

RENASCER REIMAGINADA

Álvaro André Zeini Cruz¹

Resumo: Este artigo analisa a reimaginação da novela *Renascer* em um novo contexto televisivo, cultural e histórico. Para isso, introduz a questão da nostalgia televisiva e retoma trabalhos analíticos que refletem sobre a novela original, produzida e exibida pela TV Globo, em 1993, com roteiro de Benedito Ruy Barbosa e direção de Luiz Fernando Carvalho. Feita essa revisão bibliográfica e contextual, a pesquisa avança para a análise audiovisual que, a partir de aspectos narrativos e estilísticos, elenca e discute as adaptações entre o texto original e o atual. Debruçando-se sobre os 13 capítulos que compõem a primeira fase da nova versão, este artigo se atenta especialmente à reelaboração das personagens femininas e à inserção de elementos criativos inéditos que reimaginam *Renascer* em 2024.

Palavras-chave: Renascer; telenovela; remake; imaginação.

RENASCER REIMAGINED

Abstract: This article analyses the reimagining of the telenovela *Renascer* in a new television, cultural and historical context. To achieve this, it introduces the issue of television nostalgia and takes up analytical work that reflects on the original soap opera, produced and shown by TV Globo in 1993, with a script by Benedito Ruy Barbosa and direction by Luiz Fernando Carvalho. After this bibliographical and contextual review, the research moves towards audiovisual analysis which, based on narrative and stylistic aspects, lists and discusses the adaptations between the original and the current telenovela. Focusing on the 13 chapters that make up the first phase of the new version, this article pays special attention to the reworking of the female characters and the insertion of new creative elements that reimagine *Renascer* in 2024.

Keywords: *Renascer*; telenovela; remake; imagination.

¹ Doutor e Mestre em Multimeios pela Unicamp — com doutorado-sanduiche pela University of Leeds —, Especialista em Roteiro pela FAAP e Bacharel em Cinema e Vídeo pela FAP-Unespar. Crítico filiado à Abraccine, escreve e edita a Revista Pós-créditos. É curta-metragista, roteirista e autor do romance “Caso o país acabe, envie-me a Haruki Murakami”. Atua como professor universitário nas Faculdades Integradas de Bauru (FIB). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4964126365371405>

Imaginação: ETIM(sXIV) latim imaginatĭo,ōnis 'imagem, representação, visão; pensamento, ideia; ilusão' (Oxford Languages, 2024)

Se a etimologia da palavra nos leva ao constructo de visões e imagens ilusórias, a reimaginação demarca uma reconstrução que tem como matéria-prima uma imaginação originária. Atualmente, é fato facilmente observável que a reimaginação é uma tendência na indústria cultural mundial, dada a quantidade de continuações, *reboots*, *revivals* e *remakes* que passeiam entre o cinema, a televisão e outras transmediações. Uma série de variáveis pode justificar a realização dessas reimaginações. Filipe Falcão e Rodrigo Carreiro (2016, p. 91) destacam entre elas “a possibilidade de acrescentar inovações tecnológicas a enredos já conhecidos e aprovados, atraindo a curiosidade de novos e velhos admiradores” e a ideia de produtos “*pre-sold*”, isto é, obras cujos títulos e argumentos já têm um reconhecimento do público, o que pode estimular a adesão.

O ato de reimaginar recupera algo passado, o que, por si só, trata de uma temática bastante contemporânea em diversas searas, incluindo as mídias. A coletânea de artigos que origina o livro “Nostalgias e Mídia” (2018), organizado por Lúcia Santa Cruz e Talitha Ferraz, trata justamente dessa “instrumentalização nostálgica”, cuja pluralidade negocia a evocação de um passado e a ancoragem no presente (com demandas e reverberações) com “pessoas e grupos, [...] práticas, discursos e afetos” (p. 7). Essa recuperação pretérita, na maioria das vezes, resulta numa atualização das enunciações narrativas e estilísticas.

Nesse sentido, elimina-se ou atenua-se o olhar nostálgico como exercício pensado por Žižek (2000): para o autor, esse olhar surge do entrave entre o espectador contemporâneo e uma obra de outro tempo, uma vez que esse sujeito precisa não só decodificar a obra, como também imaginar-se sob uma posição espectral “intocada” de quem a viu no passado. Na atual comercialização da nostalgia, esse desafio de recepção é quase sempre diminuído em recontextualizações que vão dos roteiros às imagens.

A série *Stranger Things* (2016) é um expoente dessa recuperação nostálgica, pois volta aos anos 1980 como tempo narrativo e memória cinematográfica,

evocando principalmente a filmografia de Steven Spielberg e a literatura de Stephen King, popularizados naquela década. Esse referencial é, inclusive, assumido na bíblia de venda da série, que, no entanto, é produzida reelaborando essa nostalgia audiovisual em técnicas e tecnologias contemporâneas, afastando ruídos estilísticos que possam causar alguma opacidade. Um exemplo é que, embora trabalhe com maquiagem e efeitos práticos, a série também usa do CGI para criar uma verossimilhança no que diz respeito ao pacto com o gênero atualmente; a nostalgia não abre brecha aos “defeitos especiais”.

Outras possibilidades, o *revival* de *Will & Grace* (1998-2003/2017-2020) se fundamenta na nostalgia pelos personagens (no caso, dos anos 1990), reapresentando-os ao público sob a consciência dos anos que se passaram. O *reboot* do anime *Digimon Adventure*, atualiza a aventura pelo “mundo digital” com gadgets e tecnologias contemporâneas, mas também com novos entrecos narrativos (de novo, as personagens permanecem como vínculo nostálgico). A releitura de *The Wonder Years* adapta a trama ambientada na década de 1960 ao cotidiano de uma família de classe média estadunidense negra. *Bel-air* é uma reimaginação dramática de *The Fresh Prince of Bel-air*, sitcom estrelada por Will Smith nos anos 1990, muito popular no Brasil por conta da exibição no SBT. Esse movimento cultural — que, na TV, trouxe de volta séries como *Gilmore Girls*, *Sex and the city*, *Frasier* e, em breve, *The Office* — não exclui a televisão brasileira; tampouco a telenovela.

Intitulada “O que explica a atual onda de remakes das novelas?”, a matéria de Bárbara Sacchitiello (2024) para a “Meio & Mensagem” traz depoimentos Allan Lico, vice-presidente de produção e conteúdo da Endemol Shine Brasil, e de Thiago Teitelroit, diretor criativo da Floresta, produtora responsável pelo remake de *Dona Beja*. Os discursos desses dois representantes do mercado de produção são complementares: Teitelroit diz que “shows que despertam memórias afetivas possibilitam pontes e o diálogo entre familiares de diferentes idades, valorizando ainda algo já conhecido capaz de transmitir segurança aos espectadores e seus interlocutores”, enquanto Lico pontua — “a nostalgia está na moda e temos muita oportunidade com essas escolhas”. O artigo de Sacchitiello foi publicado justamente na ocasião do lançamento de *Renascer* (2024), objeto de estudo deste artigo.

É verdade que os *remakes* de telenovelas não são novidades: sucessos dos anos 1990, como *Mulheres de Areia* (1993) e *A Viagem* (1994), são releituras de novelas dos anos 1970 (a primeira está no ar no momento da escrita deste texto, sendo uma entre as várias reprises que também remontam a nostalgia no horário vespertino da televisão). Aliás, a palavra releitura tende a ser mais compatível com essas produções do que *remakes*, afinal, em uma tradução literal, *remake* significaria *refazer*. Essas obras, no entanto, não se propõem a uma *refação* fidedigna no plano a plano, atualizando apenas marcas temporais como a tecnologia e as interpretações; mais do que isso, elas se propõem a reler as obras a partir de uma consciente mudança de contextos — televisivo, cultural e histórico.

Doc Comparato (2009) fala sobre diferentes formas de adaptação narrativa a partir do roteiro: segundo ele, as adaptações costumam operar a partir de três aspectos da obra original — “as personagens, a narrativa da história e o tempo em que ocorre a ação” (p. 315). Nesse sentido, o autor delinea as seguintes categorias: adaptação propriamente dita, baseado em..., inspirado em..., recriação e adaptação livre. Muito embora tais categorias demonstrem certa maleabilidade no que diz respeito ao mercado, as telenovelas têm tido o cuidado de evitar o que o autor chama de *desvirtualização*, isto é, a desfiguração da obra original no seu *ethos*. A onda de releituras e suas recepções corroboram cenários onde a nostalgia se fundamenta no respeito às obras originais, sobretudo aquilo que se entende por tema como visão ou “argumento moral” inerente e expressa através da estrutura da história (TRUBY, 2011).

É sob essa característica que a releitura de *Pantanal* surgiu em 2022, remediando, tardiamente, o trauma da TV Globo por ter dispensado a novela original: contratado pela Globo, o autor Benedito Ruy Barbosa ofereceu o projeto à emissora, que rejeitou, alegando dificuldades de produção. A novela foi produzida por uma emissora menor, a Rede Manchete, em 1990. É também, nesse sentido, que *Renascer* é reimaginada, colhendo os louros da bem-sucedida *Pantanal Global* (uma dobradinha que se repete 30 anos depois das duas novelas originais). A partir dos trabalhos de Cruz (2018) e Souza (2004) acerca da primeira versão de *Renascer* (1993), e do estudo baseado nas ferramentas da análise fílmica a partir da atual versão da novela, este artigo reflete sobre as manutenções e mudanças presentes no processo de reimaginação que produz *Renascer* (2024). É importante pontuar que, no momento desta

escrita, a novela está no ar há cerca de um mês, delimitando, portanto, o escopo de análise aos capítulos que compõem a primeira fase e a transição para a segunda fase da trama.

Renascer 1993: Histórias e imaginações

São recorrentes as metáforas que colocam a telenovela como vitrines ou espelhos do Brasil (Hamburger, 2011; Lopes, 2003), uma vez que, como obra aberta — cuja codificação é retroalimentada pela decodificação (Hall, 2003) —, a telenovela consegue *capturar* o país, na abrangência polissêmica da palavra. É partindo desse contexto que os trabalhos de Souza (2004) e Cruz (2018) abordam a primeira versão de *Renascer* (doravante, *Renascer 1993*).

Fundamentada na representação do popular em *Renascer 1993*, a pesquisa de Souza observa a ênfase do autor Benedito Ruy Barbosa nas relações de poder, “das práticas do Estado de instituições sociais [...] até a expressão das redes de dominação presentes na intimidade e no relacionamento amoroso” (2004, p. 201). Fundamentando-se em depoimentos e entrevistas de Barbosa e de Luiz Fernando Carvalho, diretor geral de *Renascer 1993* (hoje, corresponderia ao crédito “diretor artístico”), a pesquisadora destaca a colocação de questões e personagens populares num primeiro plano narrativo, além da vontade de, no contexto industrial da TV Globo, realizar uma novela com traços autorais, brasileira nos tipos, na cor, na *mise-en-scène* (p. 221). Trazidos por Souza, são depoimentos pertinentes justamente por circunscreverem *Renascer* no chamado Padrão Globo de Qualidade, espécie de marcador qualitativo instaurado ao longo (da longa)gestão de José Bonifácio Sobrinho como diretor de produção e programação da emissora.

O sucesso de *Pantanal*, na Manchete, garantiu o retorno de Benedito Ruy Barbosa à Globo com *Renascer 1993*, e, posteriormente, *O Rei do Gado* (1996); tramas que próprio autor observa como consequentes da primeira (Souza, 2004). Já Carvalho tornou-se sinônimo de um diretor-autor na emissora, ainda que, como bem destaca o trabalho de Lisandro Nogueira, esta autoria fosse negociada e possibilitada pela corporação. Para Souza,

as relações entre a trajetória de Barbosa, Carvalho e o popular representado em *Renascer* evidenciaram que ambos — participantes de lutas internas por reconhecimento e consagração de um campo de autonomia assaz relativa — podem ser considerados empresários morais do popular, peritos da produção simbólica. Profissionais cientes do papel das representações que significam estratégias de luta em seu campo de disputas e possibilidade de repercussão positiva ou negativa nos indivíduos, grupos ou classes representados (2004, p. 226).

É a partir desse diagnóstico que a autora analisa, por exemplo, a representação da cultura e do trabalho nas cenas de passagem, e a retratação da pobreza em personagens como a menina de rua Teca (Paloma Duarte) e o trabalhador explorado Tião Galinha (Osmar Prado), costurando um estudo sobre televisão, cultura e ciências sociais.

Posterior, a pesquisa de Cruz (2018) baliza uma análise narrativa e estilística, que encontra a nostalgia pelo “homem cordial” — no sentido cunhado por Sérgio Buarque de Holanda (2016) como aquele regimenta relações da esfera pública a partir do âmbito íntimo e privado — no nível da trama, ao passo que observa uma modernidade exibicionista — expositora da capacidade técnica, tecnológica e artística da TV Globo — na direção maneirista de Luiz Fernando Carvalho. Nesse sentido, *Renascer* 1993 seria um expoente do próprio processo da modernidade brasileira, que, como descrevem autores como Ortiz (1989) e Schelling (2000), é uma modernidade acrítica, incompleta, atravancada pela conciliação com o passado.

Cruz (2018) destaca dois contextos importantes acerca de *Renascer* 1993. O mais imediato é o contexto televisivo de uma emissora geralista (ou generalista) — modelo que, para Wolton (1996, p. 200), é mais democrático “porque procura atingir todo mundo” —, com programação calcada na ideia de fluxo televisivo que se retroalimenta (Williams, 2016). Ainda nessa conjuntura, uma TV Globo que, como descrevem Borelli e Priolli (2000), via a hegemonia de sua audiência lascada pela primeira vez nas últimas duas décadas; a concorrência de *Pantanal* (1990) e das novelas mexicanas do SBT começavam a incomodar a Globo, *A Deusa Ferida*, como diz o sugestivo título do livro de Borelli e Priolli.

Cruz (2018), no entanto, observa um contexto maior: se *Pantanal* havia proporcionado escapismo no auge da crise do governo Collor, *Renascer* surge para

remediar a decepção com esse presidente/pai-moderno (aposta da própria Globo) com a restituição do “pai ideal” (Kehl, 2005), baseado em características como o patriarcado e a cordialidade. Outra contextualização histórica/televisiva importante é que *Renascer* 1993 substitui a novela *De Corpo e Alma* (1992), de Glória Perez, marcada mais por um fato extra-diegético — o assassinato da atriz Daniela Perez pelo colega de elenco Guilherme de Pádua — do que pela trama em si. Esther Hamburger abre seu livro *O Brasil antenado* (2015) discorrendo sobre esse caso, cuja tragédia dos bastidores ocupou o imaginário popular e fez com que a História se entrelaçasse com a história, já que parte do público especulava as motivações do crime a partir dos arcos das personagens.

Sob tais contextos, *Renascer* 1993 é originalmente imaginada por uma perspectiva nostálgica, que recupera a ideia da comunidade como família expandida na qual as relações são mais simples e convenientes do que aquelas reguladas pelo Estado. Estilizada para lembrar o sertão como espaço do imaginário nacional (Bentes, 2007; Debs, 2010), *Renascer* 1993 é protagonizada pelo “homem cordial” encarnado por Antônio Fagundes, completando ao cenário essa figura também do imaginário brasileiro — o pai ideal (Kehl, 2005). Ou “o pai do Brasil”, como disse Boni a Benedito Ruy Barbosa, na tentativa de demovê-lo da ideia de matar o protagonista no final da novela original (Bernardo; Lopes, 2009).

Renascer 2024: a reimaginação de um clássico

Anunciada pouco depois do término de *Pantanal* (2022), *Renascer* 2024 dá continuidade à onda de releituras que tomam a TV brasileira; no momento da escrita deste artigo, além de *Renascer*, *Elas por Elas* (2023) ocupa o horário das 18 horas, relendo a obra homônima (1982) de Cassiano Gabus Mendes. Uma diferença, no entanto, precisa ser demarcada: se Benedito Ruy Barbosa consagrou-se escrevendo sagas familiares em que os valores morais passam de pais a filhos, esse movimento se repete na escrita de sua teledramaturgia — após trabalhar por anos com as filhas Edmara e Edilene Barbosa, Benedito escreveu a releitura de *Meu Pedacinho de Chão* (2014) e *Velho Chico* (2016) ao lado do neto Bruno Luperi, que assume a adaptação solo das obras do avô desde a última *Pantanal*.

Quando trata de roteiros adaptados, Doc Comparato (2009) observa que personagens, narrativa e tempo em que ocorre a ação são aspectos a serem observados. Esse último ponto, o tempo do texto dramático, é indissociável do contexto em que a obra vai ao ar. Nesse sentido, a principal preocupação de Luperi parece ser a de trazer a obra do avô para o contexto histórico do Brasil hoje, adaptando diálogos, espaços e objetos cênicos e, principalmente, atualizando discussões e situações que soariam datadas se levadas ao ar como mera cópia da novela anterior. Traz, portanto, o texto original, de 1993, para o momento atual, o que, conseqüentemente, demanda um novo conceito produtivo e criativo.

A mudança apresentada de maneira imediata e evidente é a extensão da primeira fase, retomando o plano inicial do avô que fora vetado por Boni; o então diretor de produção e programação temia que, a exemplo da versão original *Pantanal*, a audiência oscilasse para baixo na transição entre as duas fases da novela. Assim, se antes a primeira fase narrava, em quatro capítulos e meio, a juventude de José Inocêncio (Leonardo Vieira), o casamento com Maria Santa (Patrícia França) e o estabelecimento do império do cacau do *coronelzinho*, também deixava uma série de lacunas: o coronel que mandava “depelar” José Inocêncio, por exemplo, jamais aparecia, assim como não se explicava como o protagonista adquiria sua fazenda. *Renascer 2024* reimagina esse início em treze capítulos, que, além de introduzirem o universo narrativo, aprofundam personagens e preenchem vazios deixados na primeira versão.

Para além dessa extensão narrativa, há também uma mudança de estilo, de textura das imagens, principalmente. Isso porque, embora já se passasse nas adjacências de Ilhéus, *Renascer 1993* elaborava-se imagetivamente a partir de um imaginário de sertão que antecipava a reinvenção espacial operada pelo cinema da retomada— um sertão que abriga reencontros e acolhimentos (Dennison; Shaw, 2007), sem perder as características da aridez, da ardência e da poeira (elemento ilustrador desse lugar, segundo Mário de Andrade [Debs, 2010]). Assim, *Renascer 2024* renasce a partir de outro conceito visual, uma vez que a pele desses ambientes agora é viva, úmida, verdejante, com a câmera explorando, nas externas, as texturas dos caules, folhas e frutos, da vinheta de abertura (síntese imagética desse universo) às cenas.

Sintetizada na nova logo-título, essa abordagem passa pela reformulação da trama— agora as plantações de cacau são de agricultura sintrópica

(agroflorestas) — e culmina na direção, que dá à nova versão um caráter háptico, que até despontava nas experimentações da original, mas não com esta regularidade; *Renascer 1993* se preocupava mais em *antropofagizar* referências, reelaborando-as ou distorcendo-as em maneirismos a partir das possibilidades cênicas negociadas entre indústria e autoria. Assim, em 1993, o que movia a direção era a construção de um olhar tão curioso quanto nostálgico e embasbacado por esse objeto observado: esses rincões de um Brasil afastado, arcaico, regulado pelo homem cordial e habitado pela família estendida. Esse entrelaçamento entre nostalgia e curiosidade tornava-se a abertura para a elaboração de uma *mise-en-scène* maneirista, que se afastava dos padrões da decupagem de novelas padrões; Cruz (2018) defende que, nesses maneirismos, Luiz Fernando Carvalho expunha os primeiros indícios do que Collaço (2013) chama de “artificialismo explícito”, uma marca consolidada do diretor partir de *Hoje é dia de Maria*.

Assim, se superfície dessas imagens se revitaliza — incluindo pela adoção de novas traquitanas (como drones) e das tecnologias do HD —, as relações desse universo ficcional respeitam as bases da narrativa primeira. Há, no entanto, um redimensionamento das personagens, além do acréscimo de novas figuras, adaptações possíveis graças à dilatação narrativa. Há também novas dinâmicas relacionais, que expandem a participação e autonomia das personagens femininas. Tais reposicionamentos seguem destacados na análise descritiva que dá continuidade a este estudo.

Entre as cenas: um estudo descritivo

Renascer 2024 começa retomando a cena clássica em que o jovem José Inocência (Humberto Carrão) encontra o Jequitibá-Rei: a decupagem original organizava essa apresentação em planos fixos enfiados na mata; nesta, um drone abre a novela ao mostrar José Inocência escalando a encosta de uma cachoeira, pouco antes de chegar ao Jequitibá (Imagem 1). É sob a imensidão dessa árvore que ele, mais uma vez, propõe o pacto de imortalidade, durável enquanto seu facão estiver fincado no solo diante deste que chama de Jequitibá-Rei; ali, José Inocência promete não perecer “nem de morte matada, nem de morte morrida”. Mal termina o trato, e a primeira

provação surge ao herói: pego em uma tocaia, José Inocência é “depelado”, mas salvo pelo libanês Rashid (Gabriel Sater), mascate que, por sorte, passa por aquelas bandas. O *coronelzinho*, no entanto, divide o crédito dessa salvação entre o mascate e o diabinho que, como um amuleto, carrega numa garrafa; segundo ele, é o *cramunhão* quem mantém seu corpo fechado.

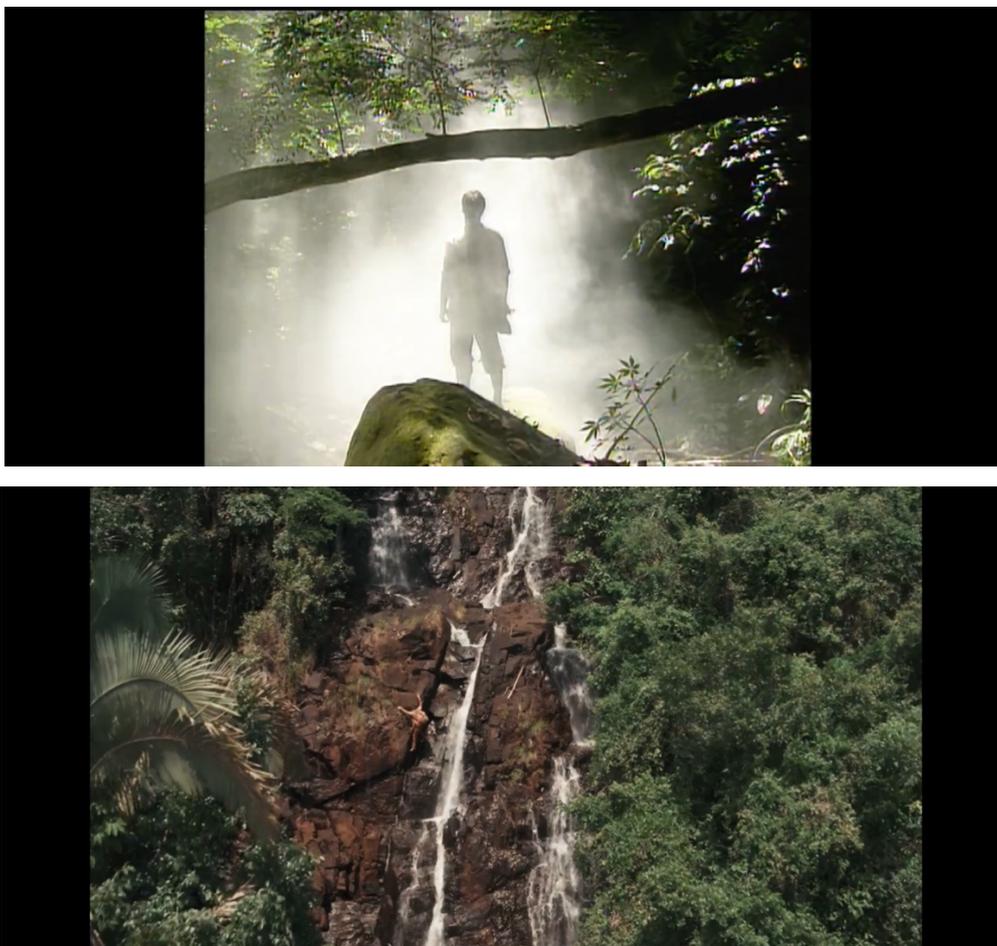


Imagem 1: José Inocência surge como silhueta em 1993 e captado por drone em 2024. Fonte: captura de tela realizada pelo autor em maio de 2024.

Releitura da original, essa cena é entrecortada por outra, inédita, protagonizada por personagens criados para a versão de 2024: o “atravessador” Firmino (Enrique Diaz), que compra e vende cacau dos coronéis da região, pressiona a viúva Cândida (Maria Fernanda Cândido, Imagem 2) a vender sua fazenda a ele. A mulher, no entanto, rejeita diligentemente a “oferta”; não só enfrenta Firmino, como acusa ter dedo dele tanto nas pragas que infestam suas roças, quanto na morte suspeita de seu marido. A tensão da cena demarca poderes e perigos desse ambiente agrário regulado pelas disputas particulares, mas areja e atualiza este universo masculino ao colocar

Cândida em pé de igualdade no jogo de ameaças e contra ameaças. Ela sairá de cena ainda neste primeiro capítulo, mas sem ceder a Firmino; por sua vez, esse coronel “descorporificado” (apenas citado na original) é um acréscimo que perdura até o sexto capítulo. É de Cândida que José Inocêncio adquire a fazenda em que plantará seu cacau. Principal cenário da novela, a casa-sede não está mais num elevado, como na locação (em Ilhéus) usada em 1993; mas em terreno plano, agora cercada pela mata verde. Permanecem a escadaria e o extenso alpendre que se abre para que o coronel veja os domínios de “seu mundo”.



Imagem 2: Cândida, personagem inédita de *Renascer 2024*. Fonte: captura de tela realizada pelo autor em maio de 2024.

Essa é uma correção importante: se em 1993, o império de José Inocêncio se erguia sem grandes explicações — amor e trabalho justificavam tudo! —, na versão de Bruno Luperi, a história ganha estofamento para preencher o que antes era lacuna e suposição. É Cândida e a cozinheira Inácia (Edvana Carvalho) que cuidam de Inocêncio depois que Rachid — amedrontado pela fazendeira com espingarda em punho — o deixa ali. Nesse cuidado, Inácia apela para as ervas e para a religião; e embora a Inácia de Chica Xavier fosse sensível na primeira trama, o candomblé não era posto como agora, desde o primeiro capítulo, com direito ao plano detalhe dos búzios retirados da gaveta de Inácia. Nesse sentido, a novela compreende um novo contexto histórico, em que há um esforço para combater o racismo religioso investido principalmente contra as religiões afro-brasileiras.

Com problemas financeiros e cansada das ameaças, Cândida percebe em José Inocêncio um homem íntegro, bastando para que aceite a proposta dele (e não de Firmino) para a compra da fazenda. Nessa perspectiva, é ela quem, mesmo em uma participação breve, legitima a idoneidade do herói junto ao público. Durante metade desta nova primeira fase, a rivalidade do protagonista se dividirá entre Firmino, inconformado por ter sido enganado, e Belarmino (Antônio Calloni), principal força antagônica já em 1993, quando vivido por José Wilker. Assim, se antes o antagonismo era dicotômico, essa triangulação de coronéis atualiza o retrato de poder introduzido na trama original: enquanto Belarmino é o coronel arcaico, que vê suas roças de caírem por não conseguir solucionar a vassoura-de-bruxa, José Inocêncio é o jovem forasteiro, o *coronelzinho*, que chega com ideias progressistas e sustentáveis, livrando-se das pragas ao plantar sob os preceitos da agricultura sintrópica. Entre esses polos, está Firmino; apelidado por Belarmino de “Coronel Pica-pau” — “aquele que só chega quando o fruto está maduro” —, Firmino é sujeito que representa não a terra, o patrimônio, a permanência, mas o trânsito, as transações, o dinheiro, o capital. Desponta como uma força ainda mais predatória, já que não produz, mas tira seu sustento da produção alheia.

Se em 1993, a pendenga entre José Inocêncio e Belarmino ocupava três capítulos, desta vez, com um integrante a mais, a disputas e estende aos sete iniciais, intervalando a *plot* romântica principal — o amor entre José Inocêncio e Maria Santa (Duda Santos). “Filha do Boi” Venâncio (Fábio Lago), a moça surge só na metade do primeiro capítulo. Novamente proibida pelo pai ciumento de participar da festividade que ele próprio comanda — a roda do bumba-meu-boi, que transita entre as fazendas —, Maria Santa assiste o festejo por uma fresta, aberta quando afasta um filete de madeira da janela (Imagem 3). A ação é a mesma de 1993, mas a primeira Maria Santa (Patrícia França) bisbilhotava por uma abertura arquitetonicamente atípica: uma janelinha pequena o bastante para emoldurar e oprimir o rosto, aprisionando Maria Santa no “mundo de dentro” (a casa) e objetificando o mundo externo inalcançável. Considerando que a novela original compõe o olhar de uma “mãe ideal” (Cruz, 2018), pode-se ler que a narrativa de 1993 é submetida a estilização do olhar espiritual e liberto de Maria Santa. Enquanto a trama anterior era mais alegórica, exprimindo isso até mesmo em dados arquitetônicos como a janela de Maria Santa, a adaptação

busca uma perspectiva realista, que atravessa questões narrativas e estilísticas da novela atual, como a direção de arte, o trabalho de câmera, as interpretações dos atores, os perfis das personagens.



Imagem 3: a janelinha de Maria Santa em 1993; a fresta em 2024. Fonte: captura de tela realizada pelo autor em maio de 2024.

O gancho do capítulo de estreia acontece no primeiro encontro de José Inocência e Maria Santa, durante a roda do Boi, depois que ela (finalmente) ganha permissão para acompanhar o Bumba. Em 1993, a cena investia em uma decupagem que rodopiava a câmera junto ao ponto de vista do Boi Venâncio, que atacava José Inocência quando percebia o olhar do *coronelzinho* à filha. Contudo, era um conflito de meio do capítulo, enquanto agora toda a situação é revisitada em campos e

contracampos, que não excluem a tensão causada pelo ciúme desse pai bronco, mas calcam o gancho na troca de olhares determinante do amor à primeira vista.

Pai autoritário e, ao que tudo indica, abusivo (ambas as tramas mencionam o possível abuso da primogênita Marianinha, personagem apenas citada em 1993, mas que nesta surge em *flashbacks*), Venâncio e a esposa Quitéria (Belize Pombal) também crescem nesta releitura. Sobretudo Quitéria, cujo drama de esposa e mãe posta sob a truculência do marido comove: no capítulo 4, quando Quitéria interroga à Maria Santa sobre a possível violência paterna, a *mise-en-scène* privilegia as atuações em *closes* contrastados à cozinha, cômodo que costuma evocar acolhimento, mas que é estilizado, em cena, como um lugar barroco e austero. Esta é uma entre as várias cenas estreladas por Pombal que figuraram entre os assuntos mais comentados na imprensa e nas redes sociais ao longo da primeira fase, momento, até aqui, de maior repercussão da novela.

A primeira fase de *Renascer2024* evidencia dois momentos/movimentos distintos. Os sete capítulos iniciais concentram os conflitos relacionados aos coronéis, às disputas agrárias e às tocaias que esses homens armam uns para os outros; o drama familiar de Maria Santa também tem força, mas apenas tangencia a *plot* de Inocêncio. Assim, esse primeiro bloco de capítulos narra a expansão das terras de José Inocêncio, culminando nas mortes de Firmino e Belarmino; uma sequência com mudanças evidentes, dada a inclusão do novo coronel. Em 1993, o Belarmino de José Wilker era morto a tiros, em uma cena estilizada, mas breve, no capítulo 3. Nesta, a cena se alonga em sequência: Belarmino descobre que era Firmino quem espalhava as vassouras-de-bruxa entre seus cacaeiros e atrai o atravessador para uma armadilha. Quando Firmino se dá conta, já é tarde: Belarmino amarra o rival no banco traseiro do próprio carro conversível, posicionando o automóvel sob uma saída de grãos. Então, Belarmino abre o alçapão, soterrando Firmino sob o cacau. Inédito, o “Coronel Pica-pau” ganha esse fim irônico — morre “de bico cheio”; não da fruta madura, mas do grão seco.

A sequência não acaba aí: delirante, Belarmino perambula ao redor do galpão, oferecendo própria vida em troca de um pacto com o diabo, um dos tratos que protegem José Inocêncio. Mal termina a proposta e é alvejado; os tiros soam do extracampo, de um atirador incógnito. Ele corre para plantação, mas é caçado pelo algoz, exposto apenas pelo cano da espingarda. Quando Belarmino é apanhado e encara o atirador (que nos continua desconhecido), solta seu bordão “é justo, é

muito justo, é --". Um tiro suspende a última palavra ao atravessar a cabeça desse coronel arcaico, que, antes de morrer, faz questão de fechar o colarinho da camisa. O sangue respinga e escorre sobre o cacau alaranjado, compondo o último plano do capítulo e encerrando uma das sequências mais elaboradas — e comentadas! — desta releitura.

O capítulo 8 promove um hiato que serve de passagem ao segundo arco da fase inicial; a ação rodeia os velórios de Firmino e Belarmino, e das tratativas de Inocêncio com Nena (Quitéria Kelly), viúva deste último. Resolvida em uma única cena em 1993, nesta releitura, a negociação se alonga em várias cenas, que plantam e dilatam o ressentimento de Nena — mágoa que será colhida por Mariana (Theresa Fonseca), neta dela e de Belarmino, que volta para reaver o que é seu e se casa com José Inocêncio (Marcos Palmeira) na segunda fase. Rejeitada pelo público na interpretação primeira de Adriana Esteves, Mariana é uma personagem ambígua; paira sobre ela a dúvida de uma possível vingança. Tal possibilidade pouco se concretizava em ações deliberadas na novela original, colocando-se mais como um ressentimento herdado, infiltrado na árvore genealógica. Menos Dantès (de *O Conde de Monte-Cristo*) e mais Radcliffe (de *O Morro dos ventos uivantes*), Mariana é, desde sua gênese, uma personagem complexa e desafiadora, pois contraria as convenções do protagonismo na telenovela.

Egídio é outro cuja raiva nasce do rito de encomendação do corpo: vazio, o velório de Firmino motiva rancor desse filho, ainda jovem, impulsionando a rivalidade que o personagem terá com José Inocêncio na segunda fase; Egídio acreditará que Inocêncio é culpado pela morte do pai. Na original, Egídio era Teodoro (Herson Capri), e, embora mantivesse a rivalidade com José Inocêncio, seu pai (Firmino) era apenas mencionado, tirando a suposta atribuição desse assassinato das costas do protagonista. Nesse sentido, a introdução de Firmino e a triangulação entre os coronéis preenche lacunas narrativas que, na versão anterior, eram remendadas por diálogos expositivos — o pai de Teodoro, por exemplo, é mencionado por Padre Santo (Jofre Soares) em uma conversa com padre Lívio (Jackson Costa), no capítulo 17 da de 1993.

Terminado esse primeiro arco das disputas, os capítulos seguintes mostram o casamento de José Inocêncio e Maria Santa, assim como as reconfigurações da comunidade que cerca o casal: aproveitando a presença de Padre Santo (Chico Diaz), os fiéis escudeiros de Inocêncio, Deocleciano (Adanilo) e Jupará (Evaldo

Macarrão), se casam com Morena (Uiliana Lima) e Flor (Júlia Lemos), respectivamente. Na primeira novela, essas uniões eram apenas mencionadas na cena em que os casais se mudavam para a velha casa de Belarmino; outra ação redimensionada, pois tinha pouco peso dramático. Agora, em 2024, esse quarteto de personagens ganha conflitos próprios, colocados em cena; desta vez, os dramas dos empregados ultrapassam as elipses e menções.

O exemplo mais contundente é o episódio da morte do bebê de Morena e Deocleciano, no capítulo 10. Ao entrar em trabalho de parto na mesma noite em que Maria Santa dá à luz ao primogênito José Augusto, Morena não conta com os cuidados de parteira de Jacutinga (Juliana Paes) e sequer consegue chegar a tempo em casa. Com a ajuda de Deocleciano, acaba parindo sob uma das barcaças de cacau. O bebê não resiste, e o conjunto de cenas que retrata esse episódio agrega emoção e valor simbólico inéditos a esta *Renascer*: ainda que essa comunidade se assemelhe a uma família estendida, os destinos da dona da casa (esposa do coronel) e da agregada (esposa do empregado) carregam a diferença de classes diluída nos laços cordiais. Também inédita é a conversa de Deocleciano com o bebê morto quando esse pai enterra o filho na mata (Imagem 4); tanto na narrativa quanto no estilo, a cena remete outra de Benedito Ruy Barbosa —àquela em que Jeremias Berdinazzi (Tarcísio Meira) enterra, no cafezal, a medalha do filho morto na 2ª Guerra, crente de que condecoração será a semente para o filho renascer.



Imagem 4: Deocleciano conversa com o filho morto. Fonte: captura de tela realizada pelo autor em maio de 2024.

A trama de Morena e Deocleciano abre o tom melodramático que perdura até o fim da primeira fase. O capítulo 11 traz o desfecho de Maria Santa, incidente alicerçante ao resto da trama: ela morre após o parto do quarto filho. A perda da mulher amada faz com que José Inocêncio renegue o recém-nascido, levado por Inácia aos cuidados de Morena e Deocleciano; a sobrevivência e criação desta criança está ligada a ação dessas duas empregadas mulheres. Típica do melodrama, a trama do bebê enjeitado que remedia a dor do filho perdido abre brecha para que os personagens se aprofundem de maneira não vista na novela anterior: Morena volta a ter leite — desta vez, esse milagre de Maria Santa é imagético, não só suposto por Morena — para poder amamentar a criança, a quem chama de João Pedro, nome que cria uma dissonância simbólica em relação aos outros filhos do coronel, todos José como pai. Na trama de 1993, esse detalhe do batismo era uma concessão que José Inocêncio fazia à Morena, enquanto nesta, o nome já é dado quando o coronel volta atrás, decidindo que quer criar o menino. As cenas entre o pai biológico e a mãe de leite e coração também tem outro tom: Morena encara o coronel e luta pelo filho “dado por Maria Santa”, diferente do tom conciliatório que esse momento tinha na novela passada. Outro dado é que, antes, a perda do bebê era, para Morena, uma dor pontualmente explicitada, aparecendo em diálogos esparsos ao longo da segunda fase. Agora, aparece como mudança tonal e de destino, esse marcador tão importante nas telenovelas.

Os primeiros anos passam e o menino João Pedro continua no centro da transição entre as fases, mas, ao invés de “mover o tempo” sozinho, divide o protagonismo dessa mudança. Se na primeira versão, a câmera rodopiava, perdendo de vista o menino para reencontrar João Pedro moço (interpretado por Marcos Palmeira), desta vez é João Pedro quem “gira o tempo” na ciranda em que pisa o cacau ao lado de Deocleciano e Jupará. Embalada pela voz extra-diegética de Milton Nascimento, quando a ciranda termina, revela que os anos passaram — Juan Paiva e Jackson Antunes surgem nos papéis de João e Deocleciano. Jupará não está mais na roda; a sugestão de sua morte é confirmada logo, no mesmo capítulo.

Essa transição, porém, ocorre em montagem paralela, intercalando o giro do trio com planos de José Inocêncio, que, no alpendre da casa, olha seu “império” aconchegado no manto-memória de Maria Santa. É pelo pano estampado que

a câmera passeia para realizar a passagem de bastão de Humberto Carrão a Marcos Palmeira, ator que deu vida a João Pedro em 1993, e que volta como José Inocêncio, em 2024.

Considerações finais

O retorno de Marcos Palmeira e de Jackson Antunes (João Pedro e Damião, em 1993; José Inocêncio e Deocleciano, na segunda fase de 2024) ajuda a entrelaçar as duas tramas e a memória afetiva do público: a escalação opta por trazer atores que, para além de *Renascer*, atravessam a obra de Benedito Ruy Barbosa; presenças que, portanto, evocam a amplitude desse universo autoral. Além disso, três atores estendem suas participações entre as duas fases, agindo como personagens-âncoras que auxiliam na continuidade e vínculo desse universo narrativo no imaginário do público — Inácia (Edvana Carvalho), Jacutinga (Juliana Paes), Padre Santo (Chico Diaz) e Norberto (Matheus Nachtergaele).

Vivido por Nachtergaele, esse último personagem cumpre — desde a interpretação de Nelson Xavier na primeira novela — o papel de contador de causas/memória comunitária, e, por isso, ganha uma estilização inédita: agora, Norberto se dirige diretamente ao público, buscando a cumplicidade do telespectador ao quebrar a quarta parede para comentar circunstâncias dramáticas. A escalação de Nachtergaele reimagina Norberto aproveitando a presença que o ator ocupa no imaginário brasileiro devido a outro personagem popular — o João Grilo, de *O Auto da Compadecida* (filme que ganhará uma continuação também em 2024).

Este recorte analítico-descritivo do início da reimaginação de *Renascer* demonstra que a dilatação narrativa possibilitou que os conflitos ganhassem nuances, e as personagens, profundidade. Se em 1993, a primeira fase encantava o telespectador mais pelo universo do que pela coesão da ação dramática, *Renascer 2024* não só preenche lacunas como propõe novas modulações ao investirem coadjuvantes, que, na novela anterior, só ganhavam peso na segunda fase.

Nesse sentido, a mudança mais sensível é a visível preocupação em redimensionar as personagens femininas, propondo um novo equilíbrio ao universo sempre muito masculino de Benedito Ruy Barbosa. Isso se coloca desde a

breve, mas contundente participação de Cândida, assim como na atualização de personagens importantes, como Maria Santa, Inácia (cuja apresentação supera a da mulher enciumada, vivida por Solange Couto) e Jacutinga, que era uma personagem *felliniana* quando vivida por Fernanda Montenegro, voltando, agora, mais à flor da pele, *almodovariana* na interpretação de Juliana Paes. Sobre a reimaginação de Maria Santa, a cena do primeiro beijo entre ela e Inocêncio merece menção: em 1993, o coronel derrubava a mocinha para “roubar-lhe” um beijo, num gesto que, hoje, se evidenciaria abusivo. Na releitura, ao encontrar Maria Santa banhando-se na cachoeira, José Inocêncio guarda distância, virando-se de costas para que a moça se vista. É Maria Santa, então, quem dita o ritmo da cena, tanto pela conversa, quanto pela aproximação gradual que, agora, sim, culmina num beijo terno, concedido e apaixonado (Imagem 5).



Imagem 5: em 1993, Inocêncio força o beijo; em 2024, Maria Santa regula a ação. Fonte: captura de tela realizada pelo autor em maio de 2024.

Ainda sobre esse reposicionamento das personagens femininas, é incontornável o crescimento de Morena, Flor, Nena e Quitéria, figuras que, originalmente, complementavam seus parceiros masculinos, mas que voltam agora com motivações e posicionamentos próprios. Além disso, destacam-se as cenas em que essas (e outras) personagens conversam entre si, caracterizando não só uma atenção individual às personagens, mas também aos laços estabelecidos entre essas mulheres. Tal qual Jacutinga, Morena desponta como personagem protetora e conselheira, orientando Maria Santa e Flor sobre questões acerca da vontade e da sexualidade feminina. Por outro lado, Nena e Quitéria continuam submetidas a esse patriarcado que tenta esmagá-las (e em diferentes perspectivas de classe), mas, desta vez, não se restringem às submissões caladas: encaram os maridos em questionamentos que, se não mudam seus destinos, buscam provocar reflexões ao público, trazendo esta *Renascer* aos dias de hoje.

É preciso pontuar que este artigo nasce consciente da limitação de se analisar uma trama em curso (e no início), assumindo, desde já, um recorte analítico ajustado aos primeiros capítulos e antevendo a possibilidade de um retorno acadêmico a esse universo em revisão e transcrição. *Renascer* renasce reimaginada pelas mãos de Bruno Luperi, neto de Benedito Ruy Barbosa, e pelo olhar/direção de Gustavo Fernandez, no contexto de uma outra televisão — mais fragmentada em telas e possibilidades, como o *on demand* — e de um país que, em vários sentidos, é outro; mas que, de novo, se desvencilha de um período traumático. A diferença é que o trauma original era sintoma de uma aposta decepcionante em um “patriarcado moderno”, enquanto, agora, está na História recentíssima desses anos sob valores e risco de um patriarcado insensível, autoritário, massacrante.

Referências

BENTES, I. Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome. **Alceu**: revista de comunicação, cultura e política, Rio de Janeiro, PUC-Rio de Janeiro v. 8, n. 15, p. 242-255, jul./dez., 2007.

BERNARDO, André; LOPES, Cíntia. **A seguir, cenas do próximo capítulo**. São Paulo: Panda Books, 2009.

COLLAÇO, Fernando Martins. **Luiz Fernando Carvalho e o processo criativo na televisão: a minissérie Capitu e o estilo do diretor**. 2013. 188 p. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP. Disponível em: <https://hdl.handle.net/20.500.12733/1620028>. Acesso em: 2 mar. 2024.

COMPARATO, Doc. **Da criação ao roteiro**. São Paulo: Summus, 2009.

CRUZ, Álvaro André Zeini. "**Renascer**": narrativa cordial e estilo maneirista na telenovela brasileira. 2018. recurso online (287 p.) Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP. Disponível em: <https://hdl.handle.net/20.500.12733/1635622>. Acesso em: 1 mar. 2024.

CRUZ, Lucia Santa; FERRAZ, Talitha. **Nostalgias e mídia: no caleidoscópio do tempo**. Rio de Janeiro: E-papers, 2018.

DEBS, Sylvie. **Os mitos do sertão: emergência de uma identidade nacional**. Belo Horizonte: C/Arte, 2010.

DENNISON, Stephanie; SHAW, Lisa. **Brazilian nacional cinema**. New York: Routledge, 2007.

FALCÃO, F.; CARREIRO, R. O fenômeno dos remakes de filmes de horror: apontamentos sobre o excesso como estilo no audiovisual contemporâneo. **Revista Eco-Pós, [S. l.]**, v. 19, n. 3, p. 90–107, 2016. DOI: 10.29146/eco-pos.v19i3.3788. Disponível em: https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/3788. Acesso em: 17 maio. 2024.

HAMBURGER, Esther. Novelas e interpretações do Brasil. **Lua Nova**, São Paulo, v. 82, p.61-86, jan. 2011.

_____, Esther. **O Brasil antenado: A sociedade da novela**. Rio de Janeiro: Zahar, 2015. Kindle ed.

KEHL, Maria Rita. O ressentimento camuflado da sociedade brasileira. **Novos Estudos**, São Paulo, n. 71, p.163-180, mar. 2005.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. Telenovela brasileira: uma narrativa sobre a nação. **Comunicação e Educação**, São Paulo, v. 26, p.17-34, jan. 2003.

NOGUEIRA, Lisandro. **O Autor na televisão**. Goiânia: Editora da UFG; São Paulo: Edusp, 2002.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1989.

OXFORD LANGUAGES. **Imaginação**. Disponível em: <https://languages.oup.com/google-dictionary-pt/>. Acesso em: 02 mar. 2024.

RENASCER. Direção de Luiz Fernando Carvalho. Roteiro: Benedito Ruy Barbosa. Rio de Janeiro: Tv Globo, 1993. Son., color.

RENASCER. Direção de Gustavo Fernandez. Roteiro: Bruno Luperi; Benedito Ruy Barbosa. Rio de Janeiro: Tv Globo, 2024. Son., color. Legendado.

SACCHITIELLO, Bárbara. **O que explica a atual onda de remakes das novelas?** 2024. Disponível em: <https://www.meioemensagem.com.br/midia/o-que-explica-a-atual-onda-de-remakes-das-novelas>. Acesso em: 07 maio 2024.

SHELLING, Vivian. **Through the kaleidoscope: the experience of modernity in Latin America**. Londres: Verso, 2000.

Wolton, Dominique. **Elogio do grande público: uma teoria crítica da televisão**. Ática, 1996.

TRUBY, John. **The Anatomy of story: 22 steps to become a master storyteller**. Nova York: Farrar, Straus and Giroux, 2011.

ŽIŽEK, Slavoj. Looking Awry. In: STAM, Robert; MILLER, Toby. **Film and Theory: An Anthology**. Malden, Oxford: Blackwell Publishers, 2000. p. 524-538.

Recebido em 02/03/2024

Aceito em 29/05/2024