

## CANUDOS E *O REI DO GADO*: ECOS DE INTERTEXTUALIDADE

*Licia Soares de Souza*  
Professora Titular da UNEB. Coordenadora de projeto PIBIC/CNPq.  
Ph.D. em Semiótica pela Universidade do Quebec em Montreal.

O presente texto apresenta uma análise parcial dos processos de intertextualidade entre as obras romanescas de tema canadiano e a telenovela da Rede Globo, *O rei do gado*, que foi ao ar de julho de 1996 a 14 de fevereiro de 1997. Elaborada no âmbito de um projeto do PIBIC/CNPQ<sup>1</sup>, a pesquisa encontra-se ainda em fase de observação das fitas gravadas, durante o período de transmissão da produção global, as conclusões estando previstas para julho de 1997.

O aspecto regionalista da obra telefictícia de Benedito Rui Barbosa tem sido bastante ressaltado pelos estudiosos do gênero *telenovela*. A trilogia *Pantanal* (1990), *Renascer* (1993) e *O rei do gado* (1996-7) considerada um registro dos mais significativos da dramaturgia televisiva brasileira. A influência dos fatores sociais e políticos representados, na sociedade contemporânea, tem, por outro lado, tido um grande relevo na maioria das abordagens críticas feitas às três *novelas*.

É bem verdade que ainda não existem estudos críticos sistematizados sobre a ficção televisiva a exemplo dos estudos críticos literários. Como gênero paraliterário<sup>2</sup>, a novela ainda não mereceu uma verdadeira acolhida no meio acadêmico, a não ser quando se trata de ressaltar seus efeitos nefastos ou alienantes sobre a recepção. Apesar disso, a tentação é grande em se buscar reflexões sobre a feitura das obras e a existência ou não de uma problematização sobre a situação sócio-política representada em determinadas regiões geográficas dotadas de características muito particulares. De que modo então articular estas reflexões? e quais as suas dimensões? serão políticas? estéticas? sociais? ideológicas?

Os limites desse texto, apresentando uma análise parcial, não nos permitem responder a estas questões. O nosso objetivo se detém a apontar caminhos para estudos mais elaborados sobre modalidades de *trans textualidade*, isto é, sobre diferentes formas de representação, em matérias significantes diferenciadas (literária, cinematográfica, televisiva, etc.), de um núcleo temático onipresente na cultura brasileira, relativo à luta de populações marginalizadas pelas condições de sobrevivência, através do qual a questão da posse da terra é de fundamental e atual importância.

## Regionalismos

É sabido que o *regionalismo* é uma corrente que descende do romance realista do século XIX, caracterizada pela forte representação de uma unidade regional apta a fornecer matéria para as tramas e o agir dos personagens. O sentido geográfico-social não deixou, durante muito tempo, de levantar dúvidas sobre a dimensão estética dessas obras consideradas regionais. Catalogado, muitas vezes, como uma espécie de *realismo primário*, o regionalismo aparecia como contrário ao universalismo, polo gerador de valores globais que transcendem o nativismo, o exotismo e o localismo.

Luis C. Lima<sup>3</sup>, comentando sobre *A Bagaceira* de José Américo de Almeida, afirma:

*Delinea-se, ao invés, com clareza, o perfil de Euclides da Cunha, cuja influência não se verificou pelo que o torturado autor d'Os Sertões tivesse de mais grandioso. José Américo absorveu o que havia de arrevesado na sua construção [...] A negatividade da influência euclidiana não decorreu de causa accidental. Ela tem a ver com a falha central do novelista, qual seja a sua incapacidade de ultrapassar um realismo primário. Esta a razão de que trouxesse de Euclides o que lhe era de mais imediato, de mais impressionável e de menos definitivo.*

A negatividade refere-se a um caráter de observação sociológica imediata, incapaz de erigir os pilares de um imaginário social. As primeiras gerações da literatura regionalista tendiam a firmar uma estética de denúncia que enfatizava imagens plurais de homens presos a uma engrenagem sócio-política desumana: *homens do sertão, desordem de músculos, párias da bagaceira, vítimas, tipos marcados*. Evidenciava-se o recorte metonímico do tecido social, herdado do naturalismo, através do qual se referenciava a ação dos grupos de personagens, ora reduzida a gestos detalhados, ora ampliada a movimentos coletivos.

No âmbito dos estudos semióticos, o tratamento metonímico, revelador de contiguidades, sempre foi confrontado ao tratamento metafórico, refletor de similaridades. Este estaria mais apto a configurar um mundo de correspondências, produtor da função estética, ou mesmo poética, enquanto que aquele teria a função de denotar, caracterizando paisagens ou cenários sociais compostos para ilustrar as teses de um autor. Os críticos do Regionalismo ressaltam, por exemplo, a grandeza de *Fogo Morto*, no conjunto da obra de José Lins, por essa dimensão estética, metafórica, que caracteriza a densidade dramática dos personagens, com economia de detalhes paisagísticos ou sociais.

Na atualidade, já é fato notório que o tratamento metonímico, longe de implicar uma negatividade estética, concerne a contratos acerca, primeiramente, da comunicação de realidades sociais, historicamente datadas e, em seguida, do depósito, na comunidade social, de matrizes textuais relativas a essas realidades e as formas de comunicá-las. Eis assim o que se tece na estética realista: são *pedaços* do real transformados em produto cultural pelo recorte metonímico, são possibilidades de tradução dos produtos em processos sociais, é, em suma, a colocação de um sentido no espaço-tempo em forma de processo textual, com sua carga retórica específica.

Nesta perspectiva, o texto de Euclides funciona como o primeiro acesso a um fato histórico, a guerra de Canudos<sup>4</sup>. Mas, trata-se antes de um *texto de fundação*<sup>5</sup>, um processo de comunicação social, e não apenas a denotação de um acontecimento singular. Trata-se sobretudo de um texto de referência suscetível de gerar novos textos, de inscrever seus vestígios na composição de novas produções, de criar séries culturais de tema canudiano.

Aqui tocamos em uma questão decisiva na nossa pesquisa: a luta atual do Movimento dos Trabalhadores Sem-Terra (MST), às portas do século XXI, configura as lutas seculares pela justiça social, e seria matéria para diferentes tratamentos poéticos e narrativos, em escala nacional. Nas ações do MST, é preciso decodificar uma cena fundadora que toma o aspecto de origem, de proximidade com o Conselheiro no tempo e espaço:

*Maltratada pela história oficial, Canudos e a figura controversa de Antônio Conselheiro sobrevivem no imaginário de grande parte dos camponeses brasileiros como um dos símbolos da luta pela reforma agrária. Na leitura que o Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem-Terra (MST) faz da epopéia de Canudos, Antônio Conselheiro é o líder sertanejo que desafiou a Monarquia, a República e a elite rural dominante para fincar, há mais de cem anos, nas terras de um grande latifundiário baiano, as raízes de uma comunidade de características igualitárias. Nesse aspecto, o modo de vida no antigo arraial é representado hoje pelo sonho do socialismo no campo, e Conselheiro*

*ro o mártir que deu a vida na defesa dos povos oprimidos. (A Tarde, 11-1-97)*

Eis, pois, a irrupção do textual no seio do processo social: MST e Canudos, por extensão metonímica, MST e o ciclo romanesco canudiano. A problematização sobre a reforma agrária assume uma importância crucial nas séries culturais brasileiras, promovendo diferentes interrelações entre registros sociais e registros discursivos distintos, tão bem que Novaes<sup>6</sup> elabora uma importante análise comparativa sobre as lutas pela terra e a liberdade em duas obras distanciadas secularmente: *Vila Real* (1979) de João Ubaldo e a epopéia grega de Homero (*A Ilíada*). O autor assinala a incidência do tema em outras obras nacionais como *Os Sertões* e, no cinema, em *Deus e o diabo na Terra do Sol*.<sup>7</sup>

Mas voltando à estrita relação entre o MST e o ciclo canudiano, é necessário notar a dimensão épico-universal que atinge os textos *de fundação*, em determinado momento considerados como regionalistas primários. É que, em suma, o processo da *intertextualidade* desencadeia uma série de descentramentos e deslocamentos suscetíveis de redimensionar as relações dos textos com as novas realidades. Nesse sentido, ao trazer para a cena televisiva os combates do MST, Benedito Rui Barbosa promove um círculo de diálogos entre o real da atualidade e os textos *de fundação* que fazem parte da formação dos Sem-Terra. Embora sem referência explícita aos textos canudianos, *O Rei do Gado* traz à tela importantes debates sobre a estrutura latifundiária do país e representa aspectos fundamentais da vida nos *acampamentos*. Centro de muitas polêmicas, acerca das qualidades estética, política, ou ideológica, ou mesmo relativas à instauração desse tipo de realismo primário que tende a guiar a paraliteratura televisiva, a produção de Benedito constitui, até os dias de hoje (maio de 1997), o texto mais representativo das lutas do MST, contemporâneo nosso.

### Módulos televisivos

Antes de abordarmos o tema na telenovela, necessário se faz tecermos algumas considerações sobre a linguagem televisiva, que compõem a base metodológica de nossa análise. A televisão adota, há mais ou menos quinze anos, um novo princípio estético que constitui um trabalho de produção de um real televisivo autônomo, a encenação de uma realidade própria que desconstrói as distinções entre seus variados gêneros. Como sentir então o enfraquecimento da distinção entre o *real-em-si* e sua representação no seio da ficção? A ficção popular, mesmo com toda sua vocação híbrida, deve privilegiar uma ordem analógica, transparente, suscetível de erigir um mundo diegético. Aderir a esse novo ritmo fragmentado, que promove os entrecruzamentos entre telejornal, propaganda, documentário, deveria ocasionar a quebra do caráter fictício das histórias narradas.

Justamente a teleficção consegue realizar formas espetaculares de *transtextualidade*<sup>8</sup> que empreendem translações de gêneros e de valores, aptas a liberar nova forma de diegese que reajusta as competências receptivas dos públicos. A operação transformativa mais evocada consiste na transposição para o vídeo de obras literárias e teatrais que testemunha o casamento histórico entre cultura restrita e cultura de massa, em sua fileira paraliterária. Muitas são as produções catalogadas como *obras de autor* remetendo à *transmodalização* do texto literário em texto telefictício o que não se dá sem produzir o surgimento de uma nova forma de narração para a televisão, do mesmo jeito que favorece o aparecimento de novas técnicas de narração literária.

Mas a *transformação temática* é o procedimento que assinala a vocação da desconstrução, permitindo a inserção de conteúdos informativos e propagandísticos na ficção, cujo exemplo mais significativo se encontra no *merchandising* brasileiro. Com efeito, esse tipo de translação determina o estabelecimento de várias fontes enunciativas

nos núcleos semânticos da ficção promovendo os confrontos dessa última com as realidades imediatas dos telenarratários, o que não deixa de ser favorecido pelas novas decupagens temporal e espacial da invenção televisiva. Mattelart e Mattelart (1987) mostram como a televisão consegue reativar a estrutura da *série aberta*, combinando dois tipos de temporalidade: o tempo longo do *pathos*, da memória narrativa tradicional, e o tempo parcelizado da modernidade, do vídeo-clip, por exemplo. A convivência dos dois tempos é uma das características da nova estética da *serialidade* que obedece a uma organização de módulos, fazendo as estórias progredir em uma nova ordem aritmética estereotipada. Ao lado dessa tensão temporal, o tratamento visual do espaço parte para registrar dimensões mais sociais e coletivas de um determinado meio, amenizando a dimensão estritamente particular de um certo herói, característica de toda produção anterior à segunda metade dos anos oitenta.

Dois dispositivos de fabulação vêm assim definir a escritura audiovisual da teleficção: a *colocação em folhetim*, ativando o tempo do *pathos*, e a *colocação em série*, responsável pelo agenciamento de módulos que, enquanto fragmentos de duração limitada, passam a constituir a unidade mínima da estética seriada. Ocorre que a *modulação* é a base formal que governa o jogo de variações no interior do tempo longo, pondo em relação as referências espaciais (micro-territórios) e as referências temporais (equilíbrio entre o tempo da ação e o tempo da recepção), os dispositivos narrativos (as peripécias) e discursivos (multiplicação enunciativa) e, através destas relações fazendo aflorar um panorama axiológico (transferência de valores) que liga as produções a uma época determinada. Ora, a modulação cria as condições necessárias à emergência dos *cenários transtextuais* que contribui a inscrever a teleficção nesse novo ritmo fragmentado que marca a nova estética televisiva. Efetivamente, a *transtextualidade* funciona como um modo supraestrutural de organização semântica vinculando os acontecimentos distendidos nos módulos. Ela permite a transferência de modos enunciativos diversos e, pela via da consequência, a transvalorização que testemunha da encarnação de diferentes instâncias produtivas na diegese sem minar o campo fictício das emissões.

## Módulos políticos: combates e reivindicações

Nos seus aspectos intratextuais, a trilogia de Benedito contém um herói épico com traços semelhantes: Zé Leôncio (*Pantanal*), Zé Inocêncio (*Renascer*) e Bruno Mezenga (*O rei do gado*). Os três se caracterizam como proprietários de terras: em molde patriarcal, à medida que fundam famílias destinadas a perpetuar seus nomes e tradições e agregam empregados prontos a integrar o círculo familiar e a ampliar a autoridade do chefe. Não são, porém, o proprietário de tipo pré-capitalista e de origem aristocrática, recebendo as terras por herança e resistindo às leis do mercado internacional, o que predomina no ciclo regionalista nordestino literário. Eles representam o tipo capitalista moderno: com a força das mãos, fundam uma comunidade, baseada na criação de gado ou na cultura do cacau, que desenvolve estruturas culturais próprias e daí, são erigidos seus caracteres heróicos e épicos. Aderem às leis do mercado internacional e utilizam a tecnologia mais moderna, o que permite a introdução na ficção dos tipos de *merchandising* rural.

A questão da reforma agrária foi introduzida em *Pantanal* e *Renascer*, de forma discursiva, pois a cada um dos patriarcas heróicos, corresponde um proprietário vilão, possuidor de terras improdutivas e explorador dos trabalhadores. Em *O rei do gado*, a questão passa a ser problematizada pela ação dos grupos sem-terra, e Bruno termina por se solidarizar com a causa, embora com restrições ("*bulir num assunto desses, é bulir em casa de vespairo*"), em virtude de seu envolvimento sentimental com uma bóia-fria advinda das plantações de cana.

Na análise da modulação, que designamos como política, selecionamos as cenas relativas à ação dos sem-terra e buscamos identificar os cenários. Na invasão das "*terras devolutas que pertencem ao estado*", por exemplo, pusemos em relevo, primeiramente, o aspecto belicoso da ação, acompanhado do espírito guerreiro que move o grupo, o que acentua a densidade dramática de todo um capítulo. Observamos, na perspectiva de captar o movimento intertextual, duas passagens literárias concernentes a Canudos:

21 *Rev. Canudos, Salvador, UNEB, v. 2 n. 2, 1997*

*Um coro longínquo esbatia-se na mudez da terra ainda adormida, reboando longamente nos ermos desolados. A multidão guerreira avançava para Uauá, derivando a toada vagarosa dos Kyries rezando. Parecia uma procissão de penitência, dessas a que há muito se afeiçoaram os matutos crendeiros para abrandarem os céus quando os estios longos geram os flagícios das secas [...] Mas não tinham, ao primeiro lance de vistas, aparências guerreiras. Guivavam-nos símbolos de paz: a bandeira do Divino e, la-deando-a, nos braços fortes de um crente possante, grande cruz de madeira, alta como um cruzeiro. Os combatentes armados de velhas espingardas, de chuços de vaqueiro, de foices e varapaus, perdiam-se no grosso dos fiéis que alteavam inermes, vultos e imagens dos santos prediletos, e palmas ressequidas retiradas dos altares. ( Os Sertões, p 209)*

*[...] No tenían plan de batalla. Los raros viajeros se asombraban de saber que iban a la guerra. Parecían una multitud festiva; algunos se habían puesto en trajes de feria. Tenían armas y lanzaban mueras al Diablo y a la Republica, pero aun en esos momentos el regocijo de sus caras amortiguaba el odio de sus gritos [...] En el curso de la marcha, imperceptiblemente, obedeciendo a una convocatoria de la sangre, la columna se fue ordenando, se fueran agrupando las viejas pandillas, los habitantes de un mismo caserío, los de un barrio, los miembros de una familia, como si, a medida que se acercaba la hora, cada qual necesitara la presencia contigua de lo conocido y probado en otras horas decisivas. (La guerra del fin del mundo, p. 77).*

As primeiras imagens que se depreendem dizem respeito à plasticidade e à sonoridade da cena: o avanço de um *coro na mudez da terra*, no texto de Euclides, ou a *festividade* da multidão, mesmo com as palavras de ordem, no texto de Llosa. O regime da antítese que governa a arrancada dos invasores no literário, *coro/mudez*, *alegria/ódio*, encontra terreno propício na linguagem audiovisual: a multidão rasga a terra vermelha, por uma alternância de travellings laterais, panorâmicas e planos próximos, mostrando as expressões faciais e o alinhamento dos combatentes, mas principalmente pela *plongée* projetando o indivíduo numa marcha coletiva, marcha de gado, que se reduz na imensidão da terra, tratamento metonímico realista que não deixa de encaminhar o significado metafórico da determinação da coletividade unida. Pois, no lugar do *coro* da procissão, desafiando o silêncio do mundo,

*Rev. Canudos, Salvador, UNEB, v. 2 n. 2, 1997*

uma música de Zé Ramalho pronta a conotar a alegria/ódio da marcha: *Vida de gado, povo marcado, povo feliz.*

No percurso intertextual, assinala-se ainda o par guerra/paz: a bandeira do Divino, cruz, santos e roupas de festa que se sobrepõem às velhas armas na marcha de Canudos. Na telenovela, o filho do líder Regino entrega à mãe uma bandeira do Brasil dobrada, a qual desfazendo sua preocupação e passando a crer na missão de paz da tropa, corre para alcançá-la, passando-lhe o símbolo da nação; o mesmo símbolo que cobre o líder, no momento em que é baleado, em novo tratamento de *plongée* que instala no centro da imagem, como alvo, a vítima da violência, o trabalhador desarmado.

A tensão orgânica entre um repertório narrativo, ativando o regime temporal do *pathos*, em operações de intertextualidade, e os fragmentos políticos, que se inserem na narrativa sob a forma de subtrama, mostra toda a operacionalidade do que designamos como *cenário transtextual*. Pois, o caráter seriado da teleficção, mantendo o equilíbrio entre o tempo da ação e o tempo da recepção, orienta a projeção metafórica dos textos culturais sobre essa transposição representativa do fato atual que a grande maioria do público só conhece pela mediação da imprensa, ouvindo sempre falar de invasão de terras, com *objetivos políticos*, que a sociedade condena. Nesse sentido, podemos ainda estreitar os laços entre as convenções culturais da memória narrativa e as referências televisivas, tentando caracterizar melhor esses tipos de personagem que fundem o aspecto mítico e o real cotidiano.

Regino é um herói representativo do povo do campo oprimido. Possui os traços do herói mítico, como caracteriza Rosenfeld (1982), responsável pela totalidade de suas ações, pelos meios e execução. De sua natureza de herói primitivo, vivendo num mundo pré-político, só contando com o apoio das massas rurais, decorre sua fragilidade operativa diante do mundo moderno<sup>10</sup>. Nesse mundo considerado arcaico, que ele luta pra defender contra os valores da concentração de terras ou da vida urbana que caracterizam a sociedade brasileira, a responsabilidade pesa sobre seus ombros e, daí, se lhe acrescentam traços de messias virtual, capaz de satisfazer as esperanças sebastianas do povo.

O coro de rezadeiras, joelhos no chão, terços na mão, ecoa, durante a operação primária para lhe retirarem a bala do peito, enquanto que o delegado de polícia vibra na delegacia com a notícia que abateram-no. A tensão dramática do episódio aumenta, logo que a comunidade decide expulsar o companheiro que matou o jagunço que derrubou Regino e o coro religioso se amplia. Se configura assim o quadro simbólico onde toma corpo o herói messiânico; energia, solidariedade, força e desejo de paz, mesmo na guerra, sentimentos canalizados para a evocação de entes superiores, únicos que podem salvar o único recurso humano capaz de lutar pela justiça social.

Nesse contexto, se acrescentam outros elementos intertextuais: o desafio à República e às elites rurais e urbanas. A fragilidade inevitável dos sem-terra é mostrada, primeiramente, de forma visual, pela alternância das cenas em acampamento e as imagens do Congresso Nacional em Brasília. Este contraste visual afixa a dificuldade de comunicação do Movimento com os aparatos políticos do mundo moderno permitindo a tensão do tempo mítico, pré-histórico, com o tempo da história atual.

A telenovela intensifica a tensão temporal, projetando o intertextual no jogo transtextual suscetível de traduzir a engrenagem política em termos contemporâneos, ou seja na República presidida por Fernando Henrique Cardoso. O Senador Caxias encarna um tipo de político virtual imbuído do *ethos* idealizado para os representantes do povo no parlamento. Desta forma, torna-se inicialmente uma espécie de herói operativo, apto a questionar a função política dos poderes executivo e legislativo e a mediar as ações do Movimento.

A relação íntima que se estabelece entre o *ethos* do senador e o jogo da enunciação, ai incluindo os indícios topográficos (o Congresso Nacional) e cronográficos (O Congresso desse período), configura *cenários* capazes de esclarecer os motivos dos problemas nacionais: os parlamentares *fogem* do dever de apreciar as reformas administrativas, buscando sempre retornarem aos seus estados antes da semana terminar, pois o povo escolhe mal seus representantes. Como enunciator legítimo, avalia a situação, ora se referindo ao presidente como aquele

que sofreu da mão da ditadura e tem feito esforços para a reforma agrária, ora utilizando *Governo* para demonstrar a incompetência em se conhecer o patrimônio da União: casas, terrenos, imóveis diversos, dispersos e desconhecidos, *na era da informática*. Finalmente, a conclusão argumentativa que se depreende da avaliação diz respeito à existência de *forças* elitistas que se opõem à distribuição das terras.

A potencialidade operativa do senador, o qual deveria aprofundar as causas históricas das misérias rurais e urbanas e poderia redimensionar a atuação em termos de embate político junto aos dois poderes, começa a decair no momento em que pensa em renúncia e admite sua fragilidade em face da engrenagem política elitista. De um certo modo, ele se torna também mítico ao tempo em que se torna um político incapaz de agir, de avançar e de progredir, em virtude de ser dotado de um caráter honesto e de possuir o sentido da justiça social, o que não se adequa ao momento histórico presente.

O cenário fundamental de revelação da precariedade dos heróis míticos ocorre quando o senador resolve comparecer ao acampamento para ouvir as reivindicações. O político engravatado se movimenta em meio à fumaça que, de um certo modo, afeta o *focus* da imagem, conotando as condições difíceis de sobrevivência; ao lado das barracas, encontram-se cartazes, *Por um Brasil justo, Pés no chão, mãos na terra*:

*Senador - Não vim fazer discursos, os senhores devem estar cansados de discursos e promessas vazias... Não notei armas nesse acampamento e isso me deixa tranqüilo.*

*Regino - Nossas armas são nossas ferramentas de trabalho.*

*Senador - Somente com essa finalidade devem ser usadas. Não vim ditar regras de comportamento. Vim tomar conhecimento de vossas reivindicações e ver como conseguem sobreviver neste acampamento enquanto esperam as terras que tanto desejam.*

*Sem-Terra - E que não dão nunca.*

*Senador - Amigo, me parece que existe um empenho da parte do Governo em resolver esta questão, mas existem interesses fortes, interesses contrários. O problema não é tão fácil assim.*

*Sem-Terra: O senhor veio aqui pra defender o Governo?*

*Senador: Minha senhora, não vim aqui falar em nome do Governo. Eu sou oposição, OPOSIÇÃO ! Mas, não a oposição burra, que não aponta caminhos, nem oferece soluções.*

*Sem-Terra: Veio defender o latifundiário?*

*Senador: Se a conversa vai ficar nesse tipo de clima, encerro aqui.*

*Regino: Desculpe senador, tá difícil segurar esse povo, ninguém acredita mais em nada. Vamos ouvir o que o senador tem a dizer.*

*Coro: QUEREMOS TERRA. QUEREMOS TERRA. QUEREMOS TERRA.....*

Caxias não se identifica como intermediário de alguma facção política, nem como porta-voz do Governo que ele acredita estar lutando contra as forças contrárias. Se apresenta ao Movimento para *ver e ouvir* e, nesse sentido, para produzir um discurso, imbuído da sua vivência pessoal junto ao território dos sem-terra. Dito de outra forma, o sujeito político busca atribuir um sentido de realidade a um fenômeno de que *se ouve falar*, na tentativa de discursar, isto é, de produzir um texto suscetível de demonstrar as contradições históricas dos problemas relativos à distribuição das terras. Mas, tomando para si a responsabilidade de sensibilizar o conjunto de parlamentares à causa dos sem-terra, já antecipa o fracasso inevitável da sua tarefa. Em conversa com a empregada Chiquita, afirma: *Eu vou voltar a fazer um discurso para um plenário vazio pra contar o que vi e ouvi. E, falei para cadeiras impotentes como eu.*

É evidente que emerge nos cenários uma condenação ao poder legislativo porque é a ele que cabe a culpa de existirem os sem-terra e os sem-abrigo, heróis sacrificados (*de uma pobreza organizada*, como diz Caxias), ricos de qualidades produtivas, postas de lado numa vida primitiva. É no Congresso (cujo prédio oponente e moderno sempre alterna com o acampamento) que as decisões políticas são tomadas e ele permite, impiedosamente, o sacrifício de milhões de cidadãos. Nessa perspectiva, a perda de operatividade do senador institui o conflito trágico da telenovela. Em outras palavras, é pelo viés dos cenários políticos que se desenvolvem em subtramas, que Benedito intensifica a tensão dramática da obra e instaura este importante filão intertextual, capaz de mostrar o problema secular da miséria brasileira. O caráter trágico intertextual se radicaliza quando os dois heróis são eliminados<sup>11</sup> e suas qualidades, julgadas absurdas, perdem a eficácia operacional diante da engrenagem política moderna.

## Considerações finais

Apresentamos aqui alguns pontos que especificam um paradigma narrativo televisivo. Antes de tudo, como objeto paraliterário, a teleficção colhe os benefícios de uma tradição testada, tanto ao nível da produção, a estrutura seriada favorecendo a interpenetração de discursos variados, quanto a nível da recepção, o acompanhamento cotidiano do desenrolar das ações. Há um horizonte de expectativas que relaciona criadores e telespectadores no que diz respeito às tramas, aos protagonistas, aos debates do momento e à vinculação social histórica.

De todas as evidências, o programa narrativo da ficção televisiva segue uma ordem transparente e linear propulsada pelo agir e o dizer dos personagens. Com a lógica da serialização, animada pelas técnicas da modulação, torna-se possível desconstruir a linearidade, sem quebrar a linha diegética, colocando as informações distintas como coorientadas em relação ao fio dramático central. Assim, as operações transtextuais constituem-se muito menos uma prática doutrinária do

que um dispositivo que institui ao mesmo título e em um mesmo movimento o conjunto das condições da enunciação e do que é enunciado.

No caso específico de *O Rei do Gado*, foram postos em relevo alguns aspectos intertextuais dos combates pela terra, erigindo principalmente, como textos de fundação, as obras de temática canadiana. O objetivo proposto foi apontar a possibilidade de entrecruzamentos entre as obras literárias e a telenovela em suas marcas discursivas e textuais, mas sobretudo estimular um estudo interdisciplinar, integrando várias unidades da UNEB e o CEEC, destinado a perseguir o tema em outras obras literárias e em outros veículos de comunicação como o cinema, a televisão e a imprensa escrita. Com este último, verificar-se-á o movimento transtextual que atualiza as referências históricas no tempo presente, e que permite mostrar que os combates seculares pela justiça não são apenas referências estéticas de grandes obras nacionais, mas uma grande parte da realidade contemporânea.

Observando as relações entre o MST e o ciclo literário canadiano, divulgadas através da imprensa, foi possível descobrir a interação sincrônica que faz com que a arte seja um espaço ativo de recepção-produção e leitura-escritura, e não constitua um simples repertório de fontes puras sem vínculo com as realidades sociais. Nesse sentido, foi necessário reconhecer que essa arte de novos narradores, a teleficção, em todas as suas formas, já possui um acervo importante de obras de conteúdo social. E a obra de Benedito foi o primeiro texto a figurar o drama do MST, com um tratamento audiovisual, nos moldes do realismo social, apto a desencadear uma série de problematizações estéticas do tema.

## NOTAS:

1. Contamos com três bolsistas do curso de comunicação social: Tatiane Mascarenhas, André Messias de Oliveira Gomes, e Fabio José da Silva Nascimento



2. Sobre a definição da *paraliteratura*, consultar nosso artigo *Teleficção e realidade. análise de uma produção de Radio-Canada*. *Canadart* (1993), cf. bibliô

3. *Regionalismo*. In: Afrânio Coutinho (dir.), *A literatura no Brasil-Modernismo*, vol. v. 2. ed., Rio de Janeiro, Editorial Sul Americana, 1970.

4. Segundo Ângela Gutierrez, em *Notícia sobre cem anos de ficção canadiana*. *Revista Canudos*, v. 1, n. 1, p. 9-21, 1996, embora *Os Sertões* não seja o primeiro texto literário a tratar do fato, ele constitui um texto germinador da ficção regionalista importante e, em particular, de tema canadiano.

5. Estamos utilizando os termos *de fundação*, a partir do conceito de *deixis fundadora* formulado por Dominique Maingueneau (cf. bibliô), que implica em uma locução fundadora, uma cronografia e uma topografia fundadoras prontas a inscrever, em uma formação discursiva, uma situação de enunciação primeira capaz de gerar novos textos

6. Trata-se do texto de Carlos Novaes *A epopéia dos molambos*, *A Tarde Cultural*, 24 de maio de 1997.

7. Para um estudo mais aprimorado sobre as transformações dos temas da exploração e da luta no cinema de Glauber, vide a Revista *Locus 2* do Ceteba, nos textos de Maria do Socorro Carvalho e Júlio César Lobo.

8. A noção de *transtextualidade* vem de Gérard Genette (1982), indicando a transformação de um texto primeiro em um texto segundo. Forjamos a noção de *cenário transtextual* adaptando a de U. Eco (1985) de *cenário intertextual* (encontro de textos que o leitor atualiza graças a suas competências enciclopédicas) à de Genette, querendo assinalar as possibilidades de interpretação que emanam do encontro da ficção com os fatos da atualidade em um determinado *cenário*. Para aprofundamento das noções de *cenário*, vide texto referido na nota 2

9. Anatol Rosenfeld assinala que o herói mítico é um solitário, ao contrar'io do militar moderno que pode contar com uma vasta engrenagem industrial (meios) e, de acordo com Hegel, com os estadistas, que lhe propõem os fins.

10. Como os verdadeiros líderes, que estão sempre na imprensa sob manchetes assim: *Igreja condena métodos dos sem-terra*

11. No entero fictício de Caxias, o autor Benedito convidou verdadeiros parlamentares a comparecer, mas apenas Suplicy e Benedita, do Partido dos Trabalhadores, se fizeram presentes na ficção, o que pôde conduzir a uma espécie de projeção simbólica. Apesar disso, e mesmo depois da telenovela ter sido concluída, o senador ainda possui uma natureza significativa virtual que faz com várias faixas de público questione qual seria seu símbolo real na vida política brasileira.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

1. CUNHA, Euclides. *Os Sertões*. Edições de Ouro.
2. ECO, Umberto. *Lector in fabula ou la coopération interpretative dans les textes narratifs*. Paris: Bernard Grasset, 1985.
3. FADUL, Anamaria. *Ficção seriada na TV. As telenovelas latino-americanas*. São Paulo: Nucleo de Pesquisa de Telenovelas, ECA-USP, 1992.
4. FERNANDES, Ismael. *Telenovela Brasileira: memória*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
5. GENETTE, Gérard. *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1981.
6. GUTIÉRREZ, Ângela Ma. R.M., *Notícia sobre cem anos de ficção canadiana*. *Revista Canudos*. v. 1, n. 1, p. 9-23, 1996.
7. LIMA, Luis Costa. *Regionalismo*. In: Coutinho Afrânio (dir.), *A literatura no Brasil Modernismo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana, 1970. V. 5.
8. LLOSA, Mario Vargas. *La guerra del fin del mundo*. Editorial Seix Barral, 1981.
9. MAINGUENEAU, Dominique. *Novas tendências em análise do discurso*. Campinas: Pontes, 1993.
10. MATTELART, Armand e Michèle. *O carnaval das imagens: a ficção na TV*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
11. ROSENFELD, Anatol. *O mito e o herói no moderno teatro brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1982.

12. SAOUTER, Catherine. A telenovela, arte de novos narradores. formas e influências da narrativa telenovelesca. *Canadart*, v.2, p. 87-111-1994.
13. SOUZA, Licia Soares de. *Representation et ideologie: les teleromans au service de la publicité*. Montréal: Editions Balzac, 1994.
- 14.- *LE DISCOURS publicitaire dans le feuilleton télévisé brésilien*. Cahiers Recherches et Théories, S-8, Université du Québec à Montréal, p. 175-188. 1987.
- 15.- ELEMENTOS para uma sociosemiótica do audiovisual. *Revista de Biblioteconomia e Comunicação*, Porto Alegre, vol 5, p. 165-180, jan/dez. 1990.
- 16.- DOZE anos de merchandising no Brasil: um caso de Relações Públicas? , INTERCOM: *Revista Brasileira de Comunicação*. São Paulo, v. 14, n.65, p.6-18, jul./dez. 1991.
- 17.- EL DISCURSO antropofágico en las telenovelas de la Red Globo. *Análisis semiótico de Roque Santeiro y Que rei sou eu?*, *Voces y Culturas*, Barcelona, n. 5, p. 45-59, 1993.
- 18.- PARALITERATURA e televisão: análise de uma produção de Rádio-Canada, Scoop. *Canadart*, Salvador, n.2, p.73-86, 1994.
- 19.- LAS FIGURAS de la violencia en las telenovelas, *Voces y Culturas*, Barcelona, n.6, p. 51-62, 1994.
- 20.- L'ÉVOLUTION esthétique de la téléfiction: Fiction réaliste ou réalité fictive? *Fréquence Frequency*, Montréal, n. 3-4, p.113-129, 1995.
- 21.- COMMUNICATION et intégration: la fiction quotidienne de TV GLOBO, vol. 17, n.1, Quebec, printemps *Communication*, p. 105-134.1996.

22. VERÓN, Eliseo, Récit télévisuel et imaginaire social. *Actes du congrès sur le feuilleton en télévision*, Venezia: Edizioni Rai Radio Televisione Italiana, 1993, p.65-73.

#### *Periódicos*

1. *O EXEMPLO* de Antônio Conselheiro. *A Tarde*, 11-1-97
2. NOVAES, Claudio. A epopéia dos molambos, *A Tarde Cultural*, 24 de maio de 1997.
3. SOUZA, Licia Soares. Lição diária para as massas, *A Tarde Cultural*, 23-05-92.