

Passeando com Bakhtin pelo sertão nordestino¹: Os fortes nascem onde o feminino é mistério

Strolling with Bakhtin through the northeastern backlands: The strong are born where the feminine is mystery

Aurora Almeida de Miranda Leão²

Resumo

Sertão inóspito, ontem como hoje, móbil de dor, sofrimento e morte nos rincões do nordeste, onde Euclides viu fortaleza, Humberto Teixeira viu dor e *Asa Branca* bateu asas. A agonia é uma estação inerte no livro das horas. A supersérie *Onde nascem os fortes* é o objeto. Perscrutar a narrativa, buscando entender questões que emergem do constructo audiovisual, é nosso objetivo. Como esteio desta análise, partimos de conceitos de Mikhail Bakhtin (exotopia, dialogia, excedente de visão, cronotopo), apoiando-nos em noções de roteiro elencadas por Syd Field, Doc Comparato e Luiz Gonzaga Motta, bem como em análises da narrativa audiovisual segundo o pensamento de Todorov, Arlindo Machado, Muniz Sodré, Maria de Lourdes Motter, Daniella Jakubazsco, Cláudia Thomé, Mirian Tavares e Cristina Costa.

Palavras-chave: Narrativa; Audiovisual; Intertextualidades; Sertão; Bakhtin.

Abstract

Inhospitable backwoods, yesterday and today, mobile of pain, suffering and death, in the northeastern corners, where Euclides saw strength, Humberto Teixeira pain, and *Asa Branca* fluttered wings. The agony is an inert season in the book of hours. The superseries where the strong are born is the object. To search the narrative seeking to understand issues that emerge from the audiovisual construct it is our goal. To support this analysis we start from concepts by Mikhail Bakhtin (exotopy, dialogue, surplus of vision, chronotopo) supporting us in notions of script listed by Syd Field, Doc Comparato and Luiz G. Motta also in analyzes of audiovisual storytelling according to the thinking of Todorov, Arlindo Machado, Muniz Sodré, Maria de Lourdes Motter, Daniella Jakubazsco, Cláudia Thomé, Mirian Tavares and Cristina Costa.

Keywords: Narrative; Audiovisual; Intertextuality; Backwoods; Bakhtin.

1. Introdução

Onde nascem os fortes, supersérie com a qual a TV Globo inaugurou o horário de atrações ficcionais das 23h em 2018, é o objeto deste artigo. Escrita por George Moura e Sergio Goldenberg, com colaboração de Flávio Araújo, Mariana Mesquita e

¹ Trabalho apresentado no GT 4 – Comunicação, Narratividade e Discursos Midiáticos durante o XV Poscom PUC-Rio, de 6 a 9 novembro de 2018.

² Mestranda em Comunicação, PPGCOM (UFJF). E-mail: auroraleao@hotmail.com

Claudia Jovi, *Onde nascem* estreou em 23 de abril, sendo a oitava trama exibida nesse horário. Assinam a direção Walter Carvalho e Isabella Teixeira, com direção artística de José Luiz Villamarim e direção-geral de Luísa Lima.

É sabido que tempo, história, personagens e ação são os pilares da narrativa ficcional, e nesta talvez o modo como a história é contada seja o traço mais pertinente. Ou seja, analisar uma narrativa tem como pressuposto a investigação do ângulo de visão pelo qual a história é contada. Isso equivale dizer que conhecer o foco narrativo é ponto fundamental para o entendimento do enredo. Portanto, é preciso levar em conta que toda narrativa é composta da tensão entre duas forças: uma é a mudança – a preponderância do novo, do inexorável, do instante inaugural; e a outra cuida de ordenar os acontecimentos, conforme o ciclo recorrente de repetição ou semelhança (nada do que acontece é inédito, mas repete ou anuncia instantes passados ou futuros). Não há uma força maior que a outra, mas elas acontecem em simultaneidade, conforme nos indica Todorov (2006).

2. O sertão da narrativa

A história de *Onde nascem* é simples: um enredo ambientado no sertão nordestino com poucos personagens e um conflito principal que domina a narrativa. Em termos de produção imagética, há um diferencial que se registra logo no início e que destoa do corriqueiro na história da ficção teleaudiovisual: a câmara abre a narrativa com um ‘mergulho’ tenso e veloz que indica a chegada a uma zona árida, de solo muito arenoso. Segue assim, provocando um sobressalto no espectador, até vermos quem está a pedalar numa bicicleta pelo chão ermo do sertão, passam-se quase dois minutos. A câmara é trepidante (está filmando acoplada à cabeça do intérprete), intencionalmente dirigida para fazer o telespectador sentir-se integrado àquele passeio.

Quem conduz o veículo poderia ser de qualquer sexo, mas descobrimos enfim tratar-se de Maria (Alice Wegmann), uma aguerrida e bonita jovem pernambucana. Logo somos surpreendidos por uma reação forte de Maria ao ser abordada na estrada por um desconhecido. Quem aparece no caminho e sai do carro em que está para defendê-la é Hermano (Gabriel Leone), um jovem como ela, que é filho do maior empresário da fictícia cidade de Sertão. Maria é jovem e tem um irmão gêmeo chamado Nonato (Marco Pigossi). Os dois saíram de Recife para fazer uma trilha de bicicleta naquela cidade em que a mãe viveu a infância e para onde nunca mais voltou. No trajeto, acabam tomando rumos diferentes na primeira noite: enquanto Maria vai a um

encontro com o moço que conheceu na estrada, Nonato vai ao bar principal e tem um desentendimento com o empresário que tem uma fábrica de bentonita³ no lugar. Depois do entrevero, o irmão de Maria desaparece e seu sumiço fica envolto em mistério. O empresário é o temido Pedro (Alexandre Nero), que tem uma trupe conhecida de bajuladores e capangas.

À primeira vista, uma história assim pouco parece ter de semelhança com o cotidiano nacional, a não ser por se passar no sertão, região lendária brasileira em que tradicionalmente imperam miséria, sofrimento e descaso social. Mas o insólito de destacar uma fábrica de bentonita, dois jovens que saem numa aventura ciclista pelas brenhas do nordeste (ao invés, por exemplo, de buscarem uma metrópole com seus atrativos multiformes), um lugar onde tudo é escasso, a começar pela água, e delimitado por uma pequena fração de personagens triviais, já define por si só outro estranhamento que vem se somar ao primeiro, o olhar da câmera para nos introduzir na narrativa. Porém, as narrativas sempre terão muito o que falar sobre nós mesmos, como tão bem pontua Cristina Costa:

As narrativas são maneiras de realizar e de expressar nossa temporalidade, tornando-a tão objetiva quanto a certeza de nossa finitude e transitoriedade. São metáforas constitutivas de ordenação, de ritmos e de seqüências seriais e casuais... As estruturas narrativas são formas de estabelecer modulações e durações, arquitetando a temporalidade humana. São essenciais para a construção da identidade, tanto a individual como a coletiva, pois, a partir das considerações feitas, ser para o homem é ter uma história, é integrar durações e temporalidades. (COSTA, 2000, p. 41).

Como toda obra rica de significações, *Onde nascem* tem um desenho com várias camadas sobrepostas, como se fora um folheado nada doce em que o acerbo vai sendo oferecido a cada nova mordida. Estamos assim querendo afirmar que a narrativa está repleta de intertextualidades, a começar pelo título. Quem não se lembra do badalado filme americano vencedor da estatueta do Oscar 2008, *Onde os fracos não têm vez?* É possível também enxergar o sertão radiografado por Euclides da Cunha (“O sertanejo é, antes de tudo, um forte”); a nordestinidade cantada pelo poeta popular cearense Patativa do Assaré⁴. Por sua vez, a trilha sonora está recheada de cantores e compositores

³ Bentonita 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. Encontrado em <https://www.dicionarioinformal.com.br/bentonita/> Acesso em 12 jun 2018.

⁴ “Não é Deus Quem nos castiga/ Nem é a seca que obriga/Sofrermos dura sentença!
Não somos nordestinados/Nós somos injustiçados/Tratados com indiferença!” – versos da quarta estrofe do poema do poeta popular cearense Patativa do Assaré, tema de postagem no blog do jornalista Luis Nassif: <https://blogln.ning.com/profiles/blogs/patativa-do-assar-nordestino-sim-nordestinado-n-o> Acesso em 12 jun 2018.

nordestinos e traz canções que marcaram época em gravações originais (*Jura Secreta*, de Sueli Costa e Abel Silva com Raimundo Fagner; *Ave de Prata*, de Zé Ramalho com Elba Ramalho; e *Dia Branco*, de Geraldo Azevedo, para citar apenas algumas). E, usando um termo próprio de Mikhail Bakhtin (2003), há uma forte dialogia narrativa na escolha da atriz Patrícia Pillar (intérprete de personagens marcantes, símbolos de energias opostas como o bem e o mal – basta lembrar obras como as novelas *O Rei do Gado*, *A Favorita*, o seriado *Mulher* ou o filme *Zuzu Angel*, de Sérgio Rezende). Ademais, o personagem Samir (Iranthir Santos), que representa a fé naquela ambiência, também é um aspecto fortemente intertextual e que dialoga, de modo incontestado, com as figuras umbráticas de Antônio Conselheiro e do beato Zé Lourenço, ambos personalidades proeminentes da história do Ceará. Em termos de imagem, a cena do capítulo 19⁵ é exemplar no sentido de evidenciar o ‘parentesco’ entre essas sentimentalidades. Logo, não é sem motivo que se pode ressaltar as várias camadas de significação que emergem da narrativa de *Onde nascem* a partir de uma série de intertextualidades, analogias, citações e dialogias possíveis de serem observadas.

A supersérie é a primeira depois da exibição, no mesmo horário, de *Os dias eram assim*, obra de autoria de Ângela Chaves e Alessandra Pogg que contextualiza o período da vida brasileira que vai de 1970 a 1985 (cujo diferencial é mostrar o envolvimento da sociedade civil com o contexto repressivo da ditadura militar, evidenciando, em cenas impactantes, todo o naipe de torturas impingidas aos considerados subversivos, incluindo-se o pau de arara e o estupro). Enquanto naquela havia Sophie Charlotte, Cássia Kiss e Natália do Valle com papéis preponderantes, nesta há Alice Wegmann, Patrícia Pillar e Débora Bloch em destaques femininos. Enquanto os personagens masculinos tinham em *Os dias* a força da interpretação de Antônio Calloni, Renato Goes, Daniel de Oliveira e Gabriel Leone, em *Onde nascem* estão Alexandre Nero, Fábio Assunção, Enrique Diaz e Gabriel Leone. A propósito, achamos importante lembrar afirmação da pesquisadora Cláudia Thomé, para quem:

A novela televisiva é capaz de oferecer, ao mesmo tempo, a certeza do roteiro pronto e sob controle e a possibilidade de interferir nele. Se a pós-modernidade nos traz um alto grau de incerteza, uma falta de paradigmas, as narrativas ficcionais passam a ganhar destaque no consumo estimulado pela mídia, por oferecerem uma ilusão de preenchimento do vazio ou uma âncora para que se possa pensar e viver o cotidiano com algum referencial. (THOMÉ, 2005, p. 16)

⁵ Ver cena referida em <https://gshow.globo.com/series/onde-nascem-os-fortes/noticia/onde-nascem-os-fortes-confira-os-bastidores-da-invasao-policialem-lajedo-dos-anjos.ghtml> Acesso em 10 jun 2018

Para tentar desvelar a narrativa e o tipo de discurso escolhido, vamos nos valer do que dizem estudiosos da narrativa, como Luiz Gonzaga Mota (2013), e estudiosos de cinema, como Mirian Tavares (2016), também recorrendo a Mikhail Bakhtin (2003) e seus conceitos básicos, como dialogismo, alteridade, exotopia, cronotopia, excedente de visão (AMORIM, 2006). Antes, porém, recorreremos às palavras do jornalista Artur da Távola, talvez o pioneiro na análise da televisão como importante vitrine para construção de nossas matrizes identitárias e farta produção de sentidos:

Televisão é um monólogo do sistema e da ideologia sim. Mas esse monólogo não cala o receptor. Felizmente, do outro lado está uma entidade chamada SER HUMANO, dotada de uma instância interior, na qual realiza um balanço interno de tudo o que recebe, selecionando segundo suas opiniões, convicções ou preferências. Essa instância é mais forte que qualquer tentativa de massificação. Graças a ela, o mundo sempre evoluiu e os sistemas sempre foram sendo alterados. (TÁVOLA, 1984)⁶.

E antecedendo o próximo tópico, queremos ressaltar que nosso objeto é ficcional, ou, como diz Michel Foucault, “a ficção consiste não em fazer ver o invisível, mas em fazer ver até que ponto é invisível a invisibilidade do visível” (FOUCAULT, 1988, p. 30).

3. Cronotopo de miséria absoluta

É Luiz Gonzaga Motta quem esclarece que “as narrativas são relações argumentativas que se estabelecem por causa da cultura, da convivência entre seres vivos com interesses, desejos, vontades, e sob os constrangimentos e as condições sociais de hierarquia e de poder” (MOTTA, 2013, p. 121). Narrar é comunicar e, para Bakhtin (2003), não existe comunicação sem diálogo. Ouvir e falar são movimentos de uma mesma atividade: se alguém fala, existe alguém que responde. Ou seja, toda palavra instala uma contrapalavra: o sentido de alteridade está sempre presente, o que torna o outro imprescindível para a construção da linguagem. Isso é o que afirma o teórico russo, para quem a identidade se constrói por meio de pensamentos, opiniões, visões de mundo, consciência: “cada palavra (cada signo) do texto leva para além dos seus limites. Toda interpretação é o correlacionamento de dado texto com outros textos” (BAKHTIN, 2003, p. 400).

É lendo Bakhtin que percebemos o processo da comunicação como um exercício, cuja tradução pode ser uma permuta de signos alheios por signos próprios. E é isso o que nos dispomos a fazer ao debruçar nosso olhar sobre este inspirador sertão, que

⁶ Trecho da crônica intitulada “Nem só de lógica vive o real”, publicada no jornal O Globo (na coluna diária assinada pelo jornalista), datada de 30 nov 1981 (arquivo da autora).

funciona como instigante cronotopo do universo de *Onde nascem*. É também guiada pelo teórico russo que define a cultura como um universo cuja essência é construída sobre fronteiras, ou seja, há espaços já desbravados que interferem na condução que se faz para o adiante, uma vez que, sem esses ‘sinalizadores’, o homem ficaria perdido, confuso, vazio ou mesmo pretensioso:

As relações dialógicas são extralinguísticas. Ao mesmo tempo, porém, não podem ser separadas do campo do discurso, ou seja, da língua como fenômeno integral concreto. A linguagem só vive na comunicação dialógica daqueles que a usam. É precisamente essa comunicação dialógica que constitui o verdadeiro campo da vida da linguagem. Toda vida da linguagem, qualquer que seja seu campo de emprego, está impregnada de relações dialógicas (BAKHTIN, 2010, p. 209).

E qual seria a essência cronotópica que percebemos na narrativa? Que sertão se mostra na obra? Como os criadores definem seu espaço-tempo e o que querem dizer a partir dessa construção? Para nós, enfatiza-se um cronotopo cáustico, pintado com o ardor da corrosão que queima e desumaniza. Há toda uma representação ficcional que tangencia a estrutura sócio-política brasileira, cuja matriz se desenhou errada desde o início, apoiada na insensatez e na fragilidade dos valores éticos e morais. Ou seja: se esses faltam na pequenina Sertão - pela adversidade mórbida de um espaço-tempo tarasco -, no território Brasil eles submergem em assombrosa penúria. Sertão seria então uma diminuta sucursal da Nação, no seio da qual, entretanto, há uma confluência ininterrupta e uma proliferação diuturna de problemas, desvios de verbas, desmandos, corrupção, aviltamento da condição humana, traições de todo tipo, preconceitos, injúrias, abusos sexuais, condutas abjetas da classe política, e descabros éticos e morais que parecem refletir exatamente o que acontece no país e todo dia estampam páginas de jornais e noticiários de toda ordem.

No caso da teledramaturgia, para que o dialogismo e a alteridade aconteçam é necessário que o público tenha identificação com o (s) personagem (ns) e crie empatia, para que se sinta junto do personagem e com ele estabeleça uma relação em que há diálogo e projeção. Bakhtin (2003) também indica não existir ação realizada no vazio: tudo que acontece integra um ambiente valorativo, um mundo vivo e também significante, possível graças ao movimento cultural existente num determinado tempo-espaço. E esse ambiente valorativo é onde está ancorada a intertextualidade, ferramenta para entender processos discursivos através de conexões várias que podemos fazer entre vários contextos, das mais distintas origens. Com isso, novos sentidos são produzidos: “ao mesmo tempo que reproduz hegemonias, a teleficção 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).

E que ambiente valorativo é esse que percebemos no cronotopo de *Onde Nascem*? É aquele do sertão que está no imaginário de cada brasileiro, ou seja, aquela terra esturricada por um sol inclemente, que quase nunca dá trégua, e de onde todos os anos temos notícias de gado morrendo, água potável faltando, e nordestino 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* (1947), esse cronotopo enormemente conhecido e recorrente em aulas de história e geografia, que está subjacente na narrativa verbo-visual da supersérie.

A isso se somam ainda músicas emblemáticas do cancionário de autoria nordestina; atores do eixo Pernambuco – Paraíba – Ceará - Rio Grande do Norte; enquadramentos caros ao cinema brasileiro desde Nelson Pereira dos Santos e seu clássico *Vidas Secas* (1938); uma fotografia em tons esmaecidos; os diálogos curtos; uma crueza paradigmática no ser e agir de todos os personagens. Ressalte-se, por fim, que a narrativa não apresenta nenhum tipo de *merchandising*, nem apelos comerciais que alimentem a vitrine consumista em que muitas vezes a televisão se traduz. E a propósito da fotografia, vamos aqui fazer um registro que vale como homenagem à excelência do trabalho do paraibano Walter Carvalho: “a fotografia é uma forma de ficção. É ao mesmo tempo um registro da realidade e um autorretrato, porque só o fotógrafo vê aquilo daquela maneira”, como dizia o emérito fotógrafo francês Gérard Castello-Lopes⁷.

E por falar em Walter Carvalho, é considerável destacar que, tanto ele quanto o diretor José Luís Villamarim são profissionais egressos do cinema, no qual permanecem atuantes. A eles, sobretudo, se deve a construção narrativa com uma imagética inspirada na realização do específico fílmico. Isso responde pela estética adotada, que alude a um notório ‘excedente de visão’, capaz de colocar o espectador, a cada exibição, com a atenção em ‘ponto morto’, apta a captar detalhes de montagem, ângulo de visão, enquadramentos, e modos de construção imagética do cronotopo. Como se coubessem, com precisão, as observações instigantes de Mirian Tavares:

A imagem do cinema é um constructo artístico, contingente, social ou ideológico. Vemos no ecrã o que o autor da imagem quer mostrar. Mas sempre é possível ver mais: os sobejos do visível, recortados pelo

⁷ Fotógrafo e crítico de cinema francês, falecido em 2011. Ver <https://pt.slideshare.net/beatrizlopescm/grard-castellolopes>. Acesso em 11 jun 2018.

enquadramento, dizem-nos muito das imagens que se mostram, sobretudo naquilo que elas querem ocultar [...] O cinema ocupa, muitas vezes, o lugar de “discurso da verdade” – porque é sustentado por imagens que são consideradas um espelho do real. O cinema, que nunca foi um mero reprodutor da realidade, sempre usou a realidade como discurso, um discurso que se apresenta como um espelho aperfeiçoado que, não só reflete, mas reelabora as imagens do mundo, tornando-o mais compreensível e ordenado segundo padrões ideais. A única forma de combater este discurso do mundo visível é produzir novos discursos que irrompam de dentro da lógica do dispositivo e que provoquem, mais que reflexos, autênticas reflexões. (TAVARES, 2016, p. 03).

Aliás, o escritor George Moura descreveu com propriedade o universo conceitual da obra em entrevista antes da estreia:

De fato, *Onde Nascem Os Fortes* é um retrato do sertão contemporâneo. Ainda temos a questão da seca, as diferenças sociais. É um reflexo dos problemas atuais. Quando os poderes constituídos não dão resposta ao cidadão, a lei da força tenta se impor. Essa discussão surge como uma espécie de espelho, é imperativo por conta das condições que estamos vivendo hoje. Então, em alguma medida, é uma metáfora do Brasil contemporâneo e suas contradições. (MOURA, 2018)⁸.

Outrossim, o que fazemos com esta análise é um exercício de exotopia, como definido por Bakhtin (2003) exercemos o direito de nos colocarmos no lugar dos criadores (autoria e direção) para tentar entender como eles construíram seu objeto estético, uma vez que “toda compreensão é prenhe de resposta, e nessa ou naquela forma a gera obrigatoriamente: o ouvinte torna-se falante” (BAKHTIN, 2003, p. 271). São esses elementos, conjugados para compor a ficção, que definem a arquitetônica da obra (no teatro, o equivalente à carpintaria teatral). Assim, o que é exibido está ligado ao material; o objeto estético refere-se à forma, tanto de composição (textualização) quanto arquitetônica (criação de um todo integrado). Em outras palavras, a estética é a forma do dizer na arte, a reflexão posterior, portanto também ela uma exotopia (de fora, distante) do ato de criar e transformar em narrativa. Neste ponto, vamos voltar a outro conceito de Bakhtin, qual seja o de excedente de visão, já que

o excedente de minha visão, com relação ao outro, instaura uma esfera particular da minha atividade, isto é, um conjunto de atos internos ou externos que só eu posso pré-formar a respeito desse outro e que o completam justamente onde ele não pode completar-se. (BAKHTIN, 2003, p.44).

É por conta dessa capacidade de “olhar de fora – no espaço, no tempo, nos valores” (Ibid, p.103) que o telespectador tem oportunidade de realizar um ‘passeio’ sobre o sertão

⁸ Entrevista concedida ao site Adoro Cinema. <http://www.adorocinema.com/noticias/series/noticia-138982/>. Acesso em 06 jun 2018.

nordestino representado em *Onde nascem*. Cada um fará um passeio mais ou menos cheio de referências, conforme o nível de seu capital cultural. Seguindo esse caminho, retomamos a ideia do diálogo autor-espectador, segundo as palavras do escritor e jornalista Muniz Sodré: “a ficção literária produz-se no plano dos símbolos, os quais se abrem para a pluralidade das significações, inventando acontecimento e linguagem, desafiando o leitor à parceria na produção interpretativa do sentido” (SODRÉ, 2009, p. 160). A propósito, no tocante à série, vale ressaltar o que disse a jornalista Cristina Padiglione em sua coluna na Folha de São Paulo, quando da estreia da série:

Há uma sequência que explicita de modo detalhado todos os contrastes vestidos por Pedro Gouveia. Ele é apresentado como o cioso dono de uma gigantesca fábrica de bentonita, e ninguém, em um primeiro instante, precisa saber para que serve a bentonita, para entender que o cara é a tradução do poder local. Em um instante, ele se atraca com uma funcionária que o acompanha. É a amante, Joana (Maeve Jinkings), com quem transa em pleno expediente. A caminho de casa, ele cruza com a mulher titular, Rosinete (Débora Bloch), que passou o dia dedicada aos cuidados com a filha, Aurora (Lara Tremouroux), vítima de Lupus, como vemos em comovente cena de banho que mostra a menina toda manchada. Ao chegar em casa, finalmente, Pedro Gouveia presenteia a menina com um belo acordeão, beija os filhos com amor sincero, janta sozinho, e quase chegamos a ter piedade dessa condição que o faz solitário, enquanto a mulher corre, a filha descansa e o filho sai para a balada. Uma câmera no fundo de um corredor o focaliza na mesa da copa, em plano nada habitual para a dramaturgia de TV. É o diretor, José Luiz Villamarim, tirando o espectador da sua zona de conforto, sem incomodá-lo. Ao posicionar seu ângulo de modo diferente do usual, o diretor faz a plateia, anestesiada pela passividade, se mexer no sofá. (PADIGLIONE, 2018).

O que temos aqui é mais alguém que faz uso de sua exotopia, pois tece considerações sobre a obra a partir das pistas de seu referencial. E é esse o movimento definido pelo teórico russo Bahktin (2003): a atribuição a outro do que só é possível que um veja, desde o lugar de onde vê, a partir de sua focalização. É quando o criador da narrativa permite ao próximo completar-se como sujeito naquilo que sua individualidade não conseguiria sozinha. Ou seja: precisamos do outro para nos completar, não conseguimos nos ver por inteiro. Daí a importância e necessidade da exotopia, deslocamento possível graças a capacidade de visualizar alguém de fora, assim construindo-se o chamado excedente de visão.

O estar num lugar diferente do lugar em que está o enunciador, a possibilidade da extra-localização é a garantia de que minha interpretação conta para o entendimento. Esse entendimento é basilar, uma vez que, se o outro pudesse enxergar minha vida da mesma forma que eu, se tivesse meus mesmos pontos de vista, eu não precisaria pensar e nem teria necessidade de expressar o que penso e sinto. Como isso não é possível, realizamos a

exotopia, fluxo que garante e autoriza a faculdade da resposta. Porque diante do outro, estou fora dele. E apenas do meu lugar, único, singular, ocupado apenas por mim, é que posso compreender outrem e estabelecer interação. Assente isso, clareia-se que o valor estético da obra não está atrelado a uma forma acabada, mas sim integra um processo axiológico da minha relação com o outro, da consciência que eu tenho do outro.

4. *Tudo em volta é só tristeza*⁹

A autoria discursiva de *Onde nascem* tem quatro criadores: George Moura, Sérgio Goldenberg, Walter Carvalho e José Luiz Villamarim, que assinam juntos outras três obras relevantes da teledramaturgia. São deles também *O canto da sereia*, *Amores roubados*, e *O rebu*. A primeira dialogia que se percebe entre essas obras e *Onde nascem* é a busca por um protagonista que desaparece logo nos primeiros capítulos. O telespectador sabe que o desaparecimento se deu de forma violenta, repentina, inesperada, e passará todo o enredo tentando elucidar os motivos da brutalidade e o autor do desfecho trágico. A autoria literária dessas obras é do jornalista Nelson Motta, do escritor pernambucano Carneiro Villela e do dramaturgo Bráulio Pedroso.

Esse ponto comum às narrativas nos é dado por uma exotopia dos autores (todos eles provêm de outros lugares, que não os do eixo da história). Todas elas caminham de mãos dadas na condução ao sertão hostil que os autores revisitam em *Onde nascem*. Isso assegura a recorrência a uma linguagem crua, inscrita num ambiente adverso, de atmosfera cáustica, que se traduz num cotidiano claudicante em meio a um sol que queima e seca, doendo como *saudade no varal vermelho, azul, marrom*. Carência x Violência: é este o jogo de dupla face que perpassa toda a construção narrativa de *Onde nascem* e a ele acessamos através do exercício de nosso excedente de visão. Para corroborar o que dizemos, recorreremos à pesquisadora Daniela Jakubaszco:

A ficção televisiva, como obra cultural e artística, é unidade da comunicação discursiva, está delimitada pela alternância dos sujeitos do discurso, revela a individualidade do roteirista e sua visão de mundo, é um elo entre as novelas e minisséries anteriores e as suas posteriores. Alguns temas passam a fazer parte da memória do gênero, tornando-se recorrentes e entrelaçando as histórias passadas e futuras, costurando uma grande teleficção. Cada vez que o tema volta à tela, recebe novo tratamento estético e temático. Os temas se repetem, mas a forma de tratá-los não. Entra em cena a *memória da cultura* e suas articulações de sentido. (JAKUBASZCO, 2017, p. 130)

⁹ Verso da canção *Asa Branca*, de autoria de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira.

5. Considerações finais

Num ambiente em que todos os homens tem condutas machistas e opressoras (à exceção de Hermano, filho adotivo, e rejeitado pela mulher por quem se apaixona), e se olharmos em seu entorno todos sentem falta de uma “mãe”, percebemos que é apenas Nonato (o que não nasceu de novo), o cadáver pelo qual procuram Cássia e Maria, o homem criado com o colo do aconchego materno, melhor dizendo, cercado pelo afeto feminino. E falamos nesse feminino entendendo-o como força que vem da matriz feminina, do subjetivo, que habita o feminino de homens e mulheres, e não apenas do sexo da mulher. É possível perceber dois personagens masculinos – Samir e Ramirinho – nos quais a presença desse feminino é prevalecente.

São justamente esses dois personagens que evidenciam sua repulsa à lei que rege o cotidiano naquele rincão: ambos dão as costas ao mundo árido, agressivo e virulento que comanda a vida na cidade de Sertão: Samir (Irândhir Santos) decidiu ancorar longe do convívio social machista, competitivo, capitalista e opressivo que dá as cartas em Sertão e criou para viver um retiro especial de fé, amor e solidariedade. O outro perdeu a mãe cedo e tem uma relação de muito silêncio com o pai, na qual há uma clara sujeição do mais fraco ao mais forte. O refúgio de Ramirinho eclode na noite, tempo encontrado para assumir sua identidade, na qual se expressa por um pseudônimo e assume sua essência como artista aplaudido na cidade, a *Shakira do Sertão*. Para este, os aplausos simbolizam o berço do aconchego, assim como para Samir é a energia da fé, da fraternidade e do afeto que embala seu mundo de paz e espiritualidade.

O astro-rei inclemente parece ser o personagem onisciente ali. É nesse aspecto que a música-tema de abertura, de autoria de Zeca Veloso, caçula de Caetano, cai como uma luva: *O sol queimando o meu jornal, minha voz, minha luz, meu som...*¹⁰(VELOSO, 2017). Daí o acerto na escolha do hino de Zeca para abertura da série: o sol é a palavra que abre a canção, que traz versos tão tocantes como “*eu sou cordão umbilical*”, e tão eloquentes como “*Farol, saudades no varal/Vermelho, azul, marrom*”, para eclodir no refrão “*Todo homem precisa de uma mãe*”. A carência preponderante em Sertão é esse feminino, que bem poderia se chamar Esperança. Ali, no ermo daquele lugar onde avultam matadores, corruptos, corrompidos, doenças, desgraças e toda sorte de vilania e repressão, falta água, e se esta falta, falta vida. E se não há vida, ou apenas um arremedo

¹⁰ Versos de Zeca Veloso da canção “Todo Homem”, que integra o CD Ofertório e é a música de abertura da supersérie.

dessa, a esperança vive moribunda. Há terra em abundância, mas essa terra é inóspita. Nela não habita harmonia nem temperança, não viceja o afeto nem pode eclodir a sensibilidade porque o bem não encontra abrigo para reverberar. Ali não pode florescer o amor, seiva da vida que se perpetua. Mas a esperança, que é chama de vida, subjetividade, feminina, traduz-se pelo verde que uma hora chega, de mansinho, talvez arraigado no olhar de Cássia (Patrícia Pillar). Como se a personagem trouxesse com ela, a partir da tonalidade dos olhos, o liame dessa fortaleza que dali se exilou há tanto tempo: Cássia é a esperança rediviva de que tanto carece Sertão.

É a personagem que traz, de forma muito sutil, essa chama de vida que é o feminino, que é mãe, mulher, terra, afeto e aconchego. Com um bem construído desenho cênico de força e coragem, Cássia – a mulher que se ausentou daquela terra de onde o amor fugiu a galope – traz em si a força da transformação. É através dela e de seus valores – expressos em uma conduta na qual pontificam ética, honestidade, amor, fraternidade, decência –, que a narrativa finca seu esteio identitário. Qual seja: se naquele ambiente no qual só a força da prepotência e a estupidez da opressão sobressaem, ali é um território paradigmático do machismo, imponderável com o humanitário, implacável com a sensatez, carcereiro que não escolhe sexo, no âmago do qual é inconcebível a vida com justiça, sensatez, liberdade e respeito aos direitos individuais.

Releve-se que a obra foi exibida em um produto da televisão aberta, o que nos parece dotá-la de maior relevância, no caminho do que aponta Arlindo Machado:

A arte de cada época é feita não apenas com os meios, os recursos e as demandas dessa época, mas também no interior dos modelos econômicos e institucionais nela vigentes, mesmo quando essa arte é francamente contestatória em relação a eles. Por mais severa que possa ser a nossa crítica à indústria do entretenimento de massa, não se pode esquecer que essa indústria não é um monolito. Por ser complexa, ela está repleta de contradições internas e é nessas suas brechas que os verdadeiros criadores podem penetrar para propor alternativas qualitativas. Assim, não há nenhuma razão porque, no interior da indústria do entretenimento, não possam despontar produtos – como é o caso de Cínico TV – que em termos de qualidade, originalidade e densidade significativa rivalizem com a melhor arte “séria” de nosso tempo. Não há também nenhuma razão porque esses produtos qualitativos da comunicação de massa não possam ser considerados as verdadeiras obras criativas do nosso tempo, sejam elas consideradas arte ou não. (MACHADO, 2011: 25).

Portanto, os criadores de *Onde nascem*, com esta obra, promovem o escopo teleaudiovisual e renovam a possibilidade de se acreditar que - embora num veículo de produção industrial como a televisão, em horário de audiência reduzida pelo adiantado do relógio –, é possível produzir arte de qualidade.

Referências

- AMORIM, Marília. Cronotopo e exotopia. In: B. Brait (Org.). *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2006.
- BALOGH, Anna Maria. *O discurso ficcional na TV: sedução e sonhos em doses homeopáticas*. São Paulo: EdUSP, 2002.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. 4.ed. Trad. P. Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BORDWELL, David. O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. In: RAMOS, Fernão (org.). *Teoria contemporânea do cinema: documentário e narrativa ficcional*, vol 2. São Paulo: Senac, 2005, pp. 277-301.
- CANDIDO, Antônio, ROSENFELD, Anatol, PRADO, Décio de Almeida Prado & GOMES, Paulo Emílio Salles. *A Personagem de Ficção*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976, 5a edição.
- COMPARATO, Doc. *Roteiro: arte e técnica de escrever para cinema e televisão*. Rio de Janeiro, Nórdica, 1983.
- COSTA, Cristina. *A milésima segunda noite*. São Paulo: Annablume, 2000.
- FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo*. Trad. Jorge Coli. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- GANCHO, Cândida Vilares. *Como Analisar Narrativas*. São Paulo: Ática, 1991.
- JAKUBASKO, Daniela. Estudios sobre las Culturas Contemporáneas. *Revista de investigación y análisis*. Universidad de Colima. Época III. Vol. XXIII. Número III, Especial, 2017, pp. 109-134
- MACHADO, Arlindo. A televisão após a hecatombe. *Televisão: formas audiovisuais de ficção e de documentário*. Vol. 1. BORGES, Gabriela; PUCCI JR., Renato Luiz; SELIGMAN, Flávia (eds.). 1ª edição. São Paulo: Faro e São Paulo, setembro 2011. In: http://www.socine.org/wp-content/uploads/2015/11/Borges_Pucci_Seligman-Televisao-Formas-Audiovisuais-de-Ficcao-e-de-Documentario_Volumen-I.pdf Acesso 29 dez 2017.
- MOTTA, Luiz Gonzaga. *A análise crítica da narrativa*. Brasília: UNB, 2013
- PADIGLIONE, Cristina. Coluna no jornal Folha de São Paulo. Ver em <http://telepadi.folha.uol.com.br/longe-lugar-comum-onde-nascem-os-fortes-tira-espectador-da-zona-de-conforto/> Acesso em 08 jun 2018.
- SADEK, José Roberto. *Telenovela: um olhar do cinema*. São Paulo: Summus Ed. 2008.
- SODRÉ, Muniz. *A narração do fato*. Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 2009.
- TAVARES, Mirian. *Wall Street International Magazine*. Ver em <https://wsimag.com/pt/espeticulos/19739-viajo-porque-preciso-volto-porque-te-amo>. Acesso em 28 maio 2018.
- TÁVOLA, Artur da. *A Liberdade do Ver*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- _____. *A telenovela brasileira – história, análise e conteúdo*. Rio de Janeiro: Ed Globo, 1996.
- THOMÉ, Cláudia de Albuquerque. *Jornalismo e ficção: a telenovela pautando a imprensa*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2005. In <http://www.dominiopublico.gov.br> Acesso em 30 jul 2018.
- TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2006.