Partilhando de códigos semelhantes, que os tornem capazes de compreender um ao outro. Isso pode explicar muito a presença das diversidades nas telenovelas atuais, como que confirmado seu recurso comunicativo para interpelar o *Brasil Profundo*, seja no campo, na cidade, na periferia ou nas favelas.

4. *Brasil Profundo* em ficções televisivas de 2023

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

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

Trabalhar na lavoura de cacau ou no gado, na indústria pesada, realizando o trabalho elementar dos “homens comuns”, suas trajetórias sintetizam a realidade de uma grande parcela da população brasileira, vivendo sempre sob relações instáveis de trabalho, sem fronteiras definidas entre o campo e a cidade, migrando de um lugar para o outro em busca de emprego. Suas vidas poderiam ser a síntese de uma análise de um Brasil que não respeita limites rígidos entre cenários e modos de vida, que se retroalimentam e produzem essa formação social tão própria. O *Brasil Profundo* é, portanto, uma analogia do Brasil, onde reside grande parte da

população, seja no *sertão* ou no *litoral*. Ao longo de nossa história houve um silenciar de povos e culturas dominados pelo capitalismo, colonialismo, holocausto indígena, escravidão e corrupção. Não é difícil perceber que dentro do *Brasil Profundo hibridizado*, cabem tanto as histórias de *Saramandaia*, *Pantanal* e *O Rei do Gado*, como as de *Vale Tudo*, *Avenida Brasil* e *Vai na Fé*. São todas narrativas da nação imaginada onde se encontram intensas semelhanças e diferenças, desigualdades e opressões.

O ano de 2023 foi marcado por produções que narraram o *Brasil Profundo* hibridizado na televisão e streaming do país. que, pela qualidade narrativa e técnica, conquistaram crítica e audiência. Tomamos a série *Cangaço Novo* (Prime Vídeo), e as telenovelas *Terra e Paixão* e *Vai na Fé* (Globo, 2023), como nosso *corpus* empírico de análise.

O Brasil Profundo em *Cangaço Novo*

Série escrita

por Mariana Bardan e Eduardo Melo, numa coprodução Prime Vídeo com a produtora independente O2 Filmes, estreou em agosto de 2023 e contou com 8 episódios. O estilo narrativo e visual caracterizou a série como “rural moderno” e teve inspiração no *nordestern*⁷. Desde seu lançamento, entrou para o *top 10* das séries mais vistas da plataforma em 49 países⁸. A série conta a história de Ubaldo, um bancário em São Paulo, que após a morte do pai, descobre que tem uma herança a receber em uma cidade fictícia do sertão do Ceará. Sem memória da sua infância, reencontra as irmãs e se une a uma delas, que lidera um bando de assalto a bancos. O drama é conduzido por forte violência, misticismo e crítica aos mandantes locais, corruptos e exploradores da população.

Destacamos o roteiro, com o tratamento complexo das personagens com dilemas morais e psicológicos, a escolha de um elenco majoritariamente nordestino e o investimento na produção, que possibilitou infraestrutura e logística nas gravações na Paraíba, além de muitas cenas de ação⁹. O *Brasil Profundo* foi revelado por uma história que narra um país diverso e complexo, paradoxalmente intolerante e solidário frente aos desafios vividos.

⁷ O gênero *nordersten* (palavra que une nordeste brasileiro com western americano) ganhou força desde 1953 com o filme *O Cangaceiro* de Lima Barreto e atualmente está representado pelo premiado filme *Bacurau* (Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles (2019).

⁸ Entre os países em que foi mais assistida, estão Portugal, Canadá, Angola, Moçambique, Quênia, Costa do Marfim, Paraguai e Emirados Árabes Unidos.

⁹ Gravadas na região de Campina Grande, interior da Paraíba, que é conhecida como "Roliúde Brasileira".

O Brasil Profundo em *Terra e Paixão*

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

Sendo a telenovela, um produto audiovisual que dialoga com a cultura, atualiza e insere novos comportamentos no cotidiano de sua audiência, dita tendências e tem um grande potencial educativo que segundo Baccega (2011) reflete e refrata a sociedade¹⁰. Ao construir uma nação imaginada na qual receptores se reconhecem, por efeito de seu *recurso comunicativo* (Lopes, 2009), a temática “rural” aponta para um passado escravista, pautado pela construção de latifúndios e pela apropriação do bem público por interesses privados. No centro está a disputa por terras e a busca por justiça frente à indiferença das instituições (Hollanda, 1995).

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

Por outro lado, mas não contraditoriamente, a narrativa apresentou fortes marcadores melodramáticos, como a moral tradicional e patriarcal de personagens, a oposição entre o bem

¹⁰ VEJA. Entrevista: Maria Aparecida Baccega, 24 jan. 1996.

e o mal, o final punitivo dos vilões, a ênfase no universo das relações familiares, todo um conjunto de elementos consagrados do gênero melodrama (Martins; Santos, 2009). Um *Brasil Profundo* a partir de suas contradições e uma experiência de teledramaturgia que destacou temáticas que circulam nos telejornais e que são vividas no cotidiano do país.

O Brasil Profundo em Vai na Fé

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

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

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

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

Há forte representatividade de tipos brasileiros em cada capítulo de *Vai na Fé*, ao apresentar ‘gente como a gente’, algo relacionado à maneira como a narrativa constrói a identidade de suas personagens. Para tanto, os autores se valeram de problemáticas sociais atreladas a características do melodrama, como o maniqueísmo, o elemento musical inserido na narrativa, a valorização do espírito de família, instituição que, a partir das relações entre seus membros, estabelece com o público-alvo uma relação de valores pedagógicos e

identitários, como aponta Jesus Martín-Barbero “.... o enorme e espesso enredamento das relações familiares, que como infraestrutura fazem a trama do melodrama, seria a forma pela qual a partir do popular se comprehende e se expressa a opacidade e a complexidade que revestem as novas relações sociais” (1997, p. 166).

Vai na Fé trabalha, ao longo de toda a narrativa, a representatividade LGBTQIA+. Isso é mais, pois a grande representatividade na obra está em seu elenco majoritariamente negro, em papéis de destaque e de diversos estratos sociais. O Brasil é um país que historicamente explorou mão de obra escravizada, indígena e negra, e que, apesar de 55,5% da população se declarar negra¹¹, somente em 2023 assistiu-se seu maior produto cultural do país encenado majoritariamente por negros. Na dialética ficção e realidade que caracteriza a telenovela brasileira, *Vai na Fé* reflete e incorpora lutas e conquistas da população negra contemporânea contra o racismo histórico.

Uma operação metalinguística de grande repercussão na telenovela foi uma cena do penúltimo capítulo: o encontro da personagem Wilma Campos com os renomados autores, Glória Perez, Walcyr Carrasco e João Emmanuel Carneiro em que ela se dirige aos autores, cita falas de personagens icônicos escritos por eles e propõe um brinde às telenovelas. Ao realizar este exercício metalinguístico, *Vai na Fé* assume sua herança da teledramaturgia brasileira e como que aponta ao seu futuro, reunindo numa mesma cena autores que consagraram a telenovela como o produto cultural e popular. Exemplificando, enquanto Walcyr Carrasco e Glória Perez foram os autores das maiores audiências do ano no *prime time* da televisão aberta, João Emmanuel Carneiro foi o autor da primeira telenovela totalmente gravada para o streaming Globoplay, *Todas As Flores*, com sucesso de crítica e de público.¹²

5. Algumas conclusões

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

¹¹ Censo de 2022 do IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística). Pelo levantamento, a identificação da pessoa negra se dá por autodeclaração, sendo o número total da população negra a somatória daqueles que se declaram pretos ou pardos.

¹² Posto que *Verdades Secretas 2* (Globo, 2021), a primeira novela produzida por Globoplay, é uma continuidade da novela homônima de Walcyr Carrasco na TV Globo em 2015.

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

Ainda, em 2023, este *Brasil Profundo* esteve no fato de, pela primeira vez na história da teledramaturgia brasileira, todas as produções da TV Globo tiveram personagens negras entre os protagonistas. Ao optar pelo protagonismo negro em sua narrativa, aliado a procedimentos formais e temáticos tradicionais do melodrama, abordando temáticas contemporâneas e sendo beneficiada pelo espalhamento de conteúdos em outras telas de exibição (redes sociais, canais do YouTube), acreditamos ter havido crescimento em representatividade do povo brasileiro, aprofundando os sentidos de reconhecimento e pertencimento normalmente construídos pela telenovela brasileira.

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

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

6. Referências

- ANDERSON, B. (1991). **Imagined communities**. Reflexions on the origins and spread of nationalism. London: Verso.
- BACCEGA, M. A. (2011). Reflexões sobre telenovela: o âmbito do ficcional como desenho do cenário das práticas de consumo. **Anais do XXXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. Recife - PE.
- BHABHA, H (2013). **Nations and narrations**. London: Routledge.



BENTES, I. (2013). Derivas desterritorializantes: rural, urbano, global. In: STARLING, H. BORGES, A.(orgs.). **Imaginação da terra: memória e utopia no cinema brasileiro**. Belo Horizonte: Editora UFMG.

BRAUDEL, F. (1969). **História e Ciências Sociais: a longa duração**. Lisboa: Presença,

BUONANNO, M. (2004). La qualità della fiction. Dal prodotto all'ambiente produttivo.In: BUONANNO(Org) **Realtà multiple. Concetti, generi e audience della fiction tv**. Napoli: Liguori.

CONNELL, R. W. & MESSERSCHMIDT, J. W. (2013). Masculinidade hegemônica: repensando o conceito. **Revista Estudos Feministas**, 21(1), 241–282.

CUNHA, E. da (2020) [1902]. **Os sertões**. São Paulo: Principis.

FERRO, M. (1992) **Cinema e história**. São Paulo: Paz e Terra.

GARCIA CANCLINI, N. (1995) **Consumidores e cidadãos**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.

HAN, B.C. **La crisis de la narración**. Barcelona: Herder Editorial, 2023.

LOPES, M. I. V. de (2009). Telenovela como recurso comunicativo. **MATRIZes**, São Paulo, v. 3, n. 1.

LOPES M. I. V. de. (2003). Telenovela brasileira: uma narrativa sobre a nação. **Comunicação & Educação**, São Paulo (26), 17-34.

MARTÍN-BARBERO, J. (2001). **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.

OLIVEIRA, R. (2002). Euclides da Cunha, *Os Sertões* e a invenção de um Brasil profundo. **Revista Brasileira de História**, vol. 22, nº 44.

QUEIROZ, J. A. S. (2029). **Imagens de um brasil profundo**. Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais. Mestrado.

XAVIER, I. (2001). **Cinema Moderno brasileiro**. São Paulo: Ed. Paz e Terra.