

Euclides da Cunha atualizado no sertão da teledramaturgia

Euclides da Cunha updated in the sertão of the television drama

Aurora Almeida de Miranda Leão¹

Resumo. O objeto deste artigo é a série *Onde nascem os fortes* (TV Globo, 2018), escrita para exibição em canal aberto de televisão, em ano eleitoral e filmada no cariri paraibano. A partir do título e da ambência, percebemos uma configuração que remete ao livro *Os sertões* (1902). Objetiva-se perscrutar como o conceito de sertão é trabalhado na obra, identificar a dialogia com o livro euclidiano e investigar o modo como as desigualdades sociais detectadas pelo escritor no início do século XX permanecem neste século XXI com impressionante atualidade. Ademais, o território sertanejo revela-se como poderoso cronotopo (BAKHTIN, 2003), em forte simetria com a linha abissal da Sociologia das Ausências (SANTOS, 2004). Elege-se o capítulo de estreia como evidenciador de pontos fundamentais da diegese, a partir de metodologia baseada na técnica da minutagem, através da qual analisa-se as estratégias de construção narrativa (MOTTA, 2013), bem como os procedimentos de elaboração do roteiro (MACIEL, 2017). Conclui-se que o episódio inaugural figura como síntese importante para o desenvolvimento da trama, apresentando cenas nas quais diversas percepções destacadas por Euclides da Cunha aparecem e dão pistas de como o roteiro prosseguirá, embora trazendo ressignificações para o espaço sertanejo e os personagens que o habitam.

Palavras-chave. Onde nascem os fortes. Euclides da Cunha. Sertão. Teledramaturgia. Narrativa.

Abstract. The subject of this article is the series *Onde nascem os fortes* (TV Globo, 2018), written for broadcast on open TV during an election year and filmed in the Cariri region of Paraíba. From the title and the ambience, it is possible to note a configuration that refers to the book *Os sertões* (1902). The objectives are to study how the concept of *sertão* is developed in the work, to identify the dialogue with the Euclidean book, and to investigate how the social inequalities detected by the writer at the beginning of the 20th century remain in this 21st century with impressive actuality. Furthermore, the *sertanejo* territory reveals itself as a powerful chronotope (BAKHTIN, 2003), in strong symmetry with the abyssal line of the Sociology of Absences (SANTOS, 2004). The opening chapter is chosen as a highlight of the fundamental points of diegesis, from a methodology based on the minute technique, through which narrative construction strategies are analyzed (MOTTA, 2013), as well as the procedures for preparing the script (MACIEL, 2017). It is concluded that the inaugural episode appears as an important synthesis for the development of the plot, presenting scenes in which several perceptions highlighted by Euclides da Cunha appear and give clues as to how the script will continue, although bringing new meanings to the *sertanejo* space and the characters that they inhabit.

¹Doutoranda pelo PPG em Comunicação da UFJF. Integrante do grupo de pesquisa Narrativas Mediáticas e Dialogias/CNPQ. Bolsista FAPEMIG. ID Lattes: 2976603526773816. ORCID: 0000-0002-4119-3596. E-mail: auroraleao@hotmail.com.

Keywords. Onde nascem os fortes. Euclides da Cunha. Sertão. Television drama. Narrative.

Introdução

Este estudo tem como foco a obra da teledramaturgia brasileira *Onde nascem os fortes* (TV Globo, 2018), a qual contou 53 capítulos em quatro meses de exibição, recebendo por isso a classificação de supersérie quando do lançamento. Hoje, aparece na plataforma Globoplay como novela. Tendo o sertão nordestino como espaço de significação, a história foi filmada no cariri paraibano e exibida em ano eleitoral, fato significativo para a produção de sentidos, uma vez ser corriqueiro voltar-se as atenções para essa região quando o assunto é identidade nacional.

Partindo da pergunta “De que modo a construção da narrativa revela a ascendência euclidianas e como ressignifica o sertão nordestino que nutre o imaginário nacional?”, objetiva-se perscrutar como é trabalhado o conceito de sertão, identificar a dialogia com o livro de Euclides da Cunha, analisar de que modo a configuração do sertão remete a discursos antecedentes, e investigar como as desigualdades sociais e invisibilidades detectadas pelo escritor no início do século XX permanecem neste século XXI com impressionante atualidade.

Sendo o processo de comunicação um exercício, cuja tradução pode ser uma permuta de signos alheios por signos próprios (BAKHTIN, 2003), entendemos a cultura como um universo cuja essência é construída sobre fronteiras, ou seja, há espaços já desbravados aptos a interferir na condução que se faz para o adiante, uma vez que, sem esses ‘sinalizadores’, o homem ficaria perdido, confuso, vazio ou mesmo pretensioso. O teórico russo também indica não existir ação realizada no vazio, uma vez que tudo acontece dentro de um ambiente valorativo, um mundo vivo e também significante, possível graças ao movimento cultural existente num determinado tempo-espacô.

Nesse ambiente valorativo mora a intertextualidade, ferramenta para entender processos discursivos através de conexões possíveis entre vários contextos, das mais distintas origens. Com isso, novos sentidos são produzidos, como bem define Maria de Lourdes Motter (1998):

Ao mesmo tempo em que reproduz hegemonias, a teleficação trabalha à sua maneira o que é dado socialmente, construindo refrações que se desenham mais nitidamente por meio de seu apelo constante ao cotidiano das relações sociais e familiares (MOTTER, 1998, p. 101).

No caso da série em análise, o sertão evidenciado é o morador do imaginário nacional, criado e revigorado através da fotografia, do cinema, do jornalismo, da literatura, do audiovisual enfim. Melhor dizendo: quando se fala em sertão no Brasil, a primeira imagem que surge é a do interior nordestino com aquela terra esturricada por um sol inclemente, que quase nunca dá trégua e de onde todos os anos se tem notícias de gado morrendo, água potável faltando e morador morrendo de fome e sede. É esse cenário agonizante e cheio de tristeza e sofrimento, tão bem cantado por Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira em sua *Asa Branca*, esse cronotopo enormemente conhecido e recorrente em aulas de história e geografia, que subjaz na diegese da supersérie. Mas não é só isso: a obra também apresenta atualizações nesse panorama.

Um viés singular

Este ano, a teledramaturgia brasileira aniversaria: em 21 de dezembro de 2021, a telenovela nacional completa setenta anos² de mãos dadas com o público, fomentando ao longo deste tempo com obras de variadas tendências, e diversificando-se em muitos formatos, tais como novelas de época, seriados, minisséries, casos especiais e até um tipo novo nasceu na Rede Globo em 2017, a supersérie.

Inaugurada com a obra *Os dias eram assim*, de Ângela Chaves e Alessandra Poggi, essa narrativa tematizou a ditadura militar e fez instigantes entrelaces ficção e jornalismo. Ano seguinte, a segunda obra batizada de supersérie foi *Onde nascem os fortes*, objeto desta análise. Escrita por George Moura e Sérgio Goldenberg, com fotografia de Walter Carvalho e direção artística de José Luiz Villamarim, a narrativa favorece percepções sobre o Nordeste, as quais costumam aflorar quando em pauta está a formação da identidade brasileira.

Desde então, não houve mais um título nesse feitio por razões afetas a dificuldades para filmar e criar dramaturgia: há os custos para bancar uma equipe grande de realização fora de seus lugares de residência e da sede da TV Globo, no Rio de Janeiro, onde se concentra o maior número de profissionais com trabalho já consolidado, bem como nem sempre é possível encontrar no interior nordestino todo o material necessário a uma equipe de audiovisual para filmar. Muitas vezes, os obstáculos referem-se até a dificuldade de locomoção entre uma cidade e outra (como aconteceu, por exemplo, à época da realização da minissérie *Padre Cícero*³, em 1984), o que demanda mais horas de trabalho, e sabemos o quanto o tempo é item de grande valor num meio de produção industrial como o televisivo.

Nesse viés, a televisão aparece como construtora de laços sociais (WOLTON, 1996, p. 16), apesar de estarmos imersos na era da pós-televisione (CÁDIMAS, 2001)—com dispositivos móveis e interação com as redes sociais propiciando novos modos de consumo e participação do público—, e também já se fala em hipertelevisão (SCOLARI, 2008), relativa à experiência hiper textual. Ou seja, para analisar qualquer mídia, é mister levar em consideração o contexto no qual está inserida, diálogos, influências e hibridismos com outros espaços midiáticos.

Posto isso, a aposta numa história para exibição na tevê aberta ambientada no sertão nordestino—sub-região do país que é um dos espaços mais visitados pela nossa cinematografia, assim como a favela—, induz a analogia com uma literacia fílmica que diz bastante sobre as epistemes de cada época, tanto política quanto culturalmente. Ademais, *Onde nascem os fortes* não exibiu merchandising em sua diegese, não funcionou com apelo a roupas de moda, acessórios e maquiagem, não investiu num casal de mocinha e mocinho protagonistas, sendo perpassada por intensa violência estrutural. Essa é uma configuração bastante atípica para a televisão aberta, somando-se ainda a poeira e o desértico ambiente sertanejo, incluídos como parte da trama. Essa compleição é atípica no esquema de produção ágil da indústria visual, capaz de trazer novas perspectivas ao campo da discussão sobre essa mídia, seja no campo da Comunicação ou mesmo no âmbito da produção de sentidos, a qual avulta com destaque para a questão de gênero a ser analisada aqui.

²Ver arquivo sobre História da TV. ANOS 50 – A História da televisão no Brasil. *História da TV*. Disponível em: <<http://www.tudosobretev.com.br/historiav/tv50.htm>>. Acesso em: 17 jul. 2021.

³3 Minissérie de autoria de Aguinaldo Silva e Doc Comparato, filmada no sertão nordestino contando com equipe de 130 pessoas, entre as quais 25 atores, com filmagens realizadas em municípios da Bahia, Alagoas e Pernambuco, tendo sido necessária a compra diária de comida e água para a equipe, que ficou mais de três meses instalada em Minuim (BA). Outra dificuldade era o estado precário das estradas entre as cidades. PADRE Cícero. *Memória Globo*. Disponível em: <<https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/minisseries/padre-cicero/>>. Acesso em: 22 set. 2021.

O contexto e a narrativa

Onde nascem os fortes—ficção seriada exibida pela TV Globo em 2018, no horário das 23h—é um drama familiar que une mãe e filha nas profundezas áridas do sertão nordestino. A fortaleza feminina agiganta-se num cenário inóspito, no qual o machismo viceja sólido e o coronelismo permanece, ainda que com feições atualizadas. O estigma da pobreza subserviente e da submissão introjetada persiste numa rotina na qual o dinheiro manda e assegura vida longa à corrupção. Em meio ao deserto, revigorado pelo sol, e ao preconceito, enraizado pela ignorância, três forças se confrontam: terra-homem-luta ou sertão-personagens-resistência.

Entretanto, mesmo sendo muitas e constantes as adversidades, teledramaturgia é herdeira do melodrama e, como tal, o arco dramático define o amor como força motriz capaz de erigir o novo e seguir encontrando razões que nenhum coração desconhece. Nessa ambiência, insere-se a trama de *Onde nascem os fortes*, na qual as mulheres são protagônicas. É nos confins do cariri paraibano onde George Moura, Sérgio Goldenberg, José Luiz Villamarim e Walter Carvalho inscrevem sua metáfora de Brasil. Nela, há intertextualidades, dialogias, afetividades, imaginários e matrizes discursivas múltiplas, conjugando cinema, literatura e música, as quais investigamos pelo viés da construção audiovisual.

Figura 1: O cariri paraibano funciona como cronótopo da teleficcão



Fonte: TV Globo

Disponível em: <<https://gshow.globo.com/series/onde-nascem-os-fortes/noticia/onde-nascem-os-fortes-patricia-pillar-fala-sobre-os-segredos-de-cassia.ghtml>>

Ademais, tratando-se de trama ambientada no Nordeste e com tempo de duração longo—uma vez que o comum são séries com menos capítulos ou divididas em temporadas⁴—, é estimulante tentar descobrir quais analogias ou assimetrias podem ser registradas com a vida real, voltando o olhar para território tão vasto como o sertão e para uma região que continua registrando números alarmantes de violência contra a mulher⁵.

⁴De fato, se voltarmos o olhar sobre obras da ficção seriada, sobretudo no tocante à produção de minisséries, gênero televisivo (SOUZA, 2015) que permite maior abrangência temática e enfoques menos tradicionais, constatamos que há bastante tempo a teledramaturgia vem buscando novas ideias para a representação de gêneros, incluindo-se aí a minissérie inaugural *Lampião e Maria Bonita* (TV Globo, 1982) e a adaptação de um clássico da nossa literatura, *Grande sertão, veredas*, de Guimarães Rosa (TV Globo, 1985).

⁵PAULINO, N.; PINUSA, S. Ceará foi o segundo estado onde mais se matou mulheres em 2018. G1-Ceará. 8

É desta necessidade de compreender desde quando e como o sertão aparece na cultura brasileira, bem como o modo pelo qual se configura a questão de gênero nesse espaço, que se objetiva responder a pergunta de partida deste estudo. A escolha do sertão nordestino como cenário coloca novamente no cerne da teledramaturgia um espaço que aparece na história brasileira desde a *Carta de Pero Vaz de Caminha*, datada de 1500, primeiro documento a registrar oficialmente a palavra *sertão* no Brasil (TELES, 2009).

Há os que dizem “O sertão nada mais é que um longe perto, que pode estar em toda parte, ser o mundo todo e, ao mesmo tempo, estar dentro da gente”. (VASCONCELLOS, 2014, p. 211). Mas a indefinição que cerca o termo sertão talvez responda também pela vontade de perscrutá-lo e investigar mais a fundo suas possíveis significações. Sobre isso, o poeta e crítico literário Gilberto Mendonça Teles (2009)—para quem foi a concepção metropolitana quem pôs a palavra em circulação no século XVI—, tem explicação deveras esclarecedora:

A subversão deste conceito estratificado na língua só foi possível quando o escritor formulou a sua própria linguagem, assumindo-o como circunstância e falando de dentro dele, nele, “Destes sertões”, como na épica de Cláudio Manuel da Costa. Foi neste deslizar entre a língua e a linguagem, entre o lugar da acepção geográfica e o lu(g)ar da acepção poética, que se criaram as melhores imagens do sertão, como na aproximação de “Sertão e Favela”, em Oswald de Andrade, ou como no aproveitamento de um verso de Camões para a belíssima figura do “Sertão do Nunca Dantes” no *Martim Cererê*, de Cassiano Ricardo. Teles (2009, p. 73).

Nesse sentido, cabe lembrar: quando falamos no espaço sertanejo, entendemos estar tratando de um cronotopo⁶ (BAKHTIN, 2003) que é porta de entrada para a formação de um imaginário, construído ao longo dos séculos e em estreita ligação com a região Nordeste, como explicita Albuquerque Jr. (2001):

O Nordeste não é um fato inerte na natureza. Não está dado desde sempre. Os recortes geográficos, as regiões são fatos humanos, são pedaços de história, magma de confrontamentos que se cristalizaram, são ilusórios ancoradouros da lava da luta social que um dia veio à tona e escorreu sobre este território. O Nordeste é uma espacialidade fundada historicamente, originada por uma tradição de pensamento, uma imagística e textos que lhe deram realidade e presença. (ALBUQUERQUE JR., 2001, p. 23).

Ademais, ao tangenciar a questão do imaginário, a noção de duplo é convocada, inserindo-se a problematização da associação com imagens, conforme Gustavo Castro Silva (2017):

O duplo é a noção que abriga a própria ambiguidade, e sem a qual não podemos compreender nem as imagens nem as palavras. Os narradores midiáticos e literários sabem que toda história tem duplo sentido: entre o acontecer e o narrar, existe um jogo complexo de possibilidades, interpretações e conclusões. Pode-se, também, chamar esse duplo sentido de abertura, no sentido de uma narrativa

mar. 2019. Disponível em: <[https://g1.globo.com/ce/noticia/2019/03/08/ceara-foi-o-segundo-estado-nde-mais-se-matou-mulheres-em-2018.ghtml](https://g1.globo.com/ce/noticia/2019/03/08/ceara-foi-o-segundo-estado-onde-mais-se-matou-mulheres-em-2018.ghtml)>. Acesso em: 22 set. 2021.

⁶Cronotopo é o termo criado pelo teórico Mikhail Bakhtin para falar da interdependência tempo-espacó e o quanto essa relação interfere na construção narrativa. Assim, o tempo influí na vida dos personagens, os quais, por sua vez, modificam o espaço num movimento dialógico em permanente mudança.

aberta, capaz de acolher. É possível compreender, assim, que o imaginário trabalha sempre no nível do rever, do rememorar e do re-contar. (SILVA, 2017, p. 96, grifo da autora).

Adentrando nessa vereda, aprofundando a investigação, deparamo-nos com a assertiva de Boaventura de Sousa Santos (2018) para linha abissal:

Quem parte das Epistemologias do Sul dá particular atenção a duas coisas: por um lado, a existência de uma linha abissal, que cria formas de exclusão tão radicais, que geram invisibilidade, inexistência social, irrelevância social, e, portanto, realidades que são práticas, que são conhecimentos, que são atividades, que são sabedorias, ficam fora da visibilidade social porque foram radicalmente excluídos. Nós chamamos isso de uma sociologia das ausências. Cabe-nos fazer a denúncia dessa sociologia das ausências e, naturalmente, a comunicação hegemônica é fundamental para as classes dominantes, que tem o objetivo de manter invisível a linha abissal. Para que a linha abissal seja radical, ela precisa ser invisível, porque parte da ideia que comunica somente aquilo que é o relevante para comunicar. (SANTOS, 2018, p. 143).

Assim, a estreita ligação entre sertão, violência e patriarcado, evidenciada na narrativa de *Onde nascem os fortes*, parece-nos aprofundar-se na medida em que identificamos o território do sertão como sendo um repositório de tudo quanto conforma essa linha abissal, sinônimo de invisibilidade e indiferença ética e política. Por conseguinte, a representação da masculinidade está imersa num ambiente historicamente massacrado pela visão eurocêntrica. Derivam daí ideias recorrentes, materializadas em preconceitos entranhados no contexto social, de que o sertão é terra de sofrimento, miséria e dor; o sertanejo é inculto e do sertão não há possibilidade de se extrair civilidade. Entretanto, a percepção de Santos (2018) respalda a propriedade deste estudo, pois o sociólogo defende a Comunicação como campo fértil para este tipo de averiguação:

A linha abissal é fundamental para a estrutura de dominação de nossas sociedades, que assume três grandes formas: o capitalismo, o colonialismo e o patriarcado. Esta dominação é aquela que desenha a linha abissal, para criar exclusão, e serve-se da comunicação hegemônica para que essa linha abissal esteja tão presente que não se veja, seja naturalizada; é ela que cria o verdadeiramente universal, aquilo que é relevante, o resto não interessa. Por essa razão é fundamental, mas também é preciso notar que hoje a comunicação tem contradições e tem criado formas, que podemos designar de comunicação contra-hegemônica. (SANTOS, 2018, p. 143).

Prosseguindo nessa linha de raciocínio, a narrativa de *Onde nascem os fortes* aparenta funcionar como oásis, no qual a comunicação consegue tomar um caminho transversal, diverso da rota mais comum, e os papéis de gênero são abordados com ênfase, assim como os pilares a sustentar essa zona de invisibilidade: o colonialismo, o patriarcado e o capitalismo. Estes reffrendam a estrutura de dominação social, produtora de excluídos e invisibilizados, esteio fundador da obra televisual e ponte para o manifesto Estética da Fome⁷, preconizado pelo cineasta

⁷Manifesto que explicita os pilares do Cinema Novo, de autoria do cineasta baiano Glauber Rocha, o mais proeminente dos criadores do movimento que é um marco na cinematografia brasileira. ROCHA, G. A Estética da Fome. Disponível em: <<http://contracampo.com.br/21/esteticadafome.htm>>. Acesso em 12 jul. 2021.

Glauber Rocha (1939–1981): “Uma estética da violência antes de ser primitiva é revolucionária, eis aí o ponto inicial para que o colonizador compreenda a existência do colonizado”.

A partir disso, entendemos essas influências como matrizes que orientam a construção diegética da teleficação seriada, apontando para alguns resultados. O primeiro e mais produtivo deles é identificar que a narrativa está alicerçada na genealogia euclidiana, a partir da influência essencial de *Os sertões* (1902); em segundo, há uma dialogia prolífica com filmes do Cinema Novo—sendo *Deus e o diabo na terra do sol* (1964) a obra mais notória, e *Bacurau* (2019) o exemplo mais recente—; e terceiro, a obra favorece a percepção do gênero como construção social, abrindo caminho para o debate e reflexão sobre a diversidade e complexidade do território sertanejo.

Capítulo inaugural

Todo primeiro capítulo de telenovela é importantíssimo, assim como o último. Não só porque produção, direção e autoria se esmeram em criar o melhor através de impactos textuais, verbais e imagéticos, mas, sobretudo, porque neste capítulo inaugural deve estar presente uma síntese de toda a história, o que requer muita competência e poder de síntese para dar conta da arquitetura de construção diegética. Assim é também no teatro e no cinema, nos quais os primeiros minutos são fundamentais (no teatro, por volta de 10 primeiros minutos) e no cinema (por volta de 20 ou 30 minutos). A isso chama-se Minutagem, a ação de cronometrar, em minutos, o tempo de uma cena cinematográfica, televisiva, teatral, musical ou radiofônica. É esse o procedimento básico que empregamos na análise deste primeiro capítulo, ao qual agregamos, pelo hábito de já trabalhar há algum tempo com as metodologias dos autores, os procedimentos técnicos indicados por Motta (2013), Machado (2012) e Maciel (2017).

Assim sendo, nos dedicamos a assistir novamente ao capítulo de estreia de *Onde nascem os fortes* visando esmiuçar sua construção e perceber que sinais estão ali colocados capazes de nos dizer sobre o modo de concepção da obra, seu clímax, suas intertextualidades e dialogias, e qual sua metanarrativa. Esses pontos nem sempre aparecem logo no primeiro capítulo ou ficam tão evidentes nesse episódio; algumas vezes, acontece de ser no segundo, mas nas obras de maior rigor e bem elaborado roteiro, isso fica delineado logo na estreia.

Com *Onde nascem os fortes* foi assim: há uma delicada e bonita construção do espaço nordestino e uma apresentação sintética sobre cada um dos personagens principais. Vamos ao capítulo: quando a série começa, esboça-se logo uma espécie de sobressalto no telespectador. A primeira imagem é de mãos sobre o volante de um veículo leve, com a trepidação da câmera de pronto a nos indicar duas influências: os filmes de estrada ou *road movies* e o Cinema Novo. Só aos 50 minutos, quando alguém cai no chão esturricado, sobre o qual vinha com certa velocidade, percebemos tratar-se de uma mulher ao volante de uma bicicleta de montanhismo. É Maria (Alice Wegmann), que ao longo da história será mostrada como uma anti-heróiña.

Chegando aos 7'13”, o personagem de Alexandre Nero diz: “Nesse fim de mundo aqui? Aqui tem duas opções: ou faz ou faz!”—é a primeira cena na qual ele aparece, referindo-se ao sertão dentro de sua fábrica de bentonita⁸—, e arremata dizendo à funcionária que o acompanha—que pode chamar a bentonita de “ouro do sertão”.

⁸Bentonita ou bentonite é a designação dada a uma mistura de argilas, geralmente impuras, de grãos muito finos. É formada principalmente por montmorilonita (vide), com 60 à 80%, e também por caulinita, calcita, pirita etc. É usada na fabricação de objetos de porcelana. LUIZ, J. Bentonita. *Dicionário Informal*. 19. Nov. 2017. Disponível em: <<https://www.dicionarioinformal.com.br/bentonita/>>. Acesso em: 6 ago. 2021.

Aos 9'18", escuta-se a primeira música: na cena, Maria está na boleia do caminhão em que pega carona, ao lado de Hermano (Gabriel Leone). Ouve-se então *Vapor barato*⁹, música que se tornou um clássico nos anos de repressão e muitas vezes já entrou em histórias da teledramaturgia e do cinema (como no premiado *Terra estrangeira*¹⁰), tendo por isso lugar bem guardado no imaginário nacional. Enquanto seguem no caminhão pela estrada de terra batida, evidenciando muito a poeira e sequidão do lugar, Maria diz: “Eu amo esse lugar... não tem prédio, a gente vê longe...” Na boleia, vai também um enorme fóssil e ela diz “Eu não sabia que podia pegar esses fósseis, não”, ao que Hermano responde: “Tem autorização do Governo Federal, que é pra pesquisa...” Segundo, relata: “Esse lugar aqui já foi um montão de coisa: até um lago lotado de peixe” ... Ou seja: o ambiente no qual se passará a história vai sendo delicada e historicamente construído, sublinhando a прédica Conselheirista registrada por Euclides da Cunha (1902)–“O sertão vai virar praia”.

Prosseguindo na estrada, ladeada por chão árido e vegetação muito seca, Maria pergunta se ele sabe onde é o Bar do Chico e Hermano reage evidenciando que todo mundo ali conhece o bar. Chegando lá, de longe ela avista Nonato: ele está numa roda de apostas com homens e mulheres da cidade... Maria aproxima-se, vê arma na jogada e o tira de lá com muita determinação. Dirigem-se ao caminhão, no qual Hermano está cuidando da bicicleta. “Essa daqui tem dono”, diz Nonato. Maria responde: “Mulher não tem dono não, quem tem dono é cachorro” ... volta-se para Hermano e diz, “É meu irmão, esse insuportável”. Este diálogo é mais um dado que perpassará toda a obra: a pauta do patriarcado e seu herdeiro dileto, o machismo. Claramente, o roteiro indica Maria como personagem feminista.

Despedem-se e Hermano sugere a ela para aparecer no “Bodão” à noite “que vai ser bom”. Aos 15'52”, Rosinete (Débora Bloch) está dando banho na filha, sentada no banheiro sem blusa, e pergunta: “Tomou teus remédios?” As duas mantém um diálogo e percebe-se que a doença de Aurora (Lara Tremouroux) é causadora de muitas manchas na pele: ela sofre de lúpus, o que acarreta toda uma forma de inserção do problema na narrativa, evidenciando Rosinete como mãe devotada e extremamente religiosa. A personagem acredita que a cura da filha virá da fé. Outro elemento fulcral da diegese: o ardor religioso, costumeiramente associado ao modo de ser nordestino.

Mais adiante, Nonato e Maria estão num quarto de hotel, ela entrega um casaco e diz para ele usar à noite pois foi ela quem deu e ele fica muito bonito com a peça. Pouco tempo depois, aos 18'10”, a câmara aproxima e dá um close no contorno de um mapa do Brasil tatuado nas costas dele; depois afasta-se, faz um plano médio e os dois se abraçam enquanto na parede, aos 18'45”, vê-se um quadro com uma pintura retratando um lugar de vegetação semelhante ao sertão—muito comum de se encontrar em hotéis de beira de estrada—, no qual está um homem de calção, com um cajado numa mão, tendo ao seu lado um animal bem magro, um burro, carregando coisas em seu lombo... por segundos, a câmara favorece a visão do quadro em diálogo com a tatuagem do mapa nas costas do personagem, que será enfim o desaparecido procurado durante toda a narrativa. Mais uma pista importante no desenvolvimento da trama, indicando o sertão como espaço crucial na discussão da formação nacional, além de elementos que contribuem para a construção da metanarrativa (MOTTA, 2013).

⁹Música de Jards Macalé e Wally Salomão, gravada no disco *Fa-Tal – Gal a Todo Vapor*, da cantora Gal Costa, até hoje conquista gerações e é uma das mais lembradas músicas do período ditatorial do país.

¹⁰Filme de 1996, do cineasta carioca Walter Salles, vencedor de dez importantes prêmios de cinema, no Brasil e no mundo, dentre esses o do *Entrevues Internetional Film Festival*, de Belfort (França). TERRA ESTRANGEIRA. Cinemateca brasileira. Disponível em: <<http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=010462&format=detailed.pdf>>. Acesso em: 08 ago. 2021.

Dessa cena, há um corte para o empresário Pedro Gouveia: já é noite, ele vem dirigindo e alguém muito ao longe corre numa estrada, ele grita: “Rosinete”. Aos poucos, ela se aproxima, os dois conversam um pouco, a mulher conta sobre a doença de Aurora e diz não mais pretender levar a filha ao médico porque nenhum resolve: a garota só sente dores, sofre, toma remédios e nada melhora. Desesperançada, volta a correr com uma luz grudada à cabeça.

A corrida noturna de Rosinete, outra figura materna do roteiro, pelo deserto sertanejo, de terço na mão e orando pela saúde da herdeira, sublinha outros três sinalizadores importantes: a mulher extremamente religiosa é dedicada cuidadora de uma garota com doença incurável, ao contrário do marido, o qual nem sequer sabe sobre o tratamento empregado. No encontro dos dois, é visível o distanciamento afetivo do casal, emoldurado por um desenho visual que enfatiza o sertão como cronotopo (BAKHTIN, 2003). Essa cena proporciona uma simbologia do lugar como referência da linha abissal (SANTOS, 2009), embora já se constatem visíveis mudanças no sertão com relação ao século XX. Essa percepção avulta a partir da metodologia empregada, a Análise Crítica da Narrativa (ACN).

Aos 22'21", Pedro adentra a casa com uma sanfona no quarto da filha, animado e dizendo: “Vai ter que tocar toda hora que eu pedir!” Percebe-se que o instrumento era um sonho acalentado pela jovem. Ela fica muito feliz, toca alguns acordes de *Asa Branca*¹¹ para o pai e Hermano, que já estava no quarto. Depois, Pedro convida a filha para ir dar uma volta de carro, lembrando ser feriado no dia seguinte, mas ela diz estar cansada e prefere ficar. Ele a coloca na cama para dormir e, aos 24'35", entra música incidental. Um corte e Pedro aparece sentado à cabeceira da mesa da sala, sendo visto através do espelho de um longo corredor com chão de tábua corrida, típico das grandes fazendas do interior de outrora (de propriedade dos poderosos da oligarquia agrária do Nordeste).

O empresário está sozinho e surge uma funcionária, Gilvânia (Clarissa Pinheiro), que percebe-se ter intimidade com a família. Ele a convida para jantar, mas ela diz que já tinha comido muito na cozinha. Pergunta se ele quer companhia, e ele responde: “Fica aí, ao menos tu me faz companhia como meus filhos e minha mulher não fazem”. Registramos aqui mais um ponto de revelação sutil do roteiro: o vazio existencial do empresário rico e poderoso. Sendo toda a cena vista através de um espelho, a solidão masculina é ressaltada.

Aos 26'19", a câmara mostra outro ambiente: há luzes coloridas intermitentes e vemos um neon com a palavra “Bodão”. É o lugar onde Hermano marcou o encontro com Maria. Aos 26'22", alguém está a cantar, de costas: “A música na sombra, o ritmo no ar...” É *Shakira do Sertão* (Jesuíta Barbosa) quem canta numa casa noturna o refrão de “O amor e o poder”, um dos grandes êxitos musicais do país em 1987 e 1988 na voz de Rosana. Ouvem-se gritos de Shakira mas, somente aos 27'13", a personagem se vira e vemos seu rosto: a artista usa um véu preto com brechas e cheio de pedrinhas brilhosas. O ritmo da música é diferente do original pois uma batida tecno “faz a cama”¹², como acontece comumente em eventos animados por DJs.

Aos poucos, percebe-se uma personagem transexual porque se vê seu peito cabeludo. Nonato e Maria surgem pelo olhar da câmara: a expressão dos irmãos é de fascínio com o show ao qual assistem do lado de fora, através do vidro da janela. Ela diz: “Bonito pra caramba”, ri bem alegre e grita “Linda, Linda” quando Shakira aproxima-se e os encara. A cantora continua

¹¹ A música, de autoria do pernambucano Luiz Gonzaga e do cearense Humberto Teixeira, é considerada o Hino do Nordeste. A primeira gravação é de 1947 mas já existem 316 regravações no mundo. Ver: ‘ASA BRANCA’, o hino dos nordestinos. Revista Prosa Verso e Arte. Disponível em: <<https://www.revistaprosaversoarte.com/asa-branca-o-hino-dos-nordestinos/>>. Acesso em: 8 ago. 2021.

¹² Expressão comum no universo musical e que se refere a uma espécie de timbre que serve de acompanhamento para a música principal, que é cantada.

sua performance, trajando vestido brilhoso, vermelho, de alcinha, e a plateia delira. Os versos da música dizem: “Há uma mulher e um homem trocando sonhos fora da lei” ...

Figura 2: Shakira do Sertão: Personagem induz reflexão sobre machismo no sertão



Fonte: TV Globo

Disponível em: <<https://gshow.globo.com/series/onde-nascem-os-fortes/noticia/shakira-d-o-sertao-reveja-as-apresentacoes-da-artista.ghtml>>

Nonato diz à irmã que vai dar uma volta. Em seguida, vê-se Pedro do interior de seu carro: dirige um desses modelos com ignição automática, de valor bastante alto. A luz do carro mostra à frente dele quatro homens montados em cavalos que correm em chão de terra batida, típico do sertão. Depois, Nonato aparece entrando num bar, bem próximo de onde Pedro está estacionando o carro. Do lado de fora do recinto, há muito burburinho, afinal dia seguinte é de folga e, em véspera de feriado, há sempre muita agitação em cidades interioranas. Nonato vê uma mulher chegando ao bar por outra porta e logo se interessa, enquanto ela joga um olhar insinuante. Um corte e vemos Hermano encontrando Maria no “Bodão”. Shakira comeceira outra música, “O meu sangue ferve por você”, sucesso de 1977 na voz de Sidney Magal.

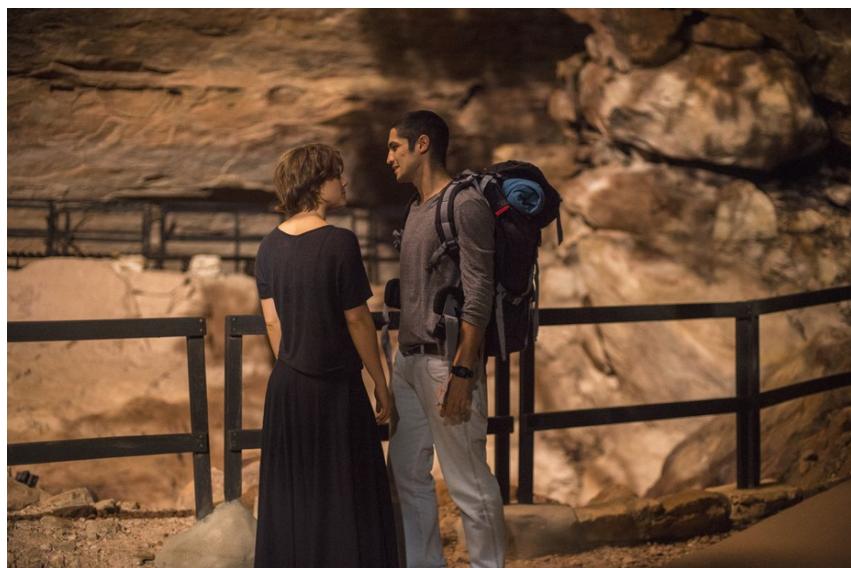
Aos 31'36", registra-se uma situação clara de colonialismo: um empregado de Pedro vai chamar um outro para fazer com ele a guarda do patrão. O homem está num espaço anexo, nos fundos do bar, agarrando uma mulher. Diz que no outro dia é feriado e vai ficar ali, mas o outro o puxa pela camisa dizendo: “Feriado que nada: Larga essa mulher! O patrão taí e tá cheio de bebo na rua”. Aos 32'13", o corte é para uma cena bem escura, na qual só se vê, muito ao fundo, a imagem de alguém, quase um vulto. É Cássia (Patrícia Pillar) quem está na penumbra, ainda no trabalho.

Na cena diurna anterior da personagem, um funcionário havia avisado que iria faltar energia. Aos 32'17", há um clarão e um grito: “Aêeeee!” É a luz que acende, ela ainda está trabalhando, toda uniformizada, de celular e planilha na mão. “Finalmente, sistema totalmente religado”, diz um funcionário chegando e abraçando-a. Ela diz: “Parabéns, ninguém reclamando de falta de água na cidade”. Nesta cena, há mais uma sutileza que corrobora para a ideia de Nordeste assente no imaginário nacional: uma região onde falta água, luz e há um sertão muito sofrido, violento e vivendo bastante situações de carência.

Cássia segue, entra numa sala e se queixa com o colega: “Maria não atende, Nonato desligado... custava dar uma notícia?!” Ele diz: “Quando celular não existia, não tinha essas agoniadas toda e todo mundo ficava bem”, ao que ela completa: “Só que agora existe e eles não atendem quando a gente quer falar”. Ele pergunta se ela quer ir atrás deles “lá em Sertão”, ao que ela reage: “Você sabe que eu não gosto daquele lugar”. Aqui percebem-se novas sutilezas que terão desdobramento na série, como o silêncio involuntário do celular do filho, a mudança que a tecnologia provocou e o sertão está bem atualizado quanto a isso, e uma dúvida intrigante fica no ar: por que será que Cássia não gosta da cidade para onde os filhos foram?

Na sequência, aos 32'52", ouve-se um acorde de violão e, aos 53'00", entra a imagem de uma casa grande com aparência de abandono. À frente do imóvel, há um pano branco estendido num varal, bastante vento, árvores em volta, a maioria sem folhas, até que uma mulher aproxima-se, de azul, com uma mochila jeans nas costas, imagem desfocada... ela aproxima-se com intenção de entrar na casa. Há um corte e vemos que tratava-se de um *feedback*¹³ de Cássia.

Figura 3: Maria e Hermano: Cena inaugural no Lajedo enfatiza volta ao passado para entender o presente



Fonte: TV Globo

Disponível em: <<https://gshow.globo.com/series/onde-nascem-os-fortes/vem-por-ai/noticia/maria-e-hermano-personagens-de-alice-wegmann-e-gabriel-leone-em-onde-nascem-os-fortes-se-entregam-a-uma-intensa-paixao.ghtml>>

Aos 40'15", entra o som de um violão: Hermano está com Maria no alto do Lajedo e diz para ela fechar os olhos e viajar no tempo. Corte para iconografia na parede de uma imensa rocha: eles observam desenhos primitivos feitos a mão, legado de povos originários. Pela primeira vez, sobe uma música estrangeira: “*I want to you...*” Com uma lanterna focando nas pinturas rupestres, Hermano diz: “São quatro emas e uma figura humana em cima”. Maria pergunta quanto tempo tem a pintura, e ele diz que por volta de 14 mil anos. Ela pergunta como eles faziam, e ouve a explicação: “Isso aí é óxido de ferro que a própria rocha libera... é assim que os homens se expressavam naquela época, não tinha computador, não tinha papel, nada, eles desenhavam as histórias assim, na rocha”... Ela diz: “Não sabia que o passado era tão bonito” e os dois se entreolham enamorados. Este é mais um momento no qual o roteiro é pródigo na

¹³ A palavra *feedback* vem do inglês e representa a junção de *feed* (alimentar) e *back* (de volta), ou seja, é o ato de realimentar, dar resposta a uma atitude ou comportamento.

elaboração da metanarrativa, cujo cerne é a questão do sertão como brevíário da identidade brasileira.

Já aos 42'11", corta da tomada no alto do Lajedo para uma cena na qual se vê um carro lá embaixo, num chão de terra batida, espaço cercado por arame farpado e um homem a agredir outro com socos e pontapés—o cuidado de mostrar um nível inferior evidencia que o foco do roteiro sai do alto em que estão Maria e Hermano para outro plano da ação. Percebe-se que o homem agredido veste um casaco vermelho—a irmã pedira a Nonato que o vestisse naquela noite porque tinha sido um presente dela e ele ficava muito bonito com a peça. Assim, é por aí que logo entendemos ser Nonato quem está sofrendo a violenta agressão. Não demora, outro capanga chega para também agredir e pergunta: “Qual foi a ordem?”, e o outro responde: “A ordem é resolver o problema”.

Depois, aos 42'29", eles colocam a vítima no banco traseiro de um carro com a boca toda ensanguentada; aos 42'39" corta e entra a vinheta com a música *Todo homem*¹⁴, de autoria de Zeca Veloso, seguindo até 43'27". Portanto, todo o percurso descrito acima integra o grande prólogo do capítulo de estreia da supersérie. Quando a música de abertura entra e destaca-se a voz em falsete do filho de Caetano Veloso, registra-se mais um impacto: a canção soa como um acalanto e o refrão diz “*Todo homem precisa de uma mãe*”, o que de imediato causa intensa e profunda ruptura com o que a diegese vinha evidenciando: um ambiente masculino agudamente violento, patriarcal e colonialista.

O capítulo segue e, aos 43'35", Pedro está em pé no bar, bebendo ao lado de Joana (Maeve Jinkings), funcionária de sua fábrica com quem tem um caso extraconjugal, a citada mulher que despertara a atenção de Nonato. Um corte e voltamos ao Lajedo, onde Maria está com Hermano em outro ponto da gruta e fala com emoção: “A gente tem que trazer meu irmão aqui, ele vai ficar louco..” Hermano pergunta: “Teu irmão é mais novo, é?”, ao que ela diz, “É, alguns minutos”, e ele: “Tá explicado, vocês são gêmeos...”. Sem esconder o encanto provocado pelo passeio, ela afirma que nunca vai esquecer aquele lugar, os dois começam a se beijar e a música deles sobe.

Aos 45'18", um corte mostra Nonato, imagem desfocada, de cima para baixo, com alguém puxando seus cabelos. Quando o rosto aparece, aos 45'22", já sem desfoque, o jovem está todo ensanguentado e ouve-se uma voz: “Aqui não é que nem cidade grande, fedelho, que você vem, faz o que bem entende e fica por isso mesmo”. A câmara vai afastando e vê-se que é Pedro Gouveia quem está puxando Nonato pelos cabelos. Do lado, os dois capangas estão com armas apontadas. Pedro fala: “Eu não vou gastar chumbo contigo não, hoje não, tu deu sorte, vai-te embora!” Os capangas também remetem ao imaginário sobre o sertão, embora já se tenha clareza sobre a presença deles em espaços os mais diversos, mudando-se apenas as configurações de suas ações e os nomes pelos quais são chamados. No Rio de Janeiro, por exemplo, eles proliferam há décadas.

Nonato ainda reage, vai para cima de um dos caras, mas cai. E Pedro monta em cima dele, bate mais, joga-o no chão, empurra e diz “Você é louco!” Nonato permanece caído, arrasta-se, Pedro volta, mas só se vê o corpo do jovem caído e a arma apontada para sua boca enquanto Pedro diz “Olha pra mim, olha pra mim”.

Corta aos 47'17" e aparece Ramiro (Fábio Assunção), quase de costas, dando um tiro, em plano americano, de perfil (é a primeira aparição, o telespectador ainda não sabe quem ele é). O personagem está a atirar, num enorme descampado, com um serviçal ao lado que diz: “É

¹⁴Para conhecer a letra, acesse <<https://www.otempo.com.br/diversao/magazine/minha-voz-minha-luz-e-som-1.2078323>>. A canção está disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=yjxriFArvMk>>. Acesso em 3 out 2021.

doutor Ramiro, o senhor está mais ligeiro na mira do que dando uma sentença". Aqui também mais um aspecto no qual a narrativa promove analogias com o real.

Muito elegante, Ramiro traja terno de linho branco, com colete—o cupincha segura na mão o blazer do patrão. No segundo disparo, já de perfil, o rapaz diz: "Pena, um dia é da caça, outro do caçador". Porém, Ramiro não gosta de sair perdedor, vem e atira, agora de frente, aos 47'56"; o ato se repete e ele arremata: "Todos os dias são do caçador". Em seguida, estende o ombro e o rapaz segue para colocar o terno nele. Ramiro vai se afastando e o subserviente colaborador segue atrás. Sobe música incidental e acompanha a saída deles daquele cenário natural enquanto a poeira começa a tomar conta. Aos 48'49", entra novamente a música de Zeca Veloso, desta vez fechando o capítulo, o qual termina aos 49'41".

Durante o encerramento, uma das cartelas mostra a sentença: "Esta é uma obra coletiva de ficção baseada na livre criação artística e sem compromisso com a realidade".

Considerações finais

A tríade colonialismo-patriarcado-capitalismo, substrato da linha abissal (SANTOS, 2004)—expressa de modo contundente através de uma violência incômoda e desconcertante, pilar da estrutura de dominação social que produz excluídos e invisibilizados—, é esteio para a narrativa de *Onde nascem os fortes* e remete ao que o cineasta Glauber Rocha preconizou no manifesto Estética da Fome¹⁵ (1965): "Uma estética da violência antes de ser primitiva é revolucionária, eis aí o ponto inicial para que o colonizador compreenda a existência do colonizado."

A partir disso, perceber essas influências como matrizes que orientam a construção diegética da teleficação seriada, aponta para alguns primeiros resultados deste estudo, que é um recorte de nossa pesquisa de doutoramento. O primeiro e mais producente deles é identifi-

¹⁵Manifesto que explicita os pilares do Cinema Novo, de autoria do cineasta baiano Glauber Rocha, o mais proeminente dos criadores do movimento que é um marco na cinematografia brasileira. ROCHA, G. A Estética da Fome. Disponível em: <<http://contracampo.com.br/21/esteticadafome.htm>>. Acesso em 12 jul. 2021.

Figura 4: Violência é força motriz da narrativa: Fábio Assunção tem atuação soberba como Ramiro, o juiz corrupto e assassino



Fonte: TV Globo

Disponível em: <<https://cultura.estadao.com.br/blogs/p-de-pop/onde-nascem-os-fortes-era-uma-vez-o-nordeste-numa-edicao-memoravel/>>

car o alicerce narrativo ancorado na genealogia euclidiana, a partir da influência essencial de *Os sertões* (1902); em segundo, há uma dialogia prolífica com filmes do Cinema Novo—sendo *Deus e o diabo na terra do sol* (1964) a obra mais notória, e *Bacurau* (2019) o exemplo mais recente—; e terceiro, a obra aposta em ressignificações para o sertão nordestino do qual se nutre o imaginário nacional, e isso está colocado desde o capítulo de estreia. Nossa intenção é percorrer todo o trajeto discursivo e apontar as tantas vezes nas quais isso resplandece ao longo da teleficcção.

Entendemos, portanto, o quanto o registro jornalístico e literário do escritor Euclides da Cunha, publicado em 1902—tendo ele saído de São Paulo para contar uma história divulgada como uma rebelião contra a nascente República—, habita um espaço e um tempo—o qual não é exagero chamar de cronotopo euclidiano—, que inspira e alimenta o caminho palmilhado por muitos pensadores e criadores das mais diversas e prolíficas produções artísticas—literárias, visuais, musicais, audiovisuais, cênicas, cenográficas e cinematográficas—, as quais tem o Brasil como cerne de seu eixo identitário.

Foi ao corolário de indagações, perplexidades, dúvidas, assombros, impactos, dicotomias e sentidos suscitados pela obra *Os sertões* (1902) que se sucedeu uma série de eventos e proposições acerca do que é ser brasileiro e os possíveis caminhos para esta nação tão imensa que mais simetriza um continente. Em resposta ao que Euclides da Cunha evidenciou em sua obra-prima, germinaram a Semana de 22, o manifesto antropofágico (1928), o Romance Regional de 30, a dramaturgia de *O rei da vela* (1933). O impacto causado em Glauber Rocha foi tanto que reverberou fortemente em sua produção cinemanovista, instigando o roteiro de seu filme mais emblemático, *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), e ainda a criação da Estética da Fome. Repercuteu também no fazer teatral de José Celso Martinez Corrêa, nos Parangolés de Hélio Oiticica e chegou ao Tropicalismo, legado que permanece tão forte e pulsante como o era nos tempos que antecedem a série teledramatúrgica em estudo. Isso por si só parece-nos razão por demais forte para incrementar a disposição em levar adiante esta pesquisa, como também se revela desafiador para assinalar a premência de um tema que requer, cada vez mais, nosso afínco investigativo.

Por essas questões todas, a obra ficcional televisiva ganha relevo porque favorece o olhar e estimula ressignificações sobre temas que, embora há tanto estejam implicados na composição das identidades brasileiras, permanecem demandando atenção, debates e reflexões porque continuam sendo geradores de pautas, uma vez tão poucos são os avanços registrados em termos de compreensão da formação nacional e na discussão dessas temáticas.

Referências

- ALBUQUERQUE JR., D. M. *A invenção do Nordeste e outras artes*. São Paulo: Cortez, 2001.
- _____. *Nordestino: uma invenção do falo; uma História do gênero masculino*. Maceió: Editora Catavento, 2013.
- BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- CÁDIMA, F. R. Proto e pós-televisão. Adorno, Bourdieu e os outros—ou na pista da «qualimetria». *Revista de Comunicação e Linguagens*, Lisboa, n. 30, 2001.
- CUNHA, E. *Os sertões*. São Paulo: Editora Martin Claret, 1902.
- MACHADO, J. *O que pesquisar quer dizer: como fazer textos acadêmicos sem medo da ABNT e da CAPES – Análise Discursiva de Imaginários (ADI)*. Porto Alegre: Editora Sulina, 2010.

- _____. **Tecnologias do imaginário**. Porto Alegre: Editora Sulina, 2012.
- MACIEL, L. C. **O poder do clímax**: fundamentos do roteiro de cinema e TV. São Paulo: Editora Gostri, 2017.
- MOTTA, L. G. **A análise crítica da narrativa**. Brasília: EdUnB, 2013.
- MOTTER, M. d. L. Telenovela: reflexo e refração na arte do cotidiano. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 21., 1998, Recife. Disponível em: <<http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/de14671ff94329deb4d1756ec2696184.PDF>>.
- REZENDE, M. J. Os sertões e os (des)caminhos da mudança social no Brasil. **Tempo Social: Revista de Sociologia da USP**, São Paulo, v. 13, n. 2, p. 201–226, 2001.
- SANTOS, B. S. A Comunicação sob o olhar de Boaventura de Sousa Santos. [Entrevista concedida a] Eloisa Loose. **Ação Midiática – Estudos em Comunicação, Sociedade e Cultura.**, n. 16, p. 138–150, 2018.
- _____. Para além do Pensamento Abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. In: SANTOS, B. S.; MENESES, M. P. (Org.). **Epistemologias do Sul**. Coimbra: Edições Almedina, 2009.
- _____. Para uma sociologia das ausências e uma sociologia das emergências. In _____: (Org.). **Conhecimento prudente para uma vida decente**. São Paulo: Cortez, 2004.
- SCOLARI, C. **Hipermediaciones**: Elementos para una teoría de la comunicación digital interactiva. Barcelona: Gedisa, 2008.
- SILVA, G. C. Aspectos do imaginário e da comunicação em Grande Sertão: Veredas. **Intexto**, n. 40, p. 96–113, ago. 2017.
- SOUZA, J. C. A. de. **Generos e Formatos na Televisão Brasileira**. São Paulo: Summus Editorial, 2015.
- TELES, G. M. O lu(g)ar dos sertões. **Revista Verbo de Minas**, Juiz de Fora, v. 8, n. 16, 2009.
- VASCONCELLOS, C. P. V. Entre representações e estereótipos: o sertão na construção da brasilidade. In: PEREIRA, A. (Org.). **Culturas dos sertões**. Salvador: EdUFBA, 2014.
- WOLTON, D. **Elogio do Grande Público**: Uma teoria crítica da televisão. São Paulo: Ática, 1996.

Recebido em 25 set. 2021
Aprovado em 2 out. 2021

