

# Imaginário, representação e memória da Bahia cacauera amadiana na telenovela *Renacer*: terra, diabo e fome<sup>1</sup>

*Imaginary, representation and memory of the Amadian cocoa Bahia in the soap opera Renacer: earth, devil and hunger*

*Imagen, representación y memoria de la Bahía en la telenovela Renacer: tierra, diablo e fome*

Antonio Hélio Junqueira

USP

<helio@hortica.com.br>

---

## Resumo

O artigo visa identificar, analisar e interpretar o conjunto de relações vinculantes entre imagem, imaginário e memória na produção de sentidos pelos dispositivos teleficcionais brasileiros contemporâneos, a partir da mediação da literatura. Tendo como *corpus* empírico a telenovela *Renacer*, de Benedito Ruy Barbosa, a pesquisa persegue o agenciamento e a mobilização, por este autor, dos elementos estruturantes da representação sociocultural do ciclo cacauero na obra literária de Jorge Amado, enquanto prenes de significações e sinalizadores do “caráter veritativo da memória” (RICOEUR, 1994) e, portanto, capazes de sustentar o real reconhecível e rememorável pelas audiências (AUMONT, 1993). Teórica e metodologicamente, o estudo se apoia na obra de Henri Bergson e na Análise do Discurso.

---

## Abstract

The article aims to identify, analyze and interpret the set of binding relations between image, imaginary and memory in the production of meanings by contemporary Brazilian telefictional devices, from the mediation of literature. Having as an empirical corpus the soap opera *Renacer*, by Benedito Ruy Barbosa, the research pursues the agency and the mobilization, by this author, of the structuring elements of the sociocultural representation of the cacao cycle in the literary work of Jorge Amado, as pregnant with meanings and flags of the “truthfulness of memory” (RICOEUR, 1994) and, therefore, capable of sustaining the real that is recognizable and recallable by audiences (AUMONT, 1993). Theoretically and methodologically, the study draws on the work of Henri Bergson and Discourse Analysis.

---

## Resumen

El artículo busca identificar, analizar e interpretar el conjunto de relaciones vinculantes entre imagen, imaginario y memoria en la producción de sentidos por los dispositivos telegráficos brasileños contemporâneos, a partir de la mediación de la literatura. La investigación persigue el agenciamiento y la movilización, por este autor, de los elementos estructurantes de la representación sociocultural del ciclo cacaoero en la obra literaria de Jorge Amado, mientras que preñadas de significaciones y señalizadores del “celo” “carácter veritativo de la memoria” (RICOEUR, 1994) y, por lo tanto, capaces de sostener el real reconocible y rememorable por las audiencias (AUMONT, 1993). Teórica y metodológicamente, el estudio se apoia en la obra de Henri Bergson y en el Análisis del Discurso.

---

1 Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho 1 – Processos e produtos midiáticos do XI Encontro de Pesquisadores em Comunicação e Cultura, realizado pelo PPG em Comunicação e Cultura da Universidade de Sorocaba, na Universidade de Sorocaba – Uniso – Sorocaba, SP, nos dias 25 e 26 de setembro de 2017.

**Palavras-Chave:** Literatura. Produtos midiáticos. Teleficção seriada. Imaginário e representação. Memória.

**Keywords:** Literature. Media products. Soap opera. Imaginary and representation. Memory.

**Palabras Clave:** Literatura. Productos mediáticos. Teleformación seriada. Imaginario y representación. La memoria.

## Introdução: a Bahia cacauera de Amado à Ruy Barbosa

O imaginário brasileiro das lavouras do cacau e da vida cotidiana em seu interior, em suas multifacetadas conexões e recíprocas influências entre as esferas do rural e do urbano ali envolvidas é, sem sombra de dúvida, tributário da vasta obra do escritor baiano Jorge Amado (1912-2001). Assim também o são a conformação genérica de parte substancial da representação do ambiente agrícola na mentalidade nacional, bem como a construção social do reconhecimento da importância sócio-histórica e cultural da economia cacauera que começou a se estabelecer no Sul da Bahia, a partir do século XVIII.

Sabemos que toda conceituação do fenômeno das representações sociais decorre, necessariamente, de suas relações com a realidade e com o real. Laplantine e Trindade (2003, p. 12) nos auxiliam neste percurso ao elucidarem que

[...] o real é a interpretação que os homens atribuem à realidade. O real existe a partir das ideias, dos signos e dos símbolos que são atribuídos à realidade percebida. As ideias são representações mentais de coisas concretas ou abstratas.

Assim, o real é interpretação sócio-histórica da realidade tal como percebida e apreendida pelo sujeito; fenômeno, portan-

to, da ordem das ideologias, das conceituações, das abstrações mentais e, consequentemente, das representações, no âmbito das quais a literatura ocupa papel relevante.

Operativamente, os elementos da substanciação das representações são as imagens – construídas pela visão e/ou pela criação ou descrição literária –, pois que são elas as traduções mentais, para os conceitos, das sensações e dos objetos, nas formas como são percebidos pelo sujeito. Fica claro que o significado aqui atribuído à imagem segue direção contrária ao do conceito aristotélico de *mimesis*. Ou seja, o da ideia da imagem como imitação, decalque, cópia imperfeita, deturpada e empobrecida da realidade.

Castoriadis (1982), em realidade, questiona ampla e decididamente essa visão social que traduz a representação da imagem pelo conceito de reflexo ou cópia, quase sempre imperfeita, de algo, de alguma coisa, ou do mundo. Para ele, a imagem é constituinte do pensamento, e, por conseguinte, do ser: “Ela não pertence ao sujeito, ela é, para começar, o sujeito” (CASTORIADIS, 1982, p.375).

Da perspectiva bergsoniana, a imagem serve, por um lado, à atualização do passado no presente, em busca de sua serventia pragmática ao cotidiano, e, por outro, à criação de futuros possíveis. No primeiro caso, está o que ele próprio denominou de *imagem-lembrança*, à qual o sujeito tem acesso através da *percepção* presente; operação essa articulada ao que o filósofo cha-

mou *reconhecimento*. Para Bergson, “o ato concreto pelo qual reavemos o passado no presente é o *reconhecimento*. Reconhecer seria, portanto, associar a uma percepção presente as imagens dadas outrora em contiguidade a ela” (BERGSON, 1999, p. 99-100). As imagens são, pois, praticamente inseparáveis dos pensamentos, das percepções, do reconhecimento e da memória. Assim, entendemos que o produto cultural teleficcional, quando impregnado de altos níveis de qualidades técnica e artística e da articulação de elementos e signos exigentes da captura e aprofundamento da atenção do telespectador, pode assumir caráter político transformador, pela capacidade de elevação da consciência e da viabilização das condições para a reflexão crítica e a práxis mesmo no cotidiano, mas sem sucumbir às suas limitações. Trata-se, pois, da emergência do espaço da pedagogia política da imagem, ou ainda mais propriamente, dos seus regimes de visibilidade (RANCIÈRE, 2010) capazes de subverter a ordem alienante imposta pela recepção restrita à simples *percepção* dos fenômenos expressos nos produtos teleficcionais seriados tradicionais no segmento.

A televisão, e ainda mais particularmente a telenovela, representa um instrumento potente para as narrativas do passado – no qual residem e de onde podem ser chamadas a operar no presente o imaginário, as *imagens-lembrança* (BERGSON, 1999) e a memória –, a partir de onde exerce notável poder de influência sobre os modos de pensamento, interpretação e atribuição de sentido por parte de sua audiência. Os novos ditos atualizam o já dito, garantindo a continuidade da comunicação e a estabilização dos sentidos, ou seja, a inteligibilidade dos

textos na sua permanência histórica. É, portanto, a memória discursiva (ORLANDI, 2003) que vem dar sustentação aos sentidos que impregnam os signos, desvelando o contido na interpretação da história e do passado comum, bem como permitindo, pela intertextualidade acessada através de novos e ampliados repertórios, o surgimento de novas leituras e de novos sentidos. Neste contexto, o imaginário e a representação do popular, conforme expostos na produção ficcional televisiva seriada, adquirem notáveis espessuras e relevos, pois permitem discutir, articular e interpretar distintos pontos de vistas sobre a realidade do sujeito contemporâneo.

A telenovela constitui o produto cultural brasileiro mais consumido e o de maior popularidade, tendo se transformado, ao longo de mais de cinco décadas da existência da televisão no país, em um dos elementos mais distintivos da cultura, e, provavelmente, o que melhor caracteriza uma densa e compartilhada “narrativa da nação” (LOPES, 2009; BACCEGA, 2013; JUNQUEIRA, 2016a, 2016b).

Neste contexto, cabe destacar já de início que a telenovela vem a constituir um lugar privilegiado para os debates públicos nacionais de temas significativos da formação e da sedimentação da memória, da História e do imaginário coletivo (MACHADO, 2017) no cotidiano da nação (BACCEGA, 2003, 2013; LOPES, 2009). Sua condição supera em muito, portanto, estigmas culturais que, com certas teimosia e regularidade, têm-lhe imposto a pecha de produto de baixa qualidade, sentimentalista e alienante.

As matrizes culturais da telenovela – componentes dos imaginários e das repre-

sentenças – captam, influenciam e põem em circulação temáticas caleidoscópicas que traduzem demandas (WILLIAMS, 1975), angústias, ansiedades, sonhos, decepções e esperanças de públicos de distintos gêneros, idades, ideologias, religiões, regiões geográficas e classes sociais de pertencimento. Trata-se, dessa forma, de um lugar de problematização social, que abrange e avança do espaço privado/doméstico para o do público/político, colaborando, assim, para a construção da cidadania consciente, crítica e ativa (BACCEGA, 2013). A teleficção seriada, e em especial a telenovela, assume ainda a função de narradora da história da sociedade contemporânea, propiciando a conexão do sujeito, em sua esfera individual, com o social em que está imerso (SILVERSTONE, 1989).

### Aspectos metodológicos

No *corpus* desta pesquisa coletamos, destacamos e analisamos, sob a perspectiva da Análise do Discurso, excertos relacionados aos temas da posse da terra, dos pactos com o diabo e da fome rural no interior das experiências estéticas produzidas e postas em circulação pela telenovela *Renascer*, de autoria de Benedito Ruy Barbosa, nas quais o universo imagético e o imaginário cacauero revelam profundas correlações com a obra literária de Jorge Amado. Cabe destacar que essa telenovela foi exibida pela Rede Globo de Televisão, no horário das 21 horas, no período de 8 de março a 13 de novembro de 1993, somando 213 capítulos, contando a saga de José Inocêncio, fazendeiro da zona cacauera de Ilhéus, no Estado da Bahia. A trama se desenvolve em torno do relacionamento entre pai e filho,

marcado por profundo sentimento do ódio que o personagem principal nutre pelo seu descendente, a quem culpa pela morte da esposa, dadas as complicações decorrentes do seu parto. Confere especial destaque aos conflitos pela posse da terra, assim como também à ingenuidade sertaneja, no âmbito da qual explora o imaginário e a representação mitológica do diabo e de suas tentações sobre os indivíduos inescrupulosos, ambiciosos e avarentos, ou simplesmente, sonhadores desejantes.

### Ecos da visão amadiana da economia cacauera em *Renascer*

A obra cacauera de Jorge Amado compreende um conjunto de livros que se inicia precocemente com *Cacau*, escrito entre dezembro de 1932 e junho de 1933, quando o autor tinha pouco mais de vinte anos de idade, e segue caudalosamente incorporando *Terras do sem fim* (1942), *São Jorge dos Ilhéus* (agosto de 1942-janeiro de 1944) e *Tocaia grande: a face obscura*, entre outras produções de caráter regionalista, ora politicamente engajadas, ora épicas, ora simplesmente voltadas aos amores e sabores amaneirados dos costumes provincianos (BOSI, 1994). Nesse conjunto, o autor retrata em grandes painéis literários, mas não menos sociológicos, as lutas pela conquista, posse e manutenção da terra e pela saga do crescimento dos comércios e da consolidação de uma civilização na região Sul da Bahia, que, àquela altura, se pretendia independente e superior à própria “Bahia” – leia-se à sua capital, Salvador – e até mesmo ao Rio de Janeiro, então capital federal.

Para os propósitos de nosso estudo, conforta-nos saber que as pesquisas histó-

ricas empreendidas na região do cacau na Bahia, especialmente em Ilhéus e Itabuna, evidenciam que os cenários, fatos e personagens narrados por Jorge Amado estão todos muito próximos da realidade regionalmente vivida, o que lhes confere densidade, consistência e “efeito de verdade” na construção narrativa da socioeconomia, da cultura e da política do cacau no Brasil e, portanto, do imaginário e da representação desse momento da vida nacional e de seus reflexos que se estendem até a contemporaneidade.

Benedito Ruy Barbosa, ao escrever a telenovela *Renascer*, se apropria de farto conjunto de elementos desse universo simbólico e o traz para as telas presentes em praticamente todos os lares brasileiros, no horário mais nobre da televisão. As operações do trabalho da memória do telespectador no reconhecimento e na recepção das imagens, alegorias, relações sociais, saberes e fazeres do mundo organizado em torno das “árvores dos frutos de ouro” tornam-se, então, inescapáveis, haja vista que boa parte da obra amadiana tornou-se, de há muito, leitura obrigatória em diferentes níveis da educação escolar formal no Brasil. Ou seja, muitos brasileiros tornaram-se voluntária ou forçadamente seus conhecedores.

Conexões, apropriações e intertextualidades (BAKHTIN) entre a obra teleficcional de Benedito Ruy Barbosa em *Renascer* e o legado literário de Jorge Amado são não apenas evidentes, mas, em alguns momentos, explícitas. Não raras vezes, os livros do escritor baiano são citados e mostrados nas cenas exibidas da telenovela, como também têm a sua leitura enfaticamente recomendada pela nova professorinha da fazenda e

entusiasticamente acatada pelo filho caçula do proprietário, João Pedro.

Assim, desde o primeiro capítulo, o telespectador é instado a revisitar e rememorar elementos que se tornaram presenças sedimentadas no imaginário e na representação do nordeste rural tropical da Zona da Mata baiana, a partir da obra amadiana: a jagunçagem, as tocaias, os mandos e desmandos dos coronéis, as valentias, as cafetinas, os bordéis, a forte religiosidade, as procissões, os folguedos e festas populares, o padre-santo conselheiro e, também, as famigeradas barcaças metálicas da secagem dos caroços do cacau. Neste universo, certas terminologias regionais chulas – como a de quenga para designar prostituta –, personagens e locais, como o bordel Bataclã e sua proprietária, Maria Machado, de *Gabriela Cravo e Canela*, frequentam a narrativa de *Renascer*, citados como personagens “reais”, moradores de Ilhéus e contemporâneos na exegese da trama. Note-se, ainda, que alguns personagens de *Renascer* são eles próprios migrantes homônimos reconhecíveis vindos diretamente das páginas dos romances de Jorge Amado, como no caso do par romântico formado pelo jagunço Damião (que aparece em *Terras do sem fim*) e sua negra bonita e faceira Ritinha (de *São Jorge dos Ilhéus*).

Nas referências contidas na obra cacauieira de Jorge Amado, as barcaças do cacau ocupam densa centralidade narrativa, o que é pronta e decididamente absorvido também por Benedito Ruy Barbosa, na construção da trama de *Renascer*, que as transforma em cenário constante não apenas das lidas do trabalho cotidiano, mas ainda em lugar de desfogamento de mágoas e traições, de tentativas de desapegos amorosos, de seduções

e traições e em leito de amor do casal romântico principal do folhetim.

As barças são estruturas destinadas à secagem natural dos caroços do cacau, operação absolutamente decisiva na determinação da qualidade e do preço final dos produtos obtido no mercado internacional. E, por isso mesmo, o desempenho dos trabalhadores no seu interior é motivo de disputas, rixas e enfrentamentos constantes entre eles, capatazes, fazendeiros coronéis e exportadores. Narra o escritor:

[...] o telhado de zinco das barças queima ao sol. Se a chuva cair extemporaneamente é só correr o telhado sobre os trilhos da barça e o cacau estará a salvo. Não ficará bolorento, cacau apenas ‘regular’, diferença de preço descontada no salário dos trabalhadores. (AMADO, 1972, p. 107).

Será o trabalho incansável dos pés dos homens de virar e revirar o caroço do cacau sob o sol ou dentro de estufas que resultará na produção do cacau “superior”, que é melhor e vale mais do que quando recebe a classificação comercial de apenas “good”, ou, o que é ainda pior, de “regular”. Sabe-se que “o cacau *good* vendia-se dois mil-réis mais barato a arroba” (AMADO, 1976, p. 70). No caso de acontecer uma desgraça dessa, “a diferença de preço irá para a conta do trabalhador e nem com dez anos ele terá saldo”. Naquele contexto, os trabalhadores se encontrarão sempre sob a vigilância atenta do capataz que intermitentemente lhes alertará com seus gritos de “‘cuidado’, não vão estragar o cacau, não vão roubar o coronel” (AMADO, 1972, p. 107).

A atividade dos trabalhadores rurais nas barças é sofrida, martirizante e deixa marcas indelévels em seus pés, mesmo quando o destino permite que eles abandonem as terras do cacau e retornem para outros ambientes e funções. São como tatuagens feitas a fogo e brasa: não se apagam nunca mais. A respeito do pisoteio dos caroços do cacau, em calor de brasas, aprendemos, com Jorge Amado, que “sobre o assoalho, que parece encerado, o cacau que veio dos cochos seca, revirado, pelos pés dos homens que dançam sobre ele uma dança inventada, que cantam uma canção ali igualmente inventada” (AMADO, 1972, p. 107). São cantigas tristes e sentidas, cheias de desesperança.

Antes de chegarem às barças, os frutos do cacau colhidos nas roças são pisoteados em cochos – é a fase do chamado cacau mole – para a separação da polpa e dos caroços, nos quais reside o valor comercial do fruto do cacauero. É uma operação lenta e melequenta que resultará, inevitavelmente, em uma nova pele de visgo sobre os pés dos trabalhadores, que nunca mais se separarão dele.

Vejamos um pouco da descrição desses fenômenos nas próprias falas de Jorge Amado: “com o calor, a casca feita pelo visgo de cacau vira uma crosta, parece um sapato rudimentar. O visgo do cacau mole nunca mais solta dos pés de quem o pisou” (AMADO, 1972, p. 150); “os pés enormes dos ‘alugados’ só parecem mesmo com raízes, não parecem com nenhuma outra coisa. O visgo de cacau, esse mel que se gruda aos pés e nunca mais larga, lhes dá uma casca de tronco...” (AMADO, 1972, p. 96).

De todo esse universo do trabalho tropical que se revela, ao mesmo tempo, idílico –

posto que promete a remissão da fome e da mais absoluta miséria – e infernal – já que submete à faina torturante sob o calor insuportável e à espreita permanente da morte súbita –, a obra teleficcional de Benedito Ruy Barbosa reterá apenas os elementos mais plásticos, rítmicos, apaziguados e inócuos, se não mesmo apazíveis de se ver e de se observar. No caso das barcaças de cacau, por exemplo, a imagem que se sedimentará ao longo de múltiplos capítulos será a da dança, dos movimentos cadenciados e ritmados dos trabalhadores no pisoteio dos caroços do cacau, ainda que esses requebros não se façam acompanhar das tristes e desoladas canções entoadas pelos trabalhadores da obra amadiana. No produto teleficcional, nada se diz sobre o calor de brasas que queima os pés dos trabalhadores e que deixa marcas profundas nos seus dedos, tortura com as quais eles “lentamente se acostumam” (AMADO, 1972, p. 107). Também se apagam quaisquer referências aos visgos do cacau mole esmagado nos cochos, antes de seguirem para os terreiros das barcaças, que criam uma “segunda pele” nos pés dos trabalhadores e que nunca mais de lá sairão, por mais que se lave, por mais que se passe “sabão de lavar roupa”.

### Terra: expressão ardente do desejo da posse

A terra – ou, mais propriamente, o ardente desejo de sua posse – é o elemento narrativo organizador central da fase ca-

caueira e politicamente engajada de Jorge Amado. *Renascer* surge tributária dessa leitura do mundo rural brasileiro e a ela presta seus tributos, recriando, dentro das limitações impostas ao folhetim encenado no *prime time* da principal rede de televisão do país, o poder, as disputas, mazelas e cicatrizes da violência agrária no Brasil. Há que se ressaltar que a questão agrária, a luta pela posse da terra, suas mazelas e injustiças sociais no país são temas recorrentes no universo ficcional de Benedito Ruy Barbosa, tendo adquirido sua maior e mais dramática expressão narrativa e artística e mais intensa repercussão social na telenovela *O rei do gado*.

Já na introdução do principal personagem da saga *Renascer* – o jovem Coronel José Inocêncio, interpretado por Antonio Fagundes –, o telespectador toma contato com a crua violência que reina na região cacauera do sul da Bahia desde os meados do século XX e que se traduz na mais feroz disputa pela posse do chão produtivo. Assim, desde logo, a narrativa se desdobra na trama da aquisição, por José Inocêncio, das terras do seu arqui-inimigo, o vizinho Coronel Belarmino (vivido por José Wilker), após sua morte por emboscada, da qual mandante e executor não são prontamente revelados, sustentando importante suspense novelístico.

As tocaias e os caxixes<sup>2</sup> que vinculam os coronéis fazendeiros a, respectivamente, jagunços e advogados, são elementos estruturantes da obra amadiana e elementos

2 Na região cacauera do Sul da Bahia, a palavra caxixe adquire o significado de negociata, engodo, fraude, quase sempre envolvendo as escrituras cartoriais e/ou o direito de posse das terras produtivas para o plantio do cacau. No conjunto literário da obra de Jorge Amado, os caxixes são fartamente praticados e em torno deles se estabelece verdadeira corja de advogados mancomunados com os poderosos coronéis fazendeiros. Os caxixes, grande parte das vezes, servem para expropriar a terra de pequenos posseiros ou modestos proprietários rurais, sempre que suas terras caem na cobiça dos ricos produtores regionais.

reveladores dos ardis, espertezas, malevolências, tramoias e engodos que percorrem a cobiçada troca de mãos na posse da terra agrícola baiana.

Porém, tanto no conjunto literário produzido por Jorge Amado, quanto na criação teleficcional de *Renascer*, por Benedito Ruy Barbosa, a luta organizada em torno da reforma agrária aparece esmaecida, sem força e sem rumo, como se fora simples eco de um devaneio inorquestrável. Para o escritor baiano, ativo membro do Partido Comunista, e por isso exilado em Montevideu durante os anos do Estado Novo, a minguada força da luta camponesa no sul baiano devia-se à própria ignorância e à apatia do camponês local, totalmente refratário aos discursos mobilizadores das células comunistas sediadas em Ilhéus e atuantes na região.

E ainda mais adiante:

Aqueles homens que não sabiam ler nem escrever, que vinham das lutas pela conquista da terra, muitos deles um misto de camponeses e assassinos, tinham certa apatia diante da miséria que os dobrava como escravos. Só uma palavra chegava a interessá-los vivamente: terra. (AMADO, 1972, p. 59)

Neste contexto, a personificação da vontade da terra se dará, em *Renascer*, não pela luta instrumentalizada, organizada dos trabalhadores, mas sim pela saída faustiana do pacto com o diabo. Elemento proficuamente enraizado no imaginário europeu reimplantado e enraizado na mentalidade nordestina, o mito de Fausto ressurgirá com grande força narrativa na telenovela, propiciando o surgimento de um dos mais

emblemáticos personagens da teleficção nacional no segmento: Tião Galinha.

Em *Renascer*, o personagem Tião – que aos poucos se transforma em Tião Galinha – representa o modestíssimo trabalhador rural da zona cacaueteira baiana, que se torna lavrador para fugir, com toda a sua família, de uma condição social de trabalho ainda mais precária; no caso, a de coletor de caranguejos. Para a sua caracterização, no dizer de Souza (2004, p. 76), o autor “teve como referência uma série de convenções socializadas, pensada a partir de um conjunto de referências estéticas, políticas, culturais, ideológicas, que têm conformado o espaço de possíveis do campo da telenovela”; processo esse que viabilizou a sua construção como figura crível, revestida da verossimilhança (CÂNDIDO, 2005), tornada “real”, posto que “reconhecida e rememorada” (AUMONT, 1993).

Tião Galinha é um sofredor. Vem da fome e a ela retorna, sem qualquer glória. Seu único sonho de redenção e remissão de sua miséria é conquistar a posse de um pequeno pedaço de chão que possa chamar de seu, desejo que jamais se realizará.

Sua concepção como personagem originário dos mangues nordestinos se dará na ambiência dos destaques sociais conferidos à macroquestão nacional da fome, que caracterizou especialmente a segunda metade da década de 1990, e que veio a revelar a figura do homem de estatura minúscula, imerso nos lodosos mangues, à cata de minguadas colheitas de caranguejos, e que adquiriu, na época, grande interesse e certa centralidade midiática. Naquele contexto, a metáfora original cunhada, em meados da década de 1960, por Josué de Castro na forma do homem-caranguejo atualizou-se



na hipérbole do homem-gabiru, verdadeira personificação do caranguejo sem cérebro.

Vê-se, portanto, que a figura de Tião emerge imediatamente do imaginário consolidado pela obra de Josué de Castro, ao descrever as condições de existência desse tipo de sujeito nordestino que habitava a lama dos mangues do Recife (CASTRO, 1967, p. 12-3), *Renascer* trouxe, também, outra contribuição importante para a discussão do rural brasileiro contemporâneo: foi um dos raros exemplos telenovelísticos que fugiu ao quase inescapável *happy end* (MORIN, 1984)<sup>3</sup> materializado na ascensão social dos personagens humildes relevantes na trama. Tião Galinha, como expressão do trabalhador pobre, humilde, sem-terra, termina, na telenovela, coberto de angústia, medo e fracasso e encontra, finalmente, sua própria morte inglória.

Na trama novelesca, Tião Galinha, como representante do trabalhador rural do campo, sonha, até mesmo acordado, com a terra própria, como único caminho possível para a autonomia e a conquista do progresso material e espiritual. Traduz, assim, o sonho idealizado, e nunca realizado, na reforma agrária no Brasil. Tião não é politizado. Ele apenas encarna a força primitiva do anseio pela justiça distributiva entre os homens, que, no seu caso como no de inúmeros outros, se materializaria no acesso ao seu bocado de chão.

Convencido da impossibilidade da conquista de seu sonho por outro caminho que não o do pacto com o diabo, a ele se entrega. Neste contexto, tornaram-se expressões literais do personagem: “eu quero ser

o patrão. Deus quando fez o mundo não deu terra para ninguém, pegaram seus pedaços os que foram mais espertos. Agora tô achando que foi o diabo quem fez a partilha”; “Trabalho não dá roça e vida melhor para Joana e meus filhos. Trabalhei a vida inteira e nunca tive nada de meu. Eu quero ser patrão. Por isso posso ter parte com o demo”; “Quem trabalha mata a fome e não come o pão de ninguém. Quem ganha mais do que come, sempre come o pão de alguém. A escritura sagrada é a escritura de terra. Eu só queria um bocadinho de terra, mode plantar minha rocinha e criar os meus filhos”.

### O pacto com o diabo

O imaginário do diabo e dos seus pactos com os homens chegou a nós com as gentes vindas de Portugal já nos primeiros anos da colonização. Em seu bojo, tais crenças já carregavam os elementos situacionais e os cenários que a mente popular medieval acrescentara à secular tradição. Aí se imiscuíram e se tornaram elementos constituintes da cena fáustica as encruzilhadas, as meias-noites, as luas cheias, as sextas-feiras santas, os chamamentos e invocações em voz alta do Demo e a insubstituível presença das galinhas pretas (ARROYO, 1984). Porém, se o imaginário demonológico se espalhou inicialmente por todo o espaço conquistado no Novo Mundo, aos poucos foi sendo minimizado, senão mesmo ridicularizado e esquecido nas orlas, para encontrar ferrenha guarida, enraizamento e resistência incrustada nas memórias dos sertões e das veredas interiores.

3 Para Edgar Morin, o *happy end* constitui-se em um dos principais elementos estruturantes da cultura de massa, atendendo às necessidades ontológicas de segurança do sujeito contemporâneo.

Será a esse receituário diabólico, popular e ancestral, prenhe de preciosismos e superstições a que Benedito Ruy Barbosa irá recorrer para criar o rol de instruções que José Inocêncio, por intento de troça e para fazer Tião desistir de sua busca pelo enriquecimento através do pacto demoníaco, apresentará com riqueza de minúcias. Para conseguir o seu filhote de caramulhão,<sup>4</sup> Tião deverá conseguir uma galinha virgem, preta, sem nenhuma mancha nem nas pernas, nem no bico, que botará, na palma de sua mão, seu primeiro ovo na sexta-feira da paixão. Nesse momento, o ovo será “galado” pelo próprio Demônio e, desde então, Tião deverá se responsabilizar pessoalmente por chocar a sua cria, mantendo o ovo no sovaco, por 21 dias, período ao final do qual o filhote do caramulhão finalmente nascerá e se deixará aprisionar em uma garrafa, passando a proteger seu amo de todos os males, ciladas e armadilhas, enricando-o com a posse da terra. Mas isso não é tudo. O custo é alto, e em troca das *benesses* mundanas o caramulhão exigirá a vida de um dos filhos de Tião que, nem assim arreda de dar prosseguimento ao trato. Apenas abdica da insuportável provação de ter ele próprio de escolher qual dos dois filhos será entregue em pagamento. Transfere a decisão ao Decaído.

### A fome no interior da fazenda cacauera baiana e suas representações

Nas representações levadas a termo em *Renascer*, a fome rural praticamente não se

revela no interior das fazendas de cacau e, quando o faz, reporta-se a imagens e falas esmaecidas de um passado já não mais presente para as famílias dos trabalhadores empregadas, ou sempre encontra pronta forma de solução. As reuniões familiares se repetem com inacreditável frequência no entorno das mesas de cafés da manhã, almoços e jantares, sempre muito fartas, diversificadamente guarnecidas, coloridas e atraentes. Nestes momentos, jamais se fala em carência, em falta, em fome dos que nada têm para comer. Ainda que se possa argumentar que tais mesas são sempre as das casas de fazendeiros coronéis ou de seus capatazes, que estão no topo da cadeia alimentar do rural cacauero, observamos que mesmo para os mais humildes, não falta o “leite para as crianças” e o prato feito – de arroz, feijão, um bocadinho de farinha e outro de carne seca – que enche a barriga, satisfaz e mata a fome, até mesmo do forasteiro em busca de trabalho, emprego, abrigo e proteção.

Sabemos que a realidade da alimentação no interior das fazendas de cacau sempre esteve bastante longe disso. Nelas, a dieta do trabalhador era um misto invariável de “carne seca com jaca”, da sobremesa regular cotidiana de jaca e banana e de uma garrafa de cachaça que circulava de mão em mão e de boca em boca. A comida era sempre pobre e pouca. As crianças desenvolviam carências alimentares e nutricionais de toda ordem, assumindo uma pele “amarela como a cor do cacau”, barrigas imensamente deformadas e o indefectível

4 A demonologia popular brasileira é extremante rica em sinônimas para designar o ser maligno. Arroyo catalogou, apenas na obra *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, 92 vocábulos destinados a este propósito, três vezes mais do que a quantidade presente na tradição portuguesa (ARROYO, 1984, p.234-235). Benedito Ruy Barbosa, em *Renascer*, optou apenas pelo uso do termo popular caramulhão.

hábito de comer terra (AMADO, 1972), que, como se sabe, visa suprir o ferro faltante devido às drenagens constantes do sangue pelas bichas, solitárias.<sup>5</sup> Conforme cresciam, essas crianças “deixavam de comer terra, mas continuavam a comer jaca” (AMADO, 1976, p. 75).

O suprimento de gêneros – assim como o de ferramentas, remédios e roupas – era obtido obrigatoriamente no armazém do próprio coronel fazendeiro, nos chamados “dias de saco”, quando o trabalhador adquiria sua ração alimentar familiar e a transportava à casa, em rústicos sacos de estopa usada. Ali, o trabalhador se endividava sem chance de escape, escravizando-se a partir de saldos devedores sempre crescentes e cada vez mais impagáveis, estabelecendo involuntariamente seu vínculo e enraizamento com a terra, que não lhe pertencia, nem nunca viria e lhe pertencer, que não era sua origem e que muitas vezes representaria o motivo principal do ódio e desgosto do vivente e, mesmo indesejado, seu túmulo, derradeira morada. A esse respeito, assim se expressa Jorge Amado: “Essas roças de cacau são o trabalho, a casa, o jardim, o cinema, tantas vezes o cemitério desses homens” (AMADO, 1972, p. 96).

Cabe lembrar que o código de honra prevalecte na cultura do trabalho rural impedia o trabalhador de abandonar ou fugir das roças de cacau que o aprisionavam, sem antes quitar as dívidas de armazém. Vejamos: em Jorge Amado, o camponês do Sul da Bahia é um “[...] trabalhador perdido nas fazendas de cacau [...] não conhece código de moral nem outra lei,

exceto aquela que proíbe fugir da fazenda quando deve no armazém” (AMADO, 1972, p. 117-118).

Em *Renascer*, a saga do trabalhador que não consegue escapar às enredadas e traiçoeiras garras do endividamento involuntário e inescapável junto aos armazéns dos coronéis patrões é vivenciada por Tião Galinha e sua família, situação que, na trama, retarda sua partida da fazenda do coronel Teodoro (interpretado por Herson Capri) e lhe obriga a muitas astúcias e artimanhas.

Cabe destacar que na trama de *Renascer*, no interior da fazenda cacauzeira, os empregados não experimentam explicitamente as agruras da fome. Os tormentos dela decorrentes passarão a mostrar suas garras apenas sobre Tião Galinha e sua família e, ainda aí, somente a partir do momento em que eles começam a planejar abandonar seu patrão, coronel Teodoro, frente aos abusos, provocações e assédios dele recebidos. Torna-se aí clara a representação social da segurança e estabilidade obtidas pelo trabalhador rural sob as asas do patrão, desde que sujeitado aos seus caprichos, mandos e desmandos. O preço do prato cheio é, portanto, o da plena submissão do trabalhador rural.

## Considerações finais

Acompanhando as análises e reflexões empreendidas, podemos constatar que a teleficção se apropria de fartos elementos da representação imaginária do “real” para construir suas narrativas imersas na verossimilhança reconhecível e rememorável pelas audiências (AUMONT, 1993). O produto

---

5 A teníase ou solitária é uma infecção intestinal ocasionada principalmente por dois grandes parasitas hermafroditas da classe dos cestódeos da família Taeniidae, conhecidos como *Taenia solium* e *Taenia saginata*.

teleficcional – embora relativamente autônomo (BACCEGA, 2013) – necessita produzir “efeitos do real” (BARTHES, 1988, p. 145) para tornar-se inteligível e aceitável e, nesta direção, imagens resgatadas da literatura de grande apelo popular lhe são de grande valia. Porém, tanto quanto do escritor não se pode esperar toda a sujeição à realidade do mundo, posto que “o romancista não é nem historiador, nem profeta, mas sim um explorador da existência” (KUNDERA, 1988, p.43), também do autor de telenove-

la não se pode cobrar o papel do sociólogo (SOUZA, 2004). Porém, ainda que a ficção se construa por suas próprias regras, nela não se pode negar a processual construção do conhecimento da realidade. E aí reside a importância do trabalho do autor teleficcional na construção do espaço reflexivo, educativo, crítico e criativo do sujeito-cidadão, ainda que na esfera pragmática e utilitária do cotidiano, na qual, pela qualidade teleficcional, pode conduzir à experimentação da expansão da consciência.

### Referências bibliográficas

- AMADO, J. *São Jorge dos Ilhéus*: romance. São Paulo: Martins, 1972.
- \_\_\_\_\_. *Cacau*: romance. Rio de Janeiro: Record, 1976.
- \_\_\_\_\_. *Terras do sem fim*: romance. Rio de Janeiro: Record, 1981.
- \_\_\_\_\_. *Tocaia grande*: a face obscura: romance. Rio de Janeiro: Record, 1984.
- ARROYO, L. *A cultura popular em Grande sertão*: veredas. Filiações e sobrevivências tradicionais, algumas vezes eruditas. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL, 1984.
- AUMONT, J. *A imagem*. Campinas, São Paulo: Papyrus, 1993.
- BACCEGA, M. A. Ressignificação e atualização das categorias de análise da “ficção impressa” como um dos caminhos de estudo da narrativa teleficcional. In: BACCEGA, M. A.; OROFINO, M. I. R. (Orgs.). *Consumindo e vivendo a vida*: telenovela, consumo e seus discursos. São Paulo: PPGCOM ESPM, Intermeios, 2013. p. 27-48.
- BAKHTIN, M. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1992.
- BARTHES, R. Da História ao real. In: \_\_\_\_\_. *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- CÂNDIDO, A. [et al]. *A personagem de ficção*. 11. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- CASTORIADIS, C. *A instituição imaginária da sociedade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- CASTRO, J. *Homens e caranguejos*. São Paulo: Brasiliense, 1967.
- CASTRO, M. L. D. (Org.). *Televisão*: entre o mercado e a academia. Porto Alegre: Sulina, 2006. p. 19-30.
- HEINE, M. L. *Jorge Amado e os coronéis do cacau*. Ilhéus: Editus, 2004.
- JUNQUEIRA, A. H. Eu vi um Brasil na TV: imaginário e representação do rural na primeira fase da telenovela “Velho Chico”. Comunicon 2016, ESPM, *Anais...*, São Paulo, 2016a.

JUNQUEIRA, A. H. Imaginário e memória na tessitura narrativa da telenovela “Velho Chico”: as mediações do cotidiano, XXXIX Intercom, *Anais...*, São Paulo, 2016b

KUNDERA, M. *A arte do romance*: (ensaio). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

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

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

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

MELO FILHO, D. A. Mangues, homens e caranguejos em Josué de Castro: significados e ressonâncias. *História, Ciência, Saúde – Manguinhos*, Rio de Janeiro, v. 10, n. 2, p. 505-524, 2003.

MORIN, Edgar. *A cultura de massa no século XX: neurose*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1984.

ORLANDI, E. P. *Análise de discurso: princípios e procedimentos*. 7. ed. Campinas, SP: Pontes, 2003.

RANCIÈRE, J. *O espectador emancipado*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

RICOEUR, P. *Tempo e narrativa*. Campinas: Papirus, 1994. Tomo I.

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

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

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

WILLIAMS, Raymond. *Television: technology and a cultural form*. New York: Shocken Books, 1975.

Data de Recebimento: 12/11/2018

Data de Aceite: 18/12/2018

Dados do autor:

**Antonio Hélio Junqueira**

<http://lattes.cnpq.br/0541755519500306>

Doutor em Ciências da Comunicação, pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, com pós-doutorado e mestrado em Comunicação e Práticas de Consumo, pelo PPGCOM-ESPM. Pesquisador científico dos Grupos Certificados pelo CNPq: Novas Tecnologias de Informação e Comunicação (TIC) Aplicadas à Educação/Escola do Futuro/ Universidade de São Paulo (USP), Comunicação e Consumo: educação e cidadania (PPGCOM ESPM) e Gestão de Negócios em Alimentos e Bebidas (UAM). Professor e pesquisador da Universidade Anhembi Morumbi.