



PANTANAL

A telenovela *Pantanal* como recurso comunicativo para a cidadania: um estudo de caso

org. Maria Immacolata Vassallo de Lopes
Cecília Almeida Rodrigues Lima
Sara Alves Feitosa
Hanna Nolasco Farias Lima

Ana Paula Goulart Ribeiro
Camila da Silva Marques
Cecília Almeida Rodrigues Lima
Cláudia Peixoto de Moura
Daiana Maria Veiga Sigiliano
Dário de Souza Mesquita Júnior
Diego Gouveia Moreira
Gabriela Borges Martins Caravela
Hanna Nolasco Farias Lima
Igor Pinto Sacramento
João Carlos Massarolo
Lírian Sifuentes dos Santos
Lourdes Ana Pereira Silva
Maria Carmen Jacob de Souza
Maria Ignês Carlos Magno
Maria Immacolata Vassallo de Lopes
Rogério Ferraraz
Sandra Dalcul Depexe
Sara Alves Feitosa
Valquíria Michela John
Veneza Mayora Ronsini

**A telenovela *Pantanal* como recurso
comunicativo para a cidadania:
um estudo de caso**

© Rede Brasileira de Pesquisadores de Ficção Televisiva (Obitel Brasil), 2025

Foto de capa: Cristian Dimitrius

Projeto gráfico e editoração: Mateus Dias Vilela

Preparação de originais e revisão: Texto Certo Assessoria Linguística

Editoria de Comunicação e Artes: João Paulo Hergesel

Conselho Editorial de Comunicação e Artes:

Prof.^a Dr.^a Clarice Greco Alves

Prof.^a Dr.^a Fernanda Castilho de Santana

Prof. Dr. Mateus Dias Vilela

Prof.^a Dr.^a Miriam Cristina Carlos Silva

Prof. Dr. Rogério Ferraraz

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)**

A Telenovela Pantanal como recurso comunicativo para a cidadania [livro eletrônico] : um estudo de caso / org. Maria Immacolata Vassallo de Lopes...[et al.]. -- Alumínio, SP : CLEA Editorial, 2025. -- (Coleção teledramaturgia) PDF

Vários autores.

Bibliografia.

ISBN 978-65-996687-9-1

1. Cidadania 2. Comunicação de massa 3. Produção audiovisual 4. Pantanal (Novela de televisão) 5. Teledramaturgia brasileira

I. Lopes, Maria Immacolata Vassallo de.

II. Série.

25-296537.0

CDD-302.0981

Índice para catálogo sistemático:

1. Brasil : Teledramaturgia : Comunicação de massa :

Cidadania : Aspectos sociais 302.0981

Aline Grazielle Benitez - Bibliotecária - CRB-1/3129

CLEA Editorial, selo acadêmico da Editora Jogo de Palavras

CNPJ: 15.042.985-0001-95

Rua José Jovino da Silva, 290 – Jardim Olidel

Alumínio, SP – CEP: 18125-086 – Brasil

editorajogodepalavras@outlook.com

<https://www.jogodepalavras.com/clea>

Novembro de 2025.

Os trabalhos publicados neste livro foram submetidos à revisão por pares.

As figuras e menções a obras e autores, bem como os trechos replicados neste livro respeitam o artigo 46, do Capítulo IV, da legislação sobre direitos autorais (Lei n.º 9.610, de 19 de fevereiro de 1998): "Não constitui ofensa aos direitos autorais: [...] a citação em livros, jornais, revistas ou qualquer outro meio de comunicação, de passagens de qualquer obra, para fins de estudo, crítica ou polêmica, na medida justificada para o fim a atingir, indicando-se o nome do autor e a origem da obra".

Volume 9
Coleção Teledramaturgia

A telenovela *Pantanal* como recurso comunicativo para a cidadania: um estudo de caso

org. Maria Immacolata Vassallo de Lopes
Cecília Almeida Rodrigues Lima
Sara Alves Feitosa
Hanna Nolasco Farias Lima

Ana Paula Goulart Ribeiro
Camila da Silva Marques
Cecília Almeida Rodrigues Lima
Cláudia Peixoto de Moura
Daiana Maria Veiga Sigiliano
Dario de Souza Mesquita Júnior
Diego Gouveia Moreira
Gabriela Borges Martins Caravela
Hanna Nolasco Farias Lima
Igor Pinto Sacramento
João Carlos Massarolo
Lírian Sifuentes dos Santos
Lourdes Ana Pereira Silva
Maria Carmen Jacob de Souza
Maria Ignês Carlos Magno
Maria Immacolata Vassallo de Lopes
Rogério Ferraraz
Sandra Dalcil Depexe
Sara Alves Feitosa
Valquíria Michela John
Veneza Mayora Ronsini

Sumário

APRESENTAÇÃO	9
--------------------	---

PRIMEIRA PARTE

Cartografia, Memória e Imaginário da Nação

Pantanal e nostalgia: atualidade e atualização de questões sociais na ficção seriada brasileira	18
--	-----------

Ana Paula Goulart Ribeiro, Igor Sacramento, Patrícia D'Abreu, Juliana Tillmann, Thiago Guimarães, Rhayller Peixoto, Marina Reginato, Gabriela Pereira da Silva, Gabriela Dias, Miranda Perozini, Matheus Effgen Santos (Observatório Ibero-Americano de Ficção Televisiva – Obitel – da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ/Fundação Oswaldo Cruz – Fiocruz)

DOI: 10.29327/5720029.1-1

Temáticas cidadãs em um Pantanal encantado	44
---	-----------

Maria Ignês Carlos Magno, Rogério Ferraraz, João Paulo Hergesel, Nara Lya Cabral Scabin, Renan Claudino Villalon, Marcella Ferrari Boscolo, Ana Lúcia Pinto da Silva Nabeiro, Bernardo José Monteiro Lotti, Carlos Felipe Carvalho da Silva, Edilene de Souza Spitaletti dos Santos, Yuri Torrecilha (Obitel da Universidade Anhembi Morumbi – UAM)

DOI: 10.29327/5720029.1-2

Pantanal: uma cartografia interseccional para a cidadania	81
--	-----------

Maria Immacolata Vassallo de Lopes, Cláudia Peixoto de Moura, Marcel Antonio Verrumo, Renata Pinheiro Loyola, Catarina Lopes, Maria Raquel Ferreira Silva, Hellen Cristina de Almeida Barreto, Eugênia Pinto Santana, Anna Júlia Grandchamp Leme, Adriana Pierre Coca (Obitel da Universidade de São Paulo – USP)

DOI: 10.29327/5720029.1-3

SEGUNDA PARTE

Gênero, Representações e Tecnologias de Cidadania

O dispositivo pedagógico midiático e a constituição de subjetivações em Pantanal: gênero e cidadania no discurso de feminilidades e masculinidades a partir de Jove e Juma 116

Cecília Almeida Rodrigues Lima, Diego Gouveia Moreira, Soraya Barreto Januário, Marcela Costa, Gêsa Karla Maia Cavalcanti, Cesar Melo de Freitas Filho, Lyedson Oliveira (Obitel da Universidade Federal de Pernambuco – UFPE)

DOI: 10.29327/5720029.1-4

Agenciamento da cidadania na telenovela Pantanal: a construção do feminino sob a ótica de gênero e territorialidade 144

Valquíria Michela John, Lourdes Ana Pereira Silva, Anderson Lopes da Silva, Aline Vaz, Beatriz Castro, Felipe da Costa, Leonardo José Costa, Mariana Basso, Nathalia Akemi Haida, Sandra Fischer, Thiago Henrique Dias da Costa (Obitel da Universidade Federal do Paraná – UFPR)

DOI: 10.29327/5720029.1-5

Direitos e cidadania em Pantanal (Globo, 2022): repercussão no jornalismo da discussão pública sobre sustentabilidade, homofobia e liberdade feminina 170

Maria Carmen Jacob de Souza, Hanna Nolasco, Inara Rosas, Genilson Alves, Samuel Barros (Obitel da Universidade Federal da Bahia – UFBA)

DOI: 10.29327/5720029.1-6

TERCEIRA PARTE

Sustentabilidade e Cidadania Socioambiental

Sustentabilidade socioambiental no remake da telenovela Pantanal (2022) 198

João Massarolo, Dario Mesquita, Naiá Sadi Câmara, Marilha Naccari, Rafael Souza, Claudia Erthal (Obitel da Universidade Federal de São Carlos – UFSCar)

DOI: 10.29327/5720029.1-7

Qualidade audiovisual e cidadania: criação, circulação e experiência estética na análise do <i>Velho do Rio em Pantanal</i>	222
Gabriela Borges, Daiana Sigiliano, Eutália Ramos, Larissa Oliveira, Ana Paula Dessupoio Chaves, Júlia Garcia, Gustavo Furtuoso, Hsu Ya Ya, Isadora Imbelloni Ignácio (Obitel da Universidade Federal de Juiz de Fora – UFJF)	
DOI: 10.29327/5720029.1-8	

QUARTA PARTE

Audiências, Recepção e Engajamento Cidadão

<i>Câmbio, Pantanal: usos sociais da telenovela como recurso para a promoção da cidadania</i>	252
Sandra Depexe, Camila Marques, Veneza Ronsini, Lúcia Loner Coutinho, Aurora Lima, Kaylane Fernandes, Marina Freitas, Raquel de Almeida (Obitel da Universidade Federal de Santa Maria – UFSM/Universidade Federal da Integração Latino-Americana – UNILA)	
DOI: 10.29327/5720029.1-9	

<i>Entre a ficção e o debate público: a cidadania em Pantanal</i>	285
Lírian Sifuentes, Sara Feitosa, Nilda Jacks, Daniel Pedroso, Denise Avancini Alves, Denise Teresinha da Silva, Erika Oikawa, Fabiane Sgorla, Guilherme Libardi, Vanessa Scalei, Ana Carolina Tamanchievicz Prates, Bárbara Corrêa, Kaiany Rossoni (Obitel da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS)	
DOI: 10.29327/5720029.1-10	

SOBRE OS AUTORES E COLABORADORES	311
---	------------

FICHA TÉCNICA – PANTANAL (2022)	327
--	------------

RESUMO DO ENREDO – PANTANAL	333
--	------------

Apresentação

Desde que foi constituído, em 2007, o **Obitel Brasil** – Rede Brasileira de Pesquisadores de Ficção Televisiva, realiza pesquisas ininterruptas sobre a teledramaturgia nacional, com publicações a cada dois anos. Apesar da tradição e longevidade desta Coleção Teledramaturgia, série que divulga os resultados de investigações realizadas pelos grupos de pesquisadores vinculados à Rede, a publicação que temos a satisfação de aqui apresentar tem um sabor diferenciado das demais.

Isso ocorre por algumas razões. A primeira delas é que, pela primeira vez, todas as dez equipes do **Obitel Brasil** debruçaram-se sobre um mesmo objeto: **o remake da telenovela *Pantanal* (Globo, 2022)**. A produção resgatou e atualizou a centralidade que a telenovela ainda possui na sociedade brasileira, mesmo em um cenário de excessiva oferta de conteúdos de entretenimento. Com média de 30 pontos na TV linear (Padiglione, 2022), *Pantanal* foi um sucesso de público também no *streaming* e, durante sua exibição, tornou-se a telenovela mais vista no Globoplay desde a criação da plataforma, em 2015.

Pela sua capacidade de mobilizar pessoas e agendar discussões, muitas delas visíveis em plataformas de redes sociais digitais, o *remake* de *Pantanal* pode ser considerado um **media event**, nos termos de Neiger, Meyers e Zandberg (2011): um fenômeno midiático com a capacidade de gerar comoção social e desdobramentos nos mais diversos setores da sociedade. A telenovela conquistou grande repercussão ao combinar rupturas estéticas e temáticas socialmente relevantes, que dialogam diretamente com questões urgentes do Brasil contemporâneo, como identidade nacional, meio ambiente, conflitos sociais e relações familiares.

A segunda razão é que este livro é a culminância de um projeto ambicioso, financiado pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). Partindo da compreensão de que a teledramaturgia brasileira constitui um recurso capaz de mobilizar representações culturais com potencial de promover inclusão social, responsabilidade ambiental, respeito à diversidade e fortalecimento

da cidadania, em 2022, o **Obitel Brasil** foi contemplado no edital Pró-Humanidades, por meio da Chamada nº 40/2022 do CNPq, do Ministério da Ciência, Tecnologia e Inovação (MCTI) e do Fundo Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (FNDCT). A proposta se inseriu na Linha 3B – Projetos em Rede – Políticas públicas para o desenvolvimento humano e social. O projeto aprovado, denominado **“A ficção televisiva brasileira como recurso de promoção da cidadania”**, tem como objetivo explorar a compreensão da telenovela como mecanismo comunicativo disponível para políticas públicas multissetoriais brasileiras.

Em razão de tal finalidade, *Pantanal* emergiu como um objeto mais do que oportuno, com preferências estéticas inovadoras e personagens memoráveis, como José Leôncio, Maria e Juma Marruá, Maria Bruaca e o Velho do Rio. O *remake*, assinado por Bruno Luperi, adaptação da obra original de 1990 de Benedito Ruy Barbosa, evidencia **o potencial da telenovela como “recurso comunicativo” para a promoção da cidadania**, conforme o conceito desenvolvido por Lopes (2009), que reconhece a telenovela brasileira como uma narrativa articuladora de ações pedagógicas, tanto implícitas quanto deliberadas, as quais podem se institucionalizar em políticas públicas no país.

Apesar do direcionamento e do objeto em comum, os olhares e percursos metodológicos são diversos, o que já é uma marca da Rede. Cada uma das dez equipes que hoje integram o **Obitel Brasil**, coordenadas por professores vinculados a instituições de diversas regiões do país¹, analisou a releitura de *Pantanal* sob variados aspectos. Com o título *“A telenovela Pantanal como recurso comunicativo para a cidadania: um estudo de caso”*, este livro apresenta as pesquisas que foram desenvolvidas no período de 2023 a 2025, tendo o objetivo de analisar como o produto televisivo em questão dialoga com temas de interesse público, promove a cidadania e amplia a representação de diferentes grupos sociais e ambientes na esfera midiática.

Por que *Pantanal*?

De tempos em tempos, uma telenovela consegue sintonizar sua narrativa com o espírito de seu tempo histórico, mobilizando a atenção nacional não apenas por seus expressivos índices de audiência, mas por seu potencial de gerar uma “semiose social”

1 USP; UFRJ e Fiocruz; UFBA; UFJF; UFPR; UFPE; UFSM e UNILA; UFSCar; UFRGS.

ampla e diversificada, que reverbera na crítica especializada, nas redes sociais digitais, nas conversas cotidianas e nos modismos culturais e linguísticos. A sensação é de que, de parte a parte, todos falam sobre aquela novela. Essa repercussão envolve um público presencial (em tempo real) e vai além: conquista também um público ativo em plataformas de redes sociais, alcançando *trending topics* e sendo acionada em comentários, memes e sátiras.

Pantanal (Globo, 2022) tornou-se um fenômeno recente de evento midiático (*media event*). Assim como fez *Avenida Brasil* (Globo, 2012), uma década antes, ou *Vale Tudo*, em 1988, a novela conquistou o afeto e a atenção do grande público ao explorar formas narrativas e temáticas socialmente relevantes. Temáticas que tocam, explícita ou implicitamente, em questões sensíveis para a compreensão do Brasil de seu tempo. Ainda que tenha abordado temas ou problemas não totalmente novos, já vistos em outras produções – como violência de gênero, sustentabilidade ambiental e corrupção –, ela o fez incorporando o *esprit du temps* de nosso país.

Ademais, a pertinência de *Pantanal* como objeto de estudo contempla a capacidade de articular uma certa **noção de memória**. Não apenas a memória da televisão, mas também a midiática – uma memória construída pela mídia. O conceito de *media memory* (Neiger; Meyers; Zandberg, 2011) destaca o papel de agente da memória coletiva exercido pela televisão, que recupera, por meio de narrativas, a lembrança dos acontecimentos. O caso de *Pantanal* inclui a memória coletiva em torno da versão original, exibida pela Rede Manchete em 1990, e do momento que se vivia, pois demonstrou uma conexão muito forte entre ficção e realidade. Ou seja, o *remake* de *Pantanal* trouxe de volta uma novela emblemática e surpreendeu por se conectar de maneira forte com o momento pelo qual o país estava passando em seu ano de exibição.

Na história da teledramaturgia, *Pantanal* é considerada uma renovação da telenovela brasileira, fato que se repetiu com o *remake*, agora em tempos de *streaming*. Escolher essa produção como objeto de estudo permitiu ao **Obitel Brasil** investigar como uma telenovela de ampla circulação pode atuar como recurso comunicativo para a cidadania, criando espaços simbólicos particulares para a discussão de problemas sociais e políticos que atravessam a sociedade brasileira.

Organização do livro

Este livro está organizado em quatro partes. A primeira, intitulada **Cartografia, Memória e Imaginário da Nação**, reúne três capítulos que ressaltam a força simbólica de *Pantanal* como narrativa de identidade nacional. Os autores mostram que, além de combinar perspectivas acerca de memória midiática, imaginário social e cidadania, essa telenovela propõe uma nova abordagem para os produtos do audiovisual brasileiro contemporâneo.

O capítulo “*Pantanal* e nostalgia: atualidade e atualização de questões sociais na ficção seriada brasileira”, da equipe da UFRJ e Fiocruz – sob a coordenação de Ana Paula Goulart Ribeiro e Igor Pinto Sacramento (vice-coordenador) –, faz uma articulação entre memória e acionamento de debates contemporâneos a partir do *remake* de *Pantanal*. O texto explora a evocação nostálgica da novela e a atualização de temas sociais, com vistas a analisar de que maneira o *remake* articula passado e presente para incorporar as discussões atuais sobre raça, gênero e meio ambiente, valendo-se de sua condição de obra referencial da teledramaturgia nacional. Abrir o livro com esse capítulo é também uma forma de homenagem do **Obitel Brasil** ao querido e saudoso pesquisador Igor Sacramento, então vice-coordenador da equipe, cujo legado intelectual permanece presente na reflexão crítica proposta pelo grupo.

“Temáticas cidadãs em um *Pantanal* encantado”, capítulo assinado pela equipe da UAM, coordenada pelos pesquisadores Maria Ignês Carlos Magno (coordenadora) e Rogério Ferraraz (vice-coordenador), apresenta um olhar sobre os encantamentos da narrativa, com foco nas temáticas cidadãs emergentes ao longo da trama. O texto examina a construção das personagens Velho do Rio, Maria Marruá e Cramulhão, a fim de compreender as estratégias e o processo de absorção pela ficção televisiva de alguns dos inúmeros contos de encantamento que fazem parte de nossa cultura. A análise enfatiza as intersecções entre estética, emoção e crítica social como modos de ativar a cidadania no campo do audiovisual.

O capítulo da equipe da USP, coordenada pelas pesquisadoras Maria Immacolata Vassallo de Lopes (coordenadora) e Cláudia Peixoto de Moura (vice-coordenadora), intitulado “*Pantanal*: uma cartografia interseccional para a cidadania”, evidencia um esforço em introduzir uma nova metodologia visual, denominada “cartografia interseccional”, com base nos marcadores sociais da diferença – regionalidade, classe, gênero/sexualidade e raça. Através de um conjunto de mapas sobre as tramas de *Pantanal*,

demonstram-se visualmente as diferentes disputas simbólicas em torno da telenovela e como ela constrói sentidos sobre o Brasil e sua diversidade ao elaborar as formas de representação que promovem ou limitam disputas simbólicas associadas à identidade nacional e as lutas por reconhecimento de múltiplas cidadanias. O texto também assinala um interessante exercício de “escrita audiovisual”, firmando o capítulo como proposta de uma nova estratégia metodológica para a telenovela.

A segunda parte do livro – **Gênero, Representações e Tecnologias de Cidadania** – investiga como *Pantanal* mobiliza representações de gênero, subjetivações e direitos em meio às transformações do ecossistema midiático. Os três capítulos aqui reunidos analisam diferentes dimensões da cidadania articuladas à construção dramática da telenovela e às formas de circulação e ressonância dos temas em espaços públicos.

O capítulo “O dispositivo pedagógico midiático e a constituição de subjetivações em *Pantanal*: gênero e cidadania no discurso de feminilidades e masculinidades a partir de Jove e Juma”, da equipe da UFPE, coordenada pelos pesquisadores Cecília Almeida Rodrigues Lima (coordenadora) e Diego Gouveia Moreira (vice-coordenador), propõe compreender *Pantanal* como um dispositivo pedagógico midiático que opera subjetivações mediante as feminilidades e masculinidades representadas nas trajetórias de Juma e Jove. Por meio da análise dos discursos melodramáticos, o texto ilumina como a narrativa mobiliza aprendizagens sociais sobre gênero e cidadania.

O capítulo “Agenciamento da cidadania na telenovela *Pantanal*: a construção do feminino sob a ótica de gênero e territorialidade”, escrito pela equipe da UFPR, sob a coordenação das pesquisadoras Valquíria Michela John (coordenadora) e Lourdes Ana Pereira Silva (vice-coordenadora), por sua vez, investiga a construção do feminino na telenovela a partir da intersecção entre gênero e territorialidade. Os autores examinam como as representações de gênero, interseccionadas com a questão da territorialidade, possibilitam movimentos de inovação melodramática no agenciamento da cidadania quanto à equidade de gênero na telenovela.

Encerrando a parte dois, o capítulo “Direitos e cidadania em *Pantanal* (Globo, 2022): repercussão no jornalismo da discussão pública sobre sustentabilidade, homofobia e liberdade feminina”, da equipe da UFBA, coordenada pelas pesquisadoras Maria Carmen Jacob de Souza (coordenadora) e Hanna Nolasco Farias Lima

(vice-coordenadora), volta-se à repercussão jornalística de temas expressivos de *Pantanal* – sustentabilidade ambiental, homofobia e liberdade feminina –, com ênfase na circulação dos respectivos debates em veículos de imprensa no ecossistema digital. O grupo de autores entende *Pantanal* como um evento midiático capaz de gerar visibilidade pública para pautas vinculadas a direitos fundamentais e ampliar a imaginação cidadã em meio à plataformização da comunicação.

A terceira parte do livro – **Sustentabilidade e Cidadania Socioambiental** – reúne análises que exploram como a telenovela *Pantanal* atualiza e potencializa discursos sobre meio ambiente, sustentabilidade e cidadania socioambiental a partir de sua narrativa ficcional e estratégias de circulação transmídia. Examinam-se de maneira complementar os modos pelos quais a teledramaturgia brasileira se articula com questões ambientais e os impactos dessa articulação na formação cidadã. Juntos, os dois capítulos da seção demonstram a potência da telenovela como recurso comunicativo que sensibiliza o público para temas urgentes da agenda ambiental brasileira, contribuindo para a promoção de uma cidadania socioambiental crítica e ativa.

O capítulo “Sustentabilidade socioambiental no *remake* da telenovela *Pantanal* (2022)”, produzido pela equipe da UFSCar, sob a coordenação dos pesquisadores João Carlos Massarolo (coordenador) e Dario de Souza Mesquita Júnior (vice-coordenador), investiga como o *remake* de *Pantanal* ressignifica o conceito de sustentabilidade socioambiental ao conjugar memória cultural, ecologia e resistência simbólica. A análise destaca a centralidade do bioma pantaneiro como espaço de representação e tensões entre os modos de vida tradicionais e os impactos do agronegócio, das queimadas e da negligência estatal. A partir de uma abordagem crítica, o estudo revela como a novela promove uma estetização do meio ambiente que tanto encanta visualmente quanto provoca o público a refletir sobre os riscos socioambientais contemporâneos.

Já o capítulo “Qualidade audiovisual e cidadania: criação, circulação e experiência estética na análise do Velho do Rio em *Pantanal*”, da equipe da UFJF, coordenada pelas pesquisadoras Gabriela Borges Martins Caravela (coordenadora) e Daiana Maria Veiga Sigiliano (vice-coordenadora), enfoca a qualidade audiovisual e o potencial de cidadania promovido pela figura do Velho do Rio, personagem central na mediação entre natureza e humanidade. A pesquisa analisa tanto os elementos narrativos e estéticos da

telenovela quanto as estratégias de transmidiação empregadas pela TV Globo para ampliar a circulação da obra nas redes sociais. O estudo evidencia como a experiência estética dos telespectadores, articulada às ações de comunicação transmídia, pode favorecer o desenvolvimento da literacia midiática e de uma consciência crítica sobre as questões ambientais, o que reforça o papel pedagógico da ficção.

A quarta e última parte do livro – **Audiências, Recepção e Engajamento Cidadão** – dedica-se à análise das formas de recepção, apropriação e engajamento das audiências em relação à telenovela *Pantanal*, explorando a dimensão cidadã que emerge da interação entre ficção e público. Ambos os textos a respeito do assunto contribuem para uma compreensão ampliada da cidadania mediada pela ficção televisiva e destacam o papel ativo dos públicos na reinterpretação e ressignificação de narrativas melodramáticas.

O capítulo desenvolvido pela equipe da UFSM e UNILA, e coordenado pelas pesquisadoras Sandra Dalcil Depexe (coordenadora), Camila da Silva Marques (coordenadora) e Veneza Mayora Ronsini (vice-coordenadora), intitulado “*Câmbio, Pantanal: usos sociais da telenovela como recurso para a promoção da cidadania*”, propõe uma abordagem centrada nos usos comunicacionais da novela por diferentes atores sociais. A partir de uma metodologia exploratória, as autoras identificam, entre jovens universitários, práticas de recepção que envolvem a telenovela como recurso pedagógico, dispositivo de mediação pública e expressão de pertencimentos socioterritoriais.

Já o capítulo da equipe da UFRGS, “Entre a ficção e o debate público: a cidadania em *Pantanal*”, produzido sob a coordenação das pesquisadoras Lírian Sifuentes dos Santos (coordenadora) e Sara Alves Feitosa (vice-coordenadora), realiza uma análise da recepção crítica da telenovela por meio de entrevistas com telespectadores e comentários da audiência sobre questões de gênero nas redes sociais. Através da observação do debate público espontâneo nas redes, o texto evidencia a forma com que temas como homofobia e violência contra a mulher são acionados por espectadores, revelando tensionamentos, disputas de sentidos e a politização da obra ficcional no espaço público digital.

Por fim, agradecemos profundamente o empenho, a seriedade e o compromisso das pesquisadoras e dos pesquisadores de todas as equipes envolvidas na realização desta obra coletiva. Cada capítulo aqui reunido é fruto de um esforço colaborativo de investigação,

análise e escrita acadêmica, com o propósito de compreender o papel da ficção televisiva na promoção da cidadania. Registramos, ainda, nosso agradecimento ao CNPq pelo apoio decisivo por meio do edital Pró-Humanidades, que possibilitou a realização desta pesquisa em rede, reafirmando a importância do fomento à ciência comprometida com a cultura, a memória e os direitos sociais da nação.

E a quem nos lê, além de demonstrar nosso agradecimento, desejamos um percurso rico e prazeroso.

As organizadoras.

Referências

LOPES, M. Telenovela como recurso comunicativo. *MATRIZES*, São Paulo, v. 3, n.1, p. 21-47, 2009. Disponível em: <https://revistas.usp.br/matrizes/article/view/38239>. Acesso em: 18 ago. 2025.

NEIGER, Motti; MEYERS, Oren; ZANDBERG, Eyal (ed.). *On Media Memory. Collective Memory in a New Media Age*. London: Palgrave MacMillan, 2011.

PADIGLIONE, C. Pantanal: Pico do último capítulo ultrapassa 34 pontos em SP; Saldo novela supera “Um lugar ao sol”, “Amor de mãe” e “A força do querer”. *f5 Folha de SP*, São Paulo, 2022. Disponível em: <https://f5.folha.uol.com.br/colunistas/cristina-padiglione/2022/10/pantanal-pico-do-ultimo-capitulo-ultrapassa-34-pontos-em-sp.shtml> Acesso em 24 jul. 2025.

PRIMEIRA PARTE

Cartografia, Memória e Imaginário da Nação

Pantanal e nostalgia: atualidade e atualização de questões sociais na ficção seriada brasileira

Ana Paula Goulart Ribeiro (coordenadora)
Igor Sacramento (vice-coordenador)

Patrícia D'Abreu
Juliana Tillmann
Thiago Guimarães
Rhayller Peixoto
Marina Reginato
Gabriela Pereira da Silva
Gabriela Dias
Miranda Perozini
Matheus Effgen Santos

1 Introdução

Os *remakes* de novelas – readaptações de produções que tiveram êxitos no passado – estão em alta há mais de três décadas. E o fenômeno – assim como o das reprises, prequelas, sequelas, produções de época e biografias históricas – faz parte de uma complexa dinâmica que envolve a produção audiovisual contemporânea. Estão associados ao mercado da nostalgia, cujos objetos e narrativas apelam, emocional e afetivamente, ao passado como referência histórica e cultural, como espaço de experiência ou como modelo estético (Ribeiro, 2018).

Pantanal (2022) foi uma produção desse tipo. A obra recorreu às memórias afetivas dos telespectadores não apenas por reeditar uma das novelas de maior sucesso da história da televisão brasileira, mas também pela forma com que elementos da primeira versão foram explorados na sua produção e divulgação. Por isso, propomo-nos a

analisar a telenovela a partir da perspectiva da nostalgia. Acreditamos que essa chave de leitura nos permite entender questões importantes sobre o papel da teledramaturgia na construção de memórias coletivas. Ela permite também perceber como personagens e tramas se atualizam num contexto de grandes mudanças no debate público sobre questões climáticas, raciais e de gênero.

A perspectiva de Lopes (2003, p. 32) sobre a telenovela, como “narrativa na qual se conjugam ações pedagógicas tanto implícitas quanto deliberadas que passam a institucionalizar-se em políticas de comunicação e cultura no país”, aponta para o fato de que a ficção seriada brasileira articula representações capazes de acionar questões sociais, ambientais, cidadãs e de alteridade. A influência da teledramaturgia nacional, em particular no que se refere ao universo compartilhado do qual ela emerge, pode nos dar a ver um modo bastante singular de acionamento de símbolos e valores que fazem circular questionamentos e discussões sobre a cidadania.

No contexto atual, compreender os acionamentos de um produto audiovisual que tem um espaço a ser preservado (o Pantanal e sua biodiversidade) e no qual múltiplas identidades interagem (raça, gênero, classe social, territorialidade) pode contribuir para o enfrentamento de um grande desafio social, que é a construção de uma cidadania mais abrangente. Além disso, pesquisas que têm a memória e a nostalgia como objetos teóricos enriquecem o conhecimento sobre a tensão entre duas dinâmicas presentes na novela: a da repetição (própria de um *remake*) e a da inovação (característica do gênero, que, dessa forma, mantém sua longevidade). Os *remakes* articulam novas e velhas ritualidades, que nos instigam a refletir sobre as crises instauradas em nosso próprio tempo.

O *remake* de *Pantanal* (TV Globo, 2022) insere-se no fenômeno dos *remakes* televisivos e no mercado da nostalgia ao retomar uma das narrativas mais emblemáticas da teledramaturgia brasileira, originalmente exibida em 1990. Essa nova versão não apenas revisita a história que marcou época, mas também incorpora atualizações importantes, em sintonia com temas centrais do debate público contemporâneo, como meio ambiente, relações étnico-raciais e questões de gênero. A novela mobiliza a memória afetiva dos espectadores, ao mesmo tempo em que reposiciona a ficção seriada como um espaço de negociação simbólica e discursiva, revelando a televisão como um dispositivo pedagógico midiático, que produz sentidos sobre cidadania, identidade e cultura (Lopes, 2003).

A partir desse contexto, a presente pesquisa se propõe a investigar como o *remake* de *Pantanal* atualiza temas e personagens a fim de acionar debates contemporâneos, articulando memória, nostalgia e cidadania. A pergunta central que guia esta investigação é: de que forma o *remake* de *Pantanal* reconfigura suas tramas e personagens para abordar criticamente os eixos temáticos do meio ambiente, da raça e do gênero no Brasil atual?

O objetivo principal da pesquisa foi compreender os modos pelos quais *Pantanal* (2022) se reposiciona frente às demandas da contemporaneidade, mediando tradição e inovação. Entre os objetivos específicos, destacam-se: identificar as estratégias narrativas e estéticas utilizadas para abordar os eixos temáticos propostos; analisar a construção e a reformulação de personagens centrais à luz dessas temáticas; e refletir sobre o papel da nostalgia como mecanismo de mediação entre o passado televisivo e as transformações culturais do presente.

Como detalharemos ao longo do texto, a nostalgia não é um mero apego ao passado, mas ela também se vincula às demandas e disputas do presente em torno da memória desse passado. Em nossas investigações anteriores, a nostalgia tem sido observada não apenas como estética ou estratégia de mercado, mas como uma prática cultural que articula afetos, memórias e disputas simbólicas sobre o presente (Ribeiro *et al.*, 2021).

Partindo desse entendimento, buscamos neste capítulo compreender como a memória ativada pelo *remake* de *Pantanal* opera como mediação para a incorporação de temas socialmente urgentes, projetando sobre a narrativa atualizada os debates contemporâneos sobre representatividade, justiça social e sustentabilidade. Assim, não se trata apenas de investigar o retorno de uma obra icônica, mas de observar como esse retorno reconfigura sentidos e produz deslocamentos discursivos – em especial no tratamento da diversidade racial, das dinâmicas de gênero e das urgências ecológicas que atravessam o Brasil atual. A nostalgia, portanto, aqui é pensada como um operador simbólico que permite a conciliação entre tradição e mudança, afetividade e crítica, reforçando o papel da teledramaturgia como um espaço privilegiado para a circulação de discursos sobre cidadania. Ao articular memória e atualização, o *remake* de *Pantanal* se mostra exemplar no uso da nostalgia não apenas para reconectar com o passado, mas para tensionar e ampliar os horizontes representacionais do presente.

O *corpus* da análise é composto pela própria novela *Pantanal* (2022), com foco em núcleos narrativos representativos dos três eixos temáticos. No que diz respeito à questão de gênero, destacam-se as personagens Maria Bruaca e Zuleica; na discussão racial, o núcleo da segunda família de Tenório; e, no eixo ambiental, os discursos de José Leônicio e do Velho do Rio. A escolha desses personagens e tramas decorre da centralidade que tais temas assumem na adaptação, como reconhecido por seus criadores, pela crítica e pela recepção do público.

A metodologia da pesquisa é qualitativa, com abordagem interpretativa. A análise baseia-se na observação sistemática da narrativa audiovisual, incluindo cenas, diálogos, trilha sonora e construção estética durante a exibição da telenovela, posteriormente complementada por novos visionamentos. Além disso, foram levantadas matérias jornalísticas, entrevistas com autores e elenco, comentários em redes sociais e repercussões midiáticas sobre a novela. Esse material empírico complementar contribuiu para mapear como os discursos da obra foram recebidos e ressignificados socialmente.

2 Nostalgia televisiva

Há, nos *remakes* de novelas, múltiplos acessos à nostalgia, que passam tanto pelo diálogo com a audiência que originalmente assistiu às obras quanto pelos novos espectadores que, nutridos pelos amplos projetos de celebração, também mobilizam uma imaginação acerca delas. Com isso, cria-se um interesse por seu consumo, a partir da “familiaridade” com a história dessas obras. Todos os que assistem a um *remake* sabem que estão vendo regravações de produtos culturais do passado, fato que é, inclusive, fartamente alardeado pelos produtores nas campanhas de lançamento. É preciso também considerar que os espectadores buscam se informar antecipadamente sobre o desenrolar da trama e comparam a obra com sua versão anterior (Ribeiro, 2018).

Podemos pensar a relação do espectador com o *remake* a partir da noção de “retorno seguro”, de Amy Holdsworth (2021). A autora utiliza a expressão para se referir à programação televisiva que busca, nos formatos familiares do passado, um reconforto idealizado pela saudade e distância (Holdsworth, 2021). Esse retorno garantiria a segurança de uma audiência cativa, que previamente consumiu essas obras e deseja reviver, de alguma forma, o passado. Além

disso, atrai também uma parcela do público para o qual as formas de outrora são, de alguma maneira, reconhecíveis. Essa espécie de segurança residiria na nostalgia ativada pelo conforto de uma imaginação partilhada (Pickering; Keightley, 2012), que permite um acesso interativo ao passado e uma experimentação dos costumes e signos de outras épocas.

Há diferentes formas de nostalgia, e seus significados são plurais nos produtos audiovisuais¹. Nos interessou investigar os sentidos acionados pelo *remake* de *Pantanal*. Queríamos entender como foram produzidos novos significados comerciais e culturais para essa obra. Entendendo que o passado é sempre reelaborado a partir do presente, percebemos que uma das dinâmicas importantes desse processo foi a atualização de algumas temáticas da obra a partir de interesses contemporâneos.

Nossa proposta é tentar compreender não apenas o papel da teledramaturgia na dinamização de memórias coletivas, mas também o inverso: o papel das memórias e da nostalgia na dinâmica de funcionamento da ficção televisiva contemporânea. Para isso, analisamos a narrativa da própria telenovela, levando em conta a complexidade do dispositivo televisivo e buscando descrever múltiplos elementos, estéticos e diegéticos, que compuseram a televisualidade e que, a partir dela, construíram a ambiência nostálgica da obra. Levamos em conta elementos ligados à adaptação da trama, à construção dos personagens e dos seus arcos narrativos, aos diálogos e à trilha sonora. Nosso interesse é perceber como se deram as referências (“citações”) e os deslocamentos em relação à obra original. Nossa ideia é identificar como os elementos da primeira versão foram explorados com o intuito de despertar familiaridade, emoção e identificação nostálgica no telespectador. Nesse mesmo sentido, analisamos também a repercussão do *remake* na mídia e as referências à cultura da nostalgia nas redes sociais e em jornais de grande circulação.

3 O apelo nostálgico

O apelo nostálgico pode ser compreendido como uma estratégia simbólica e afetiva que mobiliza lembranças do passado – individuais e coletivas – por meio de signos culturais capazes de reativar experiências, sensações e identidades associadas a outros

1 Em nossa reflexão sobre nostalgia, tomamos como ponto de partida o trabalho de autores como Niemeyer (2014), Christine Sprengler (2011), Gary Cross (2015) e Kay, Mahoney e Shaw (2017), além dos já citados Pickering e Keightley (2012) e Holdsworth (2011).

tempos. Mais do que um simples saudosismo, a nostalgia é uma forma de mediação temporal que, segundo Svetlana Boym (2001), pode se manifestar de maneira restauradora, buscando recuperar uma ordem perdida, ou reflexiva, voltada à contemplação crítica da passagem do tempo. No campo das mídias, Niemeyer (2014) entende a nostalgia como uma prática cultural que se inscreve tanto nas estratégias de produção quanto nos modos de recepção, operando como ferramenta narrativa, estética e emocional.

Assim, o apelo nostálgico, quando mobilizado em produtos midiáticos como *remakes*, atua como um elo entre passado e presente, criando pontes simbólicas que ativam a memória cultural e o reconhecimento afetivo. Como já vimos, Holdsworth (2011) argumenta que a nostalgia televisiva funciona como um “retorno seguro”, um lugar emocional onde espectadores encontram conforto em narrativas familiares, mesmo que reconfiguradas.

O *remake* de *Pantanal* (TV Globo, 2022) utiliza o apelo nostálgico como estratégia narrativa e afetiva, indo além da simples repetição da história original. Esse apelo se manifesta por meio de múltiplas camadas: a transição de autoria entre Benedito Ruy Barbosa e seu neto, Bruno Luperi; a presença de atores da versão de 1990 em novos papéis; a reinterpretação de músicas clássicas; e referências visuais e narrativas que evocam diretamente a primeira versão.

A obra ativa memórias afetivas do público ao valorizar vínculos familiares reais fora da ficção, como as participações de Almir e Gabriel Sater, Isabel Teixeira e Renato Teixeira. A trilha sonora, elemento central da identidade da novela, foi cuidadosamente preservada e adaptada, com grande repercussão nas plataformas digitais e redes sociais. Cenas marcantes, como a inserção póstuma de Cláudio Marzo e os reencontros entre atores das duas versões, reforçaram essa conexão emocional.

Voltando à questão da autoria, o texto original de Benedito Ruy Barbosa é tratado como um clássico durante a divulgação da novela, tanto pela mídia quanto por agentes criativos envolvidos na produção. Bruno Luperi se coloca em uma posição de respeito ao trabalho do avô, chegando a citar que recebeu uma “benção” e um “voto de confiança” para trabalhar na obra. Afirma seu desejo de manter as características do texto original, que considera primoroso e atemporal, reforçando seu posicionamento, inclusive em suas redes sociais, sempre que questionado sobre a possibilidade de executar mudanças na trama. A saída de personagens que agradaram o público, como Madeleine (Karine Teles) e Trindade

(Gabriel Sater), demonstra a fidelidade ao texto original. Na primeira versão, ambos os personagens precisaram se afastar da novela por questões pessoais e, não havendo os mesmos impedimentos durante a produção do *remake*, falava-se sobre a possibilidade de que tivessem um destino diferente.

É interessante observar a construção de uma espécie de “universo compartilhado” em torno dos folhetins de Benedito Ruy Barbosa. José Leônicio (Marcos Palmeira) é tratado pela alcunha de “rei do gado”, enquanto Tadeu (José Loreto) usa camisas com a marca Mezenga, referências ao apelido e sobrenome do protagonista de *O Rei do Gado* (TV Globo, 1996). A referência a outras novelas do autor e o sucesso do *remake* eram um sinal verde para novas adaptações. E, de fato, em 2024, a Globo exibiu uma nova versão de *Renascer*, também escrita por Bruno Luperi a partir da obra de seu avô. *Pantanal* (Rede Manchete, 1990) junto a *Renascer* (TV Globo, 1993) e *O Rei do Gado* (TV Globo, 1996) formam a trilogia rural de Barbosa no horário nobre da TV brasileira.

4 A questão racial

Procuramos entender como o *remake* de *Pantanal* reelabora temáticas centrais da obra a partir de interesses contemporâneos em torno de três eixos centrais: o meio ambiente, a questão racial e a problemática de gênero. Buscamos avaliar, em seu contexto político e social de exibição, como o *remake* se posicionou frente a essas temáticas, investigando o papel da telenovela na circulação de questões cidadãs. Começamos pela questão racial.

O fazendeiro Tenório (Murilo Benício) vive no Pantanal. É casado com Maria (Isabel Teixeira) e pai de Guta (Julia Dalavia), mas mantém uma segunda família em São Paulo, formada a partir de seu relacionamento com Zuleica (Aline Borges). Dessa relação, teriam sido gerados três filhos: Marcelo (Lucas Leto) – que mais tarde se descobre não ser filho biológico de Tenório –, Renato (Gabriel Santana) e Roberto (Cauê Campos). Esse núcleo, que na primeira versão era formado por pessoas brancas, é agora vivido por atores negros, o que evidencia a busca por demarcar o lugar da representatividade como um valor a ser difundido nesse novo momento de exibição.

O fato não passou despercebido aos olhos da imprensa, que escutou os atores da nova versão sobre a novidade. A intérprete de Zuleica afirmou:

Hoje estou dando vida a uma personagem que um dia foi de uma mulher branca, que esse autor [Bruno Luperi] decidiu mudar para uma mulher preta, para dar voz a ela. Isso é representatividade e dá sentido ao nosso ofício (Castro, 2022).

Essa reatualização da personagem, no entanto, também foi vista como um elemento de reforço do imaginário de subalternização da mulher negra, intensificado pelo lugar de Zuleica como a amante (Borges; Borges, 2012).

No entanto, Zuleica e sua família parecem destoar desse estereótipo ao oferecer uma dupla complexificação. Fora das telas, como já mencionado, Aline Borges celebra sua entrada na novela. Conta que seu primeiro papel na televisão foi em *Celebridade* (TV Globo, 2003), em que interpretava a doméstica Regina, que trabalhava na casa de Fernando Amorim, personagem de Marcos Palmeira. Dezenove anos depois, os dois atores se encontram em *Pantanal* em posições bem diferentes. Outro ponto a se considerar é que a segunda esposa de Tenório tem compaixão por Maria Bruaca, a “mulher oficial”. A escolha por não tornar a amante uma mera antagonista da esposa também dialoga com os valores contemporâneos de representação feminina. Barros e John (2021), em um trabalho que investigou o perfil de heroínas e vilãs de novelas da Globo na década de 2010, reforçam que há um constante jogo entre tradição e inovação no que tange às representações femininas na telenovela, dada sua importância e diálogo com a sociedade na América Latina. Se a identidade étnico-racial da segunda família de Tenório é resultado de uma busca por representatividade nas telas, o espaço que esses personagens vão ocupar no imaginário também é tensionado, tanto pelos enredos que passam a ter novos rostos quanto pelas mudanças pontuais impostas pelo agendamento.

Além disso, a raça não se isola como elemento simbólico e adentra o ambiente diegético por meio das interações entre os personagens. Ao contrário de Zuleica, os filhos de Tenório acreditam que o pai não os assume por conta de seu racismo e o cobram diretamente nesse sentido. Temos, assim, posturas distintas dentro das próprias configurações das relações étnico-raciais: se, por um lado, Zuleica se mostra uma apaziguadora, seus filhos não. Gabriel Santana, no blog da Patrícia Kogut, comenta o fato de Bruno Luperi ter criado um núcleo com atores negros para tratar do racismo e conta que o autor fez alterações na trama por sugestões do elenco (Santiago, 2022). Ele cita um exemplo:

Tinha uma cena em que meu personagem conversava com um dos irmãos. E ficava claro que eles têm uma dúvida se o pai não os assume por uma comodidade, porque é a segunda família, ou porque é a família preta. E as palavras sobre racismo estavam muito brandas. Alguém falava: “Essa situação foi muito inconveniente”. A palavra acabou sendo trocada por “humilhante”, porque diz mais sobre a vivência deles. A gente entendeu a intenção do Bruno com a cena. A intenção é a mesma, mas a mudança ajuda os atores e os telespectadores a compreenderem melhor qual é a sensação – explica ele, que elogia esse diálogo –. Nunca tinha visto um autor se colocar nesse lugar de escuta tão aberta, sendo tão generoso. Ainda mais para tratar de um assunto tão importante que é a militância preta (Santiago, 2022).

O apelo nostálgico em *Pantanal* não se reduz à reencenação estética ou ao resgate de personagens e tramas familiares. Ele também opera como um dispositivo de mediação simbólica entre a memória e as demandas sociais do presente, permitindo que temas contemporâneos sejam articulados de forma afetiva em uma narrativa ancorada na tradição. Ao reinscrever elementos do passado, o *remake* cria um campo de negociação discursiva, em que os valores culturais da obra original são revisitados sob a ótica das transformações sociais e políticas do século XXI.

Nesse sentido, a nostalgia funciona como porta de entrada para a atualização temática da trama, abrindo espaço para a inclusão e a problematização de temas como raça, gênero e meio ambiente. Ao evocar a memória coletiva da novela de 1990, o *remake* cria uma espécie de “ambiente seguro” para propor mudanças discursivas significativas – sem romper abruptamente com o legado emocional da obra. Como observam Pickering e Keightley (2012), a nostalgia midiática pode ativar uma “imaginação mnemônica”, ou seja, uma prática criativa de reinterpretação do passado que permite projetar novos sentidos para o presente e o futuro.

A partir dessa perspectiva, o *remake* se vale de sua carga nostálgica para introduzir personagens negros em posições narrativas centrais, como Zuleica e seus filhos – inexistentes na versão original –, ampliando o debate sobre representatividade racial e tensões familiares mediadas pelo racismo. No eixo de gênero, a personagem Maria Bruaca, antes tratada de forma cômica e

subalterna, é reposicionada como símbolo de resistência à violência doméstica, operando uma reelaboração crítica das masculinidades e dos papéis tradicionais atribuídos às mulheres na ficção seriada. Já no campo ambiental, a presença do Velho do Rio como entidade guardião do bioma pantaneiro e a inserção de imagens reais das queimadas conectam memória televisiva, afeto ecológico e ativismo simbólico – elementos que projetam o passado rural da novela como plataforma para a sensibilização ambiental contemporânea.

Esses deslocamentos revelam como a memória, ativada pela nostalgia, não se limita a celebrar o passado, mas também atua como uma ferramenta de reinterpretação e atualização crítica, permitindo que o *remake* de *Pantanal* amplie seu escopo representacional e contribua para a circulação de discursos mais plurais sobre cidadania, identidade e pertencimento. A nostalgia, portanto, não é apenas estética ou afetiva – é também política e social.

5 A problemática de gênero

Maria é casada com Tenório e mora em uma fazenda no Pantanal. Isolada do mundo, sofre cotidianamente com as violências moral e psicológica cometidas pelo marido, que tem o hábito de chamá-la de “Bruaca”. Ela aceita, apesar de se sentir humilhada, dizendo para os outros que é um apelido apenas. O retorno de sua filha, Guta (Julia Dalavia), a estimula a tentar ser atraente para o marido, que trata suas investidas como algo risível, ridicularizando-a.

A situação de Maria piora quando ela descobre que Tenório tem outra família em São Paulo. Sem conseguir perdôá-lo, Maria continua a viver com o marido, mas exige que ele contrate a doméstica Zefa (Paula Barbosa) para ajudá-la nos trabalhos domésticos e começa a flertar com os peões da fazenda. Acaba tendo uma relação amorosa com Alcides (Juliano Cazarré). Quando Tenório descobre sua traição, ele a expulsa de casa. Tempos depois, como vingança, ele sequestra o peão e o submete a um estupro corretivo.

São duas as mudanças importantes no desfecho da história de Maria Bruaca. Em 1990, Tenório castra Alcides, enquanto, na novela exibida em 2022, ele o estupra. Na primeira versão, Maria e Alcides deixavam o Pantanal humilhados, sem se despedir de ninguém; no *remake*, os dois vão para o Paraná retomar suas terras e reaparecem felizes no último capítulo. Quanto à recepção, a Maria de 2022 teve grande popularidade; foi vista como uma heroína nacional. Em entrevista à revista *Marie Claire*, Isabel Teixeira comentou: “Na

versão de 1990, a Angela [Leal], que fez a Bruaca, era atacada nas ruas. Eu, em 2022, ouço só elogios. Me dizem que a Bruaca presta um serviço de redenção às mulheres” (Tozze; Cortêz, 2022). A empatia do público, em 2022, aponta para uma maior sensibilização social em relação às violências contra as mulheres.

Maria é, em ambas as versões, um rico objeto de investigação sobre o ainda atual tema da misoginia: as constantes humilhações morais e psicológicas proferidas por Tenório marcam a continuidade da prática do discurso de ódio contra as mulheres. Ao analisar o percurso histórico-cultural de nossa noção ocidental sobre o feminino, Howard Bloch (1995) defende que a ideia de que as mulheres são inferiores e subordinadas aos homens não é, em si, a essência da misoginia: para ele, a repetitividade e a continuidade do maldizer às mulheres colocam a linguagem como central na investigação e na reflexão sobre o tema. A definição da misoginia como um ato de fala no qual as mulheres são o sujeito de uma frase que as predica (positiva ou negativamente) e as coloca em um ato de essencialização, cujo efeito é sua eliminação do palco histórico do mundo, é a alienação de suas individualidades da esfera dos eventos. No caso de Maria, essa essencialização se dá em seu *ser-para-o-homem*: como filha de um proprietário de terras, ela é o meio através do qual Tenório busca seu poder; como esposa e amante, ela é o vetor do embate de masculinidades que se dá entre o algoz Tenório e o apaixonado Alcides.

Refém de uma relação abusiva, Maria trilha um caminho tortuoso e difícil de libertação. Ela começa assumindo-se como um ser desejante e desejável, capaz de quebrar convenções e barreiras morais, por meio do seu caso com Levi (Leandro Lima) e, depois, com seu romance com Alcides. Porém, seu processo não se resume à questão sexual. O momento mais simbólico de sua emancipação se dá quando, após ser expulsa de casa, ela transpõe os limites territoriais da fazenda e se torna “Maria Chalaneira”. Ela faz amizade com Eugênio e passa a trabalhar e viver com ele, sem destino, no sobe e desce do rio, num ambiente em que tudo é puro fluxo. Nesse contexto, foram exibidas algumas cenas emocionantes, em que Isabel Teixeira solta a voz, cantando ao lado de Almir Sater clássicos das modas de viola, como “Meu Primeiro Amor” e “Chalana”. Há um momento especialmente nostálgico e cheio de intertextualidade, quando a atriz cantarola “Romaria”, uma das composições mais famosas do seu pai, Renato Teixeira.

É interessante perceber como Maria se contrapõe e, ao mesmo tempo, se encontra no lugar de opressão com a personagem Zuleica. No início da trama, ainda que ocupe o lugar da amante, Zuleica parece estar em situação privilegiada em relação à simplória Maria. Ela vive em São Paulo, uma metrópole, tem sua profissão, a enfermagem, e é emocional e economicamente independente. Tenório a trata com respeito e consideração. No decorrer da história, entretanto, a situação vai se alterando. Quando abandona tudo para morar no Pantanal, Zuleica perde sua identidade e vai, pouco a pouco, ocupando o lugar da “bruaca”. Depois da saída de Maria da fazenda, ela assume os trabalhos pesados da casa e passa por maus momentos ao vivenciar de perto as vilanias de Tenório.

Além disso, Zuleica é uma mulher que esconde um passado de muito sofrimento. Conhecemos sua história na cena em que conta para Marcelo que ele não é filho de Tenório, mas fruto de um estupro. Aqui, a questão da interseccionalidade se apresenta de forma clara. A violência sofrida é atribuída a um somatório de opressões entrecruzadas. Trata-se de uma mulher negra e em situação de subalternidade. Zuleica conta que começou a trabalhar num grande hospital logo que concluiu o curso de enfermagem:

Eu era a primeira da minha família a entrar num lugar como aquele sem uma vassoura na mão. [...] Eu sempre tive que ser muito boa em tudo o que me propus a fazer na vida. Por isso, logo caí nas graças do cirurgião, um cirurgião renomado, chefe da cirurgia do hospital. Ele passou a me levar para todas as cirurgias que ele fazia. [...] Então, toda aquela falsa admiração virou uma sucessão de assédios. Piadinhas indelicadas, comentários maliciosos, convites indiscretos e cada vez mais insistentes. Eu me tornei uma obsessão para ele. Ele me queria porque queria. Não aceitava “não” como resposta. Imagina uma enfermeira novata rejeitar o chefe, o bambambã do hospital. Depois, eu descobri a fama dele. Ele não fazia nada às claras, mas o hospital inteiro sabia o que ele fazia com as mulheres que trabalhavam com ele. [...] Naquela época - parece um absurdo dizer isso hoje -, mas era um comportamento muito comum. Aliás, até hoje existem mulheres que são assediadas e violentadas todos os dias nos hospitais, em todos os lugares, e não têm coragem de denunciar.

Imagina naquela época. Era como se um homem num cargo de poder tivesse autonomia para cometer qualquer tipo de abuso, tendo a certeza de que jamais seria punido (Pantanal, 2022).

Ao ser perguntada se não conseguiu denunciar, a resposta de Zuleica é bastante enfática e significativa em relação à mensagem que se queria passar: “Eu? Uma mulher preta em início de carreira, enfermeira, fazer uma denúncia contra um homem branco, chefe de cirurgia do hospital? Quem ia acreditar em mim?” (Pantanal, 2022).

Com relação à problemática de gênero, vale ainda destacar outra cena, bastante pedagógica, em que Zuleica critica Renato por assediar Zefa. O rapaz tenta se defender, dizendo que tinha apenas feito um carinho na moça, ao que a mãe responde:

Só um carinho? Foi só um elogio, uma olhada indiscreta, um comentário sobre a bunda... Que isso, Renato?! [...] Você sabia que isso que você fez é assédio sexual? Você tem noção de que isso é crime? Isso dá cadeia. [...] Meu Deus, você não tem ideia do desgosto que eu tenho de pensar que um filho meu fez uma mulher passar pelos mesmos horrores que, um dia, eu passei. [...] me escuta para eu não ter que repetir nunca mais o que eu vou te dizer: não interessa que parecia que ela estava te dando mole, não interessa a roupa que ela estava usando. Não interessa. Se uma mulher, ou qualquer pessoa, te disser não, é não. Você está me entendendo, Renato? Não é não! (Pantanal, 2022).

As representações de gênero no *remake* de *Pantanal* configuram um dos eixos de maior transformação em relação à versão original da novela, evidenciando um esforço deliberado de atualização diante das mudanças no debate público sobre o lugar das mulheres, os regimes de masculinidade e a crítica às violências simbólicas e físicas de gênero. Embora diversos personagens da obra permitam observar essas reconfigurações – como Zuleica, Guta, Juma, Tenório, José Leônicio e Jove –, nesta seção priorizamos a análise da personagem Maria Bruaca, por sua trajetória concentrar, de forma exemplar, um processo de ruptura com o silenciamento e a subalternidade femininas, mobilizando amplamente a empatia do público e se tornando um dos principais símbolos da sensibilidade contemporânea em relação à temática.

A escolha desse foco se justifica, portanto, tanto pela centralidade da personagem nos desdobramentos da trama quanto pela forte repercussão pública que sua transformação narrativa gerou – o que a tornou não apenas uma personagem dramática, mas também um fenômeno cultural. Sua jornada de emancipação, da submissão ao desejo e à autonomia, é atravessada por discursos sobre maternidade, sexualidade, violência, trabalho e pertencimento, ressoando com debates urgentes sobre misoginia estrutural, violência doméstica e sororidade.

No entanto, vale destacar que outras personagens também mobilizam construções significativas de gênero. Zuleica, por exemplo, tensiona a figura da “segunda esposa”, tradicionalmente associada à rivalidade feminina, ao assumir uma postura de solidariedade e escuta diante do sofrimento de Maria. Além disso, a personagem revela um histórico de violência sexual em sua trajetória profissional, que expande a discussão para o campo da interseccionalidade, ao problematizar as desigualdades enfrentadas por mulheres negras no ambiente de trabalho.

Guta, por sua vez, assume uma postura contestadora frente ao pai autoritário e à estrutura patriarcal da fazenda, simbolizando uma juventude mais crítica, que recusa as hierarquias tradicionais. Já Juma (Alanis Guillen), personagem icônica desde a versão original, representa uma feminilidade indomável, ligada à natureza e ao mistério, e cuja adaptação recente acentuou ainda mais sua autonomia e resistência à domesticação, inclusive simbólica.

Finalmente, é preciso considerar que as masculinidades em disputa também são parte essencial do debate de gênero na novela. Tenório encarna uma masculinidade violenta e autoritária, enquanto Jove (Jesuíta Barbosa) representa um modelo alternativo, mais sensível e não hegemônico, frequentemente colocado em contraste com a visão de mundo do pai, José Leôncio.

Essas construções múltiplas e, por vezes, contraditórias, revelam como *Pantanal* opera como território discursivo de negociação entre valores tradicionais e novas formas de subjetivação, compondo um quadro complexo e dinâmico das questões de gênero na teledramaturgia contemporânea.

6 Meio ambiente

A nova versão de *Pantanal* já aguçou a curiosidade da crítica e do público geral. Programada para estrear em 2021, a novela foi adiada

devido à pandemia de Covid-19. Além da esperança de que o *remake* conseguisse alavancar a audiência do horário nobre, também era esperado que a novela criasse oportunidades para o bioma, tanto no que diz respeito ao estímulo do turismo de natureza como, principalmente, ao aproximar a sociedade dos debates ambientais acerca da urgência em propor políticas públicas para garantir uma maior conservação daquela que é uma das mais importantes áreas úmidas e de água doce do planeta.

Diferente da primeira versão, que objetivou levar ao Brasil e ao mundo as belezas do Pantanal, o *remake* vem para contrapor a magnitude do bioma com as questões ambientais. Bruno Luperi comentou em suas redes sociais sobre os grandes incêndios que atingiram a região em 2020:

Essa adaptação visa lançar luz sobre questões e debates sensíveis para a sociedade ao longo da trama, buscando, além do mero entretenimento, propor, quem sabe, uma reflexão importante para o Brasil. Tenho fé que atores, atrizes e músicos não estarão em extinção quando esse dia chegar, mas de nada adiantará tanto talento reunido se não houver Pantanal (Luperi, 2020).

Era esperado, então, que a nova versão da novela não romantizasse a ação humana. Dessa forma, a equipe de pesquisa da Globo realizou a análise de dados sobre queimadas, desmatamento e falta de água e concluiu que o bioma perdeu 12% da cobertura de vegetação nativa nas últimas três décadas, uma área equivalente a 12 vezes o tamanho da cidade de São Paulo (Filippe, 2022). Só em 2020, o fogo consumiu cerca de 26% da mata. Um Pantanal mais seco é, portanto, mais propício à expansão da agropecuária, que também marca presença na trama. Um dos pontos que merece destaque e que exemplifica muito bem as diferenças contextuais entre as duas versões é a abertura. Em 1990, o foco estava principalmente nos animais exóticos do bioma, pouco nas paisagens, e chama a atenção a nudez feminina. A mulher aparece como animal, também exótica e sedutora. Já em 2022, não há nudez. O foco é cem por cento nas paisagens do bioma, com adição de um novo elemento ao cenário: o gado.

O gado e a diminuição dos níveis de água no Pantanal são assuntos constantemente tratados por José Leônicio, que, apesar de ser um grande empresário do agronegócio, tem consciência ambiental.

Tenório, que possui um passado obscuro envolvendo grilagem de terras no sul do país, busca uma forma de desenvolver uma atividade lucrativa na região e tenta convencer Leôncio a se envolver com garimpo e extração de madeira. A resposta é categórica:

Eu nunca mexi e nem quero saber de mexer com garimpo, Tenório. Não ia aguentar a vergonha de tá poluindo o rio com mercúrio, esburacando tudo. O homem tem que parar de explorar o que está debaixo da terra para cuidar melhor do que tem por cima. O amigo não sabe que é proibido por lei explorar madeira ilegal e garimpo? Por causa do jeito que as coisas vão, esses produtores de riqueza vão botar o Brasil é dentro do buraco (Pantanal, 2022).

Os filhos de José Leôncio também seguem a cartilha do pai. Logo que chega ao Pantanal, Jove (Jesuíta Barbosa) vai dar uma volta com Tadeu para conhecer a região. Ao olhar toda a beleza do local, comenta que aquilo era um paraíso com os dias contados:

Não sou eu que estou dizendo, não. São as águas dos rios cada dia mais turvas. Pelo que estão fazendo rio acima. Derrubando tudo, botando lavoura em tudo que é canto, tacando fogo nas matas (Pantanal, 2022).

Tadeu, então, responde:

Por isso que o padrinho não permite fogo aqui de jeito nenhum. Fogo aqui é só em caso de última ‘precisão’ e olhe lá. Sempre com o aceiro redobrado, de olho nos ventos, na época certa, nunca na seca, nunca! Eu mesmo nem lembro a última vez que tivemos fogo aqui (Pantanal, 2022).

Já o Velho do Rio (interpretado por Osmar Prado) é uma espécie de entidade, figura mística que se apresenta ora em forma de gente, ora em forma de sucuri. É o guardião do Pantanal. Justamente por isso, o personagem assume uma postura combativa quando o assunto é a ameaça à região. Em uma de suas cenas emblemáticas, ele discorre sobre os venenos dos rios e as maldades do homem:

Essas águas que chegam aqui, quando chegam, não são mais como eram antes. Não são mais tão limpas. Trazem nelas veneno, mercúrio. Trazem o cheiro da morte. De onde vem esse veneno que ninguém fala? Que essa gente finge que não vê? Pior do que aquele que mata um bicho, é aquele que envenena as águas de um rio porque esse mata tudo. Mata sem deixar rastro. Mata às vezes “inté” sem nem saber que matou. Tudo que vive no rio morre junto dele. O peixe que não morrer envenenado envenena as aves que vão comer ele. Envenena as capivaras, as ararinhas, as onças. Envenena até o bicho homem. E eu me pergunto: quantos peixes vão ter que morrer, quantas aves, quantos bichos de quantas raças diferentes vão ter que se ir até que alguém faça alguma coisa? Até onde vai essa mortandade? Até quando isso vai ficar sem castigo? De todas as maldades que o bicho homem faz? (Pantanal, 2022).

Além das modulações nos discursos de personagens, como vimos nos casos do Velho do Rio, protetor do meio ambiente, e José Leôncio, que negocia o lugar do agronegócio nas dinâmicas ambientais do bioma, a nova versão de *Pantanal* também aborda diretamente as crescentes queimadas. No capítulo 80, incêndios começam a ocorrer perto da fazenda dos Leôncio, mobilizando alguns personagens deste núcleo. Logo nas primeiras cenas, o antagonista Tenório discute com seu filho a possibilidade de venda de algumas de suas terras para um político do Maranhão. Em seguida, vemos o Velho do Rio caminhando pela mata e sentindo “um cheiro que vem de longe” – momento em que vemos, em primeiro plano, o fogo se espalhando. O capítulo segue com o desenvolvimento de outras tramas e, quando volta ao Velho do Rio, ele fala inconformado: “Isso não pode tá acontecendo, não pode. O fogo não vem da seca, só vem quando cai raio... e raio só vem quando tem chuva. De onde é que tá vindo isso?” (Pantanal, 2022). Depois, o personagem caminha em direção ao fogo: “Isso vai se espalhar pra tudo que é canto, vai transformar a terra numa fornalha, vai matar tudo que vir pela frente. Eu não posso deixar esse fogo! Eu tenho que acabar com ele” (Pantanal, 2022).

Vemos, então, um segundo plano da floresta queimando e, logo depois, voltamos ao desenrolar da conversa de Tenório e seu filho, iniciada no começo do capítulo. O vilão afirma que irá vender

terras no Pantanal para um “laranja” do político maranhense, e seu filho o confronta, acusando-o de ser grileiro de terras. O curioso é que, apesar das cenas marcantes do Velho do Rio anunciando o fogo, os demais personagens não parecem perceber o que estava acontecendo. Apenas Juma e José Leôncio, que têm vínculos afetivos com o Pantanal e com o Velho do Rio, afirmam estar sentindo “uma angústia no peito”.

O ponto de destaque tem início aos 33 minutos do capítulo, momento em que são exibidas cenas reais de queimadas, registradas pelo cineasta e documentarista Lawrence Wahba, parte do documentário *Jaguetê Avá: Pantanal em Chamas* (2021). Essas imagens são intercaladas com cenas ficcionais que constroem a presença do Velho do Rio no meio do incêndio. Dentre os registros exibidos, estão uma sequência em que bombeiros tentam controlar o fogo, além de fotos de animais feridos e mortos. As imagens são apresentadas por cerca de três minutos, em silêncio, sem nenhuma música ao fundo – apenas com alguns efeitos sonoros sutis. Em seguida, a vinheta de intervalo comercial também entra em silêncio. É curioso observar como, para incluir na narrativa uma questão ambiental contemporânea, foi escolhida, como estratégia estilística, a inserção de imagens reais, expondo de forma mais direta a relação entre a ficção e a realidade.

A sequência termina com o Velho do Rio, em sua forma de cobra, agonizando – simbolizando o “espírito da natureza” vitimado pelo fogo. Após esse capítulo, a narrativa segue sem grandes menções à queimada ou ao personagem e, apenas no capítulo 83, descobrimos que o Velho do Rio, como sucuri, foi resgatado por bombeiros. Na cena, veterinários comentam que cobras como aquela logo serão extintas por conta dos danos ao seu bioma de origem. A exibição de cenas de queimadas gerou muito engajamento nas redes sociais e na mídia jornalística².

Depois desse capítulo, a narrativa seguiu abordando questões ambientais, especialmente a partir da contraposição entre os comportamentos de José Leôncio e Tenório. Os embates, presentes na estrutura da narrativa original, foram atualizados e permitiram a exploração de diversas pautas contemporâneas. Por exemplo, Tenório tenta convencer José Leôncio a montar um *resort* na região, em parceria com ele. Na trama original, a proposta era criar jacarés para a produção de couro (Fidalgo, 2022), uma questão em sintonia com o contexto de exibição da novela, tendo em vista que a caça a

2 Alguns exemplos podem ser conferidos em Moreira (2022) e Pazin (2022).

animais silvestres era um assunto em discussão na época, já que fora apenas dois anos antes, em 1988, que a instituição da Lei Fragelli criminalizou a prática (Moreno, 2019).

À época da exibição do *remake*, o discurso ambiental também foi fortemente associado à produção da novela, cujos impactos ambientais foram anunciados como reduzidos (Globo Repórter, 2022). Até a onça escalada para viver Juma Marruá era um animal oriundo de uma ONG que resgata vítimas de caça e tráfico (Oswald, 2024). O elenco também se engajou na pauta ambiental. O protagonista Marcos Palmeira, dono de 200 hectares de terras na região serrana do Rio de Janeiro, anunciou que sua fazenda fazia parte de um projeto de reflorestamento em parceria com o Instituto Terra de Preservação Ambiental, e que ele tinha realizado o plantio de cerca de 200 mil espécies nativas da Mata Atlântica no espaço (Sant'Anna, 2022). Juliana Paes declarou que, durante as gravações, conheceu os projetos do Instituto Arara Azul e aceitou o convite de ser embaixadora da ONG (Camargo, 2022).

Vale observar que *Pantanal* também foi um sucesso de vendas internacional (Observatório da TV, 2022), e que, nas peças de lançamento da novela no exterior, dialogando com um público menos afetado pela nostalgia, o *remake* foi vendido como uma obra de temática ecológica. Na sinopse veiculada pela página oficial da Globo para o comércio internacional no LinkedIn, a novela é apresentada a partir da biodiversidade e dos cenários do Pantanal, reforçando o lugar desta pauta como um dos principais aspectos da adaptação, em diálogo direto com o contexto contemporâneo³.

Vale pontuar que, apesar da abordagem positiva em relação às questões ambientais, o *remake* também sofreu críticas pela representação do agronegócio. Foi justamente a partir da década de 1990, após a exibição da versão original da novela, que o Pantanal experimentou um crescimento exponencial da agropecuária. Segundo dados do MapBiomas, iniciativa que analisa a cobertura vegetal no Brasil, entre 1985 e 2019, a área destinada à agropecuária no Pantanal aumentou em 259%. A expansão mais expressiva ocorreu entre os anos de 1989 e 1999, quando o espaço para pastagem cresceu 78,5%, saindo de 822,7 mil hectares para 1,4 milhão de hectares (Morel, 2020).

3 A sinopse curta encontrada em publicações da página é: "*Pantanal unfolds the gripping saga of the Leônicio and Marruá families, set against the backdrop of one of the planet's most bio diverse ecosystems, the Pantanal. This rich and diverse landscape serves as the perfect canvas for a story filled with passion, drama, and intrigue*" (Globo International Distribution, 2024).

Assim, a construção do personagem José Leôncio foi amplamente criticada por setores da sociedade civil que combatem os danos causados pelo agronegócio no Pantanal (Pittelkow, 2022). O *remake* seguiu a proposta da obra original, retratando um empresário como um idealista que coloca sua consciência ambiental acima dos negócios. Esse aspecto foi muito abordado nas reuniões que ele tinha com os executivos Davi (Lucci Ferreira) e Matilde (Mareiz Rodrigues) que, responsáveis por gerir os negócios do empresário em Campo Grande, sempre lhe apresentavam as “cobranças do mercado”. Leôncio resiste, reforçando a imagem contraditória do protagonista enquanto um homem que, apesar de ter se tornado milionário por meio do agronegócio, protege a natureza (Extra, 2022).

7 Comentários finais

O *remake* de *Pantanal* reafirma a força da teledramaturgia brasileira como um campo de construção de narrativas que articulam memória, cultura e debates sociais contemporâneos. Ao revisitar uma obra icônica, a nova adaptação não apenas resgatou o legado da versão original, mas também promoveu atualizações significativas, que dialogam com temas urgentes, como meio ambiente, diversidade racial e representações de gênero. O apelo à nostalgia desempenhou um papel central nesse processo, funcionando tanto como um elemento afetivo de conexão com o público quanto como uma estratégia de mercado que se insere em um contexto mais amplo de revalorização de conteúdos do passado.

A análise realizada permitiu compreender que a nostalgia midiática não é homogênea, mas atravessada por diferentes sentidos e intencionalidades. O *remake* de *Pantanal* operou um equilíbrio entre a repetição e a inovação, garantindo a familiaridade necessária para cativar espectadores da versão original, ao mesmo tempo em que introduziu mudanças para atender às expectativas do público contemporâneo. A reconfiguração de personagens e tramas demonstrou que a teledramaturgia pode ser um espaço de negociação de valores culturais, em que discursos sobre cidadania, pertencimento e identidade são constantemente revisitados e ressignificados.

Nosso objetivo foi analisar de que maneira o *remake* articula passado e presente para incorporar debates contemporâneos sobre raça, gênero e meio ambiente, valendo-se de sua condição de obra referencial da teledramaturgia nacional. A nostalgia,

nesse sentido, não é vista como um mero retorno ao conhecido, mas como uma prática cultural que permite reinscrever novos sentidos em narrativas consagradas. A metodologia interpretativa aplicada à narrativa audiovisual, somada à análise de repercussões públicas, permitiu mapear como esses deslocamentos simbólicos se estruturaram na trama e foram recebidos socialmente.

No que diz respeito à questão racial, a introdução de um núcleo negro – inexistente na versão original – representou um avanço na representatividade, ao passo que também evidenciou limitações da novela em promover uma distribuição equitativa de poder narrativo. A posição subalterna de Zuleica e de seus filhos, embora rompida por momentos de agência e crítica ao racismo estrutural, ainda se insere em um imaginário hierarquizado, reforçando a urgência de uma teledramaturgia mais radicalmente diversa.

Na dimensão de gênero, o destaque para Maria Bruaca ilustra um processo de subjetivação feminina que desloca a lógica da submissão para uma afirmação de autonomia e desejo. A ampla empatia do público com sua trajetória indica uma sensibilidade crescente em relação à violência contra as mulheres. Paralelamente, personagens como Zuleica, Guta, Juma e até mesmo os homens da trama (como Tenório e Jove) compõem um mosaico de experiências que revelam disputas contemporâneas sobre masculinidade, sororidade, resistência e emancipação.

O eixo ambiental, por sua vez, destaca-se como uma das inovações mais contundentes do *remake*, tanto pelo enraizamento da temática ecológica na narrativa quanto pelo uso de estratégias estéticas, como a inserção de imagens reais das queimadas. A figura do Velho do Rio, já simbólica na versão original, é aqui intensificada como guardião do bioma e voz da denúncia. Ainda que o protagonista José Leôncio seja retratado como um pecuarista consciente, a narrativa dialoga criticamente com as contradições entre conservação ambiental e expansão agropecuária – ainda que sem as tensionar profundamente.

Dessa forma, o *remake* de *Pantanal* exemplifica o potencial da ficção televisiva como espaço de negociação entre tradição e mudança, memória e crítica, afetividade e política. A nostalgia, longe de ser apenas um recurso emocional, atua como linguagem que permite reencenar o passado com os olhos do presente, abrindo brechas para discursos mais plurais sobre cidadania e pertencimento. Ao atualizar temas caros à sociedade brasileira por meio de uma obra consagrada, *Pantanal* reafirma o papel central da

teledramaturgia na construção da memória coletiva e na mediação simbólica de conflitos e identidades em constante transformação.

O *remake* de *Pantanal* reafirma a teledramaturgia como um campo dinâmico e em constante negociação entre memória e inovação, tradição e mudança. Ao revisitar um clássico, a obra demonstrou que as narrativas do passado podem ser ressignificadas a partir das demandas do presente, gerando novos diálogos e interpretações. A complexidade da adaptação e a recepção da novela indicam que a ficção televisiva continua a desempenhar um papel relevante na articulação de debates sociais, promovendo reflexões sobre identidade, cidadania e pertencimento na sociedade brasileira contemporânea.

Referências

BARROS, C. K.; JOHN, V. M. Representação feminina nas telenovelas da Rede Globo: mapeamento das heroínas e vilãs nas produções do horário nobre de 1980 a 2010. In: LEMOS, L. P.; ROCHA, L. L. (org.). *Ficção seriada: estudos e pesquisas*. Votorantim: Provocare, 2021. p. 289-307.

BLOCH, H. *Misoginia medieval e a invenção do amor romântico ocidental*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

BORGES, R. C. S.; BORGES, R. *Mídia e racismo*. Brasília, DF: ABPN, 2012.

BOYM, S. *The future of nostalgia*. New York: Basic Books, 2001.

CAMARGO, S. Após interpretar Maria Marruá e se apaixonar pelo Pantanal, Juliana Paes se torna Embaixadora do Instituto Arara Azul. *Conexão Planeta*, [S. l.], 9 jun. 2022. Disponível em: <https://conexaoplaneta.com.br/blog/apos-interpretar-maria-marrua-e-se-apaixonar-pelo-pantanal-juliana-paes-se-torna-embaixadora-do-instituto-arara-azul/>. Acesso em: 13 jun. 2025.

CASTRO, S. Mulher branca na 1ª versão, Zuleica encarna consciência racial em Pantanal. *Notícias da TV*, [S. l.], 10 jun. 2022. Disponível em: <https://noticiasdatv.uol.com.br/noticia/novelas/mulher-branca-na-1-versao-zuleica-encarna-consciencia-racial-em-pantanal-82791>. Acesso em: 12 jun. 2025.

CROSS, G. *Consumed nostalgia: memory in the age of fast capitalism*. New York: Columbia University Press, 2015.

EXTRA. Relembre falas de José Leônicio em “Pantanal” sobre preservação neste Dia Mundial do Meio Ambiente. *Extra*, Rio de Janeiro, 5 jun. 2022. Disponível em: <https://extra.globo.com/tv-e-lazer/relembre-falas-de-jose-leoncio-em-pantanal-sobre-preservacao-neste-dia-mundial-do-meio-ambiente-25522633.html>. Acesso em: 13 jun. 2025.

FIDALGO, M. “Pantanal” terá capítulos maiores que a versão original. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 28 mar. 2022. Disponível em: <https://f5.folha.uol.com.br/colunistas/cristina-padiglione/2022/03/pantanal-tera-capitulos-maiores-que-a-versao-original.shtml>. Acesso em: 13 jun. 2025.

FILIPPE, M. Pantanal é o bioma que mais queimou desde a 1ª edição da novela. *Exame*, São Paulo, 7 abr. 2022. Disponível em: <https://exame.com/esg/pantanal-e-o-bioma-que-mais-queimou-desde-a-la-edicao-da-novela/>. Acesso em: 13 jun. 2025.

GLOBO INTERNATIONAL DISTRIBUTION. *Exciting News! “Pantanal” expands its reach to Puerto Rico [...]*. Los Angeles, 2024. LinkedIn: Globo International Distribution. Disponível em: <https://www.linkedin.com/feed/update/urn:li:activity:7112496260435107840/>. Acesso em: 13 jun. 2025.

GLOBO REPÓRTER. Produção de ‘Pantanal’ reduz impactos no meio ambiente durante as gravações. *Globo*, Rio de Janeiro, 27 mar. 2022. Disponível em: <https://g1.globo.com/globo-reporter/noticia/2022/03/27/producao-de-pantanal-reduz-impactos-no-meio-ambiente-durante-as-gravacoes.ghtml>. Acesso em: 13 jun. 2025.

HOLDSWORTH, A. *Television, memory and nostalgia*. Basingstoke: Palgrave, 2011.

KAY, J. B.; MAHONEY, C.; SHAW, C. *The past in a visual culture: essays on memory, nostalgia and the media*. Jefferson: MacFarland & Company, 2017.

LOPES, M. I. V. Telenovela brasileira: uma narrativa sobre a nação. *Comunicação & Educação*, São Paulo, n. 26, p. 17-34, 2003. Disponível em: <https://revistas.usp.br/comueduc/article/view/37469>. Acesso em: 12 jun. 2025.

LUPERI, B. *É impossível deixar qualquer tema sobrepor a importância do que vem acontecendo neste exato momento no Pantanal [...]*. [S. l.], 14 set. 2020. Instagram: @brunoluperi. Disponível em: https://www.instagram.com/p/CFIOZEcJ7f1/?utm_source=ig_embed&ig_rid=4ecf56e9-3806-44c3-8b9b-670c1371e891. Acesso em: 13 jun. 2025.

MOREIRA, R. Imagens de queimadas em “Pantanal” são reais e mostram impactos no bioma: “Ainda dói”, diz biólogo. *Globo*, Campo Grande, 29 jun. 2022. Disponível em: <https://g1.globo.com/ms/mato-grosso-do-sul/noticia/2022/06/29/pantanal-mostra-imagens-de-queimadas-e-faz-alerta-sobre-impactos-no-bioma-e-tudo-real-e-ainda-doi-diz-biologo.ghtml>. Acesso em: 13 jun. 2025.

MOREL, L. Dados do MapBiomas indicam que espaço para lavoura e pasto cresceu de 657,5 mil hectares para 2,3 milhões até o ano passado. *Campo Grande News*, Campo Grande, 19 set. 2020. Disponível em: <https://www.campograndenews.com.br/brasil/cidades/area-explorada-pela-agropecuaria-no-pantanal-aumentou-3-vezes-em-34-anos>. Acesso em: 13 jun. 2025.

MORENO, A. C. Da guerra contra coureiros aos criadouros legalizados: a saga do jacaré-do-pantanal. *Globo*, Rio de Janeiro, 28 jun. 2019. Disponível em: <https://g1.globo.com/natureza/desafio-natureza/noticia/2019/06/28/da-guerra-contra-coureiros-aos-criadouros-legalizados-a-saga-do-jacare-do-pantanal.ghtml>. Acesso em: 13 jun. 2025.

NIEMEYER, K. *Media and nostalgia: yearning for the past, present and future*. London: Palgrave Macmillan, 2014.

OBSERVATÓRIO DA TV. Pantanal bate recorde de vendas no exterior e pode roubar a coroa de Avenida Brasil. *Observatório da TV*, [S. l.], 13 dez. 2022. Disponível em: <https://www.uai.com.br/app/entretenimento/series-e-tv/2022/12/13/not-series-e->

tv,311214/pantanal-bate-recorde-de-vendas-no-exterior-e-pode-roubar-a-coroa-de-avenid.shtml#google_vignette. Acesso em: 13 jun. 2025.

OSWALD, V. Onça-atriz de “Pantanal” está entre “hóspedes” do projeto familiar que ajuda animais a voltarem à vida selvagem. *Globo*, Rio de Janeiro, 12 abr. 2024. Disponível em: <https://valor.globo.com/eu-e/noticia/2024/04/12/onca-atriz-de-pantanal-esta-entre-hospedes-do-projeto-familiar-que-ajuda-animais-a-voltarem-a-vida-selvagem.ghtml>. Acesso em: 13 jun. 2025.

PANTANAL, 2022. Disponível em: Globoplay. Acesso em: 13 jun. 2025.

PAZIN, A. Quem colocou fogo no Pantanal? Novela choca com queimadas e bichos mortos. *Notícias da TV*, [S. l.], 29 jun. 2022. Disponível em: <https://noticiasdatv.uol.com.br/noticia/novelas/quem-colocou-fogo-no-pantanal-novela-choca-com-queimadas-e-bichos-mortos-83934>. Acesso em: 13 jun. 2025.

PICKERING, M.; KEIGHTLEY, E. *The mnemonic imagination: remembering as creative practice*. London: Palgrave MacMillan, 2012.

PITTELKOW, N. Globo exime agronegócio de incêndios em remake de Pantanal. *De Olho nos Ruralistas*, São Paulo, 1 jul. 2022. Disponível em: <https://deolhonosruralistas.com.br/2022/07/01/globo-exime-agronegocio-de-incendios-em-remake-de-pantanal/>. Acesso em: 13 jun. 2025.

RIBEIRO, A. P. G. Mercado da nostalgia e narrativas audiovisuais. *E-Compós*, Brasília, v. 21, n. 3, p. 1-15, 2018. Disponível em: <https://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/1491/1861>. Acesso em: 12 jun. 2025.

RIBEIRO, A. P. G. et al. Remakes, reprises e cultura da nostalgia em tempos de Covid-19: dinâmicas da memória na teledramaturgia da Globo. In: LOPES, M. I. V.; SILVA, L. A. P. (org.). *Criação e inovação na ficção televisiva brasileira em tempos de pandemia de covid-19*. Aluminio: CLEA, 2021. p. 169-187.

SANT'ANNA, E. Zé Leônicio de “Pantanal”, Marcos Palmeira viu região empobrecer e investe em fazenda orgânica. *Estadão*, São Paulo, 12 jul. 2022. Disponível em: <https://www.estadao.com.br/sustentabilidade/ze-leoncio-tadeu-pantanal-marcos-palmeira-fazenda-organicos/>. Acesso em: 12 jun. 2025.

SANTIAGO, A. L. “Pantanal” vai tratar de racismo; elenco opina sobre o texto. *O Globo*, Rio de Janeiro, 1 abr. 2022. Disponível em: <https://kogut.oglobo.globo.com/noticias-da-tv/novelas/noticia/2022/04/pantanal-vai-tratar-de-racismo-ator-gabriel-santana-conta-que-o-elenco-da-sugestoes-e-propoe-mudancas.html>. Acesso em: 12 jun. 2025.

SPRENGLER, C. *Screening nostalgia: populuxe props and technicolor aesthetics in contemporary American film*. New York: Berghahn Books, 2011.

TOZZE, H.; CORTÊZ, N. O público e o privado de Isabel Teixeira: “Fiz dois abortos. Meus filhos vieram na hora que escolhi”. *Globo*, Rio de Janeiro, 29 jul. 2022. Disponível em: <https://revistamarieclaire.globo.com/Cultura/noticia/2022/07/o-publico-e-o-privado-de-isabel-teixeira-fiz-dois-abortos-meus-filhos-vieram-na-hora-que-escolhi.html>. Acesso em: 12 jun. 2025.

Temáticas cidadãs em um *Pantanal* encantado

Maria Ignês Carlos Magno (coordenadora)
Rogério Ferraraz (vice-coordenador)

João Paulo Hergesel
Nara Lya Cabral Scabin
Renan Claudino Villalon
Marcella Ferrari Boscolo
Ana Lúcia Pinto da Silva Nabeiro
Bernardo José Monteiro Lotti
Carlos Felipe Carvalho da Silva
Edilene de Souza Spitaletti dos Santos
Yuri Torrecilha

1 Introdução

A telenovela brasileira, como aponta Lopes (2009), age não somente como um recurso comunicativo, mediando o contato entre autoria, obra e recepção em larga escala, mas também atua de forma decisiva por meio do *merchandising* social. Mais recentemente conhecidas pela expressão “ações de responsabilidade social”, tais iniciativas só ocorrem pelo fato de a telenovela trazer em sua narrativa elementos da realidade nacional que refletem e refratam aspectos da sociedade, fomentando, em seu conteúdo, uma cadeia de significados que revelam seu caráter quase documentarizante, sem deixar de ser uma peça de entretenimento (Lopes, 2009). Esses aspectos sociais penetrados na ficção são o que chamamos de “temáticas cidadãs”.

A imbricação entre telenovela e sociedade pode ser justificada pelo fato de os produtos midiáticos serem pautados por contextos sociais, históricos e culturais, como explica Martín-Barbero

(2004). Jenkins, Peters-Lazaro e Shresthova (2020) definem como “imaginação cívica” a capacidade das pessoas de visualizarem alternativas às condições culturais, sociais, políticas e econômicas existentes, envolvendo não apenas a habilidade de imaginar um mundo melhor, mas também de se verem como agentes capazes de efetuar mudanças significativas. Com base nisso, os autores defendem que a cultura popular desempenha um papel crucial nesse processo, oferecendo recursos simbólicos que podem ser apropriados, remixados e reaproveitados para estimular a cidadania e impulsionar movimentos sociais (Jenkins; Peters-Lazaro; Shresthova, 2020).

Considerando a telenovela brasileira como um exemplo de produto capaz de fomentar a imaginação cívica, esta pesquisa investiga a construção das personagens Velho do Rio (Osmar Prado), Maria Marruá (Juliana Paes) e Cramulhão (Gabriel Sater), de *Pantanal*, a fim de compreender as estratégias e o processo de absorção pela ficção televisiva de alguns dos inúmeros contos de encantamento que fazem parte de nossa cultura, desde os de influência portuguesa, como os contos maranhenses, por exemplo, passando pelos amazônicos, até os do centro-oeste, cenário do objeto de nossa pesquisa, associando-os a questões sociais emergentes, discutindo ainda sua constituição narrativa e estilística. De um lado, busca-se identificar características dessas personagens que evidenciem a conexão com as narrativas orais criadas e difundidas na cultura brasileira em geral e, especialmente, na pantaneira; de outro, pretende-se descrever como essas mesmas personagens são construídas narrativa e estilisticamente a ponto de se tornarem elementos relevantes para o desenvolvimento da telenovela e para a discussão sobre temas sociais fundamentais à promoção da cidadania.

Ao longo dos capítulos de *Pantanal*, chamam-nos a atenção três personagens: Velho do Rio, Maria Marruá e Cramulhão. Resumidamente, Velho do Rio é uma entidade misteriosa, entre o terreno e o espiritual, que protege os animais e o ambiente pantaneiro, ora aparecendo como homem, ora como cobra; Maria Marruá é uma mulher que vira onça para proteger sua filha e que, em noite de lua cheia, sai para caçar alimento, afastando com seu rugido quem vai importunar sua família; Cramulhão, por sua vez, é um ser demoníaco que aceita fazer pactos nos quais oferece algo em troca do coração e da alma da pessoa que lhe faz algum pedido – no caso, quem o incorpora é o personagem Trindade (Gabriel Sater).

Escobar (2010), por exemplo, ao dedicar-se à análise dos aspectos fantásticos da primeira versão de *Pantanal*, produzida em 1990, parte das personagens Trindade, Velho do Rio e Juma Marruá (interpretada, no *remake* de 2022, por Alanis Guillen) para discutir o impacto dos referidos elementos no desenvolvimento da história e na percepção do público. Para a autora, ao misturar realismo e elementos fantásticos, a telenovela proporciona uma representação do povo brasileiro, além de desempenhar o papel de aproximar o público do verossímil e do inverossímil, estimulando reflexões sobre fé, superstição e a complexidade da condição humana. Já Scabin, Nabeiro e Ferraraz (2024), ao observarem as temáticas político-sociais presentes no *remake* de 2022 a partir da circulação de memes no Instagram, destacam que as produções de fãs abordam temas como acesso à educação, homofobia e direitos da mulher, evidenciando cenas e personagens específicos da trama. A análise revela como os memes articulam elementos ficcionais da novela com referências não ficcionais da sociedade brasileira, além de reforçarem laços comunitários entre os fãs da telenovela e participarem de debates político-sociais contemporâneos. Para os autores, essa dinâmica de circulação de memes demonstra a forma como os espectadores-internautas se apropriam da narrativa televisiva para produzir significados e participar ativamente da cultura digital.

Com base nas discussões teóricas, nas relações possíveis entre poética televisiva e contexto sociocultural e nas observações do grupo autor deste capítulo sobre a produção e a circulação de *Pantanal*, indagamos: como a telenovela brasileira tende a acionar temáticas cidadãs por meio de suas personagens fantásticas e como a narrativa e o estilo colaboram com essa abordagem?

2 Sobre personagens, estilos e memes

A vastidão dos matos, dos rios, dos chapadões desolados, as caatingas de vegetação rala do litoral, cheiroso de cajueiro, não estava vazia de entidades poderosas e ardentes. [...]. No cadinho das florestas e das águas tropicais, o Olharapos se tornava Mapinguari, o Bicho-Homem era o Capelobo, as cobras encantadas convergiam para o reino das mboiaçú ou das boiunas (Cascudo, 2012, p. 48).

A literatura sempre desempenhou um papel importante no desenvolvimento e na consolidação da telenovela brasileira. Há uma intersecção entre a literatura que se manifesta nos livros e a literatura popular, que tem na oralidade um de seus elementos principais (Fernandes, 2002). É nesta manifestação cultural que *Pantanal* se apoiou para apresentar as personagens que estão no centro desta pesquisa: lendas e mitos que foram forjados na ficção televisiva, mas que mantêm raízes em relatos orais impregnados por vivências pessoais e memórias coletivas, como observa o próprio autor a respeito da criação do Cramulhão (Memória Globo, 2008). Trata-se, portanto, de elementos do campo do folclore brasileiro, compreendido como as “criações culturais de uma comunidade, baseado nas suas tradições expressas individual ou coletivamente, representativo de sua identidade social” (Comissão Nacional de Folclore, 1995, p. 1).

O grupo autor deste capítulo permanece com a sua proposta teórico-metodológica de análise da ficção televisiva, já trabalhada em publicações anteriores da Rede Obitel Brasil, de manter o foco da pesquisa na constituição dos produtos televisivos – em particular, no processo de contar a história e na matéria audiovisual, respectivamente, a narrativa e as imagens e os sons que compõem a textura sensível de cada produto. No entanto, neste estudo, concentra-se num campo específico que atravessa a narrativa de *Pantanal*: o universo dos mitos e das lendas populares, representados pelas personagens Velho do Rio, Maria Marruá e Cramulhão, bem como as questões sociais por elas trazidas à tela.

O Velho do Rio, guardião espiritual que zela pela natureza e a protege da maldade dos homens, cura as pessoas e as auxilia quando elas se perdem na imensidão do Pantanal, assumindo a forma de sucuri, foi inspirado em quatro lendas da região: Pai do Mato, Minhocão, Sinhozinho e Pé de Garrafa. Pai do Mato ou Mãozão, uma das lendas mais antigas do bioma, é uma entidade que, de acordo com o imaginário, pode assumir forma de um bicho peludo, como uma anta, ou forma humana, como um homem cabeludo e barbudo. Mãozão ecoa um forte grito nas matas, que não deve ser respondido – caso contrário, a pessoa pode enlouquecer. A segunda lenda citada é a do Minhocão. O Minhocão também é uma serpente longa de cor escura. Segundo a história, ela deixa marcas de sua grande cabeça pelas margens dos rios e, quando agitada ou com fome, derruba embarcações e devora pescadores. Um imenso ruído anuncia a chegada do Minhocão. Caso a pessoa sobreviva a

um ataque do monstro, pode enlouquecer. Também há a lenda do Sinhozinho, um frei misterioso que percorreu a região de Bonito nos anos 1930. Apesar de pequeno em estatura e incapaz de falar, era conhecido por seus poderes de benzer, curar e se comunicar de maneira peculiar. Já o Pé de Garrafa, quarta lenda, tem como característica um corpo coberto de pelos, exceto ao redor do umbigo, que seria o ponto vulnerável de sua figura monstruosa. Além disso, possui apenas um pé, segundo algumas narrativas, no formato de um fundo de garrafa, deixando rastros por onde passa. Quando tem seu território invadido, solta fortes assobios e pode hipnotizar aquele que se atreve a encará-lo. A vítima é levada para sua caverna, onde é devorada.

Já a personagem do Cramulhão, também conhecida como Famaliá e Capeta da Garrafa, entre outros nomes, é um ser oriundo de um pacto que as pessoas afirmam que se pode fazer com o diabo. Esse pacto consiste, na maioria das vezes, de uma troca: a pessoa pede riqueza, e o diabinho lhe servirá a vida toda e, no fim dela, levará sua alma. Figura recorrente nas novelas de Benedito Ruy Barbosa, como *Renascer* e *Paraíso*, não à toa lembra as lendas europeias. A proximidade entre as diversas lendas permite adaptá-las com facilidade.

Das origens lendárias para a construção das personagens, quais estratégias e recursos narrativos e estilísticos foram acionados na obra de Benedito Ruy Barbosa (1990), conduzida, na versão de 2022, por Bruno Luperi?

3 Acima do bem e do mal, os encantados de *Pantanal*

No universo narrativo de *Pantanal* (2022), a circularidade do tempo, a ancestralidade e o encantamento perpassam as trajetórias de Maria Marruá, Velho do Rio e Cramulhão, evocando a contribuição fundamental dos mitos dos povos tradicionais para a construção do imaginário coletivo brasileiro. Como nos lembra Nêgo Bispo (2021), a história não segue uma linha reta, mas se renova em começo, meio e começo.

Todos os caminhos levam à ancestralidade na trama, em que o encantamento é passado aos descendentes do clã Leôncio como legado. A alegoria mítica de *Pantanal* vai além de seus personagens e seus destinos; ela decodifica para o público outras possibilidades de relação com a terra. Personagens tão grandiosos quanto o bioma – a maior onça, a maior sucuri, o maior violeiro – também estão

vulneráveis ao Antropoceno, chamando nossa atenção para o fato de que, embora a natureza manifeste sua vocação para a eternidade para além dos dramas humanos (Machado; Becker, 2008), cabe a nós “lutar com unhas e dentes pra termos direito a um depois”, como a música tema da obra sugere (Sagrado Coração da Terra, 1990).

3.1 Nas pegadas de Maria Marruá

“Maria, Maria é um dom, uma certa magia”, canta Milton Nascimento ([1978]) sobre a essência da mulher brasileira, moldada pelas adversidades. Conhecida como Marruá por sua indomável natureza, Maria carrega em seu rosto as marcas da luta diária pela subsistência, apesar das perdas acumuladas. De roupas simples e poucas palavras, ela representa o paradoxo de tantas mulheres rurais que, embora vivam da terra, não encontram nela descanso, enfrentando a dureza do ambiente e as amarras culturais que subjugam sua autonomia. Sua trajetória pode ser compreendida a partir da análise das condições das trabalhadoras rurais no Brasil, marcadas, como aponta Silva (2010), pelo trabalho árduo, pela violência de gênero e pela resignação imposta pelo patriarcado. O trauma da perda do filho endurece Maria e molda suas ações; sua recusa ao marido e a jornada ao exílio no Pantanal exprimem sua desilusão com um mundo marcado pela violência patriarcal e com o divino, que tampouco poupa as mulheres de sua sina. Ao vivenciar o luto e a migração forçada, Maria transcende o individual, tornando-se um símbolo da mulher levada ao limite de suas capacidades físicas e emocionais.

O Pantanal não é apenas um refúgio, mas o espelho de sua força. Em suas águas, ela encontra o caminho da onça – não como metáfora, mas como verdade. Ao encarar o felino para defender seu marido, Maria reconhece em seus olhos sua própria potência. Gradualmente, recobra seu desejo pela vida, culminando na gravidez indesejada de Juma, que revela seu instinto materno inabalável.

Assim como o arquétipo da Mulher Selvagem proposto por Estés (1992), a metamorfose de Maria representa uma forma de sobrevivência em um mundo patriarcal. Sozinha, ela cria a filha após a emboscada que ceifa a vida de seu companheiro, simbolizando para muitas mulheres rurais a necessidade de “ser onça” – encarnar força bruta e resiliência. O oncismo (Nóbrega; Santos; Melo, 2016), que reflete o poder da onça na cultura popular, destaca essa transformação e luta de Maria. Caçadora astuta, a onça é um

símbolo de poder e transmutação para muitos povos indígenas, sendo reverenciada por sua força e papel espiritual, guiando comunidades por intermédio dos pajés (Muniz; Alzugaray, 2021). Na forma de onça, Maria reivindica sua autonomia em um mundo que busca subjugar-la. Ela e o felino tornam-se alvos do Antropoceno – troféus a serem abatidos. Maria Marruá não escapa desse destino, sendo caçada em um mundo que trata tanto mulheres quanto a natureza como recursos (Garcia, 2012). Sua transmutação após a morte revela seu vínculo com a terra e a dualidade de sua essência: é mãe e predadora, símbolo da guardiã da floresta e da conexão ancestral entre mulher e natureza. Ao herdar a transformação em onça, Juma inscreve-se em um ciclo de resistência que transcende o tempo. Mulher e fera, caminha solitária, mas não está só; sua luta é um renascimento. Assim, Maria, a Marruá, onça e mulher, ronda as águas do Pantanal, onde a luta pelo direito de ser se perpetua, fluida e infinita em sua linhagem.

3.2 O sábio e a serpente: as trocas de pele do Velho do Rio

Nas águas serpenteantes do Pantanal, a figura do Velho do Rio emerge quando o peão Joventino desaparece mato adentro em busca de trazer boi Marruá “no feitiço”, deixando o filho, José Leôncio, para sempre em seu encalço. Como guardião desse rico ecossistema, o Velho do Rio incorpora a voz do bioma, revelando-se tanto como um homem sábio quanto como uma sucuri, interagindo com as outras personagens apenas quando deseja. Essa ambivalência de sua identidade reflete a dualidade presente na natureza, onde os limites entre o humano e o natural se dissolvem. A figura do Ouroboros (Jung, 2018), a serpente que morde a própria cauda, orienta nossa compreensão da jornada de Joventino em busca de individuação e nova compreensão de si mesmo, culminando em seu encantamento. O Velho é gente, natureza e espírito, transitando entre esses estados com a fluidez de quem pertence a todos, mas não se limita a nenhum. Ele troca de pele recorrentemente, apresentando-se ora como o ancião de capa, chapéu e cajado, ora como a majestosa serpente que se enrosca nas águas do Pantanal, tecendo os rios na lenda da cobra grande do Amazonas (Cascudo, 2012). A sucuri, a maior serpente do bioma e símbolo de temor, evoca a dualidade do oculto, manifestando-se nas dimensões da sabedoria e do perigo. Nesse contexto, remete à simbologia das serpentes míticas brasileiras, como Boitatá, Boiguaçu e Boiuna (Cascudo, 2012), que estabelecem uma

intersecção significativa enquanto forças naturais que transcendem a vida cotidiana e desafiam as convenções do Antropoceno. Como um xamã, o Velho representa a sabedoria acumulada ao longo da vida, desafiando a aversão da sociedade moderna ao envelhecimento ao ressaltar a importância do respeito e da reverência pela sabedoria que vem com a idade. O Velho do Rio desempenha uma função narrativa crucial como protetor da floresta e de suas criaturas, reforçando a ideia de cidadania, em que a defesa do meio ambiente se entrelaça com a responsabilidade social. Essa função é ampliada por suas articulações com outras personagens: para os malfeitores, ele surge como uma força punitiva; em contraste, para Jove, Maria Marruá e Juma, ele é conselheiro e protetor, guiando-os em momentos de necessidade.

O nascimento de Juma é um ponto crucial, em que o Velho do Rio se revela como um catalisador da metamorfose de Maria Marruá, que encontra em sua ancestralidade a força para se transformar em onça. Também é ele que socorre o neto Jove à beira da morte, colocando-o no caminho de Juma, seu grande amor. Sua capacidade de ouvir os pensamentos de seu filho e neto, mesmo à distância, reforça sua essência como um ser que transcende limites físicos. Essa habilidade de interceder em momentos críticos revela uma profunda compreensão do ambiente e das relações familiares, apontando para um legado que se perpetua através das gerações.

O ponto culminante da história ocorre no encontro do Velho do Rio com José Leôncio. Após uma vida de interações ocultas e misteriosas, ele finalmente revela ao filho sua identidade, justificando que não o procurara antes porque sabia que ele nunca acreditou em sua existência. Esse reconhecimento é uma epifania para José Leôncio, que, em seu leito de morte, finalmente compreende a herança e a verdade sobre seu pai, Joventino. O encantado confere ao filho a responsabilidade de continuar sua missão: “Estava escrito, filho. Nossas histórias também não terminam aqui” (Pantanal, 2022), afirmação que aponta para a circularidade do tempo na telenovela.

3.3 Peão encantado nas notas do Cramulhão

Nem sempre a relação do público com uma personagem se dá por um processo de identificação, já que o estranhamento também resulta dessa relação com o espectador. O Cramulhão é exemplo de estranhamento que traz como principal elemento o suspense. Também conhecido como diabo, coisa-ruim e capeta, ele está

presente em narrativas orais populares, por ser parte de lendas em algumas regiões do Brasil, comparecendo em causos contados por gerações, nos quais o boca a boca deu origem a mais de uma versão de sua história. Foi nessas andanças por diferentes regiões do país que o autor, Benedito Ruy Barbosa, conheceu a história da personagem e a inseriu em suas tramas.

A personagem apareceu primeiramente nas terras interioranas de *Paraíso*, em 1982, com sua forma física presa em uma garrafa, enquanto objeto espacial, mas, ainda assim, classificado como personagem. Em 1993, a história se repete em *Renascer* com o diabinho preso na garrafa, solto por José Inocêncio, conforme a crença, apenas para fazer xixi nas plantações de cacau e assim mantê-las livres da vassoura de bruxa, praga que açoitava os coronéis na época, além de permitir a produção do melhor cacau.

O “causo”, na versão apresentada por Benedito, foi inspirado no seu Firmo, fundador de fazendas no Nordeste, que, de acordo com os tabaréus, era protegido do diabo e tinha o Cramulhão guardado na garrafa:

Eles confirmaram: “É mentira não, sô! O homem tinha o capeta na garrafa. Tinha o coisa-ruim ali, o ‘cramulhão’”. Contaram que, um dia, seu Firmo havia aparecido com essa garrafa, botado dentro de casa e, a partir de então, virado protegido: nenhuma bala entrava nele. Todo mundo ali confirmava a história (Memória Globo, 2008, p. 219).

Nas duas obras mencionadas, o Cramulhão desempenha mais uma função espacial do que propriamente um papel tradicional de personagem, embora apresente características que o enquadrem como tal. No entanto, em *Pantanal* (1990), destacam-se particularidades ligadas à construção de figuras narrativas que incorporam referências aos povos tradicionais, experiências pessoais do autor e elementos originais concebidos especificamente para a obra:

O meu universo é o Brasil. Normalmente, um ator vai a Paris ou Nova York quando termina de gravar uma novela. Eu vou para o Pantanal, para o sul de Minas ou para o Araguaia. Estou sempre mexendo com esse sertão, porque tenho uma ligação muito grande com a terra. É uma força telúrica mesmo (Memória Globo, 2008, p. 234).

No caso do Cramulhão em *Pantanal*, uma entidade abstrata – como ocorre, por exemplo, com o objeto preso na garrafa –, sua presença manifesta-se por meio da interlocução de seu mensageiro, o peão Xeréu Trindade. O peão, que chega à fazenda de José Leônicio com sua viola, voz instigante e frases enigmáticas, revela seu pacto com o coisa-ruim – tornar-se o melhor violeiro do mundo em troca de sua alma: “Eu chamei tocando viola numa encruzilhada da vida. Ele apareceu dançando, todo lampeiro, em volta de mim. Sentou do meu lado e falou: ‘Cê toca muito mal’” (Pantanal, 2022). Ofertou, então, ao peão, a possibilidade de se tornar o melhor violeiro. Ao ser perguntado sobre o que o levava a fazer tal oferta, explicou:

O inferno é um lugar muito sozinho. Não tem diversão nenhuma por lá, a não ser ficar queimando as almas penadas na fornalha dele, ouvindo as pessoas tudo berrar no fogo. E até isso já tinha perdido a graça (Pantanal, 2022).

No decorrer da trama, foram várias as falas de Trindade sobre escutar o sussurro do Cramulhão sobre premonições, segredos de outras personagens ou apenas conselhos para ele e os que estavam em volta. Nesses diálogos, o peão fazia questão de mencionar que a ideia não partia dele: “Isso não sou eu quem tá dizendo” era sua frase recorrente de alerta, após ouvir o diabo soprar em seus ouvidos. No entanto, enquanto personificação, há cenas em que sua voz se modifica, sugerindo uma encarnação do próprio Cramulhão. Essa transformação não se limita à voz, mas se estende ao olhar e à expressão corporal, permitindo que, além das personagens dentro da diegese, o próprio público perceba essa mudança.

Tal modificação também era notada pelo uso de pronomes pessoais: isso porque, quando Trindade se referia ao Cramulhão, empregava construções em terceira pessoa e discurso indireto; já quando o próprio Cramulhão falava por meio da boca do Trindade, as falas apresentavam-se na primeira pessoa do singular. O Cramulhão de *Pantanal* se assemelha, algumas vezes, com a figura cristã do Diabo, por citar o inferno como lugar punitivo, onde as almas são queimadas, por ser negociador de um caminho fácil para o sucesso com consequências penosas e por indicar a dualidade entre bem e mal. Em diálogo com Tibério, Trindade afirma que foi Deus que criou o Diabo, o filho que não deu certo.

Mas a construção da personagem vai além da representação convencional do Diabo, apresentando-o não apenas como uma

figura física, mas também como uma voz de consciência ou de uma ideologia. Sua presença nunca é visualizada diretamente na trama; ele existe por meio das descrições de Trindade, seja em analepses, seja em narrações feitas pelo próprio peão no momento em que afirma ouvi-lo. As falas atribuídas ao coisa-ruim não apresentam sinais claros de sua origem sobrenatural, exceto nas situações, já mencionadas, em que ocorrem transformações físicas corporificadas por Trindade.

Nesse sentido, a existência do Cramulhão funciona como uma metáfora, como cita Dourado (2000, p. 106) sobre a função do personagem na narrativa:

[...] o personagem não é só uma imagem, é também e, sobretudo, uma metáfora. O personagem tem no romance a mesma função que a metáfora na frase. A grande virtude do personagem é ter um corpo, [...] é ter um nome, é ser substantivo.

Cabe destacar que a existência da personagem Cramulhão está fadada à fala direta de Trindade, ou seja, ele não existiria se não fosse o peão. A única exceção está no capítulo em que a viola toca sozinha, vista por Zaqueu e Alcides, evento que foge da descrição ou ação de Xeréu, apesar do ocorrido ser sobre ele.

O enredo se desdobra quando a personagem Irma chega à fazenda de Leôncio, e o violeiro, que antes dedicava seu tempo ao trabalho e à música, vê nela a possibilidade de engatar um romance. Com o olhar semicerrado, dirige-se à Princesa – apelido carinhoso com o qual se referia a ela – como seu escravo, nas palavras do Cramulhão. Logo tratou de explicar seu trato com o coisa-ruim, que trancou seu coração, e este seria liberto por uma princesa com cara de anjo, de modo que, se ela o aceitasse, ele estaria livre do pacto. O romance entre a princesa angelical e o peão encantado acontece aos poucos, dando origem a um novo ponto misterioso na narrativa da personagem: saber se o pacto foi quebrado ou não. Tudo ainda adquire maior complexidade quando Irma surge grávida de Trindade, e o bebê gera ansiedade em todos sobre carregar marcas do pacto ou não. Irma chega a cogitar ter um bebê com chifres, revelando uma postura radicalmente diferente do ceticismo que sustentava quando chegou de chalana ao Pantanal.

Antes mesmo do filho nascer, Trindade antecipou as consequências de seu pacto e decidiu ir embora. Em alguns

capítulos, retratam a constância do diabo em se manter presente no corpo do peão, como um transe: olhares ao espelho para evidenciar um diálogo entre ele e o diabo no jogo de câmeras. Esses momentos deixam claro ao público a transformação da personagem, embora, dentro do enredo, houvesse certa confusão para identificar qual era o interlocutor, conforme fala de Irma: “Nunca sei quando é você ou quando é esse maldito Cramulhão falando pela sua boca” (Pantanal, 2022). Para deixar o filho liberto, Trindade parte e deixa Irma aos cuidados de Zé Lucas. O bebê nasce, com ajuda de Trindade em aparição, selando a quebra de vínculo do filho com o diabo. O peão parte – preso ao pacto, mas sem fazer morada em nenhum lugar – com sua viola enfeitada e a companhia do Cramulhão.

4 Narrativa e estilo em *Pantanal* a partir das personagens encantadas

Ambiências bucólicas frequentemente evocam sensações de conexão com a natureza, ativando múltiplos sentidos humanos, pelo olfato das matas, pelo som das correntezas dos rios, pela visão da flora e da fauna ou até mesmo pelo tato. No entanto, quando essa conexão é dissociada da materialidade física e se manifesta nas audiovisualidades de uma telenovela, surge um novo nível de experiência. Em *Pantanal*, a atmosfera idílica é utilizada para criar eventos que desafiam as explicações do mundo natural familiar, conforme argumentado por Todorov (2004).

Em relação a seu espaço narrativo, *Pantanal* situa-se em região homônima, caracterizada por seu isolamento geográfico e pelo acesso restrito, evidenciados pela necessidade de transportes como aviões ou longas viagens de barco, tal como o conduzido por Eugênio. A ausência da presença policial reforça a percepção de um espaço onde a criminalidade pode prosperar impunemente, uma vez que as leis humanas têm aplicação limitada, conforme observado por Martín-Barbero (2001).

Martín-Barbero (2001) ainda identifica a figura do Justiceiro como central na estrutura dramática, em que personagens como Maria Marruá, Velho do Rio e Cramulhão desempenham papéis que oscilam entre o real e o fantástico, o bem e o mal, com a função de aplicar justiça. O papel do Justiceiro é ilustrado como o de um herói que salva a vítima e pune o traidor, sendo remanescente das epopeias, em que o herói é frequentemente um cavaleiro jovem e ornamentado ou um homem de idade avançada dotado de gentileza e elegância.

No contexto de *Pantanal*, esses personagens transcendem o papel de justiceiros, atuando como protetores em um território frequentemente descrito como “esquecido por Deus”. Ao considerar o desenvolvimento da narrativa, o estilo – *mise-en-scène*, cinematografia, montagem e composição sonora, conforme elucidado por Bordwell e Thompson (2013) –, ao lado da direção de fotografia adotada na produção, ajuda a destacar esses personagens.

Maria Marruá é apresentada como uma figura materna protetora, cuja história é marcada por tragédias pessoais e um instinto animalesco de proteção. Após a morte de seu filho em um conflito de terras no Paraná, ela e seu marido, Gil (Enrique Diaz), se refugiam no Pantanal. A narrativa exhibe um paralelo com a história bíblica de Moisés, quando a mulher, inicialmente, abandona sua filha recém-nascida em um rio, mas posteriormente a resgata.

O caráter materno, poderoso e forte de Maria Marruá, como vimos, é simbolizado por sua transformação em onça, representando proteção aos seus entes queridos, similarmente ao caso do Velho do Rio, entidade intrinsecamente ligada à região do Pantanal. Assim, ainda que a narrativa não seja expressionista, cabe ressaltar que os estados de ambas as personagens como seres animais ocorrem sempre por meio de um forte sentimento interno que os transforma misticamente (Brill, 2002), uma característica correlata ao expressionismo.

A introdução de Maria Marruá e o nascimento de Juma trazem um contraste visual, em que o uso de cores vibrantes, como o azul do rio e o verde das matas, cria uma harmonia cromática de vitalidade (Figuras 1 a 3). Essa representação é importante por sua naturalidade e ausência na civilização, como destacado por Heller (2013).

Figura 1 – Maria Marruá em meio à natureza do Pantanal



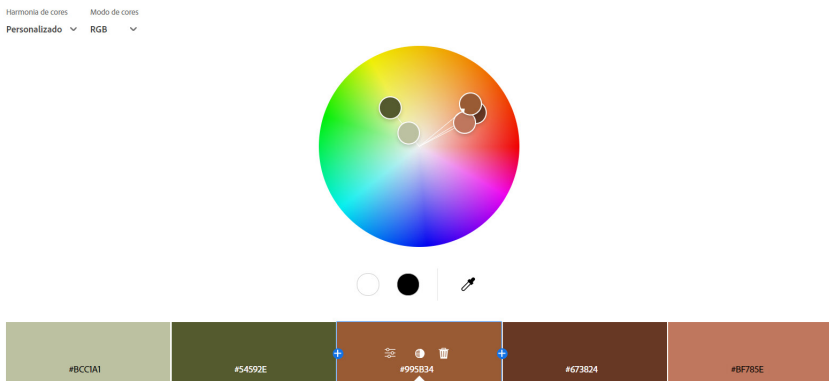
Fonte: Captura de tela de *Pantanal* (2022).

Figura 2 – Seleção de pontos de cor



Fonte: Elaborada pelos autores (2025).

Figura 3 – Angulação da paleta de cores



Fonte: Elaborada pelos autores (2025).

Iluminada pelo sol, a cena utiliza cores que reforçam o idílio e o conflito poético presentes na narrativa (Figura 4). O simbolismo do ouro e da luz solar, acentuando uma certa representação do divino, com Marruá e Juma banhadas por essa luz, acaba por reforçar temas de proteção e sacralidade (Heller, 2013). A sequência final, em que o Velho do Rio e Maria assumem suas formas animais (Figuras 5 a 11), utiliza texturas e cores que realçam o conflito e a proteção mútua em relação a Juma. Cores, portanto, que podem produzir esses efeitos de sentido.

Figura 4 – Maria Marruá nanando Juma sob a luz do sol



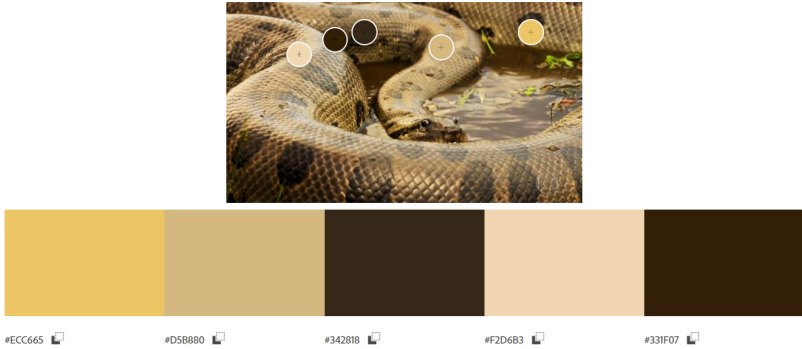
Fonte: Captura de tela de *Pantanal* (2022).

Figura 5 – Sucuri (Velho do Rio)



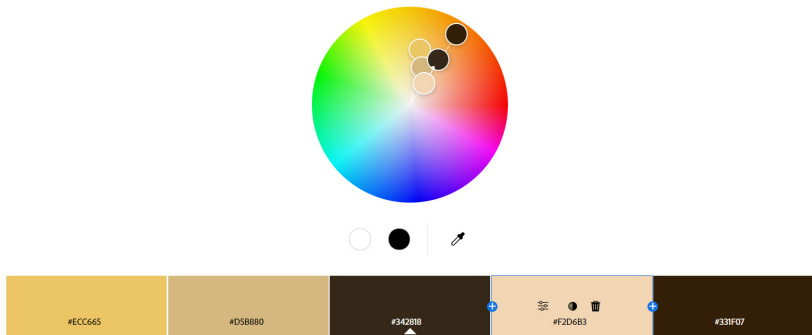
Fonte: Captura de tela de *Pantanal* (2022).

Figura 6 – Seleção de pontos de cor



Fonte: Elaborada pelos autores (2025).

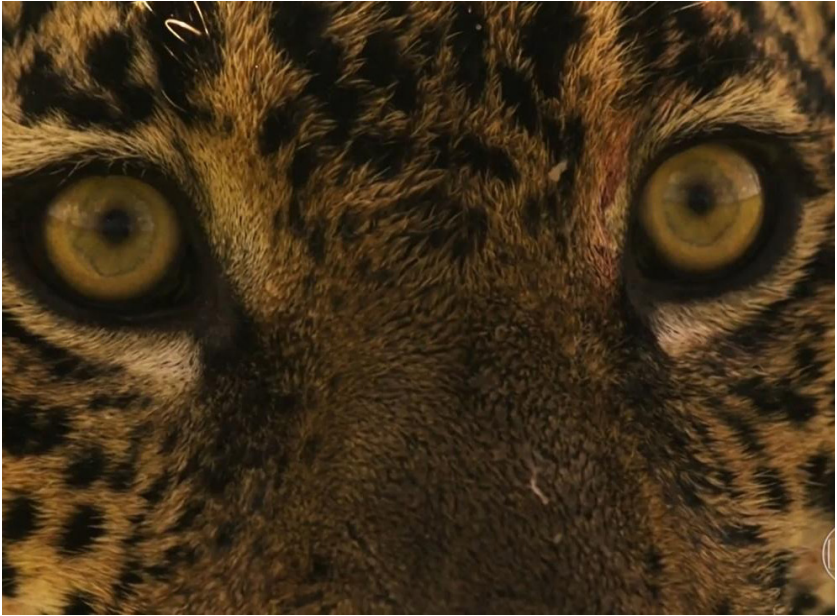
Figura 7 – Angulação da paleta de cores



Fonte: Elaborada pelos autores (2025).

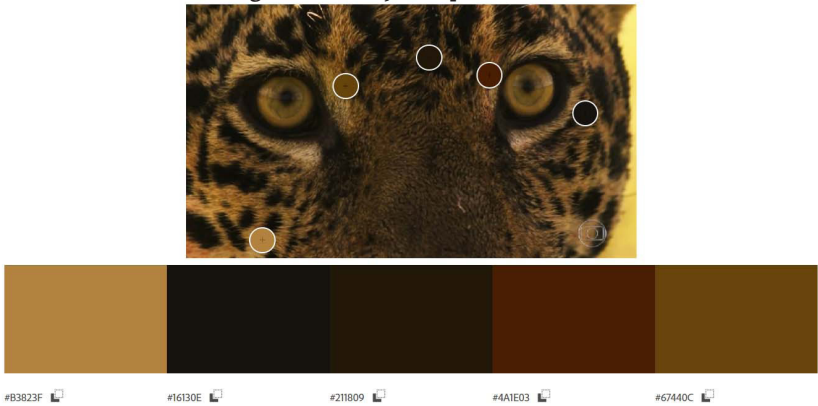
A sucuri, quando surge, possui pele grossa e escamosa em tons terrosos, amarelados e laranja-desbotados, uma característica ameaçadora à recém-nascida Juma. No entanto, quando Marruá percebe a proximidade do réptil e se transforma em onça, a imagem que temos é a de uma pelagem que, pela textura, contrasta categoricamente com as escamas da sucuri, embora, curiosamente, seguindo tonalidades da “mesma família” de matizes, perceptível ao compararmos as angulações das paletas de cores.

Figura 8 – Onça (Maria Marruá)



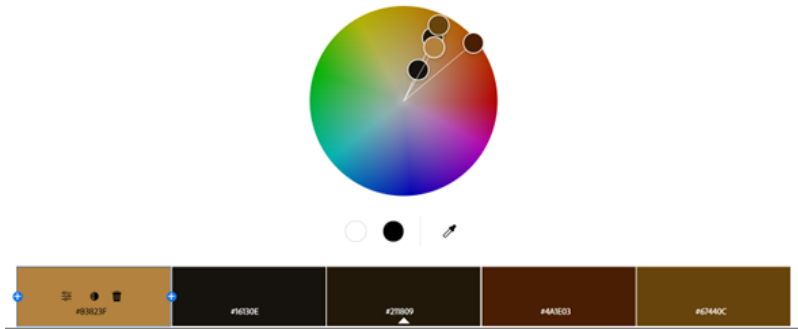
Fonte: Captura de tela de *Pantanal* (2022).

Figura 9 – Seleção de pontos de cor



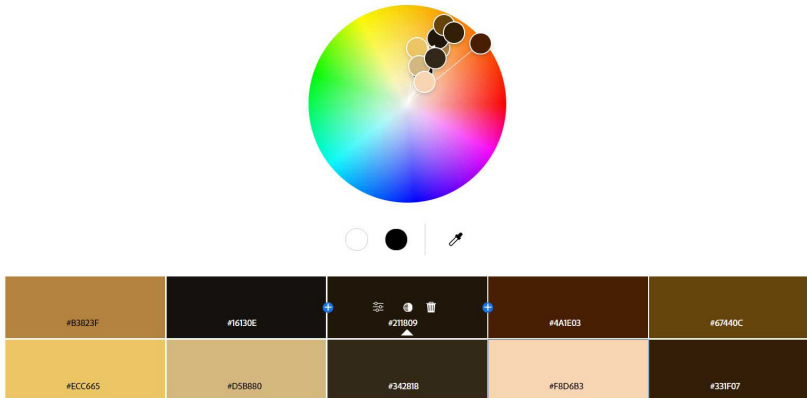
Fonte: Elaborada pelos autores (2025).

Figura 10 – Angulação da paleta de cores



Fonte: Elaborada pelos autores (2025).

Figura 11 – Angulações das paletas de cores sobrepostas



Fonte: Elaborada pelos autores (2025).

Outro momento crucial para Maria Marruá ocorre quando seu marido, Gil, é ameaçado por uma onça. Armada com um rifle, ela enfrenta o perigo com coragem. A trilha sonora sublinha cada movimento da onça, assim como a conexão crescente entre a mulher e o animal, até que ela decide soltar a arma e confrontá-lo face a face, resultando na sua retirada.

A cena culminante da trajetória de Maria Marruá é a de sua morte, em que ela reflete sobre seu passado em um *flashback*, enquanto encara a mira de Lúcio (Erom Cordeiro). A câmera evolui de um plano geral para um primeiríssimo plano em seus olhos de onça, até que ela escolhe atacar Lúcio. A trilha sonora intensifica a

tensão da cena, culminando no som de um tiro, enquanto a vida de Maria Marruá se esvai sob o pôr do sol.

O Velho do Rio também exemplifica a justiça divina, particularmente em uma cena emblemática em que enfrenta incêndios devastadores no Pantanal, cujas imagens refletem eventos reais documentados em 2019 e 2020, conforme registra Moreira (2022). O personagem é inicialmente retratado com vestes que se arrastam pela mata árida (Figuras 12 a 14), enquanto seu olhar se fixa no cinza das fumaças que dominam as árvores (Figuras 15 e 16). Esse cenário é descrito como um “mar cinza de fumaça”, que transforma a terra em algo estéril e infrutífero.

Figura 12 – Velho do Rio diante do incêndio no Pantanal



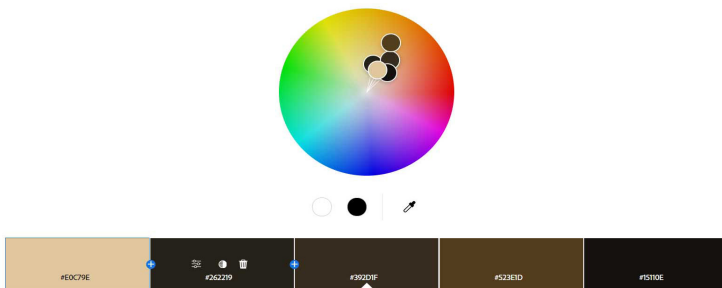
Fonte: Captura de tela de *Pantanal* (2022).

Figura 13 – Seleção de pontos de cor



Fonte: Elaborada pelos autores (2025).

Figura 14 – Ângulo e paleta de cores



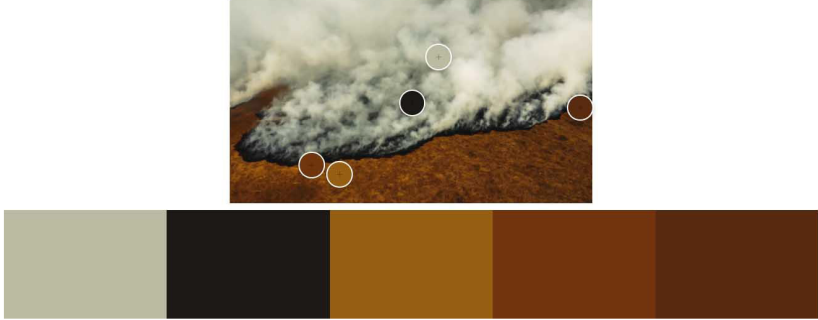
Fonte: Elaborada pelos autores (2025).

Figura 15 – Incêndio no pantanal



Fonte: Captura de tela de *Pantanal* (2022).

Figura 16 – Seleção de pontos de cor



Fonte: Elaborada pelos autores (2025).

As cores terrosas nas vestes do Velho do Rio e a terra queimante criam uma analogia, visual e simbólica, em relação a sentidos de decomposição e tristeza (Heller, 2013). A paleta cromática provoca uma sensação melancólica, enquanto a fotografia *low-key* e dessaturada intensifica a desolação (Heller, 2013). Uma curta tomada que mostra o fogo consumindo o verde das plantas, acinzentado, ressalta a brutalidade das chamas num ângulo de cores que tende às cores complementares verde-vermelho no círculo cromático (Figuras 17 a 19), gerando intensa tensão visual devido à maneira como os nossos olhos evocam cores complementares, isso porque “a mente realiza o trabalho de completar, por processos perceptivos, representações parciais de totalidades conhecidas” (Bastos; Farina; Perez, 2006, p. 83).

Figura 17 – Chamas consomem o verde do Pantanal



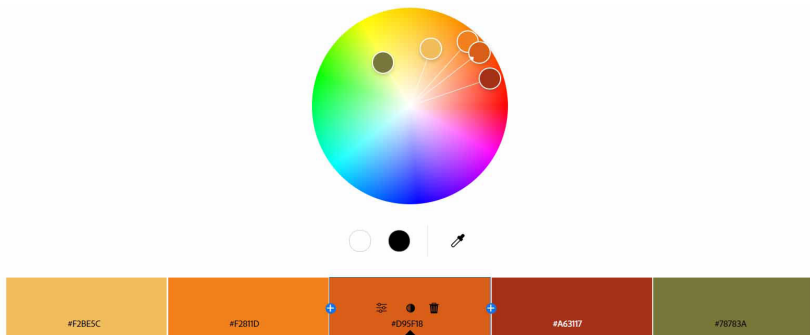
Fonte: Captura de tela de Pantanal (2022).

Figura 18 – Seleção de pontos de cor



Fonte: Elaborada pelos autores (2025).

Figura 19 – Seleção de pontos de cor



Fonte: Elaborada pelos autores (2025).

Por fim, Trindade, que dá corpo ao Cramulhão, tem seu papel benevolente evidenciado, por exemplo, ao prevenir uma comitiva de uma tempestade iminente, mostrando a dimensão protetora de sua presença espiritual. Manifestando-se através do violeiro, o Cramulhão adiciona uma dimensão de premonição e ameaça, mobilizando, em sua representação visual, o emprego da cor cinza para simbolizar o mau presságio e o horror (Heller, 2013). Sua presença é marcada por um simbolismo de ambiguidade e tensão, refletindo a complexidade da narrativa fantástica. Em uma cena significativa, Trindade alerta Jove sobre uma tempestade iminente (Figuras 20 a 24). A cena utiliza primeiros planos para enfatizar

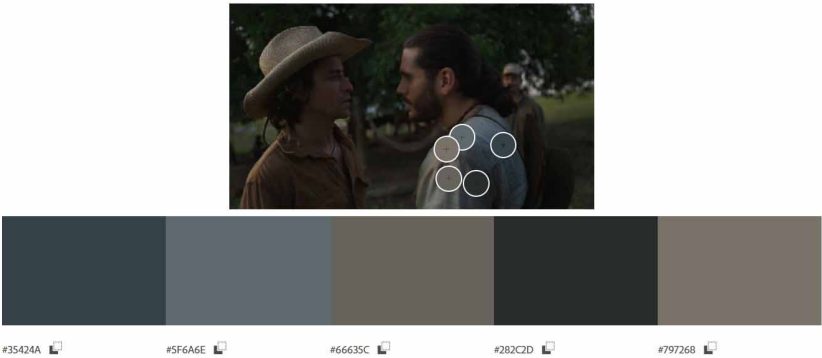
suas expressões, enquanto cortes rápidos destacam a reação dos animais, criando um clima de tensão.

Figura 20 – Jove (à esquerda) alertado sobre a tempestade por Trindade/Cramulhão (à direita)



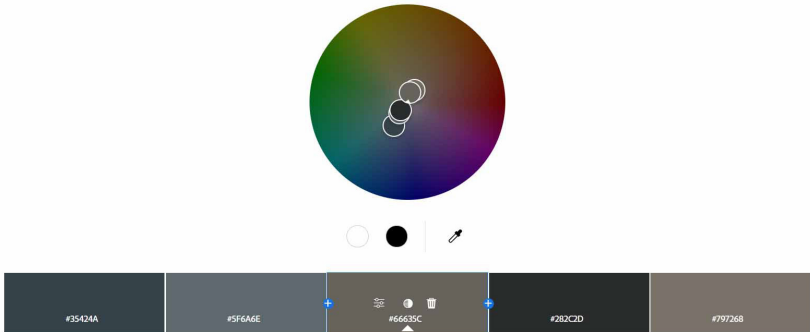
Fonte: Captura de tela de *Pantanal* (2022).

Figura 21 – Seleção de pontos de cor (camisa usada por Trindade)



Fonte: Elaborada pelos autores (2025).

Figura 22 – Angulação da paleta de cores (camisa usada por Trindade)



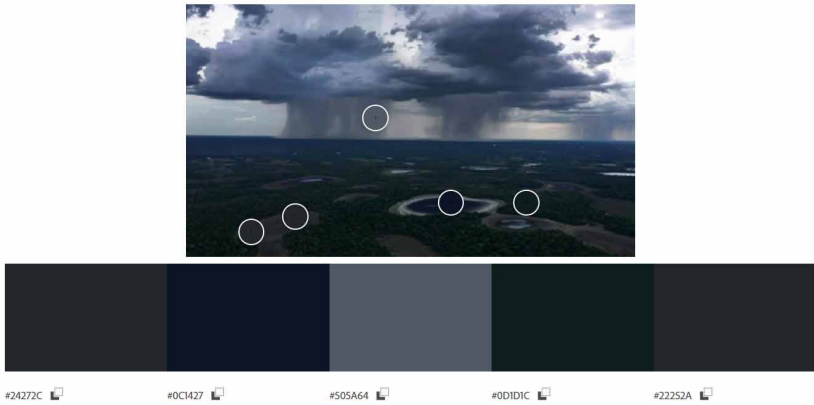
Fonte: Elaborada pelos autores (2025).

Figura 23 – Tempestade se aproximando da região do Pantanal



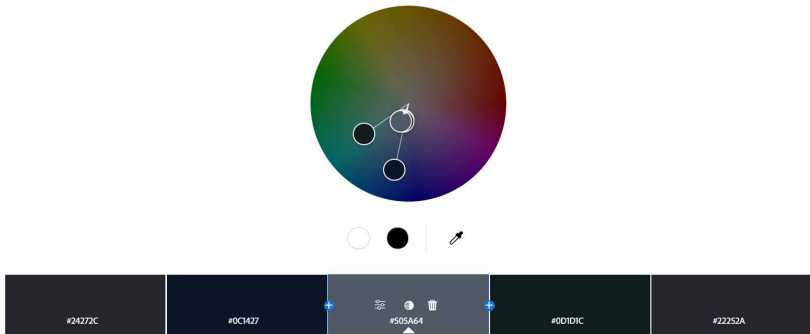
Fonte: Captura de tela de *Pantanal* (2022).

Figura 24 – Seleção de pontos de cor



Fonte: Elaborada pelos autores (2025).

Figura 25 – Angulação da paleta de cores



Fonte: Elaborada pelos autores (2025).

Em suma, *Pantanal*, por meio do acionamento de elementos fantásticos, apresenta personagens que exploram temas de justiça, proteção e a eterna tensão entre o bem e o mal, em um cenário em que as leis humanas são frequentemente subjugadas pelas forças naturais e sobrenaturais. Além disso, a análise estilística, com ênfase no uso das paletas de cores, revela como o uso consciente de elementos cromáticos e de iluminação pode enriquecer a narrativa, criando uma experiência audiovisual que transcende a realidade e explora o fantástico. Nessa perspectiva, a direção de fotografia e a *mise-en-scène* revelam-se fundamentais para evocar as emoções humanas em contato com a natureza, enquanto proporcionam uma exploração sensorial e estética do Pantanal brasileiro.

5 O encantamento de *Pantanal*: da TV aos memes e à cobertura jornalística

Complementarmente às reflexões traçadas ao longo deste capítulo a respeito das temáticas cidadãs que se manifestam nas personagens encantadas de *Pantanal*, passamos, agora, a dirigir nosso olhar, para além dos recursos narrativos e das composições estilísticas implicados na construção dessas personagens, aos sentidos mobilizados na repercussão pública da telenovela e, em especial, em manifestações publicizadas, em diferentes espaços midiáticos, sobre Maria Marruá, Velho do Rio e Cramulhão.

Mais precisamente, buscamos apreender de que modo as articulações entre as três personagens e as temáticas cidadãs foram acionadas – e se, de fato, foram acionadas – no espaço de circulação diferida e difusa de enunciados que Braga (2006) denomina sistema de interação social sobre a mídia. Para tanto, buscamos identificar menções às personagens em memes¹ publicados em redes sociais digitais e na cobertura jornalística.

Em relação a esse segundo foco de atenção, consideramos, como universo de observação, o caso da página do Instagram intitulada @remakepantanal, que, tendo permanecido ativa até março de 2023, reunia publicações de fãs sobre a telenovela, desempenhando papel de curadoria em relação a esses conteúdos. Como, no momento de produção deste capítulo, a página havia sido retirada do ar, não foi possível realizar um mapeamento exaustivo de postagens relacionadas às personagens Maria Marruá, Velho do Rio e Cramulhão. Dessa forma, nosso levantamento se baseou em acervo pessoal de memes de Ana Lucia Pinto da Silva Nabeiro, que, durante sua pesquisa de Mestrado na Universidade Anhembi Morumbi, realizou extenso mapeamento, a partir da página @remakepantanal, de publicações de espectadores(as) sob a ótica de questões político-sociais e temáticas cidadãs.

Partindo, então, desse acervo, buscamos identificar, manualmente, registros de publicações relacionadas à problemática em foco neste capítulo. Parece haver, não obstante, uma incidência marcadamente baixa de memes que se voltam às personagens encantadas de *Pantanal* sob a ótica de temáticas cidadãs. Em lugar disso, predominam, nos memes sobre Maria Marruá, Velho do Rio e Cramulhão, comentários que ora destacam o insólito

1 Por memes, referimo-nos a conteúdos digitais (como imagens e vídeos virais) que compartilham sentidos em comum e são passados adiante no âmbito de comunidades on-line (Shifman, 2014; Sarmento; Chagas, 2020).

do encantamento das personagens (Figura 26), ora apontam semelhanças entre situações vividas pelas personagens e o cotidiano dos espectadores (Figura 27), ora expressam sentimentos direcionados às personagens e/ou aos seus intérpretes (Figura 28). Em todos os casos, as publicações parecem buscar produzir efeitos de comicidade gerados pela incongruidade decorrente da justaposição entre elementos indicativos do caráter encantado das personagens, por um lado, e os sentidos de trivialidade e ordinariedade propostos pelas situações representadas nos memes, por outro.

Figura 26 – Meme sobre Maria Marruá publicado na página @remakepantanal



Fonte: Captura de tela da página @remakepantanal no Instagram (2022).

Figura 27 – Meme sobre o Velho do Rio publicado na página @remakepantanal



Fonte: Captura de tela da página @remakepantanal no Instagram (2022).

Figura 28 – Meme sobre Trindade/Cramulhão publicado na página @remakepantanal no Instagram



Fonte: Captura de tela da página @remakepantanal no Instagram (2022).

Entre os memes identificados na pesquisa, as únicas publicações que tratam das personagens encantadas de *Pantanal* sob a ótica de temáticas cidadãs dizem respeito ao caso de Maria Marruá, cuja habilidade de transformar-se em onça é lida, em algumas postagens, à luz de uma perspectiva afirmativa em relação à força da mulher, a exemplo da Figura 29. Chama a atenção, em tais casos, a ressonância de arranjos discursivos típicos dos chamados “feminismos midiáticos” (Gill, 2007; Prudencio, 2020), com destaque para a perspectiva do “empoderamento” como chave para o enfrentamento da condição de opressão imposta às mulheres. Acreditamos que a popularidade alcançada por essa forma difusa de feminismo em redes sociais digitais possa explicar por que, entre as personagens encantadas investigadas neste capítulo, Maria Marruá parece ter sido objeto privilegiado de comentários acerca da presença de temáticas cidadãs na telenovela, ainda que personagens “não encantadas”, como Filó e Maria Bruaca, cuja circulação em memes investigamos em pesquisa anterior (Scabin; Nabeiro; Ferraraz, 2024), pareçam ter sido mais fortemente associadas a discussões sobre direitos da mulher em publicações de fãs.

Figura 29 – “Juma” no lugar de “Trindade/Cramulhão”

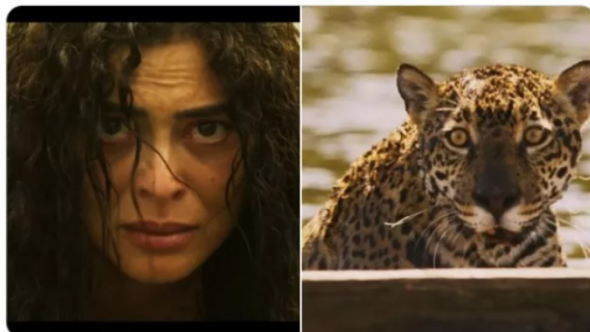


l.
@joysfilmss

...

eu acho tão incrível essa mensagem que passam através da maria virando onça seja pra salvar o marido ou defender a filha. ela representa milhares de mulheres que quando precisam viram um bicho pra poder lutar nessa vida

#Pantanal



Fonte: Captura de tela da página @remakepantanal no Instagram (2022).

Esse aparente “distanciamento” entre personagens encantadas e temáticas cidadãs parece manifestar-se também em textos jornalísticos sobre *Pantanal*, ainda que com singularidades e de modo menos pronunciado. Como amostragem, consideramos o caso do jornal *Folha de S. Paulo*, veículo de maior circulação paga do Brasil (IVC [...], 2023). Por meio de pesquisa pelos nomes das personagens e da telenovela, chegamos a 48 textos jornalísticos veiculados durante o período de exibição de *Pantanal*².

Deste conjunto, sete textos estabelecem relações entre as trajetórias das personagens e as temáticas cidadãs que nelas se manifestam, sendo que apenas um aborda o caso de Maria Marruá: trata-se da matéria “‘Pantanal’: Juliana Paes aponta beleza em rugas e olheiras de Maria Marruá”, na qual sentidos de empoderamento e resistência são mobilizados em trechos de entrevista da atriz, que ressalta a força de sua personagem diante de muitas e distintas adversidades (Moreno, 2022).

² A lista de textos identificados com base nos critérios de busca adotados está disponível neste link: <https://drive.google.com/file/d/li2wSgU97u7Yi3xVyKQOhkzKvmy0E7A/view?usp=sharing>. Acesso em: 28 set. 2024.

Outros seis textos abordam como a questão da conservação ambiental e o debate sobre sustentabilidade se manifestam na trajetória do Velho do Rio, ressaltando sua “postura ecológica” (Joaquim, 2022), particularmente evidenciada nos capítulos em que, transmutada em sucuri, a personagem arrisca a própria vida para combater focos de incêndio na mata (Padiglione, 2022a), passagem que funcionaria como “alerta para as queimadas da região” (Lima, 2022). Nessa perspectiva, a dimensão de encantamento da personagem é vista como peça-chave para a mobilização de temáticas cidadãs: “Velho do Rio luta contra incêndio criminoso e sucuri sai ferida, como ocorreu com bichos na vida real” (Padiglione, 2022b).

Em uma leitura similar, Tony Goes (2022) sublinha o contraste entre realismo fantástico e a violência histórica decorrente de conflitos por terras no Brasil, destacando os casos de Juma, que vira onça, e do Velho do Rio, que se transforma em sucuri, como “avatares zoológicos” que “lutaram contra posseiros e matadores de aluguel”. O crítico Mauricio Stycer, por sua vez, define como “poética” a forma como as personagens encantadas são introduzidas na narrativa, ressaltando o caso do Velho do Rio, “que vira uma sucuri para proteger o local” (Stycer, 2022).

Nota-se, por fim, que parte dos textos que abordam a trajetória do Velho do Rio à luz de seu engajamento na proteção do meio ambiente ressaltam a inserção, na telenovela, de imagens extraídas da cobertura jornalística sobre queimadas na região do Pantanal (Padiglione, 2022b). Trata-se de dado significativo na medida em que o estabelecimento de relações intertextuais com enunciados sobre acontecimentos em evidência na cobertura jornalística – com destaque para as consequências do desmonte de políticas ambientais durante o governo do presidente Jair Bolsonaro – pode explicar a ênfase conferida, pela *Folha de S. Paulo*, ao caso do Velho do Rio dentre as personagens encantadas, cuja construção estilística e narrativa contribui para a visibilização de temáticas cidadãs na telenovela.

6 Considerações finais

Retomando o foco central do projeto coletivo do qual nasceu a presente pesquisa – as temáticas cidadãs na telenovela *Pantanal* (2022) – e o objetivo do grupo-autor deste capítulo – identificar como a respectiva telenovela mescla o realismo e o encantamento

para construir personagens que contribuam com a promoção da cidadania –, discutimos a presença do encantamento na telenovela brasileira, traçando paralelos com a função pedagógica do melodrama e com as características do formato como um recurso comunicativo.

Nesse percurso, observamos a relevância das personagens em *Pantanal* para a disseminação e o debate de questões sociais, como feminismo, identidade de gênero, ambientalismo, crenças populares, entre outras questões. Para tanto, em diálogo com a cartografia barberiana (Martín-Barbero, 2004) e com o conceito de imaginação cívica (Jenkins; Peters-Lazaro; Shresthova, 2020), sustentando a noção de telenovela como recurso comunicativo (Lopes, 2009), analisamos a construção dramatúrgica, narrativa e estilística de momentos liderados por Maria Marruá, Velho do Rio e Cramulhão que tendem a influenciar a opinião pública. Por fim, analisamos a circulação de memes digitais e matérias jornalísticas sobre *Pantanal*, complementando as reflexões desenvolvidas ao longo do estudo das temáticas cidadãs e dirigindo nosso olhar para além dos recursos narrativos e compositivos dessas personagens, chegando aos sentidos mobilizados na repercussão pública da telenovela.

Por meio desse percurso reflexivo, esperamos dar uma contribuição teórica do ponto de vista do estabelecimento de diálogos entre os conceitos de imaginação cívica e de telenovela como recurso comunicativo aplicado à construção de personagens caracterizadas pelo realismo mágico, ao mesmo tempo que procuramos inovar metodologicamente ao combinar a cartografia barberiana com a análise poética do audiovisual, propondo caminhos de análise que sejam capazes de compreender a manifestação de temáticas cidadãs a partir da construção narrativa e estilística da telenovela.

Cabe, não obstante, tensionar as potencialidades observadas nas personagens encantadas de *Pantanal* do ponto de vista de suas potencialidades de geração de debates públicos sobre temáticas cidadãs. Isso porque, embora as personagens Maria Marruá e Velho do Rio apresentem evidente inspiração em referências indígenas, como vimos, cabe ressaltar que a trama não as apresenta como provenientes dessa matriz étnica. Essa escolha narrativa suscita reflexões sobre apropriação cultural em representações simbólicas e suas implicações no debate sobre temáticas cidadãs no contexto da ficção televisiva.

Ao mesmo tempo, as discussões estabelecidas em diferentes espaços midiáticos – memes em redes sociais digitais e matérias jornalísticas – abordam de maneira desigual a articulação entre elementos fantásticos e a realidade social na construção das personagens encantadas da telenovela. É sintomático que publicações em redes sociais priorizem o caso de Maria Marruá sob a ótica de discursos próprios de feminismos midiáticos difusos, que têm, nesses espaços da cultura digital, espaço privilegiado de circulação. Por seu turno, reportagens e textos de opinião veiculados na *Folha de S. Paulo* privilegiam a trajetória do Velho do Rio na trama à luz de debates sobre conservação ambiental, pauta que teve espaço destacado na cobertura jornalística frente ao discurso antiecológico e antiambientalista do então presidente Jair Bolsonaro.

Por fim, destaca-se que o registro consubstanciado dos elementos temáticos, narrativos e estilísticos fundamentais à criação das personagens Maria Marruá, Velho do Rio e Cramulhão para a teleficção e, em especial, para seu desdobramento como objeto de educação cidadã leva-nos a propor a criação de recurso educacional (infográfico, *podcast*, vídeo, plano de ensino ou similar) com conteúdo criativo referente à temática da pesquisa.

Referências

ADOBE Color. *Disco de cores*. [c2025]. Disponível em: <https://color.adobe.com/pt/create/color-wheel>. Acesso em: 18 fev. 2025.

BASTOS, D.; FARINA, M.; PEREZ, C. *Psicodinâmica das cores em comunicação*. 5. ed. São Paulo: Edgard Blücher, 2006.

BISPO, N. Começo, meio e começo. [Entrevista concedida a] André Gonçalves et al. *Revestrés*, Teresina, n. 50, p. 10-23, 2021. Disponível em: https://revistarevestres.com.br/wp-content/uploads/2021/12/Revestres50_online.pdf. Acesso em: 18 fev. 2025.

BORDWELL, D.; THOMPSON, K. *A arte do cinema: uma introdução*. São Paulo: Edusp; Campinas: Editora Unicamp, 2013.

BRAGA, José Luiz. *A sociedade enfrenta sua mídia: dispositivos sociais de crítica midiática*. São Paulo: Paulus, 2006.

BRILL, W. O expressionismo na pintura. In: GUINSBURG, J. (org.). *O expressionismo*. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 389-448. (Coleção Stylus).

CASCUDO, L. C. *Geografia dos mitos brasileiros*. São Paulo: Global, 2012.

COMISSÃO NACIONAL DE FOLCLORE. *Carta do Folclore Brasileiro*. Recife, 1995. Disponível em: <http://www.folcloreminas.com.br/CMFICartaFolcloreAtual.pdf>. Acesso em: 18 fev. 2025.

DOURADO, Autran. *Uma poética de romance: matéria de carpintaria*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

ESCOBAR, E. C. C. O fantástico presente em Pantanal. *Contemporâneos*, [s. l.], n. 5, p. 117-123, 2010. Disponível em: https://www.revistacontemporaneos.com.br/n5/pdf/d6_PANTANAL.pdf. Acesso em: 18 fev. 2025.

ESTÊS, C. P. *Mulheres que correm com os lobos: mitos e histórias do arquétipo da mulher selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

FERNANDES, F. A. G. *Entre histórias e tererés: o ouvir da literatura pantaneira*. São Paulo: UNESP, 2002.

GARCIA, L. *Meio ambiente & gênero*. São Paulo: Senac São Paulo, 2012.

GILL, R. *Gender and the media*. Cambridge: Polity, 2007.

GOES, T. Como “Pantanal” uniu Brasil rachado por Lula e Jair Bolsonaro. *Folha de S.Paulo*, 4 out. 2022. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2022/10/pantanal-conseguiu-agradar-aos-apoiadores-de-lula-e-de-bolsonaro.shtml>. Acesso em: 18 fev. 2025.

HELLER, E. *A psicologia das cores: como as cores afetam a emoção e a razão*. São Paulo: Gustavo Gilli, 2013.

IVC muda cálculo para assinaturas; Folha é líder em circulação. *Folha de S.Paulo*, 24 ago. 2023. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/mercado/2023/08/ivc-muda-calculo-para-assinaturas-folha-e-lider-em-circulacao.shtml>. Acesso em: 18 fev. 2025.

JENKINS, H.; PETERS-LAZARO, G.; SHRESTHOVA, S. Popular culture and the civic imagination: foundations. In: JENKINS, H.; PETERS-LAZARO, G.; SHRESTHOVA, S. (org.). *Popular culture and the civic imagination: case studies of creative social change*. Novaorque: New York Press, 2020. p. 1-30.

JOAQUIM, L. “Pantanal” de 2022 tem mais recursos, mas encanta menos que novela original. *Folha de S.Paulo*, 29 abr. 2024. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2022/04/pantanal-de-2022-tem-mais-recursos-mas-encanta-menos-que-novela-original.shtml>. Acesso em: 18 fev. 2025.

JUNG, C. G. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. São Paulo: Vozes, 2018. v. 9. (Obras Completas de Carl Gustav Jung).

LIMA, A. C. *Pantanal*: “Meu temperamento não é afável”, assume Osmar Prado. *Folha de S.Paulo*, 27 jun. 2022. Disponível em: <https://f5.folha.uol.com.br/celebridades/2022/06/pantanal-meu-temperamento-nao-e-afavel-assume-osmar-prado.shtml>. Acesso em: 18 fev. 2025.

LOPES, M. I. V. Telenovela como recurso comunicativo. *Matrizes*, São Paulo, v. 3, n. 1, p. 21-47, 2009. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/matrizes/article/view/38239>. Acesso em: 18 fev. 2025.

MACHADO, A.; BECKER, B. *Pantanal*: a reinvenção da telenovela. São Paulo: EDUC, 2008.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. 2. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001.

MARTÍN-BARBERO, J. *Ofício de cartógrafo: Travessias latino-americanas da comunicação na cultura*. São Paulo: Loyola, 2004.

MEMÓRIA GLOBO. *Autores: histórias da teledramaturgia*. Rio de Janeiro: Globo, 2008.

MOREIRA, G. D. V. *Pantanal Transfronteiriço: Breves considerações para o desenvolvimento sustentável*. *Revista GeoPantanal*, Mato

Grosso do Sul: UFMS, v. 17, n. 33, p. 167-179, 2022. Disponível em: <https://periodicos.ufms.br/index.php/revgeo/article/view/17570>. Acesso em: 01 jul. 2025.

MORENO, V. “Pantanal”: Juliana Paes aponta beleza em rugas e olheiras de Maria Marruá. *Folha de S.Paulo*, 4 abr. 2022. Disponível em: <https://f5.folha.uol.com.br/televisao/2022/04/pantanal-juliana-paes-aponta-beleza-em-rugas-e-olheiras-de-maria-marrua.shtml>. Acesso em: 18 fev. 2025.

MUNIZ, L.; ALZUGARAY, P. A constelação da onça. *Select Art*, 28 jun. 2021. Disponível em: <https://select.art.br/a-constelacao-da-onca/>. Acesso em: 18 fev. 2025.

NASCIMENTO, M. Maria, Maria. *Letras*, [1978]. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/milton-nascimento/47431/>. Acesso em: 18 fev. 2025.

NÓBREGA, M. V.; SANTOS, E. F.; MELO, B. A. A. O oncismo na literatura popular: movências entre os diferentes gêneros de tradição oral em sala de aula. In: CONGRESSO NACIONAL DE EDUCAÇÃO, 3., 2016, Natal. *Anais [...]*. Campina Grande: Realize, 2016. Disponível em: <https://www.editorarealize.com.br/artigo/visualizar/21650>. Acesso em: 18 fev. 2025.

PADIGLIONE, C. “Pantanal”, último capítulo: “Não era uma disputa para superar a original, era homenagem mesmo”, diz autor. *Folha de S.Paulo*, 7 out. 2022a. Disponível em: <https://f5.folha.uol.com.br/colunistas/cristina-padiglione/2022/10/pantanal-ultimo-capitulo-nao-era-uma-disputa-para-superar-a-original-era-homenagem-mesmo-diz-autor.shtml>. Acesso em: 18 fev. 2025.

PADIGLIONE, C. “Pantanal” homenageia brigadistas que combateram queimadas. *Folha de S.Paulo*, 28 jun. 2022b. Disponível em: <https://f5.folha.uol.com.br/colunistas/cristina-padiglione/2022/06/pantanal-homenageia-brigadistas-que-combateram-queimadas.shtml>. Acesso em: 18 fev. 2025.

PANTANAL. Criação de Benedito Ruy Barbosa. Texto: Benedito Ruy Barbosa. Rio de Janeiro: Rede Manchete, 1990. 216 capítulos. 1 hora/capítulo.

PANTANAL. Criação de Benedito Ruy Barbosa. Texto: Bruno Luperi. Rio de Janeiro: TV Globo, 2022. 167 capítulos. 1 hora/capítulo.

PRUDENCIO, N. E. Empoderamento e biopolítica nos feminismos midiáticos de Mulher-Maravilha e Capitã Marvel. *Tropos: Comunicação, Sociedade e Cultura*, Rio Branco, v. 9, n. 2, [n. p.], dez. 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufac.br/index.php/tropos/article/view/3957>. Acesso em: 18 fev. 2025.

SAGRADO CORAÇÃO DA TERRA. Pantanal. *Letras*, [1990]. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/sagrado-coracao-da-terra/138102/>. Acesso em: 18 fev. 2025.

SARMENTO, R.; CHAGAS, V. Bela, recatada e do bar: memes de internet, política e gênero. *Rumores*, São Paulo, v. 14, n. 27, p. 124-149, 2020. Disponível em: <https://revistas.usp.br/Rumores/article/view/163686>. Acesso em: 18 fev. 2025.

SCABIN, N. L. C.; NABEIRO, A. L. P. S.; FERRARAZ, R. Pantanal em memes: mediações emergentes do consumo televisivo em publicações de redes sociais sobre temáticas político-sociais. *ALCEU*, Rio de Janeiro, v. 23, n. 51, p. 4-24, 2024. Disponível em: <https://revistaalceu.com.puc-rio.br/alceu/article/view/364>. Acesso em: 18 fev. 2025.

SHIFMAN, L. *Memes in digital culture*. Cambridge: MIT Press, 2014.

SILVA, M. A. M. Mulheres trabalhadoras rurais: trajetórias e memórias. *Ruris*, Campinas, v. 4, n. 2, p. 123-142, set. 2010. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/ruris/article/view/16841>. Acesso em: 18 fev. 2025.

STYCER, M. Por que o espectador está tão encantado com a novela “Pantanal”? *Folha de S.Paulo*, 1 jun. 2022. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/colunas/mauriciostycer/2022/06/por-que-o-espectador-esta-tao-encantado-com-a-novela-pantanal.shtml>. Acesso em: 18 fev. 2025.

TODOROV, T. *Introdução à literatura fantástica*. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

Pantanal: uma cartografia interseccional para a cidadania

Maria Immacolata Vassallo de Lopes (coordenadora)
Cláudia Peixoto de Moura (vice-coordenadora)

Marcel Antonio Verrumo
Renata Pinheiro Loyola
Catarina Lopes
Maria Raquel Ferreira Silva
Hellen Cristina de Almeida Barreto
Eugênia Pinto Santana
Anna Júlia Grandchamp Leme
Adriana Pierre Coca

1 Introdução

Desde a implantação da televisão no Brasil, em 1950, a telenovela brasileira constrói sentidos sobre a nação. Suas tramas, suas personagens, suas espacialidades e suas temporalidades constituem narrativas com as quais os espectadores não somente se emocionam e se engajam, mas também se reconhecem e se identificam, seja em histórias que ocorrem em grandes centros urbanos, seja nas que desbravam os rincões do território nacional. A telenovela é, pois, uma narrativa capaz de criar e de articular sentidos sobre o brasileiro e sobre tempos e espaços do país, definida como **narrativa da nação** (Lopes, 2003). Narrativa compartilhada cotidianamente com e entre suas audiências. Múltiplas temáticas sociais, políticas, morais, culturais, científicas, entre muitas outras, foram representadas e debatidas por ela nos últimos 75 anos, razão pela qual a definimos como **recurso comunicativo** (Lopes, 2009),

promotora e propagadora de lutas de sentidos e criadora, ao longo do tempo, de uma “cultura de telenovela” no país. Conjuntamente, ocorre a progressão de metodologias de variados espectros que vêm sendo utilizadas e renovadas para responder à crescente complexidade da telenovela brasileira.

É a partir desse enquadramento geral que a equipe Obitel USP propõe-se a analisar a telenovela *Pantanal* (TV Globo, 2022), por meio de uma *exploração metodológica* – **a cartografia interseccional** – com base nas operações de **quatro marcadores sociais: regionalidade, classe, gênero/sexualidade e raça**, que se atravessam mutuamente nessa narrativa, engendrando determinados sentidos sobre a nação e atuando como propulsores de recursos para a cidadania.

2 Breve enquadramento temporal do remake de *Pantanal*

Depois de 32 anos da estreia de *Pantanal* (Rede Manchete, 1990), a TV Globo produziu seu *remake de Pantanal*, em 2022. Novas percepções e diferentes camadas de sentido foram incorporadas à narrativa, que evocou na audiência o reconhecimento e o resgate de uma memória midiática e afetiva baseada nas experiências de assistências anteriores (Ribeiro *et al.*, 2021), ao mesmo tempo que os temas atualizados provocaram recepções diferenciadas entre a audiência que reassistia à telenovela e a nova audiência.

O *remake de Pantanal*, com roteiro de Bruno Luperi, neto do autor original, Benedito Ruy Barbosa, trouxe de volta a região do Pantanal como *protagonista* (Becker; Machado, 2008), tendo a luta pela terra e a preservação ambiental como questões ainda mais relevantes. Contada em 167 capítulos, com média de 29,7 pontos de audiência e 48,2% de *share*, índices que há muito tempo uma novela das 21h da TV Globo não alcançava, o *remake* pode também ser considerado um *evento midiático* (Neiger; Meyers; Zandberg, 2011).

Reeditando uma linguagem diferente, feita de cenas longas e de espaços contemplativos de cinema, a telenovela *Pantanal* trouxe de volta a dilatação temporal, no chamado “tempo pantaneiro”, o erotismo lírico, além do *realismo maravilhoso*, com suas personagens fantásticas.

O país novamente parou para se reencontrar em *Pantanal*.

3 A perspectiva da interseccionalidade do *remake* de *Pantanal*

Inserida no próprio título de nossa pesquisa, a interseccionalidade apresenta-se como marco teórico de referência. O termo interseccionalidade foi utilizado pela primeira vez por Kimberlé Crenshaw, jurista afro-americana, em 1989, para designar a interdependência das relações de poder entre as pessoas. Embora o termo tenha se popularizado nos anos 2000, sua origem está no movimento *Black Feminism*, do final da década de 1970, cuja crítica se dirigia ao feminismo branco, de classe média, heteronormativo (Hirata, 2014).

Para autoras como Crenshaw (2002), Akotirene (2019) e Collins e Bilge (2020), a interseccionalidade é um conceito que se propõe a demonstrar que as identidades sociais, como gênero, raça, classe social, orientação sexual, geração, nacionalidade e outras, não existem de forma isolada, mas, sim, se intersectam e se influenciam mutuamente, criando experiências de discriminação, opressão ou privilégio. Autoras brasileiras, tais como Lélia González (1984), Sueli Carneiro (2011) e Conceição Evaristo (2020), também abordaram múltiplas questões de interseccionalidade.

De todo modo, o que reúne as autoras mencionadas é a concepção teórica de interseccionalidade, que implica práticas críticas e significativas dirigidas, seja para políticas públicas, seja para o ativismo e a educação. É uma clara vinculação com o desenho de pesquisa-ação ou pesquisa de intervenção, de que, infelizmente, não podemos tratar aqui.

O objetivo principal em nossa pesquisa é entender como se dão, em *Pantanal*, as interseccionalidades produzidas por meio de **marcadores sociais da diferença** (Saggese *et al.*, 2018). Como eles deixam rastros nos discursos das personagens e nos acontecimentos em análise? Para responder ao problema, escolhemos **quatro marcadores sociais: regionalidade, classe, gênero/sexualidade e raça**, em função de sua grande pertinência a essa narrativa, que são apresentados a seguir.

3.1 Marcador Social *Regionalidade*

Entender a territorialidade e a regionalidade da área física brasileira chamada Pantanal é essencial para o entendimento da representação teledramatúrgica ambiental e social realizada. Planície periodicamente alagada, o Pantanal localiza-se na região

Centro-Oeste do Brasil, abrangendo o noroeste do estado de Mato Grosso do Sul e o sudoeste do estado de Mato Grosso, além de alcançar áreas do Paraguai e da Bolívia.

Habitat de uma rica fauna, com grande parte composta por pássaros, como o tuiuiú, pássaro-símbolo da região que se destaca na abertura da telenovela, suas principais atividades econômicas são a pecuária extensiva, a pesca e o turismo ecológico, destacando-se a bovinocultura de corte, realizada em um espaço agrário de caráter concentrador e situada em latifúndios. Região pouco densa e populosa, sua concentração demográfica está nos núcleos urbanos locais e em torno das sedes das fazendas, contrastando com vastas áreas desabitadas com hidrografia marcada por rios e lagoas de água salgada. É interessante a concepção de espaço geográfico feita por Araújo (2006, p. 100): “para a geografia, o espaço não é um objeto físico, com existência em si mesmo, onde a sociedade se encontra. Ele é fruto de relações”. Dentro do espaço físico apresentado na telenovela, tudo compõe o Pantanal: fazendas, rios, casas, pastos, mas, principalmente, as relações que se cruzam entre as personagens e o ambiente que as circunda, combinando suas ações, seus hábitos, suas crenças com uma natureza exuberante.

A paisagem pantaneira possui intrinsecamente o *indivíduo Pantaneiro* (Vargas, 2006), cuja identidade social/territorial pode ser decorrente de ele ter nascido ou não na região, visto que o sentimento de pertencimento é algo dado ou adquirido e que resulta numa “autoatribuição”. Esse é o caso exemplificado na telenovela pela trajetória de um protagonista, Jove (Jesuíta Barbosa), nascido e ambientado na cidade do Rio de Janeiro. Ao longo da telenovela, ele passa por um processo de apropriação da identidade pantaneira. Fala e age como pantaneiro típico para se integrar à cultura e aos modos de vida do pai, José Leôncio (Marcos Palmeira), e dos peões que trabalham em sua fazenda.

O peão pantaneiro é expressão da íntima interação sociedade-natureza e integra com os seres naturais um único mundo indissociado, compondo algo que passou a ser chamado de *realismo maravilhoso*¹. “Isso leva esses homens a respeitar essas forças, de caráter natural, social ou sobrenatural” (Vargas, 2006, p. 203), a

¹ Figueiredo (2013) afirma que, ao contrário da literatura de realismo fantástico, que mantém a dicotomia entre as instâncias natural e sobrenatural bastante acentuada, no realismo maravilhoso, o leitor não se sente impelido a decifrar os fatos insólitos, aceitando-os como elementos integrados no universo ficcional. Por isso, em telenovelas como *Pantanal* e *Saramandaia*, o realismo maravilhoso comparece como recurso estilístico e associado a temas de tolerância mútua à diferença, de multiculturalismo e de diversidade.

exemplo da personagem Joventino Leôncio (Irândhir Santos), um profundo detentor de saberes que, já na primeira fase de *Pantanal*, transforma-se na personagem Velho do Rio (Osmar Prado). Figura mítica de proteção à natureza, transmuda-se na forma de sucuri, um importante elemento da biodiversidade e do anímico território pantaneiro, tal qual Maria Marruá (Juliana Paes) e sua filha, Juma Marruá (Alanis Guillen), transmudam-se em onça pintada.

Na versão original de 1990, já apareciam questões de desenvolvimento sustentável em consonância com a ideia de que o homem é parte do problema ambiental, mas também de sua solução. No *remake* de 2022, essas questões são atualizadas e colocadas de forma mais direta nas falas de personagens, sobretudo entre Jove e José Leôncio, constantemente atentos e críticos a métodos de cultivo nocivos. Também Eugênio (Almir Sater) é outro exemplo, que, em cena do final da telenovela, num misto de cólera e resiliência, luta para fazer navegar sua chalana pelo rio, já bastante seco em razão dos abusos humanos. A regionalidade adentra nas relações das personagens com a natureza, com sua espiritualidade e até mesmo nas relações amorosas, marcadas por um erotismo em estado de natureza, concepção pura de amor representada no *remake* por Jove e Juma Marruá.

As tomadas aéreas e os planos panorâmicos evocam esse bioma constituído por planícies alagáveis, com sua fauna e sua flora. Em *Pantanal*, a natureza é alçada à condição de protagonista da história; ela age e se expressa em simultaneidade e concomitância com o humano. Por isso, a centralidade da regionalidade na telenovela como intersecção do marcador social “*territorialidade*” com suas personagens é o mesmo que ver o Pantanal como ecossistema constituído por práticas e imaginários próprios dos grupos sociais que habitam a região.

3.2 Marcador Social Classe

Os resquícios do passado colonial brasileiro formam parte das classes sociais da região do Pantanal, uma vez que, dentro da lógica capitalista, conforme apontam Oliveira (2007) e Souza (1994), a obtenção de terra por meio da compra, desde a Lei de Terras de 1850 (Brasil, 1850), é importante para o surgimento e o crescimento do latifúndio, da grilagem, do coronelismo e de seus desdobramentos, como o mandonismo e a autoridade masculina. Na formação da sociedade brasileira, a cultura do apadrinhamento e do favor, da

eliminação do conflito, da negação de questões estruturais, como o racismo e o gênero, são traços que impactam diretamente a maneira como as divisões de classe se expressam no cotidiano das pessoas (Holanda, 1997).

Esse passado, além de transbordar para os dias atuais, torna as questões de classe um ponto à parte. Se, por um lado, nas telenovelas, vêm ocorrendo mais discussões sobre gênero, sexualidade e raça, dentre os diversos marcadores sociais, por outro, a questão de classe ainda é trabalhada através do prisma da meritocracia e do trabalho como fatores determinantes do enriquecimento e da construção de riqueza (Ronsini, 2012).

Em *Pantanal*, traços dessa perspectiva aparecem claramente nas figuras dos dois protagonistas masculinos: um, José Leôncio, é proprietário de latifúndio, cuja fortuna foi acumulada exclusivamente mediante o trabalho; outro, Tenório (Murilo Benício), também proprietário, mas cuja ascensão social se deu por meio da grilagem que é dissimulada na narrativa. Também aparecem nas personagens do patrão, cujo mandonismo se estende na vida pessoal de seus empregados, assim como estes opinam sobre a vida do patrão, o que perpassa um suposto apagamento das diferenças de classes; e, ainda, na diferença dicotômica entre campo e cidade enviesada por um imaginário idílico vs violento.

Pantanal tem como ponto de partida a grilagem de terras, a violência no campo e as migrações forçadas, que funcionam como estruturas de fundo da trama e que seguem a lógica da dominação de classe, comum no Brasil desde sua formação. A vingança como mecanismo de obtenção da justiça, derivada da falta de credibilidade e até mesmo da ausência de instituições no cumprimento de seus papéis, também é um ponto diretamente relacionado à estrutura de classe social.

Identificamos, assim, que o marcador “classe” em *Pantanal* é representado nas formas de conflito, conciliação e vilania. Sob a forma de conflito, aparece, sobretudo, associado à concentração do capital no campo, às diferenças na posse de capital cultural e às condições social e migrante das personagens envolvidas. Na forma de conciliação, o marcador “classe” sobressai quando representado nas manifestações de devoção e nas relações de proximidade com que os empregados, tanto no contexto rural quanto urbano, dedicam aos patrões. Na representação da vilania em *Pantanal*, temos, por um lado, na fazenda de José Leôncio, o exemplo meritocrático de um peão que, com o trabalho árduo junto a seu pai, construiu fortuna,

onde as relações entre patrão e empregados se dão de maneira conciliatória. Por outro lado, na fazenda do antagonista Tenório, cuja riqueza foi acumulada por meio de grilagem e corrupção, existe distância bem maior entre patrão e empregados e uma divisão de classes mais evidente. A exposição da divisão de classes no núcleo do vilão reforça a cisão a ser apagada, seja por atos conciliatórios, seja por ênfase na má índole da personagem.

3.3 Marcador Social Gênero/Sexualidade

De modo contínuo, a discussão anterior se intersecciona ao marcador “gênero/sexualidade” em *Pantanal*, muito notado por meio de diversas personagens.

As identidades de gênero e sexualidade não são composições essenciais do corpo ou da mente, afirma Judith Butler (2020). Na realidade, elas são constituídas no decorrer da vida, mediante a repetição de atos e falas, assumindo, assim, uma aparência de “naturalidade”. Gênero é como um dispositivo de produção no qual os próprios sexos são estabelecidos, pois “não se pode dizer que os corpos tenham uma existência significável anterior à marca do seu gênero” (Butler, 2020, p. 30). A repetição de atos e falas é o que a autora denomina *performatividade*. Contudo Butler (2020, p. 111) acentua que “os corpos não se conformam, nunca, completamente, às normas pelas quais sua materialização é imposta”. Para Joan Scott (1995, p. 86), o gênero deve ser entendido como “elemento constitutivo das relações sociais baseado nas diferenças percebidas entre os sexos”, ou seja, “uma forma primeira de significar as relações de poder”.

Essas relações de poder podem ser observadas, de forma clara em *Pantanal*, na personagem Maria (Isabel Teixeira), cuja alcunha “Bruaca” reafirma constantemente que ela, como mulher, é inferior ao marido Tenório na configuração familiar. Também ocorre com a personagem Zaquieu (Silvero Pereira), por meio da interseccionalidade dos marcadores “gênero e sexualidade” – um homem gay que deseja se inserir na comunidade masculina e homofóbica do Pantanal, representada pelas relações dos peões da fazenda de José Leôncio. Tenório trata a esposa com inferioridade, mantendo as relações sociais patriarcais. Já Zaquieu sente as normas da sociedade reafirmadas sobre ele em conversas com os peões em detrimento de sua própria existência. Pelo fato de “desviar” do que uma sociedade heteronormativa prescreve, Zaquieu precisa ser

lembrado, por meio da homofobia, de esconder-se de si, de sua sexualidade, para que ele próprio se policie e se adeque às normas imperantes.

Algo similar ocorre com as personagens Jove e Juma, mas com resultados diferentes. Por não exercer o tipo de masculinidade que os outros peões da fazenda performam, Jove é visto como um “frozô”, termo homofóbico usado para rebaixar o jovem nas relações de poder, vinculando a homossexualidade a um aspecto de inferioridade, ao interseccionar os marcadores “gênero e sexualidade”. Juma, considerada um “bicho do mato”, igualmente se recusa a performar a feminilidade como marcador de gênero, mas é obrigada, a fim de ser incluída como parte da sociedade, num lugar de inferioridade na relação com Jove ou qualquer outro homem. Após se conhecerem, aos poucos, Jove vai incorporando características da performance masculina pantaneira. Enquanto Juma, por se relacionar socialmente com outras mulheres, acaba aceitando introduzir em sua personalidade uma certa “feminilidade”, ao mesmo tempo que reproduz, por meio de sua mãe, Maria Marruá, seu poder matriarcal dentro da nova família que compõe com Jove.

Maria Bruaca, uma dona de casa completamente submissa ao marido Tenório, ao descobrir que é enganada por ele (que mantém outra família em segredo, durante anos), rebela-se contra o machismo que aguentou por toda a vida. A situação possibilita discutir a posição feminina no **domínio interpessoal do poder** (Collins; Bilge, 2020), presente na relação entre o marido opressor e a esposa submissa.

Atrelada ao percurso dessa personagem está outra figura feminina, Filó (Dira Paes), que se torna conselheira e apoio de Maria Bruaca, após a separação de Tenório. Frequentemente, Filó (mulher não casada oficialmente com José Leôncio) faz discursos críticos sobre direitos femininos, posturas e atitudes que devem ser rechaçadas. Também diálogos com Zefa (Paula Barbosa) e Muda (Bella Campos) reforçam o perfil combativo que questiona diretamente o **domínio estrutural do poder** decorrente de estruturas fundamentais das instituições sociais, associado aos aparatos jurídico, religioso, político e econômico (Collins; Bilge, 2020).

Guta (Julia Dalavia), filha de Tenório com Maria Bruaca, é outra personagem que possui um discurso destacadamente feminista, sendo a responsável por revelar à mãe a vida secreta do pai. Sempre certa de suas convicções progressistas, ela ataca as atitudes machistas do pai e sua condição de bigamo, travando com ele um

combate moral ao longo da trama. Ao confrontar o namorado por não aceitar ser controlada por ele, é possível identificar o **domínio disciplinar do poder** (Collins; Bilge, 2020), questionado pela aplicação injusta de regras e regulamentos.

Juma, a jovem selvagem que habita o imaginário do público como um ser de espírito arrebatador e livre, dialoga com o **domínio cultural do poder** (Collins; Bilge, 2020). A personagem, que foi retirada de seu ambiente natural (sítio com uma tapera) e inserida em uma sociedade com hábitos e costumes distintos dos seus, acaba sendo associada de modo ambivalente à figura de um animal, por seu poder sobrenatural de se transmutar em onça e pela sua falta de acesso à educação e à informação.

3.4 Marcador Social Raça

Em *Pantanal*, Tenório é uma fiel representação do arquétipo patriarcal, não só no que diz respeito às características tradicionais dessa figura como também na expressão de suas vicissitudes. É aquele que comanda com mãos de ferro tanto sua fazenda quanto sua família, reiterando os papéis de gênero e a divisão sexual do trabalho. Mas, em contrapartida ao discurso moralizante e conservador de suas falas, a hipocrisia do patriarca se revela quando sua filha Guta descobre que o pai manteve por anos, na cidade de São Paulo, uma segunda família, negra, levando a acentuar ainda mais as humilhações a que sempre submeteu sua esposa, a quem apelidou de Maria Bruaca.

Ao compararmos a primeira versão de *Pantanal* e seu *remake*, o fato que mais se destaca é o quanto o país mudou em 30 anos. Entre as atualizações que foram feitas, está a estrutura familiar ambígua, em que se conjugam aspectos da dominação patriarcal, de raça e de gênero – algo que, de certo modo, sintetiza a história colonial do Brasil. Como lembra Roberto DaMatta (1997, p. 55):

No Brasil, por contraste, a comunidade é necessariamente heterogênea, complementar e hierarquizada. Sua unidade básica não está baseada em indivíduos (ou cidadãos), mas em relações e pessoas, famílias e grupos de parentes e amigos.

Por outro lado, um dos principais elementos de obliteração do marcador “raça” e o responsável por haver certo apaziguamento das tensões raciais latentes na sociedade brasileira é, justamente, a

mestiçagem, que, estimulada por uma política de Estado (Nascimento, 2016), alia o público ao privado e legitima a infidelidade como máquina de embranquecimento social. Ao retomar o pensamento de Abdias do Nascimento, o antropólogo Kabengele Munanga (1999, p. 93) aponta que:

[...] o branqueamento da raça negra é uma estratégia de genocídio [...]. Os defensores do branqueamento progressivo da população brasileira viam na mestiçagem o primeiro degrau nessa escala.

A violência com que o patriarca Tenório trata as suas duas famílias encarna uma metáfora do Brasil, país em que “a casa e a rua” (DaMatta, 1997), expedientes territoriais aparentemente opostos, estão sempre interligadas por uma dinâmica escusa e subterrânea de alianças forçadas e violentas. Ao considerarmos Tenório e suas famílias como uma síntese do Brasil, em que pesem as dinâmicas de raça e de gênero escondidas sob o manto da normalidade, a presença da mestiçagem aparece como marca fundamental e controversa na formação da identidade brasileira.

4 Um protocolo cartográfico para *Pantanal*

A interseccionalidade observada por meio dos marcadores que operam na telenovela dirigiu-nos para a adoção da **cartografia como metodologia** (que combina teorias, métodos e técnicas) para trilhar os caminhos de *Pantanal*. A perspectiva teórico-metodológica da cartografia está aberta a múltiplas interpretações e abordagens. No nosso caso, ela foi construída com a hipótese de realizar uma específica representação das interseccionalidades mediante a elaboração de um método que combina a visualidade e o grafismo, a que inicialmente caracterizamos como um **método visual-gráfico** para a pesquisa de Comunicação.

Trata-se de uma **exploração metodológica**, que pode servir como modelo para outros estudos de ficção televisiva. Em virtude disso, definimos o termo **cartografia interseccional**; esta, por sua vez, é feita por meio de **mapas e diagramas**. Também persegue o objetivo de poder concretizar progressivamente a proposta de uma **escrita audiovisual** para os estudos de televisão no país (cf. Néia, 2023; Fernandes, 2023), que deve ser entendida como uma escrita

que produz análise de televisão com base na **unidade indivisível de imagem/texto/som**².

Além da construção de mapas das relações sociais, também as intersecções dos marcadores sociais foram representadas nesses mapas, revelando tanto associações como rupturas para produzir evidências empíricas sobre os recursos comunicativos de *Pantanal* para a cidadania.

4.1 Uma perspectiva teórica de cartografia

A cartografia das diferenças (Deleuze; Guattari, 1995) é a perspectiva metodológica que inspirou esta pesquisa, junto à teoria da **interseccionalidade** (Crenshaw, 2002). Partimos do princípio de que a cartografia configura um método aplicável à comunicação, tendo em vista a extensão da sua processualidade e as articulações que consegue fazer com todos os níveis da pesquisa, inclusive o epistemológico e o teórico (Lopes, 2014). Contudo não se trata de um método rígido; pelo contrário, ele vai sugerindo um caminho metodológico que traça um mapa sempre inacabado do objeto a partir do olhar interessado, das percepções e das observações do pesquisador, que são únicas (Rosário, 2016).

Desde a publicação de *Mil Platôs I*, em 1995, a cartografia começou a ser aplicada como um método e/ou um procedimento de pesquisa no Brasil. Nas pesquisas de comunicação, ainda é pouco utilizada e apresenta diferentes abordagens, como observa Aguiar (2011), mas, no entanto, verifica-se um paulatino crescimento da cartografia como metodologia nas investigações da área.

É desafiador para o pesquisador cartografar, construir o seu próprio mapa/rizoma – um mapa que está em constante movimento, já que a cartografia não oferece regras definidas por antecedência, um roteiro fixo ou um método estabelecido. Para isso, pode ser pensada como um mapa que: “é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, reversível, suscetível de receber modificações constantemente” (Deleuze; Guattari, 1995, p. 22). Rolnik (1989, p. 6) enfatiza que a cartografia é um método que permite, a partir desse mapa, “detectar a paisagem, seus acidentes, suas mutações e, ao

2 Está fora dos objetivos do presente texto fazer aprofundamentos dessa escrita audiovisual, como, por exemplo, discutir a ultrapassagem dos estudos visuais em Comunicação que têm por princípio a análise da imagem por meio das *pictures*; ou discutir as semelhanças e diferenças entre as contribuições de Caldwell (1995), Butler (2020) e Bordwell (2008) (visualidades, recursos estilísticos) e as de Mittell (2015) (*videographic*), combinadas com os mapas de Martín-Barbero (Lopes, 2018) e os estudos latino-americanos de comunicação e cultura.

mesmo tempo, criar vias de passagem através deles”. Nesse sentido, a cartografia, sendo um mapa em constante atualização, pode revelar diferentes cenários sociais, trocas simbólicas ou mesmo fluxos comunicacionais, não precisando seguir protocolos muito normalizados.

O termo *cartografia*, na tradução do latim, significa *carta escrita* (*charta* – carta; *graph* – escrever). O pesquisador-cartógrafo que desvenda esse terreno movediço deve estar ciente de que suas interpretações são apenas *um* olhar que constrói *um* mapa/rizoma repleto de irregularidades e conexões (Rosário; Coca, 2018).

Nessa via, as variações da atenção guiam os caminhos a percorrer na pesquisa, que foram refeitos e reinventados ao longo do processo, a partir do olhar atento e flutuante para as singularidades do fenômeno estudado³. Ao longo desse percurso, fomos reconhecendo as singularidades do objeto, isto é, de *Pantanal*, como *recurso comunicativo* para a cidadania, por meio das intersecções trabalhadas, o que detalhamos na continuidade do protocolo cartográfico de nosso estudo.

4.2 Construindo o *corpus* e identificando as interseccionalidades

O *remake* de *Pantanal* foi exibido em 167 capítulos, dos quais extraímos o *corpus* composto por cenas em que foram, inicialmente, identificadas interseccionalidades decorrentes dos quatro marcadores selecionados para a pesquisa cartográfica. Seguem os procedimentos metodológicos relativos ao universo e ao *corpus* da pesquisa, bem como aos instrumentos adotados no trabalho de campo.

4.2.1 Movimentos de observação de *Pantanal*: universo e *corpus* da pesquisa

O universo de pesquisa é composto por todas as cenas dos 167 capítulos de *Pantanal*. Na literatura sobre “fazer cinema”, a *cena* é considerada a unidade mínima de uma narrativa composta por um acontecimento ou uma série de acontecimentos que ocorre em um local e em um tempo específicos, feita para atender a um determinado objetivo no enredo. É constituída por som/música,

3 Encontramos muitas similitudes entre a cartografia de Deleuze e a de Guattari (1995) e o método cartográfico de Benjamin (2009, 2013), principalmente nas etapas chamadas deambulação, arqueologia e montagem, que pretendemos explorar em um futuro trabalho.

imagem/cenário, personagens e ações. Segundo Suppia (2015), no roteiro de teledramaturgia, a cena é a unidade específica composta por um *cluster* de ação, espaço e tempo. A ela segue-se a **sequência**, definida como uma série de cenas amarradas por uma única ideia. Ainda, a cena é constituída tecnicamente por planos, campos e movimentos de câmera⁴.

Fizemos cinco **movimentos de observação de Pantanal**.

O **primeiro movimento de observação** foi realizado com o mapeamento de todos os 167 capítulos da telenovela e com a seleção dos mais assistidos em cada semana de exibição, resultando em um *corpus* inicial de 37 capítulos, apresentados no Quadro 1.

O **segundo movimento de observação** foi a assistência dos 37 capítulos selecionados no *streaming* Globoplay, em que toda a telenovela pode ser acessada, para a escolha de três cenas em cada capítulo que melhor exibiam os marcadores sociais adotados. Daí, obtivemos um *corpus* composto por 111 cenas para o estudo cartográfico, que foram registradas em uma planilha.

Quadro 1 – Capítulos selecionados para escolha do corpus de cenas

SEMANA	CAPÍTULO	DATA	FASES
1	1	28/03/2022	PRIMEIRA FASE
	2	29/03/2022	
	3	30/03/2022	
	4	31/03/2022	
	5	01/04/2022	
	6	02/04/2022	
2	10	07/04/2022	
3	13	11/04/2022	

4 Coletamos informações diretamente relacionadas à definição do que seja uma cena na dramaturgia da telenovela, ou teledramaturgia. Geralmente, uma cena típica dura entre um e três minutos, mas pode chegar a durar mais, especialmente se envolver diálogos intensos ou ações elaboradas. A estruturação de uma cena depende do objetivo, que pode ser o avanço do enredo, a criação de conflitos, o desenvolvimento de suspense ou a revelação de segredos. Existem cenas cômicas, trágicas e satíricas, que tiveram origem no teatro grego; há as cenas obrigatórias ou compulsivas, aquelas que o público espera e que geram grande excitação e envolvimento; e há cenas diferenciadas, aquelas que apresentam várias personagens, sem um protagonista definido. O objetivo desse tipo de cena é permitir que cada personagem tenha o seu momento de brilho. É possível identificar todas essas características de cena na telenovela *Pantanal*.

SEMANA	CAPÍTULO	DATA	FASES	SEMANA	CAPÍTULO	DATA	FASES
4	20	19/04/2022	SEGUNDA FASE	19	109	01/08/2022	SEGUNDA FASE
5	25	25/04/2022		20	115	08/08/2022	
6	31	02/05/2022		21	122	16/08/2022	
7	38	10/05/2022		22	127	22/08/2022	
8	43	16/05/2022		23	133	29/08/2022	
9	51	25/05/2022		24	142	08/09/2022	
10	55	30/05/2022		25	146	13/09/2022	
11	62	07/06/2022		26	154	22/09/2022	
12	67	13/06/2022		27	160	29/09/2022	
13	73	20/06/2022		28	163	03/10/2022	
14	79	27/06/2022			164	04/10/2022	
15	85	04/07/2022			165	05/10/2022	
16	91	11/07/2022			166	06/10/2022	
17	100	21/07/2022			167	07/10/2022	
18	106	28/07/2022					

Fonte: Elaborado pelos autores (2025).

O **terceiro movimento de observação** possibilitou a escolha de 20 cenas representativas dos marcadores sociais de regionalidade, classe, gênero/sexualidade, raça (traços de uma “identidade pantaneira”)⁵, as quais foram discutidas e descritas, atendendo à necessidade de um encadeamento narratológico para que o *corpus* tivesse sentido temporal. Para tanto, acorremos à adição de mais sete cenas, por conta de elementos relevantes ao entendimento cronológico da trama. Assim, o ***corpus* final resultou em 27 cenas**.

A observação exigiu um olhar atento e sensível dos pesquisadores, sempre orientado pelos quatro marcadores sociais, que são os princípios da cartografia interseccional de *Pantanal*.

4.2.2 Movimentos de observação: instrumentos e trabalho de campo

Para os movimentos de observação, também foi elaborado um instrumento de coleta de dados para registrar informações de capítulos e cenas. Esse trabalho de campo ocorreu de junho a outubro de 2024, período em que os capítulos foram decompostos

⁵ Sendo um estudo qualitativo, sua amostragem também o é; portanto, não temos qualquer pretensão quanto à representatividade estatística. E, como já afirmamos, trata-se de uma metodologia de caráter exploratório e experimental.

e em que as cenas foram descritas e registradas. O **quarto movimento de observação** foi a criação de um instrumento, em forma de planilhas criadas em Excel, para cada um dos 111 capítulos, com data, cena, duração, resumo, movimentos de câmera, som (música incidental/trilha), ambiente temporal, ambiente espacial, localização geográfica, personagens, espaços internos e externos das cenas. Esse mapeamento permitiu realizar cruzamentos com os marcadores sociais.

O **quinto (e último) movimento de observação** foi voltado para o registro das cenas e sequências do *corpus* por meio do *software* Studio OBS, comprimidas no programa HandBreak e disponibilizadas em formato *.mp4*. O resultado foi a criação de um conjunto de **27 QR Codes**, um para cada cena selecionada. Cada cena gravada foi numerada e recebeu um título indicativo da cena/da sequência (exemplo, “Juma se transforma em onça no cativeiro”), o nome dos marcadores das interseccionalidades e a descrição textual de suas imagens e sons.










Mediante este último movimento de observação, queremos apontar que essa foi a maneira encontrada para nos aproximarmos da **escrita audiovisual**, acima mencionada. Neste momento, deve ser visto como um exercício inicial para demonstrar uma escrita possível, que pode e deve ser ampliada com outros recursos.

O **QR Code permite assistir às 27 cenas audiovisuais (imagem/texto/som) com suas interseccionalidades que compõem o corpus de Pantanal**, acessando um leitor de QR Code, como mostra o Quadro 2.

Quadro 2 – Composição do corpus de pesquisa

CENAS/SEQUÊNCIAS DA PRIMEIRA FASE DE PANTANAL					
CENA/ SEQUÊNCIA	CAPÍTULO	DATA	TÍTULO	INTERSECCIONALIDADES	QR-CODE
1	1	28/3/2022	Passagem de poder de pai para filho	regionalidade e classe	
2	2	29/3/2022	Morte de Chico	regionalidade e classe	
3	3	30/3/2022	Encontro de José Leôncio, Chico e Maria	regionalidade e classe	
4	3	30/3/2022	Apresentação da Família Novaes	regionalidade e classe	
5	4	31/3/2022	Encontro de José Leôncio e Madeleine	gênero, classe e regionalidade	
6	6	2/4/2022	Casamento de José Leôncio e Madeleine	regionalidade e classe	
7	14	12/4/2022	Mudança de fase	gênero e classe	

CENAS/SEQUÊNCIAS DA SEGUNDA FASE DE PANTANAL					
CENA/ SEQUÊNCIA	CAPÍTULO	DATA	TÍTULO	INTERSECCIONALIDADES	QR-CODE
8	16	14/4/2022	Apresentação de Tenório	classe, regionalidade e gênero	
9	18	16/4/2022	Chegada de Jove ao Pantanal	regionalidade e gênero	
10	31	2/5/2022	Madeleine quer demitir Zaquieu	classe, raça, regionalidade e gênero	
11	31	2/5/2022	O passado de Tenório	classe, regionalidade e gênero	
12	38	10/5/2022	Jove e Madeleine conversam sobre relações amorosas	classe, regionalidade e gênero	
13	43	16/5/2022	Tenório e Maria Bruaca conversam com Guta sobre Jove e Juma	classe, regionalidade e gênero	
14	67	13/6/2022	Filó e Irma conversam sobre desejos, cotidiano e personalidades	classe, regionalidade e gênero	
15	73	20/6/2022	Racismo e família	raça, classe e regionalidade	
16	85	4/7/2022	Zaquieu conversa com Eugênio sobre a homofobia que sofreu no Pantanal	regionalidade e gênero	
17	106	28/7/2022	Onça solta	regionalidade e gênero	
18	109	1/8/2022	Maria Bruaca tenta matar Tenório	gênero e classe	

CENAS/SEQUÊNCIAS DA SEGUNDA FASE DE PANTANAL					
CENA/ SEQUÊNCIA	CAPÍTULO	DATA	TÍTULO	INTERSECCIONALIDADES	QR-CODE
19	115	8/8/2022	Ingrid e Ibraim conversam sobre a candidatura de José Lucas de Nada	classe e regionalidade	
20	127	22/8/2022	Direitos de Maria Bruaca ao fim do casamento	gênero e classe	
21	154	22/9/2022	Juma vira onça no cativeiro	gênero e regionalidade	
22	160	29/9/2022	Zuleica e Tenório conversam sobre o trabalho na fazenda	classe e gênero	
23	164	4/10/2022	Morte de Tenório	gênero e regionalidade	
24	166	6/10/2022	A seca no Pantanal	regionalidade e classe	
25	167	7/10/2022	Discurso de Zé Leôncio em defesa do Pantanal	regionalidade, classe e gênero	
26	167	7/10/2022	Morte de José Leôncio	regionalidade e gênero	
27	167	7/10/2022	José Leôncio como Véio do Rio e seus netos	regionalidade e gênero	

Fonte: Elaborado pelos autores (2025).

Com base nos cinco movimentos de observação realizados, o método cartográfico pode ser agora incorporado ao Protocolo Metodológico pensado para *Pantanal*.

5 Uma cartografia interseccional de *Pantanal*

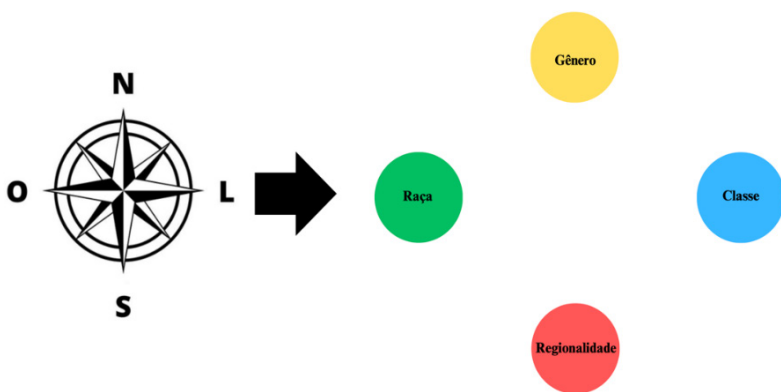
Construir uma *cartografia interseccional* da telenovela *Pantanal* é lembrar, antes de tudo, que a cartografia é um método visual, que se expressa por meio de mapas. Por isso, foram criados mapas dos marcadores sociais, com os quais trabalhamos na pesquisa. Ainda, é importante notar que nossa prática cartográfica é uma — entre outras possíveis — dessa ficção.

A cartografia de *Pantanal* é constituída por **dois passos**. O primeiro passo demonstra as **interseccionalidades em cada capítulo do corpus**, enquanto o segundo apresenta as **interseccionalidades nas 27 cenas do corpus**, com questões de cidadania perpassando os personagens.

5.1 Primeiro passo da cartografia interseccional de *Pantanal*: diagramas e mapa das cenas dos capítulos de *Pantanal*

Os primeiros elementos gráficos que representamos nos mapas abaixo são os quatro marcadores sociais – gênero, raça, regionalidade e classe –, a partir dos quais identificamos as intersecções no *corpus* de 27 cenas/sequências. Em nossa representação, optamos por seguir o padrão dos Pontos Cardeais e apresentar cada marcador em um círculo localizado em polo diferente. Todos os marcadores foram preenchidos com cores (primárias), a exemplo do que consta na “Roleta Interseccional” (Carrera, 2021)⁶, contribuindo para a apresentação das interseccionalidades, conforme mostra o diagrama do processo adotado, que é uma representação dos pontos de referência para a construção dos mapas.

Diagrama 1 – Localização dos marcadores sociais a partir de Pontos Cardeais e Cores das interseccionalidades em cenas de *Pantanal*

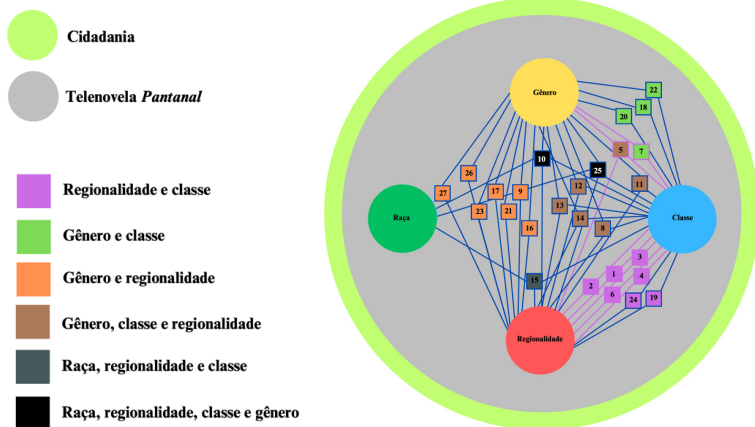


Fonte: Elaborado pelos autores (2025).

Reunindo todas as operações metodológicas anteriores e aplicando-as às 27 cenas/sequências do *corpus*, chegamos ao seguinte **Mapa Interseccional de *Pantanal***.

⁶ As cores primárias foram atribuídas aos três marcadores sociais recorrentes – regionalidade, gênero e classe. O marcador raça, pouco observado nas cenas, foi representado por uma cor secundária.

Mapa 1 – Interseccionalidades em cenas de capítulos de *Pantanal*



Fonte: Elaborado pelos autores (2025).

No Mapa 1, cada interseccionalidade identificada é mostrada com uma linha que une dois desses marcadores (polos). Por trabalharmos com cenas/sequências de duas fases da telenovela, optamos por adotar uma cor em cada fase, de modo que as intersecções de cenas/sequências da primeira fase estão na cor **roxo**, ao passo que as da segunda, em **azul**. Em seguida, identificamos cada cena à qual uma linha (interseccionalidade) se refere, inserindo, no centro de cada linha, um quadrado com o número da referida cena, bem como com suas cores (secundárias) representadas na legenda ao lado.

Nesse primeiro mapa, a cidadania se expressa na ilustração de como diferentes marcadores sociais (gênero, classe, regionalidade e raça) interseccionam-se e afetam as relações de poder, identidades e direitos na trama da telenovela *Pantanal*. Essas intersecções evidenciam como as experiências e as vivências das personagens da história são moldadas pelos aspectos sociais que as atravessam, indicando como elas vivenciam sua cidadania no Brasil.

O Mapa 1 mostra múltiplas possibilidades de análise. Na impossibilidade de fazermos análises detalhadas de todas as cenas, apresentaremos somente algumas por restrição de espaço, a título de exercício, com exemplos que podem ser replicados.

Foram identificadas **seis interseccionalidades** entre os marcadores presentes nas **27 cenas do corpus**. Para facilitar a visualização dos marcadores que estão mais presentes na cartografia, adotamos diferentes cores (secundárias) e numeramos em pequenos

quadrados as cenas que revelam as interseccionalidades. Assim, em uma cena na qual operam marcadores de gênero e de regionalidade, o quadrado é de cor laranja, conforme legenda acima.

Por exemplo, a cena 5 apresenta as interseccionalidades de gênero e de classe; logo, sua representação no mapa é feita por uma linha ligando o marcador “gênero” ao marcador “classe”, na cor roxa (primeira fase) e com o número 5. Para assistir a uma cena, basta apontar o celular para seu QR Code. Aqui, notamos uma operação básica da já mencionada: *escrita audiovisual*.

Visualmente, podemos observar que as interseccionalidades em *Pantanal* se localizam mais próximas dos marcadores “gênero”, “classe” e “regionalidade”, e menos próximas do marcador “raça”.

Em ambas as fases da novela, predominam as intersecções operadas pelo marcador “**regionalidade**”, demonstrando que a telenovela é, sobretudo, uma trama sobre a região do Pantanal, as vivências dos que ali estão e suas histórias, suas crenças, seus costumes — marcador evidente desde a primeira até a última cena. A regionalidade transpira por meio de personagens, cenários, figurinos, maneirismos e sotaques — e, mais ainda, de recursos como o berrante, além de, principalmente, o fazer mediante o realismo maravilhoso.

O Mapa 1 também mostra que há muitas discussões envolvendo o marcador “**gênero/sexualidade**” em uma perspectiva ampla. Isso se dá, sobretudo, por meio de personagens como Maria Bruaca, Madeleine e Zaquieu, em tramas que mostram como as dinâmicas de gênero também são configuradas e influenciadas por outros marcadores sociais, como a classe social e a raça das pessoas envolvidas.

Já as intersecções relacionadas ao marcador “**classe social**” figuram, ao longo da trama, vinculadas fortemente à regionalidade. Ambas apareceram intrinsicamente associadas ao poder que advém da concentração de terras e de manifestações de luta de classes como a grilagem, que desencadeia o conflito armado e os assassinatos, como nos acontecimentos do Sarandi. No entanto, de forma ambivalente, as desigualdades e opressões de classe convivem com a sua naturalização, ressaltada em relações cordiais e de proximidade entre patrões e peões, bem como em casamentos interclasses entre pessoas da cidade e do interior.















Esse processo de naturalização da classe social é particularmente exemplar entre José Leôncio e Filó, que se inicia como uma relação de trabalho (ela é empregada na casa dele) e passa a ser uma relação














romântica e sexual; e, na relação parental entre Zé Leôncio e os filhos Tadeu (José Loreto) e José Lucas de Nada (Irândhir Santos), ambos empregados na fazenda. O envolvimento sexual entre patroa e empregados também ocorre na fazenda de Tenório, em que Maria Bruaca se envolve tanto com Levi (Leandro Lima) quanto com Alcides (Juliano Cazarrê).

O marcador “**raça**” é o que menos se intersecciona, dialogando com outros apenas na segunda fase. Como observado anteriormente, o *corpus* retrata a trama da telenovela: apesar de figurar atores negros em um núcleo familiar, a segunda família de Tenório, composta por Zuleica (Aline Borges), Marcelo (Lucas Neto), Renato (Gabriel Santana) e Roberto (Cauê Campos), a história não reflete sobre questões de raça, que aparecem pontualmente em alguns capítulos – e, nas intersecções do *corpus*, apenas em duas cenas.

As cenas de *Pantanal*, registradas em cada uma das linhas do Mapa 1, podem ser assistidas em seguida nos QR Codes, como mostra o Diagrama 2.

Diagrama 2 – Cenas de Pantanal com cores das interseccionalidades e seus QR Codes

CENA	QR-CODE	CENA	QR-CODE
1		15	
2		16	
3		17	
4		18	
5		19	
6		20	
7		21	

CENA	QR-CODE	CENA	QR-CODE
8		22	
9		23	
10		24	
11		25	
12		26	
13		27	
14			

Fonte: Elaborado pelos autores (2025).

5.2 Segundo passo da cartografia interseccional de *Pantanal*: mapas de cenas e personagens

É formado por um conjunto de mapas criados para cada uma das cenas/das sequências, nas quais se evidenciam empiricamente as intersecções em tramas ou núcleos e personagens.

Selecionamos **seis cenas/sequências da telenovela**, incluindo a primeira e a segunda fases, presentes no **Diagrama 2** (cenas 1, 12, 15, 18, 21 e 25). Os mapas foram criados graficamente a partir das personagens que estão na cena, das figuras com as quais elas se conectam e das relações familiares, todos inscritos em um *genograma*⁷. Ao lado de cada mapa, há legendas explicativas dos processos de representação.

Cada cena/sequência evidencia interseccionalidades de marcadores sociais, que se expressam nas personagens. Nos mapas, essas representações são feitas por círculos concêntricos, sem preenchimento, considerando as personagens em foco na cena.

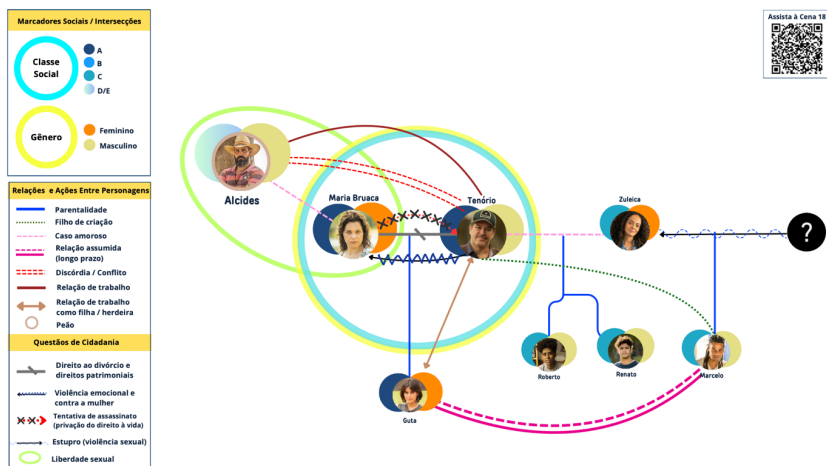
⁷ O genograma é uma representação gráfica/visual, mediante mapas, que documenta as relações familiares e suas histórias ao longo do tempo.

Dessa forma, definimos as seguintes cores para cada marcador: *vermelho para regionalidade; azul para classe social; amarelo para gênero/sexualidade; verde para raça*. Se uma cena apresenta interseccionalidade de classe social e regionalidade, por exemplo, as suas personagens estão dentro de círculos azul (classe) e vermelho (regionalidade). As personagens periféricas que aparecem na cena ou aquelas que não estão fisicamente presentes nela, mas são citadas ou a ela se relacionam, são representadas na área externa dos círculos.

Cada uma das personagens é atravessada por traços dos marcadores sociais identificados na cena: se a cena foi descrita como uma representação de classe e de gênero, cada personagem será marcada por traços relacionados à classe e ao gênero. Esses marcadores sociais foram representados por círculos coloridos, cada qual marcando um traço social, inserido atrás da personagem. No caso das cenas identificadas com o marcador de regionalidade, por exemplo, as personagens características de tramas que se passam no espaço rural têm um círculo vinho atrás de sua imagem; e aquelas que fazem parte de tramas do espaço urbano, um círculo rosa. Dessa forma, atrás de cada personagem, estão os círculos que caracterizam os marcadores sociais que caracterizam certa personagem e operam sobre ela na trama.

Entre as personagens, também há relações, pelas quais se conta a história da telenovela e que mostram as conexões verificadas na cena. Estas foram representadas por convenções, como símbolos e linhas retas ou curvas, contínuas e pontilhadas, em diferentes cores, inseridas entre as personagens. A referência ao significado de cada convenção consta em legendas que estão ao lado do próprio mapa. Finalmente, cada mapa é acompanhado também por um QR Code para assistência da cena e por análises das interseccionalidades identificadas na cena em questão.

Mapa 2 – Interseccionalidades na cena 18 de *Pantanal*: Maria Bruaca tenta matar Tenório



Fonte: Elaborado pelos autores (2025).

A cena analisada (cena 18) faz parte do capítulo 109 de *Pantanal* e tem duração de 4'20". A cena se passa na fazenda de Tenório, e Maria Bruaca tenta matá-lo com uma arma, após ter sido expulsa de casa.

A interseccionalidade, enquanto compreensão dos “efeitos interativos” (Crenshaw, 2002) baseados nos marcadores de gênero e de classe, é convocada nessa cena para representar a situação de conflito que se desenrola entre Tenório e Maria Bruaca, em que as estruturas de opressão operam. Expulsa e fora de casa, Maria Bruaca se rebela e aponta um revólver — objeto simbólico de um valor historicamente masculino e viril na cultura de massa — contra o marido, em contraposição ao amor e à felicidade convencionalmente portadores de valores femininos. Desejando subverter a estrutura de poder que, durante boa parte da narrativa, lhe impôs o papel de mulher submissa, por meio de autodeterminação sociológica e psicológica (Morin, 1997), ela ainda decide se vingar com um ato de infidelidade, tido por Tenório como uma atitude mais condenável do que a própria traição por ele cometida anteriormente.

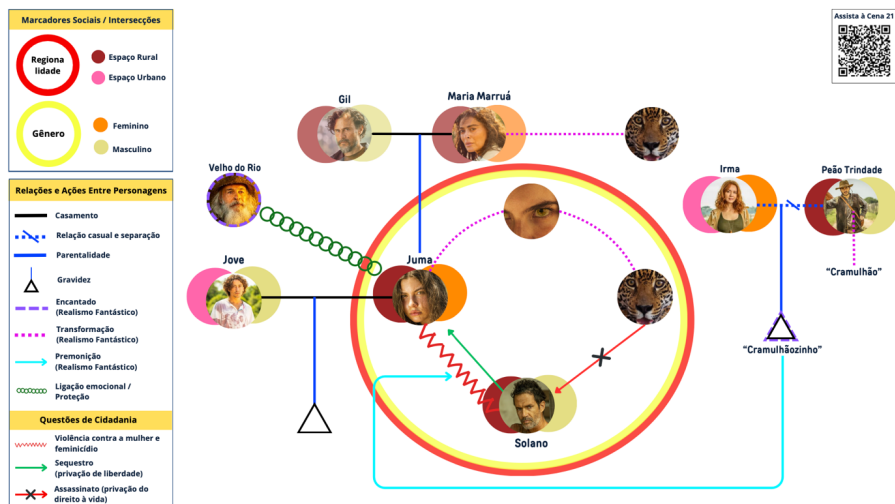
Tal desequilíbrio de julgamento moral demonstra, então, a posição feminina no domínio interpessoal e disciplinar de gênero: a relação entre a figura masculina que tudo pode e a figura feminina que lhe deve submissão incondicional, ainda que injustiçada, pois,

caso contrário, deveria ser corrigida. Nas condições da punição, Maria Bruaca perde os direitos sobre a propriedade que dividia com Tenório, patrimônio antes pertencente ao pai dela. Esse fato demonstra que, apesar de parte da fortuna de Tenório advir das posses herdadas por Maria Bruaca, cuja origem de classe é a burguesia agrária, a relação de poder patriarcal impera e continua a definir a submissão feminina à perda de direitos previstos em casos de divórcio. Por outro lado, o fato de a família de Tenório morar em uma casa relativamente modesta e de adotar um modo de vida sem ostentação não retira o peso da intersecção dos marcadores de classe e de gênero.

É notável ainda que o clímax da cena se encaminhe no momento em que Maria Bruaca afirma ter se deitado “com os peões de Tenório” pelas suas costas, acrescentando uma camada de sentido sobre a superioridade sexual dos peões em relação ao marido, motivo de chacota, uma vez que reafirma o valor do masculino na medida de sua virilidade. Nesse momento, dá-se um ponto de virada na discussão, pois Tenório imediatamente deixa de clamar pela paz entre os dois, passando, então, a acusá-la de “vagabunda” e de “sem valor”. Ao ser sexualmente invalidado e menosprezado em relação aos peões, social e economicamente dominados por ele, Tenório parte para as agressões misóginas, demonstrando como a opressão de classe interage com a violência de gênero na performance de seu ego ferido.

Na cena cartografada no Mapa 2, as questões sobre cidadania podem ser reveladas a partir da desigualdade estrutural de gênero e de classe no país, o que determina a perda de direitos e as punições impostas à Maria Bruaca. Os fatos da expulsão de casa e da perda dos bens demonstram a fragilidade dos direitos da mulher em um contexto patriarcal e agrário. Demonstra-se como a cidadania feminina é frequentemente colocada em xeque por normas morais que não se aplicam igualmente à cidadania masculina.

Mapa 3 – Interseccionalidades na cena/na sequência 21 de *Pantanal*: Juma se transforma em onça no cativeiro



Fonte: Elaborado pelos autores (2025).

A cena analisada (cena 21) está dentro do capítulo 154 de *Pantanal* e dura 5'56", uma das mais extensas. Ela se passa na tapera, onde Juma, grávida de Jove, foi sequestrada por Solano (Rafael Sieg). Ele a mantém amarrada, apontando uma arma em sua direção. Juma implora a ele que a deixe ter “sua cria” em paz, enquanto o homem afirma que ela só vai sair dali depois de “virar onça”. Juma consegue se soltar, transforma-se em onça e mata Solano. A cena foi uma das mais esperadas pelo público que antecipava assistir ao realismo maravilhoso e aos efeitos especiais impactantes, com referência explícita a filmes de terror, com garras, olhos humanos se transformando em amarelos da onça, muito sangue e sons de gemidos mortais. É importante ressaltar que as personagens (periféricas ou citadas na cena) localizadas fora do círculo, envolvendo os marcadores “regionalidade” e “gênero”, foram cartografadas no Mapa 3 para contextualizar a cena analisada.

O marcador “gênero” aparece com Solano ameaçando matar Juma, que está imobilizada. A arma, símbolo de virilidade (Morin, 1997), afirma o poder de Solano sobre Juma. E o clímax se dá com a reviravolta na cena/na sequência do ataque de Juma, antes mulher indefesa em lágrimas que, então, ataca e mata o agressor, salvando a si e a seu bebê.

A sequência de realismo maravilhoso envolve também a personagem mítica Velho do Rio. Ele incentiva Juma a lutar por meio de “comunicação telepática” entre os dois, misturada a visões de Irma (Camila Morgado), grávida de “um filho do diabo” (Gabriel Sater) apelidado de “Cramulhãozinho”, que nascerá normal. Há os encantados próprios da região, presentes no Velho do Rio, que pratica a justiça e preserva a natureza, e nas mulheres, empoderadas e defensoras de seus filhos, que se transformam em onça, como Maria Marruá e sua filha Juma.

No Mapa 3, as questões de cidadania manifestam-se mostrando como se dá a relação entre poder e gênero em uma determinada região. O sequestro de Juma por Solano evidencia uma violência de gênero na sociedade pantaneira que se manifesta em agressões e em feminicídios. A arma apontada contra a personagem é símbolo da dominação masculina e mostra como as mulheres foram colocadas em posições de vulnerabilidade ao longo dos séculos. Porém a transmutação de Juma em onça desafia a lógica da opressão da sociedade patriarcal, expressando a luta feminina pela própria vida, pela dignidade e pela liberdade.

Fizemos notar, ao longo deste trabalho, que nossa proposta metodológica de cartografia interseccional é inicial e que sua operatividade deve ser objeto de ajustes e de testes. Assim, três mapas foram criados e expostos ao estilo de um *exercício* que contém em si os elementos representativos da metodologia cartográfica. Isso nos levou a criar o QR Code abaixo, que pode ser acessado para visualizar os quatro mapas que completam essa primeira cartografia interseccional.

Figura 1 – QR Code Mapas 4, 5, 6 e 7



Fonte: Criada pelos autores (2025).

6 Considerações finais: Cidadania na cartografia interseccional de *Pantanal*

A partir do método da cartografia das diferenças (Deleuze; Guattari, 1995), elaboramos mapas com representações gráficas das interseccionalidades da trama de *Pantanal*. Em um primeiro momento, constituímos representações da telenovela a partir de uma abordagem macroestrutural, identificando intersecções em 27 cenas/sequências; então, selecionamos seis cenas/sequências. Apesar das restrições que envolvem uma exploração metodológica, graças ao método cartográfico, tivemos a possibilidade de exercitar a cartografia interseccional em uma telenovela e de praticarmos os primeiros movimentos da *escrita audiovisual*.

Em um segundo momento, por meio do método cartográfico, analisamos um *corpus* de 27 cenas/sequências selecionadas a partir de marcadores. Observamos que, entre eles, o **marcador “regionalidade”** foi o que mais apareceu em intersecções com os demais marcadores (gênero, raça e classe). No sentido oposto, as discussões associadas ao **marcador “raça”** não se destacaram, sugerindo que reflexões sobre essa pauta não podem se basear apenas na presença de personagens racializadas, mas que carecem de condições teledramatúrgicas à altura da complexidade do tema.

Revelar domínios de poder no objeto estudado nos permitiu fazer reflexões sobre as representações de *cidadania*. As desigualdades estruturais de gênero e de classe, bem como a relação entre poder e gênero em uma determinada região, demonstraram necessidade de lutas por equidade, dignidade e liberdade, performadas em diversas cenas por personagens da telenovela. De acordo com Lopes (2009), a telenovela é um *recurso comunicativo* para ações de cidadania, sendo possível operacionalizar esse conceito em evidências empíricas nas telenovelas. Com o nome de **ações socioeducativas**, um monitoramento já havia sido realizado por Lopes (2009), envolvendo cenas de seis telenovelas de 2008 e que mostram correspondência com cenas de *Pantanal*. Entre elas, é possível citar: violência doméstica, de gênero, racial; direitos humanos, direito à educação, à saúde, à sexualidade, ao trabalho; direitos de grupos minoritários ou excluídos; defesa do meio ambiente, da qualidade de vida, das identidades, das diversidades, entre outras. O Brasil está na novela, assim como o Pantanal está na novela, e a narrativa ficcional constitui-se em espaço de debate social de sentidos e tem função pedagógica implícita e explícita (Thomasseau, 2005).

O uso da cartografia com seus marcadores sociais revelou em muitas tramas e personagens não apenas traços físicos, língua ou região onde as pessoas vivem, mas também muitas violências e dominações sofridas, refletindo a iniquidade na distribuição de poder na sociedade, o que igualmente atinge a nós como pesquisadores envolvidos com os estudos de ficção televisiva. Compartilhamos das ausências de direitos ligados a marcadores como território, classe, gênero/sexualidade e raça que as personagens manifestam na teledramaturgia e percebemos que as lutas por esses direitos dizem respeito a figuras ficcionais tanto quanto a nós.

Se buscamos nos enredos da telenovela *Pantanal* elementos para construir novos futuros na teleficção, na identificação das intersecções em que se sustenta a narrativa de *Pantanal*, poderíamos compreender também as intersecções que nos constroem, tanto como cidadãos quanto como nação? Finalizando, perguntamos: em que medida uma pesquisa que faz uso da cartografia interseccional como construção teórico-metodológica pode vir a caracterizar uma pesquisa-ação? Este será o ponto de partida para as próximas pesquisas.

Referências

AGUIAR, L. M. *Processualidades da Cartografia nos usos teórico-metodológicos de pesquisas em comunicação social*. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo, 2011. Disponível em: <https://www.repositorio.jesuita.org.br/bitstream/handle/UNISINOS/2997/LisianeMachadoAguiarComunicacao.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 11 jun. 2025.

AKOTIRENE, C. *Interseccionalidade*. São Paulo: Pólen, 2019.

ARAÚJO, A. P. C. *Pantanal: um espaço em transformação*. Tese (Doutorado em Geografia) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006. Disponível em: <http://objdig.ufrj.br/16/teses/681045.pdf> Acesso em: 27 jun. 2025.

BECKER, B.; MACHADO, A. *Pantanal: a reinvenção da telenovela*. São Paulo: EDUC, 2008.

BENJAMIN, W. *Passagens*. Belo Horizonte: UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

BENJAMIN, W. *Rua de mão única: infância berlinense 1900*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

BORDWELL, D. *Figuras traçadas na luz*. Campinas: Papirus, 2008.

BRASIL. *Lei n. 601, de 18 de setembro de 1850*. Dispõe sobre as terras devolutas do Império. Rio de Janeiro, RJ: Palácio do Império, 1850. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/10601-1850.htm. Acesso em: 27 jun. 2025.

BUTLER, J. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. 19. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020.

CALDWELL, J. T. *Televisuality: style, crisis, and authority in American Television*. New Jersey: Rutgers University Press, 1995.

CARNEIRO, S. *Racismo, sexismo e desigualdade no Brasil: consciência em debate*. São Paulo: Selo Negro Edições, 2011.

CARRERA, F. Roleta interseccional: proposta metodológica para análises em Comunicação. *E-Compós*, [S.l.], v. 24, jan./dez. 2021. Disponível em: <https://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/2198>. Acesso em: 11 jun. 2025.

COLLINS, P. H.; BILGE, S. *Interseccionalidade*. São Paulo: Boitempo, 2020.

CRENSHAW, K. Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 10, n. 1, p. 171-188, 2002. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ref/a/mbTpP4SFXPnJZ397j8fSBQQ/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 11 jun. 2025.

CRENSHAW, K. Demarginalizing the intersection of race and sex; a black feminist critique of discrimination doctrine, feminist theory and antiracist politics. *University of Chicago Legal Forum*, Chicago, v. 1989, n. 1, p. 139-167, 1989. Disponível

em: <https://chicagounbound.uchicago.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1052&context=uclf>. Acesso em: 5 jul. 2025.

DAMATTA, R. *A casa e a rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995. v. 1.

EVARISTO, C. Gênero e etnia: uma escre(vivência) de dupla face. In: MOREIRA, N. M. B.; SCHNEIDER, E. (org.). *Mulheres no mundo: etnia, marginalidade, diáspora*. João Pessoa: Editora do CCTA, 2020. p. 218-229.

FERNANDES, L. S. *Presença de Electra em Avenida Brasil: da tragédia grega à telenovela épica*. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27164/tde-19122023-113529/publico/LeonardoDeSaFernandesORIGINAL.pdf> Acesso em: 11 jun. 2025.

FIGUEIREDO, V. L. F. Realismo maravilhoso: o realismo de outra realidade. *Caderno Globo Universidade*, Rio de Janeiro, v. 3, p. 16-23, 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufpa.br/index.php/moara/article/view/3119/3567>. Acesso em: 11 jun. 2025.

GONZÁLES, L. Racismo e sexismo na cultura brasileira. *Revista Ciências Sociais Hoje*, São Paulo, p. 223-244, 1984. Disponível em: <https://patriciamagno.com.br/wp-content/uploads/2021/04/GONZAL1.pdf>. Acesso em: 11 jun. 2025.

HIRATA, H. Gênero, classe e raça: interseccionalidade e consubstancialidade das relações sociais. *Tempo Social*, [S.l.], v. 26, n. 1, p. 61-73, 2014. Disponível em: <https://revistas.usp.br/ts/article/view/84979>. Acesso em: 27 jun. 2025.

HOLANDA, S. B. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

LOPES, M. I. V. *Pesquisa em Comunicação*. São Paulo: Loyola, 2014.

LOPES, M. I. V. Telenovela brasileira: uma narrativa sobre a nação. *Comunicação & Educação*, São Paulo, n. 26, p. 17-34, 2003. Disponível em: <https://revistas.usp.br/comueduc/article/view/37469> Acesso em: 27 jun. 2025.

LOPES, M. I. V. Telenovela como recurso comunicativo. *MATRIZES*, São Paulo, v. 3, n. 1, p. 21-47, ago./dez. 2009. Disponível em: <https://revistas.usp.br/matrizes/article/view/38239> Acesso em: 27 jun. 2025.

LOPES, M. I. V. Teoria Barberiana da Comunicação. *MATRIZES*, São Paulo, v. 12, n. 1, p. 39-63, jan./abr. 2018. Disponível em: <https://revistas.usp.br/matrizes/article/view/145750> Acesso em: 27 jun. 2025.

MITTELL, J. *Complex TV: the poetics of contemporary television storytelling*. New York: New York University Press, 2015.

MORIN, E. *Cultura de massas no século XX: neurose*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

MUNANGA, K. *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra*. Petrópolis: Vozes, 1999.

NASCIMENTO, A. *O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado*. São Paulo: Perspectiva, 2016.

NÉIA, L. M. *Como a ficção televisiva moldou um país: uma história cultural da telenovela brasileira (1963 a 2020)*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2023. Disponível em: <https://acrobat.adobe.com/id/urn:6-69ef-4c6a-8a7b-11176c0f992e>. Acesso em: 11 jun. 2025.

NEIGER, M.; MEYERS, O.; ZANDBERG, E. (ed.). *On Media Memory: collective memory in a new media age*. New York: Palgrave Macmillan, 2011.

OLIVEIRA, A. U. *Modo de produção capitalista, agricultura e reforma agrária*. São Paulo: FFLCH, 2007.

PANTANAL. Criação de Benedito Ruy Barbosa. Texto: Benedito Ruy Barbosa. Rio de Janeiro: Rede Manchete, 1990. 216 capítulos. 1 hora/capítulo.

PANTANAL. Criação de Benedito Ruy Barbosa. Texto: Bruno Luperi. Rio de Janeiro: TV Globo, 2022. 167 capítulos. 1 hora/capítulo.

RIBEIRO, A. P. G. et al. Remakes, reprises e cultura da nostalgia em tempos de covid-19: dinâmicas da memória na teledramaturgia da Globo. In: LOPES, M. I. V.; SILVA, L. A. P. (org.). *Criação e inovação na ficção televisiva brasileira em tempos de pandemia de covid-19*. Aluminio: CLEA Editorial, 2021. (Coleção Teledramaturgia, v. 7). p. 169-188.

ROLNIK, S. *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

RONSINI, V. V. M. *A crença no mérito e a desigualdade: a recepção da telenovela no horário nobre*. Porto Alegre: Sulina, 2012.

ROSÁRIO, N. M. Cartografia na comunicação: questões de método e desafios metodológicos. In: MOURA, C. P.; LOPES, M. I. V. (org.). *Pesquisa em comunicação: metodologias e práticas acadêmicas*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2016. p. 175-194.

ROSÁRIO, N. M.; COCA, A. P. A cartografia como um mapa movente para a pesquisa em comunicação. *Comunicação & Inovação*, São Caetano do Sul, v. 19, n. 41, p. 34-48, set./dez. 2018. Disponível em: https://seer.uscs.edu.br/index.php/revista_comunicacao_inovacao/article/view/5481.

SAGGESE, G. S. R. et al. (org.) *Marcadores sociais da diferença: gênero, sexualidade, raça e classe em perspectiva antropológica*. São Paulo: Gramma. 2018.

SCOTT, J. W. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. *Educação & Realidade*, Porto Alegre, v. 20, n. 2, p. 71-99, jul./dez. 1995. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/educacaoerealidade/article/view/71721/40667>. Acesso em: 5 jul. 2025.

SOUZA, M. A. A. Geografias da desigualdade: globalização e fragmentação. In: SANTOS, M.; SOUZA, M. A. A.; SILVEIRA, M. L. *Território, Globalização e Fragmentação*. São Paulo: Hucitec, 1994. p. 21-28.

SUPPIA, A. L. Em torno de cena e da sequência: problemas de categorização. *Galáxia*, São Paulo, n. 30, p. 60-72, dez. 2015. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/20588/18253>. Acesso em: 10 jun. 2025.

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

VARGAS, I. A. *Território, identidade, paisagem e governança no Pantanal mato-grossense: um caleidoscópio da sustentabilidade complexa*. Tese (Doutorado em Meio Ambiente e Desenvolvimento) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2006. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/xmlui/handle/1884/3799>. Acesso: 27 jun. 2025.

SEGUNDA PARTE

Gênero, Representações e Tecnologias de Cidadania

O dispositivo pedagógico midiático e a constituição de subjetivações em *Pantanal*: gênero e cidadania no discurso de feminilidades e masculinidades a partir de Jove e Juma

Cecília Almeida Rodrigues Lima (coordenadora)
Diego Gouveia Moreira (vice-coordenador)

Soraya Barreto Januário
Marcela Costa
Gêsa Karla Maia Cavalcanti
Cesar Melo de Freitas Filho (colaborador)
Lyedson Oliveira (colaborador)

1 Introdução

Ambientado no bioma brasileiro que lhe dá nome, o *remake* da telenovela *Pantanal* (TV Globo, 2022) honrou o sucesso de sua antecessora (Rede Manchete, 1990) ao encenar os conflitos da família do pecuarista José Leôncio com as deslumbrantes paisagens da região como cenário. Ao longo de seus 167 capítulos, a trama alcançou uma média de 30 pontos de audiência e abordou temas contemporâneos como sustentabilidade e violência doméstica, aproveitando o potencial da telenovela como recurso comunicativo “que consegue comunicar representações culturais que atuam, ou ao menos tendem a atuar, para a inclusão social, a responsabilidade ambiental, o respeito à diferença, a construção da cidadania” (Lopes, 2009, p. 22).

Pantanal traz uma abordagem rica e complexa sobre feminilidades e masculinidades, representando tanto a perpetuação de estereótipos de gênero quanto rupturas e ressignificações. A narrativa se desenrola em um ambiente marcado por tradições

patriarcais, no qual a divisão social do trabalho (Kergoat, 2003) e de gênero está associada à cultura rural. Porém, o folhetim abre espaço para personagens que desafiam essas normas.

São vários os personagens que oportunizam discussões sobre feminilidades e masculinidades em *Pantanal*, mas consideramos que o casal de jovens protagonistas Juma (Alanis Guillen) e Joventino (Jesuíta Barbosa) merece destaque. Suas trajetórias sugerem possibilidades contra-hegemônicas a padrões tradicionais de gênero: Juma encarna uma feminilidade indomável e autossuficiente, distante de estereótipos de docilidade e submissão; Jove questiona convenções de masculinidade ao demonstrar sensibilidade, fragilidade física e uma postura distinta da virilidade dominante no universo pantaneiro. A relação deles evidencia como a novela negocia discursos sobre o que representa ser homem e mulher, promovendo reflexões sobre identidade, pertencimento e cidadania.

Segundo o Grupo de Mídia São Paulo (2021), a TV está presente em 95% dos domicílios brasileiros, e as telenovelas alcançam um grande público, com 60 milhões de espectadores por semana (Luis, 2025). Cabe lembrar que os canais de televisão são concessões públicas e devem seguir as orientações da Constituição Brasileira, que estabelece a necessidade de uma programação pautada em princípios educativos, artísticos, culturais e informativos (Brasil, 1988).

A TV opera, para Fischer (2002), na constituição de sujeitos e subjetividades da sociedade contemporânea, ao gerar representações, significados e conhecimentos que, de certo modo, contribuem para a formação das pessoas, orientando-as sobre como se comportar e se posicionar na cultura em que estão inseridas. A televisão participa da construção de significados e sentidos que influenciam as formas de ser, de pensar, de compreender o mundo e de se relacionar com a vida.

Emissoras de TV atuam como um dispositivo produtor de compreensões sobre a realidade, incluindo questões de gênero e sexualidade. Teresa de Lauretis (1994, p. 228) considera a mídia uma tecnologia de gênero que tem, junto com outras instituições, o poder de “controlar o campo do significado social e assim produzir, promover e ‘implantar’ representações de gênero”.

Dessa forma, interessa analisar as discussões que *Pantanal* propõe em torno de noções de feminilidades e masculinidades, partindo da hipótese de que o folhetim encampa uma abordagem que tensiona tradições de telenovelas clássicas, atualizando significados sobre o que significa ser mulher e ser homem. Se a

“mulher-onça” Juma Marruá já era um acontecimento discursivo (Foucault, 2007) para a televisão brasileira de 1990, a versão de 2022 segue problematizando noções sobre gênero, conectando-se ao espírito do tempo contemporâneo (Morin, 2002). Desde reforços a uma masculinidade hegemônica (Connell, 2020) – conceito central para compreender como as relações de gênero e de poder são estruturadas em sociedades patriarcais – até a demonstração de masculinidades plurais e dissidentes, *Pantanal* é uma narrativa que agenda a disputa de ideais de gênero.

A masculinidade hegemônica não é apenas um modelo normativo de comportamento masculino, mas uma configuração de práticas que legitimam a dominação dos homens sobre as mulheres e sobre outras formas subordinadas de masculinidade. Sustenta-se em características como virilidade, autonomia, controle emocional e, sobretudo, o poder sobre os outros homens e mulheres.

Essa forma de masculinidade deve ser compreendida em contraste com as feminilidades e com outras masculinidades não hegemônicas, como as subordinadas¹, marginais² e cúmplices³ (Connell, 2020). Nesse contexto, surge o conceito de feminilidade enfatizada, que se refere à forma de feminilidade que acomoda e reafirma a dominação masculina, isto é, uma ideia do feminino socialmente construída que valoriza comportamentos considerados “tradicionalmente femininos”, como docilidade, empatia e obediência. A feminilidade⁴ enfatizada se caracteriza pela cumplicidade com o patriarcado e se expressa por meio da subordinação, da dependência emocional e da sexualização do corpo feminino.

A história de Jove e Juma revela um jogo simbólico entre masculino e feminino, subvertendo normas e desafiando estereótipos, de modo que masculinidades e feminilidades são conceitos-chave para o debate em torno dos personagens. Dessa forma, esta pesquisa discute a contribuição da novela *Pantanal*, como dispositivo pedagógico midiático, para a construção e

1 Masculinidades marginalizadas ou inferiorizadas em relação à hegemonia. Um exemplo são os homens homossexuais, cuja expressão de gênero e sexualidade desafiam ideais da masculinidade dominante.

2 Masculinidades marginalizadas por outros fatores além do gênero, como classe social, raça ou etnia.

3 Associada aos homens que não personificam plenamente a masculinidade hegemônica, mas se beneficiam do patriarcado e da dominação masculina.

4 Para Brownmiller (2013), a feminilidade é uma construção social e cultural destinada a reforçar a desigualdade de gênero. É um conjunto de práticas imposto às mulheres para manter uma posição de inferioridade delas em relação aos homens, construído por meio de normas estéticas, comportamentais e emocionais que delimitam o papel das mulheres.

a ressignificação de subjetivações de gênero, por meio das representações de masculinidades e feminilidades nos personagens.

Além de um levantamento bibliográfico sobre masculinidades e feminilidades (Connell, 2020; Brownmiller, 2013), discurso (Foucault, 2007), dispositivo (Foucault, 2001; Deleuze, 1990; Agamben, 2009; Fischer, 2002) e cidadania (Canclini, 2010), a análise consiste no levantamento e na observação de cenas de *Pantanal* das quais Jove e Juma participam ou são mencionados por outros personagens. A partir daí, foram identificadas as recorrências enunciativas do discurso de *Pantanal* que contribuem para a ressignificação ou o reforço de padrões de gênero.

Antes de apresentarmos os resultados, porém, é importante discutir o papel da telenovela enquanto tecnologia de gênero e dispositivo pedagógico midiático.

2 Telenovelas como tecnologia de gênero para a promoção da cidadania a partir do discurso

Telenovelas exercem um papel na educação informal da sociedade brasileira, influenciando valores, comportamentos e percepções sobre diversos temas. Ao abordar questões de gênero, as narrativas refletem sobre concepções existentes enquanto contribuem para a construção de sentidos sobre masculinidades e feminilidades. Por meio de tramas que tensionam expectativas sociais, a novela pode estimular reflexões sobre papéis de gênero e cidadania, promovendo debates que ultrapassam o entretenimento.

Lauretis (1994) afirma que diferentes tecnologias sociais, como mídia, escola e família, produzem o que se entende por gênero. Importa compreender não apenas o modo como a representação de gênero é construída na tecnologia, mas também como ela é subjetivamente absorvida por cada pessoa a que se dirige.

O conceito deriva dos postulados de Foucault (2001) sobre o dispositivo. A tecnologia de gênero opera como um dispositivo, produzindo subjetivações. De acordo com o filósofo, a regência das atividades da população é realizada a partir da estruturação de dispositivos, ou seja, o governo é exercido a partir de dispositivos, conjunto que

[...] engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições

filosóficas, morais, filantrópicas. Em suma, o dito e o não dito são os elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se pode estabelecer entre estes elementos (Foucault, 2001, p. 138).

A partir de análises da obra de Foucault, Deleuze (1990) afirma que o dispositivo é um conceito multilinear alicerçado em três grandes eixos: saber, poder e subjetivação. O autor diz que os dispositivos são máquinas de “fazer ver e fazer falar” (Deleuze, 1990, p. 155). Para ele, a noção de dispositivo aproxima-se da ideia de modos de existência, na medida em que dispositivos engendram formas de viver.

Agamben (2009) define o dispositivo como qualquer meio capaz de influenciar, direcionar, moldar, controlar e regular os gestos, comportamentos, opiniões e discursos dos seres vivos. Para ele, o dispositivo seria a operação por meio da qual se governa o mundo das criaturas, por isso deve implicar um processo de subjetivação, isto é, produzir seu sujeito. Identificamos, assim, o eixo que reúne as especificidades das definições dos filósofos para o conceito de dispositivo: processo de subjetivação.

A partir daí, Fischer (2002) pensa a mídia como um dispositivo na construção de sujeitos e subjetividades⁵. Ela considera que os aprendizados sobre modos de existência se fazem com a contribuição dos meios de comunicação, que se configuram como um lugar poderoso

[...] no que tange à produção e à circulação de uma série de valores, concepções, representações – relacionadas a um aprendizado cotidiano sobre quem nós somos, o que devemos fazer com nosso corpo (Fischer, 2002, p. 153).

Os espaços de mídia são ambientes de formação, assim como a escola, a família e as instituições religiosas.

Embora empregue o conceito de dispositivo pedagógico da mídia relacionado a currículos escolares, é válida a compreensão de que o dispositivo pedagógico da mídia é um aparato discursivo

5 Os conceitos de subjetividade e subjetivação merecem diferenciação. “Subjetividade” está relacionado às experiências que o sujeito faz de si mesmo. Processos de subjetivação são analisados, por Fischer (2002), como históricos, devendo ser vistos em sua ampla diversidade, nos modos de existência que produzem, conforme a época e o tipo de formação social que estejam sendo considerados.

que ensina como fazer, ser e viver. A noção realça o papel da mídia na produção de subjetividades, ou seja, na maneira como os indivíduos constroem suas identidades e compreendem o mundo. Esse conceito se alinha à ideia de consumo como produtor de cidadania, desenvolvida por Canclini (2010), que destaca como o ato de consumir não se restringe a uma dimensão econômica, mas também envolve processos culturais e políticos que configuram identidades e pertencimentos sociais. O consumo de conteúdos midiáticos informa e entretém, mas também orienta modos de ser e agir no espaço público, sendo elemento central na construção da cidadania contemporânea.

A cidadania pode ser incitada quando a telenovela insere a discussão de gênero em suas narrativas, promovendo visibilidade, questionamentos e ressignificações para identidades, direitos e desigualdades, estimulando o público a se posicionar na esfera social. Ao questionar as masculinidades e feminilidades, a novela contribui para subjetivações sobre o tema com base no discurso empregado. Também engendra possibilidades de cidadania para populações que assumem contracondutas (Foucault, 2008) de gênero⁶.

Ao olhar a telenovela como dispositivo, podemos identificar como os sentidos sobre masculinidades e feminilidades são colocados em negociação e como contribuem para a produção de cidadania. Compreende-se que os processos de subjetivação em torno de gênero foram produzidos por *Pantanal* a partir de estratégias discursivas empregadas pela novela para abordar o tema.

O discurso constitui uma rede de enunciados e de relações que possibilitam o sentido e para os quais se podem definir condições de existência (Foucault, 2007). Trata-se de um conjunto de enunciados que provém de um mesmo sistema de formação. A formação discursiva é um conjunto de regras anônimas, históricas, determinadas no tempo e no espaço, que define uma época dada (Foucault, 2007).

Uma formação discursiva se define caso seja possível estabelecer um conjunto semelhante; se se puder mostrar como qualquer objeto do discurso em questão aí encontra seu lugar, sua lei de aparecimento. A regularidade surge a partir do aparecimento sucessivo com correlações simultâneas (Moreira, 2022, p. 38).

6 A contraconduta designa “o movimento nos jogos de poder capaz de criar outras possibilidades de ação, na medida em que recusa, não propriamente o governo, mas o modo como se é governado” (Costa, 2019, p. 68).

Diante das recorrências enunciativas identificadas em *Pantanal*, é possível aprofundar a análise sobre como essas regularidades discursivas operam na constituição das subjetivações. Se dispositivos atuam como produtores de subjetividades, é nas repetições e variações enunciativas que podemos reconhecer seus efeitos e estratégias. Nas próximas seções, examinaremos essas recorrências, compreendendo de que maneira contribuem para o entendimento de feminilidades e masculinidades e para a constituição de subjetivações.

3 Procedimentos metodológicos

Esta pesquisa analisa o discurso do *remake* de *Pantanal* em torno das masculinidades e feminilidades dos personagens Jove e Juma para compreender os processos de subjetivação estabelecidos pelo dispositivo pedagógico da mídia. Para isso, o trabalho iniciou com um levantamento das cenas de *Pantanal* disponíveis no portal GShow em cuja descrição apareciam os nomes de Jove e/ou Juma (consistindo em cenas em que eles estão presentes, juntos ou individualmente, ou que outros personagens falam sobre eles).

Figura 1 – Site do GShow com capítulos de *Pantanal*



Fonte: GShow (2025).

Com ferramentas de raspagem de dados⁷, foram coletadas 685 cenas que correspondiam aos critérios, e estas foram organizadas em uma planilha com data, descrição (fornecida pela Globo) e link.

⁷ Forma de mineração que permite a extração de dados de sites da web, convertendo-os em informação estruturada. Neste caso, os dados foram coletados com uso de um script em linguagem Python desenvolvido para este fim.

A partir da análise de discurso de cenas do *corpus* em que questões relacionadas a masculinidades e feminilidades foram suscitadas ou discutidas, identificamos a recorrência de enunciados⁸ em torno do assunto. Cada pesquisador manteve um diário de observações com transcrição de diálogos emblemáticos, além de identificar os marcadores na narrativa que nos permitem perceber as recorrências em torno de gênero. Esse discurso corresponde aos processos de subjetivação acionados pelo texto da telenovela como dispositivo pedagógico midiático.

4 Recorrências sobre feminilidades e masculinidades a partir de Jove e Juma

4.1 Feminilidades

A palavra “Marruá” é um adjetivo usado para descrever bois com temperamento arreado e pouco dócil. Vivendo numa tapera isolada da sociedade pantaneira, criada por uma mãe que deliberadamente se afastou do convívio social, Juma “Marruá” foi ensinada por Maria, sua mãe, a desconfiar dos homens e ser autossuficiente, extraindo sua subsistência da natureza do Pantanal, caçando e pescando para sobreviver. A personagem é introduzida como um ser instintivo, livre e em conexão com a natureza, apresentando a oposição entre o selvagem e o civilizado, com sua resistência às normas impostas pela vida na cidade, de modo a evidenciar a tensão entre modos de existência tradicionais e a racionalidade da modernidade.

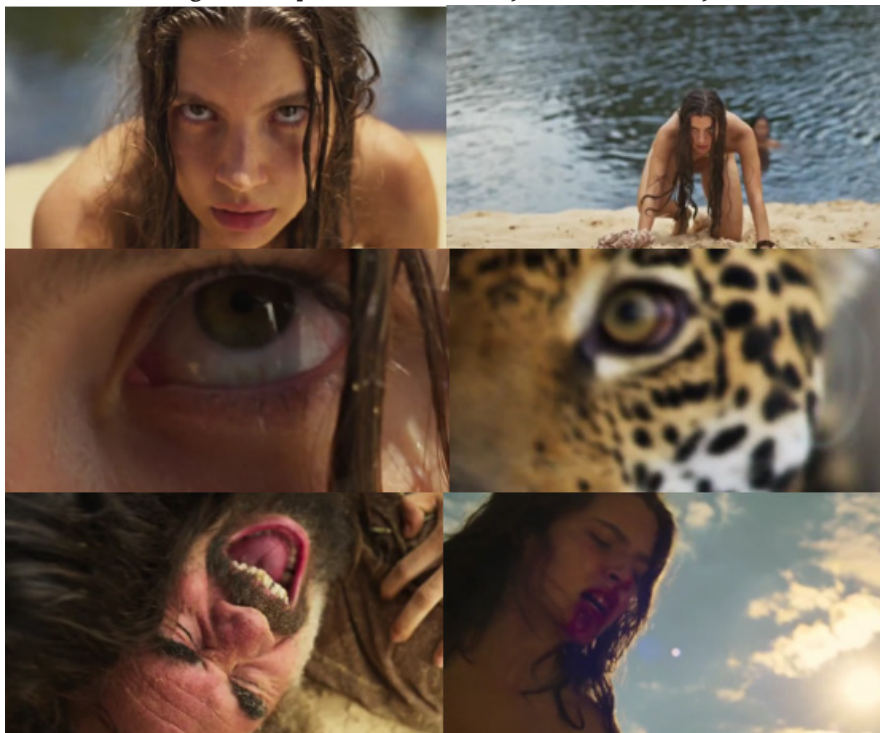
Juma apresenta características que dialogam com o arquétipo da Mulher Selvagem, discutido por Estés (2014). A Mulher Selvagem representa a essência instintiva, intuitiva e livre da feminilidade, uma força ancestral que muitas mulheres são ensinadas a reprimir. Essa força se manifesta em mulheres que resistem às normas e permanecem conectadas à sua natureza profunda.

A jovem herdou da mãe a habilidade mágica de transformar-se em uma onça pintada, poder que se manifestou pela primeira vez para se defender de uma tentativa de assédio enquanto tomava banho de rio. Na ocasião, Juma arranca a orelha do agressor com

8 As recorrências enunciativas não precisam necessariamente se repetir um número exato de vezes para serem significativas. O que importa é a regularidade com que certos enunciados aparecem em um discurso, demonstrando a formação de padrões que estruturam saberes e práticas dentro de um campo discursivo. Ou seja, não se trata apenas da quantidade de repetições, mas da maneira como essas repetições contribuem para a construção de um regime de verdade dentro de determinado contexto.

os dentes. A sequência foi ao ar no dia 30 de abril, com *takes* curtos e justapostos de mulher e animal: ora quem ataca o agressor é Juma, ora é a onça, com gritos humanos misturando-se a rosnados e grunhidos, construindo o sentido de que mulher e felino são apenas uma.

Figura 2 – A primeira transformação de Juma em onça



Fonte: Captura de tela de *Pantanal* (2022).

A pecha de “selvagem” atribuída a Juma vai além de sua capacidade de transformar-se (metafórica ou literalmente) em onça. Decorre da sua personalidade independente, da sua falta de traquejo social e do temperamento arisco, tal qual um “marruá”. A personagem contrasta com noções de “civilidade” ao interagir com os demais ambientes e personagens, especialmente Joventino e sua família – tanto o lado do pai, Zé Leôncio, como o da mãe, Madeleine, da cidade do Rio de Janeiro, onde Jove viveu até se tornar adulto.

Apesar de respeitar e até certo ponto acolher o modo de ser de Juma, Jove, por vezes, questiona a civilidade da amada, assumindo uma postura paternalista⁹. Porém, é sobretudo a família dele que cobra da heroína um esforço de adaptação¹⁰ às normas sociais. Nesse sentido, os embates entre ela e José Leôncio são os mais recorrentes.

Tal tensão aparece numa conversa entre Zé Leôncio, Mariana e Irma, avó e tia de Jove, respectivamente. O diálogo deixa nítido que a noção de selvagem em Juma é demarcada por nuances relacionadas a gênero.

Zé Leôncio: Eu sabia que não ia dar certo ela [Maria] criar aquela menina sozinha naquela tapera lá sem ter nenhum homem por perto.

Mariana: E o que é que você quer dizer com isso? Que um homem por perto seria a solução para todos os males do mundo?

Zé Leôncio: Não, uai, se o Gil tivesse vivo, elas não ia tá entocada naquela tapera feito duas onça-pintada, ara.

Irma: Ai, José Leôncio, não é assim não. Para, eu, heim.

Zé Leôncio: Larga mão, aquilo lá é pior do que uma onça, aquilo é um bicho.

Mariana: Que é isso, não fala assim dela, José Leôncio.

Zé Leôncio: É isso que ela é *mermo*. Eu fico pensando aqui na hora que o Joventino contrariar ela com alguma coisa, o que é que ela vai aprontar pra ele (Pantanal, 2022).

Juma causa estranhamento por não se comportar conforme as expectativas do que significa “ser mulher”, com a ausência de uma figura masculina ao longo de sua criação, sendo essa ausência apontada por Zé Leôncio como a causa para esse “problema”. A personagem desconhece práticas e códigos sociais e, conseqüentemente, as restrições historicamente impostas pelo patriarcado aos corpos das mulheres – não se tornou, portanto, mulher, nos sentidos denunciados por Beauvoir (2009). Por isso, é reduzida a uma categoria desumanizada: Leôncio refere-se a Juma com termos como “aquilo”, avaliando que a moça é “pior do que uma onça, é um bicho” (Pantanal, 2022).

9 No capítulo de 5 de maio, Jove recusa-se a beijar Juma por considerar que ela “não tem consciência do que está fazendo” (Pantanal, 2022).

10 No Rio de Janeiro, por exemplo, em capítulo de 7 de maio, a avó e a mãe de Jove estranham e caçoam do comportamento de Juma.

A oposição selvagem/civilizada é colocada de forma binária e hierarquizada, com Juma sendo lida como uma “ameaça” que deve ser domada ou adestrada. Ao longo da trama, é frequente ouvir Zé Leôncio dizer que a “onça” deve ser contida “no laço”, como um de seus bois. Também Madeleine e Mariana julgam a moça com adjetivos como “difícil” e “birrenta”. Tais enunciados aparecem com intensidade quando Juma age sem considerar desejos alheios, recusa-se a permanecer em situações de desconforto, se nega a morar com Jove na fazenda dos Leôncio ou quase abandona a sua cerimônia de casamento.

Esse tipo de observação também surge em momentos nos quais Juma demonstra que pode viver por conta própria. Em diversas cenas, ela diz que não precisa de ninguém para cuidar dela, mostrando que pode morar sozinha e sabe se defender. Além de arrancar a orelha de seu assediador, Juma mostra em outras ocasiões sua capacidade de reagir a situações de perigo, defendendo-se de vilões como Levi e Tenório. Assim, nega-se a ser subjugada, sem medo de apelar à violência, desafiando o arquétipo da mulher passiva (Penkala; Ebersol, 2021) e reafirmando sua recusa em depender de um homem para se proteger.

Essa característica por vezes é lida como falta de civilidade pelos outros personagens da novela, inclusive os mais próximos a ela, como a melhor amiga, Muda, e Jove. A associação da independência de Juma ao fato de ela ser “selvagem” constrói uma noção negativa do arquétipo da Mulher Selvagem e livre descrita por Estés (2014).

Juma também é tratada como ignorante. Não teve acesso à educação formal, sendo analfabeta. Provoca espanto e riso quando questiona invenções e instituições da sociedade moderna, como a fotografia, o carro, o casamento, a polícia e até o perfume. Já os saberes que ela tem não costumam ser merecedores de crédito: mesmo Jove desconsidera quando ela insiste que o Velho do Rio, sua figura paterna e espécie de espírito guardião do Pantanal, é capaz de transformar-se numa sucuri. Isso reforça a hierarquia entre as posições de civilizada e selvagem, com Juma em posição inferior.

Apesar de combativa, Juma se dispõe a negociar algumas de suas posições em função de seu relacionamento com Jove. Na questão da alfabetização, a moça conta que sempre teve interesse pelas palavras, mas não teve quem a ensinasse. No capítulo de 30 de abril, Jove assiste a Juma folhear uma cartilha no chão de sua tapera e surpreende-se quando descobre que ela não sabe ler:

Jove: Como é que pode? O ser humano viver afastado assim da sociedade, igual um bicho.

Juma: Bicho? Eu *num* sou bicho!

Jove: Eu não tô dizendo que você é bicho, Juma... Você é um ser humano. No sentido mais simples. Você é a prova de que o homem nasce puro e...

Juma: Eu *num* sou homem!

Jove: Não... Eu não tô dizendo isso. Tô dizendo que você é pura. Você é um ser humano da forma mais genuína.

Juma: Não sei o que é que isso.

Jove [se aproximando]: Não precisa se comportar como onça comigo, Juma (Pantanal, 2022).

Aqui, Juma, remete ao mito do “bom selvagem”¹¹. Infantilizada, ela encanta Jove por ser “um ser humano da forma mais genuína”, ou seja, antes de ser corrompido pela sociedade. Jove, por sua vez, está no outro polo da oposição selvagem/civilizado, representante da razão e do bom senso, signos socialmente tidos como próprios às masculinidades. Porém, ele faz uma crítica às convenções da modernidade, na medida em que estas restringem e prejudicam os homens e demais seres vivos. No Pantanal, ele busca um utópico estado de liberdade proporcionado pela natureza. Dispõe-se a abandonar as amarras da civilização na medida em que se apaixona por Juma, numa demonstração de amor confluyente (Giddens, 2003)¹² e num elogio à Mulher Selvagem. Isso, porém, não o impede de tentar domesticá-la. Não faz isso por meio da força defendida por Zé Leôncio, mas pela persuasão. Quando Juma reafirma seu desejo de aprender a ler, Jove se oferece para ajudá-la, mas coloca uma condição: diz que vai ensiná-la desde que ela prometa “não mostrar os dentes à toa”.

Ao longo da novela, Juma submete-se a outros processos de assimilação de uma cultura “civilizada”, embora não o faça sem conflito. Além de ser alfabetizada, Juma é batizada e se casa com Jove numa cerimônia religiosa. Também adota comportamentos das mulheres com que convive, como Filó, companheira de vida de Zé Leôncio. Aprende receitas de culinária e passa a decorar a tapera com flores e paninhos, para que Jove se sinta mais à vontade.

11 O mito do bom selvagem surgiu na Europa após o contato com populações indígenas da América, sendo explorado na literatura. Filósofos como Rousseau popularizaram o conceito, defendendo que o ser humano é naturalmente bom e ingênuo, mas se corrompe com a civilização.

12 O conceito de amor confluyente (Giddens, 2003) refere-se a relacionamentos baseados na igualdade e na satisfação mútua, diferindo de concepções tradicionais de amor romântico. A relação não é vista como um compromisso inquebrável ou determinado por normas rígidas, mas como uma parceria que existe enquanto for gratificante para os envolvidos.

No relacionamento dos dois, ela rapidamente absorve noções associadas ao conceito de amor romântico, ao demonstrar ciúmes e oferecer exclusividade afetivo-sexual, reprimindo eventuais sentimentos de desejo por outros homens. “É mais difícil ser gente do que ser bicho, Juma. Você tá entendendo isso agora. É preciso paciência”, diz-lhe o Velho do Rio (Pantanal, 2022), num diálogo que parece sintetizar a trajetória da personagem.

Aos poucos, Juma se conforma, em parte, a alguns modos da sociedade patriarcal, buscando um alinhamento com Jove. Por se relacionar com ele, conhece e subsequentemente enfrenta diferentes papéis impostos às mulheres, em especial o da mãe-esposa, ao despertar o desejo pela maternidade.

O conceito de Cativo Mãe-esposa (Lagarde, 2015) descreve como mulheres são condicionadas a assumir os papéis de mãe e esposa como destino inevitável. Tal imposição restringe sua autonomia, tornando-as reféns de expectativas familiares e sociais. Decorre da crença de que o corpo feminino determina a maternidade, naturalizando sua dependência do casamento heteronormativo (Costa, 2024). No patriarcado, essa estrutura reforça desigualdades e limita a liberdade feminina.

Na primeira fase da novela, incentivada pela mãe, Juma rejeita a maternidade, afirmando não querer ter filhos. A recusa é questionada por Zé Leôncio, que defende a necessidade de herdeiros como uma decisão masculina e em relação direta ao “destino biológico” socialmente imposto às mulheres (Badinter, 1985).

Dois momentos são decisivos para a mudança de perspectiva de Juma. Primeiro, uma conversa com Filó (Capítulo 71, 2022), que, embora admita os desafios da maternagem, reforça a ideia de que ser mãe revela o verdadeiro amor, numa visão romantizada da maternidade (Badinter, 1985). O segundo momento ocorre quando o Velho do Rio lhe pede bisnetos, afirmando que a maternidade é seu destino e pode ocorrer sem que ela precise deixar a tapera (Capítulo 84). Isso a convence, levando Juma a desejar um filho criado na natureza, como ela.

Tal romantização se alicerça no mito do amor materno, discutido por Badinter (1985). Trata-se da visão de que o amor materno é condição inerente à mulher, justificado pela natureza biológica feminina. Por ser a responsável por gestar, reproduzir e cuidar, o amor materno seria inerente à mulher mesmo antes de tornar-se mãe.

A maternidade se ancora na ideia do privado como espaço feminino (Okin, 2008), no cuidado como dever da mulher (Gilligan, 2013) e na crença de que apenas ela pode criar a criança (Costa, 2024), reforçando o instinto materno (Badinter, 1985). O mito do amor materno é forjado (Del Priore, 2009) na perspectiva de subserviência da mulher e de seu aprisionamento ao espaço doméstico, a fim de deixá-la cativa ao lar, ao casamento e à maternagem (Costa, 2024).

Grávida e casada com Jove, Juma enfrenta pressões para se encaixar no modelo tradicional de mãe-esposa (Lagarde, 2015). No capítulo de 1º de agosto, por exemplo, Zé Leôncio repreende Zé Lucas, irmão de Jove, por se aproximar dela com interesses afetivos. O patriarca afirma que Juma pertence a Jove, ao que a moça afirma que “não é mulher de ninguém”, desafiando a visão de casamento como posse.

Durante a gestação, Juma é incentivada por Jove e sua família a parir no hospital, contrariando seu desejo de ter a filha pelas mãos do Velho do Rio. Várias cenas tematizam essa discussão, nas quais se nota a imposição sobre maternidade e autonomia feminina, reforçando como decisões de mulheres são questionadas ou desconsideradas.

Além de Jove, Zé Leôncio, Filó, Irma e Mariana tentam convencer Juma a rever sua decisão, pedindo para que ela dê à luz no hospital ou na fazenda dos Leôncio, mas a mulher-onça é irredutível. No capítulo de 23 de setembro, Juma desaparece para ter a filha, e num diálogo entre Jove e Muda são apresentados discursos sobre a liberdade da mulher e o respeito às escolhas de Juma enquanto mãe:

Jove: Ela quer colocar a vida dela em risco. Agora, minha filha, Muda, minha filha, não!

Muda: Joventino, vamos respeitar as vontades dela, pelo amor de Deus.

Jove: E as minhas vontades? A minha vontade, Muda? Ela não respeita?

Muda: Ela tá parindo o filho de vocês, Joventino. Vamos deixar ela ter como ela quer. Ela deve saber o que é melhor. Vamos ter calma. Vai dar certo.

Jove: Será que ela tá precisando de alguma coisa?

Muda: A Juma nunca precisou de ninguém nessa vida. Não vai ser agora que ela vai precisar (Pantanal, 2022).

A cena expõe o conflito entre autoridade masculina e autonomia feminina na maternidade. Ao expressar preocupação, Jove sugere, sutilmente, que ele deve decidir sobre a gestação e a criação da criança. Muda oferece um contraponto, reafirmando a autodeterminação feminina e a desconstrução do Cativo Mãe-esposa (Lagarde, 2015). Ao legitimar a aptidão de Juma de decidir sobre seu corpo, a cena evidencia o embate entre concepções tradicionais e contemporâneas, reforçando a maternidade como escolha, e não submissão.

As recorrentes tensões entre Juma e Zé Leôncio também revelam a resistência da moça às normas patriarcais. Após tentativas frustradas de submetê-la à vontade masculina, quando ela dá à luz à sua neta, Leôncio reconhece sua independência. O capítulo de 24 de setembro traz um momento emblemático (Pantanal, 2022):

Zé Leôncio [com a bebê nos braços]: Se fosse um machinho, eu ia sair correndo aí por esses pastos à vontade que nem eu fiz com vocês [os filhos].

Jove: Não inventa não, pai.

Zé Leôncio: Tô inventando nada não, filho. Tô só falando bobagem mesmo. Não vou fazer nada com ela não, né?

Juma: E por que não? Ela é um Leôncio. É sangue do teu sangue, não é? É teu dever.

Jove: Juma, acabou de nascer.

Juma: Mas é Leôncio, não é?

Zé Leôncio: Vai virar oncinha, vai? Vai correr mais eu? Vou fazer com ela o que eu fiz com você. O que seu vô fez comigo, que o pai dele fez com ele também.

O diálogo desafia a noção de que certas experiências pertencem aos homens. Zé Leôncio associa cavalgar e explorar o Pantanal ao masculino, enquanto Juma reivindica à filha o direito às mesmas vivências (Gilligan, 2013). A intervenção rompe com a concepção patriarcal da herança familiar restrita aos filhos homens. Afinal, Leôncio sai a galope com a neta nos braços, com a permissão da mãe. O reconhecimento de Leôncio aponta para uma ressignificação dos papéis de gênero (Connell, 2020), mostrando que a feminilidade pode coexistir com força, liberdade e conexão com a terra (Brownmiller, 2013).

Embora *Pantanal* traga avanços na representação de personagens femininas resistentes ao patriarcado, a trajetória

de Juma carrega contradições. Sua força e autonomia convivem com elementos que a vinculam a ideais românticos tradicionais. A narrativa perpetua em várias medidas o mito do amor romântico, que idealiza o amor como absoluto e incondicional (Esteban, 2011), com a ideia de que duas pessoas podem estar “destinadas” ao enlace afetivo e devem suportar qualquer sorte de sofrimento.

O amor romântico é um papel naturalizado ao feminino (Lagarde, 2023), e vemos na trama o modo como o processo de catequização de Juma ensina o amor como função. Em nome desse ideal, Juma flexibiliza suas posições originais, e sua trajetória passa a ser contada majoritariamente em função da relação com Jove. Tal dependência reflete uma dinâmica clássica da teledramaturgia, na qual a mulher é definida pelo impacto que exerce no herói.

A personagem é escrita em torno do romance, acolhendo práticas associadas aos papéis de esposa e de mãe. Porém, o faz ao seu modo, insistindo que não será aprisionada. Sinaliza um esforço da telenovela na direção de atualizações de sentidos aparentemente cristalizados de feminilidade, oportunizando problematizações sobre diferentes modos de ser mulher.

4.2 Masculinidades

Joventino viveu no Rio de Janeiro a maior parte da sua vida, traduzindo sentidos de uma juventude branca, urbana, de classe alta e escolarizada. Dessa forma, Jove ocupa um lugar de privilégio que se reflete em sua posição dentro da narrativa. Sua origem lhe garante acesso a recursos, conhecimento e oportunidades que outros personagens não possuem, reforçando desigualdades estruturais presentes na sociedade. Sua presença no Pantanal não é apenas um choque cultural, mas também um exemplo de como sujeitos oriundos de contextos urbanos e economicamente favorecidos transitam com mais facilidade por diferentes espaços, sendo mais aceitos e legitimados. Isso evidencia como gênero, raça e classe operam conjuntamente para produzir hierarquias e desigualdades dentro da telenovela.

Nos capítulos iniciais, o protagonista descobre a existência do pai, Zé Leônicio, e decide ir até o Pantanal para conhecê-lo. O choque de culturas é imediato, gerando conflitos não apenas entre Jove e o genitor, mas também entre ele e seus irmãos (Zé Lucas e Tadeu) e os demais peões da região. Ele é diferente dos outros homens do Pantanal não somente pelos atributos físicos e pelas vestimentas,

mas também pelo comportamento e pelas posições ideológicas, e se forja numa perspectiva de masculinidades em desconstrução (Barreto Januário, 2016).

Logo na festa de homenagem à sua chegada ao Pantanal, em capítulo do dia 18 de abril, Jove enfrenta o peão Alcides (Jove, 2022d) quando este tenta dançar com Guta, filha do mau-caráter Tenório, sem o consentimento da moça. Alcides incita o embate físico, mas Jove evita o confronto, afirmando que é novo na região e não conhece os costumes do local. Quando Alcides o empurra, Jove deixa a cena: “Tu quer brigar? Então briga sozinho aí, que não vai ser comigo não” (Pantanal, 2022), ao que Alcides cacareja e o chama de “frango”. A cena ocorre sob escrutínio de Zé Leôncio, que avalia as atitudes do filho diante do conflito.

Figura 3 – Jove enfrenta Alcides para defender Guta



Fonte: Captura de tela de *Pantanal* (2022).

A comparação entre Jove e os outros homens da novela indica um debate de gênero que contrapõe modelos de masculinidade rígidos e tradicionais, aqui localizados no contexto do trabalho rural

(virilidade, força, natureza), a padrões associados a masculinidades plurais e em desconstrução, que apontam para outros valores (razão, sensibilidade, ciência). O conceito de Masculinidade Plural (Aboim, 2016) oferece um cenário contemporâneo das dinâmicas e formas de masculinidade, enfatizando os múltiplos e contraditórios caminhos pelos quais os homens refazem suas identidades.

Jove representa o produto da sociedade iluminista, mas que busca desconstruir padrões da masculinidade hegemônica aos quais foi exposto, com discursos sobre sustentabilidade, democracia e veganismo. É sensível e mantém-se em contato com suas emoções, tendo escolhido um campo profissional ligado às artes – a fotografia – como vocação.

Sobre o fato de ser vegano, Adams (2018) salienta o quanto o ato de comer carne está vinculado à virilidade e ao ser homem na sociedade. Essa noção é perceptível no capítulo do dia 16 de abril, quando Jove choca o pai ao afirmar que é vegano. Para ele, o ato de não comer carne é um posicionamento contra os maus-tratos aos animais, enquanto Leôncio considera a decisão do filho uma “afronta” à vida no campo. É possível assim enxergar o quanto as pessoas do Pantanal enxergam Jove como estranho, seja pela preferência pelo diálogo ou por não comer carne.

Na primeira parte da novela, notamos o debate sobre como a criação de Jove, sem a presença do pai, pode ter influenciado suas atitudes. Isso parte de uma visão identitária masculina geracional que atrela masculinidade e virilidade a indivíduos que tiveram influência direta da figura masculina para a criação da sua identidade. Para Connell (2020), essas identidades são influenciadas por um contexto social complexo e dinâmico, no qual fatores como geração e localização geográfica desempenham papéis cruciais. Essas nuances podem multifacetar o indivíduo em diferentes versões de masculinidade (Christofidou, 2018).

Ao mesmo tempo que tem suas habilidades colocadas em suspeita pelo pai, irmãos e demais vaqueiros, Jove devolve a hostilidade, afirmando com firmeza, e em mais de uma ocasião, que não irá se adaptar aos costumes “retrógrados” do Pantanal. Cabe pontuar que Jove usa adjetivos como “reacionário” e “conservador” para desqualificar não apenas os trabalhadores do campo, mas também personagens que vieram do mesmo contexto (urbano) que ele. Quando Mariana recrimina sua decisão de morar na tapera de Juma, Jove rechaça a avó, afirmando que não quer “gente conservadora” (Pantanal, 2022). Ou seja, sua crítica a modelos

tradicionais não incide sobre a região do Pantanal especificamente, mas sobre um modo de pensar e conceber as masculinidades de forma cânone.

Um dos personagens que melhor incorpora o embate entre a Masculinidade Plural e outros modos de masculinidade é Zé Leôncio. Ao longo da história, Jove consegue convencer o pai de algumas de suas visões de viés progressista, quando ele é autorizado, por exemplo, a implementar na empresa dos Leôncio um modelo de negócios sustentável. Em outros sentidos, o pai se mostra mais resistente. Quando Juma se nega a morar com Jove na fazenda dos Leôncio, o pai afirma que homem não pode “baixar a cabeça”. Jove corrige o pai, pontuando que nem homem nem mulher devem baixar a cabeça para ninguém. Em outra cena, Zé Leôncio fala que Jove deve fazer valer suas vontades em relação à Juma, obrigando-a a morar na casa com eles. Jove explica que não vai forçar Juma a nada e que, para ele, homem e mulher devem gozar dos mesmos direitos, de maneira que não é o homem quem impõe seus desejos.

A escolha do nome da sua filha com Juma, no capítulo de 23 de setembro, apresenta um interessante debate sobre Masculinidade Plural, refletindo as transformações em dinâmicas de gênero e autoridade dentro da família. Ao decidir nomear o bebê de Maria Leôncio Marruá, Juma subverte a ordem tradicional dos sobrenomes, colocando o nome dela ao final, invertendo a lógica patriarcal que privilegia o sobrenome paterno como herança identitária principal.

Jove, ao concordar com essa decisão, reafirma sua postura como um homem de visão mais flexível, que não se apegua a normas da masculinidade tradicional. Ao comunicar a escolha ao pai, percebe o estranhamento de José Leôncio, um homem marcado por uma masculinidade hegemônica, ligada à autoridade e à continuidade do nome da família.

O embate ilustra uma mudança geracional nas concepções de masculinidade. Enquanto Leôncio representa um modelo autoritário, centralizador e ligado à tradição, Jove encarna um homem que valoriza o diálogo, o respeito e a contemporaneidade. Na sequência da cena, quando Zé Leôncio questiona Jove sobre “agir feito homem” e “impor suas vontades”, ele expressa uma masculinidade na qual ser homem está associado ao domínio sobre a família e à necessidade de deixar um legado – no caso, garantindo que o sobrenome paterno ocupe a posição de destaque. Jove desafia essa lógica ao rejeitar a ideia de que masculinidade se define pelo poder sobre os outros. Sua resposta, focada no bem-estar de Juma

e da filha, sugere uma masculinidade cuidadora e afetiva, alinhada a valores mais igualitários.

No mesmo capítulo, o momento em que Leôncio se vê obrigado a ir até a tapera de Juma para conhecer a neta também reforça essa disputa. Para ele, que sempre esteve no centro das decisões, é desconfortável ter que se submeter à vontade de Juma. Ao aceitar o nome da neta e concordar em visitá-la sob os termos estabelecidos por Juma e Jove, Leôncio cede em um indicativo de transformação, ainda que relutante. O fato de o protagonista aceitar a decisão do filho sugere uma mudança geracional, em que valores rígidos e inquestionáveis passam a ser negociados.

Pelo seu modo de pensar e agir, Jove desafia valores tradicionalmente associados ao masculino. Aliado a isso, também é possível enxergar sentidos emergentes de masculinidade a partir da aparência do personagem. Franzino, de feições delicadas e cabelos cacheados e volumosos, com colares e um brinco numa das orelhas, o rapaz contraria noções tradicionais de aparência masculina, aproximando-se de uma estética lida socialmente como feminina. Também por isso, é percebido como frágil, e novamente tem sua masculinidade (e sua heterossexualidade) questionada(s).

Em seus confrontos com Alcides, além de ser chamado de “frango”, Jove ganha o apelido de “Flozô”. O nome deriva de “flor”, remetendo a uma noção de fragilidade associada ao feminino e a estereótipos que cercam os homens *gays*. O apelido “pega”, sendo dito por outros antagonistas, como Tenório e seu capanga Levi. Mesmo envolvendo-se afetiva e sexualmente com mulheres (Guta e Juma), sua heterossexualidade segue sendo posta em dúvida.

Vale dizer que peões como Alcides e Levi se apresentam dentro de um modelo de masculinidade cúmplice (Connell, 2020), que se refere a homens que, embora não correspondam ao ideal de masculinidade hegemônica (nesse caso devido a questões de classe), ainda usufruem dos privilégios masculinos e contribuem para a manutenção da dominação masculina. São musculosos, rústicos e também machistas e truculentos, inclusive sexualmente – Alcides é um importunador contumaz de mulheres, e Levi não aceita a recusa de Muda, quase chegando a estuprá-la. Jove é o contraposto: magro, esguio, de corpo delicado, com atitudes de não violência que fogem à “normalidade” do Pantanal. Por isso, não é considerado “macho” o suficiente.

A partir do próprio Jove, noções que relacionam a masculinidade à violência são tensionadas pelo texto da novela. Numa cena em que

Jove e Levi discutem, o vilão novamente usa o apelido de “Flozô” para provocar o protagonista. Jove comenta que aquele homem “só se sente macho violentando uma mulher ou puxando uma faca” (Pantanal, 2022), numa tentativa de desconstruir padrões de uma masculinidade hegemônica que se expressa e se reafirma por meio da violência, com Jove servindo como contraponto.

Por sua aparência e seu comportamento, Jove é percebido pelos homens do Pantanal como um exemplar de Masculinidade Subordinada (Connell, 2020). Consideram-se subordinadas formas de masculinidade em posição de menor prestígio ou subalternizadas em relação ao modelo dominante. Connell associa esse tipo de masculinidade especialmente a questões de sexualidade. No discurso da novela, essa percepção é sustentada por personagens que representam as masculinidades hegemônica e cúmplice (Connell, 2020), como Tenório e Alcides. Ao recusar a violência, Jove é tachado de homossexual.

O esforço de Jove para desconstruir a masculinidade hegemônica é um movimento relevante, mas não livre de ambiguidades. Para conquistar a confiança do pai, há momentos em que ele tenta se aproximar do modelo de masculinidade performado pelos homens do Pantanal. Aceita administrar os negócios da família e entra na competição proposta por José Leôncio para escolher qual de seus filhos deve herdar a “sela de prata” que pertenceu ao pai dele. Além disso, durante a cerimônia de seu casamento com Juma, o rapaz enfim se envolve numa briga física com Alcides. Na ocasião, o vaqueiro tenta forçar Juma a dançar com ele, depois ataca Jove com uma faca. O fotógrafo tenta dialogar, mas acaba dando um soco no peão, que cai desacordado. Zé Leôncio não esconde sua satisfação: “Océ mandou bem”, celebra, numa visão que reafirma modelos hegemônicos de masculinidade. Mesmo Juma acha graça na situação, demonstrando orgulho ao perceber que, naquele momento, o marido “virou onça”.

Na relação com Juma, também percebemos oscilações. As performances de masculinidade de Jove na trama contribuem para a abordagem do amor confluyente (Giddens, 2003) ao evidenciarem relações baseadas no afeto e na busca por parcerias igualitárias, refletindo transformações nas dinâmicas amorosas. Ainda assim, a narrativa dá lugar a posições tradicionais de domínio masculino, nos momentos em que Jove se comporta de modo paternalista, como se fosse mais apto a decidir por Juma do que ela mesma – como o supracitado conflito em torno do nascimento da filha do casal e os

atritos acerca de onde eles devem morar (na tapera de Juma ou na fazenda dos Leôncio). Nesses embates, reparamos que a posição de Jove escorrega: ora ele se coloca de modo impositivo e a partir de uma suposta superioridade (“Não vou viver como um bicho”), ora procura respeitar as escolhas da parceira.

Assim, com base nas recorrências identificadas, montamos um quadro analítico (Quadro 1) que nos auxilia a visualizar os enquadramentos de como essas discussões são inscritas nos personagens e em seus enredos.

Quadro 1 – Topoi discursivos em torno de feminilidades e masculinidades em Jove e Juma

Recorrências enunciativas sobre feminilidades e masculinidades a partir de Jove e Juma
Mulher Selvagem
Cativeiro Mãe-esposa
Masculinidade Plural
Percepções de Masculinidade Subordinada

Fonte: Elaborado pelos autores (2025).

O Quadro 1 permite visualizar como os discursos reiteram, negociam e transformam concepções de gênero, refletindo tanto a manutenção quanto a contestação de normatividades. As recorrências enunciativas ligadas à Mulher Selvagem e ao Cativeiro Mãe-esposa representam construções discursivas contrastantes sobre a feminilidade. A primeira se relaciona à feminilidade instintiva e indomável, frequentemente associada à transgressão das normas sociais. A segunda, à feminilidade moldada pelo papel da mulher no espaço doméstico, vinculada ao cuidado, à maternidade e à dedicação ao marido e à família.

A formação discursiva associada à Masculinidade Plural e à Subordinada traz oposições entre entendimentos hegemônicos do que é ser homem e contracondutas possíveis. Jove aproxima-se da Masculinidade Plural e, por isso, é compreendido pelos demais como um representante de Masculinidade Subordinada, sendo alvo de julgamentos e embates. Por meio dessas tensões, a novela encontra recursos narrativos que permitem discutir masculinidades possíveis.

As representações de Jove e Juma em *Pantanal* ultrapassam a ficção e influenciam a maneira como o público percebe masculinidades e feminilidades. A sensibilidade e a delicadeza de Jove podem tanto desafiar quanto reforçar expectativas tradicionais sobre os papéis de gênero, enquanto a força e a independência de Juma ampliam as possibilidades do que se entende por ser mulher, ainda que dentro de certas convenções narrativas.

5 Considerações finais

As recorrências identificadas no discurso de *Pantanal* são fundamentais para a produção de subjetivações, operando por meio do dispositivo pedagógico midiático (Fischer, 2002). A repetição de temas, oposições simbólicas e construções narrativas reforça valores, identidades e modos de existir, orientando a forma como o público deve interpretar as questões apresentadas. Elementos como a dualidade entre natureza e civilização e as representações de gênero na novela atuam como enunciados que modelam percepções, criando sentidos compartilhados dentro do imaginário social e contribuindo para a configuração das subjetivações contemporâneas.

A análise de *Pantanal* sob a perspectiva da tecnologia de gênero evidencia como esse formato narrativo atua na construção e na resignificação de subjetividades femininas e masculinas, numa lógica binária. O estudo do casal protagonista revela que a trama tensiona discursos tradicionais de gênero, apresentando personagens que desafiam normas hegemônicas e introduzem possibilidades identitárias e de performance. Ao mesmo tempo que a trajetória de Juma reflete um embate entre a feminilidade enfatizada e a resistência à domesticação patriarcal, Jove representa uma masculinidade que oscila entre a tentativa de negociação de novos valores e de adequação a certas performances. O folhetim, ao levantar esses conflitos, referenda seu papel como dispositivo pedagógico, propondo modos de estar no mundo a partir de enunciados sobre gênero e cidadania.

A construção das masculinidades e feminilidades em *Pantanal* se diferencia de outras telenovelas ao tensionar papéis de gênero de maneira mais explícita. Enquanto muitas produções brasileiras apresentam protagonistas masculinos que reforçam modelos hegemônicos de masculinidade – como o comportamento viril e dominador de José Inocêncio em *Renascer* (outra novela rural do

mesmo autor) –, Jove surge como uma figura que tensiona esses padrões. Da mesma forma, Juma se distingue de outras heroínas que, mesmo quando retratadas como independentes, ainda são moldadas por convenções que reforçam a delicadeza ou a dependência emocional. Juma encarna uma feminilidade marcada pela natureza e pelo instinto, recusando convenções sociais e mantendo sua autonomia mesmo dentro da relação amorosa com Jove.

A novela reforça determinados modos de cidadania ao articular representações de gênero ancoradas em relações de confluência entre masculinidades e feminilidades. Os discursos direcionam percepções sobre os papéis de homens e mulheres, influenciando a construção simbólica da cidadania em seu vínculo com as identidades de gênero. *Pantanal* demonstra como a telenovela, ao mesmo tempo em que reproduz estruturas narrativas clássicas, abre espaço para disputas simbólicas e questionamentos sociais, reafirmando sua relevância na constituição das subjetividades contemporâneas.

Apresente análise pode ser expandida para práticas pedagógicas, mídia crítica e educação informal. No ensino, por exemplo, pode estimular reflexões sobre representações de gênero em novelas e sua influência cultural. Pesquisas futuras podem investigar como o público interpreta essas dinâmicas e seu impacto na construção de identidades, ou seja, nas subjetividades, além de debruçar-se mais diretamente sobre como fatores como raça, classe, idade, orientação sexual, regionalidade, entre outros, interagem com as questões de gênero discutidas a partir desses personagens. Além disso, a educação midiática pode usar a novela para promover debates sobre diversidade e inclusão, incentivando um consumo mais crítico da mídia.

Referências

ABOIM, S. *Plural masculinities: The remaking of the self in private life*. Abingdon: Routledge, 2016.

ADAMS, C. J. *A Política Sexual da Carne: Uma Teoria Crítica Feminista-Vegetariana*. 2. ed. São Paulo: Alaúde, 2018.

AGAMBEN, G. *O que é o contemporâneo?* e outros ensaios. Chapecó: Argos, 2009.

BADINTER, E. *Um amor conquistado: o mito do amor materno*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BARRETO JANUÁRIO, S. B. *Masculinidades em (re)construção: Gênero, Corpo e Publicidade*. Covilhã: LabCom.IFP, 2016.

BEAUVOIR, S. *O Segundo sexo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

BRASIL. [Constituição (1988)]. Constituição da República Federativa do Brasil de 1988. *Diário Oficial da União*: seção 1, Brasília, DF, 5 out. 1988.

BROWNMILLER, S. *Femininity*. New York City: Open road media, 2013.

CANCLINI, N. G. *Consumidores e Cidadãos*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2010. 228 p.

CAPÍTULO 71. *Globoplay*, 2022. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/10678741/>. Acesso em: 20 fev. 2025.

CAPÍTULO 84. *Globoplay*, 2022. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/10721872/>. Acesso em: 20 fev. 2025.

CHRISTOFIDOU, A. Men of dance: negotiating gender and sexuality in dance institutions. *Journal of Gender Studies*, London, v. 27, n. 8, p. 943-956, 2018. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/09589236.2017.1371008>. Acesso em: 15 jun. 2025.

CONNELL, R. W. *Masculinities*. Londres: Routledge, 2020.

COSTA, H. S. O Lugar das Contracondutas na Genealogia Foucaultiana do Governo. *Revista de Filosofia Moderna e Contemporânea*, Brasília, DF, v. 7, n. 1, p. 61-78, 2019. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/fmc/article/view/20767>. Acesso em: 21 fev. 2025.

COSTA, M. A maternidade como um espaço de opressão: aprisionamentos e silenciamentos da mulher-mãe. *Revista Mundaú: Maternidades, práticas de cuidado e tecnologias de governo*, Maceió, v. 1, n. 15, p. 40-59, 2024. Disponível em: <https://>

www.seer.ufal.br/index.php/revistamundau/article/view/17078. Acesso em: 7 fev. 2025.

DEL PRIORE, M. *Ao sul do corpo: condição feminina, maternidades e mentalidades no Brasil Colônia*. São Paulo: UNESP, 2009.

DELEUZE, G. ¿Que és un dispositivo? In: DELEUZE, G. Michel Foucault, filósofo. Barcelona: Gedisa, 1990. p. 155-161.

ESTEBAN, M. L. *Crítica del pensamiento amoroso: temas contemporâneos*. Espanha: Edicions Bellaterra, 2011.

ESTÉS, C. P. *Mulheres que correm com os lobos: mitos e histórias do arquétipo da Mulher Selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

FISCHER, R. M. B. O dispositivo pedagógico da mídia: modos de educar na (e pela) TV. *Educação e Pesquisa*, São Paulo, v. 28, n. 1, jan./jun. 2002. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ep/article/view/27882>. Acesso em: 16 ago. 2024.

FOUCAULT, M. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

FOUCAULT, M. *Microfísica do Poder*. 16. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2001.

FOUCAULT, M. *Segurança, Território e População*. São Paulo: Martins Fontes, 2008. 572 p.

GIDDENS, A. *A transformação da intimidade: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas*. São Paulo: UNESP, 2003.

GILLIGAN, C. Résister à l'injustice: une éthique féministe du care. In: GILLIGAN, C.; HOCHSCHILD, A.; TRONTO, J. (org.). *Contre l'indifférence des privilégiés. À quoi sert le care?* Paris: Payot, 2013. p. 35-68.

GRUPO DE MÍDIA SÃO PAULO. *Mídia Dados Brasil 2020*. São Paulo: Grupo de Mídia São Paulo, 2021. Disponível em: <https://midiadados2020.com.br/midia-dados-2020.pdf>. Acesso em: 12 ago. 2021.

GSHOW. *Pantanal*, 2025. Página inicial. Disponível em: <http://gshow.globo.com/novelas/pantanal>. Acesso em: 21 fev. 2025.

KERGOAT, D. Divisão sexual do trabalho e relações sociais de sexo. In: SÃO PAULO. Prefeitura Municipal Coordenadoria Especial da Mulher. *Trabalho e cidadania ativa para as mulheres: desafios para as políticas públicas*. São Paulo: Coordenadoria Especial da Mulher, 2003. Caderno n. 3. p. 55-63. Disponível em: <https://library.fes.de/pdf-files/bueros/brasilien/05634.pdf>. Acesso em: 15 jun. 2025.

LAGARDE, M. *Claves feministas para la negociación en el amor*. México: Siglo XXI, 2023.

LAGARDE, M. *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*. 2. ed. México: Siglo XXI, 2015.

LAURETIS, T. de. A tecnologia do gênero. Tradução Suzana Funck. In: HOLLANDA, H. (org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 206-242.

LOPES, M. I. V. de. A telenovela como recurso comunicativo. *Matrizes*, São Paulo, v. 3, n. 1, p. 21- 47, dez./ago. 2009. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/matrizes/article/view/38239>. Acesso em: 20 fev. 2025.

LUIS, G. Como a novela “Beleza Fatal” sacode o mercado, em crise que vai da Globo ao México. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 8 fev. 2025. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2025/02/como-a-novela-beleza-fatal-sacode-o-mercado-em-crise-que-vai-da-globo-ao-mexico.shtml>. Acesso em: 11 fev. 2025.

MOREIRA, D. G. *Cultura participativa na ficção seriada televisiva*. Recife: Ed. UFPE, 2022.

MORIN, E. *Cultura de massas no século XX*. 3. ed. São Paulo: Ática, 2002.

OKIN, S. M. Gênero, o público e o privado. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 16, n. 2, p. 305-332, maio-ago. 2008. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2008000200002/8618>. Acesso em: 7 fev. 2025.

PANTANAL. Criação de Benedito Ruy Barbosa. Texto: Benedito Ruy Barbosa. Rio de Janeiro: Rede Manchete, 1990. 216 capítulos. 1 hora/capítulo.

PANTANAL. Criação de Benedito Ruy Barbosa. Texto: Bruno Luperi. Rio de Janeiro: TV Globo, 2022. 167 capítulos. 1 hora/capítulo.

PENKALA, A. P.; EBERSOL, I. Precisamos falar sobre o cativo das mulheres: a figura da m​esposa como um modelo de aprisionamento no audiovisual. *Paralelo 31*, Pelotas, n. 14, p. 152-171, 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.15210/p31.v1i14.20508>. Acesso em: 7 fev. 2025.

Agenciamento da cidadania na telenovela *Pantanal*: a construção do feminino sob a ótica de gênero e territorialidade

Valquíria Michela John (coordenadora)
Lourdes Ana Pereira Silva (vice-coordenadora)

Anderson Lopes da Silva
Aline Vaz
Beatriz Castro
Felipe da Costa
Leonardo José Costa
Mariana Basso
Nathalia Akemi Haida
Sandra Fischer
Thiago Henrique Dias da Costa

1 Introdução

Esta pesquisa teve como objetivo central analisar as trajetórias das personagens Filó e Irma, do *remake* de *Pantanal* (Bruno Luperi; TV Globo, 2022), de modo a compreender como as representações de gênero, em sua intersecção com a questão da territorialidade, possibilitam movimentos de inovação melodramática no agenciamento da cidadania quanto à equidade de gênero na telenovela. Na pesquisa anterior (John *et al.*, 2021), um dos objetivos foi o de desenvolver, a partir das matrizes teóricas consagradas nos estudos das telenovelas latino-americanas e, particularmente, das brasileiras, em articulação ao modelo teórico de Williams (1979), um protocolo metodológico específico para os estudos do texto (trama) da teledramaturgia. Partindo desse objetivo, a presente pesquisa

estabelece relação de continuidade com a anterior ao adotar o mesmo protocolo metodológico e correlacionar os objetivos, que têm como operadores teóricos centrais a questão do agenciamento da cidadania na telenovela, articulada pela perspectiva de gênero e territorialidade.

Também na pesquisa anterior discutimos a construção dos arquétipos femininos na telenovela, se e como ocorriam movimentos de inovação na narrativa do melodrama a partir dessas construções. Naquela ocasião, focalizamos nosso olhar para a construção da maternidade como operador da discussão sobre gênero na telenovela; aqui, priorizamos a relação dessas construções pelo viés da territorialidade (Lindón, 2006; Martín-Barbero, 2018; Santos, 1990; 2008).

Nosso objeto, o *remake* de *Pantanal*, se desenvolve em dois espaços bastante distintos, o Rio de Janeiro e o interior do Mato Grosso do Sul. Ainda que a cidade do Rio de Janeiro não seja tão central na trama, ela desempenha importante papel na articulação entre algumas das personagens principais. Desse modo, ao recortarmos nossa análise considerando personagens representativas de cada um desses espaços, estabelecemos um olhar para pensar os agenciamentos cidadãos quanto aos papéis de gênero do “Brasil urbano” (Irma) e do “Brasil profundo” (Filó).

A noção de territorialidade se coloca como central para compreender como opera o agenciamento da cidadania (Tufte, 2008) em *Pantanal* no que se refere à construção do feminino e como isso contribui (ou não) para o alcance da equidade de gênero. Sobre a importância de compreender os espaços habitados, Martín-Barbero (2018, p. 26) aponta que esse é “o espaço primitivo de corpos e territórios. [...]. O espaço habitado se refere à necessidade vital do nicho-lar, um lugar com calor, sem o qual o corpo não sobrevive”. Ainda sobre os diferentes impactos da espacialidade na construção das trajetórias das personagens, vale lembrar que

[...] o espaço habitado é inseparável do tempo, porém não o dos relógios, mas sim o tempo que faz e para os quais os mitos da origem e dos ritos de iniciação dão forma, e o tempo dos ritmos do dia: manhã, tarde, noite; das estações do ano: primavera, verão, outono, inverno; e as etapas da vida: infância, juventude, maturidade, velhice (Martín-Barbero, 2018, p. 27).

Também por conta desses aspectos, optamos por estabelecer o recorte empírico em duas personagens que, além de representarem as diferentes territorialidades de *Pantanal*, estivessem presentes em ambas as fases da narrativa, possibilitando a análise que compreende várias fases de suas trajetórias. Trazemos ainda a discussão de Alicia Lindón (2006), que aborda as territorialidades do gênero e como os espaços definem os “lugares” a serem (ou não) ocupados pelas mulheres. Os territórios podem constituir espaços de “confinamento” das mulheres, sejam elas da ficção ou da realidade.

É dessa forma que chegamos às personagens Irma (Malu Rodrigues/Camila Morgado) e Filó (Leticia Salles/Dira Paes). A questão da cidadania, pautada na construção do gênero em sua relação com a territorialidade, é fundamental para promover a igualdade e a inclusão social, alinhando-se com os Objetivos de Desenvolvimento Sustentável (ODS) da Organização das Nações Unidas (ONU). A agenda dos ODS fornece uma estrutura global para enfrentar os desafios sociais, econômicos e ambientais, incentivar a igualdade de gênero e o empoderamento das mulheres (ODS 5) e promover a redução das desigualdades (ODS 10), elementos-chave para alcançar sociedades mais justas e sustentáveis. Em *Pantanal* (2022), Irma (Malu Rodrigues/Camila Morgado) e Filó (Leticia Salles/Dira Paes) exemplificam diferentes aspectos dessas questões.

Ao considerarmos esses dois perfis, torna-se evidente como a interseccionalidade de gênero e territorialidade impacta as experiências de cidadania representadas na narrativa por Irma e Filó. Interseccionalidade é aqui entendida a partir da proposição de Kimbérle Crenshaw (1989), cuja proposição destaca a necessidade de pensar a categoria gênero em articulação com outros aspectos constituidores das experiências. A premissa inicial de sua teoria estabelece que a violência que muitas mulheres experimentam é, na maioria das vezes, moldada por outras dimensões de suas identidades, como raça e classe. Embora sua discussão inicial tenha uma centralidade maior no entrecruzamento das dimensões gênero e raça, a perspectiva interseccional, a partir de suas discussões, pode ser entendida como o estudo da sobreposição ou da intersecção de identidades sociais e sistemas relacionados de opressão, dominação ou discriminação. Desse modo, compreendemos que “interseccionar” gênero e território nos permite compreender aspectos fundamentais das construções das identidades e experiências das personagens Irma e Filó.

Enquanto Irma enfrenta restrições de gênero em um contexto urbano privilegiado, Filó enfrenta desafios relacionados à sua identidade de gênero e à sua localização geográfica na zona rural. Portanto, para promover uma cidadania inclusiva e equitativa, é essencial reconhecer e abordar as interseções complexas entre gênero e territorialidade. Por meio dessa análise, é possível obter evidências empíricas tangíveis sobre os impactos das construções sociais de gênero e territorialidade na vivência da cidadania, fornecendo *insights* valiosos à formulação de políticas públicas. Essas evidências podem direcionar esforços para promover a igualdade de gênero, desconstruir estereótipos e ampliar as oportunidades para as mulheres em diferentes contextos sociais.

Cabe destacar que compreendemos que a questão de classe é relevante, pois a classe social impacta significativamente as oportunidades, os recursos e as relações de poder que moldam a vida dos perfis das personagens das mulheres analisadas. Essa categoria ajuda a compreender como as desigualdades se acumulam, criando experiências distintas de opressão e resistência.

No entanto, é importante esclarecer que, apesar da relevância da questão de classe, esta pesquisa delimitou as dimensões de gênero e território sem se estender diretamente às dinâmicas de classe, que, embora pertinentes e interligadas, não fazem parte do escopo definido para este estudo. Essa delimitação permite um aprofundamento mais focado nas nuances das relações de gênero e no impacto do espaço geográfico na vida das personagens. Assim, a pesquisa busca contribuir para uma compreensão mais clara das interseccionalidades em jogo, mantendo um foco que possibilite uma análise mais aprofundada e específica.

Sobre a importância da telenovela como agenciadora da cidadania pela perspectiva de gênero, seguimos a proposição de Thomas Tufte (2008) quanto ao potencial de edutretenimento das narrativas ficcionais audiovisuais. Partindo de uma definição de Hannah Arendt, Tufte (2008, p. 159) explicita o poder de agenciamento das narrativas ficcionais: “*la narración de historias puede ocupar el rol de tornar a las preocupaciones de carácter privado en cuestiones de interés público, y por ende político*”. No caso desta pesquisa, em uma telenovela como *Pantanal*, que foi um verdadeiro “*media event*”, com boa audiência¹ e significativa repercussão nas

1 A média de audiência da telenovela foi de 30 pontos. Ainda que não tenha alcançado o patamar de outros sucessos, foram 8 pontos acima da antecessora, *Um lugar ao sol*. O último capítulo de *Pantanal* obteve 34 pontos na grande São Paulo, bem acima dos 25 da antecessora. A adaptação de Bruno Luperi foi a telenovela da Globo mais vista desde o lançamento do Globoplay, em 2015 (Nery; Vaquer, 2022).

redes digitais, os modos de apresentação (e representação) do feminino contribuem para o agenciamento político do debate sobre equidade de gênero na sociedade brasileira. Ainda citando o autor, “*la narración de historias contiene el potencial de operar como ‘una estrategia humana vital para sustentar un sentido de agencia frente a circunstancias desempoderantes’*” (Jackson, 2002 *apud* Tufte, 2008, p. 160). Além da interseccionalidade entre gênero e territorialidade, nossa preocupação reside também nessa perspectiva de entender o audiovisual como agenciador da cidadania, já que as telenovelas têm a capacidade única de alcançar um público amplo e diversificado em todo o país, atravessando barreiras geográficas, socioeconômicas e educacionais. Esse alcance massivo permite que as mensagens veiculadas nas telenovelas atinjam uma audiência vasta e heterogênea, contribuindo para a construção de uma cidadania audiovisual (Conill; Gozávez, 2004). Posto de outro modo, a cidadania audiovisual surge da ideia de que os meios de comunicação, incluindo o produto telenovela, não são apenas formas de entretenimento, mas também manifestações poderosas para educar, informar e engajar os cidadãos em questões que potencialmente podem produzir mudança social.

Ao considerarmos a telenovela como um elemento que pode conduzir ao debate público e promover o conceito de cidadania audiovisual, reconhecemos sua importância como um meio de comunicação que tem capacidade tanto de refletir e refratar a realidade quanto de influenciar ativamente na construção de uma sociedade mais justa, democrática e inclusiva. Dessa maneira:

Se os cidadãos, como veremos, devem ser os protagonistas da vida pública, devem sê-lo em uma sociedade midiática, uma sociedade que se torna incompreensível quando os meios de comunicação não são levados em conta como uma de suas chaves interpretativas essenciais (Cortina, 2004, p. 12).

Igualmente, pela via de análise das obras já produzidas, é essencial reconhecer o potencial das narrativas em representar e problematizar diferentes aspectos da vida em sociedade, contribuindo para o fortalecimento da democracia e a formação de uma consciência coletiva de um povo que todos os dias consome o melodrama das telenovelas.

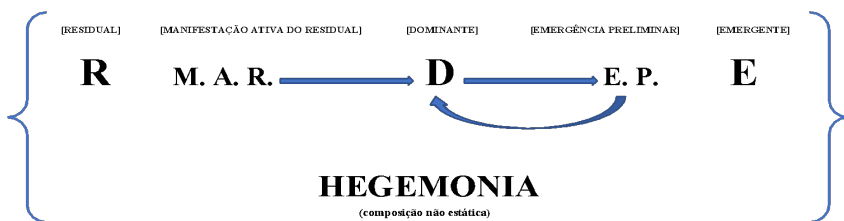
Diante dessa contextualização teórica e temática, tendo como objeto empírico a telenovela *Pantanal*, estabelecemos nossa

problemática em torno da seguinte pergunta de pesquisa: **como se constroem as representações do feminino numa perspectiva interseccional entre gênero e territorialidade na telenovela *Pantanal* e como isso promove movimentos de inovação na narrativa melodramática numa perspectiva de agenciamento da cidadania quanto à equidade de gênero?** Para responder a essa problemática, definimos como objetivo central da pesquisa analisar as trajetórias das personagens Filó e Irma de modo a compreender como as representações de gênero, em sua intersecção com a questão da territorialidade, possibilitam movimentos de inovação melodramática no agenciamento da cidadania quanto à equidade de gênero na telenovela.

2 Estratégia metodológica

Adotamos o mesmo protocolo metodológico da pesquisa anterior (John *et al.*, 2021). Optamos, portanto, por pensar como as questões relacionadas a gênero e territorialidade evidenciam (ou não) movimentos de inovação na telenovela a partir da visão de processos culturais proposta por Raymond Williams (1979): dominante, residual e emergente. A reflexão do autor auxilia na interpretação de como se dão os processos de inovação no interior da hegemonia, como explicitamos na pesquisa anterior, cujo modelo metodológico pode ser visto na figura a seguir.

Figura 1 – Desenvolvimento e cooptação dos processos e dinâmicas de inovação na narrativa do melodrama televisivo seriado



Fonte: John *et al.* (2021, p. 86).

O conceito de inovação (Rossetti, 2013) é abordado por meio da análise de como se articulam, em fase preliminar, os elementos da cultura emergente na estrutura narrativa tradicional da telenovela.

Em lugar de buscar rupturas e evidências de um processo de inovação do produto já concretizado e, possivelmente, concluído, optamos por apresentar *emergências preliminares* presentes na narrativa do *remake* de *Pantanal*, pensando na forma como se dão as conexões, produções e disputas de sentido ao seu redor.

O recorte empírico se dá pela seleção das personagens para identificar e estabelecer as relações inovadoras (de *emergências preliminares*) presentes nas trajetórias de Irma e Filó. A operacionalização técnica da análise se dá na utilização da *Análise de Imagens em Movimento* (Rose, 2002), que “abrange um conjunto de conceitos e técnicas que podem servir de orientação na análise de muitas representações sociais no mundo audiovisual” (Rose, 2002, p. 343). O método da *Análise de Imagens em Movimento* denota uma atenção ao campo estético verbo-visual da telenovela ao propor três etapas de aproximação empírica à obra televisiva: 1ª) a definição de quais serão os programas analisados a partir de uma perspectiva temática e teórica pré-existente; 2ª) a transcrição verbal e visual do material selecionado para a análise, com o objetivo de “gerar um conjunto de dados que se preste a uma análise cuidadosa” (Rose, 2002, p. 348) e, finalmente, 3ª) a codificação (analítica) desse material a partir de critérios estabelecidos pelo pesquisador.

Para analisar o *locus de enunciação* no qual são construídas as personagens, utilizamos os *arquétipos* ou *protótipos melodramáticos femininos*, definidos por Silvia Oroz (1999), mobilizados com a finalidade de averiguar a construção das trajetórias de Irma e Filó. O intuito é discutir as rupturas e os reforços dos aspectos arquetípicos, o que possibilita apontar de que forma são constituídas as inovações no que tange à elaboração das personagens. Esses aspectos são tensionados, de modo interseccional, em relação aos elementos referentes às territorialidades/espacialidades que, como já dito, participam ativamente dos papéis de gênero atribuídos a Irma e Filó.

Para realizar a análise da trajetória das personagens, foram examinados todos os 167 capítulos do *remake* de *Pantanal* disponíveis na plataforma Globoplay. Foi preenchida uma planilha com a indicação de todas as aparições das duas personagens, nas duas fases da telenovela. Os dados coletados foram os capítulos e as respectivas cenas e/ou sequências em que elas apareciam, o tempo de duração em tela, em quais espaços e locais se dava a narrativa e com quem contracenavam. Os resultados quantitativos desse processo evidenciam a importância de ambas as personagens

e, sobretudo, o protagonismo de Filó, que apareceu em 165 dos 167 capítulos de *Pantanal*, estando ausente somente dos primeiros capítulos da trama.

Filó participou de 817 cenas/sequências, com um total de tela de 20h57min10segundos. Irma, embora menos presente do que Filó, também esteve em evidência, participando de 645 cenas/sequências, com um total de tela de 15h47min38segundos. Esses dados e os aspectos verbo-visuais observados na configuração das trajetórias das personagens possibilitaram compreender as representações de gênero que conformam as identidades de ambas e como aspectos das espacialidades e territorialidades que elas habitam ao longo da trama reforçam ou contestam tais representações e se, em alguma medida, diferenciam as referidas trajetórias.

3 Trajetórias: Filó e Irma

Como primeiro movimento para compreender as trajetórias de Filó e de Irma, analisamos suas construções narrativas a partir da proposição de Silvia Oroz (1999), que, em *Melodrama: o cinema de lágrimas da América Latina*, aborda as origens e o desenvolvimento do melodrama. Entre as múltiplas características que conformam o gênero e assinalam sua continuidade ao longo dos séculos, Oroz (1999) argumenta que o melodrama se constrói a partir de quatro mitos básicos, pautados especialmente pelo imaginário patriarcal judaico-cristão: o amor, a paixão, o incesto e *a mulher*. Ou seja: a figura feminina, tradicional e usualmente representada de acordo com óticas patriarcais, é em si um de seus alicerces fundamentais e estruturantes.

Oroz (1999) desenvolve seis arquétipos ou protótipos femininos melodramáticos que ajudam a compreender a construção das personagens no melodrama através do tempo. Tais modelos configuram representações da figura feminina – ou do que se espera do “ser mulher” – estruturadas pelo mito e por valores compartilhados socialmente, formando imagens, histórias e personagens que, nos níveis moral e estético (visual), tornam-se facilmente assimiláveis pelo público. Seguindo a esquematização de Silva, Ribeiro e John (2017), os arquétipos de Oroz (1999) podem ser descritos da seguinte maneira:

Quadro 1 – Arquétipos femininos melodramáticos

A Mãe	Relacionada à culpa e à Virgem Maria. O arquétipo da Mãe é o único em “que se pode confiar irrestritamente quando o assunto são os valores e virtudes da mulher (especialmente pela visão explicitamente assexuada que se projeta sobre este protótipo)” (Silva; Ribeiro; John, 2017).
A Irmã	Muitas vezes associada aos afazeres domésticos, pode substituir a mãe em “suas tarefas”. É recorrente a ausência de liberdade sexual, já que ela sempre “será fiel ao irmão, e este se dedicará a cuidar de sua virgindade” (Silva; Ribeiro; John, 2017).
A Namorada	Marcada pela paciência e pela resignação. Representa a possibilidade de que o protagonista masculino retorne ao lar, o seu objeto de saudade.
A Esposa	Aqui aparecem novamente a paciência e a compreensão, associadas aos elementos que configuram fragilidade, dependência econômica, submissão, dedicação e temor à autoridade do homem. “Homem” no singular, visto que sua história é marcada pelo amor a apenas uma figura masculina.
A Má/ Prostituta	Má e perigosa justamente porque ousa “invadir” espaços não designados à figura feminina. Sua maldade não vem apenas da quebra dos “bons costumes”, mas porque ela pode se vingar de quem atravessa o seu caminho. “Ela é vingativa, é ousada, é rebelde, é odiada, é temida, é desejada, ela desafia a ordem” (Silva; Ribeiro; John, 2017).
A Amada	Realização da noção de perfeição feminina e do mito do amor cortês e romântico, a Amada ama sem contradições e mergulha em “promessas de felicidade eterna” (Oroz, 1999). É o objeto de desejo do protagonista e pode levá-lo a mudar seu comportamento. Ao contrário da Prostituta, essa figura “não traz desgraças ao homem”, e eles “sempre se casam” (Oroz, 1999).

Fonte: Esquematização de Silva, Ribeiro e John (2017) a partir dos modelos de Oroz (1999).

Tais categorias são aqui mobilizadas de forma a compreender de quais maneiras Filó e Irma podem representar permanências e/ou transgressões ao modelo prescrito ao feminino no gênero melodramático.

3.1 Filó: a mãe amada

O início da trajetória de Filó em *Pantanal* se dá quando ela ouve, pela primeira vez, José Leôncio tocar o berrante. Jovem e vivendo em uma “currutela”², Filó nasce para o público como a mulher que,

2. Currutela (ou corrutela): denominação dada, no interior do país, a vilarejos situados fora das cidades, à beira de estradas, que recebem tropeiros, romeiros; espécie de arraial habitado por garimpeiros; locais isolados, concentram pequenos estabelecimentos comerciais, bares, cabarês, prostíbulos.

desde os primeiros momentos, seria marcada em definitivo por conhecer aquele que se tornaria o único amor de sua vida.

A princípio, a personagem vai morar na fazenda de José Leôncio como empregada doméstica, mas, apaixonada, vive esperando que o fazendeiro retorne ao Pantanal sempre que ele viaja ao Rio de Janeiro. Com o passar dos anos e, especialmente, após o rompimento dele com Madeleine, ela e Leôncio passam a viver uma espécie de “casamento” não oficializado, em que Filó assume uma postura incerta, localizada entre a dona de casa – responsável pelos afazeres domésticos – e a mulher do fazendeiro – aquela com quem ele se envolve no que tange à sexualidade e à cumplicidade. Ela também vai assumir, ao longo da trama, o papel de conselheira absoluta de todas as personagens com as quais convive; aquela que é confiável, sábia, compreensiva e cujos valores estão sempre “no lugar certo”.

O arquétipo da Esposa (identificado em 151 cenas nas quais a personagem aparece) e o da Mãe (presente em 139 de suas cenas) indicam, portanto, o cerne daquilo que Filó representa em *Pantanal*. A profunda paciência, dedicação e compreensão que demonstra em relação a José Leôncio, associadas à dependência econômica, caracterizam-na como uma Esposa clássica, mesmo que o relacionamento só vá ser oficializado no fim da trama. Essa falta de oficialização, durante a maior parte de *Pantanal*, acaba trazendo à tona questões de legitimidade, poder e reconhecimento da mulher, particularmente por estar circunscrita a um cenário rural tradicional. Mesmo que tenha se envolvido sexualmente com outros homens na juventude, devido ao passado como prostituta, Filó é categórica ao afirmar e demonstrar, por meio de falas e ações, que José Leôncio foi não apenas o único a quem amou, mas a sua fonte exclusiva de satisfação sexual, fortalecendo ainda mais a sua representação como Esposa.

Filó não apresenta, todavia, o “temor à autoridade do homem”, como se prescreve para tal protótipo. São frequentes, especialmente na segunda fase de *Pantanal*, as ocasiões em que ela contesta as atitudes do amado e é enfática ao apontar-lhe os erros, demonstrando ter opiniões e valores próprios bastante enraizados. Tal comportamento, porém, nunca se revela no sentido de confronto: surge sempre de forma a reforçar o envolvimento com Leôncio. Ao defendê-lo ou contestá-lo, Filó demonstra a capacidade de contemplar o que José Leôncio estaria pensando ou de sugerir aquilo que seria o “melhor para ele”.

O arquétipo da Mãe é crucial, também, para a compreensão da construção de Filó. Não apenas com Tadeu, seu filho biológico – e um dos personagens com quem mais contracena além de José Leôncio –, mas com praticamente todos os outros personagens com quem interage, Filó assume uma postura inequívoca de conselheira e cuidadora. Ela não apenas cria e educa, mas é também um pilar emocional absoluto. Quando a trama se aproxima do fim, passa a exercer uma espécie de papel de “grande mãe”, envolvendo-se nas gestações de Juma e de Irma; no contato com essas e outras mulheres, a temática da maternidade é uma constante.

A predominância, durante toda a trama, da presença de Filó nos ambientes internos da casa – em maior parte na cozinha, servindo aos outros – reforça seu papel dentro do espaço familiar (e rural) e sua ligação direta com o cuidado, sempre relegado ao ambiente privado. O território/espaço, representado em nível macro pelo Pantanal/fazenda e em nível micro pela cozinha, torna-se assim um elemento fundacional da construção de Filó e de seu reforço arquetípico como Mãe.

Ao final de *Pantanal*, Filó e José Leôncio se casam, oficializando o relacionamento. Não obstante, tal desfecho contém, em si próprio, suas dubiedades. Se, por um lado, há a conquista da legitimidade por parte da personagem – tanto pela legalidade do casamento quanto por, após a morte de José Leôncio, ela se tornar a chefe/matriarca da fazenda –, por outro, tal legitimidade continua pautada pela relação com o homem amado, prescrevendo à figura feminina o papel de “apaixonada” ou “dependente”, tanto no plano econômico quanto no emocional. Em múltiplas cenas desse desfecho, Filó se declara ao companheiro e reforça que “não é nada sem ele”.

Dessa forma, mesmo que seja uma personagem contestadora e dotada de opiniões próprias, para além de possuir um passado “incômodo” aos valores conservadores, Filó não chega a apresentar grandes rupturas em relação aos modelos de Esposa e Mãe. Pelo contrário, reforça-os constantemente, seja por sua entrega absoluta a José Leôncio, seja pelo cuidado irrestrito que dispensa a todas as personagens com quem contracena, seja pela relação intrínseca com a casa e a cozinha, não aparecendo quase nunca fora do ambiente privado. Se Filó não é assexuada, como geralmente são representadas as Mães arquetípicas, é porque é a Esposa apaixonada, e seu passado com outros homens se torna irrelevante diante do amor que sente por Leôncio.

3.2 Irma: a irmã controversa e a mãe substituta

Já no início da telenovela, a jovem Irma é uma figura que habita dois mundos: o Rio de Janeiro e o Pantanal. Esse “estar-entre” vai marcar toda a trajetória da personagem. A começar pelo nome que recebe – Irma, a irmã –, seu desenvolvimento é profundamente marcado pela relação com a irmã Madeleine. Os desejos e/ou amores sexuais/românticos imaginados e nutridos por Irma são concretizados por Madeleine: de forma central, o casamento com José Leôncio no Pantanal; de forma secundária, o envolvimento com Gustavo no Rio de Janeiro. Ainda que Irma experimente breves envolvimento com ambos, é a Madeleine que eles amam.

Além de Madeleine, durante toda a trama Irma vai contracenar em abundância com diversas outras personagens: Mariana, Filó, Jove, José Leôncio e figuras masculinas com que se envolve, como Trindade e José Lucas. Se tal característica reforça a permeabilidade de Irma pelos mais diferentes núcleos (e territórios/ambientes) da narrativa, também levanta a questão: qual é o espaço “dela”? Principalmente durante as fases inicial e intermediária de *Pantanal*, a história de Irma se dá fundamentalmente *em relação* às de outras personagens.

No mais, ainda que seja uma personagem a quem se permite habitar o espaço externo à casa – ao contrário, por exemplo, de Filó –, Irma também figura, na maioria das vezes, entre salas, quartos e cozinhas das residências que frequenta; e, vale ressaltar, nenhuma é oficialmente “dela”: a casa do Rio de Janeiro pertence a Mariana, como matriarca – e é mantida economicamente por José Leôncio a partir dos recursos financeiros que ele dispensa ao filho Jove; a casa do Pantanal, por seu turno, pertence oficialmente ao fazendeiro.

Nesse constante “estar entre” ou “estar em relação a”, ao contrário de Filó, Irma é uma personagem menos fácil de se definir arquetipicamente, mas nem por isso se afasta por completo dos modelos prescritos à mulher no melodrama televisivo. Se a relação conflituosa com Madeleine a impede de aderir completamente ao arquétipo da Irmã, não é negligenciável o quanto Irma abre mão de sua vida e de seus desejos para privilegiá-la, situação que passará a tentar reverter entre o meio e o fim da trama, logo antes e principalmente após a morte da irmã.

Mesmo antes de se tornar mãe oficialmente (o que acontecerá nos últimos capítulos de *Pantanal*), o arquétipo materno é um daqueles mais identificados em Irma (67 vezes), destacando-a como figura de suporte e acolhimento. Essa movimentação se dá, principalmente,

em interações com familiares próximos – fundamentalmente, Jove, o sobrinho a quem acolhe e que defende durante toda a trama.

Para além do amor impossível com José Leôncio, a defesa do amor entre Jove e Juma é uma das grandes características que permeiam a história de Irma durante o desenrolar de *Pantanal*. Além do amor genuíno que nutre pelo sobrinho – e de ser essa uma opção narrativa para construir Irma como uma tia “boa”, ao contrário da figura desejada, mas questionável Madeleine, mãe de Jove, ou da ambiciosa Mariana, avó do “menino” –, essa defesa é muito pautada, também, pela desilusão pessoal em relação a José Leôncio: Irma, em favor do sobrinho e em contestação da mãe, reforça (antes de efetivamente se mudar para o Pantanal) que trocaria o luxo da cidade para se sentir viva e amada como durante o breve envolvimento que vivera com o fazendeiro em anos anteriores.

Após a morte de Madeleine, quando Irma se estabelece no Pantanal, sua interação com outras personagens (em especial com Filó) conecta-se muitas vezes aos ambientes domésticos de comunhão, como cozinha e sala, bem como aos momentos à mesa. Nesses locais, Irma vivencia muitas das ocasiões em que segue na defesa de Jove. Entretanto, é especialmente a partir de ambientes externos – como o estábulo, por exemplo – que o outro arquétipo mais frequentemente associado a Irma vai aflorar, primeiramente com Trindade e depois com José Lucas: o da Namorada (69 cenas).

Por meio da comunhão entre esses dois fatores – a permissão narrativa ao ambiente externo, ainda que não totalmente público, e o se envolver com homens “dela”, não mais influenciados pela trajetória de Madeleine –, Irma passará, aos poucos, a encontrar seu espaço particular em *Pantanal*. Ainda que a vida profissional não seja uma faceta predominante da personagem, é no ambiente externo que Irma encontrará, ao final da telenovela, uma carreira, a de professora.

Se Irma não pode ser enquadrada no arquétipo da Má/Prostituta, visto que não é uma antagonista na história, é relevante pontuar que, por vezes, ela se aproxima de algumas características atribuídas a esse protótipo, se não pela vilania nem pela “maldade”, por uma maior permissibilidade conferida aos desejos sexuais e amorosos da figura feminina.

Para além do interesse proibido por José Leôncio, (ex-)marido de sua irmã, que no desenrolar da trama passa a configurar uma negação da abdicação e uma priorização de suas próprias vontades, o envolvimento de Irma com Trindade marca um momento de interessante complexidade. Além de, objetivamente, funcionar para

Irma como a possibilidade de relações sexuais fora do casamento (ao contrário daquilo que ela constrói posteriormente com José Lucas), Trindade é também a figura maior do “pecado”, sendo a encarnação física do “Cramunhão” (o Demônio); nem por isso, entretanto, ele adquire a configuração de uma personagem “má”: Trindade é, antes de tudo, uma representação do plano metafísico constantemente evocado em *Pantanal*, – uma espécie de poder sobrenatural/premonitório que é também passado a Irma após o envolvimento com ele.

Por mais que almeje a volta de Trindade após a partida deste “namorado”, principalmente por se encontrar gestando um filho dele, Irma afirma com frequência que está determinada a criar o bebê sozinha. É uma dubiedade constante, que, ao passo que ajuda a complexificar a personagem – importa mais a saudade ou a independência? –, também reforça nela o arquétipo da Mãe forte e abnegada. Não obstante, ao fim da trama, o sentimento desenvolvido com José Lucas se torna casamento, e tanto o amor romântico quanto a maternidade podem assim ser realizados nos moldes “tradicionais” e esperados para a figura feminina. Por fim, ainda que seja relevante e libertadora para a personagem, é importante perceber que a conquista de um espaço “próprio” na narrativa de Irma está, também, fundamentalmente ligada às relações que desenvolve com homens.

Como se vê, embora provenientes de territórios e classes sociais distintas, os arquétipos de Filó e de Irma não diferem muito e são constantemente reforçados pelos espaços que ambas as personagens ocupam e pelos quais transitam durante o desenrolar da telenovela.

3.3 As espacialidades que conformam as identidades de Filó e Irma

A história de Filó tem raízes, como dito, em uma currutela, no Mato Grosso do Sul, espaço e território que definem e explicitam a situação da personagem no que tange ao “*estar*” e ao “*ser*” no mundo³ da trama: Filó é uma “mulher *de* currutela”, demarcação indicativa de certo arquétipo feminino melodramático, o da prostituta, ainda que, nesse caso, esse aspecto seja apenas pontual em sua trajetória e nenhum dos elementos típicos constituidores desse arquétipo, tal como proposto por Oroz (1999), se manifeste. Esse

3 A palavra “ser” – originária de sedere, estar sentado – implica a noção de residência: “Ela se deriva de sedere, estar sentado. Nós falamos de ‘residência’. Assim se denomina o lugar onde se demora o habitar. Demorar-se é estar presente junto a...” (Heidegger, 1979, p. 450).

espaço, entretanto, demarca um elemento importante na vida da personagem, que é essa espécie de *não lugar*, de *não pertencimento*.

Quando passa a viver na fazenda pantaneira de José Leôncio, encontra brechas para habitar os outros arquétipos apontados. Suas primeiras cenas a exibem sentada em frente a uma penteadeira: conhecemos a personagem ao passo em que ela se reconhece na imagem refratada. Espécie de rasgo no espaço físico e social, o espelho funciona ali como fenda, portal que viabiliza o enquadramento intimista da mulher a performar papéis, encaixada em arquétipos pressupostos. Se nos ambientes que ocupa Filó se depara com fissuras atreladas ao *ser e estar*, os cômodos em que circula seriam sítios de acolhimento ou disciplinamento? Os mecanismos organizadores e articuladores da sociedade patriarcal projetam nos corpos, principalmente os femininos, uma *docilidade* inelutável. Não gratuitamente o âmbito doméstico tende a ficar sob os cuidados de mulheres: a engenharia da casa familiar já garante *quadriculamentos* que estabelecem hierarquias de dominação, métodos de controle que prendem o corpo “no interior de poderes muito apertados, que lhe impõem limitações, proibições ou obrigações” (Foucault, 2014, p. 134).

Nesse ordenamento arquitetônico e simbólico, as formas de vida encontram modos de resistência por meio de “fraturas” (acidentais) e “escapatórias” (construídas) que se efetivam por alumbramentos viabilizadores de experiências estéticas e estésicas: trata-se do esforço para construções do sensível, da busca pela desautomatização do cotidiano (Greimas, 2002). Ao habitar os arquétipos da mãe e da amada, Filó consegue superar quadriculamentos opressores, assim engendrando algo próximo da *casa-concha* (Bachelard, 1989), berço assegurador de vivências sensíveis que experimentarão, mais tarde, complexos universos de possibilidades, encontros e apropriações.

Para a personagem, a espera por José Leôncio no interior do lar é constitutiva de seu “canto no mundo”. Na sede da fazenda, a relação com o filho Tadeu e com outras figuras mobiliza a produção de escapatórias, tirando Filó da situação de inércia. Ao superar arquétipos que lhe seriam preestabelecidos, transpõe a *paisagem anestésica* de topologias tradicionalmente cristalizadas – quadriculadas e comprimidas pela rarefação de apropriações físico-afetivas – e alcança o *espaço estésico*⁴ de paisagens subversivamente

4 Tomamos de Milton Santos (1988) a distinção dos termos: paisagem seria tudo aquilo que está ao alcance de nossa visão; estar no alto de um edifício ou caminhando pela rua constrói a percepção do sujeito que vê a paisagem; esta se transforma em espaço por meio da relação do território com a sociedade, ou seja, o espaço terá relação com o uso social – a paisagem seria a coisa, o espaço seria o processo.

dinâmicas, instituídas pelo movimento relacional inerente ao convívio de múltiplas modalidades de *ser* e *estar* no mundo. Nessa coreografia, fraturam-se os entorpecimentos: não obstante os estruturais ordenamentos arquitetônicos e sociais, Filó não se dá a ver apática nem paralisada. Analisando-lhe o desenvolvimento, nota-se que, se é factível existir na paisagem anestésica, o *reexistir* só é possível no espaço estésico que revela o curso da vida em suas dimensões de sensibilização e perseverança (resiste-se como corpo ativo assumindo e sustentando relações cinestésicas/sinestésicas e disposições afetivas⁵).

Após a morte de José Leôncio, nas cenas do último capítulo, Filó continua desejando que o fazendeiro – que agora surge para os netos na figura do “Velho do Rio” – apareça para ela. Contraditoriamente, para além da docilidade de um corpo feminino disciplinado a esperar as idas e vindas do amor romântico, tal desejo impulsiona o movimento de apropriações físico-afetivas. Não bastasse a desordem provocada pela finitude da vida, veste-se a personagem com as roupas de Leôncio, assim a despindo, em certa medida, dos arquétipos femininos melodramáticos e das sujeições impostas à corporalidade submetida às normas patriarcais.

Filó adquire a estatura não somente *de dona da casa*, mas *dona de si*. Acomodada na varanda, deixa o confinamento dos interiores domésticos e mira o horizonte: não mais a estreiteza da brecha fornecida pelo espelho refletor, mas sim a integração ao espaço externo permeado pela natureza pantaneira. As derradeiras palavras de Filó na trama suplicam a aparição de José Leôncio, que por sua vez navega pelas águas do rio. Se

[...] o espaço deve ser considerado como um conjunto indissociável de que participam, de um lado, certo arranjo de objetos geográficos, objetos naturais e objetos sociais, e, de outro, a vida que os preenche e os anima, ou seja, a sociedade em movimento (Santos, 1988, p. 26),

o território de certo Brasil profundo é preenchido e animado pelo movimento da espera/esperança. Devires mobilizadores de experiências sensíveis, permitindo labilidades arquetípicas e

5 O espaço estésico aqui proposto efetiva, talvez, a “prática de Spinoza que *condensa* várias dimensões do ‘curso de vida’ onde perseverar, na verdade, não é somente ‘continuar’, mas ‘continuar contra ou a despeito de’ algo que impediria de continuar” (Fontanille, 2014, p. 70, grifo nosso).

transformações nos modos de *ser* e *estar* no mundo, em universos ficcionais e não ficcionais.

Por sua vez, a trajetória de Irma é, em princípio, exclusivamente atrelada à instituição familiar. Vejamos que a noção de família privilegia uma ordem repressiva e classificatória:

As pessoas e as coisas, nesse contexto, encontram-se justapostas, atadas na mesma clausura, como se tudo ali se organizasse, em princípio, sob a lógica paradoxal de uma certa “dinâmica paralisadora” (Fischer, 2006, p. 22).

Irma carrega, como dito, desde a grafia do nome as feições do arquétipo da “irmã”. A carga familiar está ali, explicitamente referida. “Irma” surge como a “irmã” de Madeleine que frequentemente é enquadrada em clausuras arquitetônicas, alojada em certa “forma de vida em que a experiência coletiva é abortada, frustrada ou minada, impedindo que a personagem persevere, evitando que a vida caminhe” (Fischer; Vaz, 2024).

Se Madeleine é confinada à domesticidade, ao ambiente da casa, sem conseguir escapar das paisagens anestésicas, Irma acomoda-se no “entre”, sempre em meio a conflitos que não são seus, envolta em dramas familiares em geral atinentes à irmã e ao sobrinho. O “entre” que Irma habita, diferente da brecha encontrada por Filó, funciona como uma espécie de ponte sobre a qual os outros membros da família se equilibram. A personagem, em termos simbólicos e topológicos, acaba desempenhando o papel de conselheira, posicionada entre figuras que protagonizam conflitos: é coadjuvante nas tramas, tornando-se coadjuvante em sua própria vida.

Se as tramas não são suas, os ambientes internos das residências que lhe servem de palco também não lhe pertencem: situam-se inicialmente na casa dos pais no Rio de Janeiro, depois na sede da fazenda de José Leôncio no Pantanal. Ocupa uma posição de submissão, seja de filha ou de hóspede. Ao transitar pelo arquétipo da Mãe, o “filho” a que se dedica também não é seu, é o sobrinho Jove. Seus primeiros amores na narrativa – José Leôncio e Gustavo – são os namorados da irmã. Quadriculada nos ambientes domésticos referidos, esses lugares impõem-lhe histórias que não são suas. Se as brechas habitadas por Filó lhe facultam alguma pertença, os “entre” de Irma são da ordem total do não pertencimento. A personagem conquista meramente a permanência entre protagonistas do

conflito central das cenas, jamais superando os limites das paisagens anestésicas estendidas nos sítios de histórias alheias.

Por outro lado, a história de amor que Irma consegue para si se dá com um forasteiro e em lugar estrangeiro em relação ao ambiente doméstico: acontece no galpão com o violeiro Trindade, espécie de ser mítico que transita pela fazenda afirmando ter pacto com o “Cramulhão”. Por vezes, Trindade invade o quarto de Irma às escondidas, cômodo esse que ela divide com a mãe na casa do cunhado. Para vivenciar uma trama que lhe seja própria, há que instalá-la na clandestinidade. Os espaços das moradas que lhe são ofertadas são formatados para que Irma permaneça à margem, sem que o sentimento de pertença transborde os limites do “entre”. Quando sai da paralisia de viver entre tramas alheias, a personagem não conquista o alumbramento de uma experiência estésica, mas a instabilidade de um desconhecido pouco acolhedor, que a deixa sem a proteção do seio familiar. Trindade parte da fazenda, enquanto ela teme que o bebê que gera em seu ventre seja filho do Cramulhão. Já sem teto, Irma fica também sem chão. O espaço que finalmente vai lhe pertencer e conferir a oportunidade de protagonismo por meio da ocupação de um lugar exterior ao sítio doméstico será o da escola que irá administrar.

4 Territorialidades distintas, trajetórias similares

Pantanal é a primeira produção da chamada *trilogia sobre a ruralidade brasileira* escrita por Benedito Ruy Barbosa. A versão original de *Pantanal* (Rede Manchete, 1990) foi seguida por *Renascer* (TV Globo, 1993) e *O Rei do Gado* (TV Globo, 1996-1997). Em comum, as três narrativas abordam esse Brasil profundo, do interior, do rural, do contraste com o urbano frequente e recorrente na emissora, especialmente em telenovelas da faixa das 21 horas. Esse aspecto já evidencia que, ao olharmos para o *remake* de *Pantanal*, é preciso necessariamente pensar na dimensão da territorialidade em que a trama se passa.

Milton Santos (1990) desenvolveu profunda compreensão sobre a noção de território, entendendo-o não apenas como um espaço físico, mas como um conjunto de relações sociais, culturais e econômicas. O território é uma construção humana marcada pela interação entre os indivíduos e o ambiente. Essa perspectiva nos leva a perceber que os territórios são dinâmicos, pois se transformam com as práticas e as vivências das pessoas.

Santos (2008) postula que o território é um espaço de poder em que se manifestam lutas e reivindicações, refletindo desigualdades sociais e tensões existentes entre diferentes grupos; enfatiza, ainda, a importância da identidade territorial, que se forma a partir das experiências e memórias coletivas dos habitantes, moldando a maneira como se relacionam com o espaço que ocupam⁶. Outro aspecto sinalizado por Milton Santos (1990) tem relação com os processos de globalização e suas implicações sobre os territórios: embora haja uma homogeneização cultural e econômica, adverte o autor, os territórios continuam a ter especificidades locais que devem ser valorizadas.

A noção de território em Martín-Barbero, intimamente ligada à forma como os espaços sociais, culturais e políticos são compreendidos e vividos pelas comunidades, aproxima-se da concepção de Santos: sua obra *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e política* (2013) propõe uma visão da comunicação que ultrapassa a transmissão de mensagens, enfatizando a importância dos contextos locais e das dinâmicas sociais. Assim como Milton Santos, Martín-Barbero destaca que o território, como espaço simbólico no qual se constroem identidades, relações de poder e práticas culturais, não se restringe a um sítio físico: são espaços de construção de sentidos, nos quais diferentes vozes e narrativas se cruzam, promovendo diversidades e interações entre os indivíduos.

Em *Pantanal*, a noção de território é apresentada de maneira complexa, refletindo a relação íntima e simbiótica entre as personagens e o ambiente natural da região do Pantanal⁷. Tal complexidade inclui a diversidade de atores e muitas relações sociais. O cenário se apresenta como um elemento central que influencia a vida, as tradições e as interações sociais dos personagens. A narrativa faz uso da noção de território para explorar as interações humanas com a natureza, refletindo a importância da terra na identidade cultural, nos conflitos sociais e na preservação ambiental. Nesse sentido, na análise dos dados coletados foi possível verificar pelo menos quatro aspectos que dialogam com a noção de território: 1) relação com a natureza; 2) culturas e as tradições; 3) conflitos e noção de pertencimento; e 4) noção de identidade.

6 Ver *Por uma geografia nova* (Santos, 2008). Nessa obra, o autor discute a noção de territorialidade a partir do poder e da identidade, destacando a importância de considerar as desigualdades sociais nas análises territoriais.

7 Considerado tesouro natural do Brasil, uma vasta planície alagada que abriga uma biodiversidade única.

Embora esses aspectos atravessassem todas as personagens da trama, nosso interesse recaiu em problematizar como esse território poderia contribuir para diferentes conformações das identidades de gênero, com foco em Filó e Irma. Buscamos tensionar se haveria diferenças marcantes entre a configuração da mulher da cidade grande, do Brasil urbano, e a da mulher do campo, do espaço rural do Brasil profundo, do Pantanal.

Junqueira (2017, p. 52), em análise das narrativas rurais de Benedito Ruy Barbosa, destaca que “o meio rural brasileiro é midiaticamente simbolizado como território patriarcal”. Não por acaso, para o autor, essas telenovelas têm a figura masculina como protagonista, “toda a força simbólica seminal do coronel-fazendeiro desbravador, senhor de terras, de corpos, de almas, da Justiça e dos destinos” (Junqueira, 2017, p. 52). As telenovelas de Benedito Ruy Barbosa demonstram um “apelo à recorrência aos mesmos temas, traços psicológicos dos personagens e até ao mesmo ator – características que costumam assegurar o sucesso das [suas] telenovelas” (Junqueira, 2017, p. 52). E qual o lugar destinado às mulheres nessas narrativas? Para Balogh (1998, p. 16), é o “das fêmeas boas, primitivas, muito apegadas à terra e nada intelectualizadas”. Nas telenovelas de Benedito Ruy Barbosa, em algumas oportunidades essa representação é atravessada por rupturas, ao “conceder espaço para revelar a emancipação e a autodescoberta possíveis para as mulheres rurais. E faz isso mesmo no interior dos mais tradicionais núcleos masculinos de fazendeiros” (Junqueira, 2017, p. 53).

Na ótica da territorialização, é possível que o contexto mais amplo da problematização aqui realizada entre as personagens Irma e Filó seja a negociação que se estabelece na relação entre campo e cidade na narrativa de *Pantanal*. Baseio e Silva (2017), parafraseando Raymond Williams (2011), destacam que há atitudes emocionais que se cristalizaram em torno do campo e da cidade. O campo é, muitas vezes, associado à vida natural, à paz e à virtude simples, enquanto a cidade é vista como o centro das realizações e é associada ao saber, às comunicações e à luz. Outras concepções associam o campo ao atraso, à limitação e à ignorância, e a cidade ao barulho e à ambição.

Para Williams (2011), campo e cidade são realidades históricas em constante transformação, em si próprias e em suas inter-relações. O autor sinaliza a necessidade de se confrontar as representações de campo e cidade com as realidades históricas, uma vez que a oposição entre ambos, conforme sugere sua literatura, seja um forte reflexo da constituição capitalista mundial.

Em *Pantanal*, do início ao fim da narrativa, a percepção imutável de Filó em relação à agitação do espaço urbano configura-se repleta de questionamentos e desconfiças, enquanto o campo (lugar de onde jamais sai; nem chega a conhecer a metrópole do Rio, sem jamais expressar qualquer lamento por isso) é por ela percebido como espaço idílico de vivências e acolhimentos. Reafirmando que discursos constroem identidades e sujeitos, Irma, por sua vez, vivencia o desencanto, se não com a cidade, ao menos com a vida ali vivida, e busca no rural o acesso à felicidade que não encontra no Rio de Janeiro.

Para além dessa aproximação entre elas pelo encantamento do rural, há muito mais similaridades do que distanciamentos em suas narrativas. Mesmo que Irma represente a mulher urbana, aparentemente “estudada” (sobretudo se levamos em conta seu desfecho como diretora de escola), em contraponto à mulher simples, sem escolaridade aparente, representada por Filó, ambas vivem circunscritas majoritariamente aos espaços domésticos. Mesmo as grandes paisagens do Pantanal não lhes são muito acessíveis ao longo de suas trajetórias: são espaços reservados às figuras masculinas (a única quebra nesse cenário é configurada pelas personagens Maria Maruá e Juma, não consideradas na presente análise).

Se levamos em conta que “*la territorialidad es el conjunto de relaciones tejidas por el individuo en tanto que miembro de una sociedad, con su entorno*” (Lindón, 2006, p. 14), os territórios em que Irma e Filó vivem são muito mais similares do que distintos. Em suas trajetórias, portanto, os territórios que conformam suas identidades rompem com uma possível dicotomia entre rural e urbano e se aproximam a uma lógica de território de confinamento (Lindón, 2006). O confinamento de que fala Alicia Lindón (2006) vai muito além de uma demarcação de alguns espaços públicos (ou mesmo da proibição de acessar esses espaços) e da ideia de “aprisionamento físico”; a autora aponta que a problemática do território de confinamento é justamente não se referir a um limite físico ou de mobilidade:

[...] el espacio los confina en la forma en que deben presentarse, en las conductas y actuaciones que deben seguir y en las que no deben realizar. El confinamiento se produce por medio de la imposición de códigos siempre ajenos al actor o bien códigos que el actor no puede adoptar (Lindón, 2006, p. 17).

Filó e Irma estão confinadas aos arquétipos que moldam suas trajetórias, que lhes concedem espaços de entrelugares, de lugares circunscritos ao doméstico, à maternidade, ao papel da amada abnegada, mesclando traços dos referidos arquétipos em passageiros movimentos de rupturas para logo voltarem aos seus “papéis”. Seus desfechos sinalizam um breve movimento de inovação, uma singela “emergência preliminar” (Williams, 1979; Rossetti, 2013) quando finalmente ganham o espaço público, tornando-se, respectivamente, a fazendeira e a diretora da escola.

Seus confinamentos territoriais são tão similares que elas até mesmo herdaram poderes de seus amados: Filó se torna uma Leôncio e, ao jamais divisar o Velho do Rio, como antes ocorrera com José Leôncio, depreende-se que também ela terá poder de se transformar em figura sobrenatural quando sua jornada estiver por encerrar. Irma, por outro lado, herda os poderes premonitórios de Trindade. Ambas, então, são banhadas com o metafísico e o sobrenatural que pertenciam aos homens que mais amaram e passam a desempenhar papéis que foram deles. Em termos visuais, isso fica evidente no figurino de Filó, que, ao se tornar a matriarca da família, abandona os vestidos que a caracterizaram ao longo de toda a trama e passa a envergar roupas, chapéu e botas ostentados pelos homens ao longo da narrativa.

Apesar das emergências preliminares, a correlação entre arquétipos do feminino no melodrama com as espacialidades e territorialidades que conformam e aproximam as identidades de Filó e de Irma aponta para a significativa presença do “residual” na narrativa de *Pantanal*. O residual, como bem destacou Williams (1979, p. 125) é aquilo que “foi efetivamente formado no passado, mas ainda está ativo no processo cultural”.

Referências

BACHELARD, G. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BALOGH, Anna Maria. Benedito Ruy Barbosa: intertextualidade e recepção. *Novos Olhares*, São Paulo, n. 1, p. 10-23, 1998.
Disponível em: <https://revistas.usp.br/novosolhares/article/download/51306/55373/0> . Acesso em 26 jun. 2025.

BASEIO, M. A. F.; SILVA, L. A. P. Literatura, cultura e construção de identidades: o velho e o novo, o campo e a cidade em Mia Couto. *ABRIL*, Niterói, v. 9, p. 85-98, 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.22409/abriluff.v9i19.29938>. Acesso em: 19 jun. 2025.

CONILL, J.; GONZÁLVEZ, V. (coord.). *Ética de los medios: una apuesta por la ciudadanía audiovisual*. Barcelona: Editorial Gedisa, 2004.

CORTINA, A. Ciudadanía activa en una sociedad mediática. In: CONILL, J.; GOZÁLVEZ, V. (coord.). *Ética de los medios: Una apuesta por la ciudadanía audiovisual*. Barcelona: Editorial Gedisa, 2004. p. 11-31.

CRENSHAW, K. Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics. *University of Chicago Legal Forum*, Chicago, v. 1989, n. 1, p. 139-167, 1989. Disponível em: <https://chicagounbound.uchicago.edu/uclf/vol1989/iss1/8>. Acesso em: 18 jun. 2025.

FISCHER, S. *Clausura e compartilhamento: a família no cinema de Saura e Almodóvar*. São Paulo: Annablume, 2006.

FISCHER, S.; VAZ, A. Cenas de um Brasil sem saída: imagens do neossujeito na telenovela Pantanal. *Estudos Semióticos*, São Paulo, v. 20, n. 1, p. 136-161, 2024. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.1980-4016.esse.2024.215003>. Acesso em: 18 jun. 2025.

FONTANILLE, J. Quando a vida ganha forma. In: NASCIMENTO, E. M. F. S.; ABRIATA, V. L. R. (org.). *Formas de vida: rotina e acontecimento*. Ribeirão Preto: Coruja, 2014. p. 55- 85.

FOUCAULT, M. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 2014.

GREIMAS, Algirdas Julien. *Da imperfeição*. São Paulo: Hacker Editores, 2002.

HEIDEGGER, M. *Os pensadores: Martin Heidegger – Conferências e escritos filosóficos*. São Paulo: Nova Cultural, 1979.

JOHN, V. M.; SILVA, L. A. P.; GENEROSO, A.; MAOSKI, A. C.; CASTRO, B.; KUVIATOVSKI, C.; MARANHO, E.; COSTA, F.; FERREIRA, G.; MORAES, M. S.; RIBEIRO, R. Emergências preliminares e inovação substancial: atravessamentos pandêmicos e melodramáticos na narrativa de Amor de Mãe. In: LOPES, M. I. V. de; SILVA, L. A. P. (org.). *Criação e inovação na ficção televisiva brasileira em tempo de pandemia de Covid 19*. Aluminio: Clea Editorial, 2021. v. 7. p. 80-99.

JUNQUEIRA, A. H.. Narrativas do Rural Brasileiro na Obra Teleficcional de Benedito Ruy Barbosa: territórios do imaginário do desejo e dos conflitos pela terra. *Revista Mídia e Cotidiano*, Juiz de Fora, v. 11, n. 2, p. 43-62, ago. 2017. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/midiaecotidiano/article/view/9827/6957>. Acesso em: 16 jun. 2025.

LINDÓN, A. Territorialidad y género: una aproximación desde la subjetividad espacial. In: KURI, P. R.; DÍAZ, M. Á. A. (coord.). *Pensar y habitar la ciudad: Afectividad, memoria y significado en el espacio urbano contemporáneo*. Barcelona: Anthropos Editorial, 2006. p. 13-32.

MARTÍN-BARBERO, J. Dos meios às mediações: 3 introduções. *MATRIZES*, São Paulo, v. 12, n. 1, p. 9, 2018. Disponível em: <https://revistas.usp.br/matrizes/article/view/145681>. Acesso em: 19 jun. 2025.

MARTÍN-BARBERO, J. *Dos Meios às Mediações: Comunicação, Cultura e Hegemonia*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2013.

NERY, E. M.; VAQUER, G. Tratada como fenômeno, Pantanal acaba longe de sucessos históricos de audiência. *Notícias da TV*, São Paulo, 7 out. 2022. Disponível em: <https://noticiasdatv.uol.com.br/noticia/novelas/tratada-como-fenomeno-pantanal-acaba-longe-de-sucessos-historicos-de-audiencia-90400?cpid=txt>. Acesso em: 19 jun. 2025.

OROZ, S. *Melodrama: o cinema de lágrimas da América Latina*. Rio de Janeiro: Funarte, 1999.

O REI do Gado. Criação de Benedito Ruy Barbosa. Texto: Benedito Ruy Barbosa. Rio de Janeiro: TV Globo, 1996. 209 capítulos. 1 hora/capítulo.

PANTANAL. Criação de Benedito Ruy Barbosa. Texto: Benedito Ruy Barbosa. Rio de Janeiro: Rede Manchete, 1990. 216 capítulos. 1 hora/capítulo.

PANTANAL. Criação de Benedito Ruy Barbosa. Texto: Bruno Luperi. Rio de Janeiro: TV Globo, 2022. 167 capítulos. 1 hora/capítulo.

RENASCER. Criação de Benedito Ruy Barbosa. Texto: Benedito Ruy Barbosa. Rio de Janeiro: TV Globo, 1993. 216 capítulos. 1 hora/capítulo.

ROSE, D. Análise de imagens em movimento. In: BAUER, M. W.; GASKELL, G. (org.). *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: manual prático*. Petrópolis: Vozes, 2002. p. 343-364.

ROSSETTI, R. Categorias de inovação para os estudos em Comunicação. *Comunicação & Inovação*, São Caetano do Sul, v. 14, n. 27, p. 63-72, 2013. Disponível em: https://seer.uscs.edu.br/index.php/revista_comunicacao_inovacao/article/view/2262/1430. Acesso em: 26 maio 2020.

SANTOS, M. *Metamorfoses do espaço habitado*. São Paulo: Hucitec, 1988.

SANTOS, M. *A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. 3. ed. São Paulo: Hucitec, 1990.

SANTOS, M. *Por uma geografia nova*. 7. ed. São Paulo: Ed. USP, 2008.

SILVA, A. L.; RIBEIRO, R. R.; JOHN, V. M. Mulheres latinas e arquétipos melodramáticos: primeiras teorizações para uma crítica da ficção seriada. In: ENCONTRO DE PESQUISA EM COMUNICAÇÃO, 8., 2016, Curitiba. *Anais [...]*. Curitiba: UFPR/ENPECOM, 2017.

TUFTE, T. El Edu-entretenimiento: buscando estrategias comunicacionales contra la violencia y los conflictos. INTERCOM: Revista Brasileira de Ciências da Comunicação, São Paulo, v. 31, n. 1, p. 157-181, jan./jun. 2008. Disponível em: <http://portcom.intercom.org.br/revistas/index.php/revistaintercom/article/download/199/192>. Acesso em: 16 jun. 2025.

WILLIAMS, R. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1979.

WILLIAMS, R. *O campo e a cidade: na história e na literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

Direitos e cidadania em *Pantanal* (Globo, 2022): repercussão no jornalismo da discussão pública sobre sustentabilidade, homofobia e liberdade feminina

Maria Carmen Jacob de Souza (coordenadora)
Hanna Nolasco (vice-coordenadora)

Inara Rosas
Genilson Alves
Samuel Barros

1 Introdução

Estudos sobre a telenovela brasileira corroboram o poder dessa ficção seriada de exibição diária de comover uma nação e dar visibilidade a discussões em torno de temas morais e de interesse público que podem fortalecer posições que buscam a ampliação de direitos e da cidadania. Essas dimensões das telenovelas são explicitadas na aceção desse gênero como recurso comunicativo (Lopes, 2009). Dos aspectos responsáveis por esse potencial da telenovela salientados por Lopes, interessa aqui destacar a forte relação entre os modos de narrar os temas, em especial os recursos que operam na função pedagógica da matriz melodramática e os sistemas de circulação que deram visibilidade às abordagens desses temas.

A versão de 2022 da telenovela *Pantanal* é um bom exemplo desse poder. Lançada pela Globo¹ 32 anos após a exibição original na Rede Manchete em 1990, foi produzida e assistida em um contexto de profundas mudanças no ecossistema midiático global, marcado pela plataformização da vida social (Couldry; Hepp, 2010; Van Dijck; Poell; De Waal, 2018) e pelas transformações da televisão em tempos de digitalização dos ecossistemas de comunicação (Lotz, 2022; Johnson, 2020; Mesquita *et al.*, 2024). A obra atingiu alcance de público relevante em seu período de exibição – pela TV e pelo Globoplay –, com ampla repercussão nas redes sociais digitais. Nessa medida, *Pantanal* pode ser considerada um dos bons resultados da estratégia do Grupo Globo para integrar telenovelas a um modelo de negócios adaptado ao novo contexto digital, no qual a compra de mídia passa a se dar de forma programática, ou seja, orientada por dados.

A mobilização e a comoção social geradas por *Pantanal* correspondem à sua caracterização como um evento midiático (Couldry; Hepp, 2010). Isso se deve ao seu poder de gerar um sistema de circulação e consumo capaz de concentrar a atenção de um amplo espectro da audiência, especialmente daqueles que atuam nas arenas digitais. Nesse contexto, o caso *Pantanal* corrobora a tese de que as discussões públicas sobre os temas sociais abordados nas telenovelas, que destacam o acesso a direitos e os mecanismos democráticos que os garantem e expandem (Gomes, 2007; Lopes, 2009; Dorcé, 2014), podem contribuir para os processos de construção da cidadania.

O evento midiático *Pantanal* (2022), promovido pela Globo, recorreu à memória afetiva do público com a obra (Ribeiro *et al.*, 2021), mobilizada pela marca da reconhecida instância autoral de Benedito Ruy Barbosa, atualizada por Bruno Luperi. Barbosa é consagrado por sua habilidade em criar e administrar, com alto grau de autonomia, uma arquitetura seriada dramática melodramática capaz de engajar os afetos da audiência. A telenovela também se destacou pelos recursos pedagógicos que estimularam a discussão

1 Optamos por usar o termo “Globo”, ao invés de “TV Globo”, para tratar da empresa produtora do *remake* por duas razões. A primeira delas é o fato de não encarmos o consumo da novela na transmissão da TV aberta e por meio do Globoplay de forma dissociada. A segunda reside no fato de a Globo ter encerrado em 2020 um processo de unificação das empresas de mídia eletrônica e audiovisual como parte da sua estratégia de transformação digital, a partir da qual ela deixou de ser uma rede de televisão e se tornou uma *mediatech*, ou seja, uma empresa de mídia e tecnologia. Logo, se esta investigação trata *Pantanal* (2022) como um evento midiático que se dá em um momento no qual o ecossistema midiático já se encontra digitalizado, cremos ser mais coerente recorrermos ao termo “Globo”.

pública sobre a questão da terra, o problema ambiental e o acesso a direitos sociais, especialmente os direitos das mulheres.

O sucesso de público e crítica da adaptação de *Pantanal* gerou, portanto, uma visibilidade midiática para pontos de vista alinhados às forças liberais progressistas, em um contexto político marcado pelo forte impacto de posições extremistas de direita (Lynch; Cassimiro, 2022), assim como pela intensa desinformação disseminada por sistemas automatizados nas mídias digitais (Mendonça; Aggio, 2023). Essa postura política da emissora já havia sido observada em diversas ações da empresa no âmbito das telenovelas ao longo das últimas décadas, pelo que se convencionou chamar de merchandising social (Schiavo, 2002; Lopes, 2009).

Este capítulo apresenta, portanto, os resultados da pesquisa que examinou como os veículos de imprensa repercutiram os temas homofobia, sustentabilidade ambiental e liberdade da mulher representados em *Pantanal*, antes, durante e depois da exibição da telenovela, ou seja, de fevereiro de 2022 a março de 2024 (data da coleta). O material jornalístico examinado nesta pesquisa teve como uma das fontes de dados as discussões sobre os temas de destaque desta telenovela travadas nas plataformas de redes sociais: sistema de circulação de conteúdos reconhecido pela abundância, acessibilidade e visibilidade que, como lembram Mendonça e Aggio (2023), afeta a agenda pública.

Ao concentrarmos a atenção da investigação no tratamento que os veículos jornalísticos deram aos temas mais mobilizados por *Pantanal*, buscamos compreender quais posições circularam nesses meios, quais delas apoiavam forças e organizações críticas às desigualdades e injustiças com vistas à consolidação da cidadania e à defesa dos processos democráticos promotores da garantia e da expansão de direitos fundamentais.

Sabe-se que, no atual ecossistema midiático plataformizado, a visibilidade pública midiática das discussões promovidas a partir dos pontos de vista tratados nas telenovelas não tende a ter mais a imprensa como cena primordial. Não obstante, estudos reconhecem que a análise dos veículos do jornalismo digital, dos tradicionais aos que surgiram neste ecossistema, devem considerar as “complexas relações de alimentação e retroalimentação” com as plataformas digitais (Mendonça; Aggio, 2023, p. 51). Em suma, as repercussões promovidas pelos rituais de consumo de *Pantanal* que circularam

nas arenas online também fizeram parte dos materiais noticiosos que foram objeto de apuração e circulação nos veículos jornalísticos.

Os temas investigados neste trabalho – homofobia, liberdade feminina e sustentabilidade ambiental – foram escolhidos por serem os mais recorrentes nos conteúdos jornalísticos de duas fontes: instância da produção (matérias de veículos pertencentes ao Grupo Globo) e instância da criação (discursos de Bruno Luperi). Para selecionar esses temas, realizamos uma busca exploratória de conteúdos nos veículos pertencentes ao Grupo Globo: Globo.com, Gshow, Globoplay, O Globo, utilizando os termos de busca “Pantanal” e “novela Pantanal”. Para a instância de criação, a busca foi semelhante à da instância de produção, acrescida de outros veículos que publicaram entrevistas de Luperi.

Observamos que as questões ambientais foram enfatizadas pelo autor e pela empresa desde antes da estreia da obra. Todavia, ao longo da exibição, foi notória a recorrência de temas como a homofobia, a liberdade feminina e o racismo. Tais resultados permitiram inferir que os demais temas foram salientados a partir do desenvolvimento das tramas.

Após a definição dos temas mais recorrentes, um outro percurso metodológico foi traçado para atingirmos os objetivos desta pesquisa. Optamos por realizar uma pesquisa no Google aberto², utilizando 36 motores de busca elaborados a partir de variações de termos e expressões similares aos temas “Meio ambiente”, “Homofobia” e “Liberdade feminina”, junto aos termos guarda-chuva “novela Pantanal” e “telenovela Pantanal”, e consideramos para a análise as 50 primeiras entradas de resultado de cada motor de busca. Isto, para que fosse possível identificar como *Pantanal* e os temas e questões sociais a ela associados repercutiram nos veículos jornalísticos e de que modo essa repercussão pode ter impactado a discussão pública antes, durante e após a exibição da telenovela.

É importante ressaltar que, neste ecossistema midiático, consideramos como veículos jornalísticos os seguintes casos que surgiram em nosso universo de pesquisa: tradicionais; especializados; independentes; podcast; outros, cujas especificidades serão apresentadas posteriormente. Esse esforço ajudou a demarcar as diferenças entre eles e a compreender as posturas desses veículos na discussão pública sobre os temas sociais vinculados a *Pantanal*.

2 Testamos buscas no Google aberto e Google Notícias. Decidimos pelo sistema aberto ao observarmos que blogs e sites menores não eram indexados nos resultados do Google Notícias, e que o Google aberto contemplava conteúdos como os podcasts.

2 *Pantanal* (2022): visibilidade do evento midiático e discussão pública sobre direitos

A primeira versão de *Pantanal* (Rede Manchete, 1990) ceifou a audiência de *Rainha da Sucata*, levando a Globo a enfrentar um dos momentos mais amargos em sua concorrência. Já a segunda versão, conduzida pela Globo, foi exibida em um contexto midiático no qual a concorrência com outras produtoras de telenovelas brasileiras da TV aberta estava mais confortável, dada a distância que mantinha das demais em termos de audiência e repercussão. A nova configuração concorrencial foi marcada, entre outros aspectos, pela ampliação dos serviços de *streaming* e por uma nova dinâmica de repercussão pública dos temas abordados nas redes sociais digitais.

Entretanto, esta nova configuração não pode prescindir da tradicional habilidade da telenovela de atrair a atenção do grande público. Sabe-se que, no início dos anos 1990, o retorno do autor-roteirista Barbosa para a Globo, depois do sucesso de *Pantanal* (Rede Manchete), sinalizava o reconhecimento do seu poder de alavancar audiências que desde então foi confirmado por inúmeros sucessos nas emissões originais, nas reprises e nos *remakes*. O sucesso comercial e de crítica de *Pantanal* em 2022 reitera essa força no imaginário nacional do estilo e grife de Barbosa, que é reconhecido pela ênfase, dentre outros assuntos, na questão da terra e na emancipação da mulher (Souza, 2004; Hamburger, 2005; Rios, 2019). Estilo que tem mobilizado discussões públicas por meio da composição dramática de temas polêmicos que atravessam o campo do privado, dimensões morais e subjetivas que ganham amplitude ao estabelecerem conexões com questões coletivas que tendem a confluir para reflexões sobre mudanças nos âmbitos culturais, sociais e políticos (Marques, 2015).

A visibilidade midiática destas discussões, agendada pelas telenovelas no Brasil, configura o que Marques (2015, p. 22) identifica como “arena comunicativa na qual múltiplas vozes e atores se posicionam uns em relação aos outros”. Seara de disputas que pode ser palco do surgimento ou consolidação das forças que se empenham na construção da cidadania e que se manifestam na imaginação cívica ou cidadã (Kim; Shresthova; Lanz, 2024; Mesquita *et al.*, 2024). Kim, Shresthova e Lanz (2024) sublinham que a imaginação cidadã transcende a posição individual, e deve traduzir uma meta comum socialmente compartilhada e socialmente construída.

A concepção de imaginação cidadã é instigante, pois permite compreender que as telenovelas, como recurso comunicativo, estariam comprometidas com os pontos de vista de defesa da cidadania e dos

direitos. Logo, podem gerar efeitos que, em circunstâncias específicas, favorecem posições propícias ao questionamento e à revisão de quadros valorativos de percepção e julgamento excludentes e antidemocráticos. Nessa linha, são inúmeros os estudos que versam sobre o tratamento de determinados temas sociais em telenovelas. Podemos citar como exemplo o trabalho de Marques (2010) sobre a abordagem da homofobia neste tipo de obra, que revela como elementos narrativos e discursivos de duas telenovelas da Globo estimularam na audiência uma experiência reflexiva crítica quanto à invisibilidade pública e ao ostracismo dos sujeitos homoeróticos. Representações estas que teriam, em alguma medida, favorecido a ampliação das discussões e deliberações públicas em torno do acesso aos direitos ao casamento civil, à adoção, dentre outros.

Apesar do crescimento das forças conservadoras, que enfraquecem a imaginação cidadã, as telenovelas da Globo ainda são reconhecidas por uma representação cada vez menos estereotipada e mais complexa de mulheres, pessoas negras e integrantes da comunidade LGBTQIAPN+. O levantamento sobre a inovação em telenovelas empreendido por Souza *et al.* (2021) mostrou que uma das dimensões nas quais o produto mais tem inovado nas últimas décadas é justamente o dessa abordagem de questões sociais, reconhecida tanto pela imprensa especializada quanto pelo campo científico. Dentre os temas que mais avançaram estão: a homossexualidade, o racismo e a liberdade feminina. O estudo revela ainda que 20% das telenovelas apontadas como inovadoras foram reconhecidas desta forma por conta das temáticas que abordaram ou pelo tratamento dado a essas temáticas. Deste total, 93% foram produzidas pela Globo.

Vale lembrar que esta pesquisa não examina as repercussões das telenovelas na audiência. O que nos interessa aqui é examinar um dos muitos processos de gestão da discussão pública no Brasil, impulsionada pelas organizações de mídia, que são capazes de disseminar e reforçar representações mobilizadoras da imaginação cidadã. Assim, consideramos que a visibilidade promovida por eventos midiáticos (Couldry; Hepp, 2010), como as telenovelas, é uma abordagem-chave para compreender como os veículos jornalísticos participam desses processos.

Entender as telenovelas como eventos de mídia nos permite inferir que o sistema de circulação midiática deste tipo de ficção seriada televisiva é concebido para incidir sobre a discussão pública, atuando como um recurso comunicativo capaz de ampliar a visibilidade midiática de questões sociais, políticas e religiosas. Dayan e Katz (1992,

p. 1), por sua vez, demonstraram como determinados programas de televisão tornavam-se vetores da visibilidade midiática, reunindo uma “grande nação” sintonizada “para contar uma história primordial sobre assuntos atuais”.

Couldry (2003) ampliou as contribuições de Dayan e Katz (1992) ao chamar a atenção para uma das condições de existência do evento de mídia: a transmissão ao vivo. De acordo com o autor, esta condição também pode ser simulada, isto é: a exibição de programas inéditos gravados – como de episódios ou capítulos inéditos de produtos seriados, como as telenovelas – podem mobilizar milhões de telespectadores ao propiciar a experiência de serem assistidos pela primeira vez, seja nas TVs abertas, canais por assinatura ou pelos serviços de *streaming*.

Tais aspectos salientam duas dimensões relevantes: por um lado, a realidade crescente de uma multiplicidade de canais e meios de comunicação que estariam envolvidos na elaboração desse efeito do ao vivo dos eventos midiáticos; por outro, os usos desses meios de modo a promover sentimentos e sensações na audiência em torno desta ocasião, mobilizando em especial a interação social, principalmente online, durante os eventos de mídia que, segundo Couldry e Hepp (2010), passariam a fazer parte do cotidiano, ou seja, não mais estariam associados somente a eventos esporádicos e especiais.

Esta premissa analítica destaca um modo contemporâneo de geração da visibilidade midiática de produtos massivos como a telenovela, que se caracteriza por uma relação direta com a audiência por meio das discussões públicas que ocorrem nas arenas digitais. Tal aspecto leva a considerar uma outra dimensão-chave dos eventos de mídia contemporâneos, a saber, as instâncias ou organizações de mídia que concebem, planejam e realizam estes eventos em torno de produtos como as telenovelas. Couldry e Hepp (2010) nos lembram que, além de serem menos comemorativos e mais orientados para o prazer rotineiro, estes eventos são, muitas vezes, promovidos para captar a atenção de segmentos culturais específicos em torno de pautas mobilizadoras.

Em suma, o exame da visibilidade das discussões públicas sobre os direitos e a cidadania nas telenovelas pressupõe a compreensão desta ficção seriada massiva como evento midiático promovido segundo os projetos e os interesses das organizações de mídia responsáveis pela sua produção e consumo. Nesta abordagem, reconhecemos que a percepção de *Pantanal* como evento midiático indica a análise dos pontos de vista orquestrados pela empresa produtora e pelos

criadores autores, supondo que, neste contexto, a força da telenovela como recurso comunicativo (Lopes, 2009) mobilizador da imaginação cidadã por meio dos recursos pedagógicos de matriz melodramática tende a ser amplificada.

Para compreender os pontos de vista construídos pela empresa produtora e pelos criadores autores em *Pantanal*, precisa-se recorrer ao projeto institucional liberal progressista da Globo naquela ocasião. Durante a exibição desta telenovela, a emissora lança o Jornada ESG³, seu primeiro relatório de sustentabilidade, e adere ao pacto global da Organização das Nações Unidas (ONU). Dos compromissos com as políticas ESG propostas pela emissora⁴, destacamos “Impacto Social do Conteúdo”, “Diversidade e Inclusão” e “Biodiversidade e Consciência Ambiental”. Tal postura organizacional se fez presente no agendamento das peças jornalísticas e promocionais da telenovela, assim como na validação da abordagem temática do autor roteirista e demais profissionais envolvidos. *Pantanal*, como evento midiático promotor da defesa de pautas cidadãs na esfera pública, estaria, assim, sintonizado com a imagem que a Globo quer construir para si.

Merece ser retomada aqui a reflexão de Mendonça e Aggio (2023) sobre as transformações recentes da esfera pública que evidenciam a coexistência de um Estado mais debilitado com um agenciamento individual mais fortalecido. Essa configuração tende a modificar as noções de público na esfera pública. Ao analisarem os impactos da ascensão do neoliberalismo, os autores demonstram como esse contexto dificulta a sustentação da força simbólica e material de uma visão de mundo baseada nos interesses públicos e republicanos. Logo, os desafios para sustentar as bases do ideário dos direitos que fundamentam a imaginação cidadã tornam-se ainda maiores, uma vez que, nesse cenário, a percepção dos sujeitos como integrantes de uma coletividade é mais frágil.

As telenovelas da Globo mostram-se, nesse ambiente, uma das forças defensoras desse ideário dos direitos e da cidadania. Refletir sobre o papel das telenovelas nas transformações em curso da esfera pública, à luz dos argumentos de Mendonça e Aggio (2023), remete, assim, às dinâmicas dos fluxos comunicacionais contemporâneos e aos regimes de visibilidade dos interesses públicos na agenda pública. Esses processos são caracterizados, entre outros fatores, pela polarização das discussões e pela disseminação da desinformação, elementos que

3 A sigla ESG vem do inglês e significa “*environmental, social and governance*”, e corresponde às práticas ambientais, sociais e de governança de uma organização.

4 Globo e ESG. Disponível em: <https://somos.globo.com/esg/pt/2021/globo-e-esg/>. Acesso em: 20 de fevereiro de 2024.

influenciam a forma como determinados temas ganham ou perdem relevância na discussão pública.

Nessa medida, como já sinalizado anteriormente, partimos do pressuposto de que a Globo precisou compreender essas transformações que ocorreram no regime de visibilidade dos interesses públicos para acompanhar as repercussões dos temas sociais representados em suas telenovelas. Logo, essa gestão das repercussões dos temas de interesse público representados nas telenovelas seria um recurso para a empresa alcançar uma posição privilegiada nos fluxos comunicacionais em ambientes digitais. Isso ocorreria tanto por meio de sistemas de monitoramento, interpelação e respostas às manifestações que circulam nas plataformas quanto pela articulação com outros meios de informação e comunicação, como os veículos noticiosos, nosso objeto de atenção nesta pesquisa.

3 Jornalismo digital contemporâneo e as telenovelas: breve aproximação

Como o jornalismo digital é uma das fontes desta pesquisa, torna-se fundamental explicitar que o compreendemos como uma prática voltada à seleção, à interpretação, à edição e à disseminação de informações sobre temas de interesse público. Essa prática está intrinsecamente conectada às tecnologias digitais e mantém uma relação interdependente com seus públicos (Steensen; Westlund, 2021; Issa, 2023).

O jornalismo digital não se limita à sua vinculação com as ferramentas digitais, mas envolve transformações estruturais relacionadas à economia, ao comportamento da audiência e aos mecanismos de distribuição e consumo em rede (Steensen; Westlund, 2021; Barbosa; Silva; Lima, 2024). Nesse sentido, a plataformização do jornalismo – ou seja, sua inserção em ambientes digitais altamente intermediados por plataformas como redes sociais e mecanismos de busca – tem um papel fundamental na reconfiguração do jornalismo contemporâneo, influenciando tanto a forma de produção das notícias quanto os modos de circulação e engajamento do público.

Barbosa, Silva e Lima (2024) afirmam que a plataformização do jornalismo está diretamente ligada à crescente influência das *big techs* e suas infraestruturas digitais, moldando a produção, a circulação e o consumo de notícias. Essa dinâmica tem um impacto ambíguo no jornalismo: por um lado, há perda de autonomia, redução de receitas e flexibilização de valores jornalísticos devido à dependência dessas

plataformas. Por outro, elas impulsionam a inovação ao oferecer estruturas pré-formatadas para a criação de produtos jornalísticos. Os autores evocam, ainda, o conceito de “Jornalismo das Coisas”, a partir de Barcellos *et al.* (2017 *apud* Barbosa; Silva; Lima, 2024), para tratar do processo de desmaterialização e adaptação do jornalismo às necessidades do público.

Outro fenômeno relevante na contemporaneidade foi a ascensão de sites de entretenimento. No ecossistema midiático em rede, as notícias são frequentemente pautadas pelo engajamento do público, levando veículos a priorizarem conteúdos que geram maior interação, muitas vezes em detrimento de uma cobertura mais aprofundada de temas e fatos controversos. Afinal, nessa lógica do algoritmo das mídias sociais (Carvalho, 2021; Cardon, 2015) é economicamente mais vantajoso para as empresas jornalísticas produzir conteúdos noticiosos sobre esses temas, de modo a potencializar a atenção e o debate dos usuários do que investigar e explicar esses temas e fatos, oferecendo informações e argumentos que muitas vezes podem encerrar ou reduzir as discussões nos canais digitais dessas empresas.

Nesse espírito, também é correto afirmar que a convergência midiática transformou a forma como o público consome e interage com as telenovelas, especialmente com o uso da chamada segunda tela. Assistir a essas produções enquanto se comenta e compartilha impressões em redes sociais tornou-se uma prática comum, fazendo com que o conteúdo gerado pelos espectadores também influencie a cobertura jornalística. Com efeito, muitas pautas noticiosas são definidas a partir da repercussão desses debates online, evidenciando a crescente interdependência entre o jornalismo e as dinâmicas das mídias sociais. Desta forma, as telenovelas, historicamente relevantes na formação da imaginação cidadã e no estímulo à discussão pública, continuam a desempenhar um papel expressivo neste ecossistema midiático.

Nesta perspectiva, há que se reconhecer que a relação entre jornalismo e telenovelas se fortaleceu neste processo de digitalização do ecossistema midiático. Como resultado dessa transformação, tivemos a ampliação das possibilidades de engajamento do público e o desenvolvimento de novas práticas, modelos de negócio e produtos jornalísticos que atuam conjuntamente na discussão pública e na conformação da opinião pública dominante sobre um determinado assunto. Assim, ao alçar uma posição hegemônica, essa opinião pode beneficiar uma das forças ideológicas em disputa.

Partindo deste cenário, fizemos uma escolha metodológica de enquadrar os veículos jornalísticos – as fontes dos dados coletados – em cinco categorias para demarcar as diferenças entre eles e explicitar as posições que se destacaram na discussão pública acerca da abordagem de *Pantanal* para os três temas sociais já mencionados. A categorização, apresentada no Quadro 1, levou em consideração principalmente o modo como esses veículos se organizam e se apresentam como negócio e iniciativa jornalística.

Quadro 1 – Categorização dos veículos jornalísticos

CATEGORIA DE VEÍCULOS	DESCRIÇÃO
 <p>TRADICIONAIS</p>	Veículos que atuam nacional ou localmente e são produtos jornalísticos desenvolvidos ou mantidos por empresas de jornalismo dentro da lógica do jornalismo comercial, ou seja, na qual se produz e oferta conteúdo noticioso para capturar a atenção de uma audiência e se comercializa essa atenção e o acesso a essa audiência para as empresas interessadas em impactá-la. Dessa maneira, dentro dessa categoria se enquadram veículos como <i>Folha de São Paulo</i> , <i>Estado de Minas</i> , <i>MS Notícias</i> etc.
 <p>ESPECIALIZADOS</p>	Veículos especializados em uma área de atuação ou público específico , indo desde a cobertura do entretenimento audiovisual a um dos temas sociais que são objetos de análise deste estudo. Eles podem ou não seguir a lógica de organização dos veículos tradicionais , contemplando experiências diversas como a do <i>Na Telinha</i> , um blog que cobria o universo da TV brasileira, se profissionalizou e hoje está hospedado no UOL, um dos maiores portais de notícias do país que pertence a uma das grandes empresas jornalísticas do Brasil. Nesse espectro cabem ainda veículos como <i>Ciclo Vivo</i> (especializado na cobertura do tema meio ambiente), <i>Notícias da TV</i> (UOL), <i>Popline</i> , <i>Pure Break</i> , <i>Fauna News</i> , <i>Revista Lado A</i> (voltada ao público LGBTQIAPN+), <i>RD1</i> etc.
 <p>INDEPENDENTES</p>	Veículos que não são mantidos ou geridos por empresas jornalísticas , se organizam dentro de uma estrutura menor, mas quase sempre adotam a lógica do jornalismo comercial de produção/oferta de conteúdo noticioso para capturar uma audiência que posteriormente será vendida como um ativo para as marcas que desejarem anunciar nos espaços disponíveis. O <i>Cafezinho</i> , <i>Hora Campinas</i> , <i>Olhar Direto</i> e <i>Brasil de Fato</i> são alguns veículos que se enquadram nessa categoria.
 <p>PODCASTS</p>	Canais de podcasts que podem ou não ser produzidos por grandes empresas jornalísticas . Como os podcasts são atravessados pela dinâmica dos serviços de streaming de áudio, que têm suas próprias regras de funcionamento, optamos metodologicamente em agrupá-los nessa categoria específica.
<p>OUTROS</p>	As demais entradas que não se enquadraram nos critérios das outras quatro categorias.

Fonte: Elaborado pelos autores (2025).

4 Metodologia

A coleta dos textos jornalísticos sobre os temas sustentabilidade ambiental, homofobia e liberdade feminina no Google contou com termos-chave próprios para cada um deles. Para as buscas do tema “Meio Ambiente”, elencamos quatro termos-chave: “Meio ambiente”, “Natureza”, “Sustentabilidade” e “Preservação ambiental”; para as do tema Homofobia, seis: “Gay”, “Homossexual”, “Homossexuais”, “Homofobia”, “LGBTfobia” e “LGBT”; por fim, para as do tema “Liberdade feminina”, oito termos: “Masculinidade”, “Feminino”, “Feminista”, “Liberdade feminina”, “Machismo”, “Misoginia”, “Violência contra a mulher”, “Empoderamento”. No total, incluindo as variações de novela/telenovela *Pantanal*, utilizamos 36 motores de busca. Esclarecemos que tais termos foram escolhidos a partir de testes prévios e análise de combinações que cobrissem o maior número de resultados possíveis, de modo a abarcar as matérias mais relevantes dentro da lógica de indexação do Google e, ao mesmo tempo, tomando o cuidado de que essas combinações não se anulassem mutuamente, restringindo o volume de buscas.

A coleta⁵ foi conduzida por meio de pesquisa no modo anônimo do Google, para minimizar a interferência de fatores como geolocalização e indicações baseadas em preferências e histórico de navegação dos usuários. No que diz respeito ao volume de resultados, optamos por considerar as 50 primeiras entradas de resultados de cada motor de busca, visando à exequibilidade da investigação, pois entendemos que os resultados mais relevantes estariam contemplados neste universo. Excluindo-se conteúdo patrocinado, todos os tipos de produto que apareceram nas buscas foram analisados, compreendendo matérias em texto, vídeo e também áudio, assim como publicações em redes sociais digitais de veículos jornalísticos.

O procedimento de catalogação desses dados se deu por meio do registro de entradas a partir de cada tema. Durante o processo, houve situações em que o mesmo material apareceu em buscas de temas diferentes. Neste caso, a equipe inseriu diferentes entradas na tabela, visto que este é um dado que mostra a intersecção e a transversalidade dos temas na discussão pública. No entanto, quando o mesmo conteúdo surgiu em motores de busca diferentes do mesmo tema, somente tomamos nota deste fato sem repetir a entrada, para otimizar os resultados obtidos, uma vez que essas

5 O período de coleta dos dados foi entre 18 de junho e 12 de julho de 2024.

entradas repetidas não só não trariam dados novos e relevantes como poderiam nos conduzir a leituras equivocadas sobre a capacidade de *Pantanal* pautar a discussão pública.

Os dados foram organizados em categorias analíticas que revelassem informações relevantes para a investigação e para as hipóteses testadas. Desse modo, catalogamos informações mais objetivas, como: Fonte (veículo de origem); Link do conteúdo; Data da publicação; Natureza da entrada (vídeo, texto, áudio etc. para entendermos recursos, linguagem e ferramentas utilizadas); Período de exibição (quando o conteúdo foi publicado em relação à exibição do *remake*); Tema; Motor de busca utilizado; Capítulo (se citado); Personagem (se citado em relação ao tema); Situação narrativa (se citada em relação ao tema).

Ademais, incluímos categorias mais específicas, como “Houve ou não agenciamento da Globo?”. Nela, verificamos se a matéria mostrava que a Globo atuou no agenciamento dessa questão social na telenovela, sinalizando também em observações quando esse agenciamento era explicitado pelo autor Bruno Luperi ou agentes da Globo em entrevistas. Outra categoria relevante para a investigação foi “Traz dados das arenas digitais?”. Nesta, mapeamos o processo de repercussão destas arenas na mídia, sinalizando como positivos os casos em que os materiais informavam que determinados personagens/assuntos relacionados ao tema repercutiram nas redes sociais, compreendendo circunstâncias em que houvesse ou não exemplos e citação direta de qual rede.

As intersecções entre os temas sociais tratados nas telenovelas e a esfera política e de organizações sociais também foram mapeadas por meio da categoria “Cita agentes sociais e políticos/ organizações?”, em que verificamos as situações em que agentes e organizações estiveram presentes nos conteúdos para comentar e reverberar determinados assuntos que estavam sendo tratados em *Pantanal*.

Por fim, criamos a categoria “Repercussão” para investigar como os temas abordados em *Pantanal* repercutiram na mídia. A metodologia indicava que seria considerado que a abordagem dos temas sociais em *Pantanal* foi positiva quando o material fosse elogioso à abordagem. De igual modo, seria negativa quando ela fosse crítica ao modo como os temas foram abordados no *remake*. Prevendo cenários em que os conteúdos trariam tanto elogios quanto críticas à abordagem, a metodologia orientava que o analista apontasse a avaliação que prevaleceu.

Embora a metodologia indicasse que o analista deveria evitar catalogar as entradas como neutras, uma vez que esse dado não traz informações tão relevantes, quando não foi possível identificar com clareza a predominância de críticas ou elogios, os conteúdos foram categorizados como neutros, bem como quando não apresentavam julgamentos de valor sobre os temas sociais ou sobre a construção dos personagens que os representavam. Ressaltamos que estas observações e categorizações foram realizadas avaliando o tratamento do tema que estava em questão, visto que alguns conteúdos traziam comentários sobre diversas variáveis simultaneamente.

5 Desafios do processo

O processo de catalogação dos dados se mostrou desafiador tanto pelas categorias buscadas quanto pelas nuances dos próprios temas sociais trabalhados. Sendo assim, a equipe precisou realizar alinhamentos de decisões analíticas a serem seguidas neste procedimento, partindo da inclusão ou exclusão de conteúdos por mérito de pertinência, bem como por indicadores de preenchimento destes dados.

A primeira questão para a avaliação das entradas válidas foi serem materiais de veículos jornalísticos. Foram considerados na busca materiais que possuísem conteúdo noticioso, oriundos de veículos de portes distintos, como evidenciado na categorização elaborada. Neste processo, foram excluídas, portanto, entradas de sites não pertinentes, como blogs, e de conteúdos não noticiosos, a exemplo de artigos científicos.

Cada tema trouxe seus desafios de tratamento. A pesquisa nos motores de busca sobre “Homofobia” apresentou o menor grau de dificuldade dentre os três temas, trazendo apenas um impasse inicial em alguns conteúdos que, embora anunciassem discussões sobre a diversidade na telenovela, abordavam apenas a orientação sexual dos atores, sendo logo descartadas. Em relação ao tema “Meio Ambiente”, notamos que algumas matérias abordavam somente os animais que participaram do *remake*, sem observar a repercussão da abordagem da telenovela para as questões ambientais, portanto optamos por desconsiderar este tipo de entrada. Outra dificuldade enfrentada foi o fato de muitas entradas terem tido como fontes sites especializados na cobertura do tema do meio ambiente, que se encontravam no limite do que foi encarado como site jornalístico.

Já o tema “Liberdade feminina” se mostrou particularmente desafiador para o processo de catalogação, impondo escolhas analíticas mais complexas. A opção por esta terminologia para o tema se deu principalmente pelo desejo de focarmos, nesta pesquisa, nas personagens femininas de *Pantanal*, e em como suas construções e trajetórias na obra foram repercutidas nos veículos noticiosos e geraram discussões públicas. Entretanto, observamos que, na própria narrativa da obra, a questão do feminino foi tratada com contradições que se refletiram também nos resultados encontrados. Os motores trouxeram uma série de resultados que tangenciavam o tema, mas que analiticamente não se aplicavam para o escopo da pesquisa. Sendo assim, por exemplo, optamos por desconsiderar conteúdos sobre machismo quando não estivessem em relação com a agência das personagens femininas.

Salientamos que algumas das entradas excluídas, apesar de não pertinentes para a pesquisa, se mostram interessantes para o fenômeno estudado do ponto de vista da reverberação da abordagem destes temas sociais na telenovela em outras esferas, como a acadêmica e a jurídica. As buscas nos levaram a alguns artigos acadêmicos de diferentes áreas do conhecimento sobre o *remake*, tematizando, por exemplo, reflexões sobre gênero, debates sobre feminismo e masculinidade tóxica.

Já os conteúdos de sites jurídicos suscitaram debates a partir de personagens e situações narrativas do *remake*, como a temática da violência familiar contra a mulher, exemplificada por meio do caso de Maria e Tenório, alertando para a existência de outros tipos de violência na Lei Maria da Penha que não se resumem à agressão física, como o abuso psicológico e patrimonial. Convém destacar também que, no tocante ao tema “Meio Ambiente”, foram encontrados artigos de sites de instituições do setor ambiental discutindo sobre como a telenovela revelava a situação atual do bioma e como ele está diferente do retratado pela obra original, bem como foram encontrados artigos falando sobre lições que poderiam ser aprendidas com a telenovela no cuidado com o meio ambiente.

6 A circulação de *Pantanal* na imprensa e a visibilidade das posições em defesa dos direitos e da cidadania

Como salientado anteriormente, a busca foi empreendida considerando as 50 primeiras entradas de cada um dos 36 motores de busca elaborados (quando existentes). No entanto, nem todas

as entradas foram consideradas válidas. Sendo assim, o total de entradas válidas da tabela foi de 199. Em um aspecto panorâmico, verificamos que a maior parte dos conteúdos analisados foram em formato de texto, porém resultados aplicáveis também foram analisados em formatos de áudio, vídeo, *webstories* e postagens em páginas dos veículos de mídia em redes sociais. A maior parte das notícias foi publicada por veículos do tipo Tradicional (44,7%) e Especializado (41,2%), seguidos, em menor volume, pelos veículos Independentes (11,6%), Outros (1,5%) e Podcasts (1%).

Durante o período que antecedeu a exibição de *Pantanal*, a Globo lançou mão de uma série de estratégias comunicacionais para promover a telenovela que, naquele momento, foi a grande aposta da emissora para retomar o patamar de audiência e repercussão esperado das telenovelas exibidas às 21h, reduzidos em 2021 durante a exibição de *Um lugar ao sol*. Apesar do esforço, esse período de pré-exibição foi responsável por apenas 9,3% dos materiais que mencionaram a telenovela por conta da abordagem dos três temas sociais já citados. A repercussão dos temas se concentrou durante a exibição do *remake*, uma vez que 80,9% dos conteúdos coletados foram publicados enquanto a telenovela esteve no ar e somente 9,8% após o seu encerramento.

Esses dados remetem à relação entre a atenção concentrada na obra durante sua exibição (efeito do ao vivo), a habilidade do autor Bruno Luperi na condução dessas abordagens e o agenciamento da emissora no tratamento dos temas sociais. Ao observarmos o tema “Meio Ambiente”, por exemplo, percebemos que, apesar de ter sido apontado como ponto central da obra durante sua promoção, a questão ambiental foi a que menos gerou repercussão, com apenas 26,6% de materiais sobre a telenovela. Já “Homofobia” e “Liberdade feminina”, temas que ganharam destaque durante a exibição, repercutiram mais, sendo respectivamente responsáveis por 45,2% e 28,1% dos conteúdos catalogados.

Não podemos deixar de considerar a possibilidade de que a diferença de engajamento se explique também pelo modo como esses temas foram trabalhados pela obra, visto que os temas de direitos individuais (“Homofobia” e “Liberdade feminina”) apareceram como questões centrais para os personagens Zaquieu e Maria Bruaca, respectivamente, o que pode ter facilitado a construção de vínculos por parte da audiência. Por sua vez, o tema do “Meio Ambiente” (de direito coletivo e difuso) somente tinha o Velho do Rio como seu representante, sem que a sustentabilidade incidisse diretamente

na vida da personagem. Logo, podemos inferir que as diferenças de engajamento podem estar associadas aos tipos de direitos (coletivos ou individuais) e ao modo de se associar os temas com as situações dramáticas das personagens, bem como à existência prévia de redes ativistas em torno dos temas de direitos individuais nos ambientes digitais.

Acreditamos, por fim, que essa concentração da repercussão dos temas abordados na telenovela durante sua exibição se deve à modalidade do ao vivo, ou seja, ser um evento midiático pensado para concentrar a atenção do público, de fato, durante sua exibição. Outro fator diz respeito à natureza da narrativa em aberto da telenovela, modalidade que permite aos criadores e à empresa produtora acompanhar o que tem agradado ou não ao público e contribuído para seu engajamento ou desinteresse, bem como possibilita que ambos (emissora e criadores) interfiram na obra para fazer ajustes. Esta circunstância permite avaliar as dissonâncias e proximidades com as defesas pelos direitos e pela cidadania preconizados pela empresa e pelos criadores autores da telenovela.

7 Temas de maior repercussão: Homofobia e Liberdade feminina

A partir dos dados coletados, percebemos que os temas que apresentaram maiores nuances nos conteúdos examinados foram os de “Homofobia” e “Liberdade feminina”. Notamos que a repercussão sobre os três temas foi majoritariamente positiva, porém a temática “Liberdade feminina” teve maior índice de crítica (16,1%) – principalmente por discordâncias em relação à construção da personagem Guta e sua conexão com o feminismo – e a temática “Homofobia” teve menor índice de crítica (4,4%), que apostamos ser consequência da elaboração do arco narrativo da personagem Zaquieu.

Esses temas também apresentaram maior volume de reverberação nas redes nos materiais coletados (categoria “Traz dados das arenas digitais”). Em “Liberdade feminina”, a maior quantidade de impressões do público foi sobre Maria Bruaca e Guta, sendo que esta última trouxe elogios e críticas do público quanto à sua construção. Em “Homofobia”, por sua vez, cremos que o fato de ser um tema controverso somado à cena de beijo gay no último capítulo da telenovela ajudam a explicar o porquê de este ser o tema no qual a influência das arenas foi maior.

A pauta da “Liberdade feminina” foi reverberada de múltiplas formas, com a citação de diversas personagens da trama em materiais que traziam comentários sobre o tema. A personagem Juma foi citada por sua criação alheia aos constrangimentos sociais, com liberdade de expressar seus desejos e negativas, simbolizados pelo bordão “querimbora”. Filó foi convocada em matérias por sua sororidade adotada na prática, por meio do cuidado com as mulheres que a cercavam. Já Zuleika foi pauta pelas contradições de ser uma mulher independente que se relacionava com um homem casado e abusivo.

Os maiores destaques, entretanto, foram as personagens Guta e Maria Bruaca. Guta, introduzida na trama como uma representante do feminismo, teve uma repercussão mista na mídia a partir de sua construção. Ela foi pauta de matérias elogiosas, como “‘Pantanal’: as lições de Guta para quem é machista e ainda não notou” (Geraldo, 2022), mas também de matérias críticas, como “A incoerência feminista que incomoda em ‘Pantanal’” (Moratelli, 2022). As críticas se pautavam principalmente nas contradições de uma personagem construída para ser defensora dos direitos das mulheres, mas que focava na elaboração teórica das questões e não as aplicava na prática.

Já a trajetória de emancipação da personagem Maria Bruaca – sendo “bruaca” uma adjetivação insultuosa incorporada a seu nome por seu marido abusivo – foi pauta de diversas notícias, de forma majoritariamente elogiosa. Na trama, Maria era uma dona de casa, esposa de Tenório, recorrentemente desrespeitada e diminuída por seu marido. No decorrer da telenovela, ela descobre a existência da segunda família do marido e atravessa um percurso de autoconhecimento e empoderamento que a impulsiona a sair da submissão e transforma a sua vida.

Algumas situações narrativas da trajetória de Maria foram citadas em conteúdos encontrados, como: quando ela descobre a outra família de Tenório e tem embates com o marido, iniciando o seu despertar; quando ela beija o peão Alcides após descobrir a traição do marido; quando Tenório a expulsa de casa; o seu processo de divórcio. Diversas matérias levantaram reflexões sobre a representatividade da personagem em um contexto social em que mulheres reais possuem trajetórias similares à de Maria, enclausuradas em relacionamentos abusivos, e puderam ver incentivo nesta história encenada de libertação. Destacamos que alguns materiais trouxeram como fonte agentes como psicólogas e advogadas, evidenciando que a pauta mobilizou diferentes âmbitos.

Este assunto e a personagem mobilizaram também falas de agentes sociais, que reverberaram na arena política. Destacamos os comentários do presidente Lula, então candidato à presidência, que citou a telenovela a partir da situação de Maria e Tenório. Algumas matérias que surgiram no levantamento afirmaram que Lula utilizou o exemplo da telenovela como um alerta e aceno à pauta feminina, a partir de falas como:

Eu falei pra Janja hoje que, quando for falar de liberdade de mulher, vou falar que as pessoas têm que olhar a Bruaca. Não dá para ser submissa como ela. Mulher tem que levantar o pescoço e falar em igualdade de condições com seu companheiro (Vasques, 2022).

A segunda temática de maior repercussão foi a da “Homofobia”, sendo a mais recorrente entre os conteúdos sobre a obra, com 90 entradas pertinentes. Dentre elas, 80 mencionam o personagem Zaquieu, indicando sua centralidade na narrativa, sendo quem personificou de forma mais intensa o debate sobre preconceito e inclusão. O desenvolvimento do arco do mordomo que se transforma em peão é significativo, pois explora desde o sofrimento causado pela homofobia até a reparação simbólica dos personagens e do enredo. A construção do arco envolve a dor do preconceito, a necessidade de compreensão e, por fim, a celebração do amor.

Consideramos que a trajetória de Zaquieu é apresentada de maneira cuidadosa em momentos-chave da narrativa. Um deles ocorre quando, após sofrer homofobia por parte dos peões da fazenda, ele decide partir. Esse ponto é mencionado em 13% dos materiais e compreende uma série de ações articuladas narrativamente: Zaquieu deixa uma carta para Mariana e sai da fazenda; ao ler a carta, Mariana e Irma tem uma conversa pedagógica sobre homofobia com José Leôncio; ele dialoga com os peões para corrigirem sua postura. A fala de José Leôncio, afirmando que o que foi feito não era piada e sim um crime foi um dos momentos mais citados nas matérias que trazem a repercussão do público nas redes sociais.

A sequência de sua saída foi descrita de maneira detalhada em várias reportagens, que relataram a repercussão tanto na narrativa quanto nas redes sociais. A matéria de Amorim (2022) do Na Telinha, por exemplo, ilustrou como a reação do público foi significativa,

superando até mesmo o impacto da cena romântica entre Juma e Jove. Essas cenas foram elogiadas pelo público como fundamentais para conscientizar sobre os impactos do preconceito.

A coroação do arco do personagem Zaquieu veio no capítulo final, com o beijo entre ele e o peão Zoinho, mencionado explicitamente em 21% dos conteúdos. Segundo os materiais apurados, esse desfecho, embora inicialmente não previsto no roteiro, foi uma decisão da direção da telenovela, com a participação ativa dos atores Silvero Pereira (Zaquieu) e Thommy Schiavo (Zoinho). A cena foi amplamente celebrada nas redes sociais e nas notícias, com veículos como a revista *Veja* destacando o impacto histórico do beijo, comparando-o com a censura de beijos homoafetivos em telenovelas do passado.

Para a imprensa, a decisão de incluir a cena representou uma vitória simbólica em um contexto no qual expressões de afeto LGBTQIAPN+ na TV aberta ainda enfrentam resistência. Como relatou a matéria “Beijo gay em Pantanal não estava no roteiro e contraria ideia de autor da novela” (Pazin, 2022), a direção da telenovela optou por um final mais ousado e inclusivo, transformando o que seria uma simples troca de olhares em um ato significativo de amor. A decisão da direção artística de exibir o beijo foi considerada ousada e inovadora, especialmente em uma emissora de TV aberta, e foi apontada como uma contribuição importante para ampliar o debate público sobre inclusão e diversidade.

No contexto da temática, é importante destacar a relevância do ator Silvero Pereira frente às discussões públicas sobre a visibilidade LGBTQIAPN+. Além da narrativa em si, 13% dos conteúdos destacam a escolha do ator, abertamente LGBTQIAPN+, para interpretar Zaquieu. A escolha reforça a importância da representatividade no audiovisual, dado o histórico de Pereira em papéis relevantes para esta comunidade.

A partir da análise destes conteúdos, observamos que a trajetória de Zaquieu em *Pantanal* foi um marco significativo tanto na narrativa quanto na representação social. A telenovela soube explorar o impacto da homofobia não apenas como um conflito individual, mas também como uma questão coletiva que exige reflexão e mudança de atitude.

8 Considerações finais

Ao longo deste estudo, examinamos como diferentes organizações do jornalismo digital reagiram ao *remake* da telenovela *Pantanal* na discussão pública sobre três temas sociais de interesse público abordados na obra – “Meio Ambiente”, “Homofobia” e “Liberdade feminina”. Mais do que isso, salientamos em que medida essas repercussões no jornalismo online ampliaram a visibilidade midiática de forças liberais progressistas que na discussão pública se posicionam em defesa do acesso a direitos e à cidadania.

O esforço de classificação dos veículos jornalísticos do nosso universo de pesquisa evidenciou as mudanças nessa ambiência, ao mesmo tempo que elucidou a importância de estudos mais aprofundados sobre os modos atuais de circulação no jornalismo dos temas tratados nas telenovelas.

Dos resultados encontrados, chamou a atenção o papel essencial das arenas digitais na composição da esfera pública, pois detêm o poder de influenciar e pautar o jornalismo comercial, seja pelas discussões para as quais servem de palco, seja pela interferência do algoritmo na circulação e no consumo dos conteúdos noticiosos produzidos por empresas e agentes.

A investigação delineada até aqui evidenciou que os temas representados em *Pantanal* que mais repercutiram na imprensa se concentraram nas organizações tradicionais e especializadas e, majoritariamente, foram positivas, ou seja, estavam alinhadas a posições liberais progressistas que defendiam o acesso a direitos e a necessária formação de uma imaginação cidadã. Este é um aspecto importante que merece menção por estarmos em um cenário político de franco crescimento das forças da extrema direita.

Outro ponto relevante foi a diferença entre o alto volume de entradas durante o período de exibição da telenovela e o volume mais reduzido durante os períodos pré e pós-exibição. Tais dados nos levam a reafirmar a importância do efeito do ao vivo no evento midiático como recurso para pautar a discussão pública por meio das arenas digitais e do jornalismo.

O exame destes dados permitiu, ainda, aprofundar qual a função das posições das emissoras e dos criadores autores sobre os temas representados nesta obra aberta de exibição diária. Isto porque, se eles são promovidos pelas organizações de mídia, é suposto que se busque uma coerência entre a abordagem dos temas e a imagem das empresas.

Ademais, o *remake* de *Pantanal* lidou com os desafios da atualização dos temas já tratados na versão original, tendo alguns deles sido criticados. O que observamos, todavia, foi que, de modo geral, a gestão dos temas sociais pela empresa, junto à habilidade do roteirista titular na condução dos recursos melodramáticos na narrativa, impactou diretamente na repercussão dos temas.

As tramas das personagens Maria Bruaca e Zaquieu, associadas à “Liberdade feminina” e à “Homofobia”, ilustram essa assertiva, pois geraram repercussão expressiva na discussão pública online. Fato que evidencia que os temas de direito individual, quando bem urdidos nas trajetórias dos personagens, tendem a propiciar maior visibilidade e discussão pública. Principalmente, quando, no caso da Globo, esses recursos dramatúrgicos estão afinados com a orquestração de uma marca que há décadas busca alinhar os temas sociais nas telenovelas à questão da cidadania.

Os resultados de nossa investigação deixam novas indagações e mostram um campo aberto de pesquisas que merecem explorar esses enlaces entre as discussões públicas sobre os direitos e a cidadania promovidas pelas telenovelas que reverberam no jornalismo. Mas uma delas desejamos enfatizar, qual seja: as relações entre posições políticas das organizações de mídia produtoras de telenovelas no modelo que simula o ao vivo e a promoção da discussão pública sobre direitos e a cidadania. Apostamos que esse caminho pode ampliar a compreensão sobre as funções que esses conglomerados exercem como mediadores na arena das deliberações públicas, principalmente em um contexto político que denota avanço progressivo das forças conservadoras que negam os princípios coletivos da imaginação cidadã ao exacerbarem os direitos e as liberdades individuais.

Referências

AMORIM, D. *Pantanal: Primeira vez de Juma e Jove é ofuscada por homofobia*. Na *Telinha*, 4 jul. 2022. Disponível em: <https://natelinha.uol.com.br/novelas/2022/07/04/pantanal-primeira-vez-de-juma-e-jove-e-ofuscada-por-homofobia-184103.php>. Acesso em: 12 set. 2024.

BARBOSA, S.; SILVA, F.; LIMA, L. The Internet of Things and Its Impact on the Platformization of Journalism. In: SIXTO-GARCÍA, J. et al (org.). *Journalism, Digital Media and the Fourth Industrial Revolution*. Cham: Palgrave MacMillan, 2024. p. 111-123.

CARDON, D. *À quoi rêvent les algorithmes: nos vies à l'heure des big data*. Paris: Le Seuil, 2015.

CARVALHO, C. Circulação e Contrato em Contexto de Plataformização da Notícia: apontamentos teóricos. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 44., 2021, Recife. *Anais [...]*. Recife: INTERCOM, 2021. p. 1-16. Disponível em: <https://portalintercom.org.br/anais/nacional2021/resumos/dt8-tc/clauidiane-carvalho.pdf>. Acesso em: 16 jun. 2025.

COULDRY, N. *Media Rituals: a critical approach*. New York: Routledge, 2003.

COULDRY, N.; HEPP, A. Introduction: Media events in globalized media cultures. In: COULDRY, N.; HEPP, A.; KROTZ, F. (org.). *Media events in a global age*. New York: Routledge, 2010. p. 1-20.

DAYAN, D.; KATZ, E. *Media events: the live broadcasting of history*. London: Harvard University Press, 1992.

DORCÉ, A. Latin American Telenovelas: Affect, Citizenship and Interculturality. In: ALVARADO, M. et al. (org.). *The SAGE Handbook of Television Studies*. London: SAGE Publications, 2014. p. 245-268.

GERALDO, N. "Pantanal": as lições de Guta para quem é machista e ainda não notou. *Universa UOL*, 22 abr. 2022. Disponível em: <https://www.uol.com.br/universa/noticias/redacao/2022/04/22/em-pantanal-guta-ja-deu-4-lico-es-para-quem-e-machista-e-ainda-nao-notou.htm>. Acesso em: 20 ago. 2024.

GOMES, A. (org.). *Direitos e cidadania: justiça, poder e mídia*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2007.

HAMBURGER, E. *O Brasil Antenado: a sociedade da novela*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

ISSA, E. *A inovação jornalística na percepção de jornalistas do Correio 24 Horas e JC Online*. 2023. 185f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura Contemporâneas) – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2023. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/38066>. Acesso em: 16 jun. 2025.

JOHNSON, C. Da radiodifusão à TV online. In: MASSAROLO, J.; MESQUITA, D. *Produção de conteúdo audiovisual multiplataforma*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2020. p. 10-31.

KIM, D.; SHRESTHOVA, S.; LANZ, P. Introduction: Feeding the Civic Imagination. *Lateral Journal of the Cultural Studies Association*, [s. l.], v. 13, n. 1, [n. p.], 2024. Disponível em: https://www.researchgate.net/profile/Do-Own-Donna-Kim/publication/379954084_Introduction_-_Feeding_the_Civic_Imagination/links/6659e6bbbc86444c721f3b64/Introduction-Feeding-the-Civic-Imagination.pdf. Acesso em: 16 jun. 2025.

LOPES, M. I. V. Telenovela como recurso comunicativo. *MATRIZES*, São Paulo, v. 3, n. 1, p. 21-47, 2009. Disponível em: <https://revistas.usp.br/matrizes/article/view/38239>. Acesso em: 16 jun. 2025.

LOTZ, A. *Netflix and Streaming Video: The Business of Subscriber-Funded Video on Demand*. Cambridge: Polity Press, 2022.

LYNCH, C.; CASSIMIRO, P. *O populismo reacionário: ascensão e legado do bolsonarismo*. São Paulo: Contracorrente, 2022.

MARQUES, A. Representações de vínculos homoeróticos em telenovelas: do estigma à reconstrução do sentido. *Ciberlegenda*, [s. l.], n. 22, p. 40-58, 2010. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/ciberlegenda/article/view/36638>. Acesso em: 16 jun. 2025.

MARQUES, A. Telenovela e Política: perspectivas e modos de abordagem. *Significação*, [s. l.], v. 42, n. 44, p. 318-338, 2015. Disponível em: <https://revistas.usp.br/significacao/article/view/102506>. Acesso em: 16 jun. 2025.

MENDONÇA, F; AGGIO, C. As metamorfoses da esfera pública ou a nova mudança estrutural. In: MENDONÇA, F; SARMENTO, R. *Crises da democracia e esfera pública: debates contemporâneos*. Belo Horizonte: Incipit, 2023. p. 37-64.

MESQUITA, D. et al. Imaginação Cívica e Ficção Televisiva Brasileira: cidadania e formas de vida em debate na série Segunda Chamada. *Contracampo*, Niterói, v. 43, n. 2, p. 1-16, 2024. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/contracampo/article/view/61524>. Acesso em: 16 jun. 2025.

MORATELLI, V. A incoerência feminista que incomoda em “Pantanal”. *Veja Gente*, 22 jun. 2022. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/coluna/veja-gente/a-incoerencia-feminista-que-incomoda-em-pantanal>. Acesso em: 20 ago. 2024.

PANTANAL. Criação de Benedito Ruy Barbosa. Texto: Benedito Ruy Barbosa. Rio de Janeiro: Rede Manchete, 1990. 216 capítulos. 1 hora/capítulo.

PANTANAL. Criação de Benedito Ruy Barbosa. Texto: Bruno Luperi. Rio de Janeiro: TV Globo, 2022. 167 capítulos. 1 hora/capítulo.

PAZIN, A. Beijo gay em Pantanal não estava no roteiro e contraria ideia de autor da novela. *Notícias da TV*, 10 out. 2022. Disponível em: <https://noticiasdatv.uol.com.br/noticia/novelas/beijo-gay-em-pantanal-atropela-ideia-de-autor-do-remake-troca-de-olhares-90606>. Acesso em: 12 set. 2024.

RIBEIRO, A. et al. Remakes, reprises e cultura da nostalgia em tempos de covid-19: dinâmicas da memória na teledramaturgia da Globo. In: LOPES, M.; SILVA, L. (org.). *Criação e inovação na ficção televisiva brasileira em tempos de pandemia de covid-19*. Aluminio: CLEA Editorial, 2021. p. 169-188.

RIOS, D. *Representações, autoria e estilo: o nordeste de Velho Chico*. 2019. 295f. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura Contemporâneas) – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019. Disponível em: <https://web.archive.org/web/20211026173002/http://poscom.tempsite.ws/wp-content/uploads/2011/05/Tese-Daniele-Moitinho-Dourado-Valois-Rios-VERS%C3%83O-FINAL.pdf>. Acesso em: 16 jun. 2025.

SCHIAVO, M. Merchandising Social: As Telenovelas e a Construção da Cidadania. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 25., 2002, Salvador. *Anais [...]*. Salvador: INTERCOM, 2022. p. 1-12. Disponível em: http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2002/congresso2002_anais/2002_np14schiavo.pdf. Acesso em: 16 jun. 2025.

SOUZA, M. *Telenovela e Representação Social*: Benedito Ruy Barbosa e a Representação do Popular na Telenovela Renascer. Rio de Janeiro: E-Papers, 2004.

SOUZA, M. *et al.* Roteiristas-autores e a inovação nas telenovelas da década de 2010 ao contexto da pandemia. In: LOPES, M. I. V.; SILVA, L. (org.). *Criação e inovação na ficção televisiva brasileira em tempos de pandemia de covid-19*. Aluminio: CLEA Editorial, 2021. p. 18-36.

STEENSEN, S.; WESTLUND, O. *What is digital journalism studies?* [S. l.]: Taylor & Francis, 2021.

VAN DIJCK, J.; POELL, T.; DE WAAL, M. *The plataform society: Public values in a connective world*. Oxford: Oxford University Press, 2018.

VASQUES, L. Vídeo: Lula cita novela Pantanal em discurso para defender as mulheres. *Fórum*, 18 jun. 2022. Disponível em: <https://revistaforum.com.br/mulher/2022/6/18/video-lula-cita-novela-pantanal-em-discurso-para-defender-as-mulheres-118931.html>. Acesso em: 20 ago. 2024.

TERCEIRA PARTE

Sustentabilidade e Cidadania Socioambiental

Sustentabilidade socioambiental no *remake* da telenovela *Pantanal* (2022)

João Massarolo (coordenador)
Dario Mesquita (vice-coordenador)

Naiá Sadi Câmara
Marilha Naccari
Rafael Souza
Claudia Erthal

1 Introdução

Ao tratar de cultura brasileira, é importante que se discuta o papel da telenovela na televisão aberta, por ser um produto estético cultural com forte impacto na representação de um imaginário plural de brasilidades. Segundo Lopes (2009, p. 22), a telenovela nacional brasileira seria um recurso comunicativo que coloca em diálogo o arcaico e o moderno por meio de suas tramas, tendo sua história marcada “pela dialética nacionalidade-mediatização” com representações que tendem a atuar “para a inclusão social, a responsabilidade ambiental, o respeito à diferença, a construção da cidadania”.

Mesmo em um momento de expansão e de consolidação do *streaming*, com a popularização de séries e de serviços estrangeiros, a televisão e a telenovela demonstram fôlego junto ao público. No Brasil, o consumo total de vídeo é majoritariamente realizado pela TV linear, cujo tempo médio é de 5h17 por dia (78,7%), enquanto o *streaming* ocupa 21,3% (Kantar Ibope Media, 2023). Em alcance, a TV chega a 91% da população brasileira em um mês (Kantar Ibope Media, 2023), o que demonstra o poder desse meio, mesmo em um período de expansão do *streaming*. Entre seus principais

produtos, a telenovela engaja o público em 18% do seu tempo em tela diariamente (Kantar Ibope Media, 2023).

Diante disso, a televisão ainda demonstra um forte potencial de significar e de ressignificar o imaginário cultural das sociedades e a formação cidadã dos telespectadores. Essa capacidade fica evidente em dados que ressaltam o poder da correlação entre os conteúdos audiovisuais e os indicadores de qualidade de vida, como educação, cultura, desenvolvimento urbano e segurança pública (Catela *et al.*, 2021).

Lopes (2009) afirma que a telenovela é exemplo importante sobre como a televisão é protagonista na emergência de um espaço público peculiar, colocando-se como uma alternativa de inclusão social, isto é, como uma nova forma de cidadania. A partir dessa percepção, a telenovela, então, seria capaz de problematizar as formas de vida¹ em um contexto de intensas transformações. Uma qualidade que, conforme será analisado adiante, é atualizada na era do *streaming*, agregando temas e pautas que atravessam um cenário global, e que relaciona, de forma mais enfática, a arte à sustentabilidade socioambiental e à cidadania em suas tramas — pano de fundo que ilustra um imaginário sobre a marca de brasilidade presente, sobretudo, nas telenovelas do Grupo Globo, que destacam tanto a pluralidade cultural quanto a ambiental, em meio a contrastes sociais.

Entende-se a telenovela *Pantanal* (2022) como um objeto que demonstra essa atualização da marca de brasilidade ao representar diferentes formas de vida, ao mesmo tempo que debate o desenvolvimento sustentável e que incorpora procedimentos de produção “verdes” do Grupo Globo. Assim, o presente capítulo busca responder à seguinte questão: de que modo a ideia de sustentabilidade é apropriada e apresentada em *Pantanal*, a fim de construir e/ou ressignificar o imaginário cultural sobre cidadania na telenovela brasileira durante a era do *streaming*?

Para responder a essa questão, realizamos um estudo de *Pantanal*, partindo do pressuposto de que a sustentabilidade e a cidadania são utilizadas como marcas de brasilidade da telenovela na era do *streaming*. Nesse sentido, o presente capítulo foca a dimensão da sustentabilidade socioambiental em *Pantanal*, em complemento a um primeiro estudo em que a sustentabilidade audiovisual foi investigada no contexto da produção da telenovela, no artigo “O impacto

1 A noção de formas de vida é aqui adotada pela perspectiva de Fontanille (1993), referindo-se aos diferentes modos como os sujeitos humanos concebem, organizam e atribuem sentido às suas experiências por meio de sistemas simbólicos, como a linguagem.

ambiental da telenovela *Pantanal*: um estudo sobre indicadores de sustentabilidade audiovisual” (Massarolo; Mesquita, 2023).

Para tratar desse enfoque, o capítulo primeiramente aborda a correlação entre as ideias de marca de brasilidade, imaginário cultural, formas de vida e cidadania na telenovela. Em seguida, a noção de desenvolvimento sustentável é abordada por diferentes autores (Boff, 2013; Elkington, 1997; Sartori; Latrônico; Campos, 2014; Veiga, 2022), explorando como o Grupo Globo vem aplicando práticas de sustentabilidade em suas produções audiovisuais.

Por fim, são analisados os temas socioambientais tratados em telenovelas da emissora, especialmente as de Benedito Ruy Barbosa, para, então, ser realizado um estudo de *Pantanal* (2022). Nessa análise, o enquadramento é feito sobre o arco narrativo da relação das personagens Jove (Jesuíta Barbosa) e José Leôncio (Renato Góes/Marcos Palmeira), pai e filho, representando a relação entre tradição e inovação, dos pontos de vista estético e narrativo. Ao final, este capítulo apresenta os resultados da pesquisa, analisando especialmente a correlação entre o audiovisual e as formas de vida cidadãos, do ponto de vista do conceito de sustentabilidade.

2 Marca de brasilidade e cidadania na telenovela

A marca de brasilidade pode ser compreendida como uma forma de ativação cultural, determinada pela “presença de elementos descritivos locais como traço diferencial e critério de valor” (Candido, 2007, p. 30). Essa marca distribuída em redes, pela multiplicidade de “Brasis” que atinge, reúne diferentes visões do cotidiano brasileiro e suas culturas, num conjunto de “discursos de construção de uma ideia do que é ser brasileiro” (Varoni, 2008, p. 29).

Nas telenovelas brasileiras, por exemplo, essa rede é constituída no decorrer de anos, “dentro de condições de crescente interculturalidade aliada à renovação das diferenças e das identidades coletivas” (Lopes, 2004, p. 126). Na década de 1960, as tramas produzidas pelas emissoras TV Tupi, Excelsior e Globo eram similares às de outros países da América Latina, como Cuba e Argentina, em que predominava o estilo “capa e espada”, sendo ambientadas em outros países e em épocas remotas (Ribeiro; Sacramento, 2010).

Esse formato começou a mudar em 1968, quando a TV Tupi exibiu a telenovela *Beto Rockfeller*, de Bráulio Pedroso, ao representar uma trama que se aproximava da realidade brasileira. A partir de *Véu de noiva* (TV Globo, 1969-1970), de Janete Clair com direção de Daniel Filho, Ribeiro e Sacramento (2010, p. 124) afirmam que a TV Globo passou a

aprimorar o realismo na teledramaturgia brasileira, abordando temas urbanos e produzindo diálogos coloquiais. Isso consolidou o que os autores denominam de “abrasileiramento da telenovela”, transformada em um *status* de marca da telenovela, tendo como característica a “nacionalização dos textos, das temáticas e dos procedimentos de linguagem televisiva” (Ribeiro; Sacramento, 2010, p. 124).

Lopes (2009) e Hamburger (2005) enfatizam como as telenovelas entre 1970 e 1980 apresentavam temas de reverberação de uma identidade nacional, porém com uma abordagem crítica da sociedade e da política, a exemplo de *O bem-amado* (TV Globo, 1973) e de *Vale tudo* (TV Globo, 1988-1989). Durante esse período, foram realizadas obras com tramas organizadas “em torno de oposições dramáticas entre personagens pobres e ricos, da cidade grande e do ‘interior’, homens e mulheres de gerações diferentes” (Hamburger, 2011, p. 78), e, em última instância, entre o tradicional e o moderno.

A partir da década de 1990, Hamburger (2005) e Lopes (2009) afirmam que as telenovelas ganharam um caráter de intervenção social, abordando temas sociais como sexualidade, drogas, violência, além de representarem paisagens do interior do país. As tramas passaram a apresentar um tom pedagógico, objetivando promover valores cívicos e princípios éticos para, assim, estimular atitudes cidadãs em assuntos de interesse público (Lopes, 2009). Foi nesse período que se popularizou a noção de *merchandising social* nas telenovelas, cujo objetivo é fazer uso de medidas “socioeducativas que permitem à audiência extrair ensinamentos e reflexões capazes de mudar positivamente seus conhecimentos, valores, atitudes e práticas” (Lopes, 2009, p. 153).

Pode-se afirmar que, nos últimos anos, as telenovelas entraram em uma nova fase, marcada pela busca por uma maior representatividade de diferentes formas de vida e pela presença de pautas socioambientais. Essa representação inclusiva objetiva evidenciar a ressignificação de cidadania na contemporaneidade, a exemplo de obras como *Velho Chico* (TV Globo, 2016)², *Amor de mãe* (TV Globo, 2019-2020)³ e *Renascer* (TV Globo, 2024)⁴. A nova versão de *Pantanal* (2022) seria um exemplar dessa fase, por ressignificar a trama original com reflexões sobre as atuais dinâmicas sociais, ambientais e culturais. Essa reconfiguração da noção de cidadania

2 A telenovela apresentou discussões em torno da preservação ambiental, tendo o Rio São Francisco como principal cenário e protagonista da trama.

3 A telenovela abordou, em seu enredo, a poluição da Baía de Guanabara, discutindo as atividades clandestinas de empresas e o descaso do poder público com ações ambientais ilegais.

4 *Remake* de obra homônima exibida em 1993, abordou temas ambientais de forma mais enfática, como a importância da preservação da natureza e os impactos da poluição e do desmatamento.

circula por um imaginário global, representado por conteúdos de um fluxo transnacional, sustentado pelas plataformas de *streaming*. A evidência maior de pautas inclusivas e ambientais decorre de um planejamento de produção transnacional, voltado para diferentes culturas, que plataformas de *streaming*, como a Netflix, utilizam para atender a “demandas por diversidade e representatividade de grupos minoritários [...], em sintonia com certa mobilidade percebida de tais grupos em diversos âmbitos da sociedade” (Bianchini; Camirim, 2019, p. 156).

Desde a década de 1970, principalmente, o imaginário de brasilidade foi configurado na telenovela como uma marca da indústria televisiva nacional, detendo narrativas capazes de representar as várias realidades do Brasil. Esse imaginário em torno da marca de brasilidade é dotado de uma dimensão cultural, como coloca Durant (1997), constituída pelo conjunto de crenças, valores e símbolos que são compartilhados em uma cultura. Para o autor, o imaginário é como o “museu de todas as imagens passadas, possíveis, produzidas e a serem produzidas” (Durant, 1997, p. 15). Nessa perspectiva, o imaginário constitui-se por uma configuração racional de imagens, decorrentes de experiências e de realidades vividas. Pela visão de Durand (1997), o imaginário é figurativizado nas representações simbólicas encontradas nas diferentes linguagens e nas instituições sociais (igreja, escola, família etc.). Em suma, ele orienta a construção das percepções de mundo, individuais e coletivas, em um determinado contexto histórico e cultural.

Desse modo, o imaginário presente na sociedade interage com a produção televisiva, por um processo de retroalimentação constante, no qual a televisão, além de ser um reflexo do imaginário cultural, também o influencia e o modifica. Assim, a telenovela, ao apresentar imagens e histórias que refletem/ressignificam o imaginário social, contribui para a construção da realidade que percebemos. Bucci (2004, p. 22) afirma: “A TV conseguiu produzir a unidade imaginária onde só havia disparidades materiais. Sem tal unidade, o Brasil não se reconheceria Brasil. Ou, pelo menos, não se reconheceria como o Brasil que tem sido”. O imaginário em torno da marca de brasilidade das telenovelas torna-se, assim, um processo de redescoberta dos diferentes Brasis, em sua diversidade de formas de vida e paisagens, organizados em uma ideia de cidadania – de pertencimento cultural e engajamento social e político.

Tradicionalmente, a cidadania é compreendida a partir dos direitos políticos, civis e sociais constituídos pelo Estado, que

entende todos como iguais (Silva, 2010), numa concepção vinculada à ideia de pertencimento a uma nação, e que visa ao bem comum – posicionamento constituído, de modo temático, pelas primeiras telenovelas.

Esse entendimento, porém, vem sendo rediscutido no Brasil desde a década de 1990, após o processo de redemocratização, com o fim do Regime Militar e a instauração da Constituição de 1988. A partir desse período, a cidadania passou a ser compreendida como um processo de construção político-social entre diferentes formas de vida que convivem em sociedade, numa lógica contrária à idealização de cidadania como algo estável e igual para todos mediante os direitos constituintes (Silva, 2010). Assim, a cidadania seria uma ação (um agir cidadão) “em que atores sociais diversos constroem projetos normativos díspares e embatem-se em torno da reconfiguração da ordem normativa” (Tavolaro, 2009, p. 97). Em certas instâncias, esses atores nem sequer buscam formalizar normas, mas apenas intentam ser percebidos ou representados como sujeitos com suas próprias formas de vida cidadãs.

Essa perspectiva contemporânea pode ser encontrada em temáticas de telenovelas a partir da década de 1990, nas quais se objetiva conscientizar o público sobre seus direitos e pautar lutas sociais de grupos que procuram reconhecimento e justiça social (melhores condições de trabalho, criminalização do preconceito de raça e gênero, entre outros). Tal processo foi se intensificando, de modo que as obras passaram a abraçar cada vez mais a pauta da diversidade e da inclusão em níveis dramatúrgicos e produtivos, com temas e equipes de trabalho⁵ que buscam imprimir uma maior representatividade. Como comenta Martín-Barbero (2009):

O que os novos movimentos sociais étnicos, de gênero, lésbicos e gays, religiosos ou ecológicos requerem não é tanto serem partidários ou ideologicamente representados, mas serem socioculturalmente reconhecidos, isto é, fazerem-se “cidadaneamente” visíveis em sua diferença; o que dá espaço a um modo novo de exercer politicamente seus direitos, pois a nova visibilidade catalisa o surgimento de novos indivíduos políticos.

5 Desde 2022, o Grupo Globo, por exemplo, conta com uma Diretoria de Diversidade e Inovação em Conteúdo. Este, por sua vez, está alinhado com os objetivos de sua ESG relativos ao impacto social de suas produções e à promoção de diversidade em suas equipes (Após [...], 2022).

Os novos indivíduos políticos citados podem ser encarados como as novas formas de vida cidadãs, que, como defende Di Felice (2021, p. 87), são membros de “uma rede ecológica complexa” – isto é, uma rede de relações não mais centradas no sujeito humano ou em plataformas políticas formais (partidos, governos etc.), mas, sim, baseada nas interações entre os indivíduos, bem como na biodiversidade, na tecnologia e nos territórios, em processos de interdependência entre os membros, constituídos “continuamente pela administração do fluxo de dados” (Di Felice, 2021, p. 87).

Por esse prisma, o pensamento de cidadania abrange os sujeitos e o ecossistema como um todo, embutindo preocupações com o meio ambiente e a sustentabilidade socioambiental. Essa temática vem ganhando destaque na pauta global desde a pandemia de covid-19, tendo sido reforçada por eventos climáticos extremos, como as inundações no estado do Rio Grande do Sul, em 2024. Assim, a pauta da cidadania contemporânea compreende uma rede complexa de lutas ambientais e sociais que se relacionam na busca de organizar fatores econômicos, socioambientais e político-culturais.

Nesse contexto, o imaginário cultural representado entra como um elemento importante de conscientização. Isso se reflete em *Pantanal*, cuja marca de brasilidade é ligada a uma visão socioambiental sustentável. Dessa perspectiva, a noção de desenvolvimento sustentável torna-se peça-chave para compreender produções como essa, não apenas por estar inserida tematicamente em sua narrativa, mas também por estar presente na sua lógica produtiva.

3 Considerações sobre a noção de desenvolvimento sustentável

O termo *desenvolvimento sustentável* foi usado pela primeira vez na Conferência Mundial do Meio Ambiente em 1972, na Suécia, promovida pela Organização das Nações Unidas (ONU). A definição foi apresentada em 1987, pela ONU, no relatório *Nosso futuro comum*. Nesse documento, o desenvolvimento sustentável é definido como “aquele que atende às necessidades do presente sem comprometer a possibilidade de as gerações futuras atenderem suas próprias necessidades” (ONU, 1991, p. 46).

É importante salientar que *sustentabilidade* e *desenvolvimento sustentável* não são sinônimos, mas elementos de uma cadeia

de práticas para qualificar uma finalidade. Sendo assim, a sustentabilidade seria um processo para se alcançar um desenvolvimento sustentável, ou seja, “economicamente viável, socialmente justo e ambientalmente correto” (Boff, 2013, p. 43). Essa perspectiva ficou conhecida por meio de Elkington (1997), consultor de negócios que cunhou o termo TBL – *Triple Bottom Line: Profits, People, Planet* (Linha de Base Tripla: Lucros, População, Planeta), baseado no tripé de prosperidade econômica, justiça social e qualidade ambiental.

A partir de críticas à concepção de desenvolvimento sustentável, encarada como inconciliável por alguns autores (Veiga, 2022), Boff (2013) comenta que outros modelos acadêmicos foram propostos, como o de *capitalismo natural*, *economia verde*, *economia solidária*, entre outros. Sem contar a proliferação de outras terminologias relacionadas ao campo, usadas como *slogan* para ações estratégicas de empresas, a exemplo de *eco-eficiência*, *gestão ambiental*, *ecologia industrial*, *eco-design*, *resíduos zero*, dentre muitos outros (Sartori; Latrônico; Campos, 2014). Devido a essa inconsistência na interpretação sobre desenvolvimento sustentável e por conta de sua ambiguidade conceitual, Sartori, Latrônico e Campos (2014) afirmam que o termo ganhou um *status* de valor popular no mercado, sem uma problematização mais consciente sobre o tema junto ao público em geral.

Por mais que Veiga (2022) também veja com preocupação o uso da palavra de forma “popular no mercado”, entende que a dificuldade da interpretação vem de o termo não ser um conceito. O autor propõe que a incorporação do termo “sustentabilidade” é a criação de um novo valor, equiparado aos consolidados Liberdade, Igualdade e Fraternidade. Percebe-se que há um ineditismo na adoção do termo Sustentabilidade como um valor de preocupação com as gerações futuras e a diversidade. É possível pensar nessa perspectiva como uma inovação cultural.

Em resposta ao crescente debate sobre a intersecção da sustentabilidade com práticas de cidadania, é imperativo considerar a integração de Soluções Baseadas na Natureza, conhecimentos ancestrais (Krenak, 2022) e conhecimentos populares como pilares fundamentais para o desenvolvimento sustentável. Essas abordagens representam uma rica tapeçaria de práticas que, quando alinhadas com o modelo do TBL (Elkington, 1997), enfatizam não apenas a prosperidade econômica, mas também a justiça social e a integridade ambiental. A transição para a sustentabilidade necessita

do reconhecimento de que mudanças práticas e substanciais nas estruturas organizacionais, na cultura e nos sistemas sociotécnicos são vitais para enfrentar desafios complexos (Friedrich; Feser, 2024).

É por meio da materialização de processos de abordagem holística que a sustentabilidade pode ser alcançada e sustentada como uma prática de cidadania, reforçando a importância de inclusão das vozes de todas as camadas sociais na construção de futuros sustentáveis. Assim, o desenvolvimento sustentável não se limita à implementação de tecnologias verdes ou de políticas ambientais, mas engloba, sobretudo, um espectro mais amplo de inovação tanto cultural quanto social, essencial para a criação de uma sociedade verdadeiramente sustentável. Nesse cenário, a mídia televisiva não deve ser compreendida apenas por suas capacidades tecnológicas e culturais apartadas, que lhe são inerentes, como afirma Williams (2016), mas também pela correlação entre práticas industriais, entendimentos culturais e características textuais para a sustentabilidade.

Tratando-se de sustentabilidade no campo econômico e produtivo, atualmente as principais palavras-chave estão relacionadas à sigla ESG para as palavras inglesas *environmental, social and corporate governance*, que orientam estratégias empresariais para responsabilidade ambiental, social e governança, alinhadas aos *Objetivos do Desenvolvimento Sustentável* (ODS) formulados pela Organização das Nações Unidas (ONU) para serem alcançados até 2030. Os indicadores ESG tornaram-se um rótulo para o mundo corporativo, com impacto direto na avaliação das empresas por fundos de investimentos, bolsas de valores em todo mundo e consumidores.

Uma pesquisa realizada pelo Instituto FSB Pesquisa (Beon, 2022) aponta que, de uma amostra de 400 empresas brasileiras de médio e grande porte, somente 12% delas possuem estratégias mais maduras de *Environmental Social and Governance* (ESG), ao passo que 40% adotam boas práticas apenas a partir de requisitos legais. Nesse cenário, o Grupo Globo destaca-se como um dos principais conglomerados de mídia no Brasil a divulgar pautas relacionadas à justiça socioambiental por meio de suas obras seriadas, notadamente as telenovelas, sendo também um dos primeiros a estabelecer uma estratégia ESG.

4 Práticas de desenvolvimento sustentável ambiental na Globo

Não é de hoje que o Grupo Globo participa e fomenta ações de sustentabilidade em sua emissora. Segundo o seu *Relatório 2021 – Jornada ESG* (Globo, 2022), desde 2015 a plataforma Menos é Mais é usada na articulação de mobilizações sociais sobre sustentabilidade e consumo consciente. Por meio de campanhas publicitárias, reportagens em telejornais e programas de entretenimento, a plataforma incentiva a reflexão e o debate sobre o impacto do ser humano sobre os recursos naturais para as próximas gerações. Uma das campanhas mais recentes realizadas pela plataforma foi a Menos Lixo, Mais Futuro (Globo, 2017), em 2020, sobre o reuso e o descarte de materiais recicláveis. Assim, nos últimos anos, o Grupo Globo agregou em seus objetivos o conteúdo de impacto socioambiental, apresentando temas discutidos em âmbito nacional, introduzidos transversalmente na programação, como nas telenovelas, nas grandes reportagens, nos programas de variedades e nas séries independentes, a exemplo de *Aruanas*⁶ (Globoplay, 2019-2021) (Massarolo et al., 2021).

Em 2018, foi publicada a *Política ambiental* da empresa (Globo, 2018), que estabeleceu um setor G para o detalhamento de um *Plano-diretor ambiental*. Por meio dessa iniciativa, o Grupo Globo regulamentou os compromissos com a sustentabilidade nas operações e instalações das suas diferentes empresas, buscando operacionalizar ações mais eficientes e visando à redução contínua de impacto ambiental.

A iniciativa *Cartilha Produções Verdes* foi estabelecida em 2022, envolvendo o desenvolvimento de um guia que descreve as melhores práticas de sustentabilidade no campo da produção, com o objetivo de reduzir os impactos ao meio ambiente na maior medida possível. Há workshops com as equipes de produção, em que ocorre a divulgação do guia, juntamente a materiais de apoio e a uma lista de fornecedores sustentáveis (Globo, 2022).

A estratégia ESG da Globo estabelece ações ambientais estruturadas em seis pilares: economia circular, mudanças climáticas, biodiversidade, recursos naturais, cultura ambiental e conformidade legal. O documento também apresenta alguns resultados de ações

6 As metas de sustentabilidade alcançadas na primeira temporada da série foram: reciclagem de 90% dos figurinos; e, além do elenco e da direção, 47% da equipe de produção foi composta por mulheres; do elenco, entre participações e figuração, 33,8% das pessoas contratadas moravam na região da Floresta Amazônica.

como a redução de emissão de carbono, a exemplo do investimento em energia renovável, tendo 97% da energia utilizada provinda de fontes renováveis. Em 2024, segundo fontes internas, já se alcançou o índice de 99,5% de energia de base renovável.

Durante todo o processo de produção, os dados são coletados para rastrear os principais indicadores de desempenho, mantendo, assim, os *benchmarks* internos dentro das próprias operações da empresa. No entanto, é importante observar que as diretrizes da ESG da Globo não são coercitivas ou excessivamente prescritivas. Trata-se também de um plano de incorporação e treinamento gradual, tanto para o funcionário direto da empresa quanto para os fornecedores.

5 O tema da sustentabilidade nas telenovelas do Grupo Globo

A temática do meio ambiente faz parte do Grupo Globo antes da popularização de termos como sustentabilidade ou ESG. Geralmente de forma didática, assuntos relacionados ao campo da ecologia são encontrados ainda na década de 70. *Meu pedacinho de chão* (1971) foi lançada como uma telenovela educativa e ecológica. Exibida no horário das seis, foi a primeira obra de Benedito Ruy Barbosa na TV Globo.

Há cinquenta anos, *O espigão* (TV Globo, 1974), de Dias Gomes, inovou ao criticar o avanço da especulação imobiliária e a destruição do meio ambiente, assim como *Fogo sobre terra* (TV Globo, 1974) e *Sinal de alerta* (TV Globo, 1978) – esta última, inclusive, abordou a poluição nas grandes cidades, tendo uma máscara de oxigênio como parte de seu logotipo. Nos anos 2000, a telenovela *Coração de estudante* (TV Globo, 2002), de Emanuel Jacobina, apresentava forte apelo ambiental com a luta dos protagonistas para impedir a construção de uma hidrelétrica em uma área de reserva florestal, assim como *Velho Chico* (TV Globo, 2016), criada por Benedito Ruy Barbosa, que tratava da importância de preservar o Rio São Francisco.

No caso de Ruy Barbosa, especificamente, verifica-se uma dependência da Globo por suas obras a fim de abordar questões mais voltadas ao meio ambiente. Uma seleção (Figura 1) de temáticas socioambientais abordadas pela TV Globo demonstra como as telenovelas do autor são significativas.

Figura 1 – Tramas de Benedito Ruy Barbosa com temáticas socioambientais e/ou rurais na Globo



*Novela exibida originalmente às 18h

**Novela exibida originalmente às 21h

Fonte: Elaborada pelos autores (2025).

A telenovela *Pantanal* (2022), com ambientação na natureza do Pantanal brasileiro, ofereceu uma plataforma para o Grupo Globo explorar e promover a consciência ambiental, mediante uma perspectiva contemporânea e a criação de uma identidade brasileira posicionada a partir de uma mensagem mercadológica. Para destacar

esse aspecto e reforçar a mensagem ecológica da trama, a emissora pode resgatar e ampliar algumas iniciativas já implementadas em outras produções, adaptando-as para este contexto específico.

Primeiramente se destaca o uso de protocolos e de tecnologia verde na produção. A emissora pode enfatizar seu compromisso com práticas sustentáveis na produção da telenovela, aplicando as ações da *Cartilha Produções Verdes* da empresa. O material envolveu pesquisa e mapeamento dos impactos ambientais das filmagens na região do Pantanal, além do uso de fontes de energia renováveis e de equipamentos não agressivos ao meio ambiente, como drones para filmagens aéreas, por exemplo, bem como o reaproveitamento de materiais descartáveis, a reutilização de cenários e o compromisso social de usar a mão de obra local.

Em 2022, a cartilha estava em uma fase de experimentação, sendo usada em determinados projetos. A partir de 2023, o documento foi renomeado como *Guia de Produções Verdes* (Globo, 2023b), sendo incorporado a todas as produções da empresa (Globo, 2023a).

Como declara Luciana Monteiro, produtora dos Estúdios Globo, em matéria sobre o guia (Globo 2023a), em *Pantanal*, as equipes preencheram formulários que ajudaram a mensurar os impactos das ações, sendo a base de dados para se criar uma “ferramenta para acompanhar como e quais ações de sustentabilidade são implementadas na produção de cada produto dos Estúdios Globo” (Globo, 2023a). A empresa espera que todas essas informações de impacto ambiental sejam agregadas e automatizadas, ajudando a alcançar metas para obter o selo verde, dado às empresas ecologicamente responsáveis.

Isso reforça as estratégias produtivas realizadas com o auxílio do aparato tecnológico do Grupo Globo como *mediatech*, uma empresa de mídia que aplica diferentes tecnologias na sua produção e na sua distribuição. Esse panorama de tecnologia verde no Grupo Globo é discutido por Massarolo e Mesquita (2023), que também destacam outras ações associadas de divulgação da telenovela com pautas ambientais em redes sociais e outras plataformas.

Pelo viés narrativo, *Pantanal* acrescenta à sua trama os discursos de conscientização ambiental, em que formas de vida cidadãos conflitantes são postas em diálogo, expresso especialmente na relação entre as personagens Jove e José Leôncio, como será visto adiante.

6 “Os filhos dos nossos filhos verão”: disputas narrativas e sociais sob a ótica do confronto de gerações no *remake* de *Pantanal* (2022)

A telenovela *Pantanal* pode ter sua história organizada entre os eixos: natureza e cultura, tradição e inovação. Dicotomias manifestadas na trama, na fotografia, no enredo e, principalmente, nas personagens centrais – os membros da família de José Leôncio. Assim, *Pantanal* fundamenta-se entre as oposições de diferentes dimensões, discutindo sobretudo os impactos ambientais que o progresso pode causar ao bioma pantaneiro, seja danificando, seja ajudando no desenvolvimento sustentável.

A oposição entre tradição e inovação, no *remake* de *Pantanal* (2022), já está marcada na música de abertura da telenovela homônima, composta por Marcus Viana e regravada por Maria Bethânia. Ainda que a escolha tenha sido a de fazer uso do mesmo trecho da música empregado na abertura da Rede Manchete (Abertura [...], 2008), na trama da Globo, por sua vez, existe uma estrofe a mais da canção: “Os filhos dos filhos dos filhos dos nossos filhos verão”. Esse trecho é representativo ao abordar um pacto geracional, base para a noção de sustentabilidade, em que é preciso preservar o ambiente para as gerações futuras. O detalhe é também um indicativo de que os grandes embates da obra perpassam pela ótica da relação pai *versus* filho, tendo como maiores expoentes José Leôncio e seu herdeiro, Jove.

Tema central, a história do filho que não sabia da existência do pai e que o descobre já adulto manifesta os conflitos e as conciliações entre formas de vida cidadãos distintas. Urbano e rebelde, o jovem encontra um pai fincado nas tradições e feliz por encontrar seu herdeiro e lhe ensinar os segredos da terra. Filho de um fazendeiro que ficou rico com a criação de cabeças de gado, Jove é vegano, o que deixa o pai em estado de choque após o jovem se negar a comer o churrasco da festa preparada por José Leôncio para sua chegada.

No decorrer da trama, fica evidente que ambos encaram de forma distinta a relação sustentável com a vida animal. Ainda nos primeiros capítulos, José Leôncio evidencia que os animais de sua fazenda são criados com uma “vida tão digna” quanto qualquer pessoa que ali mora. Ele explica a importância da castração como uma forma de evitar brigas entre os bois, os salvando da morte, e não por maldade. Ele também exalta a maneira quase ritualística do consumo da proteína animal:

E é em respeito a essas vidas que nós tiramos, que nós comemos tudo, de cabo a rabo. Nós tiramos desses bichos nosso sustento, nossa sobrevivência. E, pra isso, você pode ter certeza que nós não maltratamos nenhuma vez (Pantanal, 2022, cap. 8)⁷.

Essa mesma dificuldade de conciliação entre pai e filho simboliza parte do conflito entre natureza e cultura, tal como a dimensão de oposição entre tradição e inovação. Ambos prezam a preservação da natureza e são fascinados pelo microuniverso do Pantanal; porém, eles possuem formas cidadãs de agir distintas sobre a sustentabilidade, que, pouco a pouco, são conciliadas.

As formas cidadãs de agir podem ser identificadas quando relacionadas às questões de sustentabilidade do bioma pantaneiro, como, por exemplo, na cena em que o pai explica ao filho que nenhum animal do *Pantanal* é maltratado ou caçado, a exemplo das onças e sucuris: “A gente só abate um animal se tiver um propósito maior”, ressalta o peão, que, quando confrontando pelo filho sobre o que justifica a morte de um boi no abate, responde: “A vida (sustento) de tantos outros” (Pantanal, 2022, cap. 18). O lado ambiental da telenovela é destacado em momentos como nesse diálogo, num tom didático, demonstrando que o Pantanal não é apenas o cenário, mas, sim, uma personagem central na trama.

Dentro dessas estratégias discursivas de proteção ao meio ambiente, encampadas pela telenovela, o manejo dos Leôncio com o gado também tem destaque (“Bicho como esse não se pega no laço” – Pantanal, 2022, cap. 1). Grandes mananciais, as águas do bioma são constantemente celebradas: “Quem reina aqui são as águas. Elas vão, vêm, fazendo tudo se dobrar à sua força, seus caprichos, suas vontades. [...] Enquanto esse Pantanal tiver água, a cobiça do homem não tem vez”, diz Eugênio (Almir Sater) no terceiro capítulo (Pantanal, 2022). Outra fala recorrente de José Leôncio é que ele jamais sairá do local: “Meu coração tá enterrado aqui nessa fazenda. Nessa aqui eu tenho prazer, nas outras eu faço negócio” (Pantanal, 2022, cap. 13).

A oposição natureza e cultura é também figurativizada quando Zé Leôncio se apaixona por Madeleine (Bruna Linzmeyer/Karine Teles), mãe de Jove – desde o choque inicial das roupas, quando Zé Leôncio chega ao bar onde a conhece, aos hábitos, reforçando, em toda a narrativa, os antagonismos entre as duas formas de vida.

7 O capítulo 8 da nova versão de *Pantanal* foi exibido em 5 de abril de 2022.

Mimada e criada no Rio de Janeiro, a jovem tem um amor arrebatador pelo peão Leôncio e deixa a vida de privilégios para morar no Pantanal, ambiente que, para ela, é desconhecido, rapidamente se tornando também inóspito. A relação do casal não resiste à diferença de culturas. Ainda na primeira fase da obra, no capítulo 8, quando chega ao Pantanal, Madeleine estranha a imensidão e diz: “Meu Deus, aqui é o fim do mundo”, no que escuta de Eugênio, seu condutor na chalana (embarcação de transporte): “Ao contrário, dona. Aqui é o começo dele” (Pantanal, 2022).

Pantanal configura-se como uma telenovela que recorre a uma visualidade de planos abertos para representar e constituir a paisagem pantaneira como uma personagem onipresente. Aqui, a ideia de paisagem pode ser entendida “como uma unidade entre pessoas e o mundo, como um espaço, vivido e compartilhado por gente, e, ao mesmo tempo, marcado por uma especificidade pictórica e uma materialidade intrincada e complexa”, como conceitua Pryston (2018, p. 70), que coloca a paisagem para além da função de ornamento cênico. Na obra, a paisagem do Pantanal é racionalizada por um olhar que busca naturalizá-la em seus aspectos culturais, sociais e míticos.

Dirigida por Rogério Gomes, em seus 60 primeiros capítulos, e por Gustavo Fernandez, no restante de seus 167 capítulos, a telenovela utiliza suas câmeras para levar o espectador para dentro do bioma Pantanal. Em várias cenas, o “olhar” acompanha o curso do rio a ponto de quase entrar nas águas, ou de se embrenhar pela vegetação. A relação entre humanos e animais selvagens é outro ponto bastante ressaltado na fotografia e na caracterização da trama. O ápice desse movimento está nas personagens Maria Marruá (Juliana Paes) e a filha Juma Marruá (Alanis Guillen), que se transformam em onça, ponto alto do tom de realismo fantástico da obra. A transmutação da mulher em onça, mesmo que obviamente utilizando efeitos gráficos, é exibida de maneira muito natural – assim como a do personagem Velho do Rio (Osmar Prado), que se “transmuta” em sucuri.

Com características místicas, de um Pantanal como um “tesouro perdido de nós”, como canta a música de abertura, o bioma é o grande protagonista da telenovela. A natureza impõe-se em todos os capítulos, seja pelas imagens, seja por meio das personagens. Isso é visto logo no primeiro capítulo, no encontro de Joventino (Irlandhir Santos), pai de José Leôncio, com o lugar onde conquistaria um rebanho e faria sua fazenda. A descoberta traz o encanto e o respeito

pela natureza: “Nesse Pantanal de meu Deus, não conhecemos nada por esses lados [...]. A natureza aqui fala e fala mais alto que os homens” (Pantanal, 2022, cap. 1) – uma exaltação de sua importância e de sua beleza, que contrasta com a realidade enfrentada pelo bioma, o qual corre o risco de desaparecer nos próximos 70 anos, conforme pesquisas científicas, diante de sua crescente degradação e das mudanças climáticas em curso (Andrade, 2021).

Como exposto, a chegada de Jove na fazenda cria uma luta entre a manutenção e a mudança entre os diferentes, numa tensão entre o meio ambiente e as formas de vida urbanas que são constantemente postas em debate para representar um novo entendimento de cidadania – plural, diverso e sustentável. Mesmo com essa ponte de diálogos presente na trama, não é possível negar as contradições existentes em torno da família que protagoniza a telenovela. Afinal, ao mesmo tempo que assumem para si um papel de defensores do bioma pantaneiro de diferentes formas, eles usufruem dele para o agronegócio, em um discurso de desenvolvimento sustentável, que, na prática, se tornou inviável para região. Isso porque é devido à atuação do agronegócio que a região sofre com perda da sua vegetação nativa. Em 1990, quando a telenovela original foi gravada, as fazendas representavam 7,3% do bioma; em 2020, no entanto, esse número saltou para 16,2%, quando 23.000 km² de cobertura vegetal foram devastados, dez vezes mais que no período entre 2000 e 2018, segundo dados da ONG SOS Pantanal (Capuano, 2022).

O diálogo entre as personagens humanas ocorre, mas, com a personagem principal, o próprio Pantanal, é desenvolvido de forma enviesada, com planos que representam sua beleza, mas que ocultam uma realidade gritante de degradação que perdura há décadas. A telenovela, desse modo, exhibe um microuniverso fantástico, que critica a exploração socioambiental, mas que, por si só, é insuficiente para compreender uma realidade complexa em que agentes econômicos, políticos e sociais atuam na exploração do bioma.

7 Considerações finais

Este capítulo buscou compreender como a ideia de sustentabilidade é apropriada e apresentada em *Pantanal* (2022), a fim de construir e/ou ressignificar o imaginário cultural sobre cidadania na telenovela brasileira durante a era do *streaming* e contribuir para a marca de brasilidade. Com o estabelecimento

de um imaginário global consolidado mediante obras distribuídas por plataformas de *streaming*, apresentaram-se mais em evidência pautas sobre diversidade e questões ambientais.

Assim, neste trabalho, a ideia de sustentabilidade foi discutida especialmente pela noção de desenvolvimento sustentável, que busca conciliar questões sociais, econômicas, ambientais e culturais. Nesse sentido, a sustentabilidade pode ser alcançada e sustentada como uma prática de cidadania, reforçando a conciliação de diferentes formas de vida na construção de futuros sustentáveis.

A partir desse entendimento, a marca de brasilidade expressa por *Pantanal* (2022) é representativa, nas suas dimensões produtiva e narrativa, na correlação entre sustentabilidade e cidadania. O bioma pantaneiro surge como uma personagem onipresente e simbólica de algo que precisa ser mantido para gerações futuras, sendo um cenário de embates que visam a um bem comum e sustentável.

Como mostramos, a chegada de Jove à fazenda estabelece uma luta entre a manutenção e a mudança entre os diferentes, numa tensão entre o meio ambiente e as formas de vida que representam um novo entendimento de cidadania – plural, diverso e sustentável. Por outro lado, José Leôncio pode ser encarado como um ponto de contradição sobre o desenvolvimento sustentável, agregando na sua figura um fazendeiro bem-sucedido por explorar a natureza, ao mesmo tempo que encara o Pantanal com espiritualidade.

A obra, então, dá uma visão que mantém tradição e inovação como dois polos importantes, inicialmente distintos, mas que se misturam ao final: pai no mundo do filho, e filho no mundo do pai. Essa mescla promove pontos de vista sobre o Pantanal e formas cidadãs de agir em face da necessidade urgente de atuar de maneira sustentável no âmbito socioambiental. Assim, a telenovela explora uma concepção de sustentabilidade em que a tradição deve se unir à inovação para salvar o bioma, num movimento fundamental de conciliação geracional.

Apesar da abordagem ter se limitado à telenovela *Pantanal*, é salutar indicar que essa é uma pequena amostragem sobre como as telenovelas brasileiras ajudam a constituir o imaginário cultural de diferentes brasilidades de seu respectivo contexto produtivo. Entre os elementos das linhas narrativas e as representações de diferentes paisagens, cada telenovela constrói um mundo próprio, que, indiferentemente de qual período histórico ou de quão fantasioso seja seu enfoque, está alinhado com a conjuntura histórica de seu público na ocasião de sua produção.

Esse diálogo com o público é o que ajuda a estabelecer parâmetros mínimos de um agir cidadão entre a ficção e o cotidiano, retroalimentando o imaginário sobre cidadania, num contrato que vai além da crença no mundo representado, interligando criticamente pautas e interesses mútuos entre sujeitos e personagens – um jogo de espelhos de formas de vida cidadãs refletidas que rompem com uma noção burocrática e política de cidadania, para constituir afetividades conciliatórias e imaginários de futuros possíveis. Em uma realidade na qual o futuro é desenhado por desastres ecológicos e por polaridades políticas que dividem famílias, as telenovelas podem servir como um reflexo para expandir o olhar para novas possibilidades sociais, políticas e ambientais, fora dos caminhos tradicionais de agir cidadão, na busca de novos futuros e de novas marcas de brasilidades.

Assim, as questões levantadas aqui representam apenas um recorte sobre *Pantanal* (2022), que pode ser expandido para outras perspectivas e obras da Globo, especialmente aquelas que assumem o *Guia de Produções Verdes*. Além disso, é necessário acompanhar a implementação das estratégias de ESG da emissora como um modelo nacional de produções audiovisuais sustentável que pode ser replicado.

Referências

ABERTURA da novela *Pantanal* [Rede Manchete 1990]. [S. l.: s. n.], 2008. 1 vídeo (ca. 1 min). Publicado pelo canal AARS. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hfth1z2rHB8>. Acesso em: 5 jul. 2025.

ANDRADE, T. Cientistas dizem que se gestão do clima continuar como está o Pantanal deixará de existir. G1, Mato Grosso, 12 nov. 2021. Disponível em: <https://g1.globo.com/mt/mato-grosso/noticia/2021/11/12/cientistas-dizem-que-se-gestao-do-clima-continuar-desta-forma-o-pantanal-como-conhecemos-deixara-de-existir.ghml>. Acesso em: 5 jul. 2025.

APÓS casos de racismo e assédio, Globo cria diretoria de diversidade com meta ousada. UOL, [s. l.], 26 out. 2022. Disponível em: <https://noticiasdatv.uol.com.br/noticia/mercado/apos-casos-de-racismo-e-assedio-globo-cria-diretoria-de-diversidade-com-meta-ousada-91577>. Acesso em: 5 jul. 2025.

BEON. 60% das empresas não contam com estratégias ESG. *Valor Econômico*, [s. l.], 5 out. 2022. Disponível em: <https://valor.globo.com/conteudo-de-marca/beon/noticia/2022/10/05/60porcento-das-empresas-nao-contam-com-estrategias-esg.ghml>. Acesso em: 5 jul. 2025.

BIANCHINI, M.; CAMIRIM, B. Mais histórias, mais vozes: Netflix e a promessa da diversidade na tela. *Revista Latinoamericana de Ciencias de la Comunicación*, [s. l.], v. 17, n. 31, p. 156-166, 2019. Disponível em: <https://revista.pubalaic.org/index.php/alaic/article/view/552/555>. Acesso em: 19 jun. 2025.

BOFF, L. *Sustentabilidade: o que é – o que não é*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2013.

BUCCI, E. Ainda sob o signo da Globo. In: BUCCI, E.; KEHL, M. R. (org.). *Videologias: ensaios sobre televisão*. São Paulo: Boitempo, 2004. p. 220-240.

CANDIDO, A. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos, 1750-1880*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.

CAPUANO, A. O Pantanal da novela dos anos 90 mudou: e pouco se parece com o de 2022, *Veja*, [s. l.], 14 mar. 2022. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/coluna/tela-plana/o-pantanal-da-novela-dos-anos-90-mudou-e-pouco-se-parece-com-o-de-2022>. Acesso em: 10 abr. 2025.

CATELA, E. Y. S.; LINS, H. N.; MARIGA, C.; MANEVY, A. *Retratos do audiovisual catarinense: economia e políticas públicas*. Florianópolis: Fundação Catarinense de Cultura, 2021.

DI FELICE, M. *A cidadania digital: a crise da ideia ocidental de democracia e a participação nas redes digitais*. São Paulo: Paulus, 2021.

DURANT, G. *As estruturas antropológicas do imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

ELKINGTON, J. *Cannibals with Forks: the Triple Bottom Line of 21st Century Business*. Oxford: Capstone, 1997.

FONTANILLE, J. Les formes de vie. *Recherches Sémiotiques/ Semiotic Inquiry*, Montreal, n. 13, p. 5-12, 1993. Disponível em: <https://semiotica.fflch.usp.br/sites/semiotica.fflch.usp.br/files/inline-files/Pr%C3%A9sentation%20-%20Les%20formes%20des%20vie%20-%20Jacques%20Fontanille%20%281993%29.pdf>. Acesso em: 29 jun. 2025.

FRIEDRICH, C.; FESER, D. Combining knowledge bases for small wins in peripheral regions. An analysis of the role of innovation intermediaries in sustainability transitions. *Review of Regional Research*, [s. l.], v. 44, p. 211-236, 2024. Disponível em: <https://link.springer.com/article/10.1007/s10037-023-00192-7>. Acesso em: 19 jun. 2025.

GLOBO. *Cartilha Produções Verdes*. 2. ed. Rio de Janeiro: Globo, 2022. Disponível em: <https://globoir.globo.com/Download.aspx?Arquivo=YsgYt69G0OysBaLoKegS6Q==&linguagem=pt>. Acesso em: 5 jul. 2025.

GLOBO. Globo lança Guia de Produções Verdes. *Globo*, [s. l.], 18 ago. 2023a. Disponível em: <https://somos.globo.com/novidades/noticia/globo-lanca-guia-de-producoes-verdes.ghtml>. Acesso em: 10 abr. 2025.

GLOBO. *Guia de Produções Verdes*. [S. l.]: Globo, 2023b. Disponível em: <https://globoir.globo.com/Download.aspx?Arquivo=YsgYt69G0OysBaLoKegS6Q==>. Acesso em: 7 abr. 2025.

GLOBO. *Menos é Mais*. [S. l.], 22 mar. 2017. Disponível em: <https://somos.globo.com/valor-social/menos-e-mais/noticia/menos-e-mais.ghtml>. Acesso em: 7 abr. 2025.

GLOBO. *Política ambiental*. Rio de Janeiro: Globo, 2018. Disponível em: <https://globoir.globo.com/Download.aspx?Arquivo=Jgv+VBpd0F0AYrI1/LStgA==&linguagem=pt>. Acesso em: 5 jul. 2025.

GLOBO. *Relatório 2021 – Jornada ESG: fazer a diferença é todo dia*. Rio de Janeiro: Globo, 2022. Disponível em: https://globoir.globo.com/esg/dist/pdf/GLOBO_RS22_POR.pdf. Acesso em: 7 abr. 2025.

HAMBURGER, E. *O Brasil antenado: a sociedade da telenovela*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

HAMBURGER, E. Telenovelas e interpretações do Brasil. *Lua Nova: Revista de Cultura e Política*, São Paulo, n. 82, p. 61-86, 2011. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ln/n82/a04n82.pdf>. Acesso em: 5 jul. 2025.

KANTAR IBOPE MEDIA. *Inside video 2023*: vídeo, estado de evolução. [S. l.: s. n], 2023. Disponível em: https://kantaribobemedia.com/wp-content/uploads/2023/03/Kantar-IBOPE-Media_Inside-Video-2023.pdf. Acesso em: 8 jul. 2024.

KRENAK, A. *Futuro ancestral*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

LOPES, M. I. V. Para uma revisão das identidades coletivas em tempo de globalização. In: ANAIS DO 13º ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 2004, São Bernardo do Campo. *Anais eletrônicos...*, Galoá, 2004. Disponível em: <https://proceedings.science/compos/compos-2004/trabalhos/para-uma-revisao-das-identidades-coletivas-em-tempo-de-globalizacao?lang=pt-br>. Acesso em: 29 jun. 2025.

LOPES, M. I. V. Telenovela como recurso comunicativo. *MATRIZES*, São Paulo, v. 3, n. 1, p. 21-47, 2009. Disponível em: <https://revistas.usp.br/matrizes/article/view/38239/41021>. Acesso em: 29 jun. 2025.

MARTÍN-BARBERO, J. *Cidadanias em cena: performance, política e direitos culturais*. *Hemispheric Institute*, 2009. Disponível em: <https://hemisphericinstitute.org/pt/enc09-academic-texts/item/679-staging-citizenship-performance-politics-and-cultural-rights.html>. Acesso em: 25 jun. 2025.

MASSAROLO, J.; MESQUISTA, D. O impacto ambiental da telenovela Pantanal: um estudo sobre indicadores de sustentabilidade audiovisual. In: ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 32., 2023, São Paulo. *Anais [...]*. Campinas: Galoá, 2023. Disponível em: <https://proceedings.science/compos/compos-2023/trabalhos/o-impacto-ambiental-da-telenovela-pantanal-um-estudo-sobre-indicadores-de-susten?lang=pt-br>. Acesso em: 16 jun. 2025.

ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS (ONU). Comissão Mundial sobre Meio Ambiente e Desenvolvimento. *Nosso futuro comum*. 2. ed. Rio de Janeiro: FGV, 1991.

PANTANAL. Direção: Gustavo Fernández; Rogério Gomes; Walter Carvalho. Roteiro: Benedito Ruy Barbosa; Bruno Luperi. Produção: Estúdios Globo (TV Globo). (8500 min). Rio de Janeiro: TV Globo, 2022.

PRYSTON, A. F. Uma pálida neblina: paisagem e melancolia no cinema italiano moderno. *Galáxia*, São Paulo, n. 39, p. 53-71, 2018. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/gal/a/jz5kX4YHYDXhX7y9HyKG4PB/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 19 jun. 2025.

RIBEIRO, A.; SACRAMENTO, I. A renovação estética da TV. In: RIBEIRO, A.; SACRAMENTO, I.; ROXO, M. (org.). *História da televisão no Brasil: do início aos dias de hoje*. São Paulo: Contexto, 2010. p. 110-135.

SARTORI, S.; LATRÔNICO, F.; CAMPOS, L. M. S. Sustentabilidade e desenvolvimento sustentável: uma taxonomia no campo da literatura. *Ambiente e Sociedade*, São Paulo, v. 17, n. 1, p. 1-22, 2014. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/asoc/a/yJ9gFdvCWtxMR5hyWtRR6SL/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 7 abr. 2025.

SILVA, J. P. Nota Crítica sobre Cidadania no Brasil. *Ideias*, v. 1, n. 1, 2010, p. 95-119. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/ideias/article/view/8649307/15862>. Acesso em: 5 jul. 2025.

TAVOLARO, S. B. F. Para além de uma “cidadania à brasileira”: uma consideração crítica da produção sociológica nacional. *Revista Sociologia Política*, Curitiba, v. 17, n. 32, p. 95-120, 2009. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rsocp/a/TFR5B7Q4qqysHpYgR69ddgx/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 29 jun. 2025.

VARONI, P. *Piauí: brasilidade e memória no jogo discursivo contemporâneo*. 2008. 177 f. Tese (Doutorado em Linguística) – Programa de Pós-Graduação em Linguística, Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2008. Disponível em: <https://repositorio.ufscar.br/items/54d75198-7ef5-4e5a-843e-6a5bcab4e606>. Acesso em: 7 abr. 2025.

VEIGA, J. E. Conceitos e valores. *Valor Econômico*, [s. l.], 26 ago. 2022. Disponível em: <https://valor.globo.com/opiniaao/coluna/conceitos-e-valores.ghtml>. Acesso em: 19 jun. 2025.

WILLIAMS, R. *Televisão: tecnologia e forma cultural*. São Paulo: Boitempo, 2016.

Qualidade audiovisual e cidadania: criação, circulação e experiência estética na análise do Velho do Rio em *Pantanal*

Gabriela Borges (coordenadora)
Daiana Sigiliano (vice-coordenadora)

Eutália Ramos
Larissa Oliveira
Ana Paula Dessupoio Chaves
Júlia Garcia
Gustavo Furtuoso
Hsu Ya Ya
Isadora Imbelloni Ignácio

1 Introdução

Esta pesquisa tem o intuito de analisar o arco narrativo do Velho do Rio e as ações de transmediação desenvolvidas para a divulgação da telenovela no que diz respeito à relação entre o personagem e as temáticas ambientais, a fim de perceber como esses pontos inseridos na trama são reverberados pelo público e se, de algum modo, propiciam o desenvolvimento da literacia midiática (Livingstone, 2007; Livingstone; Lunt, 1994; Orozco, 2021).

A análise abrange a discussão sobre a qualidade da criação, a circulação propiciada pelas ações de transmediação e a experiência estética dos telespectadores interagentes gerada pela conversação em rede, conforme estudos que têm sido desenvolvidos no Observatório da Qualidade no Audiovisual (Borges *et al.*, 2022). Tem como objetivo estudar o modo como o *remake* de *Pantanal* (2022) pauta e explora as questões ambientais num contexto de degradação ambiental vigente durante a sua exibição. Pretende ainda discutir o

potencial pedagógico espontâneo da ficção (Lopes, 2009), no sentido de promover a responsabilidade ambiental e, mais amplamente, a formação cidadã, a partir de ações que, mesmo implícitas na fruição da obra audiovisual, fomentam discussões relevantes e promovem o desenvolvimento da literacia midiática na sociedade.

2 O universo ficcional de *Pantanal* e a abordagem metodológica do estudo

Entre os anos 1990 e 2010, a teledramaturgia de Benedito Ruy Barbosa ficou conhecida por trabalhar questões relacionadas à terra, como em *O Rei do Gado* (TV Globo, 1996), *Terra Nostra* (TV Globo, 1999), *Cabocla* (TV Globo, 2004) e *Sinhá Moça* (TV Globo, 2006). Além da ancoragem na temática rural, a experimentação audiovisual também se tornou traço característico do autor (Jacob, 2004; Pereira, 2018). Essa abordagem da natureza, presente nas tramas de Benedito, é traduzida pela cenografia e, em *Pantanal* (2022), assume papel central.

Becker (2018) afirma que a popularidade e a importância da trama para a ficção seriada nacional se configuram a partir de dois pontos centrais: o contexto político da época e a renovação da linguagem proposta pela telenovela. No mês de estreia de *Pantanal*, os brasileiros tiveram suas cadernetas de poupança confiscadas pelo governo do ex-presidente Fernando Collor, o que inviabilizou os sonhos de consumo de muitos deles. Desta forma, ao explorar um universo distante da modernidade e da vida urbana, *Pantanal* (1990) ofereceu ao público um mundo em que os bens materiais ocupavam outro *status*.

Ao remeter ao realismo mágico, a atração da Rede Manchete também ia ao encontro de uma discussão emergente no início dos anos 1990, visto que foi lançada no Ano Internacional do Meio Ambiente, antecipando questões como a ecologia, a preservação do meio ambiente e o desenvolvimento sustentável, que posteriormente seriam tratados no contexto da Conferência Mundial sobre Meio Ambiente e Desenvolvimento, a Eco-92 (Machado; Becker, 2008).

Inspirado no universo criado por Benedito Ruy Barbosa, o *remake* de *Pantanal* (2022) estreou em março de 2022, na faixa das 21h. A trama da Globo é escrita pelo neto de Benedito, Bruno Luperi, que afirma ter precisado fazer uma série de mudanças na trama. Tais alterações no roteiro original abrangem tanto a criação de novos arcos narrativos, explorando questões contemporâneas, como o

exibicionismo nas redes sociais, quanto a reformulação no modo em que assuntos como machismo e homofobia foram abordados em 1990. Além disso, o contexto histórico no qual se deu o lançamento do *remake*, marcado pela exacerbação do conservadorismo, pela polarização política e pela negligência ao meio ambiente, também é importante para se compreender como as temáticas tratadas na nova versão foram atualizadas a fim de dialogar com a sociedade contemporânea.

Os personagens desempenham um papel fundamental na materialização dessas temáticas, e o apelo ao realismo mágico se dá numa aproximação das pessoas e dos fenômenos presentes no universo ficcional com a tradição e o folclore brasileiro. Como pontua Chiampi (1980), o realismo mágico usa o natural e o sobrenatural numa relação não disjuntiva de isotopias. Assim, figuras como Juma (Alanis Guillen) e o Velho do Rio (Osmar Prado) são construídos como entidades extraordinárias que protegem a mata e os animais, mas que ainda são críveis na realidade ficcional.

O *remake* revisita o personagem Velho do Rio e o ator da versão original, Cláudio Marzo, numa cena que utiliza trechos de imagens da década de 1990, trazendo uma memória afetiva ao público e uma ideia de continuidade na missão de preservação do Pantanal e de sua biodiversidade. Outro uso interessante de imagens é feito com cenas reais da devastação que ocorreu no Pantanal brasileiro em 2019 e 2020. De acordo com Moreira (2022), na matéria do G1: “Imagens de queimadas em ‘Pantanal’ são reais e mostram impactos no bioma”, o bioma foi atingido pela maior tragédia de sua história recente, com incêndios que destruíram cerca de quatro milhões de hectares, o que corresponde a 26% de sua área, causando a morte de dez milhões de animais (Moreira, 2022). As imagens reais foram incluídas num capítulo da trama em que um incêndio destrói a mata e diversas espécies. Entendendo o potencial da telenovela como recurso comunicativo para a construção da cidadania (Lopes, 2009), o uso de tais imagens, assim como outras estratégias adotadas, ressaltam as mudanças ocorridas no pantanal brasileiro e servem como alerta para as políticas ambientais vigentes.

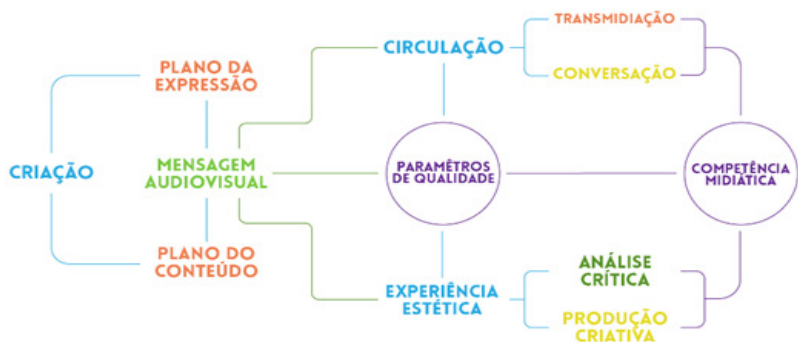
Como parte das estratégias que têm sido adotadas pelo Grupo Globo, os capítulos de *Pantanal* foram disponibilizados no Globoplay após a exibição na TV aberta. Para engajar os telespectadores, o Grupo Globo criou diversas ações de transmidiação. O site da telenovela no GShow reuniu os resumos dos principais arcos narrativos da trama, conteúdos detalhando o processo criativo e

vídeos explicativos sobre a mudança de fase da história. No X (antigo Twitter), a emissora também desenvolveu estratégias direcionadas para a *social TV*. À medida que os capítulos iam ao ar, o perfil @tvglobno no *microblogging* reforçava o *appointment television*¹, destacando pontos importantes do enredo e os ressignificando com memes e GIFs.

Portanto, este estudo propõe analisar as ações do Grupo Globo relacionadas ao tratamento de questões ambientais, tendo como foco o arco narrativo do personagem Velho do Rio. A pesquisa abrange a circulação de conteúdos pelo Globoplay, pelos sites e redes sociais digitais da emissora. Inspirado no universo criado por Benedito Ruy Barbosa, o estudo busca investigar se a cultura e a biodiversidade do Pantanal brasileiro são utilizadas como recurso para abordar temas relacionados à cidadania e favorecer o desenvolvimento da literacia midiática, por meio da pedagogia espontânea promovida pela ficção (Lopes, 2009).

A partir da proposta metodológica desenvolvida por Borges *et al.* (2022) no Observatório da Qualidade no Audiovisual, a análise abrange as etapas da criação, da circulação e da experiência estética, tendo em conta tanto os elementos que compõem a produção audiovisual e sua divulgação quanto a perspectiva do público em relação à representação da natureza empregada pela telenovela no contexto de degradação ambiental vigente durante a exibição do *remake*.

Figura 1 – Modelo teórico-metodológico de análise de séries ficcionais



Fonte: Borges *et al.* (2022, p. 14).

1 V com hora marcada, assistir ao programa no seu horário original de exibição.

No modelo proposto, é possível observar a relação entre qualidade audiovisual e o desenvolvimento de habilidades de competência midiática, considerando a criação e a repercussão da obra e o papel do público. Em relação à criação, as obras são analisadas a partir de seus elementos estéticos constituintes e da produção de sentido gerada. No plano de conteúdo, temos a investigação da narrativa e dos personagens; no plano de expressão, os elementos estilísticos, isto é, paisagem sonora, fotografia, ambientação e edição; e na mensagem audiovisual, os parâmetros de qualidade da ficção, ou seja, oportunidade, ampliação do horizonte do público, diversidade, originalidade, entre outros. Estes parâmetros de qualidade se relacionam com as habilidades da competência midiática a partir da circulação de conteúdos nas redes e da experiência estética do público. Na circulação, analisamos as estratégias de transmidiação usadas pelas empresas de mídia e a experiência estética dos telespectadores interagentes a partir da conversação em rede gerada por meio dos comentários nas redes sociais digitais. Os parâmetros de qualidade da circulação abrangem o diálogo com/entre plataformas na divulgação de um produto audiovisual; a clareza da proposta transmídia; a solicitação da participação ativa do público e a expansão de universos por meio das ações de transmidiação. Estes nos permitem refletir sobre o modo como o

público tem acesso, se interessa e se engaja com os conteúdos disponibilizados, a fim de indagar em que medida está sendo convocado e provocado a reagir de um modo que possa estimular, ou não, a competência midiática (Borges *et al.*, 2022, p. 26).

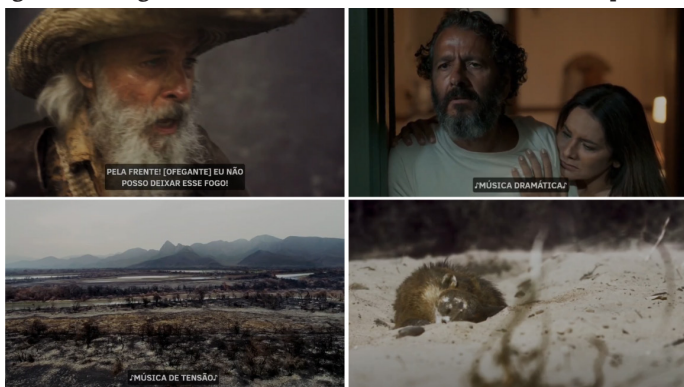
3 Análise da criação audiovisual

A análise da criação audiovisual é realizada a partir da seleção de dois capítulos que trazem momentos de destaque para o arco narrativo do personagem Velho do Rio. A primeira sequência de análise refere-se a um incêndio que aconteceu na trama e que utilizou imagens reais de queimadas que ocorreram no Pantanal brasileiro. O capítulo 80, que retrata este incêndio, foi o mais comentado pela crítica, pela imprensa e pelos telespectadores interagentes. A segunda sequência de análise foi extraída do capítulo 167, que encerra a telenovela, e mostra a passagem da figura do Velho do Rio de pai para filho, com um aguardado reencontro entre os dois num ambiente onírico e simbólico.

O capítulo 80 foi ao ar no dia 28 de junho de 2022 e trouxe como principal acontecimento um incêndio que afetou grandes extensões do bioma pantaneiro. A partir da análise audiovisual das cenas, podemos verificar algumas regras formais que a telenovela utiliza para estimular o telespectador a refletir sobre os temas apresentados. A sequência é dividida em duas partes distintas, com a intercalação de intervalos comerciais e outras cenas entre ambas. No primeiro trecho, vemos o Velho do Rio caminhando pelas matas no momento em que o fogo começa a se espalhar. Ele traz um semblante desesperado e comovido, além de dizer que precisa parar as chamas a todo custo. Num momento posterior, quando a cena é retomada em sua segunda parte, ela é antecidida por outra cena, desta vez com Zé Leôncio (Marcos Palmeira), que olha pela janela dizendo ter um pressentimento que algo ruim estava para acontecer.

Nesta primeira seção, podemos verificar a utilização de um aspecto recorrente ao melodrama presente nas telenovelas, que é o foco nas relações entre personagens e em suas reações aos acontecimentos da trama, com destaque dado, por exemplo, às suas expressões faciais (Gledhill; Williams, 2018). Os semblantes e as falas de ambos os personagens preparam o telespectador para assistir a algo que já se sabe que será negativo. A fala do Velho do Rio, inclusive, pontua diversos argumentos sobre a maneira que um incêndio como aquele afeta a fauna e a flora locais. Dessa forma, antecipam o tom da cena e indicam ao público uma forma de assistir a ela, anunciando a dimensão da destruição representada pelo incêndio que seria mostrado a seguir.

Figura 2 – Imagens documentais utilizadas no incêndio do capítulo 80



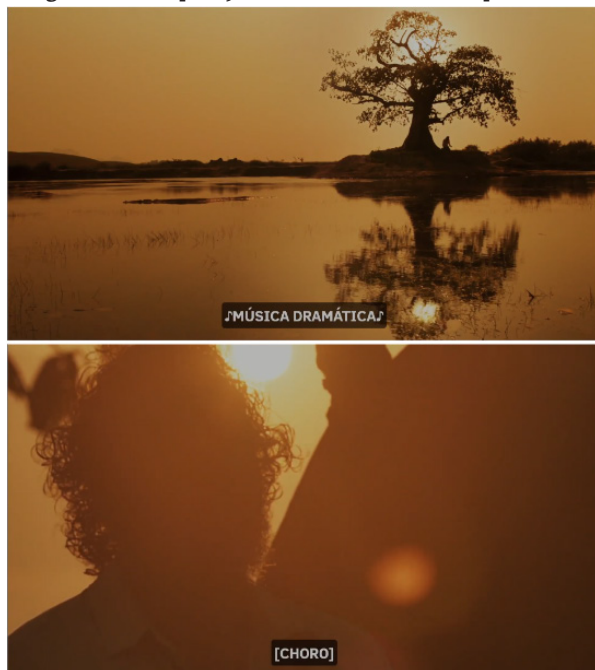
Fonte: Capturas de tela de *Pantanal* (2022).

No segundo trecho da sequência, temos as cenas do incêndio de fato. Destacamos, assim, a experimentação audiovisual ao utilizar cenas documentais e jornalísticas de incêndios que aconteceram no Pantanal brasileiro nos anos anteriores. O *remake* de *Pantanal*, assim como a obra original dos anos 1990, subverte algumas convenções narrativas características de telenovelas e inova na elaboração da linguagem audiovisual, atingindo uma qualidade artística que se destaca na programação televisiva. Essa construção com imagens reais mescladas a imagens ficcionais é uma experimentação que acontece de maneira pontual na telenovela, apenas neste capítulo e com este fim específico. Por configurar-se como um clímax narrativo, assim como ser a sequência mais potente no que toca à questão ambiental e à conscientização sobre a preservação do bioma, todo o trecho adquire uma decupagem e edição com ritmo específico que destoa da gramática audiovisual esperada pelo público para este tipo de obra.

O choque das imagens reais, que mesclam planos gerais abertos – dando a dimensão do tamanho da destruição – com planos fechados, que detalham individualmente as plantas e os animais afetados pelo fogo, chama a atenção do telespectador para a importância do que está sendo mostrado. A construção sonora também cria um tom que gera comoção e, depois, culmina em silêncio quando são exibidas imagens do dia posterior ao fogo, com animais mortos e paisagens inteiras consumidas. A isso se segue uma sucessão de imagens ritmada por um tambor fúnebre, que traz a ideia de luto e é mantido até a vinheta da telenovela indicar o intervalo comercial.

Esse tipo de cena, fora do padrão da telenovela, acontece em outros momentos da trama, como quando o Velho do Rio passa sua missão para o filho Zé Leôncio, que, a partir daquele momento, toma seu lugar. O encontro acontece no capítulo de encerramento de *Pantanal*. Situada num ambiente onírico e simbólico, a cena apresenta tons amarelados e alaranjados, como os de um pôr do sol, para criar uma atmosfera sagrada e mística. A posição do personagem e a maneira com que fala com seu pai evocam um diálogo entre o humano e o divino. A presença da água, da árvore e do reflexo da paisagem no rio ajudam a compor um quadro esteticamente elaborado que ressalta a beleza e a força da natureza.

Figura 3 – Composição visual simbólica no capítulo 167



Fonte: Capturas de tela de *Pantanal* (2022).

Os personagens são enquadrados em planos que não captam corpos inteiros, mas silhuetas que ficam à contraluz, e que se mesclam com sombras iluminadas pela luz dourada do sol. O diálogo é entrecortado, com grande espaçamento entre as falas. O ritmo da cena é mais lento do que o praticado nas demais cenas da obra. O diálogo de pai e filho funciona como uma mensagem de sabedoria da figura mística do Velho do Rio para o público. Ele transmite uma ideia de coexistência da sociedade e do meio ambiente, com respeito mútuo e responsabilidade partilhada entre todos para preservar o planeta e a sua biodiversidade. Ao final da cena, o Velho do Rio desaparece nas águas, tornando-se um só com elas e simbolizando a comunhão entre homem e natureza.

Os capítulos destacados, por serem momentos-chave da trama, apresentam um modo de narrar que evidencia o caráter experimental da obra e oferecem ao público uma teledramaturgia mais elaborada, que demanda atenção aos detalhes e às mudanças na gramática empregada para a compreensão dos significados. Além de

tais características, podemos apontar o aproveitamento das belezas naturais do bioma do Pantanal, destacando suas florestas, rios e animais ao longo da narrativa. A telenovela inscreve a natureza da região não só como ambientação e plano de fundo, mas como uma presença que dialoga com os demais mediante a figura do Velho do Rio e das imagens de natureza que trazem uma carga simbólica a partir da montagem.

Os aspectos considerados no plano do conteúdo têm como objetivo analisar a dramaturgia, incluindo tanto a composição dos personagens quanto a construção da narrativa. O desenvolvimento do arco narrativo do Velho do Rio apresenta duas fases, a primeira integra o capítulo de abertura e se estende até o nono. Na trama, acompanhamos a infância de Zé Leôncio com o seu pai, Joventino (Irândhir Santos). Os capítulos exploram a dinâmica da relação dos personagens e os aspectos culturais que envolvem o Pantanal. Na segunda fase, depois de se firmar como um grande criador do bovino-pantaneiro e passar os principais ensinamentos ao seu filho, Joventino renuncia aos bens materiais e vai viver na natureza, rompendo com qualquer contato com a vida de boiadeiro.

Como iremos detalhar adiante, apesar de serem compostos por intenções narrativas distintas, Joventino e o Velho do Rio apresentam semelhanças que funcionam como setas chamativas para o telespectador. Isto é, a mudança do personagem da primeira para a segunda fase da telenovela não se configura como uma lacuna interpretativa, pelo contrário, a inter-relação entre Joventino e o Velho do Rio é didaticamente sinalizada para o público a partir de alguns pontos. Abrangendo desde os recursos visuais como a barba, o chapéu e os trejeitos, até o perfil do personagem. Na primeira fase de *Pantanal*, Joventino representa uma espécie de guia moral para aqueles que integram o seu cotidiano; o personagem a todo tempo lidera, aconselha e reforça a importância de ter uma relação de respeito com a natureza. Com a mudança para a segunda fase, essas características ganham novas camadas interpretativas, tornando a construção do personagem mais densa.

O que se observa ao longo dos capítulos é o deslocamento da figura mundana representada por Joventino para um ser místico, que mantém uma ligação simbiótica com o ecossistema do qual faz parte. À medida que os capítulos vão ao ar – especialmente naqueles que compõem a amostra deste trabalho –, o personagem se firma como um dos principais recursos comunicativos da trama (Lopes, 2009), representando não apenas a mensagem de preservação

ambiental, mas também ampliando a produção de sentido de outros recursos do mundo ficcional. Entre eles, destacam-se a música de abertura, interpretada por Maria Bethânia, que diz: “Gente que entende e que fala a língua das plantas, dos bichos. Gente que sabe o caminho das águas, das terras, do céu” (Pantanal, 2022), e o trecho final da atração, em que Benedito Ruy Barbosa, em *off*, lê o seguinte texto:

“O homem é o único animal que cospe na água que bebe. O homem é o único animal que mata para não comer. O homem é o único animal que derruba a árvore que lhe dá sombra e fruto. Por isso, está se condenando à morte...” (Pantanal, 2022).

Nesse contexto, o Velho do Rio se torna uma das principais chaves de leitura para a compreensão das discussões ambientais propostas pela telenovela.

Os parâmetros da mensagem audiovisual destacados nesta análise – originalidade/experimentação, oportunidade e ampliação do horizonte do público – buscam refletir em que medida a criação audiovisual impulsiona, ou não, a leitura atenta e a reflexão crítica por parte do telespectador. A questão da originalidade pode ser discutida a partir da proposta estética que estimula um olhar contemplativo e reflexivo por parte do público a partir de cenas e diálogos de maior duração, ritmo mais lento e composições visuais elaboradas. Podemos identificar o parâmetro de oportunidade, uma vez que a obra foi lançada num momento em que o Pantanal brasileiro sofria com queimadas e desmatamento, juntamente a uma negligência e negacionismo do Governo Federal e do Ministério do Meio Ambiente. Ao acessar a memória e a nostalgia do público que assistiu à versão original dos anos 1990, o *remake* propõe uma comparação entre o estado de preservação do bioma ao longo de três décadas. Tal aspecto foi trabalhado a partir de arcos narrativos e da própria representação do estado atual da vegetação local.

Além de outras pautas sociais, como a discussão do machismo e da homofobia, uma crítica ao uso predatório da terra e a apresentação de alternativas sustentáveis configuram tentativas de ampliação do horizonte do público em relação às questões ambientais. Neste ponto, a figura do Velho do Rio funciona como um mentor que traz ensinamentos aos personagens da trama, valida suas ações, os corrige quando necessário e passa uma mensagem

de amor à terra e uso consciente de seus recursos. O potencial pedagógico espontâneo da ficção (Lopes, 2009) é explorado de dois modos. Primeiramente, a partir dos ensinamentos de alguns personagens, em especial o Velho do Rio, que usa frases de efeito e ditados populares para transmitir mensagens de cuidado com o meio ambiente. Além de ser estabelecido como uma figura folclórica, respeitável e sábia, ele atua como guia moral dos personagens em suas jornadas de crescimento pessoal e aprendizado.

O segundo modo abrange diálogos extensos, a simbologia dos elementos estéticos da cena, e por isso, demanda uma leitura mais atenta dos telespectadores interagentes. Este ponto pode ser observado na sequência final (capítulo 167) do Velho do Rio, em que o personagem e Zé Leôncio têm uma longa conversa. A cena explora enquadramentos pautados pelo contraste, ressaltando as relações pai/filho e divino/humano, assim como a conexão que ambos têm com o Pantanal. Entretanto, para compreender a produção de sentido da sequência, o telespectador terá que acionar o seu repertório midiático e, principalmente, as regras e códigos da trama.

4 Análise da transmediação

O protocolo de abordagem, monitoramento, extração e codificação das ações de transmediação realizadas pelo Grupo Globo durante a exibição de *Pantanal* abrangeu as redes sociais Instagram², TikTok³, YouTube⁴ e X⁵, além dos conteúdos publicados no site GShow⁶. O monitoramento teve início no dia 29 de dezembro de 2021 e se estendeu até 8 de outubro de 2022. Também foram considerados os dados coletados durante o pré-teste⁷, isto é, publicações que antecederam a estreia da trama.

A extração dos dados e metadados foi norteada pelas versões mais recentes das APIs (*Application Programming Interface*) das redes sociais e pelas especificidades da arquitetura informacional

2 TV Globo (@tvglobob), GShow (@gshow) e Globoplay (@globoplay).

3 TV Globo (@tvglobob) e Globoplay (@globoplay). O perfil do GShow (@gshow) foi criado em abril de 2023 e não há publicações sobre a telenovela.

4 TV Globo (@tvglobob) e Globoplay (@globoplay).

5 GShow (@gshow), TV Globo (@tvglobob) e Globoplay (@globoplay).

6 Para esta investigação, não consideramos o Facebook por entender que, na maioria dos casos, não são produzidos conteúdos específicos para a rede, ocorrendo reposts dos conteúdos publicados no Instagram e no X.

7 Realizado entre novembro de 2021 e fevereiro de 2024.

do Globo.com⁸. Posteriormente, codificamos manualmente apenas os conteúdos relacionados ao arco narrativo e à temática do meio ambiente. Para isso, delimitamos termos de busca primários (“Telenovela Pantanal”, “Bruno Luperi” e “Velho do Rio”) e secundários (“Desmatamento”, “Preservação” e “Meio Ambiente”). Por fim, as publicações foram analisadas a partir da proposta teórico-metodológica de Fechine *et al.* (2013). De acordo com os autores, as ações de transmediação abarcam duas grandes categorias: a de propagação, pautada pela retroalimentação e ressonância dos conteúdos, e a de expansão, em que as camadas narrativas completam e/ou desdobram a história central em distintas plataformas.

4.1 Instagram e TikTok

A análise dos perfis do Grupo Globo na rede social Instagram revela diferentes estratégias na divulgação da telenovela, demonstrando abordagens específicas aliadas à comunicação de cada janela. Entretanto, na rede social TikTok observamos que não houve o desenvolvimento de uma ação de transmediação para além de conteúdos reformatados; em sua maioria, os vídeos publicados eram idênticos aos divulgados nos perfis do Instagram.

O perfil @tvglobo no Instagram foi a principal janela de divulgação na rede social, concentrando o maior número de publicações em formatos distintos, com foco nos atores, personagens e cenas marcantes, em todo o período de exibição – incluindo meses antes da estreia. No perfil @gshow, observamos conteúdos humorísticos e interativos, estimulando o engajamento dos interagentes durante o período de exibição de *Pantanal*. Entretanto, no perfil @globoplay encontramos apenas publicações sobre a telenovela nos últimos dias de exibição, anunciando a disponibilidade da obra completa no catálogo online do *streaming*.

A primeira publicação no perfil da @tvglobo no Instagram que apresenta o personagem do Velho do Rio foi realizada em 13 de janeiro de 2022, dois meses antes da estreia da telenovela. O foco é o personagem e a antecipação do seu papel na narrativa: o guardião do Pantanal; também anuncia o ator Osmar Prado como intérprete

8 Filtramos os resultados de acordo com o período de exibição da telenovela e ordenamos com a opção “mais relevantes”. Embora tenha sido utilizado o motor de busca do portal GShow, postagens de outros portais do grupo Globo também apareceram nos resultados; por isso foi necessária uma seleção prévia das postagens considerando apenas as publicações do site sobre a trama e do GShow.

da versão do *remake*. Nesse mesmo período, encontramos outras publicações relacionadas ao Velho do Rio, com destaque para uma que expande o universo ficcional da obra com a animação “Lendas do Pantanal”, apresentando a história do personagem e a sua relação com a natureza.

Para a divulgação do capítulo 80, o perfil @tvglobob no Instagram utilizou o recurso carrossel de fotos como estratégia para divulgar as imagens que mesclam ficção e a realidade do incêndio no Pantanal, com o Velho do Rio em meio ao fogo. A sequência não solicitou diretamente a participação do público, mas motivou o interagente a comentar, com relatos de tristeza, reflexões sobre o uso das cenas reais e parabenizações à emissora. Além disso, foram observados comentários relacionados à política e aos crimes ambientais causados na região, evidenciando a compreensão do público sobre a importância da narrativa em televisão aberta (Figura 4). Nos perfis @gshow e @tvglobob no Instagram, porém, não identificamos conteúdos relacionados ao capítulo 80. O mesmo ocorreu nos perfis do TikTok, não há publicações relacionadas ao capítulo, mas possui outros conteúdos que abordam temas como desmatamento, preservação e meio ambiente. Essas publicações, embora sem ações diretas para o envolvimento ativo do público, geraram comentários sobre a temática, assim como no Instagram.

Figura 4 – Comentários no perfil @tvglobob no Instagram sobre o incêndio no Pantanal



Fonte: Instagram (2024).

Em contraste, o capítulo 167 teve uma divulgação mais ampla, principalmente no perfil @tvglobo no Instagram, com o uso predominante do formato vídeo e/ou *reel*, com trechos das cenas sendo compartilhados com o público. A cena da passagem da figura do Velho do Rio foi destacada nos perfis @tvglobo e @globoplay no Instagram em dois trechos distintos: um deles apresenta os personagens mergulhando no rio, enquanto o outro divulga o diálogo antes da passagem da missão de pai para filho. No TikTok, foi realizado um *repost* no perfil @globoplay do vídeo que foi publicado no perfil @globoplay no Instagram. Ainda na divulgação do capítulo 167, verificamos outra ação de *repost* nos perfis @tvglobo entre as redes sociais Instagram e TikTok. A publicação em vídeo é referente ao trecho final da telenovela, com a frase de Benedito Ruy Barbosa na tela e a sua voz em *off* lendo o texto.

De modo geral, identificamos que os perfis @tvglobo e @gshow no Instagram utilizaram cenas que ilustram o arco narrativo do personagem, destacando suas falas e apresentando o Velho do Rio como um sábio que oferece conselhos sobre a vida, os sentimentos e a relação do homem com a natureza. O perfil @tvglobo no Instagram usou uma abordagem promocional da telenovela, enquanto o @gshow apresentou uma proposta humorística, muitas vezes com estética memética, demonstrando não só o diálogo entre plataformas, mas também clareza na proposta nas ações de transmediação da telenovela de acordo com cada perfil de divulgação. Observamos também que, em algumas publicações, foi utilizado o recurso *collab* do Instagram para a promoção da telenovela. A ferramenta possibilita que uma mesma publicação seja realizada por mais de um perfil; nesse caso, verificamos publicações entre os perfis do Grupo e atores e/ou atrizes. Em contraponto, ao analisar os perfis do Grupo Globo no TikTok para divulgação de *Pantanal*, identificamos conteúdos reformatados, ou seja, que não adicionam novas camadas interpretativas, limitando-se apenas a *reposts* de conteúdos.

4.2 YouTube

Dos seis resultados que compõem a amostra, cinco são provenientes da programação televisiva: duas entrevistas com membros do elenco (programa *Encontro*), dois resumos/reprodução de cenas e uma reportagem sobre turismo no Pantanal (programa *Mais Você*). Além disso, houve também uma animação sobre o

personagem Velho do Rio que não foi originalmente veiculada na TV.

Dois vídeos são conteúdos reformatados (Fechine *et al.*, 2013). São chamadas televisivas de *Pantanal* exibidas durante os intervalos comerciais da emissora que recapitulam acontecimentos passados ou criam antecipação para os próximos capítulos. Ambas trazem cenas de um incêndio que ameaça a biodiversidade do bioma e as comunidades que vivem nele, sendo publicados em 28 e 29 de junho de 2022. A primeira delas, intitulada “Velho do Rio arrisca a vida para tentar evitar incêndio” (2022), é uma chamada de 30 segundos para o capítulo 80 e mostra o personagem tentando acabar com o fogo. A segunda é um resumo do mesmo capítulo com o título “Velho do Rio tenta impedir que fogo se espalhe pelo Pantanal e mais!” (2022). O destaque é dado ao personagem e suas tentativas de conter as queimadas enquanto reflete sobre os perigos que representam à biodiversidade.

Outros três conteúdos aproveitados da programação televisiva foram entrevistas com o elenco e uma reportagem sobre um suposto Velho do Rio da vida real. No caso das entrevistas (Karine [...], 2022; Renato [...], 2022), ambas trazem membros do elenco comentando seus arcos narrativos e a experiência de filmar no Pantanal. Em um deles, uma gestora ambiental acompanha a conversa. Entretanto, a discussão apenas margeia temáticas ecológicas, com maior foco dado a aspectos da trama e curiosidades dos bastidores. Tanto que, numa ocasião em que a atriz Karine Teles fala sobre a necessidade de preservação do bioma de maneira mais contundente, a apresentadora muda o assunto e redireciona a conversa.

Já a reportagem intitulada “Pantanal: Velho do Rio existiu na vida real!” (2022), tem duração de cinco minutos e visita a cidade de Cáceres, no Mato Grosso, para tratar das paisagens e embarcações vistas na telenovela. A chalana é apresentada e relacionada aos personagens e às cenas da ficção, assim como ao turismo e à economia da região mato-grossense. Nos últimos quarenta segundos, o repórter chama o telespectador para conhecer a suposta casa do Velho do Rio, comparando uma figura local ao personagem. A matéria é uma peça que se refere a aspectos da diegese para apresentar os cenários da região e os personagens reais que lá vivem.

Por fim, a animação *Ser encantado? Entenda lenda do Velho do Rio* (2022) é o único vídeo que não traz marcas da programação televisiva, configurando-se como conteúdo de expansão narrativa (Fechine *et al.*, 2013). Com duração de um minuto e meio e narração de Osmar Prado, ele foi publicado poucos dias antes da estreia da telenovela, como uma espécie de *teaser*. O mesmo vídeo também

foi publicado no Instagram (perfil @tvglobos). O Velho do Rio é descrito como uma entidade que protege as matas e possui poderes mágicos. Também foi feita uma animação que fala sobre a lenda de Juma Marruá, a mulher que se transforma em onça. Esses vídeos aproximam tais figuras do imaginário do público, preparando ou resgatando um repertório para o início da trama.

Embora seja um personagem que representa a justiça ambiental e o cuidado com a natureza, os destaques dados pela Globo ao Velho do Rio são mais focados na narrativa e nas relações entre os personagens do que nos temas de preservação ambiental. Mesmo os conteúdos feitos especificamente sobre ele constroem mais uma aura mística do que uma reflexão acerca das ameaças ao meio ambiente.

Foi na publicação referente à cena com imagens reais de queimadas no Pantanal que os comentários se mostraram mais aprofundados, destacando a iniciativa da telenovela em relação ao tema, além de identificar a ligação entre o uso de tais imagens com as emoções suscitadas pelo capítulo.

4.3 GShow

A partir da análise dos dados, foi possível perceber que o portal GShow utiliza, majoritariamente, os conteúdos e as fontes da própria TV Globo para elaborar as publicações, com pouco espaço para a expansão das discussões sobre a telenovela. Nesse sentido, temas como a preservação ambiental e o desmatamento permanecem apenas no escopo da narrativa de *Pantanal*.

Em uma das matérias, o GShow comenta sobre um *podcast* de astrologia produzido pelo próprio portal, que fala sobre *Pantanal* em um dos capítulos. E, apesar de a publicação conter a palavra “meio ambiente”, há somente a afirmação de que a telenovela trabalha essa questão. Este pôde ser observado em matérias focadas nos atores de *Pantanal*. Eles comentam especialmente sobre as principais características de seus personagens e sobre a experiência de fazer a trama, abordando assuntos como a relação com os colegas de trabalho e com os atores da primeira versão. Quando estão atreladas ao arco narrativo de algum personagem, como Érica (Marcela Fetter), que investiga o desmatamento na região pantaneira, são mencionadas as questões ambientais abordadas pela telenovela. No entanto, tais questões são, como mencionado nas análises das outras redes, apenas citadas, sem aprofundamento nas causas.

Os destaques foram algumas das publicações que trouxeram mais informações sobre as cenas com os animais, como as onças Gaia e Matí, e expandiram a discussão sobre a preservação ambiental para além da narrativa de *Pantanal*. Essas matérias demonstram a preocupação da TV Globo em mostrar que, nos bastidores, foram seguidas todas as orientações dos órgãos ambientais, sem nenhum prejuízo aos animais envolvidos nas gravações. Além disso, trazem informações sobre associações e instituições que buscam conservar o meio ambiente, como o Instituto Nex e a Associação Mata Ciliar.

Usando postagens do X, o GShow também mostra a repercussão da cena em que o Velho do Rio tenta combater o incêndio no pantanal. Os comentários do público, que enfatizam de modo mais contundente a importância da preservação ambiental e da abordagem dessas questões ao longo da obra, estendem as discussões ambientais retratadas em *Pantanal* à realidade brasileira, demonstrando como a trama pode dialogar com pautas importantes para o país. Todavia, se por um lado o telespectador explicita essa importância, o GShow mantém a discussão dentro da narrativa da telenovela.

4.4 X

Com o objetivo de divulgar as produções do GShow, que hospeda o site da telenovela *Pantanal*, os *tweets* publicados pelo perfil @gshow apresentavam alguns elementos recorrentes, como o uso de recursos multimodais, tais como fotos promocionais e emojis, da *hashtag* geral da atração (#Pantanal), e de *hiperlinks* que direcionam o interagente para o conteúdo do portal.

Figura 5 – Elementos recorrentes nos *tweets* do GShow



Fonte: Elaborada pelos autores (2025).

As ações de engajamento desenvolvidas pelo perfil do GShow no X abrangeram diversas seções do portal, divulgando não só os conteúdos produzidos especificamente para os desdobramentos narrativos de *Pantanal*, mas também a inserção da trama em outras atrações da TV Globo e a repercussão do público na rede social. Deste modo, é possível observar que os *tweets*, além de direcionarem o telespectador interagente para o site, prolongavam a conversação em torno do programa, uma vez que os conteúdos eram publicados ao longo da semana e não somente enquanto a trama estava no ar.

Em relação às cenas referentes aos capítulos 80 e 167, o perfil antecipou os acontecimentos narrativos envolvendo o Velho do Rio. Os *tweets* divulgavam a seção *Resumo do Capítulo* do site de *Pantanal*, e, ao clicar no *hiperlink*, o telespectador interagente era direcionado para uma matéria multimídia. O conteúdo não só detalhava os próximos desdobramentos do arco do personagem, como também disponibilizava um trecho da sequência que iria ao ar mais tarde na TV. A publicação ainda explorava fotos e vídeos promocionais que ajudavam o público a compreender o contexto diegético em que a cena estava inserida.

Figura 6 – Elementos recorrentes da categoria “Destaque de cena”



Fonte: Elaborada pelos autores (2025).

As ações de engajamento desenvolvidas pelo perfil @tvglobobrasil no X tinham o objetivo de estimular o *appointment television* e a conversação em rede durante a exibição da telenovela. Conforme discutimos em outros trabalhos, a persona adotada pelo perfil representa o telespectador ávido. Desse modo, as publicações são em primeira pessoa, com tom informal, e incorporam memes e *trends* (Sigiliano; Borges, 2023). Os conteúdos envolvendo o Velho

do Rio foram, em sua maioria, publicados à medida que as cenas iam ao ar na programação linear. As postagens apresentavam alguns elementos recorrentes, como o uso da indexação da trama, o vídeo com a sequência e um breve texto sinalizando algum trecho em específico da cena. Ao explorar a limitação textual, o perfil @tvglobo não só reforçava a arquitetura informacional do X, como também ia ao encontro da *social TV*. Ou seja, ao compartilhar conteúdos que não demandavam do telespectador interagente muito tempo para associar sobre o que se tratava, o *tweet* poderia ser consumido de forma simultânea à telenovela, sem atrapalhar a experiência na tevê.

O perfil ressaltou os acontecimentos envolvendo a sequência da queimada e a cena final do personagem de maneira síncrona às exibições dos respectivos capítulos. Entretanto, apesar de estimular o *backchannel*⁹, os *tweets* não tinham o objetivo de ajudar o público a compreender o universo ficcional de *Pantanal*. Os trechos destacados pela página da emissora no X não realçavam necessariamente o ponto-chave no entendimento do arco narrativo do Velho do Rio e/ou na discussão sobre a preservação ambiental proposta pelo personagem.

O perfil @globoplay publicou apenas quatro *tweets* relacionados ao Velho do Rio durante a exibição da telenovela. Conforme discutimos em outros trabalhos, a página é a que mais investe em ações participativas, que demandam alguma forma de interação por parte dos seguidores (Borges *et al.*, 2022). Neste contexto, o perfil se aproxima das estratégias de engajamento de outras plataformas de *streaming*, tais como Netflix e Max. Isto é, as postagens são pautadas por um tom descontraído, reproduzindo memes e *trends* que estão em alta no momento e respondem, em parte, às interações do público no X (Sigiliano; Borges, 2023). Deste modo, as ações voltadas para as cenas dos capítulos 80 e 167 exploravam os dois modos de interação propostos por Primo (2008). A interação reativa está em operação no *tweet* em que a página, ao divulgar o lançamento da reprise de *Chocolate com pimenta* (TV Globo, 2003) na plataforma durante a exibição da cena das queimadas, pede para que os telespectadores interagentes curtam ou retuitem (RT) a publicação. A interação proposta pelo @globoplay se limitava somente ao processo de estímulo e resposta, engendrando a gramatização da ação, mas não fomentava qualquer reflexão sobre a questão ambiental que perpassava toda a sequência que estava no ar. O outro *tweet* publicado pela página é norteado pela interação mútua, caracterizada pelas relações interdependentes e processos de negociação (Primo,

9 Canal secundário de compartilhamento de conteúdo formado durante a exibição de um programa.

2008). A partir de uma pergunta relacionada ao futuro do Velho do Rio, o público era incentivado a produzir conteúdo. Porém, é importante ressaltar que mesmo propiciando a colaboração dos telespectadores interagentes, a ação não deu continuidade à produção criativa do público, ou seja, os *replays* não foram incorporados de algum modo nas estratégias do perfil.

Com base na análise das ações de engajamento desenvolvidas pelas páginas gerenciadas pelo Grupo Globo no X, concluímos que os *tweets* relacionados ao arco narrativo do Velho do Rio reforçam os desdobramentos envolvendo o personagem. As publicações sistematizam os capítulos que já tinham sido exibidos pela TV Globo, estimulam a TV com hora marcada e o *backchannel*, indicam os acontecimentos dos próximos capítulos e sinalizam trechos de cenas envolvendo o Velho do Rio. Porém, as estratégias não exploram conteúdos inéditos ou/e importantes para a compreensão e o aprofundamento do universo ficcional de *Pantanal*. Nesse sentido, não foi observado qualquer estímulo à reflexão sobre as pautas ambientais que integravam a *diegese* do personagem.

A partir da análise dos processos de transmidiação nas redes sociais, pode-se argumentar que a Globo aposta, majoritariamente, em estratégias de propagação, buscando estimular o interesse na novela mediante recursos como antecipação dos próximos capítulos, recuperação de cenas, entrevistas com atores e bastidores da produção. Assim, predominam os conteúdos reformatados e informativos, enquanto não há presença notável de extensões textuais e lúdicas, que poderiam, por exemplo, oferecer novos desdobramentos narrativos. Novamente foi possível observar que discussões importantes abordadas na trama de *Pantanal*, como a questão ambiental, foram repercutidas pelo público, mas não foram aprofundadas pelos perfis da Globo.

4.5 Backchannel

Para a análise do *backchannel*, adotamos o protocolo de abordagem desenvolvido no âmbito do Observatório da Qualidade no Audiovisual, que se estrutura a partir de três etapas: 1) parâmetros de filtragem; 2) monitoramento e extração e 3) codificação e visualização (Borges *et al.*, 2022). A primeira etapa consistiu na delimitação dos parâmetros de filtragem do *backchannel* que seriam extraídos a partir da API *Streaming* do X. Deste modo, delimitamos as palavras-chaves e as indexações relacionadas ao título da telenovela e aos personagens. Na segunda etapa, realizamos o monitoramento e a extração do

backchannel de *Pantanal*. A coleta abarcou o período de 28 de março de 2022 a 7 de outubro de 2022, totalizando 351 mil *tweets*. Para a extração dos *tweets*, adotamos a linguagem de programação Python, além de *prompts* dos pacotes e bibliotecas Pandas, Tweepy e NLTK. Na terceira e última etapa, os dados foram identificados, descritos e categorizados de forma individual no *software* Atlas.ti, selecionando apenas os *tweets* relacionados diretamente ao arco narrativo do Velho do Rio. Por conta do volume e da complexidade dos *tweets*, a codificação das 58.510 mil publicações referentes ao personagem foi dividida em duas fases: macrocodificação (tema central da publicação) e microcodificação (especificidades das publicações).

Figura 7 – Na codificação do *backchannel* do Velho do Rio, foram identificados 12 contextos conversacionais na macrocodificação e 14 na microcodificação



Fonte: Elaborada pelos autores (2025).

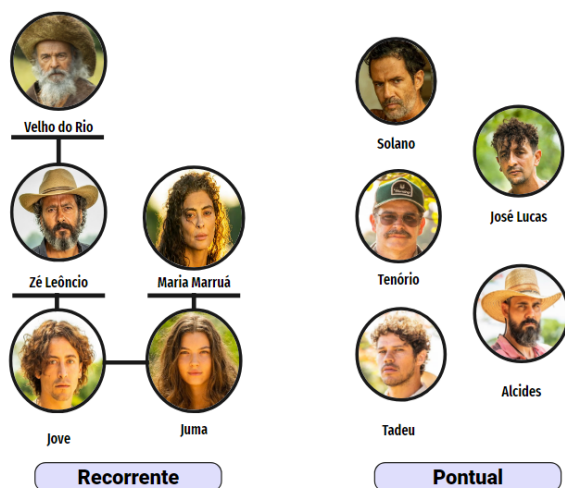
Antes de aprofundarmos o *backchannel* em torno do arco narrativo do Velho do Rio, e especificamente sua correlação com a preservação ambiental, é importante ressaltarmos a rede social de personagens que foram associados a ele no X. Assim como explorado na trama, os *tweets* repercutiam dois núcleos de personagens: os

que estavam de alguma forma vinculados ao Velho do Rio, seja a partir do parentesco e/ou da amizade, e os que estavam, mesmo que indireta e pontualmente, em oposição a ele.

Desse modo, as publicações reforçavam de forma recorrente a ligação fraterna e protetora do personagem com Zé Leôncio, Maria Marruá (Juliana Paes), Jove (Jesuíta Barbosa) e Juma. O relacionamento do personagem com o núcleo recorrente ressalta o papel que o Velho do Rio desempenha em outros arcos narrativos, isto é, servindo de suporte para o desdobramento de *plots* e *subplots*, e também para os contextos interpretativos associados a ele pelo público.

O segundo núcleo de personagens, associado pelos telespectadores interagentes no *backchannel*, era referido, mesmo que de maneira pontual, como “inimigo” do Velho do Rio. Nesse sentido, os *tweets* cobravam algum tipo de atitude do personagem para impedir as ações de Solano (Rafa Sieg), José Lucas (Irândhir Santos), Tenório (Murilo Benício), Alcides (Juliano Cazarré) e Tadeu (José Loreto). O comportamento do núcleo pontual não se restringia apenas às atividades predatórias ligadas à preservação da natureza, mas também à conduta moral, tais como a traição, o desrespeito, a intolerância etc. Desse modo, o Velho do Rio funcionava como uma espécie de justiceiro, ao impedir que injustiças fossem cometidas.

Figura 8 – Os tweets sobre o Velho do Rio faziam referência a dois núcleos de personagens



Fonte: Elaborada pelos autores (2025).

Ao longo da exibição de *Pantanal*, foram observados seis contextos interpretativos ligados ao personagem. Em outras palavras, ao repercutirem o arco narrativo do Velho do Rio, os telespectadores interagentes associavam o perfil do personagem ao papel de protetor da natureza, profeta, justiceiro, místico, ancião e conselheiro. As palavras refletem, de certo modo, a forma como o personagem foi desenvolvido na trama e o papel que ele desempenha em outros *plots*.

Figura 9 – Contextos interpretativos associados ao Velho do Rio



Fonte: Elaborada pelos autores (2025).

Os memes produzidos pelo público ironizavam o fato de o Velho do Rio estar sempre no papel de conselheiro, funcionando como um guia moral para os personagens. As publicações também inseriam o Velho do Rio em *trends* do momento, como a capa do disco *Girl From Rio*, de Anitta, que a cantora aparece em frente a um ônibus. O repertório midiático do público foi observado nos memes que correlacionavam as atitudes do Velho do Rio às de outros personagens do audiovisual, tais como o Mestre dos Magos, de *Caverna do Dragão* (1983-1985) e o Mestre Miyagi, da franquia *The Karate Kid*.

Durante a exibição da sequência das queimadas, o público repercutiu a inter-relação da ficção com a realidade, pontuando não só as semelhanças entre os âmbitos, como também a importância de uma telenovela abordar essa temática no horário nobre da TV Globo. Os contextos conversacionais identificados no *backchannel* enquanto a cena estava no ar destacavam a relevância das discussões trazidas pelo Velho do Rio e a pertinência de suas falas

para o cenário de desmatamento e das queimadas no Brasil. A partir de recursos multimodais como vídeos, fotos promocionais e GIFs, os telespectadores interagentes também correlacionavam trechos da trama com manchetes sobre a gestão ambiental do governo do ex-presidente Jair Bolsonaro. Marcada pelo negacionismo, a gestão do Ministério do Meio Ambiente, liderado por Ricardo Salles e, posteriormente Joaquim Leite, terminou com recordes de destruição das florestas e um aumento de 59,9% no desmatamento em relação aos quatro anos anteriores (Vick, 2022).

Porém, parte dos telespectadores interagentes ressaltaram que, apesar da pertinência da discussão proposta pela trama, a emissora exibia nos intervalos comerciais do folhetim peças publicitárias que promoviam os benefícios do agronegócio – um dos grandes responsáveis pelo desmatamento no Pantanal. Os telespectadores interagentes pontuavam a incoerência do canal que, ao mesmo tempo que mantinha suas estratégias de *merchandising* social, veiculava o comercial com o slogan “Agro é pop, agro é tech, agro é tudo!”.

Figura 10 – O público repercute a sequência do incêndio e critica a veiculação da peça publicitária sobre o agronegócio



Fonte: X (2024).

Os *tweets* compartilhados pelo público de maneira síncrona à exibição da cena final, referente ao capítulo 167, repercutiam a necessidade de preservar o meio ambiente e respeitar o ecossistema. As postagens destacavam, em tom nostálgico, a trajetória do Velho do Rio e elogiavam a interpretação dos atores Osmar Prado e Marcos Palmeira. Dessa maneira, os *tweets* reforçavam a relação

afetiva dos telespectadores interagentes com a telenovela. Trechos dos diálogos também foram transcritos para a rede social, a partir de frases em que o público reafirmava a importância dos valores éticos levantados pelo Velho do Rio.

Com base na análise do *backchannel* gerado durante a exibição do arco narrativo do Velho do Rio em *Pantanal*, concluímos que, além de explorar e compreender as especificidades da arquitetura informacional do X, os telespectadores interagentes ampliaram e aprofundaram as discussões propostas pela trama. Assim, o público acionava o seu repertório midiático para reforçar os contextos interpretativos associados ao personagem e estabelecer uma correlação entre as temáticas ligadas à preservação da natureza e o cenário ambiental contemporâneo, repercutindo não só o papel da telenovela ao abordar temas importantes, mas também a inserção desses debates diante do contexto comercial do Grupo Globo.

Embora o público tenha sido ativo no X e tenha demonstrado a capacidade de refletir criticamente sobre as pautas de *Pantanal*, as estratégias de transmediação da Globo não parecem ser o catalisador dessas discussões. Ainda que possua perfis em várias redes sociais, o diálogo com/entre plataformas não se destaca, e os conteúdos são frequentemente replicados, sem a expansão de universos nas ações de transmediação. A solicitação da participação ativa do público também não é um elemento de relevância, pois não há a adoção de estratégias específicas que estimulem ações mais diretas dos interagentes com o conteúdo. As ações de transmediação, portanto, não indicam clareza da proposta comunicativa.

5 Considerações finais

Esta pesquisa foi desenvolvida para compreender o arco narrativo do Velho do Rio e as ações de transmediação adotadas pelo Grupo Globo na divulgação de *Pantanal*, a fim de indagar se a discussão sobre o meio ambiente operada pela telenovela contribuiu para o agendamento e o aprofundamento do tema pelos telespectadores interagentes. Entendemos que a discussão sobre a qualidade envolve todo o processo comunicativo da novela, que inclui a criação audiovisual, a circulação de conteúdos nas redes e a experiência estética do público. No âmbito da criação audiovisual, foram identificados diferentes parâmetros de qualidade que estimulam a reflexão crítica por parte dos telespectadores. Mais do que apenas recontar a história dos personagens, o *remake* atualiza

a trama para retratar questões sociais contemporâneas. Demanda a atenção e desnaturaliza o olhar dos telespectadores interagentes ao apresentar novos pontos de vista e relações intertextuais e utilizar uma gramática audiovisual não convencional para as telenovelas.

Nesse sentido, notamos que o rigor envolvido na criação do universo ficcional não se desdobra nos processos de circulação. Os conteúdos são dispersos, reaproveitados em diferentes redes sociais, e criam um fluxo de interesse que conduz de volta à trama. As temáticas sobre o meio ambiente são abordadas de forma secundária nas ações de transmediação e não aproveitam o potencial da narrativa para expandi-las e gerar a reflexão.

Quanto à experiência estética, a análise do *backchannel* de *Pantanal* demonstra que, mesmo sem receber estímulos mais diretos ou intencionais por parte das ações da emissora nas redes sociais, a qualidade estética da novela estimulou parte do público a analisar a mensagem e produzir criativamente a partir da narrativa, tanto no sentido de discutir ou corroborar o que é dito na obra, quanto no de contrapor, trazer novas reflexões e conexões intertextuais. Observamos que, nesse sentido, a ficção tem uma ação pedagógica importante, uma vez que, por meio de seus elementos estéticos e narrativos, estimula não apenas o interesse, mas também a reflexão por parte do público. A produção criativa nas redes sociais aponta para um aspecto essencial no processo de desenvolvimento da literacia midiática do público, pois sugere que, ao estar atento e comentar ou desdobrar a narrativa de diferentes modos, também reflete sobre o que está consumindo. Sendo assim, mesmo que a emissora não tenha aprofundado a discussão sobre os temas relacionados à preservação ambiental nas redes, o público compreendeu a sua relevância a partir da atuação do personagem do Velho do Rio na construção da narrativa.

Diante da falta de uma proposta de transmediação clara, os telespectadores atuaram como mediadores da leitura da telenovela ao compartilhar suas opiniões nas redes sociais e acrescentar novas camadas de interpretação ao texto canônico, e demonstraram, a partir da fruição e do engajamento com a obra, habilidades relacionadas com a formação cidadã, que são fundamentais para o desenvolvimento da literacia midiática.

Pantanal desempenha, assim, uma função pedagógica que é central para a televisão brasileira, ao promover a leitura crítica do público por meio de sua narrativa e do seu formato de obra aberta. Ao atualizar debates sobre a questão ambiental e resgatar a memória

afetiva dos telespectadores interagentes, o arco narrativo do Velho do Rio materializa o papel da ficção seriada de qualidade como vetor pedagógico. O personagem mobilizou o público nas redes sociais não só em torno dos desdobramentos narrativos, mas também na ampliação das discussões propostas pela trama em esferas mais abrangentes. Conclui-se, portanto, que o potencial pedagógico da ficção, embora não tenha sido plenamente explorado nas ações de transmediação, foi apropriado pelos telespectadores por meio das conversações em rede, promovendo o exercício da cidadania e da literacia midiática.

Referências

BECKER, B. O sucesso da telenovela Pantanal e as novas formas de ficção seriada. In: RIBEIRO, A. P. G.; SACRAMENTO, I.; ROXO, M. (org.). *História da televisão no Brasil: do início aos dias de hoje*. São Paulo: Contexto, 2018. p. 239-257.

BORGES, G., SIGILIANO, D.; RAMOS, E.; VIEIRA, L.; GARCIA, J.; GUIDA, V.; FURTUOSO, G.; SOARES, M.; ZANETTI, N. *A qualidade e a competência midiática na ficção seriada contemporânea no Brasil e em Portugal*. Coimbra: Grácio Editor, 2022.

CHIAMPI, I. *O realismo maravilhoso: forma e ideologia no romance hispano americano*. São Paulo: Perspectiva, 1980. (Debates, 160).

FECHINE, Y.; GOUVEIA, D.; ALMEIDA, C.; COSTA, M.; ESTEVÃO, F. Como pensar os conteúdos transmídias na teledramaturgia brasileira? Uma proposta de abordagem a partir das telenovelas da Globo. In: LOPES, M. I. V. (org.). *Estratégias de transmediação na ficção televisiva brasileira*. Porto Alegre: Sulina, 2013. p. 19-60.

GLEDHILL, C.; WILLIAMS, L. Introduction. In: GLEDHILL, C.; WILLIAMS, L. (org.). *Melodrama unbound: across history, media, and national cultures*. Nova York: Columbia University Press, 2018.

JACOB, M. C. *Telenovela e representação social: Benedito Ruy Barbosa e a representação do popular na telenovela renascer*. Rio de Janeiro: E-Papers, 2004.

KARINE Teles fala de sua personagem Madeleine na novela 'Pantanal' | Encontro com Fátima Bernardes. [S. l.: s. n.], 2022. 1 vídeo (ca. 4 min). Publicado pelo canal TV Globo. Disponível em: <https://bit.ly/41zckxq>. Acesso em: 11 out. 2024.

LIVINGSTONE, S. *Making sense of television: the psychology of audience interpretation*. 2nd. ed. Londres: Routledge, 2007.

LIVINGSTONE, S.; LUNT, P. *Talk on television: audience participation and public debate*. Nova York: Routledge, 1994.

LOPES, M. I. V. de. Telenovela como recurso comunicativo. *Matrizes*, São Paulo, v. 3, n. 1, p. 21-47, 2009. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v3i1p21-47>.

MACHADO, A.; BECKER, B. *Pantanal: a reinvenção da telenovela*. São Paulo: EDUC, 2008.

MOREIRA, R. Imagens de queimadas em “Pantanal” são reais e mostram impactos no bioma: “Ainda dói”, diz biólogo. G1, Mato Grosso do Sul, 29 jun. 2022. Disponível em: <https://bit.ly/3W6uZO1>. Acesso em: 18 out. 2024.

OROZCO, G. La cambiante interacción de lo televisivo, sus audiencias y sus tecnologías: implicaciones para la educomunicación. In: CORONA-RODRÍGUEZ, J. M; OROZCO, G. (coord.). *Alfabetismos mediáticos participativos: propuestas conceptuales y recuentos empíricos*. México: Productora de Contenidos Culturales Sagahón, 2021. p. 8-13.

PANTANAL. Direção: Gustavo Fernández; Rogério Gomes; Walter Carvalho. Roteiro: Benedito Ruy Barbosa; Bruno Luperi. Produção: Estúdios Globo (TV Globo). Brasil: TV Globo, 2022. (8500 min).

PANTANAL: Velho do Rio existiu na vida real! | Mais Você | TV Globo. [S. l.: s. n.], 2022. 1 vídeo (5 min). Publicado pelo canal TV Globo. Disponível em: <https://bit.ly/4bpBFx3>. Acesso em: 5 mar. 2025.

PEREIRA, R. M. *Um bocadinho de chão: uma investigação sobre as televisualidades da terra e suas matrizes culturais em telenovelas de Benedito Ruy Barbosa*. 2018. 180 f. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2018. Disponível em: <https://bit.ly/4brPScM>. Acesso em: 18 out. 2024.

PRIMO, A. *Interação mediada por computador: comunicação, cibercultura e cognição*. Porto Alegre: Sulina, 2008.

RENATO Goés e gestora ambiental celebram ‘Pantanal’ | Encontro com Fátima Bernardes | TV Globo. [S. l.: s. n.], 2022. 1 vídeo (ca. 5 min). Publicado pelo canal TV Globo. Disponível em: <https://bit.ly/4gZlB62>. Acesso em: 11 out. 2024.

SER encantado? Entenda lenda do Velho do Rio | Pantanal | TV Globo. [S. l.: s. n.], 2022. 1 vídeo (ca. 2 min). Publicado pelo canal TV Globo. Disponível em: <https://bit.ly/3Dk3qu2>. Acesso em: 11 out. 2024.

SIGILIANO, D.; BORGES, G. Pantanal na segunda tela: uma análise das estratégias de social TV da TV Globo. In: CONGRESSO IBERO-AMERICANO DE COMUNICAÇÃO - IBERCOM 2022, 27., 2022, Lisboa. *Anais* [...]. Porto: Assibercom, 2023. p. 515-527. Disponível em: <https://bit.ly/3XS5jpE>. Acesso em: 30 jun. 2024

VELHO do Rio arrisca a vida para tentar evitar incêndio | Pantanal | TV Globo. [S. l.: s. n.], 2022. 1 vídeo (20 seg). Publicado pelo canal TV Globo. Disponível em: <http://bit.ly/4kaCE85>. Acesso em: 11 out. 2024.

VELHO do Rio tenta impedir que fogo se espalhe pelo Pantanal e mais! | Resumo Capítulo 80 | Pantanal. [S. l.: s. n.], 2022. 1 vídeo (ca. 4 min). Publicado pelo canal TV Globo. Disponível em: <https://bit.ly/41u5vwJ>. Acesso em: 11 out. 2024.

VICK, M. A curva do desmate no caos ambiental de Bolsonaro. *Nexo*, [S. l.], 30 nov. 2022. Disponível em: <https://bit.ly/4e7dlR9>. Acesso em: 16 out. 2024.

QUARTA PARTE

Audiências, Recepção e Engajamento Cidadão

Câmbio, Pantanal: usos sociais da telenovela como recurso para a promoção da cidadania

Sandra Depexe (coordenadora)
Camila Marques (coordenadora)
Veneza Ronsini (vice-coordenadora)

Lúcia Loner Coutinho
Aurora Lima
Kaylane Fernandes
Marina Freitas
Raquel de Almeida

1 Introdução

A telenovela *Pantanal* foi exibida pela primeira vez em 1990 pela Rede Manchete e reprisada pela emissora em 1991. Em 2008, foi reproduzida pelo SBT e, finalmente, em 2022, tornou-se *remake* pela TV Globo, em adaptação de Bruno Luperi, neto do autor Benedito Ruy Barbosa. *Pantanal* tornou-se a primeira trama produzida integralmente pós-pandemia a retornar à faixa das 21h como “obra aberta”; porém, não ficou restrita ao horário nobre, visto que foi tema desde a programação matutina da TV Globo, com *Mais Você*, *Encontro* e, aos finais de semana, com *É de Casa*, tornando-se parte da agenda de distribuição de conteúdos e autorreferência da emissora. A telenovela ganhou destaque com bons índices de audiência e engajamento dos telespectadores nas redes sociais. Em observação empírica¹, foi notável a criação de memes, comentários sobre cada capítulo, *trending topics*, e até mesmo a apropriação de empresas que utilizaram personagens como gancho para ações de *marketing*.

¹ Observação realizada e compartilhada pelas pesquisadoras a partir da experiência de consumo midiático.

É ponto de nossa atenção o entrelaçamento entre os usos sociais da mídia e a construção dos sentidos de cidadania comunicativa (Mata, 2006), como a desigualdade de acesso à educação, quando a personagem Juma Marruá (Alanis Guillen) é alfabetizada por Jove/Joventino (Jesuíta Barbosa); às temáticas LGBTQIAPN+ e dos direitos das mulheres, presentes no *remake*, que movimentaram o debate em veículos de comunicação e da audiência nas redes sociais através das trajetórias de Zaquieu (Silvero Pereira) e Maria Bruaca (Isabel Teixeira), respectivamente. A adaptação de *Pantanal* se mostrou atenta não apenas às questões de gênero, mas também ao meio ambiente e às tecnologias, revivendo os conflitos entre o rural e o urbano. Logo, o texto da ficção é vinculado ao mundo real, fazendo valer aspectos de verossimilhança, mesmo que, por vezes, recorra ao sobrenatural e ao lúdico.

Compreendemos, portanto, que os espaços por onde *Pantanal* circulou foram vastos e atestaram o alcance que a telenovela atingiu. Mesmo frente à ampla oferta de conteúdo audiovisual por plataformas de *streaming*, *Pantanal* encontrou o caminho para se tornar um novo marco na teledramaturgia, como *media event* (Lopes; Abrão, 2023). Para Lopes (2014, p. 117),

[...] não são todas as novelas que atingem esse patamar, mas nas que chegam lá, temos alguns indicadores empíricos [...]: ser tema de capa de revistas de prestígio de grande circulação, assunto de discussão em editoriais de jornais e pauta de conversas nos mais variados meios e ambientes.

Atualmente, esses indicadores empíricos de sucesso se relacionam com a construção do sentido de popularidade (Thompson, 2018), imerso na convergência das mídias (Jenkins, 2009). Lopes e Munglioli (2013) propõem que o volume de conteúdos gerados pelos espectadores e propagados nas redes sociais, além do contágio entre os programas da emissora, serve como indício para se considerar a telenovela como *fenômeno midiático*.

Assim, articulamos os rituais de assistência aos modos de ler a telenovela *Pantanal* por uma audiência jovem, conectada e atenta às temáticas sociais e à promoção da cidadania. A noção de que a telenovela funciona como um *recurso comunicativo* (Lopes, 2009, 2014) para a cidadania está associada à importância cultural da telenovela, na medida em que diz respeito a temas que são

relevantes para uma sociedade em determinado momento. Logo, o objetivo geral deste trabalho é investigar os modos de ver e de ler a telenovela *Pantanal* (2022) por jovens universitários, a partir de temas promotores da cidadania, como relações de gênero, sustentabilidade, tradição vs. modernidade, e questões sociais e raciais. Dentre nossos objetivos específicos, estão: a) Observar a circulação de *Pantanal* em ambiente *online*, para mapear temáticas de interesse na recepção e as formas de apropriação da trama; b) Identificar as práticas de consumo e ritualidades de assistência de *Pantanal* por jovens universitários; c) Aprofundar os modos de ler dos receptores de *Pantanal*; d) Estudar como a telenovela torna-se um *recurso comunicativo* para a construção da cidadania em temas que são caros às juventudes.

Como base teórica, partimos das contribuições de Martín-Barbero (2003) e de seu *Mapa das Mediações Comunicativas da Cultura*, principalmente por meio das mediações da socialidade e da ritualidade, uma vez que ambas se encontram no eixo da recepção e referem-se ao contexto social dos sujeitos e ao consumo da telenovela. Dialogamos também com García Canclini (1999) e Mata (2006) sobre as relações entre mídia e cidadania, já que, em sociedades globalizadas e multiculturais na América Latina, os meios de comunicação oferecem ferramentas de promoção da cidadania. Também apoiados na visão de García Canclini, entendemos que a discussão de temas como as relações de gênero, raciais e sociais, ou seja, temas que pensam representação e identidade de forma relativa e diversa, é uma das maneiras de defendermos o exercício da cidadania. De acordo com o autor, ao se consumir esses temas através de textos midiáticos como a telenovela, também se pensa e se reelabora o sentido social, constituindo-se uma nova maneira de ser cidadão. Daí o conceito caro a esta pesquisa o de Cidadania Cultural, em que

ser cidadão não tem a ver apenas com direitos reconhecidos pelos aparelhos estatais para os que nasceram em um território, mas também com práticas sociais e culturais que dão sentido de pertencimento” (García Canclini, 1999, p. 46).

Nesse viés, compreendemos que a telenovela é um meio, uma mediação para a promoção da cidadania. A noção de que a telenovela funciona como um recurso comunicativo (Lopes, 2009, 2014) para a

cidadania está associada à importância cultural da telenovela, na medida em que diz respeito a temas que são relevantes para uma sociedade em determinado momento. Em concordância com Lopes (2014, p. 120), consideramos que a telenovela

[...] se apresenta como um *recurso comunicativo*, como uma alavanca que, uma vez acionada, coloca à disposição da sociedade temas, questões, assuntos para políticas públicas, para políticas de inclusão. E essa alavanca é acionada cotidianamente, alimentando a agenda de debates. Não devemos ser mal-entendidos, pois não afirmamos aqui que a telenovela vai fazer políticas públicas, mas como *recurso comunicativo*, ela já está lá.

Teoricamente também nos aproximamos de estudos sobre a recepção de ficção televisiva em tempos transmídia (Lopes; Castilho, 2018; Lopes; Lemos, 2019; Pereira, 2020) e de estudos de gênero (Connell, 2003; Scott, 1995). A construção de sentidos pela recepção/consumo de telenovela, em relação com ambientes digitais, já se configura como objeto de investigação tradicional do nosso grupo. Nos biênios anteriores, o grupo se dedicou ao estudo do ativismo de fãs, como forma de aproximar as lógicas de participação política das dinâmicas culturais dos *fandoms* (Ronsini et al., 2015); à reflexão sobre a instância do consumo de produtos de moda na experiência do fã de telenovelas (Ronsini et al., 2017); às articulações entre a narrativa da telenovela e as negociações de sentidos da recepção em ambiente *online* na construção do mundo da maternidade (Ronsini et al., 2019); e aos impactos da pandemia de covid-19 na produção das narrativas televisuais e na reconfiguração das ritualidades de assistência no cotidiano dos receptores (Depexe et al., 2021).

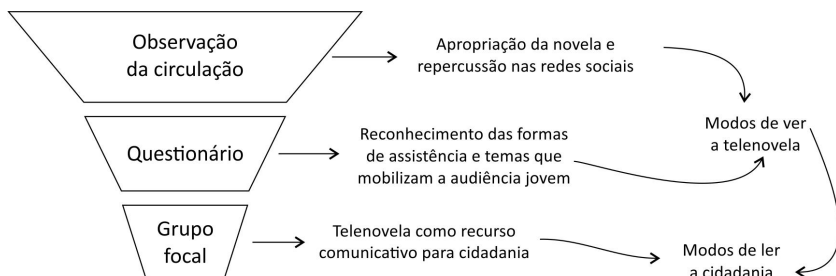
Compreendemos ser oportuna a continuidade do estudo sobre as ritualidades de assistência de narrativas ficcionais por jovens. Além disso, consideramos pertinente visualizar, a partir da socialidade, como a telenovela *Pantanal* se torna um *recurso comunicativo* para construção da cidadania, especialmente com temas como relações de gênero, sustentabilidade e questões raciais, que surgem como os mais citados na etapa exploratória desta pesquisa e podem oferecer pistas para o sucesso da telenovela *Pantanal* junto a esse público².

2 Diversas matérias na mídia sinalizam *Pantanal* como um fenômeno de audiência junto aos jovens. Por exemplo, em: Gaúcha ZH, O Globo, IG Gente, Folha de São Paulo, Portal PopLine e Veja.

2 Caminhos metodológicos

Construímos uma estratégia multimetodológica (Lopes; Borelli; Resende, 2002), com foco na abordagem qualitativa, estruturada em um percurso de três fases que buscam, gradativamente, fornecer pistas sobre os modos de ver e ler a telenovela *Pantanal*, sendo as duas primeiras exploratórias, conforme apresentamos na Figura 1.

Figura 1 – Desenho de pesquisa



Fonte: Elaborada pelas autoras (2025).

Inicialmente, observamos a circulação de *Pantanal*, à época da transmissão, nas redes sociais através de navegação orgânica³ das próprias pesquisadoras no Twitter⁴ (atual X), Facebook, Instagram e TikTok, para elencar temas em destaque da telenovela, bem como perceber as formas de apropriação da trama. Como forma de registro, no último capítulo de exibição da telenovela, em 7 de outubro de 2022, realizamos a coleta de 56.553 *tweets* com a *hashtag* #*Pantanal*, com apoio da extensão NCapture do *software* NVivo⁵, que, após a eliminação de duplicatas e *retweets*, resultou em 16.198 mensagens.

Na segunda fase, buscamos entender as ritualidades de assistência da telenovela e verificar quais temas, percebidos na primeira fase de observação, mobilizavam os receptores. Para tanto, realizamos questionários *online* (Flick, 2009) via Google Forms, divulgado em perfis pessoais das pesquisadoras em redes sociais digitais, com amostra não probabilística por conveniência. O questionário esteve disponível entre 11 e 22 de outubro de 2022,

3 Estratégia de investigação que visa observar os conteúdos que aparecem de forma orgânica na *timeline*, sem realizar buscas e evitando influenciar os algoritmos a exibir um dado assunto.

4 Optamos por manter a referência ao nome Twitter, visto que os dados são anteriores à aquisição da rede social por Elon Musk e à alteração do nome e domínio para X, em julho de 2023.

5 Disponível em: <https://lumivero.com/products/nvivo/>. Acesso em: 18 jun. 2025.

e obtivemos 60 respostas. Embora *Pantanal* tenha sido um sucesso, reconhecemos como fragilidade este levantamento ter sido realizado após o término da exibição da trama, o que pode ter contribuído para um menor engajamento da audiência. A maioria dos respondentes é moradora do estado do Rio Grande do Sul, com predominância de sujeitos identificados com o gênero feminino (78,3%), seguindo certo padrão já encontrado em pesquisas anteriores do grupo (Depexe *et al.*, 2021; Ronsini *et al.*, 2017, 2019), e prevalência do vínculo como estudante de graduação ou pós-graduação, com faixa etária entre 18 e 29 anos.

A partir da etapa exploratória, definimos recortes da investigação como os temas das relações de gênero, sustentabilidade, tradição vs. modernidade e questões raciais. Temas esses que, vale dizer, mobilizaram a atenção da audiência, verificada através dos dados obtidos no Twitter e das respostas abertas do questionário⁶. Esses dados foram tratados no *software* NVivo para geração de nuvens de palavras e nos *softwares* Iramuteq⁷ e Gephi⁸ para a criação de redes de similitude, permitindo, assim, tensionar as duas fases exploratórias da pesquisa, a fim de revelar ou não sua congruência.

Na terceira fase, com viés qualitativo, realizamos um grupo focal⁹ para aprofundar os modos de ler dos receptores, bem como a potência da telenovela como recurso comunicativo para a cidadania. Reconhecemos como fragilidade a distância temporal entre a exibição de *Pantanal* (em 2022) e o tempo presente (2024), o que pode ter afetado a mobilização de participantes e a memória da recepção sobre a narrativa. Logo, a escolha do grupo focal direcionado à pesquisa com som e imagem deve-se à possibilidade de interação grupal a partir do testemunho de um evento em comum entre a amostra, como ouvir um programa de rádio, assistir a um filme ou, no caso da presente pesquisa, acompanhar uma telenovela, mesmo após sua exibição (Gomes, 2005). A fim

6 As questões solicitavam ao participante que comentasse sobre temas e personagens que chamaram atenção em *Pantanal*, bem como se o participante considerava *Pantanal* diferente de outras telenovelas.

7 Disponível em: <http://www.iramuteq.org/telechargement/download-and-installation>. Acesso em: 18 jun. 2025.

8 Disponível em: <https://gephi.org/>. Acesso em: 18 jun. 2025.

9 O grupo focal se caracteriza pela formação de um grupo de discussão para dialogar sobre um tema específico, no caso, os modos de ler as temáticas: relações raciais, ecologia e sustentabilidade, sexualidade e masculinidades, violência doméstica e alfabetização de adultos presentes em *Pantanal*. A interação grupal, por meio do grupo focal, permite que a opinião de um participante incentive outros a se posicionarem, concordando ou discordando, o que contribui para o mapeamento dos pontos de consenso e dissenso, assim como para o escopo da discussão sobre o tema (Abreu; Baldanza; Gondim, 2009).

de dar conta de uma pesquisa com caráter em rede, ou seja, com pesquisadoras residindo em diferentes locais do país, lançamos mão da técnica do grupo focal *online*, que se origina das entrevistas grupais presenciais e é “potencializada a partir da difusão das novas tecnologias, que viabilizaram seu uso no meio virtual” (Abreu; Baldanza; Gondim, 2009, p. 8). O grupo focal *online* é um método de coleta de informações semelhante ao grupo focal presencial, dispensando, porém, a presença física dos participantes para que haja interação e consequente comunicação entre eles. Das ressalvas em comparação à técnica presencial, destaca-se principalmente a vigilância quanto ao papel do observador, que muda um pouco na ausência de contato visual com os membros do grupo. Seguimos o recomendado por Abreu, Baldanza e Gondim (2009) e realizamos a gravação de registros de trocas de mensagens e da dinâmica do processo de discussão durante sua realização.

O uso do grupo focal possibilitou a exibição de seis cenas de *Pantanal* pré-selecionadas, acompanhadas de um guia de entrevista mediada por uma moderadora/observadora, a fim de facilitar o debate e conduzir o grupo às discussões, favorecendo trocas, descobertas e participações mais descontraídas dos integrantes (Gomes, 2005) e permitindo uma interação grupal. Isso possibilitou que os participantes discutissem e manifestassem suas opiniões “trazendo à tona uma gama de dados (produzidos pela interação)” (Abreu; Baldanza; Gondim, 2009, p. 8) que revelassem pontos fundamentais para responder às indagações da pesquisa (Gondim, 2002).

As seis cenas escolhidas para fomentar o diálogo com as temáticas: relações raciais, ecologia e sustentabilidade, sexualidade e masculinidades, violência doméstica e alfabetização de adultos foram escolhidas por meio de curadoria da própria equipe de pesquisa. Optou-se por cenas que, além de representativas do tratamento dado pela telenovela a tais temas, fossem capazes de fomentar discussões por parte do grupo. Os universitários informantes, quatro mulheres (Olívia, Carla, Regina e Lívia) e um homem (Rafael), foram selecionados pela estratégia de bola de neve¹⁰, sendo dois residentes do Rio Grande do Sul e três do Paraná, estudantes da Universidade Federal de Santa

10 A técnica de amostragem em bola de neve é um método não probabilístico que usa redes de referência para recrutar participantes para uma pesquisa, independentemente do número da amostra a ser alcançada. Seguimos os passos apontados por Bockorni e Gomes (2021): o intermediário inicial, também denominado de semente, que foi uma das pesquisadoras do grupo, localizou/apontou algumas pessoas com o perfil necessário para a pesquisa a ser realizada, que indicaram mais pessoas, chegando à amostra final de 8 estudantes. No dia do grupo focal, apenas 5 dos 8 estiveram presentes.

Maria (UFSM) e da Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA), respectivamente. Dois assistiram à novela por *streaming*, três pela televisão aberta e um lembrava da reprise de *Pantanal* no SBT. A sessão de discussão foi realizada *online*, via Google Meet, em 16 de dezembro de 2024, com duração de uma hora e meia, gravada e transcrita, com mediação e observação de membros do grupo Obitel UFSM/UNILA. Os participantes assinaram Termo de Consentimento Livre e Esclarecido, e suas identidades foram preservadas na pesquisa, utilizando-se nomes fictícios para mencioná-los, em acordo com as diretrizes da Lei Geral de Proteção de Dados Pessoais (Brasil, 2018). Acreditamos que essa estratégia metodológica permite nos aproximarmos do ponto de saturação das informações (Martino, 2018).

3 Modos de ver e ler *Pantanal*

Como supracitado, partimos das contribuições de Martín-Barbero e de seu *Mapa das Mediações Comunicativas da Cultura* (2003), principalmente através das mediações da socialidade, trabalhada como as “relações cotidianas nas quais se baseiam as diversas formas de interação dos sujeitos e a constituição de suas identidades” (Ronsini, 2011, p. 9), e da ritualidade, entendida como o “modo de ver e de ler os textos na relação direta com uma matriz textual e nos desdobramentos de leitura em outras mídias e contextos” (Ronsini, 2011, p. 9). Empiricamente, a ritualidade será abordada em duas miradas: por meio dos modos de ver (consumo geral de mídia audiovisual ficcional e as ritualidades na assistência de *Pantanal* por jovens) e os modos de ler (interpretar e reapropriar-se de) temáticas sociais presentes em *Pantanal*, com vistas a refletir sobre a promoção da cidadania a partir da telenovela de forma entrelaçada à vida cotidiana desses sujeitos receptores — ou seja, da socialidade.

3.1 Modos de ver *Pantanal*

A compreensão de *Pantanal* como evento midiático contemporâneo é atravessada pela cultura da convergência (Jenkins, 2009) e, particularmente, pela forma como as interações mediadas por redes sociais digitais contribuem para a dinâmica da popularidade, elevando produtos a fenômenos culturais (Thompson, 2018). Embora a tendência geral seja de queda da audiência televisiva, o índice médio de audiência da telenovela (28,9 pontos) foi o maior

em 2022 e 2023, sendo inferior a *Amor de Mãe* (30,9 pontos) em 2021 (Lopes; Abrão, 2023; Lopes; Moura, 2024). Os hábitos de assistência ficcional herdados do período pandêmico, sobretudo a busca por *streaming* (Depexe et al., 2021), podem ter impactado esses índices, entretanto o sucesso de *Pantanal* sinaliza a existência de uma audiência, vinda das plataformas, que escapa desses números.

A maioria (83,6%) dos respondentes do questionário exploratório afirmou ter acompanhado a telenovela na televisão aberta, e uma parcela o fez através de *streaming* (20%) e com a prática de “maratonar”, comum para as séries (5,5%). Ainda 41,8% sinalizaram que utilizam as redes sociais ou grupos específicos para comentar sobre telenovelas, sendo a novela tema de conversa com familiares (74,5%) e amigos (58,2%)¹¹. A telenovela segue mobilizando a assistência conjunta, e a repercussão dos capítulos é indicativa da socialidade, seja presencial ou virtualmente, como já apontado em pesquisas anteriores (Depexe et al., 2021; Lopes; Borelli; Resende, 2002; Pereira, 2020; Ronsini et al., 2017, 2019).

Embora os dados do questionário representem uma pequena amostra¹², consideramos válidos para reafirmar que “as audiências acompanharam o novo paradigma marcado pela convivência da cultura analógica com a digital, assistindo à TV em múltiplas plataformas, de maneira coletivamente socializada” (Lopes; Castilho, 2018, p. 50). No grupo focal, realizado com estudantes universitários, também foi referendada a audiência por *streaming*, como forma de complementar a assistência pela TV aberta ou como meio principal de assistir à novela, uma vez que permite a escolha do horário e de quantos capítulos assistir de modo sequencial. Igualmente, foi mencionado o hábito de acompanhar a telenovela por meio dos comentários no Twitter e em outras redes sociais, servindo, inclusive, como estímulo para buscar no *streaming* um capítulo perdido.

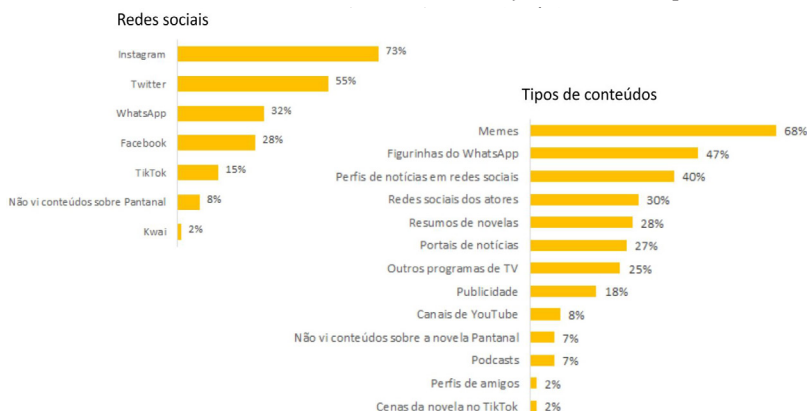
O entendimento de *Pantanal* como evento midiático, como abordamos anteriormente com Lopes (2014) e Lopes e Abrão (2023), está relacionado à ampla repercussão da telenovela e à interatividade ativa de sua audiência (Lopes; Moura, 2024). No questionário, verificamos a permeabilidade de conteúdos sobre a telenovela reconhecidos pelos respondentes em diversas redes sociais, sendo majoritários no Instagram (73%). É interessante destacar que os

11 Os participantes poderiam marcar mais de uma opção.

12 Em uma pesquisa qualitativa, a amostra não possui o sentido estatístico, mas os “casos devem ser capazes de representar a relevância do fenômeno [...] em termos de experiências e envolvimento dos participantes” (Flick, 2009, p. 47).

modos de ver telenovela se redesenham com as possibilidades de criação e consumo de conteúdo nas redes sociais. Se no passado o conteúdo sobre as narrativas ficcionais era divulgado em jornais e revistas, pautado no resumo dos capítulos, informações e especulações sobre o desenvolvimento das tramas e vida pessoal dos atores, atualmente há uma proliferação de comentários, remixes, adaptações e montagens, que vão desde o corte de cenas como pano de fundo para trazer à tona o debate sobre questões sociais até a inventividade de memes, figurinhas, entremeados à narração das impressões pessoais no momento da assistência, que alude ao “papel dos jovens como atores sociais, capazes de conduzir, criar e modificar linguagens, formas e estratégias comunicacionais” (Pereira, 2022, p. 21).

Gráfico 1 – Reconhecimento da circulação de *Pantanal* pelos



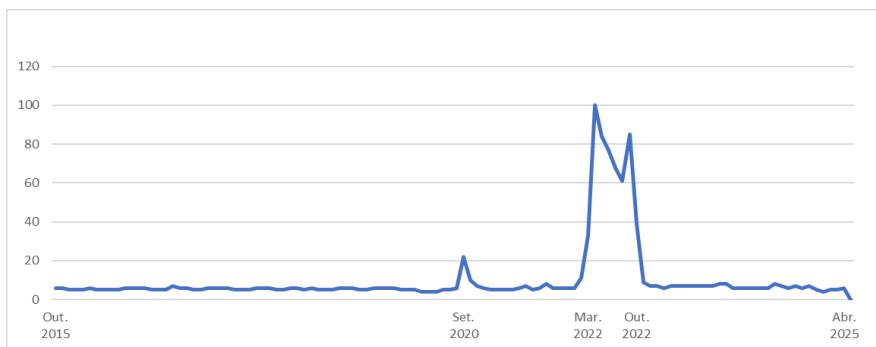
Fonte: Elaborado pelas autoras (2025).

Conforme Thompson (2018), o poder de transmissão é afetado pela abundância de canais de exposição, de modo que, quanto mais canais competem pela atenção, mais diluída se torna a disseminação e a audiência de um conteúdo. Porém, a formação de um *hit*, um fenômeno cultural, se dá através de diversos compartilhamentos, ou seja, muitos canais expondo um mesmo tema. Para o autor, a popularidade percebida a respeito de um produto faz com que mais pessoas busquem conhecê-lo e consumi-lo para participar de uma conversa popular, como “entrar em um clube lotado simplesmente por já estar lotado” (Thompson, 2018, p. 233). Os dados obtidos por

meio do questionário evidenciam que a notoriedade de *Pantanal*, em parte fomentada pela própria audiência conectada e engajada, tornou a telenovela um produto distinto.

Entretanto, a dificuldade em mensurar o alcance da circulação de *Pantanal* acompanha o contexto de concentração de poder sobre o fluxo de informações, a falta de transparência e as constantes alterações nos modos de funcionamento das plataformas digitais (Poell; Nieborg; Van Dijck, 2020), bem como a ausência de informações mais detalhadas sobre as audiências de *streaming*, as quais são divulgadas em relatórios pelas próprias plataformas. Em todo caso, utilizamos como indicador do interesse pela telenovela o gráfico histórico do Google Trends, cujo *hype* acompanha o período de exibição da trama na TV aberta, como mostra o Gráfico 2.

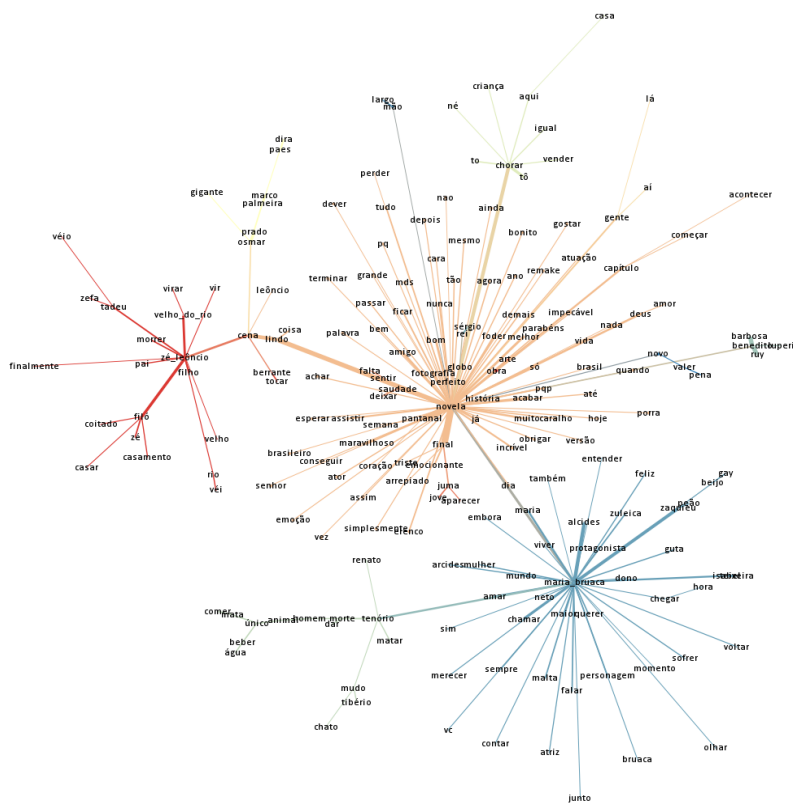
Gráfico 2 – Busca por Pantanal no Google



Fonte: Dados extraídos de Google Trends (2015-2025).

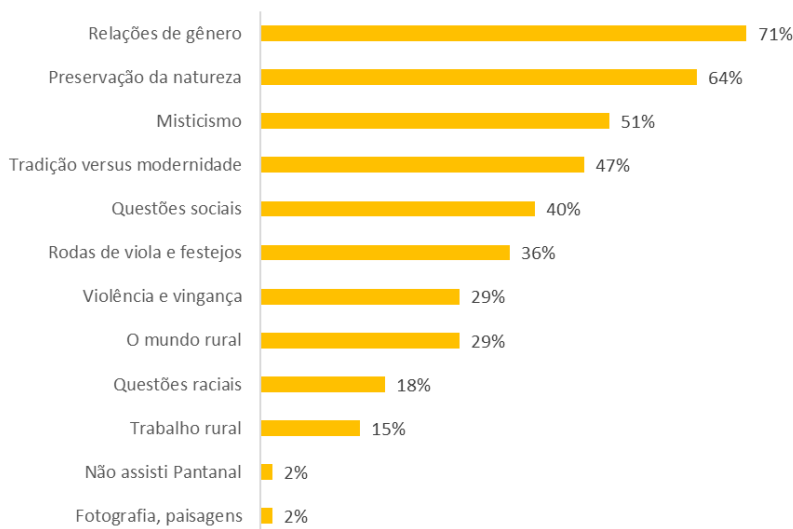
Outro exemplo que auxilia a configuração de *Pantanal* como *evento midiático* está no fluxo de mensagens no Twitter, ou seja, ao *modo de ver*, compartilhando impressões em tempo real na internet. Segundo reportagem do Estadão (“Pantanal” [...], 2022), durante o período de exibição, foram realizados mais de três milhões de *tweets* sobre a novela, e, na noite do último capítulo (7 de outubro de 2022), mais de 277 mil mensagens foram registradas, sendo utilizadas principalmente as *hashtags* *#pantanal* e *#pantanar*. A última, em alusão ao sotaque dos personagens, foi apropriada pela recepção também em jargões e expressões linguísticas, como “ara”, “reiva” e “ocê”. Nessa data, observamos que, dos 29 assuntos listados pelos *trends topics*, apenas 5 não possuíam relação com a trama.

Em análise global das mensagens que coletamos, é notável uma audiência engajada, que comenta tanto sobre a telenovela como produto midiático quanto sobre aspectos técnicos da fotografia, texto e interpretação dos atores, com menção à autoria de Benedito Ruy Barbosa e à adaptação de Bruno Luperi; além de comentários a respeito das emoções na assistência, como o choro provocado pelo desfecho dos personagens, a surpresa pela cena de beijo *gay* e a celebração do final de uma grande novela. Na Figura 2, demonstramos a rede de similitude criada a partir dos *tweets* exclusivos, que permite visualizar os núcleos temáticos relevantes para a audiência.



Percebemos, na amostra de respondentes do questionário, coerência entre o que observamos de forma orgânica em circulação nas redes sociais e as temáticas de interesse da recepção, associadas a temas político-sociais como as questões de gênero, a preocupação com a natureza e a tensão entre tradição e modernidade, além do misticismo (Gráfico 3).

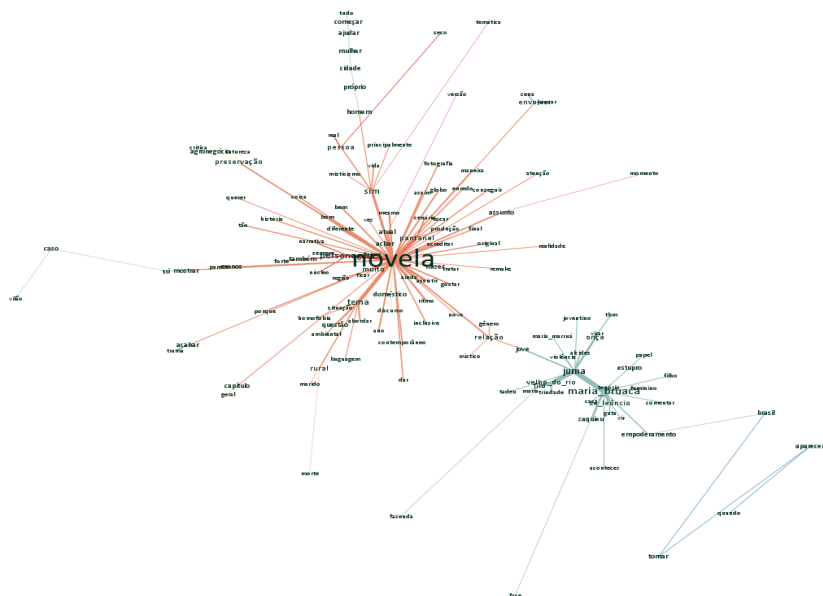
Gráfico 3 – Temas de interesse no questionário exploratório



Fonte: Dados da pesquisa (2025).

Os *modos de ver* a telenovela, com marcas do consumo midiático nas plataformas, no caso deste capítulo, observados através do Twitter e do questionário, são indiciários dos *modos de ler Pantanal*. Parece-nos representativo e sugestivo do papel social da novela como *recurso comunicativo* (Lopes, 2009) acionar a comparação via visualização de dados. Na Figura 4, ilustramos os núcleos temáticos destacados nas respostas abertas do questionário sobre *Pantanal*, que serviram como reforço para a realização do grupo focal à reflexão de universitários, conforme iremos detalhar na sequência.

Figura 4 – Rede de similitude do questionário



Fonte: Dados da pesquisa (2025).

Portanto, buscamos dialogar com os achados do biênio anterior, mantendo no horizonte a audiência universitária para as construções de sentido de *cidadania cultural* (García Canclini, 1999), perpassadas por temas como as relações de gênero, sustentabilidade, tradição vs. modernidade como importantes na esfera pública e como possíveis promotores da cidadania. Por fim, percebemos a telenovela *Pantanal* como oportuna para pautar as interpretações sobre o campo e a cidade, dada a escassez de representações do rural em telenovelas em contextos que não sejam de época, como verificado por Pereira Filho (2020).

3.2 Modos de ler *Pantanal*

Como problemática de pesquisa, interessou-nos compreender como a audiência não apenas consome ficção televisiva – através das ritualidades de assistência –, mas também como esta articula

a leitura do rural e urbano, das relações de gênero, sociais, raciais e da sustentabilidade em sua vida cotidiana, a partir da telenovela.

Por meio da realização do grupo focal, enfatizamos os *modos de ler* dos receptores e aprofundamos o entendimento de como a telenovela serve para falar sobre o que é silenciado e pensar sobre o que é vivido, como elucida Martín-Barbero (2017, p. 20, grifos do autor):

[...] pues se empieza contando lo que pasó en la telenovela pero muy pronto lo que pasó en el capítulo narrado se mezcla con lo que le pasa a la gente en su vida, tan inextricablemente que la telenovela acaba siendo el pre-texto para que la gente nos cuente su vida.

A discussão destacou como a representação de personagens e situações na novela pode influenciar a percepção pública sobre questões sociais contemporâneas. O grupo também considerou como as novelas podem servir como ferramentas de conscientização e educação sobre temas sociais complexos.

Dos temas abordados em *Pantanal*, aqueles que versam sobre masculinidade, feminilidade e relações de gênero estiveram entre os apontados pelos respondentes como os que mais lhes chamaram a atenção. Em consonância com esses dados, a personagem Maria (Isabel Teixeira) – esposa maltratada constantemente pelo marido, Tenório (Murilo Benício), que a chama de Bruaca, marcando a falta de apreço e respeito que tem pela companheira¹³ – foi a mais comentada entre os informantes durante a pesquisa exploratória, sendo a personagem que mais chamou a atenção de 64% dos respondentes do questionário.

Quando questionados sobre os assuntos mais comentados durante a exibição de *Pantanal*, mais de 50% dos respondentes do questionário apontam a trajetória de violências e superações de Maria, seja pelos constantes abusos que sofria de seu marido, Tenório, que “provocaram muito mal-estar nas salas das casas brasileiras” (Ana)¹⁴, seja por sua “reviravolta e empoderamento” (Mariane) ao longo da narrativa. Pesquisas que se dedicam a *Pantanal* e sua circulação nas redes sociais também apontam que cenas que envolvem a personagem Maria Bruaca despontam como as de mais destaque, principalmente por abordarem temáticas sociais que permeiam a esfera pública de forma mais presente, como o tema da violência

13 Definição da personagem segundo perfil no site da TV Globo dedicado a *Pantanal* (2022).

14 São indicados nomes fictícios dos informantes dos questionários e do grupo focal.

contra a mulher (Scabin; Ferraraz; Nabeiro, 2023) e os “conflitos que refletem a violência de um sistema patriarcal sobre a personagem e que a levam a tomar atitudes de rebeldia e de luta em relação a esse mesmo sistema” (Arab; Mungiolli; Domingues, 2022, p. 5).

Como destaca Ronsini (2016, p. 48), as telenovelas brasileiras têm se apresentado ao longo dos anos como espaços para a discussão de temáticas sociais e identitárias através de “brechas” encontradas no “discurso dominante”, e, entre esses temas, cita as múltiplas formas de sexualidade, o “respeito às diferenças de gênero, a denúncia da violência doméstica [...] entre outras questões que envolvem os direitos da mulher”.

Para aprofundarmos a temática na terceira fase da pesquisa, escolhemos um trecho de *Pantanal* para ser exibido no grupo focal que reflete esse recorte apontado por Ronsini. Na cena¹⁵, uma especialista em direito de família é chamada à fazenda de José Leôncio para explicar a Maria Bruaca que ela sofreu diversas violências em seu casamento com Tenório – não apenas a física, mas também a moral, psicológica, sexual e, inclusive, a patrimonial, esta última definida pela Lei Maria da Penha, Lei n. 11.340 (Brasil, 2006) como qualquer conduta que subtraia ou destrua bens, instrumentos de trabalho, documentos pessoais ou recursos econômicos da vítima.

Esse exemplo vai ao encontro do que é chamado de “ação pedagógica” da telenovela (Lopes, 2009), percebida entre os receptores participantes da pesquisa, que destacam que a violência doméstica e os abusos sofridos por Maria são “pautas contemporâneas” (Carla) e foram trabalhados de forma a fazer “o telespectador refletir” (Lívia) e se conscientizar sobre as diferentes formas de violência, relações e papéis de gênero. Outros destacam o importante papel da telenovela em “dialogar com o público” (Rafael) a partir da presença de especialistas abordando temas como a violência doméstica, deixando, assim, a “narrativa mais rica” (Rafael) e se utilizando de recursos como o fato de Zé Leôncio “traduzir” o discurso de especialista “em uma linguagem mais acessível, tocando assim principalmente as pessoas que têm grande afinidade pela personagem afetada”.

Há também um entendimento majoritário de que a novela evitou cenas caricatas, humanizando a abordagem e promovendo empatia pela causa de Maria, que teve um entendimento gradativo de sua condição de vítima das mais diversas violências por parte de seu marido (Olívia). Para os respondentes, o fato de determinadas

15 Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/10890111/>. Acesso em: 17 jun. 2025.

pautas sociais estarem presentes em uma telenovela com o impacto de audiência de *Pantanal* refletiu em uma “maior conscientização sobre diferentes formas de abuso” (Olívia) por parte da audiência.

Outro tema social que gerou discussões entre nossa amostra foi a questão das masculinidades hegemônicas (Connell, 2003) vs. masculinidades dissidentes (Mascarello, 2022), através dos embates entre José Leôncio (Marcos Palmeira) e seu filho Jove (Jesuíta Barbosa) – definido pela própria emissora como “a antítese de seu pai peão”. Segundo Connell (2003), a masculinidade, ou seja, esse lugar nas relações de gênero e nas práticas que homens e mulheres ocupam, é social e também corpórea, performada mediante posturas, habilidades físicas, movimentos e determinados comportamentos.

No trecho¹⁶ escolhido para assistirmos junto da amostra no grupo focal, há uma briga entre Jove e Alcides – o primeiro, provocado pelo segundo, age de forma diferente do comportamento conciliador que assumiu ao longo da trama, mudando o jeito de lidar com os conflitos e agindo de forma violenta. O fato de Jove agredir fisicamente Alcides – este, que constantemente usava armas como uma forma de defesa da masculinidade hegemônica (Connell, 2003) – é comemorado por seu pai, Leôncio, que se mostra surpreso pela atitude do filho, porém em tom positivo: “por essa eu não esperava, filho, você mandou bem, nada mau” (*Pantanal*, 2022).

A seleção dessa cena se justifica pelos confrontos entre os modos de ser, de se comportar e de experienciar as masculinidades entre peões e Jove, principalmente como forma de refletir sobre a violência física estar normalizada dentro do comportamento masculino hegemônico. Dentre os informantes, destaca-se o desconforto causado pela atitude do personagem: “apesar de Jove tentar ser diferente do pai, a narrativa final reforça o padrão de masculinidade tradicional, ao mostrar uma briga que simbolizava ‘virar homem’ no olhar do Zé Leôncio” (Regina). Outros criticaram “a persistência de clichês machistas nas tramas rurais”, principalmente por poder acabar sugerindo ao público que “a violência pode ser a solução” para seus problemas (Rafael).

Por outro lado, foram levantados alguns outros comportamentos de Jove ao longo da narrativa, que assumiu por muito tempo o discurso de “homem desconstruído”, mas nunca fez um trabalho doméstico ao longo da trama, reproduzindo naturalmente o comportamento do pai, Zé Leôncio, que tinha uma fazenda com inúmeros peões, mas quem cuidava de tudo dentro de casa era a companheira, Filó.

16 Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/10781152/>. Acesso em: 17 jun. 2025.

O que reforça, mesmo através de um personagem que sofreu várias críticas quanto à sua sexualidade e masculinidade não hegemônica ao longo da trama, (Alves, 2023) – que, nas telenovelas, as mulheres estão constantemente separadas dos homens pela “divisão de universos de domínio” (Mattos, 2006, p. 11): os homens, o domínio público; e as mulheres, o domínio privado do cuidado doméstico.

Ao lado dos temas das masculinidades, violência contra a mulher e acesso à educação, que ganham destaque entre nossa amostra e também entre receptores de *Pantanal*, segundo outras pesquisas (Alves, 2023; Arab; Mungilioli; Domingues, 2022; Scabin; Ferraraz; Nabeiro, 2023), a temática da homofobia também foi uma das que movimentou discussões e ativou correspondências entre o “*habitus* do mundo narrado” e o “*habitus* vivido pelos receptores” (Lopes, 2009, p. 33), principalmente através de diversas situações vividas pelo personagem Zaquieu (Silvero Pereira). O personagem era definido pela emissora como “o mordomo *très chic* de Mariana (Selma Egrei), [...] talhado a esconder as cicatrizes de uma vida sofrida atrás do seu jeito irreverente de ser, que, de tão cômico, chega a beirar o caricato” (GShow, 2022, p. 1). Ao sair do Rio de Janeiro e viver no Pantanal junto de sua patroa, ex-sogra de José Leôncio, Zaquieu acaba sofrendo discriminação por parte dos peões da fazenda por ser homossexual.

Em cena debatida no grupo¹⁷, Zaquieu está deixando o Pantanal e, através de uma carta deixada à patroa, desabafa sobre não suportar as piadas sobre sua sexualidade e adverte que cansou da falta de dignidade com que era tratado por alguns peões. No trecho em que a patroa lê a carta a José Leôncio, ele tenta minimizar o sofrimento de Zaquieu dizendo ser “frescura” o seu comportamento, e é advertido por Irma (Camila Morgado) sobre homofobia ser crime, novamente um movimento pedagógico por parte da telenovela, ao advertir sobre a Lei n. 10.948/2001 (São Paulo, 2001), que garante o direito à punição para toda discriminação praticada contra indivíduos homossexuais, bissexuais ou transexuais. Percebemos, nestes casos, a noção de cidadania comunicativa, a qual excede a dimensão jurídica e alude à consciência prática e à possibilidade de ação (Mata, 2006).

A trajetória de Zaquieu, apesar de ter sido bastante comentada entre os informantes, causou leituras divergentes. Rafael destaca incômodo com a forma estereotipada com que o personagem foi representado:

17 Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/10727853/>. Acesso em: 18 jun. 2025.

[...] embora teve discursos bonitos, o personagem acabou dando um beijo no personagem coadjuvante mais homofóbico da novela, durante o capítulo final, DO NADA, tudo para que tivesse um final feliz. Mas o próprio personagem performava o *gay* cômico, onde, embora tivesse falas importantes sobre sua orientação sexual, sempre retornava a cenas e trejeitos “engraçados”. Meus familiares homofóbicos adoravam ele, justamente por representar esse papel.

O entendimento do receptor faz coro às pesquisas de Silva (2015), que apontam que o estereótipo do “homossexual divertido”, comum nas tramas da TV Globo principalmente até os anos 2010, já não agrada um público mais consciente das pautas sobre diversidade sexual.

Outras leituras sobre o mesmo personagem vão na direção de uma “humanização” de Zaquieu, que contrastava com estereótipos exagerados, como os de programas como o *Zorra Total*, por exemplo. Para Regina e Livia, a telenovela tem um “papel pedagógico em normalizar a pluralidade” e atingir “públicos sem contato direto com a diversidade”, tendo um importante papel na apresentação de “novos olhares sobre realidades distintas”. Foram citados pelos receptores outros exemplos positivos de tramas anteriores, como na “narrativa de Ivana/Ivan em *A Força do Querer* (TV Globo, 2017), que levou mães de um grupo de Facebook a refletirem sobre ‘e se fosse o meu filho?’” (Rafael).

Carla, também participante do grupo focal, faz coro e destaca que a “representatividade sutil contribui para desconstruir estereótipos, mostrando que pessoas LGBT têm diversas personalidades”. Para ela, houve muitos avanços nas representações LGBTQIAPN+ nos últimos anos, como também aponta Silva (2015) sobre uma tendência atual das telenovelas em representar dissidências de gênero de formas complexas e contraditórias, construindo, assim, múltiplos sentidos sobre a temática, bem como diversas leituras possíveis por parte da recepção, como observado na presente pesquisa de campo.

Outra temática social trazida em *Pantanal* foram questões raciais: a emissora fez algumas mudanças na adaptação do roteiro da novela e na escolha do *casting* e trouxe atores negros para alguns núcleos que não existiam na versão anterior. Um exemplo é a personagem Zuleica (Aline Borges) e seus três filhos extraconjugais com Tenório. Em uma cena em que Zuleica confronta Tenório a respeito da diferença de tratamento entre seus três filhos com ele e a filha de seu casamento com Maria, ela sugere que essa diferença

teria a ver com o fato de seus filhos serem negros (como Zuleica), enquanto Guta é branca¹⁸.

A partir disso, durante o grupo focal, os participantes da pesquisa foram instigados a debater sobre a seguinte questão: “Como você acha que as novelas podem abordar temas como racismo e desigualdade racial de forma a promover mudanças na sociedade?”. Dois informantes apontaram como essa diferença ficava clara a partir da construção da narrativa, do nível de vida que ambas as famílias de Tenório levavam. Para Carla, a construção do personagem como um antagonista da trama, e a exposição diária de suas atitudes reprováveis, é algo fundamental para o reconhecimento do público a respeito.

Acredito que mostrar através dele contribui para que as pessoas reparem atitudes que muitas vezes estão no nosso dia a dia que estão equivocadas que merecem uma nova reflexão assim para você repensar, né? Principalmente no caso de pessoas que cultivam esses preconceitos, sejam em maior ou menor escala.

A segunda família de Tenório ser negra é uma das diferenças entre a primeira versão de *Pantanal* e a nova versão, adicionando uma camada de complexidade à trama. Essa diferença e a abordagem do racismo (mesmo que trabalhada de forma sutil), mostrando como pode funcionar dentro das famílias, são mencionadas por Rafael, que lembra de uma novela em que um homem branco rejeita a gravidez de sua esposa negra e chega a agredi-la, até o nascimento da criança, com traços brancos. O racismo do marido, então, é simplesmente esquecido, e o casal volta a ficar junto. A novela mencionada é *Por Amor* (de autoria de Manoel Carlos), que foi ao ar originalmente entre 1997 e 1998, e essa trama expõe a recusa e a inabilidade histórica da televisão brasileira de lidar com o racismo e com a composição étnica da população.

Embora a população negra ainda seja bastante sub-representada na mídia televisiva nacional, o crescimento dessa representação tem sido gradual, especialmente a partir de meados dos anos 1990 (Araújo, 2004). Nos últimos anos, com o aumento da discussão em torno de questões raciais na sociedade brasileira e a consequente pressão pela inclusão de histórias que a retratem melhor, pode ser observado um aumento expressivo de personagens negros e de tramas que envolvem a experiência das pessoas negras no Brasil.

18 Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/10875906/>. Acesso em: 17 jun. 2025.

Dessa forma, a inclusão do fator racial na trama da família de Zuleica e Tenório já apresenta esse avanço em termos de representação e, de acordo com os informantes, a abordagem da questão racial apresentada é positiva e tem méritos ao tratar o racismo intrafamiliar de forma adequada.

A *proximidade cultural* como fator que cativa a audiência é destacada por Straubhaar et al. (2022) para explicar por que a telenovela permanece, inclusive em tempos de *streaming*, com um público fiel latino-americano. Interpretamos que *Pantanal* sintetiza “a moderna tradição brasileira”, para usarmos, com certa liberdade, a expressão de Renato Ortiz (2015). Em um período de catástrofes ambientais e sociais no país, *Pantanal* retoma o aconchego e os sabores do rural, a natureza intacta e a ameaça do agronegócio, o conservadorismo de gênero no meio rural etc. Nossa problemática se volta à assimetria na qual essas diferenças se manifestam. A telenovela *Pantanal* explicita a diversidade cultural brasileira, que não a sintetiza (Ortiz, 2015), mas separa a diversidade, conjugando duas realidades que podem explicar o interesse da audiência: o conflito e a conciliação entre o rural e o urbano, entre a natureza e as tecnologias.

Uma dessas realidades conflituosas se dá no campo da educação, um dos princípios de construção cidadã. A novela expõe não apenas o analfabetismo de Juma, como também a ausência de uma escola rural capaz de atender às crianças e levar o ensino para jovens e adultos. Tadeu (José Loreto), entre outros personagens, com frequência verbalizava sua falta de estudo e comparava sua situação como inferior à Jove ou Guta, vindos da cidade e que haviam cursado o nível superior. Na outra ponta, a telenovela endossou a leitura, pois a companhia de livros e comentários sobre obras literárias faz parte de algumas cenas do núcleo urbano.

Na visão das participantes do grupo focal Carla e Regina, as cenas¹⁹ em que Jove ensina Juma a ler são tomadas de delicadeza e repercutiram positivamente nas redes sociais. Ambas ressaltam que o letramento de Juma auxiliou na sua socialização com os demais personagens da fazenda, perfazendo os sentidos de inclusão da personagem: ser vista como um ser humano e não um “bicho”, como a narrativa frisava. Rafael lembrou de outras telenovelas como *O Bem-Amado* (TV Globo, 1973), *O Salvador da Pátria* (TV Globo, 1989), *Cabocla* (TV Globo, 2004), em que o conflito rural e urbano desponta para as diferenças de classe e de condições de frequentar a escola, sendo pautado nas tramas

19 Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/10576557/>. Acesso em: 17 jun. 2025.

mais antigas a importância da alfabetização para poder votar ou ser eleito, constituindo mais um elemento de cidadania relevante. No Twitter, notamos que a implementação de uma escola, nos capítulos finais, foi comemorada pelo público, manifestando apoio à vontade de Juma de estudar.

Ao contrário de outros temas, especialmente relativos à representatividade, em que os informantes veem de forma relativamente otimista as possibilidades de a mídia promover mudanças culturais, ao questionarmos a respeito da perspectiva de união entre agronegócio e sustentabilidade, os participantes se mostraram bastante céticos²⁰. Os informantes destacaram um claro limite das possibilidades de conscientização e promoção de mudança que a telenovela poderia ter nesse caso, apenas em nível individual, enfatizando a dificuldade de conectar o público à resolução de problemas estruturais, como queimadas. No Twitter, localizamos críticas sobre a novela mostrar alternativas sustentáveis ao agronegócio que, por sua vez, contradiziam o apelo comercial das propagandas veiculadas nos intervalos.

A percepção dos informantes é corroborada por indicadores que demonstram o impacto ocorrido na paisagem natural do Pantanal. Desde a primeira exibição da trama, em 1980, o bioma foi o mais afetado pelo desmatamento (Filippe, 2022). Uma análise produzida pela plataforma MapBiomas Brasil (2020)²¹ registrou um impacto de 12% na perda da cobertura de vegetação nativa nas últimas três décadas. O Pantanal aparece também como o bioma que mais queimou em 36 anos no Brasil, tendo o Mato Grosso do Sul apontado como um dos estados onde há maior ocorrência de fogo. A partir dos resultados fornecidos pelo mapeamento, como forma de diminuir os impactos negativos na região e visando a maior preservação ecológica do espaço, a Globo lançou o *Guia de Produções Verdes*²², um documento com ações a serem adotadas por equipes de produção.

Em outro aspecto, quando debatida a temática do agronegócio vs. ambientalismo na trama, há também algumas considerações a serem percebidas. A região sul-mato-grossense possui participação direta do agronegócio, sendo um dos principais fatores do desenvolvimento econômico da região. Becker e Machado (2008, p. 11) notam que, em relação à primeira versão da novela, já havia

20 Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/10689482/>. Acesso em: 17 jun. 2025.

21 Disponível em: <https://brasil.mapbiomas.org/>. Acesso em: 18 jun. 2025.

22 Disponível em: <https://somos.globo.com/novidades/noticia/globo-lanca-guia-de-producoes-verdes.ghtml>. Acesso em: 18 jun. 2025.

uma abordagem ecológica, mas restrita a segundo plano: “A fauna e a flora estão lá, mas a trama se restringe mesmo aos problemas humanos, como em qualquer outra telenovela”. Essa abordagem mais superficial se mantém na versão mais recente; segundo Valverde *et al.* (2023, p. 330), “observa-se que o discurso conservacionista é cuidadosamente inserido nos capítulos, mas não discute a fundo os problemas socioambientais”.

Para Regina, apesar de trazer uma crítica ao modelo do agronegócio, a mensagem de sustentabilidade da trama não atinge aqueles que têm o poder de tomar decisões, podendo, no máximo, aumentar a pressão por maior fiscalização e legislação mais severa.

Eu achava que eles estavam até passando assim do limite [...] de falar que tava errado. Mas eles mostravam aqueles rebanhos enormes assim, aquela pecuária extensiva que é muito prejudicial a gente sabe. Mas não vai chegar em quem faz em quem executa mesmo essas ações.

Porém, a novela não abandona totalmente a causa e demonstra certo esforço ao abordar a importância de temas como a preservação de áreas naturais, o equilíbrio do ecossistema e a qualidade de vida em ambientes naturais. Essa dualidade é evidenciada no decorrer da novela, representada através de diálogos entre os personagens, quase sempre em relação ao posicionamento mais ambientalista de Jove, Juma e Guta, em contraponto aos demais personagens. A figura do Velho do Rio também representa o misticismo, sendo uma entidade imutável da região; ocupa o papel de guardião do Pantanal e serve como uma visão comparativa entre passado e presente da região pantaneira, sendo testemunha das mudanças ocorridas no cenário da região ao longo dos anos.

O olhar crítico presente na exibição de cenas que emergem do contexto atual vivido pelo bioma pantaneiro é visto em diversos discursos entre os personagens. Também podem ser observadas falas que evidenciam possibilidades sustentáveis de negócios em meio ao local. Fato dado pela presença do humano que conhece e vive na região, da compreensão intrínseca entre os elementos e o reconhecimento da sua importância [...] (Valverde *et al.*, 2023, p. 331).

Entretanto, para os nossos informantes, apesar do esforço feito, há uma falta de aprofundamento nesses debates voltados à ecologia.

4 Considerações finais

A presente investigação buscou oferecer evidências sobre os novos modos de ver *Pantanal* e em que medida os modos de ler estão associados a preocupações juvenis, em um período em que a mídia audiovisual, entre elas, a telenovela, instiga discussões a respeito de temáticas políticas e sociais.

A partir da investigação focada nos modos de ver e ler *Pantanal* por um público universitário, encontramos sujeitos questionadores a respeito das relações de gênero apresentadas na telenovela – especialmente a partir dos conceitos de masculinidades e feminilidades tradicionais e dissidentes, a defesa da homoafetividade, a crítica aos clichês nas formas de se (sub)representar identidades não hegemônicas, somadas às violências contra as mulheres, ao acesso à educação e à sustentabilidade. Pautas presentes nas diferentes telas e rodas de conversa entre jovens universitários e que, acreditamos, possam ter sido chaves para entendermos o interesse particular desse público pela telenovela *Pantanal*.

Compreender o cenário contemporâneo de consumo midiático imerso na lógica de plataformas e convergência midiática exige cuidado para vigilância epistemológica, tanto sobre a opacidade do funcionamento dos algoritmos quanto do trabalho de tratamento de dados exigido por métodos de pesquisa qualitativa, auxiliado por *softwares*. Embora a questão sobre a socialidade e ritualidade da assistência de telenovelas já esteja pautada em nosso horizonte de pesquisa desde biênios anteriores (Depexe *et al.*, 2021; Ronsini *et al.*, 2017, 2019), *Pantanal* parece ser um caso especial, em que os sentidos de assistência compartilhada pelas redes sociais alavancaram a audiência, sobretudo na configuração da telenovela como um evento midiático capaz de estabelecer diálogo com diversos aspectos da cidadania.

Parece-nos razoável tomar de empréstimo as colocações de Thompson (2018) sobre o surgimento de *hits*, em que um produto midiático bem-sucedido geralmente está na articulação entre a novidade e o que é familiar. *Pantanal*, como indicamos no início deste capítulo, já era uma trama conhecida do público e ganha ares de novidade com seu *remake*. O fato de a nova versão ser

escrita pelo neto de Benedito Ruy Barbosa poderia, inclusive, acrescentar uma camada de significado entre a manutenção e o respeito à originalidade do texto e suas adaptações para o tempo presente, em um contexto que equilibra a inovação com o elo familiar. Nos comentários no Twitter, que coletamos no último capítulo, são diversos os elogios a Bruno Luperi, em especial, por ter mantido falas de personagens e feito uma homenagem ao avô no encerramento do capítulo. Por outro lado, a familiaridade vem ao encontro do reconhecimento de temas e pautas importantes, as quais receberam um tratamento mais adequado e contemporâneo, reconhecido pela audiência, como a violência de gênero, o racismo e as questões ambientais, embora esta última tenha sido criticada pela recepção e tensionada ao vínculo comercial da TV Globo com seus patrocinadores. Em síntese, *Pantanal* articulou as mediações da socialidade e da ritualidade, sendo um recurso comunicativo para o exercício da cidadania cultural (García Canclini, 1999) e comunicativa (Mata, 2006).

Cabe salientar que os receptores pesquisados se mobilizaram e debateram principalmente temáticas sociais relacionadas a gênero, sexualidade, raça e pautas que dizem respeito à busca por cidadania, dialogando com a tendência apontada por Almeida (2001), de que, quanto maior o capital cultural, mais crítico e consciente socialmente se mostra o receptor. Partindo do entendimento de que a telenovela oferece ferramentas de promoção da cidadania, assentimos que, ao se consumir e debater pautas sociais através de textos midiáticos como *Pantanal*, também se pensa e se reelabora o sentido social, constituindo uma nova maneira de ser cidadão.

Referências

ABREU, N. R.; BALDANZA, R. F.; GONDIM, S. M. G. Focal Groups On-Line: from the Conceptual Reflections to the Virtual Environment Application. *Journal of Information Systems and Technology Management*, [s.l.], v. 6, n. 1, p. 5-24, 2009. Disponível em: <https://revistas.usp.br/jistem/article/view/12842>. Acesso em: 17 jun. 2025.

ALMEIDA, H. B. *Muitas mais coisas: telenovelas, consumo e gênero*. 2001. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de

Campinas, Campinas, 2001. Disponível em: <https://bv.fapesp.br/pt/publicacao/75827/muitas-mais-coisas-telenovela-consumo-e-genero/>. Acesso em: 17 jun. 2025.

ALVES, G. F. “Ele é homem ou é Flozô?”: Identidades masculinas e homofobia na telenovela Pantanal e no Twitter. 2023. Monografia (Graduação em Comunicação Social – Produção Editorial) – Centro de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2023. Disponível em: <https://repositorio.ufsm.br/handle/1/31663?show=full>. Acesso em: 17 jun. 2025.

ARAB, A. B.; MUNGIOLI, M. C. P.; DOMINGUES, J. A. Social TV e Pantanal: um estudo de grupos de fãs da telenovela no Facebook. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 45., 2022, João Pessoa. *Anais [...]*. João Pessoa: UFPB, 2022. p. 1-15. Disponível em: <https://www.eca.usp.br/acervo/producao-academica/003107017.pdf>. Acesso em: 18 jun. 2025.

ARAÚJO, J. Z. *A Negação do Brasil: O negro na telenovela brasileira*. São Paulo: SENAC, 2004.

BECKER, B.; MACHADO, A. Pantanal: A Reinvenção da Telenovela. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 31., 2008, Natal. *Anais [...]*. Natal: UFRN, 2008. p. 1-14. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2008/resumos/R3-0129-1.pdf>. Acesso em: 18 jun. 2025.

BOCKORNI, B. R. S.; GOMES, A. F. A amostragem em *snowball* (bola de neve) em uma pesquisa qualitativa no campo da administração. *Revista de Ciências Empresariais da UNIPAR*, [s.l.], v. 22, n. 1, p. 105-117, 2021. Disponível em: <https://revistas.unipar.br/index.php/empresarial/article/view/8346>. Acesso em: 17 jun. 2025.

BRASIL. *Lei n. 11.340, de 7 de agosto de 2006*. Cria mecanismos para coibir a violência doméstica e familiar contra a mulher, nos termos do § 8º do art. 226 da Constituição Federal, da Convenção sobre a Eliminação de Todas as Formas de Discriminação contra as Mulheres e da Convenção Interamericana para Prevenir, Punir e Erradicar a Violência contra a Mulher; dispõe sobre a criação dos Juizados de Violência Doméstica e Familiar contra a Mulher; altera o Código de Processo Penal, o Código Penal e a Lei de

Execução Penal; e dá outras providências. Brasília, DF: Presidência da República, 2006. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2004-2006/2006/lei/l11340.htm. Acesso em: 17 jun. 2025.

BRASIL. Lei n. 13.709, de 14 de agosto de 2018. Dispõe sobre o tratamento de dados pessoais e altera a Lei nº 12.965, de 23 de abril de 2014 (Marco Civil da Internet). Brasília, DF: Presidência da República, 2018. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2015-2018/2018/lei/l13709.htm. Acesso em: 17 jun. 2025.

CONNELL, R. W. Masculinities, Change and Conflict in Global Society: Thinking about the Future of Men's Studies. *Journal of Men's Studies*, [s.l.], v. 11, n. 3, p. 249-266, 2003. Disponível em: <https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.3149/jms.1103.249>. Acesso em: 17 jun. 2025.

DEPEXE, S.; RONSINI, V. M.; MARQUES, C.; COUTINHO, L. L.; CORRÊA, L. B. Ritualidades de assistência de ficção televisiva em tempos de pandemia. In: LOPES, M. I. V.; SILVA, L. A. P. (org.). *Criação e inovação na ficção televisiva brasileira em tempos de pandemia de covid-19*. Aluminio: CLEA, 2021. v. 7. p. 208-230.

FILIPPE, Marina. Pantanal é o bioma que mais queimou desde a 1ª edição da novela. *Exame*, São Paulo, 7 abr. 2022. Seção ESG. Disponível em: <https://classic.exame.com/esg/pantanal-e-o-bioma-que-mais-queimou-desde-a-1a-edicao-da-novela/>. Acesso em: 18 jun. 2025.

FLICK, U. *Desenho de pesquisa qualitativa*. Porto Alegre: Artmed, 2009.

GARCÍA CANCLINI, N. *Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização*. 4. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 1999.

GOMES, A. A. Apontamentos sobre a pesquisa em educação: usos e possibilidades do grupo focal. *EccoS*, São Paulo, v. 7, n. 2, p. 275-290, 2005. Disponível em: <https://periodicos.uninove.br/eccos/article/view/417/423>. Acesso em: 17 jun. 2025.

GONDIM, S. M. G. Grupos focais como técnica de investigação qualitativa: desafios metodológicos. *Paideia*, Ribeirão Preto, v. 12, n. 24, p. 149-161, 2002. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/paideia/a/8zzDgMmCBnBJxNvfk7qKQRF/>. Acesso em: 17 jun. 2025.

GSHOW. Zaquieu | Personagens | Pantanal. Gshow, 2022. Disponível em: <https://gshow.globo.com/novelas/pantanal/personagem/zaquieu/>. Acesso em: 15 abr. 2025.

JENKINS, H. *Cultura da Convergência*. 2. ed. São Paulo: Aleph, 2009.

LOPES, M. I. V. Notas sobre a telenovela brasileira. In: CAMARGO, R. Z. (org.). *Brasil, múltiplas identidades*. São Paulo: Alameda, 2014. p. 113-124.

LOPES, M. I. V. Telenovela como recurso comunicativo. *MATRIZES*, São Paulo, v. 3, n. 1, p. 21-47, 2009. Disponível em: <https://revistas.usp.br/matrizes/article/view/38239>. Acesso em: 17 jun. 2025.

LOPES, M. I. V.; ABRÃO, M. A. P. A complexidade da ficção televisiva brasileira entre o nacional e internacional. In: LOPES, M. I. V.; PIÑÓN, J.; BURNAY, C. D. (coord.). *As produtoras independentes e a internacionalização da produção de ficção televisiva na Iberoamérica*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile, 2023. p. 75-102.

LOPES, M. I. V.; BORELLI, S. H. S.; RESENDE, V. R. *Vivendo com a telenovela: mediações, recepção, teleficcionalidade*. São Paulo: Summus, 2002.

LOPES, M. I. V.; CASTILHO, F. Recepção transmídia: perspectivas teórico metodológicas e audiências de ficção televisiva online. *Galáxia*, São Paulo, n. 39, p. 39-52, 2018. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/35151/26983>. Acesso em: 17 jun. 2025.

LOPES, M. I. V.; LEMOS, L. P. Brasil: streaming, tudo junto e misturado. In: LOPES, M. I. V.; OROZCO GÓMEZ, G. (org.). *Modelos de distribuição da televisão por internet: atores, tecnologias, estratégias*. Porto Alegre: Sulina, 2019. p. 73-108.

LOPES, M. I. V.; MOURA, C. P. O “Brasil profundo” na ficção televisiva. In: LOPES, M. I. V.; BURNAY, C. D.; VILELA, R. S. (coord.). *O que está acontecendo com as narrativas na ficção televisiva ibero-americana?* Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile, 2024. p. 77-106.

LOPES, M. I. V.; MUNGIOLI, M. C. P. Brasil: a telenovela como fenômeno midiático. In: LOPES, M. I. V.; OROZCO GÓMEZ, G. (org.). *Memória social e ficção televisiva em países ibero americanos*. Porto Alegre: Sulina, 2013. p. 129-167.

MAPBIOMAS Brasil. [S.l.]: MapBiomass, 2020. Disponível em: <https://brasil.mapbiomas.org/>. Acesso em: 18 jun. 2025.

MARTÍN-BARBERO, J. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. 2. ed. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2003.

MARTÍN-BARBERO, J. Los inesperados efectos de un escalofrío visual. In: MARTÍN BARBERO, J.; BERKIN, S. C. *Ver con los otros: comunicación intercultural*. México: FCE, 2017. p. 15-30.

MARTINO, L. M. S. *Métodos de pesquisa em comunicação: projetos, ideias, práticas*. Petrópolis: Vozes, 2018.

MASCARELLO, F. *David cronenberg e a psicanálise: a feminilidade dos homens hétero em eXistenZ*. São Paulo: Polytheama, 2022.

MATA, M. C. Comunicación y ciudadanía. Problemas teórico-políticos de su articulación. *Fronteiras*, [s.l.], v. 8, n. 1, p. 5-15, 2006. Disponível em: <https://revistas.unisinos.br/index.php/fronteiras/article/view/6113>. Acesso em: 17 jun. 2025.

MATTOS, P. A mulher moderna numa sociedade desigual. In: SOUZA, J. (org.): *A invisibilidade da desigualdade brasileira*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006. p. 153-196.

ORTIZ, R. Entrevista com Renato Ortiz: “Porque o mundo é comum, o diverso torna-se importante”. [Entrevista cedida a] Hivy Mello, Antônio Batista e Joana Gusmão. *Cadernos CENPEC*, São Paulo, v. 5, n. 1, p. 183-196, 2015. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/358839435/Entrevista-Renato-Ortiz>. Acesso em: 17 jun. 2025.

PANTANAL. Adaptação: Bruno Luperi. Direção: Davi Lacerda, Noa Bressane, Roberta Richard, Walter Carvalho, Cristiano Marques, Rogério Gomes e Gustavo Fernandez. Brasil: TV Globo, 2022. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/pantanal/t/wM9wJbjHJN/>. Acesso em: 17 jun. 2025.

“PANTANAL”: Twitter registra três milhões de menções à novela durante toda a sua exibição. *Estadão*, São Paulo, 2022. Disponível em: <https://www.estadao.com.br/emails/tv/pantanal-twitter-registra-tres-milhoes-de-mencoes-a-novela-durante-toda-a-sua-exibicao/>. Acesso em: 18 jun. 2025.

PEREIRA FILHO, M. A. M. *Juventude camponesa e consumo midiático na era digital*. 2020. Dissertação (Mestrado em Comunicação) — Centro de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2020. Disponível em: <https://repositorio.ufsm.br/handle/1/25321>. Acesso em: 17 jun. 2025.

PEREIRA, C. Culturas midiáticas das juventudes. *E-Compós*, [s.l.], v. 26, p. 1-19, 2022. Disponível em: <https://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/2691/2103>. Acesso em: 16 jun. 2025.

PEREIRA, T. N. *Navegando com a telenovela? Mediações, recepção e ficção televisiva em tempos transmídia*. 2020. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) — Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27164/tde-26022021-225807/pt-br.php>. Acesso em: 17 jun. 2025.

POELL, T.; NIEBORG, D.; VAN DIJCK, J. Plataformização. *Fronteiras*, [s.l.], v. 22, n. 1, p. 2-10, 2020. Disponível em: <https://revistas.unisinos.br/index.php/fronteiras/article/view/fem.2020.221.01>. Acesso em: 17 jun. 2025.

RONSINI, V. M. A perspectiva das mediações de Jesús Martín-Barbero (ou como sujar as mãos na cozinha da pesquisa empírica de recepção). In: GOMES, I.; JANOTTI JUNIOR, J. *Comunicação e estudos culturais*. Salvador: EDUFBA, 2011. p. 75-97.

RONSINI, V. M. Telenovelas e a questão da feminilidade de classe. *MATRIZES*, São Paulo, v. 10, n. 2, p. 45-60, 2016. Disponível em: <https://revistas.usp.br/matrizes/article/view/119984>. Acesso em: 17 jun. 2025.

RONSINI, V. M.; BRIGNOL, L.; DEPEXE, S.; MARQUES, C.; CHAGAS, O. Distinção e comunicação na apropriação da moda pelos fãs de telenovelas. In: LOPES, M. I. V. (org.). *Por uma teoria de fãs da ficção televisiva brasileira II: práticas de fãs no ambiente da cultura participativa*. Porto Alegre: Sulina, 2017. p. 173-209.

RONSINI, V. M.; BRIGNOL, L.; STORCH, L.; MARQUES, C.; FOLETTO, L. R.; CORRÊA, L. B. Ativismo de fãs e disputas de sentidos de gênero nas interações da audiência de *Em Família* nas redes sociais. In: LOPES, M. I. V. (org.). *Por uma teoria de fãs da ficção televisiva brasileira*. Porto Alegre: Sulina, 2015. v. 4. p. 197-238.

RONSINI, V. M.; DEPEXE, S.; COUTINHO, L. L.; CORRÊA, L. B.; DAHLEH, S. M. Da concepção ao mito: o mundo da maternidade de *A Força do Querer* no Facebook. In: LOPES, M. I. V. (org.). *A construção de mundos na ficção televisiva brasileira*. Porto Alegre: Sulina, 2019. p. 41-62.

SÃO PAULO. Lei n. 10.948, de 5 de novembro de 2001. Dispõe sobre as penalidades a serem aplicadas à prática de discriminação em razão de orientação sexual e dá outras providências. São Paulo: Assembleia Legislativa do Estado de São Paulo, 2001. Disponível em: <https://www.al.sp.gov.br/repositorio/legislacao/lei/2001/lei-10948-05.11.2001.html>. Acesso em: 17 jun. 2025.

SCABIN, N. C.; FERRARAZ, R.; NABEIRO, A. L. S. Pantanal em memes: Mediações emergentes do consumo televisivo em publicações de redes sociais sobre temáticas político-sociais. *ALCEU*, [s.l.], v. 23, n. 51, p. 4-24, 2023. Disponível em: <https://revistaalceu.com.puc-rio.br/alceu/article/view/364>. Acesso em: 17 jun. 2025.

SCOTT, J. Gênero: uma categoria de análise histórica. *Educação e Realidade*, Porto Alegre, v. 20, n. 2, p. 71-99, 1995. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/educacaoerealidade/article/view/71721>. Acesso em: 17 jun. 2025.

SILVA, F. N. *Bicha (nem tão) má: representações da homossexualidade na telenovela Amor à Vida*. 2015. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Faculdade de Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015. Disponível em: <https://repositorio.pucrs.br/dspace/handle/10923/7112>. Acesso em: 17 jun. 2025.

STRAUBAHAAR, J.; SANTILLANA, M.; JOYCE, V. M. H.; DUARTE, L. G. *From telenovelas to Netflix: Transnational transverse television in Latin America*. Cham: Palgrave MacMillan, 2022.

THOMPSON, D. *Hit makers: como nascem as tendências*. Rio de Janeiro: Harper Collins, 2018.

VALVERDE, L. H. O.; COSTA, A. S. G.; SILVA, G. A.; CAMPELO JUNIOR, M. V.; WIZIACK, S. R. C. “Os filhos dos filhos dos nossos filhos verão?” A novela Pantanal e a Educação Ambiental em Mato Grosso do Sul. *Insignare Scientia*, [s.l.], v. 6, n. 1, p. 323-342, 2023. Disponível em: <https://periodicos.uffs.edu.br/index.php/RIS/article/view/13096/8801>. Acesso em: 16 jun. 2025.

Entre a ficção e o debate público: a cidadania em *Pantanal*

Lírian Sifuentes (coordenadora)
Sara Feitosa (vice-coordenadora)

Nilda Jacks
Daniel Pedroso
Denise Avancini Alves
Denise Teresinha da Silva
Erika Oikawa
Fabiane Sgorla
Guilherme Libardi
Ana Carolina Tamanchievicz Prates
Bárbara Corrêa
Kaiany Rossoni

1 Introdução

Desde 2010, as pesquisas realizadas pela equipe Obitel da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), têm se dedicado à análise dos processos de convergência na produção, circulação e recepção de telenovelas do horário nobre. Para isso, foram desenvolvidas abordagens teórico-metodológicas que permitiram comparar e acompanhar criticamente a relação entre produção e audiência em múltiplas plataformas. No biênio 2020-2021 (Sifuentes *et al.*, 2021), em meio à pandemia, analisamos como os espectadores interpretaram temas centrais da sociedade brasileira – gênero e sexualidade, raça e desigualdade social – a partir da recepção da telenovela *Laços de Família* (TV Globo, 2001), exibida originalmente como “novela das oito” e, posteriormente, no *Vale a Pena Ver de Novo*, vinte anos após sua estreia.

Nesse contexto, a pesquisa sobre *Pantanal* (2022) amplia e aprofunda as reflexões sobre as relações entre ficção televisiva e cidadania, com ênfase na recepção – nosso principal interesse. Embora aspectos de cidadania tenham sido identificados em estudos anteriores (Jacks *et al.*, 2009, 2019; Sifuentes *et al.*, 2021), tanto nas narrativas investigadas quanto na repercussão das telenovelas *on* e *offline*, eles nunca foram o eixo central das pesquisas. Ao longo de mais de uma década, nosso foco tem sido compreender como as mudanças nos processos de produção e circulação impactam a recepção do público, com especial atenção às produções da TV Globo.

O *remake* de *Pantanal* (2022) exemplifica um transbordamento narrativo, que se expandiu para outras plataformas da emissora e para mídias sociais digitais (Recuero, 2019), tornando-se um evento midiático (Couldry; Hepp, 2010) de grande impacto de crítica e de audiência. Assim, esta pesquisa se conecta diretamente com a trajetória e identidade das investigações desenvolvidas pelo grupo na Rede Obitel Brasil. Acompanhamos, ao longo dos anos, as mudanças nas práticas de recepção diante do consumo audiovisual multiplataforma, sendo que a singularidade desta pesquisa está na análise do debate público gerado pelos temas de cidadania presentes na trama.

O envolvimento do público com a novela fica evidente em relatos como o descrito em reportagem publicada no jornal *O Globo*, em maio de 2022:

Às 21h30, o celular de Glória Carvalho, de 26 anos, moradora de Teresina, no Piauí, começa a apitar. É a onça passando no grupo de WhatsApp “Figurinhas *Pantanal*”, avisando que chegou a hora da novela. O mesmo acontece no aparelho de outras 80 pessoas que estão no chat, entre elas Geovana Gomes, 19 anos, de Sapiroanga, no Rio Grande do Sul. Separadas por 3,7 mil quilômetros, as duas jovens se encontram na obsessão pelo *remake* da novela de Benedito Ruy Barbosa, originalmente exibida na Rede Manchete em 1990 (Duvanel, 2022).

A adaptação, assinada por Bruno Luperi e exibida pela TV Globo, recuperou um clássico da teledramaturgia brasileira em um contexto de pós-pandemia e polarização política no país. Para parte dos espectadores, a novela resgatou a imagem do Brasil rural e profundo, funcionando, segundo um entrevistado de nossa

pesquisa, como uma narrativa capaz de dialogar com um público que não se interessava por certas pautas, como as de gênero.

Em entrevista a Rosane Svartman (2023), Eneida Nogueira, diretora de pesquisa da TV Globo, reforça que as telenovelas das 21h têm, há pelo menos 20 anos, a vocação de discutir grandes temas da sociedade. Essa visão corrobora a noção de telenovela como recurso comunicativo (Lopes, 2009), segundo a qual uma narrativa incorpora ações pedagógicas, implícitas ou deliberadas, institucionalizando-se como parte das políticas de comunicação e cultura do país. Ainda na entrevista, Nogueira destaca que as telenovelas do horário nobre oferecem um momento de reflexão e identificação para o público feminino: “é o primeiro momento em que ela se senta e pode se dar ao luxo de pensar [em] alguma coisa para ela mesma. Aprender, refletir, viver alguma coisa” (Svartman, 2023, p. 106).

O jornalista e crítico de TV Maurício Stycer (2022) destaca que *Pantanal* questiona o machismo, a homofobia e os impactos ambientais da exploração desenfreada da terra. No entanto, segundo ele, esses temas raramente ganham profundidade na trama, pois Luperi (autor do *remake*) opta por uma abordagem mais sutil: “Ele dá lições sem precisar falar ou ‘editorializar’ a narrativa. Com base na repetição, e não na ênfase, o espectador seria capaz de apreender o subtexto da crítica” (Stycer, 2022). Nesse contexto, a principal motivação desta pesquisa é investigar se esse subtexto de fato reverberou na recepção e, mais especificamente, de que modo as pautas de cidadania emergiram na interpretação do público.

Além disso, *Pantanal* (2022) se insere no que Ribeiro *et al.* (2021) chamam de “lógica de retomada”, que inclui *remakes*, *reprises*, *reboots* e *prequels* – uma tendência que marca o cenário audiovisual há pelo menos duas décadas. Para os autores, essa onda de nostalgia vai além de uma simples moda, pois reflete formas contemporâneas de lidar com o tempo, de reinterpretar o passado e projetar o futuro: “relaciona-se com uma forma de viver, imaginar, explorar e (re) inventar o passado, o presente e o futuro” (Ribeiro *et al.*, 2021, p. 170).

Nosso foco, portanto, está em mapear como as grandes questões da sociedade brasileira foram percebidas pelo público a partir da trama de *Pantanal*. Buscamos compreender quais reflexões foram provocadas pelos temas abordados e como essas percepções se expressam em relação aos “marcadores sociais da diferença” (Botelho; Schwarcz, 2011). Essa categoria inclui aspectos como desigualdade, diversidade, racismo, gênero e envelhecimento, que estruturam debates contemporâneos sobre cidadania. Como será

detalhado na seção metodológica, o estudo envolveu o mapeamento dos temas de cidadania na trama, seguida da análise da recepção em redes sociais e entrevistas realizadas especificamente para esta investigação. Antes de apresentarmos esses procedimentos e os principais resultados, faz-se necessário refletir sobre o conceito de cidadania e sua relação com a teledramaturgia brasileira.

2 Telenovela e cidadania: narrativas televisivas como espaço de reflexão e debate social

A cidadania está em constante processo de reconstrução. A história da cidadania também, em muitos momentos, confunde-se com a história dos direitos humanos por estar ligada às lutas sociais e de classes na busca por igualdade de direitos. Peruzzo (2009, p. 34) ressalta que os saltos qualitativos nessa história só ocorrem mediante pressão coletiva:

Como se pode observar, o status da cidadania se modifica, pois ela é construída ao longo da história. A cidadania é histórica: avança em sua qualidade, uma vez que os direitos se aperfeiçoam ou são ampliados. A percepção do que vem a ser um direito – da pessoa, de grupos humanos, dos animais, entre outros –, varia no tempo e no espaço. Tende a avançar em qualidade, dependendo do grau de organização e da força mobilizadora da sociedade civil para forçar sua legitimação e consecução por meio do poder do Estado, do Poder Legislativo e do capital.

Em consonância com essa perspectiva, Carvalho (2011) entende que, concomitantemente à valorização dos direitos, deve ser desenvolvida a crença de que o caminho para efetivá-los passa pela mobilização pública. Assim, a autora aponta para espaços de sociabilidade como passagens contínuas da condição de indivíduo à de cidadão, na medida em que temáticas do domínio privado – que, devido a sua relevância e ocorrência, passam a ser debatidos na esfera pública –, podem influenciar o sistema político a torná-los temas de interesse geral e, no limite, direitos positivados. Dessa forma, “reconhecer a centralidade que assumiu o debate sobre direitos ajuda a entender a atual onipresença da palavra cidadania” (Carvalho, 2011, p. 105).

Hannah Arendt (2016) aprofunda o conceito de cidadania ligado à ideia de participação ativa na sociedade, na vida pública e política, uma vez que ela vai além dos direitos legais e envolve a capacidade de se posicionar no espaço público, revelando compromisso com a comunidade e a responsabilidade. Contudo, a autora lembra também que a sociedade de massas perdeu seu poder de congregar, separar e relacionar as pessoas. Por isso, para a existência de um mundo comum, não pode haver somente uma perspectiva, mas deve-se levar em conta a pluralidade humana, rejeitando o conformismo artificial da sociedade de massa:

[...] a realidade não é garantida primordialmente pela “natureza comum” de todos os homens que o constituem, mas antes pelo fato de que, a despeito das diferenças de posição e da resultante variedade de perspectivas, todos estão sempre interessados no mesmo objeto (Arendt, 2016, p. 71).

Canclini (1995) nos apresenta o conceito de “cidadania cultural” ao defender que ser cidadão não se relaciona apenas aos direitos oriundos dos aparelhos estatais de um determinado território, mas também com práticas sociais e culturais que dão sentido de pertencimento aos que delas compartilham. Para o autor, essas práticas perpassam pelas lógicas de consumo, em especial das mídias eletrônicas audiovisuais, que passaram a estabelecer outras formas de se informar, de entender as comunidades a que se pertence e, conseqüentemente, outras maneiras de conceber e de exercer os direitos (Canclini, 1995). Assim,

desiludido com as burocracias estatais, partidárias e sindicais, o público recorre à rádio e à televisão para conseguir o que as instituições cidadãs não fornecem: serviços, justiça, reparações ou simples atenção (Canclini, 1995, p. 26).

Nesse sentido, acreditamos que a telenovela – enquanto recurso comunicativo para a cidadania (Lopes, 2009) – pode ser uma importante ferramenta de mobilização pública, de informação sobre direitos e espaço de reflexão sobre os mais diversos temas de sociabilidade, cidadania e direitos civis. Por meio de suas narrativas, a telenovela se torna um espaço de reflexão coletiva,

ampliando o acesso a temas que impactam diretamente a sociedade e incentivando a participação dos espectadores na construção do debate público. Muito embora esse produto televisivo seja voltado ao entretenimento, devido à abrangência de sua audiência, pode provocar também discussões nas esferas sociais, políticas e culturais ao estimular a reflexão e a discussão sobre temas como desigualdade social, racismo, gênero e direitos humanos. Dessa forma, é capaz de promover o engajamento político por meio do incentivo à participação efetiva das pessoas nas demandas sociais, assim como apresentar modelos de comportamento por meio de personagens que lutam por justiça, igualdade e mudança social. Assim, a telenovela brasileira pode ser compreendida como

[...] um exemplo único de como um sistema de mídia televisiva pode ser um dos fatores a contribuir para a emergência de um espaço público peculiar que, nos anos atuais, se apresenta como uma nova forma de construção de cidadania (Lopes, 2009, p. 32).

Ancorando nossas reflexões em *Pantanal*, temos personagens que, mediante suas trajetórias e vivências, refletem questões da sociedade, como as relações de gênero e de poder nas estruturas sociais e familiares, que se ligam diretamente à cidadania e aos direitos individuais. A personagem Bruaca (Isabel Teixeira), por exemplo, enfatiza a representação da luta feminina em um contexto patriarcal, disputando simbolicamente com preconceitos alicerçados pelas heranças da cultura local, da tradição e desafios da diversidade cultural, por fim servindo de exemplo de resiliência na busca em prol de mudanças e na própria ação de romper vínculos e buscar justiça e igualdade. Zaquieu (Silvero Pereira), por sua vez, representa as tensões sociais nas suas relações de interação e conflito com outras personagens, trazendo à tona a importância do respeito à diversidade sexual dentro da família e da sociedade.

Notamos, assim, que a cidadania trabalhada em uma telenovela pode, ao mesmo tempo, ser intransitiva – quando capitaliza questões inerentes à vida cotidiana, reduzindo ou remediando os processos de exclusão, como os problemas ambientais, que não tiveram grande aprofundamento na trama –, e transitiva – quando promove debates em redes com a possibilidade de inclusão ou

modificação de roteiros previamente definidos, às vezes carregados de pré-conceitos e preconceitos já introjetados na sociedade, como as questões de gênero. É um debate interessante no que se refere à cidadania, pois coaduna com um processo de comunicação mais humanizador ao buscar compreender os sentidos comunicantes da mensagem de uma forma mais horizontal.

Como afirma Alves (2021), vincular a cidadania ao exercício da comunicação social é um dos poucos modos de conduzir os signos que o significam e o movem à condição de cultura do bem-comum em sociedades cada vez mais plurais e internacionalizadas. Urge, então,

perscrutar os movimentos comunicacionais e as significações carregadas por eles para encontrar clareza e aderência ao projeto de humanização, única porta de entrada para as várias formas de cidadania (Alves, 2021, p. 43).

Nesse contexto, Grimson (2007) lembra que o “contato” é uma situação de interação, uma vez que há circulação de significantes, seja presencial ou virtualmente. Entretanto, somente isso não garante que haja compreensão total dos significados em processo. Cada pessoa que interage com o meio de comunicação pertence a um determinado universo simbólico e, mesmo desconhecendo o tema que está sendo tratado, existe contato, já que o assunto foi publicado. Todavia, não há compreensão da mensagem, ou talvez possa haver uma compreensão equivocada, gerando incertezas. É preciso conhecer para compreender, a fim de gerar horizontes de previsibilidade.

Podemos perceber, assim, que a telenovela *Pantanal* propôs assuntos envolvendo questões de cidadania e forneceu um espaço importante para conhecimento dessa temática. Grimson (2007) ressalta que, como vivemos em um mundo intercultural, a comunicação deve ser pensada como um cruzamento entre universos simbólicos diferentes, por razões de gênero, de classe, de geração, de etnia e de nação. O alcance da telenovela nos diferentes públicos permitiu que fosse dada visibilidade a questões caras à cidadania, possibilitando discussões nos mais variados ambientes de interação face-a-face ou midiáticos.

3 Procedimentos metodológicos

Os procedimentos metodológicos desta pesquisa replicam e atualizam práticas já adotadas em estudos anteriores (Jacks *et al.*, 2019; Sifuentes *et al.*, 2021), considerando as transformações das plataformas e dos instrumentos de coleta e análise de dados. No âmbito do projeto Pró-Humanidades do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), que analisa o *remake* de *Pantanal* (2022), foi necessário adaptar a metodologia devido ao intervalo entre a investigação e o período de exibição da novela.

A pesquisa se estruturou em duas dimensões principais: 1) Mapeamento da produção e identificação de temas de cidadania; 2) Análise da repercussão nas redes sociais. Para analisar a produção da novela, exploramos inicialmente as redes sociais digitais da TV Globo, incluindo os perfis do GShow no Instagram e no X (antigo Twitter), em busca de conteúdos relacionados à cidadania. No entanto, devido ao tempo decorrido desde a exibição, essa abordagem se mostrou limitada. Como alternativa, recorremos ao resumo dos capítulos disponíveis no GShow, identificando temas de cidadania abordados na trama e associando-os às datas de exibição. Essa estratégia permitiu cruzar as temáticas com a repercussão nas redes sociais. Durante essa fase, analisamos os resumos diários de todos os capítulos da novela, mapeando os seguintes temas de cidadania: violência contra a mulher (assédio, repressão ao empoderamento feminino, feminicídio); direitos das mulheres (acesso à justiça, direito de família); machismo; homofobia (pertencimento, inclusão, preconceito); questões agrárias e fundiárias; saúde (dificuldade de acesso a serviços médicos); educação (falta de acesso à educação); exclusão digital (falta de acesso à tecnologia); direito à identidade civil; relações de trabalho (exploração de mão de obra); meio ambiente; direito à propriedade; política e políticas públicas. Vale ressaltar que a temática de gênero se destacou no mapeamento dos resumos dos capítulos da novela.

Além dos temas, identificamos os personagens mais envolvidos nessas discussões dentro da trama. A partir do cruzamento dos temas com as datas dos capítulos, realizamos buscas nas redes sociais X, YouTube, Instagram e Facebook para observar como essas questões foram debatidas pelo público. A escolha dessas plataformas se deu por sua abrangência e flexibilidade na coleta de dados sobre a circulação de temas de cidadania. Diferente de pesquisas anteriores, que analisaram a primeira semana, o meio e

o final da novela, essa investigação focou na repercussão dos temas de cidadania nas datas específicas em que surgiram na trama.

Na fase de mapeamento, identificamos conjuntos de capítulos que abordam questões de gênero, divididos em três temáticas: violência contra a mulher, direitos das mulheres e homofobia. Essas temáticas e seus subtemas foram organizados conforme o Quadro 1, apresentado a seguir:

Quadro 1 – Temáticas de gênero e subtemas na telenovela *Pantanal*

TEMÁTICA GERAL	SUBTEMAS
Violência contra a mulher	assédio; repressão ao empoderamento feminino; feminicídio;
Direitos das mulheres	acesso à justiça; direito de família;
Homofobia	sentimento de pertencimento; inclusão; inclusão de grupo minoritário; preconceito.

Fonte: Elaborado pelos autores (2025).

Após mapear os temas de cidadania na novela, analisamos sua repercussão nas redes sociais. Os debates sobre essas questões foram pouco expressivos, sendo que, quando surgiam, concentravam-se nas discussões sobre gênero, especialmente envolvendo os personagens Maria Bruaca e Zaquieu. Diante disso, decidimos aprofundar a análise das questões de gênero¹ na etapa de entrevistas.

1 Neste estudo, utilizamos o conceito de gênero em sentido ampliado, compreendendo-o como uma construção social e cultural que orienta expectativas, normas e comportamentos atribuídos a masculinidades e feminilidades em diferentes contextos históricos. Essa abordagem nos permite incluir, no escopo da análise de gênero, não apenas questões relativas à desigualdade entre homens e mulheres, mas também outras formas de opressão vinculadas ao desvio das normas sociais dominantes, como é o caso da homofobia. Embora a homofobia esteja ligada diretamente à orientação sexual, sua manifestação social está enraizada em concepções normativas de gênero. Desse modo, consideramos que a homofobia constitui uma questão de gênero na medida em que penaliza expressões de identidade e desejo que desafiam o binarismo e os papéis de gênero tradicionais. A representação de personagens como Zaquieu, portanto, é analisada tanto a partir de sua orientação sexual quanto pelas tensões de gênero que sua presença evoca na trama e na recepção.

Na terceira fase da pesquisa, realizamos 23 entrevistas, divididas da seguinte forma: cinco homens e oito mulheres nascidos antes de 1984, público que possivelmente assistiu à versão original de *Pantanal* (1990), exibida pela Rede Manchete; cinco homens e cinco mulheres nascidos após 1984, que acompanharam apenas o *remake* de 2022. Embora a pesquisa não tivesse como objetivo principal comparar as duas versões, consideramos proveitosa a inclusão de entrevistados com perfis distintos, possibilitando um cotejamento entre as duas produções. A amostra foi composta por conveniência.

Utilizamos entrevistas semiestruturadas, permitindo captar opiniões, interpretações subjetivas e reflexões dos receptores sobre a abordagem da cidadania na novela. Como destaca Duarte (2005), essa técnica possibilita um diálogo crítico e reflexivo entre pesquisador e entrevistado, permitindo a reconstrução interpretativa das informações.

O roteiro das entrevistas incluiu os seguintes tópicos: identificação do entrevistado (idade, gênero, escolaridade); experiência com a novela, incluindo se assistiu à versão de 1990 e se percebe diferenças entre as adaptações; temas abordados na trama, capturando as principais temáticas lembradas pelo entrevistado; representação e relevância dos temas, explorando como o público avalia a abordagem da novela sobre gênero e cidadania; opiniões sobre personagens específicos, como Juma (Alanis Guillen), Maria Bruaca, Zaquieu e Tenório (Murilo Benício), e identificação com suas histórias; discussão e repercussão, verificando se os temas da novela geraram debates entre amigos, familiares ou nas redes sociais; impacto na percepção dos espectadores, investigando se a novela influenciou mudanças de opinião sobre temas de cidadania e direitos sociais; comparação entre as versões de 1990 e 2022, no caso dos entrevistados que assistiram às duas produções; avaliação geral, incluindo a importância de abordar cidadania em telenovelas e sugestões sobre temas que poderiam ter sido mais aprofundados. Considerando a distância entre a exibição da telenovela e a realização das entrevistas, a equipe produziu um vídeo-síntese com imagens do elenco principal da trama para auxiliar na rememoração de personagens e seus intérpretes.

4 *Pantanal*: a repercussão nas redes sociais

Conforme previsto nos procedimentos metodológicos, o presente estudo se sustentou na primeira fase da análise da produção

e da recepção/consumo de *Pantanal* nas ambiências digitais. As redes escolhidas foram o YouTube, o Facebook, o Instagram e o X, além da ambiência digital da TV Globo, que foi o primeiro horizonte de análise, com a exploração dos dados com base na dimensão da produção, debruçando-se sobre o GShow, Globoplay e G1, bem como as redes sociais desses perfis no Instagram e no X, onde foram observados os conteúdos relacionados à cidadania.

De forma geral, nesse recorte de base de plataformas e perfis da ambiência digital da TV Globo, não é percebido um destaque ao tema de cidadania, sendo possível pontuar apenas algumas abordagens. No site do GShow (2022d), por exemplo, emerge o tema violência contra a mulher e direito das mulheres, tendo como exemplo o fato da personagem Maria Bruaca (Isabel Teixeira) aceitar entrar na justiça contra o então marido Tenório (Murilo Benício), entendendo, por intermédio de uma advogada, que foi vítima de agressão e assédio por anos. É interessante observar que o site GShow (2022e) indica uma repercussão positiva da abordagem da novela sobre o tema da violência contra a mulher nas redes sociais. Ainda no site do GShow, outro subtema evocado é o machismo, quando há uma reflexão do ator Murilo Benício, ao indicar que não há receio de seu cancelamento, visto que existem muitos “Tenórios” na vida real (Gshow, 2022d).

Em continuidade, outro tema abordado no site do GShow (2022c) refere-se à homofobia sofrida por Zaquieu, também por vezes nominado/qualificado como Mordomo, observando também um caráter formativo para a audiência e comovendo espectadores. No perfil do Instagram do GShow (2022a), há também indicativo sobre o tema do relacionamento abusivo vivido por Maria Bruaca. Outro tema que aparece nessa plataforma refere-se à homofobia (GShow, 2022b), reforçando sua perspectiva de crime, tendo como personagem principal Zaquieu, já evocado.

Por outro lado, no perfil do Instagram da Globoplay, não há nenhuma sinalização sobre a novela *Pantanal* durante o período da pesquisa realizada. Infere-se que essa ausência ocorra pelo fato de o conteúdo do perfil focar na publicização de conteúdos de programas mais recentes da emissora disponíveis na plataforma. Como a coleta para esta investigação foi realizada em 2024 e a novela foi veiculada em 2022, não há registro de conteúdos publicados durante a busca para esta pesquisa sobre a produção em análise. Nessa mesma linha, no Instagram do G1, o que surge é sobre o bioma do Pantanal, não sobre a telenovela.

No X, o único perfil que dá luz à novela e a alguns temas associados à cidadania é o do GShow, abordando subtemas como violência contra a mulher, machismo, homofobia, educação, meio ambiente e direito à propriedade, sendo ausente nos perfis tanto do G1 como do Globoplay.

Já na coleta, que levou em conta as redes sociais fora da ambiência da TV Globo, as temáticas que emergiram apresentam uma similaridade com o que foi encontrado na ambiência da emissora. De todas as temáticas relacionadas à cidadania, violência contra a mulher e homofobia foram as que mais apareceram. As postagens faziam referência, em sua maioria, aos personagens Maria Bruaca e Zaquieu. Já os comentários dos usuários destacaram a importância da discussão e a interpretação dos atores (Figura 1).

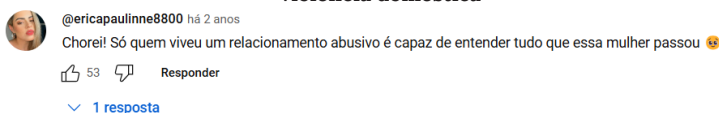
Figura 1 – Comentários dos usuários: destaque para interpretação e relevância do tema



Fonte: GShow (2022b).

No YouTube, as postagens também se somam ao eco voltado à violência doméstica, promovendo comoção e até mesmo processos identificatórios com a personagem Maria Bruaca, como o observado no comentário “Chorei! Só quem viveu um relacionamento abusivo é capaz de entender tudo que essa mulher passou”, conforme registrado na Figura 2.

Figura 2 – Comentário no YouTube de identificação com o tema de violência doméstica



Fonte: Maria [...] (2022).

O Facebook foi a rede com mais postagens relacionadas à telenovela *Pantanal*, dentro do recorte de tempo. Entretanto, à luz do termo “cidadania”, sobressaem postagens que se relacionam com os temas da violência contra a mulher e da homofobia, com posts que fazem referência aos personagens Maria Bruaca e Zaqueu (Figura 3). Na Figura 4, um post publicado no Facebook faz referência à Lei Maria da Penha, acionada por Bruaca, e menciona que Zuleica (Aline Borges) é vítima de violência patrimonial – uma das tipificações de violência contra a mulher.

Figura 3 – Print de postagem e exemplo de comentário da audiência



Fonte: TV Globo (2022).

Figura 4 – Post exemplifica a violência patrimonial



Fonte: O Segredo (2022).

No Instagram, foram igualmente poucas as postagens que fizeram referência ao recorte de cidadania. Um post enfocou a violência contra a mulher por meio do trabalho da atriz Isabel Teixeira (personagem de Maria Bruaca), e em outro post foi explicado o que é abuso e violência contra a mulher além da agressão física (Figura 5). Outro destaque foi um post sobre como os temas abordados em *Pantanal* serviram de base para uma reflexão sobre o direito das famílias contemporâneas. Um post fez referência à homofobia a partir da figura do personagem Zaquieu.

Figura 5 – Post explica a violência contra a mulher além da agressão física



Fonte: IBDFAM (2022).

No X, foram poucas as postagens que tiveram uma relação direta com os temas da pesquisa. O predomínio foi em postagens com referência à violência contra a mulher, a partir da personagem Maria Bruaca, e sobre homofobia, a partir do personagem Zaquieu.

A seguir, apresentamos os dados coletados a partir das 23 entrevistas semiestruturadas realizadas. O foco, portanto, é na recepção de *Pantanal*, observando especificamente temáticas, personagens, opiniões e demais repercussões sobre “cidadania” na telenovela. Antes de explorarmos as singularidades da relação entre o tema e a telenovela, vale ressaltar que todos os entrevistados reconhecem a cidadania como um assunto que deve ser representado na ficção seriada, dada a popularidade do gênero no país.

As principais pautas sobre cidadania identificadas em *Pantanal* pelos interlocutores guiam a análise, que está estruturada em quatro subtópicos: iniciamos apresentando um breve panorama sobre a relevância de pautas de cidadania sendo representadas em telenovelas e, após, especificamos os temas da violência contra a mulher, do meio ambiente e da homofobia. Por fim, a conclusão apresenta um balanço em relação às atitudes da audiência entrevistada frente às temáticas abordadas.

5 Cidadania em *Pantanal*: uma questão de necessidade

Seja de maneira aberta, seja nas entrelinhas, é consenso, na perspectiva dos entrevistados, que questões sobre cidadania devem estar presentes nas telenovelas. A entrevistada Z, de 37 anos, destaca a importância de abordar temas de cidadania de modo amplo e de uma maneira informal, ou, até mesmo, lúdica: “Então, acho que é uma forma interessante, a gente pensar o papel, também o potencial de educação que a novela tem, né? Não é só uma narrativa por si ali, né?” (Entrevistada Z). Assim, para ela, o modo implícito de discutir a cidadania feito por *Pantanal*, especificamente, produz uma reverberação positiva junto aos receptores consultados. A mesma opinião é compartilhada pela entrevistada G, 62 anos, que, refletindo sobre algumas adaptações da nova versão de *Pantanal*, diz: “Eu acho que é importante a título de esclarecimento de entendimento da nova sociedade” (Entrevistada G). O entrevistado O, 47 anos, reforça que a mídia tem o papel de ser uma agente mediadora na conscientização e reflexão do público, trazendo temáticas como essas aos telespectadores:

Eu sempre achei a Globo responsável nessa situação, assim... de tentar mostrar [assuntos relacionados à cidadania]. Por exemplo, nessa questão da diversidade, a Globo levantou a bandeira. Principalmente essas questões de gênero, de raça (Entrevistado O).

Portanto, notamos que há uma compreensão da função social da telenovela, e que algumas adaptações feitas na versão de 2022 de *Pantanal* são acolhidas, uma vez que essas atualizações buscaram refletir sobre problemas da sociedade atual.

Contudo, a entrevistada L, de 43 anos, apesar de concordar com a relevância de representar questões relacionadas à cidadania, considera que *Pantanal* as tratou de uma forma tímida, a fim de evitar polêmicas. Entre os temas que ela considera que poderiam ter sido explorados com mais vigor está a questão política, em específico as agendas reacionárias da extrema direita, o que se observa nesta fala:

A novela, ela tocou, assim, muito suavemente sobre esses assuntos, o que eu acho uma estratégia interessante para penetrar em audiências que estavam, naquele momento, muito voltadas para discursos de extrema direita, né?” (Entrevistada L).

Apesar de algumas inclinações mais críticas em relação à “qualidade” da tematização da cidadania, o teor geral é positivo. A seguir, apresentamos como as questões relacionadas a gênero, meio ambiente e sexualidade foram elaboradas pelos sujeitos entrevistados.

5.1 Violência contra a mulher: Maria Bruaca e os limites da sua representação

O tema da violência contra a mulher surge em grande parte dos informantes quando perguntados sobre Maria Bruaca. A entrevistada Z, de 37 anos, menciona que a personagem passa por episódios de intensa violência, principalmente psicológica, e se transforma ao longo da trama – percepção compartilhada por muitos dos entrevistados. A despeito das cenas abusivas envolvendo a Bruaca e o seu marido Tenório (que inclusive geraram desconforto entre alguns sujeitos pesquisados), a conquista da liberdade e a redescoberta da sexualidade de Maria Bruaca são os pontos mais enfatizados. A entrevistada T, de 39 anos, por exemplo, cita: “E essa coisa sexual também, que era reprimida, mas daí ela se soltou com isso. Essa personagem eu gostei bastante” (Entrevistada T). Isso revela que as superações da personagem são valorizadas pelos receptores. Mesmo tendo um reconhecimento positivo, alguns interlocutores também apresentaram problematizações.

A crítica ao arco narrativo de Maria Bruaca em *Pantanal* aparece, por exemplo, no depoimento da entrevistada Z, de 37 anos, quando sublinha que a resolução final da personagem parece a mesma da primeira versão da telenovela, em que a justiça é realizada com as próprias mãos: “Eu achei que eles pudessem mudar essa narrativa da novela [...] Um outro desfecho, mais condizente com a Lei Maria da Penha e com as coisas que existem hoje” (Entrevistada Z). Em relação a esse fechamento, a entrevistada L, de 43 anos, complementa: “Ainda que a gente tenha, por exemplo, uma discussão de gênero voltada para a questão da mulher, a solução dada foi a morte do vilão [Tenório]” (Entrevistada L). Entretanto, de modo geral, as entrevistadas compreendem a escolha final da personagem pelo contexto cultural em que a história acontece. Outro interlocutor, o entrevistado C, de 46 anos, salienta como as soluções apresentadas aos problemas das mulheres ainda são atreladas a um homem, e também faz uma crítica de reflexão sobre como a segunda versão continuou trabalhando o desfecho para a personagem:

[...] a ideia de que dar a volta por cima tem a ver em dar o troco. E, nas duas versões, isso acontece. Trair o marido que a traiu e tal. Então, ainda tem uma relação que está sempre atrelada a um homem. E eu acho que isso é um problema para as duas versões (Entrevistado C).

Em suma, a narrativa de Maria Bruaca em *Pantanal* é vista pelos entrevistados como uma trajetória de superação e liberdade. No entanto, há uma crítica recorrente sobre a limitação do desfecho, que permanece atrelado à dependência de um homem e à vingança. Isso revela uma tensão entre as conquistas da personagem e a expectativa de uma resolução mais descentralizada da figura masculina.

5.2 Homofobia: Zaquieu entre identificações e críticas

O tema da homofobia emerge quando o questionário aciona “Zaquieu” – personagem *gay*, que, no contexto do ambiente rural de *Pantanal*, enfrenta o machismo e o preconceito. Em seu depoimento, o entrevistado R, de 31 anos, menciona que Zaquieu representa sua própria luta para ser aceito e respeitado ao relatar ter vivido situações similares devido à sua orientação sexual, principalmente no trabalho:

Me identifico com o Zaquieu também, principalmente nessa questão de ser *gay*, de viver numa sociedade extremamente machista, de tentar sempre ser o melhor naquilo que faz para poder se destacar” (Entrevistado R).

Em contrapartida, o entrevistado O, de 40 anos, considera que, apesar da importância da representatividade,

[...] ele [Zaquieu] não reflete a grande maioria das pessoas que estão na mesma condição que ele. Que acabam sofrendo preconceito, mas não conseguem se impor e acabam sendo derrotadas – digamos assim – pelo preconceito (Entrevistado O).

Portanto, para alguns dos informantes, o modo como foi representada a homossexualidade foi problemático, pois tratou o assunto de forma estereotipada e apresentou um desfecho

de redenção que nem sempre ocorre na vida de grande parte de pessoas LGBTQIAPN+ no Brasil.

Nesse sentido, a entrevistada T, de 39 anos, observa que o relacionamento homossexual retratado na novela foi inicialmente construído de forma clichê, com brincadeiras e certa resistência por parte de outros personagens, como os peões. O entrevistado A, de 46 anos, reforça a importância da representação da homossexualidade, mas alerta: “não botar um afeminado lá, cozinheiro, que num certo momento da novela vira peão, isso é altamente caricato” (Entrevistado A). Porém, o informante parece reconhecer que essas representações evoluíram, culminando em boa aceitação por parte do público: “Teve bastante espaço, até porque o público gostou do casal [...] teve beijo, teve tudo” (Entrevistado A). A entrevistada H, de 67 anos, por outro lado, ao dizer “Foi tratado muito bem porque, na verdade, depois eles [os públicos] aceitaram, não é?” (Entrevistada H), considera que as representações da homossexualidade foram apresentadas de maneira relevante.

A representação da homofobia em *Pantanal*, especialmente no panorama do personagem Zaquieu, gerou uma recepção mista: identificação com a luta por aceitação em um ambiente homofóbico para alguns, mas crítica devido à representação estereotipada da homossexualidade para outros. Observamos, entretanto, que a caricatura do “homem gay” é superada pela evolução do arco narrativo de Zaquieu, que desenvolveu em um relacionamento com Zoinho (Thommy Schiavo), e que agradou ao público entrevistado.

5.3 Meio Ambiente: conscientizando sobre a preservação pelo encantamento do olhar

Entre os temas levantados, o meio ambiente também teve destaque nas entrevistas. Quando questionado sobre a relevância de abordar a cidadania em *Pantanal*, o entrevistado E, de 44 anos, reforça que é fundamental trazer à tona questões ambientais em novelas, pois estimula a conscientização e promove debates sobre a preservação dos biomas brasileiros e a sua agenda ecológica:

Então, temas como esse ajudam a reverberar questões que estão sendo discutidas cada vez mais. Então, cidadania, meio ambiente é uma questão que a gente pode e deve colocar sempre em pauta, assim, num produto, por mais que seja entretenimento, né? (Entrevistado E).

Outros interlocutores concordam que a telenovela aborda questões ambientais de forma pertinente, revelando a importância da preservação e da crítica à exploração descontrolada pelo agronegócio. A entrevistada B, de 47 anos, comenta que a telenovela mostrou que “o agro não pode tudo, né? Não pode ficar desmatando a qualquer custo para criação do gado” (Entrevistada B). A entrevistada T, de 39 anos, observa uma mudança na versão atual de *Pantanal* em relação à anterior, recordando que o personagem Zé Leôncio (Marcos Palmeira), que, no passado, não se preocupava com o meio ambiente, foi retratado, agora, como alguém que começou a se conscientizar sobre a preservação da natureza, principalmente devido à influência do filho, Joventino (Jesuíta Barbosa).

Essas percepções têm como pano de fundo o dramático momento histórico brasileiro em relação às políticas ambientais à época de veiculação da telenovela. A entrevistada L, de 43 anos, reconhece a urgência em retratar esses problemas – “Especialmente porque estava tendo um governo que era um apagão, né, em relação à ciência e ao meio ambiente” (Entrevistada L). Embora a entrevistada T, de 39 anos, concorde com essa observação, ela destaca que a narrativa não deixou claro como o Congresso Nacional é suscetível à corrupção e ao *lobby* de empresas do segmento agro, que forcem os políticos a buscarem o afrouxamento de pautas ambientais.

Outro ponto de destaque em relação à temática ambiental é o Velho do Rio (Osmar Prado), que é retratado como uma entidade de proteção à natureza, e as imagens panorâmicas cinematográficas do Pantanal. A entrevistada F, de 67 anos, por exemplo, enfatiza a beleza das paisagens naturais que apareciam na novela, o que reforça a relevância do tema ambiental: “Sempre tinha aquelas imagens lindas” (Entrevistada F). Juma também integra o fascínio da audiência pelas representações do meio ambiente. Sobre essa personagem, a entrevistada B, de 47 anos, destaca: “pela história da Juma, de virar onça, né? Toda essa coisa me remete um pouco a essa relação entre homem e natureza” (Entrevistada B). Aqui, se observa que ela representa a mistura indissociável entre a natureza e a humanidade, mesmo que alguns não simpatizem com a personagem, a considerando “mal-humorada”.

Assim, a questão ambiental, na percepção dos entrevistados, aparece a partir da valorização de belas imagens de natureza, e também por meio de práticas e reflexões dos personagens sobre a sua relação com o meio ambiente. A crítica emerge especialmente no que tange à exploração feita pelo agronegócio no país e pela preocupação com a preservação do Pantanal.

A análise das entrevistas sobre *Pantanal* mostra a capacidade da narrativa de gerar reflexões sobre a realidade brasileira, abordando questões de cidadania, como a violência contra a mulher, o meio ambiente e a homofobia. Dessa maneira, consideramos que a narrativa da telenovela se destacou como um microcosmo da sociedade, abordando questões relevantes, mas nem sempre de forma profunda ou transformadora. A atitude da audiência reflete uma dualidade entre o desconforto provocado por temas difíceis – como a violência de gênero ou a discriminação – e a valorização desse gênero televisivo que, mesmo com limitações, promove debates relevantes. Ao longo das entrevistas, alguns interlocutores comentaram, inclusive, o quanto a telenovela mobilizou conversas entre amigos, familiares e colegas de trabalho, ao ponto de serem criados grupos no WhatsApp específicos para discussões sobre a trama. Nesse sentido, *Pantanal* não só entretém, mas também se torna um meio potencial de conscientização, incentivando o espectador a refletir e discutir questões sociais e culturais sobre a realidade brasileira.

6 Conclusões

A análise da telenovela *Pantanal* demonstrou como a dramaturgia televisiva pode atuar como um espaço significativo para a reflexão sobre temas de cidadania. A abordagem de questões como violência contra a mulher, homofobia e meio ambiente evidencia a relevância da ficção seriada na construção de debates públicos e na sensibilização da audiência para problemas sociais estruturais, constituindo-se em espaço privilegiado para discussão de uma agenda de temas da sociedade brasileira (Botelho; Schwarcz, 2011). A repercussão dessas temáticas entre os espectadores indica que, mesmo sem se posicionar diretamente como produto de engajamento político, a telenovela desempenha um papel importante na mediação cultural (Martín-Barbero, 2003) e na formação de discursos sociais.

No entanto, os resultados apontam para um duplo movimento: ao mesmo tempo que *Pantanal* (2022) trouxe visibilidade para essas pautas, algumas de suas abordagens foram criticadas por reproduzir estereótipos ou por evitar aprofundamentos mais contundentes. A representação da personagem Maria Bruaca e sua trajetória de superação, por exemplo, foi amplamente valorizada, mas seu desfecho permaneceu atrelado a dinâmicas tradicionais de dependência masculina e justiça pessoal. Da mesma forma, o arco

narrativo de Zaquieu evidenciou a luta contra a homofobia, mas sua construção inicial foi considerada estereotipada por parte da audiência entrevistada.

Outro aspecto relevante foi a maneira como a narrativa tratou a questão ambiental, utilizando elementos simbólicos, como o Velho do Rio e a personagem Juma, para construir um imaginário de conexão entre natureza e identidade. O uso de paisagens cinematográficas e o tom educativo presente em algumas cenas reforçaram a valorização do bioma pantaneiro, embora críticas tenham sido feitas à superficialidade do debate sobre os impactos do agronegócio na região.

Diante disso, *Pantanal* se consolidou como um exemplo de como a telenovela pode atuar como um recurso comunicativo (Lopes, 2009), dialogando com debates sociais e políticos sem necessariamente assumir um caráter ativista. O estudo evidencia que a audiência reconhece a importância dessas narrativas na televisão aberta, não apenas como entretenimento, mas também como instrumento de conscientização e mobilização social. Ainda que existam limitações na forma como os temas foram apresentados, a recepção positiva de grande parte do público demonstra o potencial da teledramaturgia para ampliar o repertório social e estimular debates que transcendem a tela. Em relação à repercussão nas redes sociais, o estudo se deparou com o efeito efêmero, típico da comunicação digital em plataformas, o que dificultou recuperar o debate sobre a telenovela durante a sua exibição nas redes. Devido à distância de dois anos entre a exibição e a realização desta investigação, boa parte do que foi dito à época nas redes não foi possível recuperar.

Como desdobramento dessa pesquisa, futuros estudos podem aprofundar a relação entre telenovela, cidadania e mobilização digital, investigando como a audiência engaja e ressignifica essas narrativas nas redes sociais. Além disso, compreender como as telenovelas influenciam políticas públicas e mudanças culturais pode ser um caminho relevante para expandir a compreensão sobre o impacto desse formato audiovisual na sociedade contemporânea.

Referências

ALVES, L. R. Cidadanear: uma gramática revolucionária. In: SILVA, D. T. et al. (org.). *Comunicação para a cidadania: 30 anos em luta e construção coletiva*. São Paulo: Intercom/Gênio, 2021. p. 43-74.

ARENDT, H. *A condição humana*. 13. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2016.

BOTELHO, A.; SCHWARCZ, L. M. (org.). *Agenda brasileira: temas de uma sociedade em mudança*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

CANCLINI, N. *Consumidores e cidadãos*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1995.

CARVALHO, M. A. R. Cidadania e direitos. In: BOTELHO, A.; SCHWARCZ, L. M. (org.). *Agenda brasileira: temas de uma sociedade em mudança*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. p.102-109.

COULDRY, N.; HEPP, A. Introduction: Media events in globalized media cultures. In: COULDRY, N.; HEPP, A.; KROTZ, F. (ed.). *Media events in a global age*. New York: Routledge, 2010. p. 1-19.

DUARTE, J. Entrevista em profundidade. In: DUARTE, J.; BARROS, A. (org.). *Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação*. São Paulo: Atlas, 2005. p. 62-83.

DUVANEL, T. “Pantanal” vira fenômeno de audiência entre jovens com história de amor clássica e personagens atualizados. *O Globo*, Rio de Janeiro, 18 maio 2022. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/televisao/noticia/2022/05/pantanal-vira-fenomeno-de-audiencia-entre-jovens-com-historia-de-amor-classica-e-personagens-atualizados.ghtml>. Acesso em: 9 jun. 2025.

GRIMSON, A. Resguardar nuestra incerteza acerca de la incertidumbre: debates acerca de la interculturalidad y la comunicación. *Diálogos de la Comunicación*, Lima, n. 75, p. 1-8, 2007. Disponível em: <https://pt.slideshare.net/ComunicacionyEducacionCat2/grimson-incerteza-dialogos75>. Acesso em: 9 jun. 2025.

GSHOW. “Pantanal”: advogada de Bruaca repercute nas redes sociais após explicações sobre violência contra a mulher. *GShow*, Rio de Janeiro, 23 ago. 2022. Disponível em: <https://gshow.globo.com/novelas/pantanal/noticia/pantanal-advogada-de-bruaca->

repercute-nas-redes-sociais-apos-explicacoes-sobre-violencia-contra-a-mulher.ghml. Acesso em: 9 jun. 2025.

GSHOW. “Pantanal”: Maria aceitará entrar na Justiça contra Tenório. GShow, Rio de Janeiro, 22 ago. 2022. Disponível em: <https://gshow.globo.com/novelas/pantanal/vem-por-ai/noticia/pantanal-maria-aceitara-entrar-na-justica-contra-tenorio.ghml>. Acesso em: 9 jun. 2025.

GSHOW. *Homofobia é crime!* [...]. Rio de Janeiro, 4 jul. 2022b. Disponível em: https://www.instagram.com/gshow/p/CfnPPWzNu9i/?img_index=1. Acesso em: 9 jun. 2025.

GSHOW. Homofobia em ‘Pantanal’: Zaquieu dá lição sobre o assunto e comove espectadores. GShow, Rio de Janeiro, 4 jul. 2022c. Disponível em: <https://gshow.globo.com/novelas/pantanal/noticia/homofobia-em-pantanal-zaquieu-da-licao-sobre-o-assunto-e-comove-espectadores.ghml>. Acesso em: 9 jun. 2025.

GSHOW. *Liberdade ou mais pesadelos?* [...]. Rio de Janeiro, 23 maio 2022a. Instagram: @gshow. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/Cd6rlzZLFy9/%20gshow/>. Acesso em: 9 jun. 2025.

INSTITUTO BRASILEIRO DE DIREITO DE FAMÍLIA (IBDFAM). *A novela Pantanal, em exibição na TV Globo, conta histórias que permitem reflexões sobre o Direito das Famílias contemporâneo* [...]. Belo Horizonte, 31 maio 2022. Instagram: @ibdfam. Disponível em: https://www.instagram.com/p/CeOi6kRuHrh/?img_index=2&igsh=MXh2eWF5YmRrZTJq. Acesso em: 5 jul. 2025.

JACKS, N. et al. Estudos de audiência e de recepção da telenovela: a juventude em cena. In: LOPES, M. I. V. (org.). *Ficção televisiva no Brasil: temas e perspectivas*. São Paulo: Globo Universidade, 2009. p. 111-154.

JACKS, N. et al. Construções de mundo: o popular da narrativa à recepção. In: LOPES, M. I. V. (org.). *A construção de mundos na ficção televisiva brasileira*. Porto Alegre: Sulina, 2019. p. 183-202.

LOPES, M. I. V. Telenovela como recurso comunicativo. *Matrizes*,

São Paulo, v. 3, n. 1, p. 21-47, 2009. Disponível em: <https://revistas.usp.br/matrizes/article/view/38239>. Acesso em: 9 jun. 2025.

MARIA Bruaca: do sofrimento à descoberta da liberdade! | Pantanal | TV Globo. [S. l.: s. n.], 2022. 1 vídeo (10 min 32 s). Publicado pelo canal TV Globo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YKl0byt3QSI>. Acesso em: 5 jul. 2025

MARTIN-BARBERO, J. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2003.

O SEGREDO. *Com Bruaca acionando a Lei Maria da Penha, Tenório terá os bens bloqueados e precisará se virar para conseguir pagar as contas e resolver suas dívidas*. [S. l.], 23 ago. 2022. Facebook: O Segredo. Disponível em: <https://www.facebook.com/OSegredoOficial/posts/>

PERUZZO, C. M. K. Movimentos sociais, cidadania e o direito à comunicação comunitária nas políticas públicas. *Revista Fronteiras: Estudos Midiáticos*, São Leopoldo, v. 11, n. 1, p. 33-43, 2009. Disponível em: <https://revistas.unisinos.br/index.php/fronteiras/article/view/5039/2288>. Acesso em: 9 jun. 2025.

RECUERO, R. Mídia social, plataforma digital, site de rede social ou rede social? Não é tudo a mesma coisa? *Medium*, [S. l.], 9 jul. 2019. Disponível em: <https://medium.com/@raquelrecuero/m%C3%ADdia-social-plataforma-digital-site-de-rede-social-ou-rede-social-n%C3%A3o-%C3%A9-tudo-a-mesma-coisa-d7b54591a9ec>. Acesso em: 9 jun. 2025.

RIBEIRO, A. P. G. et al. Remakes, reprises e cultura da nostalgia em tempos de covid-19: dinâmicas da memória na teledramaturgia da Globo. In: LOPES, M. I. V.; SILVA, L. A. P. (org.). *Criação e inovação na ficção televisiva brasileira em tempos de pandemia de covid-19*. Aluminio: CLEA, 2021. p. 169-188.

SIFUENTES, L. et al. Laços de Família 20 anos depois: apropriações da audiência em tempos de pandemia. In: LOPES, M. I. V.; SILVA, L. A. P. (org.). *Criação e inovação na ficção televisiva brasileira em tempos de pandemia de covid-19*. Aluminio: CLEA, 2021. p. 189-207.
STYCER, M. Pantanal até aborda polêmicas, mas tem receio

de irritar conservadores. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 24 ago. 2022. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/colunas/mauriciostycer/2022/08/pantanal-ate-aborda-polemicas-mas-tem-receio-de-irritar-conservadores.shtml>. Acesso em: 9 jun. 2025.

SVARTMAN, R. *A telenovela e o futuro da televisão brasileira*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2023.

TV GLOBO. “Eu tenho muito orgulho de ser quem eu sou. De tudo que eu enfrentei pra conseguir chegar até aqui.” [...]. Rio de Janeiro, 23 ago. 2022. Facebook: TV Globo. Disponível em: https://www.facebook.com/watch/?ref=search&v=810877266603424&external_log_id=65cb9a44-a9cf-4e36-a86c-c4c626e468da&q=%23pantanal%20%23joveVelhodorio. Acesso em: 5 jul. 2025.

SOBRE OS AUTORES E COLABORADORES

Adriana Pierre Coca

Pesquisadora de pós-doutorado no PPGCom da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), com bolsa do CNPq. Doutora em Comunicação e Informação pela UFRGS. É autora de *Cartografias da Teledramaturgia Brasileira*, entre outros livros.

E-mail: pierrecoca@gmail.com

Aline Vaz

Doutora e mestra com estágio pós-doutoral pelo PPGCom/UTP. Docente do PPG em Comunicação e Linguagens e do PPG em Educação da Universidade Tuiuti do Paraná. Líder do grupo de pesquisa TELAS: cinema, televisão, streaming, experiência estética (UTP/CNPq).

E-mail: alinevaz900@gmail.com

Ana Carolina Tamanchievicz Prates

Estudante do curso de Relações Públicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Atuou como bolsista de iniciação científica no grupo Obitel UFRGS.

E-mail: anacarolprates2@gmail.com

Ana Lúcia Pinto da Silva Nabeiro

Mestra em Comunicação (UAM), especialista em Assessoria de Comunicação e Mídias Sociais (UAM) e graduada em Jornalismo (UAM).

E-mail: analuciapinto.assessoria@gmail.com

Ana Paula Dessupoio Chaves

Professora adjunta da Faculdade de Comunicação da UFJF. Doutora em Comunicação e mestra em Artes, Cultura e Linguagens pela Universidade Federal de Juiz de Fora. É membro do grupo de pesquisa Comunicação, Cidade e Memória.

E-mail: anadessupoio@gmail.com

Ana Paula Goulart Ribeiro

Professora titular da Escola de Comunicação e do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura da UFRJ. Bolsista de produtividade em pesquisa do CNPq.

E-mail: goulartap@gmail.com

Anderson Lopes da Silva

Doutor em Ciências da Comunicação pela USP. Professor nas seções de Espanhol e Português na Chulalongkorn University (Bangkok, Tailândia) e vice-Diretor do Center of Latin American Studies na mesma instituição. Pesquisador do GELiDis (ECA-USP) e do NEFICS (UFPR).

E-mail: anderson.l@chula.ac.th

Anna Júlia Grandchamp Leme

Graduanda em Audiovisual pela ECA-USP, com especialização em Comunicação e Mídia pela University of Saint Joseph, Macau, China. Bolsista PUB no Centro de Estudos de Telenovela (ECA-USP). É Técnica em Design de Interiores.

E-mail: annajuliagrandchamp@usp.br

Aurora Augusto Lima

Discente no curso Bacharelado em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA).

E-mail: aurora2001lima@outlook.com

Bárbara Corrêa

Estudante do curso de Publicidade e Propaganda da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Voluntária de iniciação científica do Obitel UFRGS.

E-mail: bcorreax@gmail.com

Beatriz Martins de Castro

Mestra em Comunicação pela UFPR. Bacharela em Publicidade e Propaganda e em História – Memória e Imagem pela mesma instituição. Pesquisadora do Núcleo de Estudos em Ficção Seriada e Audiovisualidades (Nefics/UFPR).

Email: btmcastro@gmail.com

Bernardo José Monteiro Lotti

Mestre em Linguagens, Mídia e Arte (PUC-Campinas). Graduado em Mídias Digitais (PUC-Campinas). Membro do GP Entre(dis)curso: sujeito e língua(gens) (PUC-Campinas/CNPq).

E-mail: bjml.01@hotmail.com

Camila da Silva Marques

Professora adjunta do Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História da Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA) no curso Bacharelado em Cinema e Audiovisual – subárea Direção de Arte.

E-mail: camila.marques@unila.edu.br

Carlos Felipe Carvalho da Silva

Mestre em Comunicação Social (UMESP). Graduado em Jornalismo (Unitau), trabalha há quase 20 anos como repórter e editor de entretenimento, tendo atuado em veículos como Guia da Semana, UOL, Glamour, Marie Claire, Quem e CNN Brasil.

E-mail: felipecarvalho2@gmail.com

Catarina Lopes

Mestranda em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP) e graduada em Jornalismo pela Universidade Federal da Bahia (UFBA).

E-mail: lopescatarina17@gmail.com

Cecília Almeida Rodrigues Lima (Org.)

Professora do Departamento de Comunicação e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco. Coordenadora do Obitel UFPE e membro da coordenação colegiada da Rede Obitel Brasil. Integrante do Obmídia-UFPE.

E-mail: cecilia.lima@ufpe.br

Cesar Melo de Freitas Filho

Estudante do curso de Comunicação Social do Núcleo de Design e Comunicação (NDC) do Centro Acadêmico do Agreste (CAA) da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Foi bolsista de iniciação científica do Obitel Brasil.

E-mail: cesar.freitas@ufpe.br

Claudia Erthal

Pós-doutoranda pela UFSCar, doutora e mestra em Meios e Processos Audiovisuais pela ECA/USP. Docente na Universidade FIAM-FAAM/SP (2015). Master of Arts/MA – Independent Film and Video – University of London (1994). Pesquisadora do GEMInIS.

E-mail: claudiaerthal2@gmail.com

Cláudia Peixoto de Moura

Doutora em Ciências da Comunicação pela ECA-USP, com pós-doutorado pela Universidade de Coimbra – UC e, também, pela ECA-USP. Pesquisadora e vice-coordenadora do Centro de Estudos de Telenovela (ECA-USP) e do Obitel USP.

E-mail: claudiapeixoto.moura@gmail.com

Daiana Sigiliano

Doutora e mestra em Comunicação pela Universidade Federal de Juiz de Fora. Pesquisadora associada do PPGCom/UFJF. Cooordenadora do Observatório da Qualidade no Audiovisual. Membro da Rede Alfamed e do grupo de pesquisa Comunicação, Arte e Literacia Midiática.

E-mail: daianasigiliano@gmail.com

Daniel Silva Pedroso

Professor de Jornalismo e Realização Audiovisual e mentor da Agência Experimental de Comunicação da Unisinos. Doutor em Ciências da Comunicação (Unisinos), com doutorado sanduíche na Universidade do Texas em Austin.

E-mail: pedroso@unisinos.br

Dario de Souza Mesquita Júnior

Doutor em Design pela Universidade Anhembi Morumbi (2020), professor da Universidade Federal de São Carlos, docente permanente do PPGPCM/UFSCar. Pesquisador do GEMInIS. E-mail: dario@ufscar.br

Denise Avancini Alves

Professora vinculada ao Departamento de Comunicação, junto ao curso de Relações Públicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Doutora em Comunicação e Informação (UFRGS), mestra em Administração (UFRGS).

E-mail: denise.avancini@ufrgs.br

Denise Teresinha da Silva

Professora na Universidade Federal do Pampa (Unipampa). Doutora em Ciências da Comunicação (Unisinos), com doutorado sanduíche na Universidad Autónoma de Barcelona. Pesquisadora do NP Recepção Cultura Midiática.

E-mail: denise_dts@yahoo.com.br

Diego Gouveia Moreira

Professor do Núcleo de Design e Comunicação e coordenador do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Inovação Social do Centro Acadêmico do Agreste da Universidade Federal de Pernambuco. Vice-coordenador do Obitel UFPE.

E-mail: diego.moreira@ufpe.br

Edilene de Souza Spitaletti dos Santos

Mestranda em Comunicação (UAM), especialista em Artes Visuais (SENAC) e graduada em Jornalismo (Faculdades Integradas de Três Lagoas). Diretora dos curtas-metragens *Degradê* (PROAC LAB) e *Que dia é hoje?* (Lei Aldir Blanc).

E-mail: edilenespitaletti@gmail.com

Erika Oikawa

Professora e coordenadora do curso de Comunicação – Publicidade e Propaganda do Centro Universitário do Estado do Pará (CESUPA). Doutora em Comunicação Social (PUCRS) e Pesquisadora do Núcleo de Pesquisa Comunicação e Práticas Culturais/UFRGS.

E-mail: erikaoikawa@gmail.com

Eugênia Pinto Santana

Graduanda em Audiovisual pela ECA-USP e bolsista de iniciação científica no Centro de Estudos de Telenovela (ECA-USP). É roteirista e tem projetos de longa-metragem e série em desenvolvimento pelo Centro Cultural Marieta (SP).

E-mail: eugenia.santana@usp.br

Eutália Ramos

Doutoranda em Comunicação pela Universidade Federal de Juiz de Fora, mestra em Comunicação e Culturas Midiáticas pela UFPB. Membro do grupo de pesquisa Comunicação, Arte e Literacia Midiática e do Observatório da Qualidade no Audiovisual.

E-mail: ramoseutalia@gmail.com

Fabiane Sgorla

Professora vinculada ao Departamento de Comunicação da UFRGS. Doutora em Ciências da Comunicação (Unisinos), mestra em Comunicação (UFSM). Integrante do grupo de pesquisa Comunicação e Práticas Culturais (UFRGS).

E-mail: fabiane.sgorla@ufrgs.br

Felipe da Costa

Doutorando em Comunicação (UFPR), mestre em Jornalismo (UFSC), bacharel em Jornalismo e Relações Públicas. Pesquisador do Núcleo de Estudos em Ficção Seriada e Audiovisualidades (Nefics/UFPR).
E-mail: contato@felipedacosta.com.br

Gabriela Borges

Professora adjunta da Universidade do Algarve, professora do Programa de PósGraduação em Comunicação da UFJF. Coordenadora Rede Alfamed Brasil, do grupo de pesquisa Comunicação, Arte e Literacia Midiática e do Observatório da Qualidade no Audiovisual.
E-mail: gaborges@ualg.pt

Gabriela Dias

Bacharela em Comunicação Social com Habilitação em Rádio e TV pela Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro.
E-mail: gabriela.dias@discente.eco.ufrj.br

Gabriela Pereira da Silva

Mestranda em Comunicação e Cultura pela UFRJ. Pesquisadora integrante do grupo de pesquisa Memento/UFRJ. Jornalista.
E-mail: silvagabrielaper@gmail.com

Genilson Alves

Doutorando em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela UFBA. Atualmente pesquisa a relação entre a abordagem de questões sociais nas telenovelas e as estratégias comunicacionais da Globo enquanto *mediatech*.
E-mail: genilson.falves@gmail.com

Gêsa Karla Maia Cavalcanti

Professora da Escola de Comunicação (Eco) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Doutora em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE).
E-mail: gesacavalcanti@gmail.com

Guilherme Barbacovi Libardi

Professor no Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som (UFSCar). Doutor em Comunicação e Informação (UFRGS). Integrante dos grupos de pesquisa Cinemídia (UFSCar) e Comunicação e Práticas Culturais (UFRGS).

E-mail: gblibaldi@gmail.com

Gustavo Furtuoso

Mestrando em Comunicação pela Universidade Federal de Juiz de Fora. Membro do grupo de pesquisa Comunicação, Arte e Literacia Midiática e do Observatório da Qualidade no Audiovisual.

E-mail: gfurtuoso@gmail.com

Hanna Nolasco Farias Lima (Org.)

Doutoranda e mestra pelo PósCom/UFBA. Graduada em Comunicação Social – Jornalismo (UFBA). Atualmente é bolsista de Extensão no País (EXP-B), do CNPq, no projeto “A ficção televisiva brasileira como recurso de promoção da cidadania”.

E-mail: hannanfl@gmail.com

Hellen Cristina de Almeida Barreto

Graduanda de Artes Cênicas, pela ECA-USP e bolsista de iniciação científica no Centro de Estudos de Telenovela (ECA-USP). Técnica em Produção de Áudio e Vídeo da ETEC Jornalista Roberto Marinho. Produtora do podcast Vozes do Palco.

E-mail: hellenalmeida@usp.br

Hsu Ya Ya

Mestranda em Comunicação pela Universidade Federal de Juiz de Fora. Membro do grupo de pesquisa Comunicação, Arte e Literacia Midiática e do Observatório da Qualidade no Audiovisual.

E-mail: fhernandayaya@gmail.com

Igor Sacramento (*in memoriam*)

Pesquisador em Saúde Pública pela Fiocruz. Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da UFRJ e do Programa de Pós-Graduação em Informação e Comunicação em Saúde da Fiocruz. Bolsista de produtividade em pesquisa pelo CNPq e Jovem Cientista do Nosso Estado pela Faperj.

Inara Rosas

Doutora e mestra pelo PósCom/UFBA. Especialista Pedagógica na Secretaria de Educação do Estado da Paraíba. Graduada em Jornalismo pela Universidade Federal da Paraíba.

E-mail: inararosas@gmail.com

Isadora Imbelloni Ignácio

Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens da UFJF. Membro do grupo de pesquisa Comunicação, Arte e Literacia Midiática e do Observatório da Qualidade no Audiovisual.

E-mail: isadora.imbelloni@estudante.ufjf.br

João Carlos Massarolo

Doutor em Cinema pela USP, professor da UFSCar. Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Produção de Conteúdo Multiplataforma (PPGPCM/UFSCar), docente do PPGIS/UFSCar. Líder do GEMInIS, e bolsista de Produtividade em Pesquisa pelo CNPq.

E-mail: massaro@ufscar.br

João Paulo Hergesel

Docente da Escola de Linguagem e Comunicação (PUC-Campinas). Doutor em Comunicação (UAM), com pós-doutorado em Comunicação e Cultura (Uniso). Membro do GP SOLARIS – Solidariedade, Ações Responsáveis e Inovação Social (PUC-Campinas/ CNPq).

E-mail: jp_hergesel@hotmail.com

Júlia Garcia

Doutoranda e mestra em Comunicação pela Universidade Federal de Juiz de Fora. Membro do grupo de pesquisa Comunicação, Arte e Literacia Midiática e do Observatório da Qualidade no Audiovisual.

E-mail: julia.ggaa@gmail.com

Juliana Tillmann

Doutora em Comunicação e Cultura pela UFRJ. Roteirista e historiadora. Pesquisadora associada do grupo de pesquisa Memento/ECO-UFRJ.

E-mail: jujutcr@gmail.com

Kaiany Rossoni

Estudante do curso de Relações Públicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Voluntária de iniciação científica do Obitel UFRGS.

E-mail: Kaianyrossoni3@gmail.com

Kaylane de Oliveira Fernandes

Formada em Comunicação Social – Produção Editorial pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Comunicação (POSCOM) da mesma instituição.

E-mail: kaylanefernandes28@gmail.com

Larissa Oliveira

Doutoranda em Comunicação pela Universidade Federal de Juiz de Fora, mestra em Comunicação e Culturas Midiáticas pela UFPB. Membro do grupo de pesquisa Comunicação, Arte e Literacia Midiática e do Observatório da Qualidade no Audiovisual.

E-mail: larissalopes.ufpb@gmail.com

Leonardo José Costa

Doutorando em Comunicação (PPGCOM/UFPR). Professor no curso de Publicidade e Propaganda (UniBrasil), pesquisador do Núcleo de Estudos em Ficção Seriada e Audiovisualidades (Nefics/UFPR).

E-mail: leojcosta@outlook.com

Lírian Sifuentes

Coordenadora da equipe Obitel UFRGS. Pesquisadora dos grupos Comunicação e Práticas Culturais (UFRGS) e do Obitel Brasil. Pós-doutorados em Comunicação na PUCRS e na UFRGS. Doutora em Comunicação Social (PUCRS).

E-mail: lisifuentes@yahoo.com.br

Lourdes Ana Pereira Silva

Doutora em Comunicação e Informação pela UFRGS. Docente do PPG em Meio Ambiente e do curso de Comunicação/Publicidade e Propaganda da Universidade Ceuma (UNICEUMA). Docente da Universidade Estadual do Maranhão (UEMA).

E-mail: lourde_silva@hotmail.com

Lúcia Loner Coutinho

Doutora e mestra em Comunicação Social pela PUCRS, com pesquisas na área dos Estudos Culturais, especialmente identidade e representação na cultura midiática.

E-mail: lucialoner@gmail.com

Lyedson Oliveira

Estudante do curso de graduação em Publicidade e Propaganda da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Bolsista de iniciação científica do Obitel UFPE pelo edital PROPESQI-UFPE 2024-25.

E-mail: lyedson.enrique@ufpe.br

Marcel Antonio Verrumo

Doutorando em Ciências da Comunicação na ECA-USP. Mestre em Comunicação e bacharel em Comunicação Social – Jornalismo pela Universidade Estadual Paulista (Unesp), com parte da graduação na Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.

E-mail: marcel.verrumo@gmail.com

Marcela Costa

Professora do Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Coordenadora do grupo de pesquisa do CNPq: Observatório de Tendências em Publicidade.

E-mail: marcelapup@gmail.com

Marcella Ferrari Boscolo

Docente em cursos de graduação e pós-graduação lato sensu do Centro Universitário Belas Artes (SP) e da Fundação Escola de Comércio Álvares Penteado (FECAP). Doutoranda e mestra em Comunicação (UAM). Produtora do podcast Vozes Decoloniais (2021-2023).

E-mail: marcellaferrari.jor@gmail.com

Maria Carmen Jacob de Souza

Doutora em Ciências Sociais pela PUC-SP. Professora titular da Faculdade de Comunicação e do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da UFBA. Líder do grupo de pesquisa A-Tevê/UFBA.

E-mail: mcjacobsg@gmail.com

Maria Ignês Carlos Magno

Docente do PPGCOM da Universidade Anhembi Morumbi. Doutora em Ciências da Comunicação (USP), com pós-doutorado em Comunicação e Práticas de Consumo (ESPM-SP). Líder do GP Inovações e Rupturas na Ficção Televisiva (UAM/CNPq).

E-mail: unsigster@gmail.com

Maria Immacolata Vassallo de Lopes (Org.)

Professora titular sênior da ECA-USP. Pesquisadora 1A do CNPq. Diretora da revista MATRIZES. Coordenadora do Observatório Ibero-americano da Ficção Televisiva (OBITEL), da Rede Obitel Brasil e do Centro de Estudos de Telenovela (ECA-USP).

E-mail: immaco@usp.br

Maria Raquel Ferreira Silva

Graduada em Letras pela FFLCH-USP; bolsista de apoio técnico do Centro de Estudos de Telenovela (ECA-USP). Participou da websérie *Dona Moça*, adaptada do romance *Senhora*, de José de Alencar, e do Portal Valkírias, com textos sobre telenovelas.

E-mail: silva.mariaraquel@gmail.com

Mariana Basso Apolinário

Mestranda em Comunicação no PPGCOM/UFPR. Bacharela em Relações Públicas pela mesma instituição. Pesquisadora do NEFICS (Núcleo de Estudos em Ficção Seriada) da UFPR.

E-mail: mbassoapolinario@gmail.com

Marilha Naccari Santos

Doutoranda em Engenharia e Gestão do Conhecimento (EGC-UFSC). É professora de Cinema, mestra em Literatura (UFSC/2014), MBA em Gestão de Pessoas por Competência (IPOG/2016) e Coaching (IPOG/2015). Pesquisadora do GEMInIS.

E-mail: naccari@gmail.com

Marina de Albuquerque Reginato

Mestra em Comunicação e Cultura pela UFRJ. Analista de dramaturgia.

E-mail: marinareginato1@gmail.com

Marina Judiele dos Santos Freitas

Mestra em Comunicação Midiática e bacharela em Comunicação Social – Produção Editorial pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM).

E-mail: marinafreitas.js@gmail.com

Matheus Effgen Santos

Mestre em Comunicação e Territorialidades pela Universidade Federal do Espírito Santo. Jornalista.

E-mail: matheuseffgen@gmail.com

Miranda Perozini

Jornalista. Mestranda em Comunicação e Cultura pela UFRJ. Pesquisadora integrante do grupo de pesquisa Memento/UFRJ.

E-mail: mirandaperozini@hotmail.com

Naiá Sadi Câmara

Pós-doutora pela UFSCAR, doutora e mestra em Linguística e Língua Portuguesa pela UNESP. Docente titular no programa de Mestrado em Desenvolvimento Regional (Uni-FACEF), líder do grupo de pesquisa TransLED e pesquisadora do GEMInIS.

E-mail: naiasadi@gmail.com

Nara Lya Cabral Scabin

Docente do PPG Comunicação Social (PUC Minas). Doutora em Ciências da Comunicação (USP), com pós-doutorado em Comunicação e Práticas de Consumo (ESPM-SP). Membro do GP Mídia e Narrativa (PUC Minas/CNPq).

E-mail: naralyacabral@yahoo.com.br

Nathalia Akemi Haida

Doutoranda em Comunicação (PPGCOM/UFPR), mestra em Comunicação (UFPR), bacharela em Publicidade e Propaganda. Pesquisadora do Núcleo de Estudos em Ficção Seriada e Audiovisualidades (Nefics/UFPR).

E-mail: nathaliahaida@gmail.com

Nilda Aparecida Jacks

Professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Bolsista CNPq PQ 1.

E-mail: jacksnilda@gmail.com

Patrícia D'Abreu

Professora da Universidade Federal do Espírito Santo; coordenadora Sudeste do Global Media Monitoring Project.

E-mail: patricia.abreu@ufes.br

Rafael Leandro de Souza

Mestre em Comunicação pelo PPGCOM/UFPE (2022). Pesquisador sobre as relações entre televisão aberta e *streaming* (TV Globo e Globoplay), foi docente na Uninassau (2013-2014). Pesquisador do GEMInIS.

E-mail: rafael.leandro@ufpe.br

Raquel de Almeida e Silva

Discente no curso Bacharelado em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA).

E-mail: raaalmeidaesilva@gmail.com

Renan Claudino Villalon

Docente dos cursos de graduação em Comunicação e Artes da Universidade Anhembi Morumbi. Doutor e Mestre em Comunicação (UAM). Membro do GP Estudos do horror e do insólito na Comunicação (UAM/CNPq).

E-mail: renan.villalon@gmail.com

Renata Pinheiro Loyola

Doutoranda em Ciências da Comunicação, na ECA-USP. Mestra em Estudos de Linguagens pelo CEFET-MG e bacharela em Comunicação Social – Publicidade e Propaganda, pela PUC Minas. Professora do curso de Publicidade e Propaganda na UEMG.

E-mail: renataloyolasim@gmail.com

Rhayller Peixoto

Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura e pela Eco UFRJ. Doutorando pela mesma instituição. Jornalista e pesquisador no Memória Globo.

E-mail: rhayllerpeixoto@gmail.com

Rogério Ferraraz

Docente do PPGCOM/UAM. Doutor em Comunicação e Semiótica (PUC-SP). Coorganizador do livro *Análise da ficção televisiva* (Insular, 2019). Líder do GP Estudos do horror e do insólito na Comunicação (UAM/CNPq) e vice-líder do GP Inovações e rupturas na ficção televisiva (UAM/CNPq).

E-mail: rogerioferraraz@uol.com.br

Samuel Barros

Professor do Departamento de Ciência Política da UFBA, docente permanente do PósCom/UFBA e do PPGCP/UFBA. Pesquisador do Instituto Nacional de Ciência e Tecnologia em Democracia Digital (INCT.DD).

E-mail: samuel.barros77@gmail.com

Sandra Depexe

Docente do Departamento de Ciências da Comunicação e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Doutora em Comunicação.

E-mail: sandradpx@gmail.com

Sandra Fischer

Doutora em Ciências da Comunicação pela ECA-USP. Docente do PPG em Comunicação e Linguagens (PPGCom/UTP). Docente Colaboradora no Programa de Mestrado em Cinema e Artes do Vídeo (CineAv/Unespar). Vice-líder do grupo de pesquisa TELAS (PPGCOM-UTP/CNPq).

E-mail: sandrafischer@uol.com.br

Sara Alves Feitosa (Org.)

Professora na Universidade Federal do Pampa (Unipampa). Doutora em Comunicação e Informação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Integrante do grupo de pesquisa t3xto (GPt3xto/ CNPq/Unipampa).

E-mail: sarafeitosa@unipampa.edu.br

Soraya Barreto Januário

Professora do Departamento de Comunicação e coordenadora do Programa de Pós-graduação em Comunicação (PPGCOM) da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Coordenadora dos GPs CNPq Obmídia UFPE e Fegeccap.

E-mail: soraya.barreto@ufpe.br

Thiago Henrique Dias

Bacharel em Publicidade e Propaganda pela UFPR, pesquisador do Núcleo de Estudos em Ficção Seriada e Audiovisualidades (Nefics/UFPR), atuou como bolsista de iniciação científica (CNPq) da Rede Obitel Brasil.

E-mail: thi.costa01@gmail.com

Thiago Monteiro de Barros Guimarães

Mestre em Comunicação e Cultura pela UFRJ. Pesquisador da Empresa Brasil de Comunicação (EBC).

E-mail: tgogui86@gmail.com

Valquíria Michela John

Doutora em Comunicação e Informação pela UFRGS. Professora do PPGCOM e da graduação nos cursos de Comunicação da UFPR. Bolsista PQ2 CNPq. Vice-líder do grupo Nefics – Núcleo de Estudos de Ficção Seriada e Audiovisualidades (UFPR).

E-mail: valquiriajohn@ufpr.br

Vanessa Scalei

Doutora em Comunicação Social (PUCRS) e Especialista em Televisão e Convergência Midiática (Unisinos). Pesquisadora do Obitel Brasil. Atualmente é Head de Projetos e Atendimento na Canarinho Filmes.

E-mail: vanessa.scalei@gmail.com

Veneza Mayora Ronsini

Professora Titular do Departamento de Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM).

E-mail: venezar@gmail.com

Yuri Torrecilha

Graduando em Jornalismo (UAM). Bolsista de iniciação científica (PIBIC/CNPq) sob a orientação do Prof. Dr. Rogério Ferraraz.

E-mail: yuritorrecilha@gmail.com

FICHA TÉCNICA PANTANAL (2022)

(Fonte: Globo)

Autor do argumento
BENEDITO RUY BARBOSA

Escrito por
BRUNO LUPERI

Diretores
DAVI LACERDA
NOA BRESSANE
ROBERTA RICHARD
WALTER CARVALHO
CRISTIANO MARQUES

Assistentes de direção
ANDRÉ CHAVES
RAPHAEL COQUEIRO
THOMAZ CIVIDANES
FRANCISCA LIBERTAD
RAFAEL PEREZ CABRAL
LUIZ HENRIQUE CAMPOS

Diretor artístico
ROGÉRIO GOMES

Diretores de fotografia
SERGIO TORTOLI
HENRIQUE SALES

Assistentes de fotografia
JORGE CARVALHO
ROBERTO TRICARICO
ALEXANDRE REIGADA
WILLIAM GAVIÃO
JUAN FRUCTUOSO

Diretor do gênero dramaturgia
JOSÉ LUIZ VILLAMARIM

Editores finais
CARLOS EDUARDO KERR
MARCOS PEREIRA LISBOA

Gerente de produção musical

FERNANDO LOBO

Produtores musicais

RODOLPHO REBUZZI

RAFAEL LUPERI

Produtores

ANDREA KELLY

LUCIANA MONTEIRO

Produtor de arte

MIRICA VIANNA

Produção de elenco

ROSANE QUINTAES

Produtores de elenco

LUIZA TORÉ

FELIPE AGUIAR

INGRID SOUZA

IDÊ MAGNO

PRISCILA LOBO

Preparadores de elenco

ANDREA CAVALCANTI

IRIS GOMES DA COSTA

MARELIZ RODRIGUES

Sonoplastia

MARCELO ARRUDA

Figurino

MARIE SALLES

Cenografia

ALEXANDRE GOMES

Caracterização

VALÉRIA TOTH

Autorização
SINDICATO DOS ARTISTAS E TÉCNICOS DE ESPETÁCULOS E
DIVERSÕES (SATED)

Drone
RAPHAEL COQUEIRO

Elenco

ALANIS GUILLEN – Juma Marruá
ALINE BORGES – Zuleica
BRUNA LINZMEYER – Madeleine Novaes
CACO CIOCLER – Gustavo Sousa Aranha
CAMILA MORGADO – Irma Novaes
CAUÊ CAMPOS – Roberto
CÉSAR FERRARIO – Clemente
CHICO TEIXEIRA – Quim
CLÁUDIO GALVAN – Ari
DIRA PAES – Filó
DRICO ALVES – Zé Leôncio (adolescente)
FÁBIO NEPPPO – Tião
GABRIEL SANTANA – Renato
GABRIEL SATER – Xeréu Trindade
GABRIEL STAUFFER – Gustavo
GIOVANA CORDEIRO – Generosa
IRANDHIR SANTOS – Joventino Leôncio (1ª fase)/Zé Lucas (2ª fase)
ISABEL TEIXEIRA – Maria Bruaca
JESUÍTA BARBOSA – Jove
JOSÉ LORETO – Tadeu Aparecido
JÚLIA DALAVIA – Guta
JULIANO CAZARRÉ – Alcides
KARINE TELLES – Madeleine Novaes
LEANDRO LIMA – Levi
LEOPOLDO PACHECO – Antero Novaes
LUCAS LETO – Marcelo
LUCCI FERREIRA – Davi
MALU RODRIGUES – Irma Novaes (1ª fase)
MARCOS PALMEIRA – Zé Leôncio
MARELIZ RODRIGUES – Matilde
PAULA BARBOSA – Zefa
RENATO GÓES – Zé Leôncio (1ª fase)
ROMEU BENEDICTO – Anacleto

SELMA EGREI – Mariana Braga Novaes
SILVERO PEREIRA – Zaquieu
ALMIR SATER – Eugênio
ENRIQUE DÍAZ – Gil Marruá
JULIANA PAES – Maria Marruá
MURILO BENÍCIO – Tenório
OSMAR PRADO – Velho do Rio
BELLA CAMPOS – Muda
GUITO – Tibério Cavalcanti
LETÍCIA SALLES – Filó (1ª fase)
TÚLIO STARLING – Chico
VICTÓRIA ROSSETTI – Nayara
MARCELA FETTER – Érica Chaguri
DAN STULBACH – Ibraim Mello Chaguri
FRED GARCIA – Zé Leôncio (criança)
GUILHERME TAVARES – Jove (criança)
GUSTAVO CORASINI – Tadeu (criança)
LUCAS OLIVEIRA DOS SANTOS – Tadeu (criança)
VALENTINA OLIVEIRA – Juma (criança)

Elenco de apoio

THOMMY SCHIAVO – João Zoinho

Participação especial

PAULO GORGULHO – Ceci
JACKSON ANTUNES – Túlio
EROM CORDEIRO – Lúcio
ORÃ FIGUEIREDO – Reginaldo

RESUMO DO ENREDO

PANTANAL

A telenovela *Pantanal* é uma obra de Benedito Ruy Barbosa e foi ao ar, originalmente, na extinta Rede Manchete, no ano de 1990. Em 2022, ganhou um *remake* de 167 capítulos, exibido entre março e outubro daquele ano. A nova versão foi escrita por Bruno Luperi, neto do próprio Benedito Ruy Barbosa, e contou com adaptações na trama, para refletir discussões e contextos da atualidade.

Na primeira fase, o *remake* acompanha o peão Joventino Leôncio (Irândhir Santos), que ensina ao seu filho, José Leôncio (Fred Garcia – criança/Drico Alves – adolescente/Renato Góes – adulto), como ser um peão na região pantaneira. Em certo momento, José Leôncio sai em comitiva, enquanto o pai permanece na fazenda. No entanto, ao retornar, o filho não encontra mais Joventino, que havia desaparecido sem deixar pistas.

Anos mais tarde, em uma viagem ao Rio de Janeiro, José Leôncio conhece Madeleine (Bruna Linzmeyer). Os dois se casam pouco tempo depois, e a moça se muda para o Pantanal com o peão. Grávida, Madeleine não se acostuma à vida rural e, após o nascimento de Jove (Guilherme Tavares – criança), cujo nome é uma homenagem ao avô Joventino, retorna ao Rio de Janeiro, levando consigo o filho. José Leôncio não consegue convencê-la a lhe dar a guarda da criança, então promete a Madeleine pagar as despesas do menino. No entanto, Jove cresce sem lembranças do pai, já que, desde a infância, Madeleine o faz acreditar que José Leôncio está, na verdade, morto.

A segunda fase da telenovela se inicia vinte anos depois dos últimos acontecimentos e é marcada pela troca de atores para a interpretação das versões mais velhas dos personagens. Ainda convencido da morte do pai, Jove (Jesuíta Barbosa) encontra, entre os pertences de sua tia Irma (Camila Morgado), cartas de José Leôncio (Marcos Palmeira). Irma revela que o seu pai está realmente vivo e incentiva o sobrinho a procurá-lo no Pantanal. Apesar da alegria de pai e filho ao se reconectarem, a proximidade evidencia as diferenças entre a vida e a criação de José Leôncio, habituado aos costumes do campo e ao trabalho como peão, e de Jove, um garoto progressista acostumado à vida urbana do Rio de Janeiro.

É no Pantanal que Jove conhece Juma Marruá (Alanis Guillen), o que dá início a um dos principais casais da trama. Juma é filha de Maria Marruá (Juliana Paes) – ambas, de acordo com as crenças da região, têm o poder de se transformar em onça – e do posseiro Gil (Enrique Díaz). Gil é morto ainda na primeira fase da novela, em consequência de disputas de terra, e Maria Marruá, na segunda fase, também se torna uma vítima fatal desses conflitos.

Juma cresce forte e independente, capaz de se virar sozinha, mas, ao mesmo tempo, arredia e desconfiada. A jovem vive em uma tapera com Muda (Bella Campos), que chega ao Pantanal com o objetivo de se vingar da família de Juma, pois foi Gil quem assassinou o pai da nova moradora, no Paraná. Muda esconde seus planos e se aproxima de Juma, mas se afeiçoa à garota e se sente cada vez mais culpada pela vingança.

Além de Jove, José Leôncio tem mais dois filhos: Tadeu (José Loreto), filho de Filó (Dira Paes), criado na fazenda como seu afilhado, e José Lucas de Nada (Irândhir Santos), assim chamado devido à ausência de sobrenome paterno. Embora posteriormente seja revelado não se tratar de um filho biológico, Tadeu foi criado da mesma forma que Joventino criou José Leôncio: para ser um peão. Já José Lucas é reconhecido apenas na fase adulta por José Leôncio, que se relacionara com a mãe do filho ainda na adolescência, ao passar pela currutela onde ela trabalhava.

Outro fazendeiro da região é Tenório (Murilo Benício), casado com Maria Bruaca (Isabel Teixeira) e pai de Guta (Julia Dalavia). É um homem conservador e preconceituoso, que exhibe atitudes machistas, principalmente com a esposa. Tenório esconde outra família em São Paulo, composta por Zuleica (Aline Borges), Marcelo (Lucas Leto), Renato (Gabriel Santana) e Roberto (Cauê Campos). Eventualmente, Maria Bruaca descobre esse segredo e passa a se relacionar com Alcides (Juliano Cazarré), que trabalha para o próprio Tenório.

Além de Juma e Maria Marruá, que se transformam em onça, *Pantanal* tem outros personagens que misturam encantamento e misticismo à narrativa. É o caso do Velho do Rio (Osmar Prado) e de Trindade (Gabriel Sater). Trindade é um peão e violeiro pactuado com o Cramulhão, entidade diabólica que, por vezes, assume o corpo do homem para dar algum prenúncio. Já o Velho do Rio é uma espécie de protetor e guardião do Pantanal, com capacidade de virar sucuri. Acredita-se que o Velho do Rio seja Joventino, o pai desaparecido de José Leôncio.



O nono volume da Coleção Teledramaturgia, *A telenovela Pantanal como recurso comunicativo para a cidadania: um estudo de caso*, reúne dez capítulos que sintetizam o trabalho de investigadores do Obitel Brasil – Rede Brasileira de Pesquisadores da Ficção Televisiva. As pesquisas foram conduzidas entre os anos de 2023 e 2025, por mais de 90 pesquisadores dos mais diversos níveis (de bolsistas de iniciação científica a pós-doutores), membros de dez equipes inter-regionais que compõem a Rede e representam 12 instituições de abrangência nacional: Universidade de São Paulo (USP), Universidade Federal da Bahia (UFBA), Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Universidade Anhembi Morumbi (UAM), Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Fundação Oswaldo Cruz (Fiocruz), Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), Universidade Federal do Paraná (UFPR), Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), Universidade Federal de Santa Maria (UFSM) e Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA).

Este livro se destaca no histórico da Rede por ser um dos resultados do projeto “A ficção televisiva brasileira como recurso de promoção da cidadania”, financiado pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) e aprovado através do edital Pró-Humanidades – Chamada nº 40/2022 do CNPq, do Ministério da Ciência, Tecnologia e Inovação (MCTI) e do Fundo Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (FNDCT). Nesse projeto, a Rede Obitel Brasil investiga a telenovela como um recurso comunicativo capaz de mobilizar representações culturais e promover inclusão social, responsabilidade ambiental, respeito à diversidade e fortalecimento da cidadania.

Para a investigação que apresentamos neste livro, pela primeira vez na história da Rede, as dez equipes se debruçaram sobre um único objeto de pesquisa: o *remake* da telenovela *Pantanal* (TV Globo, 2022), escrito por Bruno Luperi a partir da obra original de Benedito Ruy Barbosa. Tal produção foi escolhida porque a consideramos um *media event* com potencial de impactar a sociedade e um estudo de caso exemplar de como a telenovela pode ser um recurso comunicativo para a promoção da cidadania.

Tendo em vista esse objeto, cada equipe da Rede elaborou um projeto de pesquisa e dedicou-se a ele entre os anos de 2023 e 2025. A pluralidade das abordagens investigativas dos grupos permitiu que, mesmo analisando a mesma telenovela sob a perspectiva da cidadania, os trabalhos desenvolvessem reflexões distintas: da questão da memória e nostalgia às questões de gênero e representações; da cidadania socioambiental às questões de repercussão e recepção das audiências, sem esquecer os aspectos metodológicos.

Este livro segue a lógica de trabalho colaborativo – que marca os 18 anos de existência da Rede – e reforça a relevância do Obitel Brasil para os estudos da ficção televisiva brasileira, notadamente da telenovela.

ISBN: 978-65-996687-9-1

CLEA



9 786599 668791