

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE ARTES**

**Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC)
Mestrado**

THIAGO HENRIQUE FERNANDES COELHO

**A VOZ DO PARAÍSO: Um estudo interpretativo da comicidade sobre a
representação de Eleutério, um personagem contador de “causos”, na
telenovela Paraíso de 2009**

FEVEREIRO

2020

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE ARTES

Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC)

Mestrado

THIAGO HENRIQUE FERNANDES COELHO

**A VOZ DO PARAÍSO: Um estudo interpretativo da comicidade sobre
a representação de Eleutério, um personagem contador de “causos”,
na telenovela Paraíso de 2009**

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado em Artes Cênicas, do Instituto de Artes (IARTE), da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Área de concentração- Artes Cênicas.
Linha de pesquisa: Estudos em Artes Cênicas - Poéticas e Linguagens da Cena.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Ana Elvira Wuo.

FEVEREIRO
2020

Ficha Catalográfica Online do Sistema de Bibliotecas da UFU
com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).

C672 Coelho, Thiago Henrique Fernandes, 1993-
2020 A VOZ DO PARAÍSO [recurso eletrônico] : Um estudo interpretativo da comicidade sobre a representação de Eleutério, um personagem contador de "causos", na telenovela Paraíso de 2009 / Thiago Henrique Fernandes Coelho. - 2020.

Orientadora: Ana Elvira Wuo.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia,
Pós-graduação em Artes Cênicas.
Modo de acesso: Internet.
Disponível em: <http://doi.org/10.14393/ufu.di.2020.3>
Inclui bibliografia.

1. Teatro. I. Wuo, Ana Elvira,1964-, (Orient.). II. Universidade Federal de Uberlândia. Pós-graduação em Artes Cênicas. III. Título.

CDU: 792

Bibliotecários responsáveis pela estrutura de acordo com o AACR2:
Gizele Cristine Nunes do Couto - CRB6/2091
Nelson Marcos Ferreira - CRB6/3074

THIAGO HENRIQUE FERNANDES COELHO

A VOZ DO PARAÍSO: Um estudo interpretativo da comicidade sobre a representação de Eleutério, um personagem contador de “causos”, na telenovela Paraíso de 2009

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado em Artes Cênicas, do Instituto de Artes (IARTE), da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Uberlândia, 19 de fevereiro de 2020.

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dr^a. Ana Elvira Wuo (Orientadora), UFU/MG

Prof^a. Dr^a. Luciana Hartmann, UNB/DF

Prof^a. Dr^a. Vilma Campos dos Santos Leite, UFU/MG

SUPLENTES

Prof. Dr. Walker Douglas Pincerati, UNIPAMPA/RS

Prof. Dr. Luiz Humberto Martins Arantes, UFU/MG



ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em:	Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas - PPGAC			
Defesa de:	Dissertação de Mestrado Acadêmico - PPGAC			
Data:	19 de fevereiro de 2020	Hora de início:	14:00	Hora de encerramento: 15:52
Matrícula do Discente:	11812ARC018			
Nome do Discente:	Thiago Henrique Fernandes Coelho			
Título do Trabalho:	A VOZ DO PARAÍSO: Um estudo interpretativo da comicidade sobre a representação de Eleutério, um personagem contador de “causos”, na telenovela Paraíso de 2009			
Área de concentração:	Artes Cênicas			
Linha de pesquisa:	Estudos em Artes Cênicas - Poéticas e Linguagens da Cena			
Projeto de Pesquisa de vinculação:	Comicidade e criação: arte, contexto e linguagem mediadora ao artista da cena.			

Reuniu-se no Anfiteatro/Sala de webconferência 312, bloco 5 M, Campus Santa Mônica, da Universidade Federal de Uberlândia, a Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em 19 de fevereiro de 2020, assim composta: Professores Doutores: **Profº. Drª. Vilma Campos dos Santos Leite IARTE/UFU; Profº. Drª. Luciana Hartmann /UNB; suplente interno Prof. Dr. Luiz Humberto Martins Arantes -IARTE/UFU e Profa.Dra Ana Elvira Wuo IARTE/UFU** orientador(a) do(a) candidato(a).

Iniciando os trabalhos o(a) presidente da mesa, Dr(a). Ana Elvira Wuo , apresentou a Comissão Examinadora e o candidato(a), agradeceu a presença do público, e concedeu ao Discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação do Discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir o senhor(a) presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos(as) examinadores(as), que passaram a arguir o(a) candidato(a). Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando o(a) candidato(a):

Aprovado(a).

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre .

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que após lida e achada conforme foi assinada pela Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Ana Elvira Wuo, Professor(a) do Magistério Superior**, em 19/02/2020, às 15:53, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Luciana Hartmann, Usuário Externo**, em 21/02/2020, às 08:13, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Vilma Campos dos Santos Leite, Presidente**, em 21/02/2020, às 10:43, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **1805197** e o código CRC **18AD7D46**.

Referência: Processo nº 23117.001034/2020-61

SEI nº 1805197

RESUMO

O objetivo deste trabalho é investigar a representação da cultura caipira e sua relação com a comicidade nas telenovelas, através da análise da representação do personagem contador de “causos” Eleutério Ferrabrás, interpretado pelo ator Reginaldo Faria, na telenovela Paraíso (2009). Procurando analisar sua performance de contador de “causos” a partir dos estudos de Luciana Hartmann (2011) sobre as performances dos contadores de “causos” na fronteira entre Brasil, Uruguai e Argentina. Como os “causos” de Eleutério afetam muito a vida dos personagens da telenovela, gerando muitas situações cômicas, foram feitas análises de cenas cômicas que os “causos” provocam, a partir das teorias de Henri Bergson (2001) e Vladimir Propp (1992), que formularam conceitos para analisar a comicidade, como ela ocorre, suas causas, os diferentes tipos de riso, etc. A escolha dessa telenovela se baseia no fato do autor de telenovelas Benedito Ruy Barbosa, retratar constantemente em suas obras personagens ligados ao campo, seja como apresentando o contexto da Fazenda como núcleo, ou apresentando todo enredo e trama em torno das questões interioranas.

A técnica de abordagem qualitativa do material foi a partir da apreciação dos capítulos da telenovela, e utilizando como critério de seleção, as cenas com maior teor cômico em relação aos “causos” de Eleutério, como também as cenas que o mesmo conta seus “causos”. A metodologia utilizada foi a cartográfica com a análise de conteúdo de Bardin (2000). A forma de recolher os dados foi por meio da transcrição de cenas dos capítulos buscando não interferir na forma como os personagens falam, fazendo uma escrita espontânea com base na proposta de grafia feita por Hartmann (2011).

Os dados coletados evidenciam que é possível chegar na seguinte síntese por meio de quatro palavras supostamente criativas e criadoras: a voz, as mãos, a comicidade e a câmera, que estão presentes na interpretação do personagem contador de causos Eleutério, interpretado pelo ator Reginaldo Faria. A voz e as mãos foram os recursos corporais mais usados pelo ator Reginaldo Faria durante a contação dos causos. Já a câmera, tendo na interpretação uma adaptação interpretativa de acordo com o equipamento tecnológico, que é pensada para este meio, com o uso dos planos, a sobreposição de imagens, enquanto o personagem contava os causos, as ações dos personagens do causo eram mostradas, ficando só a voz em *off* do contador, com corte periódico para mostrar o mesmo contador narrando o causo.

Palavra-chave: “Causos”, Contadores de “causos”, Telenovela, Comicidade, Cultura Caipira.

ABSTRACT

The objective of this work is to investigate the representation of the caipira culture and its relation with the comedy in the soap operas, through the analysis of the representation of the storytelling character Eleutério Ferrabrés, played by the actor Reginaldo Faria, in the soap opera Paraíso (2009). Seeking to analyze his performance as a “storyteller” based on the studies by Luciana Hartmann (2011) on the performance of “storytellers” on the border between Brazil, Uruguay and Argentina. As the “causes” of Eleutério greatly affect the lives of the characters in the soap opera, generating many comical situations, analyzes of the comic scenes that the “causes” cause were made, based on the theories of Henri Bergson (2001) and Vladimir Propp (1992), who formulated concepts to analyze the comic, how it occurs, its causes, the different types of laughter, etc. The choice of this soap opera is based on the fact that the author of soap operas Benedito Ruy Barbosa, constantly portrays characters linked to the countryside in his works, either as presenting the context of the farm as a nucleus, or presenting all the plot and plot around the interior issues.

The technique of qualitative approach to the material was based on the appreciation of the soap opera chapters, and using as selection criteria, the scenes with greater comic content in relation to the “causes” of Eleutério, as well as the scenes that he tells his “causes”. The methodology used was cartographic with content analysis by Bardin (2000). The way to collect the data was through the transcription of scenes from the chapters trying not to interfere in the way the characters speak, making a spontaneous writing based on the spelling proposal made by Hartmann (2011).

The collected data show that it is possible to arrive at the following synthesis by means of four supposedly creative and creative words: the voice, the hands, the humor and the camera, which are present in the interpretation of the storytelling character Eleutério, played by the actor Reginaldo Faria. The voice and hands were the body resources most used by actor Reginaldo Faria during the storytelling. The camera, on the other hand, having an interpretive adaptation in accordance with the technological equipment, which is designed for this medium, with the use of plans, the overlay of images, while the character told the stories, the actions of the characters of the story were shown, leaving only the voice off of the accountant, with periodic cut to show the same accountant narrating the story.

Keyword: “Causes”, Storytelling Character, Soap Opera, Comic, Hick Culture.

SUMÁRIO

1.	INTRODUÇÃO- ERA UMA VEZ... UM SONHO MEU	11
2.	CAPÍTULO 1 – ENTRE MEU PEDACINHO DE CHÃO E A SELVA DE PEDRA 16	
2.1.	Problemática.....	19
2.2.	A urbanização	20
2.3.	Identidade	22
2.4.	Cidade e campo	31
2.5.	Limites da cidade.....	32
2.6.	O caipira	33
2.7.	O modo de falar	39
3.	CAPÍTULO 2 – CARAS E BOCAS EM UM ESPELHO MAGICO	41
3.1.	Televisão	41
3.2.	Telenovelas	42
3.2.1.	Telenovelas rurais.....	45
3.3.	Paraíso	58
3.4.	O personagem.....	58
3.5.	A interpretação na televisão.....	59
4.	CAPÍTULO 3 – METODOLOGIA: A REGRA DO JOGO NO MAPA DA MINA 65	
4.1.	Performance dos contadores de “causos”	70
4.2.	Registro dos “causos”	73
4.3.	O personagem Eleutério – contador de “causos”	76
5.	CAPÍTULO 4 – UMA JÓIA RARA NO PARAÍSO	78
5.1.	Análise interpretativa das cenas.....	78
5.2.1.	Cena do capítulo 1 – o causo do Mané Corrupio.....	79
	Contexto técnico e cênico	79
	A cena	80
5.2.2.	Cena do capítulo 3- o causo de santo Antônio fujão.....	88
	Contexto técnico e cênico	88
	A cena	89
5.2.3.	Cena do capítulo 6 - o causo do burro	100
	Contexto técnico e cênico	100
	A cena	100
5.2.4.	Cena do capítulo 6 – Mariana fala do príncipe do mal.....	103
	Contexto técnico e cênico	103

A cena	103
5.2.5. Cena do capítulo 6 – Mariana tenta defumar Antero	107
Contexto técnico e cênico	107
A cena	108
5.2.6. Cena do capítulo 8 – o medo de Dona Ida	113
Contexto técnico e cênico	113
A cena	113
5.2.7. Outra cena do capítulo 8 – o causo do capetinha virando bode.....	117
Contexto técnico e cênico	117
A cena	118
5.2.8. Cena do Capítulo 9 – Eleutério ensina Zé das Mortes como prender o diabinho na garrafa	121
Contexto técnico e cênico	121
A cena	122
5.2.9. Cena do capítulo 16 – o ovo do cramulhão.....	128
Contexto técnico e cênico	129
A cena	129
5.2.10. Cena do capítulo 17 – Eleutério engana Zé das Mortes mais uma vez.....	132
Contexto técnico e cênico	132
A cena	132
5.2.11. Cena do capítulo 19 – Padre chama Mariana de maluca	138
Contexto técnico e cênico	138
A cena	138
5.2.12. Cena do capítulo 22- o cheiro de enxofre	142
Contexto técnico e cênico	142
A cena	142
5.2.13. Cena do capítulo 71 – o causo do dourado	146
Contexto técnico e cênico	146
A cena	147
5.2.14. Cena do capítulo 77 – o defunto e o besouro.....	151
Contexto técnico e cênico	151
A cena	151
5.2.15. Cena do capítulo 78 – os “causos” no velório do coronel Valfrido	156
Contexto técnico e cênico	156
A cena	156
5.2.16. Cena do último capítulo – o diabinho faz a Santinha fugir com o “Filho do Diabo”	163
Contexto técnico e cênico	163

A cena	163
5.3. Discutindo os dados obtidos	167
 5.3.1. Conclusões da análise dos dados.....	168
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	172
7. REFERÊNCIAS	176
8. APÊNDICE 1	186
Entrevista com Edmara Barbosa	186

Índices de Tabelas

Tabela 1: Elementos encontrados no causo e no contador	87
Tabela 2: Características encontradas no causo e no contador.....	100
Tabela 3: Elementos cômicos	103
Tabela 4: Elementos cômicos	107
Tabela 5: Elementos cômicos	113
Tabela 6: Elementos cômicos	117
Tabela 7: Elementos no contador e no causo	121
Tabela 8: Elementos no contador e no causo	128
Tabela 9: Elementos no contador e no causo	132
Tabela 10: Elementos cômicos	138
Tabela 11: Elementos cômicos	142
Tabela 12: Elementos cômicos	146
Tabela 13: Características do causo e do contador.....	150
Tabela 14: Características do causo e do contador.....	156
Tabela 15: Elementos cômicos	163
Tabela 16: Elementos cômicos	166

Índice de Fotos

Foto 1: Obra - Caipira picando (1893) fumo de Almeida Jr	26
Foto 2: Capa livro Estramboticas aventuras de Joaquim Bentinho	27
Foto 3: Transformações do personagem Chico Bento.....	27
Foto 4: Amácio Mazzaropi	28

Índice de Figuras

Figura 1: Causo sendo contado e acontecendo com a voz em <i>off</i> do contador	83
Figura 2: Eleutério mostra com as mãos como cuidou de Mané Corrupio	87
Figura 3: Causo começa a ser contado pelo filho, mostra o causo ocorrendo e termina de ser contado pelo pai.....	98
Figura 4: Eleutério usa as mãos para contar o causo	99
Figura 5: Expressão de Eleutério muda ao perguntar sobre o cramulhão	102
Figura 6: Mariana se aproxima de Maria Rita para tentar amedrontá-la.....	106
Figura 7: Mariana tenta defumar Antero	111
Figura 8: Dona Ida encolhe de medo.....	115
Figura 9: Capita usando as mãos para contar o causo	120
Figura 10: Eleutério sentado, encolhido, próximo do ouvinte, usando as mãos para contar o causo	127
Figura 11: Roda de causo em volta da fogueira	130
Figura 12: Eleutério se vitimando par ase safar de Zé das Mortes.....	135
Figura 13: Mariana aparece ao fundo da cena com cara de “quem não gostou do que ouviu”	140
Figura 14: Mariana farejando como uma raposa	144
Figura 15: Geraldo afirmando que quem contou esse causo foi seu compadre	149
Figura 16: Reações dos personagens ao ouvir o causo de Geraldo	149

Figura 17: Eleutério mostra como defunto estava	155
Figura 18: Eleutério pede a confirmação de Tóbi	157
Figura 19: Padre chama Mariana de peça.....	165
Figura 20- Esquemas de palavras que resume a pesquisa	175

Índice de Gráficos

Gráfico 1: Elementos cômicos cartografados na análise das cenas.....	167
--	-----

1. INTRODUÇÃO- ERA UMA VEZ... UM SONHO MEU¹

Era uma vez... um menino que foi criado no interior do Brasil por seus avós e que ele chama de pais. Durante boa parte da minha infância, morei² em fazendas que não tinham luz elétrica. Por isso, quando visitava a casa de algum tio ou conhecido que tinha luz elétrica e via a televisão, geralmente na cidade, eu ficava encantado com aquela caixinha que passava imagem em movimento. Ver os desenhos animados, filmes, programas de auditório e as telenovelas me fazia viajar naquele universo mostrado na telinha. Voltava para casa pensando naquelas imagens, naqueles personagens, naquelas cores. E sempre queria assistir mais e mais, porque era muito prazeroso para mim.

Até que um dia, a luz elétrica chegou na casa de uma vizinha. Todo mundo ficava maravilhado com. Como na cena do filme “Dois filhos de Francisco” (2005), que seu Francisco muda para a cidade, e ao acender uma lâmpada começa a brincar com ela, acendendo e apagando, e aquilo vira uma diversão para a família inteira. Um dia, eu e meu pai fomos fazer uma visita a essa vizinha, e ela me chamou para ver televisão, para a minha felicidade. Estava passando a telenovela “Chocolate com Pimenta”, exibida pela Rede Globo em 2003. Eu fiquei fascinado com as imagens daquela telenovela, os personagens, os cenários, os figurinos, pois era uma telenovela de época. Então, eu passei a pedir a meu pai para me levar mais vezes para ver mais capítulos da telenovela. Quando terminava o capítulo, nós íamos embora, pois a casa da vizinha não ficava tão perto de nossa casa, tínhamos que atravessar três córregos e um brejo para chegar. Às vezes íamos a cavalo e a maioria era a pé. Muitas vezes, a lua iluminava o caminho, outras era a luz de lamparina ou lanterna a pilha. Era muito bonito andar à noite, vendo a paisagem na penumbra. Também sentia um pouco de medo, pois passávamos por capoeiras, casas abandonadas, e sempre ouvi muitas histórias de assombrações contadas por meu avô. Isso me fazia sentir um pouco de medo. Outras vezes, encontrávamos cobras pelo caminho ou outros bichos.

Quando eu tinha dez anos, a luz elétrica chegou na minha casa e então passei a ver muita televisão. Assistia desde “Malhação”, a novela das seis, a das sete, só não via a das nove

¹ Nos títulos dos capítulos desta dissertação, procurei construir jogos de palavras relacionando nomes de telenovelas e o tema deste estudo.

² Durante o texto irei usar a narração em primeira pessoa do singular.

porque tinha que acordar quatro e meia da manhã para ir à escola. Uma Kombi me buscava e me deixava em um distrito para esperar o ônibus para levar para a cidade, só voltava para casa uma hora da tarde.

Na escola, a partir da sétima série, comecei a me interessar por teatro, inspirado na televisão e no cinema, porque na minha cidade não tem teatro, nem atores. Então, eu e uns colegas começamos a fazer peças, eu mesmo escrevia, e era muito divertido. Assim, decidi ser ator. Fiz o processo seletivo PAAES da UFU, que era durante os três anos do ensino médio. Mas como não sabia da tal prova de habilidade específica, não pude usar a nota para entrar no curso de teatro. Com a nota do Enem passei em geografia na UFU e fiz três períodos, mas decidido a mudar de curso. Fiz o vestibular, a prova de habilidade específica e passei para o curso de teatro. Entrei nesse curso por causa da televisão, que era a minha referência. No curso descobri a amplitude da área teatral. Mas o audiovisual sempre foi a minha paixão.

Conheci a professora Ana Wuo³, na disciplina de Interpretação II em 2014/2, que tem como foco de estudos a comédia. Fiquei envolvido pelo tema após algum tempo, comecei a fazer iniciação científica sob sua orientação, estudando palhaço, *stund up comedy*⁴, e depois a construção de comicidade na telenovela “Êta mundo bom!”. Ela foi minha orientadora em meu Trabalho de Conclusão de Curso de Graduação, sobre o humor transgressivo do canal de vídeos do *Youtube* “Porta dos Fundos”. Em 2017/1 fiz a disciplina Interpretação V⁵ com a mesma professora, onde ela propôs de trabalharmos com a mimese corpórea⁶, decidi pesquisar os contadores de causos, pois meu avô é contador de causos, e desde sempre ouço seus causos. Também assisti os vídeos do contador de causos Rolando Boldrin⁷, li seu livro “Contando Causos”, o livro “Ciranda de Lia” da professora Irley Machado⁸, que ela recolheu causos no município de Ituiutaba. Tudo isso me ajudou na construção do personagem contador de causos. Escolhi três causos do meu avô para contar. Nem precisei decorá-los, pois de tanto ouvi-los, já os tinha gravado em minha mente. Era só começar a contar, que eles vinham naturalmente a

³ Professora do curso de teatro da Universidade Federal de Uberlândia.

⁴ Tipo de espetáculo de comédia, em que um comediante sobe ao palco e faz uma reflexão cômica sobre fatos do cotidiano. Geralmente, feito em pé, com o comediante usando só um microfone.

⁵ Disciplina do curso de teatro da UFU.

⁶ Técnica de representação desenvolvida pelo Lume Unicamp, que se baseia na observação de pessoas em diferentes contextos, o ator pesquisador, faz anotações, gravações do modo de falar e se portar dessas pessoas, leva para a sala, codifica e teatraliza os movimentos e fala.

⁷ Apresentador do programa Sr. Brasil da TV Cultura.

⁸ Professora aposentada do curso de teatro da UFU.

memória. Foi um trabalho muito prazeroso, que me fez tomar consciência da cultura caipira e do quanto ela é rica e valiosa.

No segundo semestre de 2017, fiz uma oficina com a professora Luciana Hartmann⁹ sobre contação de causos, durante o “17º Encontro de reflexões e ações no ensino de arte”. Conheci a pesquisa da referida professora e fiquei fascinado pela temática. Por isso, decidi pesquisar os contadores de causos e a cultura caipira no mestrado. Fui aprovado no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Uberlândia.

O meu projeto foi sobre a telenovela Paraíso, exibida pela Rede Globo em 2009, sendo que esta é a segunda versão, a primeira foi exibida em 1982, escrita pelo autor Benedito Ruy Barbosa. Quem faz a adaptação de 2009 é sua filha Edmara Barbosa. Fiz o recorte para o personagem Eleutério, que é um contador de causos e seus causos movem a trama da telenovela em questão. O causo¹⁰ mais famoso contado por Eleutério, foi recolhido por Benedito no interior da Bahia, e a partir desse causo, o autor desenvolveu toda uma telenovela.

O método escolhido para esta pesquisa foi o cartográfico, que consistiu na pesquisa a partir dos meus interesses enquanto pesquisador, das conexões e encontros que vão se estabelecendo ao longo da mesma. Cartografei a telenovela, capítulo por capítulo e escolhendo as cenas em que Eleutério contava os causos e as cenas em que seus causos afetava os outros personagens gerando situações cômicas. Dessa forma, os autores que embasam a análise das cenas são Luciana Hartmann (2011) no aspecto do contador de causos, e na construção da comicidade – Henry Bergson (2001) e Vladimir Propp (1992). No capítulo de metodologia explicito mais detalhadamente os métodos utilizados e os autores que embasaram esta pesquisa.

Então, nessa pesquisa, observei como é a representação de um personagem contador de causos interpretado por um ator, no caso Reginaldo Faria¹¹ e como esses causos geram cenas cômicas durante a telenovela. Partindo da minha experiência pessoal com o universo caipira, quando observava a contação de causos do meu avô, os quais são muito engraçados, as pessoas

⁹ Professora do curso de teatro da Universidade de Brasília.

¹⁰ Falarei mais a frente sobre as características do causo e de como foi o recolhimento do mesmo.

¹¹ Em comunicação oral no 2º Encontro de Pesquisa em Andamento do PPGAC e do ProfArtes da Universidade Federal de Uberlândia, em novembro de 2019, fui questionado sobre o fato do ator Reginaldo Faria interpretar um caipira, por ele não ter o biótipo da imagem clássica, talvez até estereotipada de caipira. Conforme disse, a adaptadora da telenovela Edmara Barbosa, em entrevista disponível no apêndice dessa pesquisa, a escolha dos atores passam tanto pelo autor e diretor da telenovela, como pelo comando da emissora. Como também pelo fato da cultura caipira compreender uma vasta região de diversos estados (MG, SP, PR, GO, MS, e MT), que Antônio Cândido (1982) denomina a grande Caiapônia. Não é possível solidificar uma única imagem de caipira, pois existem caipiras brancos, negros, e nas várias tonalidades de pele entre essas duas.

que ouviam (familiares, amigos, vizinhos – nas reuniões de famílias, visitas, ou mesmo quando os netos pediam para ele conta-los seja na fazenda que ele mora, no trabalho na roça, etc.), todos riam muito, como também, quando interpretei um contador de causos numa disciplina da graduação na Universidade Federal de Uberlândia, a plateia deu muitas risadas durante a minha contação. Não é que os causos sejam só de comédia, tem causos de terror também, mas na telenovela que pesquisei, a forma como são contados, prevalece a comicidade associada aos causos de Eleutério, pois provoca medo nos outros personagens, e de tanto medo, expõem uma fisicidade ridícula por demonstrarem um certo exagero nas reações corpóreas e faciais.

Dessa forma, esta dissertação está organizada da seguinte maneira: no capítulo um abordarei a urbanização no Brasil, a relação cidade e campo, discussões sobre o termo identidade, o caipira e o preconceito com seu modo de falar. No capítulo dois discutirei a história das telenovelas no Brasil, suas origens a partir do melodrama e do romance-folhetim. Abordarei também as diversas telenovelas rurais produzidas nessas sete décadas de telenovelas no Brasil. Farei reflexões sobre a definição de personagem e as diferenças de interpretação entre teatro, cinema e televisão. No capítulo três descreverei a metodologia usada na pesquisa, juntamente com a análise dos dados com base na Análise de Conteúdo de Laurence Bardin (2000). Destaco também, a metodologia de pesquisa e grafia dos causos de Luciana Hartmann (2011) - em que discuti a questão do registro dos causos em vídeo ou em linguagem escrita, isto é, a transcrição do registro oral para o registro escrito. No capítulo quatro apresento a análise das dezesseis cenas escolhidas da telenovela Paraíso (2009), com base no estudo da performance dos contadores de causos, realizado por Luciana Hartmann (2011) e nos conceitos e categorias da comicidade, formuladas por Henry Bergson (2001) e Vladimir Propp (1992).

Ao estudar a telenovela “Paraíso” (Rede Globo, 2009), tive mais certeza ainda do tanto que a cultura caipira é rica e pode ser usada na campo artístico, porque Benedito Ruy Barbosa ouviu um caso no interior da Bahia e o transformou em uma telenovela. Quando interpretei o personagem contador de causos em 2017 na disciplina de Interpretação V com a professora Ana Wu, meus olhos tinham começado a ver o quanto esta cultura é valiosa e tem muito a contribuir, seja com seus causos, foco dessa pesquisa, as músicas, as danças, e os saberes seja do trabalho na roça ou na cozinha. Porque o caipira foi muito estigmatizado ao longo do tempo, e as pessoas pensam que ser caipira é ser inferior, e pelo contrário, as pessoas precisam ter a noção do quanto a cultura é espetacular. Stuart Hall (2003) aponta que os caribenhos tomavam consciência

do valor que tinha a sua terra e a sua cultura, quando deixavam seu país e imigravam para a Inglaterra. Eu só tive essa mesma consciência, quando saí da minha cidade para fazer graduação em teatro na Universidade Federal de Uberlândia, e principalmente quando comecei a estudar a cultura caipira na composição do contador de causos e agora nessa dissertação de mestrado. Hoje tenho orgulho de dizer – sou caipira!

2. CAPÍTULO 1 – ENTRE MEU PEDACINHO DE CHÃO E A SELVA DE PEDRA

O Brasil é um país de proporções continentais, que foi formado com a “mistura”¹² de diversos povos, sendo os três principais os africanos, os indígenas, e os portugueses, e , cada região do país com sua cultura e povos característicos. Um destes tipos de grande destaque é a figura do caipira, que já foi representado em diversas obras, como, por exemplo, em livros, filmes, quadrinhos, e nas telenovelas. A própria música caipira e sertaneja é um elemento de representatividade da cultura caipira, que foi ganhando destaque na segunda metade do século XX, como destaca Nepomuceno (2005) no livro “Música Caipira: da roça ao rodeio”, em que a autora traça um perfil da música caipira passando por várias duplas, desde a origem até a mistura com o country estadunidense.

No século XX, o Brasil passa por um processo de industrialização e de urbanização, com a saída de milhares de pessoas do campo em direção à cidade. E nesse processo, um modo de vida organizado no campo, com seus hábitos e manifestações culturais vai se perdendo aos poucos.

Como o campo concentrava uma grande quantidade de pessoas, a cultura caipira era bem difundida e forte, com uma grande quantidade de eventos ao longo do ano, tais como, festas de Santo Reis, de São João, e de outros santos. Porém, com o êxodo rural, manifestações da cultura caipira começam a se mesclar a outras, passando a ser praticadas nas cidades. A Folia de Reis, em que sai uma comitiva de foliões com instrumentos musicais, acompanhados de palhaços, tocando músicas sobre o nascimento de Cristo e a visita dos três reis magos a manjedoura, são recolhidos mantimentos para a realização da festa de reis, é um exemplo dessa manifestação cultural.

Com a diminuição da população do campo, as festas e comemorações também reduziram. Segundo relatos de meu avô, na região rural de Estrela do Sul (MG), era comum ter

¹² Ressaltando que essa mistura não foi pacífica, mas através de uma colonização portuguesa violenta e autoritária com o massacre de povos indígenas e o sequestro de povos africanos na África, seu tráfico para o Brasil e sua tortura no trabalho forçado, nas fazendas de café, de cana-de-açúcar e em outros diversos serviços conforme evidencia Marilena Chauí (2000).

mais de um baile¹³ por semana. As pessoas vinham a pé de lugares distantes para o baile. Ao passear com o meu avô pela área rural do município de Estrela do Sul, na região que se localiza entre os distritos de São Félix de Estrela e Chapada de Minas,-seja de carro, carroça ou cavalo, ele contava e mostrava cada localidade, dizia que ali na beira do córrego da Gariroba moravam muitas famílias em ranchos pau-a-pique mas que nesse momento se encontra desabitada. Assim, fui obtendo a noção do êxodo rural na região, enquanto fazia esta pesquisa de mestrado. Compreendi que com o avanço do agronegócio na região, o êxodo tende a aumentar ainda mais. Cada vez mais as pessoas dessa região deixam de produzir em suas terras para arrendá-las para plantações de tomate, soja, milho e café.

A chegada da televisão no Brasil na década de 50 no século XX ocorreu em paralelo com a migração das pessoas do campo para a cidade. A televisão começa a exibir as telenovelas, e com o passar do tempo as telenovelas passam também a tratar de temas rurais. As telenovelas, começaram a fazer uma representação do mundo rural em seus enredos, e nessa representação surge a figura do caipira, seus costumes e suas tradições. Dessa forma, verifica-se que no âmbito televisivo muitos temas relacionados ao êxodo rural são elaborados, levando à criação de vários personagens consagrados como Sassá Mutema na telenovela O Salvador da Pátria, Tião Galinha em Renascer, Sinhozinho Malta em Roque Santeiro, que marcaram o imaginário brasileiro através das suas histórias.

Com o passar das décadas, a vida na roça passou a estar mais frequente nos enredos das telenovelas, levando então a figura do caipira para as diversas regiões do Brasil e do mundo. Começam a aparecer telenovelas que dentre outros temas, abordam o tema rural, tal como a telenovela Paraíso, que foi exibida na Rede Globo de televisão no ano de 1982, tema de estudo dessa pesquisa, escrita por Benedito Ruy Barbosa em 1982, que teve um *remake*¹⁴ em 2009, cuja trama se passa na atualidade no interior do estado do Mato Grosso. Vale salientar que algumas telenovelas possuem partes das suas tramas abordando o mundo caipira, como por exemplo, “Êta Mundo Bom!” (Rede Globo, 2016), no qual o personagem protagonista, o “Candinho” era um caipira.

A telenovela Paraiso (2009) é de cunho religioso. Aborda a história de uma moça cuja mãe lhe atribuía milagres. Em paralelo a abordagem religiosa, surge o personagem Zeca,

¹³ Festa em uma casa onde as pessoas iam dançar, cantar e tocar.

¹⁴ Regravação de uma telenovela já exibida anteriormente.

conhecido como o “Filho do Diabo”, pois, segundo a crença popular, seu pai guarda dentro de uma garrafa, um diabo. Nesse contexto, a telenovela faz uma mescla do sagrado (representada pela personagem da Santinha) com o profano (representado pelo personagem Zeca, o “filho do Diabo”), que é o que os “causos” contados no universo caipira fazem¹⁵.

As telenovelas rurais focam na figura do caipira, o modo de vestir, suas falas, o cotidiano na fazenda, suas crenças e tradições, sua relação com os animais, e a relação com as outras pessoas do campo. As telenovelas também mostram a relação das pessoas do campo com as pessoas da cidade. Aparece a questão do preconceito e da ideia da cidade ligada ao progresso e o campo ao atraso.

Segundo Faria (2014), os estudos sobre as telenovelas em pesquisas acadêmicas são recentes, tendo seu marco em 1989 com o livro “Telenovela, história e produção”, de Renato Ortiz, Sílvia Borelli e José Mário Ortiz Ramos, porque as telenovelas eram e ainda são vistas no meio acadêmico como uma forma de alienação das massas. Isso vem do fato de estar presente na programação da televisão interesses políticos e econômicos¹⁶. De acordo com Souza (2004) a telenovela tem um fim comercial, com foco em um público diverso, por isso, procuram representar os vários segmentos sociais. Sendo assim, as telenovelas estão inseridas na vida dos brasileiros, fazendo parte do cotidiano, apresentando temas para debates, lançando modas e comportamentos, no modo de falar, de se vestir, de morar, de comer, de viver em família, etc.

O diretor Luiz Fernando Carvalho, que trabalhou com Benedito Ruy Barbosa nas telenovelas realistas “Renascer” (1993) e “O rei do Gado” (1996) e nas alegóricas – a segunda versão de “Meu Pedacinho do Chão” (2014) e “Velho Chico” (2016), comenta sobre a questão das mudanças no estilo das narrativas, que “[...] existe uma resistência ao mistério mesmo, eles morrem de medo pois têm muito dinheiro em jogo. A nossa sorte é que deu Ibope, porque senão eu estava fora já no segundo capítulo”. Fala sobre a telenovela “Renascer”, que tinha muita pressão, pela questão financeira, pois a produção de uma telenovela exige um grande capital investido (Seminário da Cândido Mendes, 1994 *apud* SOUZA, 2004, p. 217).

Faria (2014) assevera que o rural surge na televisão com a telenovela “Meu Pedacinho de Chão”:

¹⁵ Como, por exemplo, o contador de “causos” Rolando Boldrin - Ator e contador de “causos”. Apresenta o programa Sr. Brasil da TV Cultura.

¹⁶ No capítulo sobre a televisão aprofundaremos essa temática.

[...] Muniz Sodré (1977) é levado a afirmar que a televisão é um fenômeno irredutivelmente urbano, porque sua concretização como objeto de entretenimento das massas se deu em um momento de decadência da ruralidade. Assim, a força e a predominância do ambiente urbano nas telenovelas se sobressai nas décadas de 1970 e 1980, consideradas a era de ouro deste gênero televisivo. Porém, desde 1971, quando ia ao ar pelas TVs Globo e Cultura a obra "Meu Pedacinho de Chão", de Benedito Ruy Barbosa, o universo rural marca sua presença, ainda que fora do horário nobre, na programação televisiva brasileira (FARIA, 2014, p. 13).

Na década de 80, a telenovela “Roque Santeiro”, de Dias Gomes e Aguinaldo Silva, também aborda o contexto rural, a partir de uma cidade do interior que é ponto de peregrinação de fieis, sendo comandada por um fazendeiro, o coronel Sinhozinho Malta.

Em 1990, a TV Manchete exibe “Pantanal” de Benedito Ruy Barbosa, que se passa no interior do Brasil abordando os costumes e as crenças da região e que dá nome a telenovela. Com o grande êxito de audiência da trama, o autor Benedito retorna a Globo para escrever mais telenovelas sobre o campo, tendo grande destaque na década de 90 a telenovela “O Rei do Gado” que abordava a questão da terra, dos Sem-Terras e da reforma agrária (HAMBURGER, 2005).

Dessa forma, o tema desta pesquisa é relevante, pois pode contribuir para o entendimento da figura do caipira e sua relação com o elemento cômico, e no tema específico desta pesquisa, o contador de causos, fazendo reflexões, também, sobre o caipira e suas relações com a urbanização e o agronegócio. Busco com esse trabalho, desenvolver uma denúncia social, como fez o ator Amácio Mazzaropi em seus filmes e Benedito Ruy Barbosa em suas telenovelas, abordando a questão do direito a terra daqueles que não a possuem, como o personagem emblemático Tião Galinha¹⁷ interpretado pelo ator Osmar Prado na telenovela “Renacer” (Rede Globo, 1993), que morre lutando pelo direito a um pedaço de terra. A forma como a cultura caipira é representada nas telenovelas pode suscitar diversos estudos que se tornam importantes tanto para este trabalho como para outros que seguramente surgirão.

2.1. Problemática

A cultura caipira foi se transformando ao longo do tempo, com a industrialização do país, o avanço da monocultura e o êxodo rural, a busca de uma vida melhor na cidade. A inserção de novas tecnologias no campo, a mecanização, ou seja, a substituição do homem pela máquina,

¹⁷ A professora Maria Carmem Jacob de Souza Romano estuda a telenovela Renacer e o Personagem Tião Galinha no seu livro “Telenovela e representação social: Benedito Ruy Barbosa e a representação do popular na telenovela Renacer”. Citado nas referências deste trabalho.

tudo isso reflete na questão de como essa “identidade” de homem do campo, caipira, ocorre hoje e no processo de sua modificação (BARSALINI, 2002). A própria forma de organização da vida no campo, a relação entre as famílias vizinhas, e as manifestações culturais vão se modificando ao longo das décadas. Nesse contexto, elaborei as seguintes perguntas de pesquisa, como as telenovelas constroem a figura do caipira? Em que se baseiam? Quais os elementos construtores dos personagens? Como o aspecto cômico está presente nos personagens caipiras?

Dessa forma, e tendo como ponto principal as perguntas de pesquisa, objetivo com este investigar a representação da cultura caipira e sua relação com a comicidade nas telenovelas através da análise da representação do personagem contador de “causos” Eleutério Ferrabrés, interpretado pelo ator Reginaldo Faria, na telenovela “Paraíso” (2009). Procurando analisar sua performance de contador de “causos” a partir dos estudos de Hartmann (2011) sobre as performances dos contadores de “causos” na fronteira entre Brasil, Uruguai e Argentina. Como os “causos” de Eleutério afetam muito a vida dos personagens da telenovela em questão, gerando muitas situações cômicas, será feita uma análise das cenas cômicas que os “causos” provocam, a partir das teorias de Bergson (2001) e Propp (1992), que formularam conceitos para analisar a comicidade, como ela ocorre, suas causas, os diferentes tipos de riso, etc. A escolha dessa telenovela se baseia no fato do autor de telenovelas Benedito Ruy Barbosa, retratar constantemente em suas obras personagens ligados ao campo, apresentando o contexto da Fazenda como núcleo, ou apresentando todo enredo e trama em torno das questões interioranas.

Assim, levando em consideração as perguntas de pesquisa tenho os seguintes objetivos específicos deste trabalho: 1. Tecer reflexões sobre a cultura caipira e sobre a sua representação nas telenovelas. 2. Avaliar como a cultura caipira é representada nas telenovelas. 3. Verificar como a telenovela contribui para a sobrevivência da cultura caipira. Entender como é a construção da identidade caipira. 4. Analisar como os “causos” afetam os personagens da telenovela “Paraíso” a partir do surgimento de cenas cômicas.

2.2. A urbanização

O século XX foi a fase de maior urbanização do Brasil. Inúmeras cidades surgiram, enquanto outras se expandiram para comportar as populações oriundas do campo. Em 2013, a população urbana corresponde a 86% da população total do país segundo dados do Instituto Brasileiro de

Geografia e Estatística (doravante IBGE)(2016). Com a extrema maioria da população vivendo nas cidades, os hábitos e costumes do campo vão desaparecendo, e se mantendo como focos de resistência nas populações ainda residentes no campo, ou sendo transformadas a partir do êxodo rural, do avanço do agronegócio.

A urbanização brasileira se inicia em 1930, mas consolida-se em 1940, devido a industrialização das cidades do sudeste e sul do país, lideradas por São Paulo. A 2^a Guerra Mundial estimulou a indústria nacional, devido ao impedimento das exportações, no entanto, a industrialização do país não foi harmônica, sendo localizada nos grandes centros urbanos., Continuando o Brasil com regiões que conservavam suas características e técnicas que remetiam aos séculos passados, o que posteriormente, irá refletir na desigualdade presente no século XXI entre as regiões brasileiras (BARSALINI, 2002).

Segundo Barsalini (2002) a expulsão das pessoas do campo teve como colaboradora a modernização da agricultura com utilização de maquinário e fertilizantes, essas pessoas se dirigiam para outras terras, geralmente terras desgastadas por latifundiários da monocultura ou vinham para a cidade formar o exército industrial de reserva e para o mercado informal.

Eram três motivos principais na década de 1960 para a migração dos lavradores: “a) [...] trabalho nas ‘zonas pioneiras’(as regiões em expansão[...]); b) as indústrias do sul; e c) a construção de Brasília. Os maiores centros de expulsão dessa população foram os estados de Minas Gerais e do nordeste [...]” (BARSALINI, 2002, p. 89).

Com o avanço da “modernização” no campo, os camponeses ficam cada vez mais reféns da exploração capitalista, conforme destaca Barsalini:

A industrialização, a diferenciação agrícola, a extensão do crédito, a abertura do mercado interno, a generalização das necessidades complementares e os novos recursos técnicos levaram o lavrador a viver em crescente desequilíbrio econômico, comprometendo a permanência de sua cultura e a existência da dignidade que possuía, estritamente ligada às largas possibilidades que tinha outrora de recriação dessa mesma cultura. Ele perdeu, aqui, basicamente o seu acesso à terra, às terras devolutas e a outros sistemas de produção, como a parceria, que lhe propiciavam até um excedente, ainda que pequeno (BARSALINI, 2002, p. 90)

Na década de 1970 a agricultura brasileira teve uma grande evolução com o aumento da produção, houve modernização com fortalecimento do mercado interno, novas áreas foram integradas à economia. Só que junto a isso, as desigualdades regionais brasileiras foram cresceram,

gerando desemprego e o subemprego, pois o desenvolvimento capitalista mostra seus traços contraditórios de produzir ao mesmo tempo riqueza e miséria. A modernização não é para todas as regiões, e nem de forma igual entre elas, o que faz aumentar as desigualdades já presentes. O mesmo acontece com relação ao trabalho, pois temos as relações modernas entre patrão e empregado, mas continuam a existir trabalho escravo, exploração do trabalho infantil, condições de trabalho precárias (KAGEYAMA E SILVA, 1983, .p. 537-538 *apud* BARSALINI, 2002, p. 90).

A concentração de terras também aumentou, com a diminuição da área e de quantidade de pequenas propriedades. Aumento de propriedades de médio porte que também tiveram suas áreas reduzidas. Houve um crescimento considerável nas grandes propriedades que reduziram as pequenas e medias propriedades. (BARSALINI, 2002).

A questão da modernização da agricultura também foi majoritária nas grandes propriedades. “O consumo de fertilizantes multiplicou-se por quatro entre 1970 e 1980 [...]. Já a utilização de tratores aumentou três vezes [...]” (BARSALINI, 2002, p. 91).

A força de trabalho das famílias camponesas foi potencializada nos países do hemisfério norte e foram inseridas no mercado capitalista, fazendo com que elas fossem beneficiadas pela própria riqueza gerada. Já no caso do Brasil, os camponeses tornaram-se assalariados e subempregados (ABRAMOVAY, 1992). Com todas essas transformações na vida das pessoas no campo se faz necessário neste trabalho discutir o conceito de construção de identidade na constituição do sujeito, faremos isso a seguir.

2.3. Identidade

Segundo Hall (2006), somos seres incompletos pois estamos em constante formação. A identidade não é formada no ato do nascimento do ser humano, mas ao longo de sua vida. A identidade do caipira se constitui através da reprodução de comportamentos e das manifestações culturais que ocorrem em seu entorno. Cândido¹⁸ (1982) já evidencia que desde bem pequenas, as

¹⁸ No 1º Seminário de pesquisa do Programa de Pós-Graduação de Artes Cênicas da Universidade Federal de Uberlândia, realizado em dezembro de 2018, a professora da UFRJ, Anita de Moraes, na mesa de abertura, ao ser questionada por mim sobre Antônio Cândido, ela faz uma crítica ao mesmo, que foi tema da sua dissertação de mestrado. Segundo Anita, Antônio Cândido enxerga a cultura caipira em uma fase de extinção e que a passagem para o urbano é uma evolução, como também os caipiras foram um embrutecimento do bandeirantes, mostrando uma visão conservadora em relação aos mesmos. Moraes destaca que isso não tira o valor dos estudos pioneiros de

crianças participam dos trabalhos e das comemorações religiosas e, a meu ver, essa participação, é um fator importante para a constituição do sujeito-caipira.

A construção da identidade se dá nas relações do cotidiano. Contudo, vivemos uma época de surgimento de identidades fragmentadas, com o abalo das identidades antigas, porque os atores sociais passam a conviver com mais de uma identidade, e estão na intersecção entre duas ou mais identidades (HALL, 2006). Ao mesmo tempo em que o caipira conserva valores e manifestações tradicionais, o contato com as novas tecnologias e mesmo o abandono da terra ou sua não posse o leva a um novo estágio de transição entre o campo e a cidade.

De acordo com Hall (2006) ocorre um processo de fragmentação da identidade nos sujeitos atuais, porque estes podem assumir várias identidades ao mesmo tempo, sendo esta então móvel, com forte fator de definição histórico, muitas vezes até contraditórias. Fato que se liga ao caipira, que ao mesmo tempo em que possui uma pequena parcela de terra, também é um trabalhador assalariado. “Hoje a identidade, mesmo em amplos setores populares, é poliglota, multiétnica, migrante, feita com elementos mesclados de várias culturas” (CANCLINI, 2008, p. 131).

Kellner (2001) fala da interpretação do "pós moderno" como uma tendência cultural que se opõe aos valores e comportamentos tradicionais, mas também levanta a possibilidade de se interpretar a pós-modernidade como a coexistência ou mistura de estilos e formas culturais tradicionais, modernas e pós-moderna, fator que nos permite aproximar seu pensamento com a ideia do sujeito pós-moderno proposto por Hall (2006) (FARIA, 2006, p. 20).

Com a grande inserção da mídia, principalmente no caso brasileiro da televisão, entramos em contato com diversas identidades, e isso acaba nos afetando, nos propondo a pensar quem somos. É o que Hall (2006) chama de “supermercado cultural”, pois as singularidades identitárias não são mais rígidas, e o sujeito permeia mais de uma identidade, sendo esta um fluxo móvel. Canclini (2007) ao dialogar com Hall, afirma que não se deve polarizar entre o local e o global, mas sim ver as relações entre ambos, apontado as desigualdades, diferenças e heterogeneidades (FARIA, 2014, p. 24).

As identidades na visão dos Estudos Culturais estão sempre incompletas e em formação. Stuart Hall (2006) aponta que as sociedades modernas estão em mudança permanente, não sendo um bloco único e delimitado.

Cândido, mas sim, mostrar que existem contradições no seu estudo. Daniel Borges (2014) faz as mesmas observações que Anita na sua dissertação de mestrado sobre as narrativas caipiras, ao abordar Cândido.

Hall aponta a ideia de “supermercado cultural”, que diferentes identidades nos confrontam, cada uma tentando fazer parte de um pedaço de nós, devido a difusão do consumismo, que as particularidades de cada cultura são absorvidas pelo mercado, se tornando peças de vestuários, restaurantes temáticos, etc. Um fenômeno conhecido como “homogeneização cultural” (HALL, 2006, p. 75-76). Como por exemplo, no caso da cultura caipira que foi absorvida pela indústria do rodeio, como apontado por Alem (2004) em seu estudo sobre os rodeios no Brasil¹⁹.

Hall aponta que é melhor pensar na articulação entre global e local, sendo que a globalização reforça as identidades locais, ocorrendo de forma desigual com pontos de dominação, como no caso da migração nas comunidades do interior, provocado pela mecanização da agricultura e por melhores salários na cidade (FARIA, 2014).

Canclini (2007) compartilha da visão de Stuart Hall, afirmando que não é necessário fazer uma escolha entre as defesas das identidades ou a globalização, mas sim estudar a relação entre ambas, rupturas e continuidades, enfocando no entendimento das diferenças e desigualdades (FARIA, 2014).

Hall (2006) evidencia que a nação é uma comunidade simbólica, onde a cultura nacional da unidade as diferenças regionais. Na era pré-moderna e em sociedades tradicionais a identificação ocorria nas tribos, nos povos, nas religiões, atualmente no ocidente é na cultura nacional.

As telenovelas corroboram na construção da ideia de pertencimento e identidade nacional. Mesmo que parcialmente e com algumas distorções, devido às licenças poéticas, as telenovelas narram à história do povo brasileiro. Colocando regiões distantes em contato (BRANDÃO, 2008). Como por exemplo, o caso da telenovela “Pantanal” ao apresentar a região do Pantanal, a tornou mais conhecida para o resto do Brasil.

A representação da identidade nacional se dá na cultura popular, nas histórias, na literatura e na mídia. A construção dessas narrativas dão pilares para a construção do sentido de nação (HALL, 2006). É perceptível essa questão na representação do caipira nas obras de Monteiro Lobato, de Guimarães Rosa, de Maurício de Souza, de Amácio Mazzaropi até chegar

¹⁹ Estudo sobre a festa de Barretos e como a cultura *country* estadunidense invadiu o Brasil e se mesclou com a cultura caipira.

no caipira nas telenovelas, que sofreram influências daquelas obras percursoras da temática caipira no final do séc. XIX e todo o séc. XX.

Sobre a questão da nação, Santiago Castro-Gómez (2000) pondera que a cidadania nacional foi inventada através das constituições com o objetivo de criar identidades homogêneas, para fazer o projeto de governabilidade viável, pois, as palavras escritas constroem leis e também as identidades nacionais.

Para criar a identidade de cidadão moderno na América Latina foi necessário mostrar o seu oposto, o que este “cidadão” não deveria ser, por isso, a invenção da cidadania e do outro caminham juntos nesse processo. Dessa forma, surgem os manuais de etiquetas sociais de como ser um cidadão, e não foram escritos manuais de como ser um bom campesino, um bom índio, um bom negro ou um bom gaúcho, já que todos estes tipos humanos eram vistos como pertencentes aos bárbaros que se pretendia eliminar. Santiago Castro-Gómez (2000) vê a construção de identidades nacionais como um projeto de integração para dominação. No caso brasileiro, temos a rejeição, no século XX do caipira como representante do nacional, pois os desenvolvimentistas o consideravam “o atraso” do país. Isso na modernidade, agora na pós-modernidade, as diferenças não são mais reprimidas, como fazia o poder disciplinador da modernidade, na pós-modernidade, elas são estimuladas, porque a acumulação de capital não necessita mais de castrar as diferenças, pois isso não interfere mais no seu lucro.

Alguns autores e artistas brasileiros trabalham a temática caipira em suas obras. O pintor Almeida Júnior (1850-1899), com suas telas na temática regionalista, representa o caipira nos seus quadros, tais como “Caipira picando fumo” (1893) e “O violeiro” (1899) (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL, 2018).

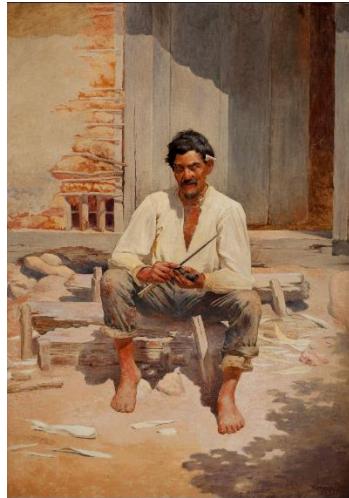


Foto 1: Obra - Caipira picando fumo de Almeida Jr

Fonte: Disponível em https://www.ebiografia.com/almeida_junior/ Acesso em 01 de maio de 2019.

Monteiro Lobato criou o personagem Jeca Tatu, que mostra um caipira atrasado e preguiçoso, em contrapartida, Cornélio Pires, que defendia a cultura caipira, idealizou sua visão no personagem Joaquim Bentinho (Queima-Campo), que era esperta, com a meta de focalizar uma imagem positiva do homem do campo (ANTUNES, 2012). Monteiro Lobato se redime com o conto Zé Brasil (1947), que reconhece como o trabalho e a cultura caipira são importantes, fazendo uma crítica também à exploração que este sofre (GOUVÉA, 2001).

Cornélio Pires (1884-1958) publicou mais de 20 livros, todos sobre o tema da vivência caipira. Criou uma companhia de teatro e em 1929, através do selo Columbia, na época representada no Brasil por Byington & Company (depois Continental e recentemente Warner Continental), foi o primeiro a gravar em disco as diversas manifestações culturais caipiras, abrindo espaço para as futuras gravações de músicas caipiras. Dedicou-se à compilação e à divulgação da cultura caipira, por meio de livros, discos, filmes, conferências, artigos de jornais e composições musicais (FRESSATO, 2009, p. 134).

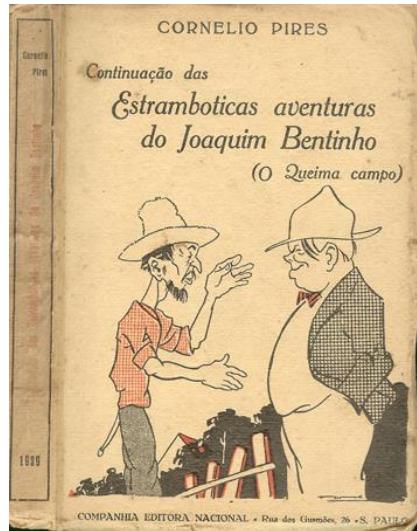


Foto 2: Capa livro Estrambóticas aventuras de Joaquim Bentinho

Fonte: Disponível em <https://sebodomessias.com.br/livro/literatura-brasileira/continuacao-das-estramboticas-aventuras-do-joaquim-bentinho-1.aspx> Acesso em 01 de maio de 2019.

Segundo Maurício de Sousa (2002): “Chico Bento é uma montagem de características que vi e vivi na minha infância [...] Mas definitivamente Chico Bento é mais um tio-avô meu, roceiro de Taboão (entre Mogi e Santa Isabel) [...]” (SILVA; GOMES, 2014, p. 2485). Maurício diz que não conheceu o tio pessoalmente, mas que ouviu muitas histórias dele contadas por sua avó (SOUSA, 2002 *apud* SILVA; GOMES, 2014, p. 2485).

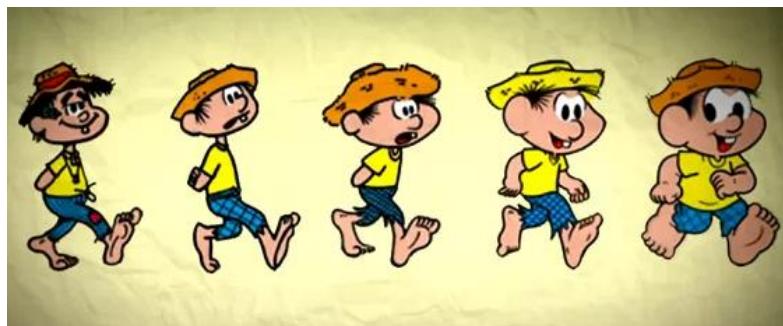


Foto 3: Transformações do personagem Chico Bento

Fonte: Disponível em <https://medium.com/revista-bravo/chico-bento-certinho-n%C3%A3o-funcionaria-2350e0521f96> Acesso em 01 de maio de 2019.

Segundo Giacon (2012, p. 130-131) o personagem Chico Bento “resgata a importância do mundo caipira na formação da nacionalidade brasileira enquanto a ideologia que criou Jeca, era a

de afastar o personagem das pessoas da cidade e que o Brasil ‘civilizado’ rejeitasse o Brasil caipira”.

O teatro de revista também fez uma representação do caipira, buscou-se representar os tipos nacionais, que começou com as comédias de Martins Pena no séc. XIX, que trouxe o modo de falar brasileiro, pois os atores nessa época imitavam o sotaque do português de Portugal, pois eles pesavam que esta era a forma correta de atuação. O teatro de revista se baseia na tipificação marcada. Então, um dos tipos abordados nos espetáculos era o do caipira, que fazia tanto cenas como números de cortina, que era entre uma cena e outra (PIMENTA, 2019)²⁰.

O caipira criado por Amácio Mazzaropi, aparentemente ingênuo, aborda as transformações que ocorriam no Brasil nas décadas de 1950 a 1980, tais como a migração do camponês para a cidade, os sitiante se tornando operários, o racismo, etc. Ao longo desses trinta anos, Mazzaropi produziu 32 filmes. Em 1958, criou sua própria produtora de filmes, a “PAM Filmes” (Produções Amácio Mazzaropi), onde produziu 24 filmes (BARSALINI, 2002).



Foto 4: Amácio Mazzaropi

Fonte: Disponível em <https://exame.abril.com.br/estilo-de-vida/mostra-de-filmes-no-rio-lembra-centenario-de-mazzaropi/> Acesso em 01 de maio de 2019.

Antes de Mazzaropi, outros atores já haviam criado personagens caipiras:

Em 1917 a atriz Alda Garrido e seu marido, o empresário-ator Américo Garrido, formam a dupla Os Garridos; em 1918 surgem Os Danilos (par de atores-cantores com

²⁰ Fala da professora Daniele Pimenta em novembro de 2019, em mesa de comunicação oral em que o pesquisador participou no evento - 2º Encontro de Pesquisa em Andamento do PPGAC e do ProfArtes da Universidade Federal de Uberlândia.

repertório também à base de canções ‘sertanejas’ de Marcelo Tupinambá); em 1919, enquanto o ventriloquo Batista Júnior cria tipos caipiras, surge o Trio Viterbo, composto pela cantora Abigail Gonçalves, pelo violonista Américo Jacomino, o Canhoto, e pelo ator Viterbo Azevedo (que adota o nome de Jeca Tatu); em 1920 aparece o ator Pinto Filho para rivalizar com Arruda (inclusive no Rio); em 1925 ou 1926 surge o casal Os Carolinos; em 1932 é a vez de Genésio Arruda e finalmente, em 1935 – quando a música caipira já se tornara independente do teatro, graças ao disco e ao rádio – aparece no cinema e nos palcos de cassinos a dupla Alvarenga e Ranchinho (TINHORÃO, 2001, p. 40).

O ator Sebastião Arruda atuou tanto no teatro como no cinema. Integrou o elenco do filme “O curandeiro” em 1918, baseado no conto “Quem conta um conto” de Cornélio Pires. Já o ator Genésio Arruda atuou em circos, teatros e no cinema, como um personagem caipira por mais de quarenta anos. Ele participou de “Acabaram-se os otários” (1929), o primeiro filme brasileiro com som (FRESSATO, 2009).

Almeida Júnior, José Gonçalves Leonardo, Genésio Arruda, Sebastião Arruda, Cornélio Pires e Monteiro Lobato foram referências para Mazzaropi criar seu caipira. Desde a adolescência, Mazzaropi gostava das peças teatrais caipiras, interpretadas por Genésio e Sebastião Arruda. Mazzaropi considerava a interpretação de Genésio muito caricata, já Sebastião tinha uma interpretação mais natural, pois isto preferia este (FRESSATO, 2009).

Soleni Fressato (2009) em sua tese de doutorado aponta que o ideal nacional desenvolvimentista da década de 1950 e 1960, muito representado da figura de Juscelino Kubitschek, se opunham a figura do caipira e do rural como representante do nacional, pois não queriam associar a imagem do Brasil aos caipiras, pois o consideravam atrasados e um entrave ao desenvolvimento do país. Mesmo pensamento de Monteiro Lobato quando representou o Jeca em seu conto, de Saint-Hilaire ao descrever os caipiras no século XIX.

De acordo com Freyre (1947), a ideia de desvalorização do interior do país se deu antes da chegada da televisão. Estando presente mesmo nas capitais, a valorização do estrangeiro, como por exemplo, os produtos importados da Europa e EUA, em relação aos produtos nacionais. Assim, temos um desprestígio do nacional em relação ao internacional. Considerando tudo que vem de fora como superior, seja cultura, mercadorias, pessoas, etc.

De acordo com Canclini (2008) ocorre uma mudança no lugar da manifestação cultural, mas esta não deixa de existir, apenas se transforma. Os migrantes reproduzem nas cidades onde se estabelecem, suas manifestações culturais, como por exemplo, a Festa da Folia de Reis. Nesse caso, Canclini aponta que mesmo que a cidade tenha padrões uniformes, as particularidades não

deixam de existir. Como por exemplo, temos a festa de Congada realizada na cidade de Uberlândia (MG), duas vezes por ano, em louvor a dois santos – Nossa Senhora do Rosário e São Benedito. Candido (1982) destaca também que as festas que acontecem nas capelas da roça se mantiveram na cidade.

No entanto, Canclini (2008) ressalta que a convivência entre o local e o global é mais harmônica dentro de cada indivíduo do que no coletivo, porque na relação entre grupos podem ocorrer atritos, em que cada um defende a sua posição e tenta desqualificar a outra. Isso fica evidente na tentativa de colocar o caipira como preguiçoso e atrasado, e o morador da cidade como esperto e representante do progresso.

A tradição é importante para a continuidade da cultura, pois, não se trata apenas da sobrevivência de velhas formas de significações. As tradições estão em constante reorganização, assumindo novas formas e arranjos, trazendo assim novas semioses. Não podemos pensar as manifestações culturais como algo rígido e linear, porque, principalmente em relação a cultura popular, elas são contraditórias e repletas de incontáveis trocas (HALL, 2003).

Bosi (1987) faz um questionamento em como pensar a cultura popular em um país de migrantes:

Como pensar em cultura popular num país de migrantes? O migrante perde a paisagem natal, a roça, as águas, as matas, a caça, a lenha, os animais, a casa, os vizinhos, as festas, a sua maneira de vestir, o entoado nativo de falar, de viver, de louvar a seu Deus. Suas múltiplas raízes se partem. Na cidade, a sua fala é chamada "código restrito" pelos linguistas; seu jeito de viver, "carência cultural"; sua religião, credo ou folclore. Seria mais justo pensar a cultura de um povo migrante em termos de desenraizamento. Não buscar o que se perdeu: as raízes já foram arrancadas, mas procurar o que pode renascer nessa terra de erosão (BOSI, 1987, p. 17).

Canclini (2007) aponta três tipos de migrações: definitivas, temporárias por trabalho e uma intermediária. No entanto, afirma que as trocas culturais ocorrem atualmente mais pela mídia do que pela migração.

Nas cidades menores, afastadas das grandes metrópoles, os costumes e o cotidiano segue o ritmo de um ou dois séculos atrás. Ocorre uma estabilidade das tradições, com pouca mudança ou de forma lenta do aspecto exterior das construções. As transformações de hábitos e tecnológicas chegam mais devagar (HOLBWACHS, 2004).

França (2012) aponta para discursos que lançam tentativas de imposição através da televisão, mas também discursos alternativos que vão contra a corrente dominante são

apresentados, diversos agentes colocam suas posições, modas são levantadas, problemas sociais são discutidos. “A TV é um centro de forças; por ela, escutamos e auscultamos o ritmo e a melodia de uma cultura, e acompanhamos os ‘passos de dança’ executados pelos agentes sociais” (FRANÇA, 2012, p.39). A representação da cultura caipira nas telenovelas tanto pode contribuir para sua valorização como para a criação de preconceitos e visões estereotipadas.

2.4. Cidade e campo

Há alguns anos, as cidades eram vistas com grandes diferenças em relação ao campo, pelo êxodo rural que trazia força de trabalho para as mesmas. Contudo, atualmente, as áreas financeiras e informacionais sobrepujaram a indústria, com isso, temos uma interação forte entre agricultura, indústria e serviços. Assim, não temos mais a separação entre cidade e campo, mas sim, uma grande conexão, com a mecanização da agricultura e o avanço do agronegócio (CANCLINI, 2008).

Williams (2011) ressalta a ligação das comunidades humanas com a terra, pois é de onde extraímos nossos alimentos e também onde construímos nossas casas, incluindo a própria cidade.

Williams (2011) enumera as atitudes emocionais que se cristalizaram em torno do campo e da cidade: o campo é 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. Por outro lado, há também as associações negativas, que ligam o campo às ideias de atraso, limitação e ignorância, e a cidade ao barulho, à ambição e à mundanidade. O autor tenta compreender estas cristalizações, no contexto da realidade inglesa, por meio da análise de obras literárias (FARIA, 2014, p. 43).

Williams (2011) critica a divisão campo/cidade, pois se torna generalista, acabando por excluir pessoas e comunidade que estão entre esses dois espaços, ou seja, em um local intermediário (FARIA, 2014).

Essa polaridade entre campo e cidade não consegue perceber a mudança ocorrida nas relações entre ambas, e que a modernidade chegou ao campo, mas com isso, acaba expulsando as pessoas tradicionais dessas áreas, pela presença da monocultura, seja da soja, do café ou da cana-de-açúcar.

O Brasil se formou baseado na cidade, com funções bem definidas em relação ao rural, sendo que são complementares, porém comandadas pela cidade (RIBEIRO, 2006).

O Brasil é formado por diversas regiões, cada uma com suas particularidades, e formações diversas. Então não se pode falar de um único país, uma única cultura. “Uma região pode ser politicamente menos do que uma nação. Mas vitalmente e culturalmente é mais do que uma nação; é mais fundamental que a nação como condição de vida e como meio de expressão ou de criação humana” (FREYRE, 1947, p. 140).

2.5. Limites da cidade

Eli da Veiga²¹ argumenta que a metodologia do IBGE para classificar o meio urbano e o rural no Brasil tem suas bases no Estado Novo (1938) e, portanto, possuem equívocos, porque não consideram o tamanho e as características de produção, classificando todo o município como área urbana. Os parâmetros da Organização de Cooperação e Desenvolvimento Econômico (doravante OCDE) são mais adequados (BORTONI-RICARDO, 2005b), pois “para um município ser considerado urbano, teria de apresentar uma densidade demográfica de 150 habitantes/km² e uma população nunca menor que 50 mil habitantes” (BORTONI-RICARDO, 2005b, p.92). Se usarmos esses referenciais nos 5.507 municípios brasileiros tidos como urbanos, apenas 411 seriam urbanos efetivamente (BORTONI-RICARDO, 2005b).

O Decreto-Lei 311 de 1938 que definiu o que significa cidade no país, é muito criticado (SCHNORR, 2011). “De acordo com os críticos, em especial Veiga (2002), o conceito foi puramente formal e não estava de acordo com a realidade brasileira. Veiga utiliza rural como sinônimo de campo e urbano como sinônimo de cidade” (SCHNORR, 2011, s/p) para tal criou um conceito denominado “rurbano”, para o autor, o Brasil é bem menos urbano do que mostra os dados do IBGE (SCHNORR, 2011). O conceito de “rurbano” mescla relações de urbanização com características rurais, estando presentes trocas culturais (ALVES, s/d).

O espaço rural atualmente possui novas configurações, as quais não são apenas local de atividades agrícolas e pecuárias (SCHNORR, 2011). “Há a discussão (ENDLICH, 2006) de que

²¹ Professor da Universidade de São Paulo, Instituto de Energia e Ambiente. graduation at Agronomia from Ecole Supérieure d’Ingenieurs et Techniciens pour l’Agriculture (1973), master’s at Economia Agrícola from Université Paris-Sorbonne (1975) and doctorate at Desenvolvimento Econômico e Social from Université Paris 1 Pantheon-Sorbonne (1979). Has experience in Economics, acting on the following subjects: desenvolvimento sustentável, sustentabilidade, meio ambiente, desenvolvimento and agricultura. Disponível em seu currículo lattes <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?metodo=apresentar&id=K4721487Y4&tipo=completo&idiomaExibicao=2> Acesso em 12 de dezembro de 2018.

a urbanidade tenderia a apagar as distinções entre o campo e a cidade, no entanto, não se pode negar a existência de ilhas de ruralidade” (SCHNORR, 2011, s/p), com um aprofundamento da relação campo e cidade.

Em todas essas transformações ocorridas no campo ao longo da segunda metade do século XX e nas duas décadas do século XXI, com o avanço do agronegócio, o caipira não deixou de existir/resistir, mesmo que seu espaço de vida, sua casa, seu lugar de trabalho e cultura tenham se transformado ao longo das décadas devido ao êxodo rural, a cultura caipira ainda continua viva, com manifestações tanto no campo e como na cidade. Como explica Antônio Cândido (1982) com a industrialização do país, a cultura caipira foi se transferindo aos poucos para a zona urbana. No tópico seguinte discutiremos algumas definições sobre a terminologia caipira e suas implicações no universo cultural.

2.6. O caipira

De acordo com Luiz Câmara Cascudo no Dicionário do Folclore Brasileiro o termo caipira significa (MONTEIRO, FERNANDES e COSTA, 1998) “homem ou mulher que não mora em povoação, que não tem instrução ou trato social, que não sabe vestir-se ou apresentar-se em público. Habitante do interior, tímido e desajeitado...” (MONTEIRO, FERNANDES e COSTA, 1998, s/p). No livro “O fim de uma tradição”, Robert W. Shirley (1970) critica Câmara Cascudo, pois “Esta definição em si mesma, revela a extensão da grande lacuna social entre os escritores urbanos e os camponeses, pois, de fato, o caipira tem uma cultura distintiva e elaborada, rica em seus próprios valores, organizações e tradições” (In MONTEIRO, FERNANDES e COSTA, 1998, s/p).

A cantora e apresentadora Inezita Barroso do programa “Viola Minha Viola”²², comenta sobre o preconceito em relação ao caipira “[...] durante muito tempo todo mundo tinha vergonha de ser caipira. Por quê? Porque não era realmente o significado da palavra, que é o homem do interior. Então, o caipira era uma mulher mal vestida, era um cara doente, sem dente, descalço” (In MONTEIRO, FERNANDES e COSTA, 1998, s/p). A fala de Inezita Barroso evidencia o preconceito sofrido pelo caipira ao longo das décadas colaborado por visões e construções

²² Programa da TV Cultura, apresentado aos domingos pela manhã.

preconceituosas e eurocêntricas como as de Câmara Cascudo, Monteiro Lobato, Saint-Hilaire, entre outros.

O preconceito contra o caipira vem das primeiras obras que o retratou, principalmente o caipira paulista. Obras como “Viagem à Província de São Paulo” de Saint-Hilaire e “Urupês” de Monteiro Lobato com o famoso Jeca Tatu, trazem um caipira excluído. Como em “Os caipiras de São Paulo” aponta Carlos Rodrigues Brandão que Saint-Hilaire traz uma visão europeia colonizadora em relação ao caipira, afirmando que “(...) homens embrutecidos pela ignorância, pela preguiça, pela falta de convivência com seus semelhantes e, talvez, por excessos venéreos primários, não pensam: vegetam como árvores, como as ervas do campo” (SAINT-HILAIRE *apud* BRANDÃO, 1983, p.15-16). Monteiro Lobato confirma isso em “Urupês” mostrando o caipira como uma praga (MONTEIRO, FERNANDES e COSTA, 1998).

De acordo com Ribeiro (2006), ao retratar o caipira com o personagem Jeca Tatu, Monteiro Lobato “não compreendeu o traumatismo cultural vivido por ele, que tinha perdido a posse de suas terras a partir do desenvolvimento das fazendas de exportação, e era obrigado a abandonar seu modo de vida tradicional” (FARIA, 2016, p. 11). Segundo Ribeiro:

As páginas de Monteiro Lobato que revelaram às camadas cultas do país a figura do Jeca Tatu, apesar de sua riqueza de observações, divulgam uma imagem verdadeira do caipira dentro de uma interpretação falsa. Nos primeiros retratos, Lobato o vê como um piolho da terra, espécie de praga incendiária que atiçava fogo à mata, destruindo enormes riquezas florestais para plantar seus pobres roçados. A caricatura só ressalta a preguiça, a verminose e o desalento que o faziam responder com um "não paga a pena" a qualquer proposta de trabalho. Descreve-o em sua postura característica, acocorado desajeitadamente sobre os calcanhares, a puxar fumaça do pito, atirando cusparadas para os lados. Quem assim descrevia o caipira era o intelectual-fazendeiro da Buquira, que amargava sua própria experiência fracassada de encaixar os caipiras em seus planos mirabolantes (RIBEIRO, 2006, p. 352).

Com o processo de industrialização fica explícita a oposição entre o urbano e o rural, dessa forma, os representantes da modernização começam a julgar o caipira como um símbolo que atrapalha o progresso. Temos assim uma visão hegemônica pregando a superioridade do colonizador em relação ao colonizado (YATSUDA, 1987, p. 104).

Desse modo, esse estereótipo sobrevive até hoje, como aponta Inezita Barroso “Falar caipira é pecado. Chamar de caipira é pecado”. O cantor violeiro Almir Sater também vai na mesma direção de Inezita, dizendo “alguém falava: ‘o cara lá é caipira’. Esse respondia: ‘eu não sou caipira, não’. Isso era um preconceito” (*apud* MONTEIRO, FERNANDES e COSTA, 1998,

s/p). Hall (1987) explica que “estereótipos existem onde há grandes desigualdades de poder e onde há, como consequência, construção do outro” (SCHNORR, 2011, s/p).

Diversos autores (Ferreira 1986; Câmara Cascudo 1972; Amaral 1955) não chegam a concordam com a origem do termo caipira. Porem , segundo Cândido (1982) caipira é um termo que se refere a um grupo de pessoas com características comuns (CAMPOS, 2011). Pires (2002) na citação abaixo explica sobre o significado da palavra caipira:

Por mais que se rebusque o “étimo” de “caipira”, nada tenho deduzido com firmeza. Caipira seria o aldeão; neste caso encontramos no tupi-guarani “Capiabiguara”. Caipirismo é acanhamento, gesto de ocultar o rosto; neste caso, temos a raiz “cai” que quer dizer: “Gesto do macaco ocultando o rosto”. “Capipiara”, quer dizer o que é do mato. “Capia”, de dentro do mato: faz lembrar o “capiau” mineiro. “Caapi”, - “trabalhar na terra, lavrar a terra” – “Caapiara”, lavrador. E o “caipira” é sempre lavrador. Creio ser este último caso mais aceitável, pois, “caipira” quer dizer “roceiro”, isto é, lavrador (PIRES, 2002, p. 106).

O ator, produtor, diretor e roteirista Amácio Mazzaropi definiu o caipira como:

Caipira é um homem comum, inteligente, sem preparo. Alguém muito vivo, malicioso, bom chefe de família. A única coisa diferente é que ele não teve escola, não teve preparo, então tem aquele linguajar... Mas no fundo, no fundo, ele pode dar muita lição a muita gente da cidade. [...] Lição, porque se você aceitar a maneira dele falar e procurar o fundo da verdade que está dizendo, você se beneficia. O problema é que as pessoas desprezam a verdade, preferindo correr atrás de ilusões, das palavras bonitas, que é o caso de muitos discursos políticos. [...] Mas, há diferença muito grande entre inteligência e preparo. O sujeito pode ser preparado, mas pode também não ser inteligente. E tá cheio de burro diplomado por aí. E tem caipira, sem diploma, muito inteligente, dizendo a verdade. Ele está falando certo, só que fala de outra maneira (MUSEUMAZZAROPI, 2019).

A fala, mencionada acima, de Mazzaropi contextualizada na segunda metade do século 20 já evidencia o preconceito linguístico sofrido pelo caipira. Alguns anos depois, na década de 1990 e 2000, o Bagno (1999) pesquisará sobre o preconceito linguístico no Brasil, explicando o modo de falar do caipira, mostrando que faz parte da língua, que está viva e em constante transformação, que a língua falada é diferente da escrita, desconstruindo esse preconceito em seus livros.

Em relação a diferença entre caipira e sertanejo, a fala de Inezita Barroso explica isso:

“Sertanejo é um tema essencialmente nordestino que a gente aprendeu com a vinda do Luiz Gonzaga para o Sul. Então, está certo que ele chame de sertanejo a música rural nordestina, porque é um sertão. Aqui (em São Paulo) não se fala ‘vou para o sertão de

São José, vou para o sertão de Taubaté. Então você fala ‘vou para o interior, eu vou para a roça, eu vou para a fazenda, no máximo. Então, não se aplica. Mas, isso aconteceu porque o caipira virou um termo pejorativo” (*apud* MONTEIRO, FERNANDES e COSTA, 1998, s/p).

As características da cultura caipira são: a forte presença do catolicismo, das relações de compadrio, linguajar peculiar, tradição oral dos “causos”- pequenas histórias que são passadas de geração para geração por via oral com temáticas sobrenaturais e supersticiosas sobre a vida do homem do campo, somando-se a isso a música caipira (PIRES, 2002, CÂNDIDO, 1982). Sendo a rusticidade uma das características da cultura caipira (CÂNDIDO, 1982), onde o sentido religioso está ligado com a existência e o lazer é gerido pelo calendário religioso (BORGES, 2012).

O compartilhamento de práticas e significados em comum leva à identificação, seja por indivíduos ou por grupos, a partir disso, solidifica-se a fidelidade e solidariedade em um grupo (HALL, 2009, p. 106). Associamos a relação de proximidade da cultura caipira, nas suas relações de solidariedades entre os vizinhos.

Segundo Ribeiro (2006) a cultura caipira se desenvolve nas antigas áreas de mineração e dos povoamentos com base na produção de mantimentos, que supriam os trabalhadores da mineração. Com isso, acorre uma difusão entre os estados de São Paulo, Espírito Santo, Rio de Janeiro, Minas Gerais, Mato Grosso e partes do Paraná, área esta que era explorada na captura dos índios e na procura de ouro.

Existe uma visão pejorativa do caipira ao longo do século XX, visto como desconfiado, preguiçoso, bobo e violento. Com a industrialização, fica mais evidente a oposição entre caipira e homem da cidade. Os pregadores da industrialização olham o caipira como um representante do atraso do país, um empecilho para a modernização (YATSUDA, 1987).

Percebemos uma visão hegemônica, afirmado a superioridade do colonizador, e a inferioridade do nativo, visto como preguiçoso, incapaz, sujo (YATSUDA, 1987).

Nas sociedades caipiras existe uma forte ligação com a religiosidade, geralmente com uma capela dedicada a algum santo, onde se realiza missas, novenas, festas e leilões (RIBEIRO, 2006). Observamos a religiosidade presente na telenovela Paraíso, na qual, a mãe (Mariana) almeja que a filha (Maria Rita também conhecida como Santinha) se torne freira, acreditando inclusive que a filha faz milagres. Em contraposição a isso, temos o personagem Zeca que é conhecido como “filho do diabo”, cujo pai (Eleutério) ficou rico após prender um diabinho em

uma garrafa. Nessa telenovela, está presente a relação sagrado e profano, muito abordada nas temáticas religiosas e nos “causos” caipiras.

As oligarquias rurais tomaram terras dos posseiros caipiras, que por não ter a posse de terras, tiveram que se sujeitar a relações de “parcerias”²³, como por exemplo, meeiro, onde o patrão financia a plantação e na colheita metade da produção é entregue ao mesmo. Também pode trabalhar na terra por conta própria e entregar um terço da produção ao dono daquela. Ou no caso mais típico, se torna trabalhador assalariado (FARIA, 2014). Segundo Cândido (1982) na parceria, os prejuízos eram divididos entre as partes, caso a colheita não fosse boa, por isso era preferido pelos agricultores ao invés do arrendamento. O acordo de parceria era estabelecido verbalmente. Fato este que é observado em Estrela do Sul²⁴, que a parceria entre agricultor e dono da terra quase não existe mais. O que se vê na sua absoluta maioria é o trabalho assalariado. Principalmente, com o avanço do agronegócio, com as culturas da soja, do café, do milho e do tomate, no qual compensa mais arrendar²⁵ a terra do que produzir nela.

O modo de economia familiar, com forte apego às crenças e hábitos tradicionais são transformados pela presença do modo de produção capitalista. As relações de compadrio e de solidariedade vicinais vão sendo substituídas por relações comerciais e trabalhistas. O artesanato passa a ser cada vez menos feito em casa, e cada vez mais produtos industrializados são comprados no supermercado. Com a expansão das pastagens e das monoculturas, a caça e a pesca ficam inviabilizadas. De quase autossuficientes no seu consumo, o caipira entra na lógica consumista (FARIA, 2014).

O caipira depende cada vez mais da cidade, como, por exemplo, para comprar alimentos e outros equipamentos para usos diversos. Com isso, está mais integrado à economia do estado e do país (PIRES, 2002), pode-se citar, como exemplo, o consumo de aguardente industrializada, como também o consumo do café (CÂNDIDO, 1982). Em Estrela do Sul, a monocultura do café teve grande proliferação, com isso, as famílias passaram a deixar de plantar seus pés de café na horta, e passaram a comprar o café empacotado, torrado e moído. Um dos motivos é a facilidade de ir comprar no supermercado, pois socar, torrar e moer o café se torna um trabalho muito difícil e que leva tempo, ainda mais, nos tempos atuais, que cada vez mais os caipiras trabalham

²³ Segundo o Código Civil Brasileiro (art. 1.410): “Dá-se parceria agrícola, quando uma pessoa cede um prédio a outra, para ser por esta cultivado, repartindo-se os frutos entre as duas, na proporção que estipularem.” (FRESSATO, 2009, p. 45).

²⁴ Minha cidade natal.

²⁵ Alugar a terra para outra pessoa plantar.

de forma assalariada, com horários de trabalho pré-estabelecidos, ou seja, o relógio da fábrica também passa a comandar a vida caipira. Fato observado na telenovela Paraíso, em que o personagem Eleutério, em diversas cenas vai à cidade comprar produtos para sua fazenda, seja no bar do Bertoni, na farmácia do seu Vadinho, no posto do Pedro e etc., tanto produtos para a casa como produtos para o uso na fazenda em geral.

A monocultura e o monopólio das terras no Brasil expulsam a população do campo. Como aponta Ribeiro (2006):

No nosso caso, as dimensões são espantosas, dada a magnitude da população e a quantidade imensa de gente que se vê compelida a transladar-se. A população urbana salta de 12,8 milhões, em 1940, para 80,5 milhões, em 1980. Agora é de 110,9 milhões. A população rural perde substância porque passa, no mesmo período, de 28,3 milhões para 38,6 e é, agora, 35,8 milhões. Reduzindo-se em números relativos, de 68,7% para 32,4% e para 24,4% do total (RIBEIRO, 2006, 181-182).

O mercado internacional domina a produção agrícola no Brasil, os agricultores são orientados sobre a época certa de plantar determinada cultura, por analistas internacionais. Seções de jornais dedicadas ao agrobusiness, suplementos agrícolas anunciam roçadeiras, sistemas automáticos de identificação de animais, tratores, mudas já crescidas de árvores, sementes transgênicas (NEPOMUCENO, 2005). “Aquele Caipira Picando Fumo, pintado por Almeida Júnior, em 1893, o legítimo Jeca Tatú ridicularizado por Monteiro Lobato nos seus artigos ‘Velha Praga’ e ‘Urupês’, em 1914, e cantado por Mário de Andrade nos versos de ‘Viola Quebrada’ em 1929” (NEPOMUCENO, 2005, p.27), está aos poucos desaparecendo. No século XX, o desejo de consumo foi apresentado ao homem do campo, que envolvido pela cultura consumista, passa a desejar o padrão de vida burguês (BARSALINI, 2002). Segundo a fala da professora Juliana Bom Tempo²⁶, o consumismo não quer que as pessoas tenham as mercadorias, mais sim despertar o desejo para elas trabalharem mais e mais, para juntarem dinheiro, para tentarem comprar aquele produto da propaganda, que muitas vezes é inacessível e também não lhe trará a felicidade prometida.

²⁶ Professora do curso de dança da Universidade Federal de Uberlândia e do Programa de pós-graduação em artes cênicas da mesma instituição. Fala na disciplina do curso de Mestrado em artes cênicas da Universidade Federal de Uberlândia cursada por mim no primeiro semestre de 2018

Com o passar das décadas do século XX, o caipira foi sofrendo preconceito pelo seu próprio modo de falar, por isso em seguida apresento algumas reflexões sobre o preconceito linguístico que atinge o caipira.

2.7. O modo de falar

No Brasil, os dialetos rurais apresentam pouco prestígio, diferente do que ocorre na Inglaterra onde a linguagem da zona rural é mais reconhecida (BORTONI-RICARDO, 2005). Isso vem “[...] do prestígio da norma culta, imposta pela ação da escola, dos meios de comunicação e do status das classes mais favorecidas” (BORTONI-RICARDO, 2005, p.33).

Os grupos dominantes acabam impondo hábitos linguísticos como forma correta da língua. O brasileiro de origem rural percebe o preconceito contra seu modo de falar, assim, procura adaptar-se a fala urbana. Com isso, surgem dialetos da classe pobre urbana com uma certa uniformidade nas cidades brasileiras, somando-se aos regionalismos específicos (BORTONI-RICARDO, 2005). O autor Santiago Castro-Gómez (2005) pontua destaca que para a concretização do projeto de construção da nação, era necessário a estabilização linguística, para a implementação das leis e para facilitar o comércio.

As variações nas línguas são frutos da história e não são homogêneas, por isso, não existe superior e nem inferior, mesmo nas variações regionais. Os preconceitos com as línguas não passam por critérios linguísticos, são de natureza política e social. O preconceito com o modo de falar caipira vem por serem pessoas de classes sociais pobres, com reduzida escolaridade, e de regiões culturais desvalorizadas (BAGNO, 1999). “Por que se considera ‘desagradável’ o r retroflexo, o chamado r caipira, (...)? Afinal, a mesma articulação retroflexa ocorre em palavras do inglês (...), que ninguém sente como ‘feia’. Em resumo: julgamos não a fala, mas o falante” (ALKMIM, 2004, p.42) feito com base na posição social do falante.

No Brasil existe o mito que a forma correta da língua é a norma culta, por estar presente nos documentos oficiais e ser sistematizada por gramática. Esse preconceito linguístico em um país como o Brasil, com enorme diversidade linguística é prejudicial. Outra dificuldade, é que pessoas que usam variedades linguísticas desprestigiadas tem dificuldades para compreender documentos dirigidos a eles pelo poder público, porque estão na língua padrão (BAGNO, 1999).

O preconceito linguístico se baseia na crença de que só existe, (...), uma única língua portuguesa digna deste nome e que seria a língua ensinada nas escolas, explicada nas

gramáticas e catalogadas nos dicionários. Qualquer manifestação linguística que escape desse triângulo escola-gramática-dicionário é considerada, sob a ótica do preconceito linguístico, “errada, feia, estropiada, rudimentar, deficiente”, e não é raro a gente ouvir que “isso não é português” (BAGNO, 1999, p.40).

O não reconhecimento da diversidade linguística do Brasil pela escola é outro grave problema, porque ao lidar como se o português fosse homogêneo, estudantes provenientes de lugares onde não é usado a norma padrão da língua sentem dificuldades ao entrar em contato com a norma culta, soando como se fosse uma língua estrangeira (BAGNO, 1999). Fato vivido por mim, que em uma aula do curso de teatro da Universidade Federal de Uberlândia, falou como se fala na fazenda de onde ele veio, e o professor disse que ele estava falando errado, talvez o docente também estivesse acometido pela ótica do preconceito linguístico, tendo em vista que não é originário da região.

Eu apresentei esta pesquisa no II Comunica Ciência²⁷ da Universidade Federal de Uberlândia, onde a jornalista Renata Neiva que estava presente na sala, ficou tocada pela temática e deu seu depoimento durante a roda de discussão dos trabalhos apresentados no evento, contando que quando mudou para Uberlândia para apresentar o telejornal MG 2ªedição da TV Integração, as pessoas ligavam na redação para saber de onde ela era, pois diziam que ela falava bonito demais, pois Renata não era da região e tinha um outro sotaque. Renata explicava que as pessoas daqui também falam, só que a seu modo. Nisso, Renata mostra na prática a questão do preconceito linguístico em Uberlândia, e o estigma com o nosso modo de falar em relação a outros modos. É a velha questão de considerar o que vem de fora como melhor.

Neste capítulo abordei o tema do rural, do caipira, do preconceito linguístico e da identidade, no próximo capítulo abordaremos a televisão, as telenovelas e as diferenças de interpretação entre teatro, cinema e TV. A discussão relacionada a temática que foi desenvolvida até o momento aponta contribuições para tentar responder a pergunta lançada no início deste texto sobre como é a representação do caipira na TV e nesse caso específico um caipira contador de causos.

²⁷ O Evento aconteceu em junho de 2019.

3. CAPÍTULO 2 – CARAS E BOCAS EM UM ESPELHO MÁGICO

3.1. Televisão

A consolidação da televisão no Brasil se dá como um meio de integração nacional. Com isso, tem uma possibilidade da construção da identidade nacional pela indústria cultural, pelo viés capitalista, sendo o fio condutor a interligação dos possíveis consumidores no território brasileiro (ORTIZ, 1988).

Milanesi (1978) evidencia que a televisão é o meio, e não o fator que modifica a sociedade, porque os seus programas fazem as pessoas permanecerem em casa ou sair. O surgimento da televisão provocou uma mudança ou adaptação no cinema, na música, no rádio, no circo e na religiosidade. Ocorre uma mudança não só de hábito, por causa da introdução da televisão em casa, mas devido ao êxodo rural, uma modificação de valores. Minha vó conta que no distrito de Chapada de Minas, quando se mudou para lá, só uma casa nessa pequena vila possuía televisão, cuja dona se chamava Maria Carola, e que as pessoas da vila se reuniam nessa casa para assistir TV.

A história da comunicação é marcada pelo surgimento da televisão, por causa do fluxo de informação gerada por ela e por ser uma forma de educação informal, competindo com a família e a igreja, promovendo ideologias e valores, como também sendo referência para os telespectadores (ALMEIDA, 1988).

A televisão tem um grande poder de promover visões de mundo. De acordo com Kellner (2001) a mídia coloca no ar as lutas de cada sociedade, porque para ser lucrativa, precisa gerar a identificação no telespectador.

Kellner (2001) ressalta que a mídia não adota nem o discurso liberal e nem o conservador, mas, vão por vários discursos para conquistar mais audiência. Kellner aponta que na pós-modernidade existe uma coexistência e mistura de tradicional, moderno e pós-moderno.

Existe uma luta desigual entre cultura dominante e cultura popular, na qual a primeira desorganiza e reorganiza a segunda, dessa forma acontecem momentos de resistência e outros de superação (HALL, 2003). Considerando o trabalho de Faria (2014, p. 87) que pontua que não acredita na televisão como soberana no lançamento de atitudes e comportamentos, mas sim em

um processo de negociação entre o que é exibido e quem assiste. Hamburger (2005, p. 79) delineia que mulheres de classe média alta veem as telenovelas destinadas as suas empregadas, e já as empregadas vem as novelas retratando o mundo das patroas. Dessa forma, Martín-Barbero (2004) aponta que a ideia de dominação em mão única, em que o receptor recebe a mensagem como ela é emitida pelos meios de comunicação não se sustenta, pois o receptor reinterpreta a mensagem através do seu contexto, por seu viés cultural.

O poder da televisão de chegar às pessoas é maior que em outras mídias, contudo, nela estão presentes interesses políticos e econômicos. Mesmo assim, a televisão desfaz e refaz identidades coletivas. Nisso, chegamos até as telenovelas que cruza a globalização com as dinâmicas de cada cultura (MARTÍN-BARBERO; REY, 2004).

3.2. Telenovelas

A telenovela tem a capacidade de aliar a estrutura do melodrama com situações da realidade brasileira, sejam elas políticas, culturais, tecnológicas e sociais, é aqui onde está um dos motivos da sua popularidade na televisão (HAMBURGER, 2003)²⁸.

A telenovela se firmou como o principal programa televisivo no Brasil, com atenção voltada para o padrão de qualidade e capital investido, a partir da década de 1970. Nos Estados Unidos, as *soapoperas* continuam dirigidas para o público feminino e no horário da tarde. No Brasil as telenovelas são um investimento seguro para aumentar a audiência (ORTIZ, 1988). Segundo Melo (1988), são três fatores que fazem a telenovela ter um público abrangente: linguagem coloquial, personagens de classe média e o mito da ascensão social.

A telenovela não tem a meta de ser erudita, e configura-se como um produto popular de massa. Brandao; Fernandes (2012) asseveraram que esta presente nas telenovela a estrutura

²⁸ A aproximação da telenovela com a realidade fez surgir diversas pesquisas na área de comunicação e cultura, como por exemplo, “O Brasil antenado: a sociedade da telenovela, de Esther Hamburger (2005), que discute como a narrativa ficcional ajudou a construir e disseminar imagens da nação, incorporando fatos cotidianos da vida política dos anos de 1970, 1980 e 1990” (FERNANDES, 2015, p. 215).

clássica do melodrama, com algumas inovações, geralmente abordando temas universais como as grandes histórias de amor, para alcançar uma grande audiencia.

Calza (1996, p. 60), aponta que “em uma única noite, uma novela pode ser assistida por 10 milhões de telespectadores, enquanto uma peça de teatro talvez seja vista por 500 mil pessoas, em um ano de encenação”. Com seu alcance no Brasil, a telenovela aproxima, cria, afasta e molda a identificação entre o público e os personagens (FARIA, 2014).

Para Távola (1996), a telenovela é o produto que mais reflete a nação brasileira, pois tem grande penetração e assiduidade, retratando o cotidiano. Por isso, houve uma grande expansão e permanência das mesmas.

Segundo Hall (1987) As telenovelas são uma das estratégias representacionais pois constroem uma ideia de pertencimento e uma identidade nacional (BRANDÃO, 2008). As telenovelas trazem a história do povo brasileiro, mesmo que com algumas distorções e parcialidades em relação a história real (FOGOLARI, 2002).

As telenovelas possuem o atributo de misturar a estrutura do documentário com o melodrama, somando público e privado, a ficção e a notícia, o doméstico e o político (LOPES, 2009), assim as telenovelas tornam-se lugares de projeção do espectador (MARTÍN-BARBERO, 1997). Os problemas da nação são retratados nas telenovelas, como também seus personagens são identificados com figuras públicas da realidade, é um processo de verossimilhança, no cruzamento entre imaginário e real (SODRÉ, 1977).

Segundo Lopes (2009) estudando os roteiros de telenovelas, observamos com assiduidade temas de interesse público, como por exemplo, o racismo, a reforma agrária, a corrupção política, as minorias, o coronelismo, entre outros.

A desvalorização do interior já ocorria no Brasil antes da televisão, uma relação de preferência pela urbanização, vista como sinônimo de modernidade (FARIA, 2014). Dessa forma “o prestígio [...] que a televisão desfruta, qualifica-a como mediadora exponencial, uma vez que as trocas simbólicas que opera, convalidam representações socioculturais nas quais se delineia o horizonte primeiro de toda identidade” (TRINTA, 2008, p. 40).

A televisão tem medo de afugentar o público, ao trazer visões de mundo de baixa popularidade, pois com isso, viria a perda de lucratividade (KELLNER, 2001).

As fórmulas já testadas das telenovelas costumam não falhar em audiência, por isso, são repetidas. Não é o aspecto técnico, pois este está sempre evoluindo, mas sim o enredo ligado ao melodrama (MACHADO E BECKER, 2008). O objetivo sempre é a diminuição dos custos e aumento dos lucros, sendo uma realidade em todos os empreendimentos, seja cultural ou comercial, somado aos interesses ideológicos (FRANÇA, 2009).

A TV GLOBO se tornou “um espelho e parte do ideal brasileiro” (WOLTON, 1996, p.159), isso aparece no fato da telenovela fazer parte das conversas cotidianas dos brasileiros. Dessa forma, “o folhetim brasileiro está de tal forma inscrito na identidade e no sonho nacional, que, segundo as épocas, ele é reflexo de todas as histórias” (WOLTON, 1996, p.164).

Existe uma complexidade nas interações entre público e personagens de telenovelas, como por exemplo, pensar que mulheres brancas se identificam com personagens brancas, e mulheres negras com personagens negras, quando muitas vezes isso não acontece, pois as relações estabelecidas são complexas. Dessa forma, é preciso repensar a antiga ideia de mídia manipuladora e público passivo e alienado (HAMBURGER, 2005). Na citação abaixo, Faria (2014) discorre sobre:

Hamburger (2005) acredita que a telenovela, enquanto texto de mídia, possibilita diversas leituras ou interpretações. Quando não se reconhecem nos conteúdos de uma trama, os telespectadores o relacionam com outros segmentos da população. Portanto, podemos pensar nas telenovelas rurais não como um produto destinado ao público interiorano, e sim como um texto midiático que atinge diferentes públicos, inclusive habitantes dos grandes centros. Isto explica o pensamento do autor Benedito Ruy Barbosa (2008) de que as pessoas que vivem a agitada vida citadina gostam de chegar a suas casas e apreciar, através da TV, o cotidiano e as belas paisagens interioranas, ao mesmo tempo em que as populações das pequenas cidades se identificam com as telenovelas rurais (FARIA, 2014, p. 76).

No processo de comunicação estão presentes a intenção do autor, a polissemia da imagem, o som e o público/receptor. Mesmo que a essência seja majoritariamente recebida, contudo, os buracos entre emissão e recepção, podem ser fundamentais, pois estão de acordo com o contexto cultural de cada receptor, porque a mensagem possui ambiguidades. Dessa

forma, o sentido da mensagem pode tanto ir de acordo com os objetivos do autor, como surgir outros significados, ou seja, a reconstrução e transformação do sentido (WOLTON, 1996).

Com isso, todos assistem a mesma telenovela, mas nenhuma pessoa irá ver a mesma coisa, porque ao receber a mensagem o público modifica seus sentidos em relação com suas referências socioculturais (WOLTON, 1996). Dessa maneira, Wolton (1996) destaca que a televisão permite a participação à distância, sem restrição e de forma livre, assumindo o papel de círculo social, sendo assim um mecanismo de libertação.

O que a telenovela mostra entra na concorrência com a identidade construída pela escola, família, sociedade. Assim, a representação e a identificação é a partir da interação e não da passividade, portanto, ocorre uma troca entre telespectador e telenovela (WOLTON, 1996,). Para Almeida (1988) a telenovela compartilha e disputa com a família, a escola e a igreja, a função educativa de valores morais (ALMEIDA, 1988).

As telenovelas foram as grandes responsáveis pela consolidação da audiência da Rede Globo na década de 1970. Conservando o estilo melodramático, mas com boa carga folhetinesca, as telenovelas passaram a mostrar o ideal do que é ser moderno, na relação com a moda e comportamento (HAMBURGER, 2005).

A realidade nas telenovelas é mais feliz e colorida que a do nosso país. Os ricos vivem nos seus luxos e a vida dos pobres não é só miséria e exploração. O enredo se move em torno dos ricos numa relação de proximidade com os pobres. Transferindo isso para as telenovelas rurais, temos as grandes fazendas (RAMOS, 1986).

3.2.1. Telenovelas rurais

O ambiente urbano é muito presente nas telenovelas, em especial o do Rio de Janeiro, que passou a ser chamado de “cultura zona sul”, pela apresentação dos modos de vida presente nos bairros cariocas tais como Ipanema, Leblon, Gávea, etc. Por um lado, pode ser pelo fato da rede Globo de televisão se localizar na cidade do Rio de Janeiro (FARIA, 2014). Já Ramos (1986) postula que não ocorre a ambientação das telenovelas em outras regiões do Brasil, pois não seria interesse do projeto de preservação do capitalismo, na sua hegemonia económica e cultural.

Ocorre uma prevalência de tramas urbanas em relação as rurais na televisão brasileira. No final da década de 1980, com a exibição da telenovela “Pantanal” de Benedito Ruy Barbosa, na Rede Manchete, o rural ganha protagonismo. Como vivemos em um país com a maior parte da população urbana, a predominância de tramas urbanas torna-se compreensível, devido ao fato de ser a maioria do mercado consumidor (TÁVOLA, 1996).

Quando as telenovelas se passam no interior do Brasil, é criada uma cidade fictícia, que pode ser uma fuga da realidade interiorana do Brasil ou uma liberdade de criação nos personagens caricatos/cômicos, nas situações e nos acontecimentos, que poderiam soar como falsos se fosse de uma cidade verdadeira do interior. Já no caso do ambiente urbano, as telenovelas se passam na sua maioria nas cidades de São Paulo ou no Rio de Janeiro (FARIA, 2014). Pode-se inferir também, que em metrópoles como as duas cidades citadas acima, existe uma maior diversidade de situações, de pessoas, e que os acontecimentos são mais críveis, do que quando se aborda por exemplo, uma cidade do interior como Estrela do Sul (MG), que tem uma população pequena e característica. Já nas metrópoles, o fluxo de pessoas é extremamente maior, tendo a ideia de que tudo é possível. A telenovela Paraiso apresenta uma cidade do interior fictícia, que leva o mesmo nome da telenovela, essa cidadezinha é localizada ficcionalmente no estado do Mato Grosso.

As novelas refletem, de certo modo, a maneira de ver o mundo dos brasileiros; elas têm “algo a dizer” sobre o Brasil. Dessa forma, um elemento sempre presente nas novelas e que se mostra “bom para pensar” a sociedade brasileira é a oposição entre tradição e modernidade. Neste caso, a tradição é representada por valores que enaltecem a família, a hierarquia e a obediência a regras menos liberais, enquanto a modernidade está ligada à idéia de inovação, de novos hábitos de costumes mais liberais e de um estilo de vida que pressupõe o consumo de certos bens de consumo. Na maior parte das telenovelas, há uma clara tendência para a conciliação entre tradição e modernidade: escolhas individuais e valores mais liberais conciliados com as expectativas do núcleo afetivo-familiar (STOCCO, 2009, p.205).

Na década de 1990, houve uma grande valorização da ruralidade nas telenovelas, com telenovelas como “Renascer” e “O Rei do Gado”, exibidas no horário nobre²⁹ da Rede Globo.

²⁹ Horário com maior audiência da televisão.

Além do fato, do horário das 18 horas ter frequentemente telenovelas com temáticas interioranas (FARIA, 2014).

A telenovela que inaugurou o horário das 18 horas da Rede Globo foi “Meu Pedacinho de Chão” (1971), como também a carreira de novelista rural de Benedito Ruy Barbosa, sendo uma coprodução da emissora com a TV Cultura. Benedito considera a primeira telenovela educativa da TV no Brasil, como também um marco das telenovelas rurais (FARIA, 2014).

Com Meu pedacinho de chão, consegui provar que se podia fazer novela com uma temática rural brasileira. A novela tratava de técnicas de plantio, de vacinação, e falava de moral e cívica, sem abordar nada que algum juiz pudesse achar inapropriado. Ainda assim, tive problemas com uma cena na qual o personagem Giramundo ensinava os caboclos a cantar o hino nacional³⁰. Ele era um maestro. Tocava violão e cantava músicas caipiras em cenários que reproduziam uma venda de beira de estrada e uma escola (BARBOSA, 2008, p. 211).

Na modernização das telenovelas, a Rede Globo, fez uma divisão das telenovelas por horários de acordo com o público alvo. O horário das 18 horas apresenta temas românticos, adaptações de romances, com foco em adolescentes, donas de casas e empregadas domésticas. No horário das 19 horas são telenovelas leves com foco no humor. Com o horário das 20 horas são apresentados temas do cotidiano e questões familiares, com foco na família. A faixa das 22 horas é para telenovelas experimentais. Essa divisão é resultado do Departamento de Pesquisa e Análise da Rede, com a meta de fazer um crescente de audiência (CAMPEDELLI, 1987). A faixa das 20 horas, atualmente passou para as 21 horas, já a faixa das 22, vai ao ar às 23 horas, passando a partir de 2017 a ser chamadas de “superséries”³¹.

As telenovelas das 18 horas também são conhecidas como as “novelas das vovós”, pois com as tramas rurais, as pessoas mais velhas se identificam com suas vivências no campo, e de certa forma saciam um saudosismo (FARIA, 2014). Durante banca de seleção de projetos para o Mestrado em Artes Cênicas da Universidade Federal de Uberlândia, a professora Renata Meira³², contou que sua mãe ao assistir a telenovela “Êta Mundo Bom!” reconhecia personagens que se

³⁰ Telenovela exibida na época da ditadura militar no Brasil.

³¹ Devido ao grande êxito das séries de televisão estadunidenses no mundo todo, na última década as telenovelas sofreram grande influência das séries internacionais.

³² Professora do curso de teatro da Universidade Federal de Uberlândia. Entrevista realizada em novembro de 2017.

assemelhavam a seus parentes. Renata conta que sua mãe sempre dizia: “Olha esse personagem parece o tio fulano de tal!”.

Algumas novelas brasileiras que tratam de temas rurais são: A telenovela “Verão vermelho” escrita por Dias Gomes e exibida pela Rede Globo durante a ditadura militar, retratou o poder local dos coronéis, jagunços e as disputas políticas, foi ambientada na Bahia (MATTOS, 2002).

Em 1970, a Rede Globo exibe a telenovela “Irmãos Coragem” de autoria de Janete Clair. O enredo se passa na fictícia cidade de Coroado, localizada no interior de Goiás. A trama abordava a questão do garimpo, e a disputa entre (FERNANDES, 2015) “o justiceiro João Coragem e o coronel Pedro Barros. O personagem Pedro Barros incorporou o mito dos coronéis do sertão brasileiro na busca pelo poder e domínio dos espaços locais” (FERNANDES, 2015, p. 222-223).

“O Bem-Amado” (1973) foi escrita por Dias Gomes, por retratar o poder do coronelismo no sertão baiano, o governo militar censurou a telenovela. O personagem principal é o corrupto prefeito Odorico Paraguaçu da fictícia cidade de Sucupira (SADEK, 2008).

Com “Saramandaia” (1976), o autor Dias Gomes volta a satirizar os coronéis, trazendo a disputa por poder político dos fazendeiros Tibério Vilar e Zico Rosado, com muitos jagunços para fazerem suas leis serem cumpridas, a telenovela foi exibida dentro do período mais forte da ditadura militar. A telenovela foi um marco da chegada do realismo fantástico (FERNANDES, 2015). Em 2013 a Rede Globo, fez um *remake* de “Saramandaia” onde essas críticas puderam ficar mais claras.

A adaptação da “obra Gabriela, cravo e canela, de Jorge Amado, foi exibida pela primeira vez em 1975 pela Rede Globo. A minissérie, ambientada em Ilhéus, fazia alusão ao poder dos coronéis do cacau no início do século XX” (FERNANDES, 2015, p. 223), com suas diversas falcatruas políticas, jagunços e prostitutas, com violência doméstica e submissão da família (FERNANDES, 2015). Em 2012, a Rede Globo fez um *remake* de “Gabriela”, no qual toda a crítica ao poder dos coronéis, ao machismo foi mais evidenciada, porque na primeira versão, a telenovela foi ao ar durante a ditadura militar.

“Baseadas nas obras de Jorge Amado, a telenovela Terras do Sem Fim e a minissérie Tenda dos milagres foram adaptadas e exibidas pela Rede Globo em 1981 e 1985, respectivamente” (FERNANDES, 2015, p. 224). Ambas trazem o controle dos trabalhadores e a violência praticada pelos coronéis no interior da Bahia (FERNANDES, 2015).

Uma das telenovelas rurais marcantes foi “Roque Santeiro” (1995), escrita por Dias Gomes e Aguinaldo Silva³³. Dez anos antes, a trama foi censurada pela ditadura. Uma das marcas autorais de Dias Gomes era a inovação nas temáticas abordadas como também uma saída do melodrama tradicional. Fato contribuído na década de 1980 pela abertura política, pois O Brasil vinha de uma ideologia desenvolvimentista com valorização das cidades. É possível ver a cidade fictícia de Asa Branca como uma representação da sociedade brasileira (FARIA, 2014).

A telenovela “Roque Santeiro” traz o saudosismo da cidadezinha do interior, nas relações de proximidade, que todos se conhecem, com as relações de amizade e compadrio, bem diferente das metrópoles, com muita violência e que as pessoas são mais anônimas. Um dos êxitos de “Roque Santeiro” foi trazer o bucolismo das cidades do interior como também personagens caricatos em divertidas brigas, fato também visto em “O Bem Amado” (Rede Globo, 1973), outra telenovela de Dias Gomes, sendo a primeira em cores no Brasil (MELO, 1988).

Um dos destaques de “Roque Santeiro” é o personagem Sinhinho Malta, interpretado pelo ator Lima Duarte, um coronel da cidade de Asa Branca que se beneficia com a morte de Roque Santeiro, interpretado pelo ator José Wilker, que passa a ser tido como santo pelo povo. O estereótipo do coronel brasileiro está representado em Sinhinho Malta, ou seja, aquele que é religioso indo na missa aos domingos e faz grandes doações para a igreja, domina toda a cidade, como a polícia, o cabaré, protege ou mata quando necessário. O coronel está presente em muitas telenovelas rurais e de épocas (ALMEIDA, 1988).

A telenovela “Roque Santeiro” retrata uma infinidade de arquétipos com personagens caricatas, como se fosse um resumo de muitas cidades brasileiras, onde estão presentes: “a

³³ Quanto a autoria da telenovela, existe uma polêmica, pois Dias Gomes ficou doente e Aguinaldo Silva escreveu parte da trama sozinho, mas os rumos dos personagens desagrado Dias Gomes. Ao voltar, Dias Gomes finaliza a telenovela sozinho, e Aguinaldo Silva critica o fim dado aos personagens. A crítica atribuem a autoria a Dias Gomes, por ele ser mais famoso e também ser o autor da peça que deu origem a telenovela (SACRAMENTO, 2012).

corrupção dos poderes públicos, o poder da Igreja, o domínio dos coronéis, os pseudo-intelectuais, os oportunistas do comércio, a falsa moral, etc" (ALMEIDA, 1988, p.90).

A telenovela "Roque Santeiro" apresenta a construção do mito na figura de um santo milagroso, como também acontece em "Paraíso" (2009) com os protagonistas Zeca, interpretado pelo ator Eriberto Leão, e Maria Rita, interpretado pela atriz Nathália Dill, ou seja, o "Filho do Diabo e a Santinha". No caso de "Roque Santeiro", o final não segue o padrão do final feliz, pois Sinhозinho Malta continua como coronel poderoso e tendo um romance com Porcina, e Roque continua como santo. Já em "Paraíso" isso não ocorre, pois, os personagens protagonistas vão se afastando tanto do diabo como da santa, e ficando juntos no final (FARIA, 2014). O misticismo também aparece em "Pantanal" (1990):

A novela propunha uma viagem ao "coração do Brasil", em busca de um saber popular original. Os elementos são ecléticos. O Velho do Rio, por exemplo, é uma figura fantasmagórica, representada com recursos de transparência visual, um espírito ancestral que habita as imediações da sede da propriedade de Leônico, o viúvo, coronel às avessas, que fez o caminho da metrópole para o campo periférico, onde se enamora da criada, nativa da região, com quem tem um filho e termina por casar. O Velho do Rio aconselha viventes especialmente sensíveis para perceber e respeitar sua presença, de força tradicional e transcendental (HAMBURGER, 2005, p. 125).

A partir de 1969, Dias Gomes assina um contrato com a Rede Globo, com o objetivo de atingir e conscientizar um grande público popular, pois no teatro, a burguesia era majoritariamente o seu espectador (SACRAMENTO, 2012). As obras de Dias Gomes são marcadas pelo engajamento, a maioria localizada no Nordeste, com o objetivo de fazer uma representação do Brasil, não tanto preocupado com a exaltação do bucolismo, das belezas naturais e dos costumes, mas sim com uma crítica voraz à moral católica-burguesa e à política (FARIA, 2014).

Já Benedito Ruy Barbosa prioriza a ambientação interiorana, pois é seu universo, devido ao fato de ter nascido em Gália, interior do estado de São Paulo. Suas telenovelas também abordam outras temáticas, como imigração dos italianos, questões políticas. Seu objetivo primordial, porém, é a valorização e divulgação da cultura caipira. Desde a década de 1970, o

autor escreve telenovelas rurais, sendo o divisor de águas na sua carreira a telenovela “Pantanál” (1990) na TV Manchete (FARIA, 2014).

Segundo Edmara Barbosa³⁴, nas telenovelas de Benedito Ruy Barbosa, as histórias nascem de sua própria experiência de vida, pois ele mesmo se considera caipira. “O universo rural é um ambiente que ele domina bem, porque conhece, e acho que isso está presente tanto no texto, quanto na imagem e nos personagens que ele constrói” (BARBOSA, 2018)³⁵. Edmara Barbosa comenta que o cenário onde as telenovelas se passam é muito importante, mas o encanto do público vem mesmo da emoção e profundidade das histórias que seu pai escreve. O público se identifica com os personagens pois são críveis, reais, tendo vida própria, sendo isso, a meu ver, pode ser considerado como o estilo do autor que costuma despertar no público grandes emoções.

Aguinaldo Silva também escreve telenovelas interioranas, tais como "Tieta" (1989), "Pedra sobre pedra" (1992), "Fera Ferida" (1993) e "A indomada" (1997). Dessa forma, somando-se as telenovelas de Benedito Ruy Barbosa, vemos o investimento em telenovelas rurais na Rede Globo na década de 1990, aliado ao sucesso dessas tramas. “A Indomada” passa em uma cidade fictícia do litoral, mas por retratar uma pequena cidade fictícia pode ser incluída nas telenovelas rurais (FARIA, 2014).

As novelas regionais e de época têm maior receptividade no público masculino devido a presença dos modos de organização patriarcal nas suas narrativas (CALZA, 1996). Como por exemplo, a telenovela “Renascer”:

Renascer, de Benedito Ruy Barbosa (no ar pela Rede Globo, em 1993), construiu com transparência o sistema codificado de poder e dominação de oligarquias ainda atuantes na região produtora de cacau do nordeste brasileiro através de seu excelente José Inocêncio (Antônio Fagundes) – um jagunço arquetípico talhado aos moldes da literatura de cordel. Lembrar o rito de iniciação pelo qual o personagem passa no início da história (costurado vivo), as alianças que faz (pacto com o demônio) para reinar absoluto e por direito de conquista naqueles cafundós. Renascer recoloca e coloca em desfile o que é de valor para o macho: mulheres bonitas, de uma luxúria materializada. Um clima de desordem erótica se instala quando Ritinha (Isabel Filardis) cavalga. As mulheres de renascer existem para os homens, de corpo presente ou guiando-lhes o

³⁴ Filha do autor Benedito Ruy Barbosa e responsável pela adaptação da segunda versão da telenovela Paraíso em 2009.

³⁵ Entrevista concedida a mim em 2018 via e-mail.

pensamento mesmo depois de mortas como Maria Santa (Patrícia França) (CALZA, 1996, p. 57-58).

A estrutura da família patriarcal está presente em algumas das telenovelas de Benedito Ruy Barbosa, onde os protagonistas possuem na maioria das vezes muitos filhos homens, já em outras telenovelas rurais, como Cabocla (*remake* feito pela Rede Globo em 2004) e Sinhá Moça (*remake* feito pela Rede Globo em 2006), os coronéis só têm uma filha (HAMBURGER, 2005). Os filhos não são tão apegados à terra quanto os pais, muitas vezes se deslocam para as metrópoles, como por exemplo, em “Pantanal” e em “Renascer”. Desse modo, destaca-se aqui o choque entre rural e urbano, temas recorrentes nas telenovelas rurais (BALOGH, 2002).

A telenovela “Paraíso” (2009) se distancia das tramas comuns, pois o casal de protagonistas filhos de fazendeiros, passa alguns anos estudando no Rio de Janeiro. O personagem Zeca, protagonista da telenovela “Paraíso”, não dá muito valor aos seus títulos e nas suas duas graduações, retorna para Paraíso, nome da cidade fictícia da trama, passando a viajar como líder da comitiva de gado. Já no final da trama, Zeca funda uma cooperativa de fazendeiros, pois a prefeitura da cidade está falida e a cidade possui muitos problemas. Por sua vez, Maria Rita³⁶ deixa o convento no Rio de Janeiro, pois não quer mais ser freira, e retorna para Paraíso, passando a se dedicar na cidade a alfabetização de adultos (FARIA, 2014).

Lendas, religiosidades e grandes fazendas são muito marcantes nas telenovelas rurais, somando-se a ingenuidade de certos personagens pelo viés cômico. A questão da ingenuidade é vista como deficiência cultural, reforçando traços da caipira com desqualificação intelectual. Já as cidades são postas como ameaçadoras, glamorosas, liberais e atraentes (HAMBURGER, 2005). Uma simplificação aliada ao exagero de uma característica comportamental específica que produz um estereótipo (TRINTA, 2008). Benedito Ruy Barbosa caracteriza seus personagens como pessoas comuns do interior brasileiro com a meta de quebrar o estereótipo. Então, temos pessoas de bom coração, singelas, com alguns suaves traços de comicidade, não deixando de retratar um Brasil com fortes laços patriarcais (ARAÚJO, 2004).

A telenovela “Pantanal” (1990, TV Manchete), escrita por Benedito Ruy Barbosa, marca a teledramaturgia nacional, pois representa uma fuga do padrão estabelecido, trazendo uma

³⁶ Protagonista feminina da telenovela, está prestes a se tornar freira.

linguagem diferente, com um ritmo lento e cenários naturais (HAMBURGER, 2005). Essa telenovela foi referência e inspiração para as telenovelas rurais das décadas seguintes. Na rede Globo, o autor Benedito atuava no horário das 18 horas, e com “Pantanal” ele chega no horário nobre³⁷ da TV (FARIA, 2014). As características que marcam a revolução de “Pantanal” são “[...] ‘planos de longa duração, a presença marcante da música, a natureza como personagem principal, as tomadas externas, os personagens místicos e uma ambientação que foge totalmente ao eixo Rio-São Paulo’” (FARIA, 2014, p. 96). O choque entre o moderno e o selvagem, evidencia um Brasil que o público não assistia nas telenovelas, devido a maciça presença de tramas eixo Rio-São Paulo (FARIA, 2014). Como fala Benedito Ruy Barbosa:

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. Tanto que, no fim da vida, larguei São Paulo e comprei um sitiozinho. Lá estou no meio do mato, é duro me tirar dali. O ser humano é muito importante. Se você parar para observar os personagens numa roda, vai se encantar. Cada um tem uma história para contar, seja ela cômica ou trágica. Se você souber ouvir, vai se enriquecer com essas histórias. É legal falar do ser humano. No interior, há personagens fantásticos, que deixamos morrer na memória porque ninguém quer transformar suas histórias em contos, versos, seriados ou filmes. Mas eles são muito ricos. Eu vivo um pouco nesse universo. Tenho fama de ser falador, gosto de uma boa prosa, mas, quando chego nesses redutos, só fico ouvindo. Não tenho nada para falar. Tenho mais é que ouvir (BARBOSA, 2008, p. 234).

Segundo Pallottini (1998) a estrutura de uma telenovela é semelhante com a de uma árvore: as raízes são a visão de mundo do autor e a sua filosofia de vida; o tronco é a história central; os ramos seriam as histórias paralelas em conexão com a principal. Os princípios do autor são muito importantes para a construção de uma telenovela (PALLOTTINI, 1998). “As raízes dão a base do trabalho do autor. É fundamental que o autor (ou autores) tenha uma visão de mundo, seja ela qual for, que transpareça na obra” (PALLOTTINI, 1998, p. 59). O que fala Renata Pallottini dialoga com as afirmações de Benedito Ruy Barbosa, pois este relata que muitos de seus personagens foram pessoas que ele encontrou na vida (FARIA, 2014). Benedito diz: “Esse é o meu universo. Eu seria incapaz de escrever uma história sobre Ipanema, Leblon ou

³⁷ Principal horário de exibição de telenovelas pela Rede Globo de televisão, atualmente, esse horário é o das 21:30. Na década de 1990 o horário nobre era as 20:00.

Copacabana. Não me atreveria. Então, que me deixem falar sobre o sul de Minas, Goiás, interior de São Paulo” (BARBOSA, 2008, p. 233).

A contraposição entre o campo e a cidade é presente nas telenovelas rurais, ou seja, mostrando a vida no interior e a vida na metrópole, a tradição *versus* a modernidade. O romance entre Juma Marruá, a mulher-onça e o jovem da cidade Jove, é um exemplo disso na telenovela “Pantanal” (FARIA, 2014). De acordo com Martín-Barbero; Rey (2004) que “classificam o desencontro do nacional com o regional como uma contradição da modernidade presente nas obras de ficção televisiva” (FARIA, 2014, p. 98). Ocorre uma tentativa de centralizar a cultura mesmo em um país plural, nisso está o desencontro, por esse motivo então ocorrem lutas entre regiões para terem reconhecimento como partes do nacional (BARBERO; REY, 2004).

O Pantanal retratado e mostrado na TV Manchete em 1990 é imaginado e recriado por Benedito Ruy Barbosa e pelos diretores da telenovela, que faz parte do processo de ambientação de qualquer telenovela. De acordo com “Hall (1987), a representação normalmente é um olhar do outro sobre um grupo, especialmente numa situação de relação de poder” (SCHNORR, 2011, s/p). Os representantes da classe camponesa retratados na telenovela não estão em posição de escolher como serão representados (SCHNORR, 2011). Fato observado nas situações retratadas na trama não terem correspondência com a realidade do local em questão. Mesmo que o autor tenha familiaridade com o interior, sua visão do Pantanal brasileiro, não é de um morador local, mas sim de um visitante.

Destaco aqui alguns costumes do homem pantaneiro que erroneamente são retratados nas telenovelas brasileiras. Por exemplo: podemos citar o fato de não existir picada de sucuri, só os homens pantaneiros tem o costume de tomar banho nus no rio, e não as mulheres, o berrante só é tocado na frente da boiada, como também o boi selvagem não é chamado de marruá e sim denominado de bagual. Porém, isso não impede a identificação do povo do local com a telenovela e que se vejam representados durante o enredo da narrativa (MACHADO; BECKER, 2008).

A trilogia de Benedito Ruy Barbosa pode ser considerada um potente indicador de dados da realidade brasileira como uma crescente riqueza rural, uma valorização desse tipo de cultura na música, na indumentária, na expansão dos rodeios, entre outros. As novelas podem ser também um veículo privilegiado para divulgação de problemas que

vêm sendo protelados ou insuficientemente enfrentados, como o da reforma agrária. As obras podem ser, igualmente, um forte indicador de carências enraizadas no imaginário do brasileiro que estão a exigir uma atenção maior. Procuramos apontar alguns: a nostalgia da família nuclear, do paraíso perdido, da simplicidade nas pessoas, a busca de um herói, de um líder carismático (BALOGH, 2002, p. 185).

Outra telenovela rural foi "A história de Ana Raio e Zé Trovão" (1991, TV Manchete), foi escrita por Marcos Caruso e Rita Buzzar, foi gravada em externas³⁸, com nenhuma cena em estúdio, sendo a primeira e única telenovela itinerante do Brasil. Para gravá-la a equipe de produção usou oito cidades em seis estados brasileiros. O enredo principal era o romance dos protagonistas Ana Raio com Zé Trovão, e a busca pela filha sequestrada da protagonista. Era retratado o cotidiano de uma companhia de rodeios, em relação as características de cada cidade (FARIA, 2014).

Na década de 1990, houve uma maior quantidade de telenovelas rurais, no total foram exibidas sete tramas rurais no horário nobre da Rede Globo, e outras seis que se passavam na cidade do Rio de Janeiro, isso por influência do sucesso de "Pantanal", que demonstrou ser possível ter grandes audiências com tramas fora do eixo Rio-São Paulo. Nessa década, o interior ganhou evidência, prova disso, foi o sucesso da música sertaneja (STOCCO, 2009). Em seguida, e muito suscintamente, cito algumas telenovelas brasileiras³⁹ que apresentaram como tema as questões rurais do interior do Brasil.

A telenovela Terra Nostra (1999) escrita por Benedito Ruy Barbosa, mostra a chegada de imigrantes camponeses italianos para trabalhar nas fazendas de café do Brasil, substituindo a mão de obra escrava.

A telenovela "O Cravo e a Rosa" (2000) foi inspirado em A Megera Domada de Shakespeare, e traz o fazendeiro Petruchio, interpretado pelo ator Eduardo Moscovis, produtor de queijos em uma fazenda falida, em uma relação de amor e ódio com a filha do banqueiro, Catarina, interpretada pela atriz Adriana Esteves (MEMÓRIA GLOBO, 2000).

³⁸ Gravações feitas fora dos estúdios da emissora ou da cidade cenográfica de uma telenovela.

³⁹ Produzidas pela Rede Globo de televisão.

A telenovela Cabocla (2004) foi uma adaptação do romance homônimo de Ribeiro Couto. A narrativa se desenvolve no espaço rural, abordando a rivalidade entre dois coronéis, Boanerges e Justino, dando ênfase à prática do voto de cabresto feito pelos coronéis (FERREIRA, 2012).

A minissérie “Um só coração” retrata “a linha das oligarquias cafeeiras de São Paulo, [...] escrita por Maria Adelaide Amaral e Alcides Nogueira e exibida pela Rede Globo em 2004, narrou a trajetória do coronel Totonho Souza Borba” (FERNANDES, 2015, p. 225), um representante da decadente elite cafeeira paulista que trazia inúmeras características conservadoras e preconceituosas do período da República Velha (FERNANDES, 2015).

Na telenovela “Chocolate com Pimenta”, a protagonista Ana Francisca, interpretada pela atriz Mariana Ximenes, após seu pai ser assassinado por grileiros no sul do Brasil, vai morar no sítio da sua vó, na fictícia cidade de Ventura. Sofre preconceito das pessoas da cidade, por ser a neta da caipira verdureira (MEMORIA GLOBO, 2004).

A telenovela de época Alma Gêmea (2005), tem um núcleo caipira de grande destaque na trama, onde era mostrado o cotidiano em um sítio e a relação dos habitantes com os animais. A personagem Mirna, interpretada pela atriz Fernanda Souza, conversava com a sua pata de estimação chamada Doralice. Aqui já começa a mostrar a relação com a cidade, pois os três personagens do sítio trabalhavam na cidade.

A telenovela América (2005) escrita por Glória Perez tem como tema central a história do peão de boiadeiro Tião, interpretado pelo ator Murilo Benício, mostrando toda a sua ascensão para um peão famoso internacionalmente. Parte da trama se passa em uma cidade fictícia chamada Boiadeiros, com uma festa de peão semelhante a de Barretos (SP). A telenovela retrata todo esse ambiente *country* vindo dos EUA e mesclado com o rural brasileiro.

A telenovela Araguaia (2010) tem como temática a relação de fazendeiros poderosos com o povo na região que dá nome a telenovela. Discutindo como esses fazendeiros usam do seu poder para controlar a política local em benefício próprio, personificado no personagem Max, interpretado pelo ator Lima Duarte.

A telenovela “Morde & Assopra” (2011), apresenta uma trama que se passava na cidade de Preciosa e o protagonista era o fazendeiro Abner, produtor de café. Esta trama abordava a corrupção nas prefeituras das cidades do interior.

A telenovela *Cordel Encantado* migrou “da literatura de cordel para a teledramaturgia, [...] escrita por Duca Rachid, Thelma Guedes e Thereza Falcão, exibida em 2011 pela Rede Globo, incorporou na narrativa fantástica no cenário fictício de Brogodó” (FERNANDES, 2015, p. 225-226), localizada no sertão nordestino, retratava o autoritarismo dos coronéis, presente na exploração dos trabalhadores rurais (FERNANDES, 2015).

A minissérie “*Amores Roubados*” “[...] exibida pela Rede Globo em 2014, atualizou a saga do coronelismo ao transformar as fazendas de cana-de-açúcar e cacau em plantações de uva e vinícolas de exportação de vinho” (FERNANDES, 2015, p. 226). Localizada no Vale do São Francisco, tem no personagem de Jaime Favais, o latifundiário que, com seus jagunços, impõe a autoridade e o medo à população. (FERNANDES, 2015).

A telenovela “*Velho Chico*” (2016) escrita por Benedito Ruy Barbosa e Bruno Luperi Barbosa marca o retorno do rural ao horário das 21 horas. A trama se passa em uma cidade fictícia chamada Grotas de São Francisco, que foi fundada pela família do Coronel Saruê, que comanda a política e a economia da região. A história traz o povo lutando contra a tirania do coronel Saruê, representado na liderança do personagem Santo dos Anjos. Um outro ponto a ser destacado na trama dessa telenovela, é a volta do neto do Coronel para a fazenda, vindo da França, que com suas ideias revolucionárias quer implementar uma agricultura sustentável e orgânica na fazenda, e que vai contra às ideias de seu avô (FARIA, 2016).

A telenovela “*Êta Mundo Bom!*” (2016) apresenta a vida em uma fazenda caipira, na relação patrão e empregado, no desempenho das atividades da mesma. Inclusive o Candinho, personagem protagonista, quando é expulso da fazenda, migra para a cidade de São Paulo e enfrenta o choque cultural, típico das diferenças entre o rural e o urbano. Como o “Candinho” leva consigo o seu amigo burro, o “Policarpo”, ele tem uma relação de amizade com o burro. Isso é motivo de estranheza para os personagens da cidade. A telenovela foi baseada na história do livro “*Cândido*” de Voltaire e no filme “*Candinho*” de Mazzaropi de 1954⁴⁰ como também no conto de Monteiro Lobato – “*O Comprador de Fazendas*”.

⁴⁰ Disponível em <<http://extra.globo.com/tv-e-lazer/novela-eta-mundo-bom/nova-novela-das-seis-eta-mundo-bom-tem-mundo-caipira-como-pano-de-fundo-alem-de-romance-vilania-pitadas-de-humor-18485652.html>> Acesso em 16 de agosto de 2016.

3.3. Paraíso

Em 2009, a Rede Globo fez uma segunda versão da telenovela “Paraíso” para o horário das 18 horas, com adaptação de Edmara Barbosa e colaboração de Edilene Barbosa, filhas de Benedito Ruy Barbosa, autor da telenovela original. O enredo da telenovela foi um desafio para que um casal de apaixonados ficassem juntos, permeados por elementos da cultura caipira, como os “causos” e lendas (FARIA, 2014). Os “causos” presentes na telenovela “Paraíso” são a parte central desta pesquisa, pois, foram analisados os ‘causos’ de Eleutério e como esses “causos” repercutem nos moradores da região, produzindo situações cômicas.

A história de amor impossível está presente em “Paraíso”, sendo uma das características marcantes do Melodrama. Paraiso traz o amor entre a “Santinha e o Filho do Diabo”. O que impede a união dos protagonistas são duas lendas da cidade, onde estão as fazendas de seus pais. No caso de Maria Rita, é conhecida como Santinha, pois sua mãe a beata Mariana, interpretada pela atriz Cássia Kiss, incutiu na população local a crença de que a filha seria fazedora de milagres e por isso deveria tornar-se freira. Já com o Zeca, interpretado pelo ator Eriberto Leão, é dito que ele é “filho do diabo”, porque seu pai Eleutério Ferrabrés, interpretado pelo ator Reginaldo Faria, é um fazendeiro que guarda um diabinho preso dentro de uma garrafa, somando-se ao fato da mãe de Zeca ter morrido no parto, o que aumenta a crença no causo (FARIA, 2014).

A história central da telenovela Paraíso, ou seja, da impossibilidade de amor entre uma “santinha e um filho do diabo”, uma relação entre o sagrado e o profano, pode ser entendida como um grande causo caipira, indo de encontro ao que aborda Martín-Barbero e Germán Rey (2004) que as telenovelas tem ligação com a cultura oral, que as lendas de heróis e contos de terror e mistério se deslocaram do campo e foram em direção das cidades, por isso são exploradas nas narrativas televisivas (FARIA, 2014). Na próxima seção tratarei do personagem televisivo e suas características.

3.4. O personagem

A palavra personagem tem origem no latim persona - que significa máscara. Ao longo dos tempos, o substantivo foi tendo diversos sentidos, no século XV, significava uma pessoa respeitável, com um papel importante na sociedade. Com o passar do tempo, foi relacionado com o teatro, passando a ser os papéis de uma peça. Desse modo, o personagem é o ser humano representado na obra de arte (ANDRADE, 2009).

Os personagens são centrais na ficção, pois movem a narrativa, estabelecendo uma ligação entre o público e o enredo. Com a força dramática e simpatia, o personagem gera a identificação no telespectador. Os textos narrativos são construídos pelos desejos, aspirações, sonhos e projetos dos personagens (ANDRADE, 2009). O que move as narrativas são as ações das personagens em busca dos seus objetivos (BALOGH, 2002).

Dentro de uma telenovela pode existir personagens planas e personagens esféricas ou redondas. As personagens planas são definidas mais suscintamente, pois suas características não sofrem alterações ao longo do andamento da narrativa (FORSTER, 2005). Esse tipo de personagem é lembrado pelos telespectadores quando são associados a bordões⁴¹. É uma categoria que se subdivide em tipos e caricatura. Os tipos são peculiares, mas não chegam à deformação, já a caricatura se caracteriza por ser- uma qualidade única é estendida ao extremo (ANDRADE, 2009).

As personagens esféricas ou redondas são complexas e surpreendem o telespectador. Nas telenovelas, os protagonistas são as personagens redondas. Já as personagens planas têm várias funções em uma telenovela, como por exemplo, ser auxiliar do protagonista, crescer ao longo da trama, ou ser figurativa, para compor determinado cenário (ANDRADE, 2009).

3.5.A interpretação na televisão

Em cada época, a arte é feita a partir dos recursos, meios e das demandas da época, juntamente com padrões econômicos e institucionais em vigor (MACHADO, 2000, p. 24). Vamos ver isso na época do teatro de revista, no período de glória do rádio, na televisão e no século XXI com a ascensão da Internet.

⁴¹ Bordões são falas repetidas por determinado personagem. Como por exemplo, os personagens da telenovela Paraíso - a personagem Mariana que sempre repete: “Nosso senhor Jesus Cristo, amém!”, “Filho do demo!”. O personagem Terêncio repete: “Papagaio periquito!”.

A tradição folhetinesca do melodrama na Inglaterra e na França veio para a América, e em Cuba foi grande o sucesso das radionovelas. No Brasil antes da chegada da televisão, as rádios transmitiam a partir de 1941 as radionovelas com grande sucesso. Já nessa época quem patrocinava era a Colgate-Palmolive (ORTIZ; BORELLI; RAMOS, 1989, p. 26). O diretor Daniel Filho (2001, p.11), conta em seu livro que a televisão se inicia como se fosse um rádio com imagens. Os profissionais e o modelo de programação e técnicas do rádio migraram para a televisão. Segundo José Castellar a preparação dos atores do rádio era focada na voz, e quando esses atores migram para a televisão, ocorre uma dificuldade com a expressão corporal e a decoração do texto (*apud JÚNIOR, 2016, p. 18*).

O diretor e escritor de televisão Péricles Leal comenta sobre o início da telenovela no Brasil e sua relação com o teatro, evidenciando as diferenças para as telenovelas recentes:

Eu definia a televisão (quando fui professor de estética de televisão) como uma manifestação artística que, do ponto de vista do realizador e do ator, tem a continuidade emocional do teatro, mas é captada e transmitida numa linguagem cinematográfica. Hoje o *take* pára muito, mas naquela época não parava, o capítulo começava e ia até o fim. Hoje, se pára, faz-se uma sequência, outra sequência, faz-se um *take*, depois outro *take*. Tudo é feito como no cinema; antigamente era direto. Então, tinha a continuidade emocional do teatro, sendo que nós procurávamos fazer com uma linguagem cinematográfica. A nossa influência era muito do cinema. Eu me lembro que, na época, ninguém do meu grupo tinha vindo do rádio. Todos tinham feito algum teatro experimental e todos eram loucos por cinema (Klagsbrunn e Rezende, 1991, p. 161 *apud SOUZA, 2004, p. 163-164*).

Fazendo um suscinto (rápido) apanhado histórico sobre a televisão brasileira, no início da televisão no Brasil, os profissionais do teatro também migraram, tais como atores, diretores, roteiristas e cenógrafos. Nos primeiros anos da televisão no Brasil eram exibidos teleteatros ao vivo na televisão. Como os estúdios eram pequenos, ocorria uma limitação da expressão corporal, como também era improvisado a troca de cenários e figurinos. Segundo José Castellar (ORTIZ; BORELLI; RAMOS, 1989, p. 33) os atores vestiam uma roupa em cima da outra para agilizar a troca de figurino durante a representação.

Em teatro, atua-se ao vivo para uma plateia e, caso não se trate de um monólogo, todos os atores se apresentam no mesmo palco e contracenam entre si; em cinema ou

televisão, nem sempre o parceiro está presente em todas as tomadas, e atua-se para uma câmera muitas vezes disposta a palmos do ator (JÚNIOR, 2016, p. 30).

A atuação no teatro para uma plateia ou a gravação de uma cena para a televisão, se relaciona com o meio no qual o ator ou atriz está inserido, pois na TV o foco é gravar a cena para a posterior transmissão. As equipes de gravação de uma telenovela são imensas, formadas por cinegrafistas, diretores, maquiadores, assistentes de direção, etc., dessa forma mesmo que o objetivo seja a gravação da cena, o ator não atua só para a câmera, pois o estúdio de gravação está repleto de outros profissionais que são o primeiro público do ator. A atriz Cláudia Raia comenta em uma fala no quadro Show dos famosos, do programa Domingão do Faustão exibido pela Rede Globo no ano de 2019, que se a equipe técnica aplaude, o ator consegue saber que a cena foi bem feita, pois eles são o primeiro público (SHOW DOS FAMOSOS, 2019). É onde começa a percepção de como o personagem está chegando nas pessoas.

Segundo Walter Benjamin, “No teatro, é o ator em pessoa que, em definitivo, apresenta diante do público sua própria atuação artística; já a atuação do ator no cinema exige a mediação de todo um mecanismo” (BENJAMIN, S.D., p. 235). Continuando na sua explanação, Benjamin mostra a questão do enquadramento, que irá mostrar partes do ator, como também no corte e edição, que na colagem dos fragmentos a linha narrativa e interpretativa do ator é construída e transmitida. O segundo ponto é o contato direto com o público, dessa forma o ator não pode dialogar com as reações da plateia (JÚNIOR, 2016, p. 41). Esse ponto foi abordado no parágrafo acima, pois mesmo que o ator não esteja em contato com o público final para qual se destina a telenovela, os profissionais que fazem parte da equipe de produção no estúdio já são a primeira plateia. Pensando também nas cenas de externas, ou seja, cenas gravadas fora de estúdio, em ruas, praças, etc. ali, os transeuntes do lugar também serão a primeira plateia.

Para Orofino (2009, p. 1), a mediação da câmera é um marco na forma de interpretação, levando a constatação de que a interpretação acontece a partir do detalhe mínimo. Já Arnheim⁴² (BENJAMIN, S.D., p. 237) “já apontava que, no cinema, representações mais contidas obtém maior êxito”.

O ator de televisão, apesar de saber onde a câmera está, tem que representar para quem está contracenando com ele, sem extrapolar suas emoções, seus gestos ou sua voz para além da distância que os separa. Caso contrário, está sendo over, representando para além dos atores com quem está contracenando. (FILHO, 2001, p. 280)

Vsevolod Pudovkin⁴³ explica a diferença entre a interpretação no teatro e aquela feita em meios audiovisuais. Sobre a teatralidade, ele esclarece: que a maquiagem forte reforça a expressividade do ator, gestos exagerados tornam mais visíveis o que o ator quer transmitir, a voz inflexionada para o público ouvir, ou seja, a atuação não fica só com o parceiro de cena; Isso é necessário devido a distância palco e plateia, para chegar ao espectador mais afastado. Já levando em consideração a mediação tecnológica, ou seja, o audiovisual, as ponderações são: as seguintes, a câmera com o uso do *close* exibe detalhadamente todas as expressões faciais, a câmera pode focalizar outras partes do corpo do ator, na questão do *zoom*, aproximar e afastar do ator em milésimos de segundos, com o microfone o som é captado e amplificado, podendo ser manipulado na edição (JÚNIOR, 2016, p. 42). Conforme fala o ator Rogério Cardoso em entrevista a Isabel Orofino:

[...] São espaços diferentes, técnicas diferentes. Mas todos são formados na arte de representar. A arte de representar é a mesma, agora a técnica se aplica a cada linguagem. Na televisão, eu acredito que apareça mais o diretor. É mais a arte do diretor. E como a riqueza da técnica é maior, a técnica é muito grande, você tem muito mais recursos, você pode dispensar até o ator. O cinema também faz. Por exemplo: pode-se fazer a sua parte todinha, um diálogo nosso, você grava a sua parte sem nunca precisar eu estar junto, certo? [...] (CARDOSO, 2001 *apud* OROFINO, 2009, p. 62).

No aspecto audiovisual o público vê a obra por meio de uma tela, estabelecendo uma relação virtual entre ator e espectador, com a contribuição da cenografia e direção de arte, mais enquadramento, figurino, iluminação, trilha sonora e montagem. São aspectos que fogem do controle do ator, mas que somam no trabalho do ator. Dessa forma, a tela/câmera faz uma mediação entre público e o ator. No teatro o ator está presente no momento do acontecimento, e no audiovisual a sua presença é virtual (BAZIN, 1985).

⁴³ 1983-1953, cineasta russo, um dos pioneiros a questionar a mediação tecnológica no trabalho dos atores.

[...] Porque o cinema é uma atividade em que você escolhe o que o espectador vai ver desse ator. No teatro o espectador escolhe o que vê. Ele tem um palco, tem as pessoas lá. Você não pode parar um espetáculo e dizer: “eu gostaria que vocês olhassem agora só a expressão desse aqui, aquele do fundo não”. Então o espectador se perde em olhar outras coisas, ou escolhe olhar outras coisas. No cinema ele vai olhar só o que eu quero. Então ele vai olhar o que eu acho que é o melhor do ator. O que eu acho que não é o melhor ele vai olhar para outra coisa. Fugindo dele. Tem mil artifícios. (GIORGETTI, p. 154 *apud* NETO, 2017, p. 20).

Sobre o processo de produção nas telenovelas, Junior (2016) argumenta que na pré-produção acontece a preparação do elenco, que ocorre da seguinte forma: a escolha dos atores para determinada telenovela é elaborada por produtor de elenco, diretor de núcleo e autor da respectiva telenovela. Após definido o elenco, o preparador chega para realizar laboratórios de construção de personagem, e realizar os ensaios. Outros profissionais também auxiliam o preparador de elenco, tais como especialistas em prosódia, caracterização e treinamento corporal. Todo o trabalho é guiado pela direção de núcleo da telenovela e por sugestões do autor da mesma (JÚNIOR, 2016, p. 48).

Segundo a preparadora de elenco Rossela Tearranova (*apud* JÚNIOR, 2016, p. 68), tanto no cinema como no teatro o ator tem consciência de toda a trajetória da personagem, já na TV a consciência é construída ao longo em que a telenovela é escrita, gravada e exibida. Como a telenovela é escrita enquanto esta sendo exibida, a atuação do ator e a recepção do público podem sofrer alterações nesse percurso. Rossela diz: “Chego na fase de pré-produção e fico até o último capítulo, atento às viradas dos personagens. Novela é uma obra aberta, ao contrário do teatro onde se tem o texto completo da primeira à última cena” (Globo, 2013 *apud* JÚNIOR, 2016, p. 68). Conforme apontado na entrevista do ator Marco Nanine: e que apresento na citação a seguir,

O ritmo industrial de produção é avassalador, mas por outro lado, ele provoca uma agilidade de raciocínio, de imaginação. Ou seja, você tem que ser rápido na criação. O próprio cinema oferece isso também, esse tipo de coisa. No cinema, você não tem como no teatro, não ficam dois meses ensaiando uma peça e tal, e é um processo mais lento. Mas o teatro ele tem que ter essa base porque se vai repetir-se muitas vezes, né? No cinema, na televisão, você não repete. Você faz uma duas vezes e acabou a cena. Então você se joga mais rapidamente no precipício, vamos dizer assim. No teatro você vai

devagarzinho porque as bases têm que estar muito fundamentadas pra você depois poder repetir, sem perder a qualidade do trabalho, do ponto que você adquiriu. Mas na televisão como não tem esse tempo, você tem que estudar, raciocinar e na hora fazer, seja lá como for, porque se não, não sai. Então isso dá um frenesi que acaba as vezes colaborando pra que você tire o personagem mais rapidamente de dentro de você. Evidentemente se você tivesse que repetir essas cenas sempre, elas iam perdendo o brilho porque o fogo da primeira vez, num é, a adrenalina que você tem na primeira vez, ela não ia estar presente nas outras vezes por isso que no teatro você tem que ser mais cauteloso. Você já tem que projetar a repetição. Então você tem que ter base pra repetir sem perder o fio da meada. Mas na televisão o raciocínio pra interpretação, a abordagem é diferente porque você chega na beira do precipício e tem que se jogar. Você tem que tá com pára-quedas, pronto. Então, tem um lado que é desgastante e tem um lado que te ajuda na criatividade também, que é essa premissa, essa rapidez, de você ter que criar rapidamente (NANINI, 2001 *apud* OROFINO, 2009, p. 63-64).

4. CAPÍTULO 3 – METODOLOGIA: A REGRA DO JOGO NO MAPA DA MINA

A cartografia será o procedimento metodológico que guiará esta pesquisa. A palavra cartografia vem do grego, sendo a junção das palavras *Chartis* (Mapa) e *Graphien* (Escrita). O termo é utilizado na construção dos mapas pelos geógrafos, mas foi tomado por Deleuze; Guatarri (1995) que usa o termo como usado como norteador de uma pesquisa. Seu surgimento é para embasar pesquisas que não lidam com a exatidão. Deleuze e Guattari (1995) correlacionam a cartografia ao rizoma de uma planta, pelo fato de não possuir centralidade, crescendo na horizontal, como as batatas ou as gramíneas. Dessa forma, a pesquisa vai sendo construída a partir das oportunidades descobertas e encontradas.

Para cartografar parte-se com um desejo, um objetivo e algumas ideias que colaborarão como pistas na elaboração do mapa, tendo a concretização somente no fim da pesquisa. O desejo é o motor e o mapa será o caminhar da pesquisa. Suely Rolnik (1989) salienta a antropofagia do cartógrafo, que come, absorve, digere e reconstrói o que foi objeto de inspiração (degustação) (ROLNIK, 1989, p.15).

Por isso o cartógrafo serve-se de fontes as mais variadas, incluindo fontes não só escritas e nem só teóricas. Seus operadores conceituais podem surgir tanto de um filme quanto de uma conversa ou de um tratado de filosofia. O cartógrafo é um verdadeiro antropófago: vive de expropriar, se apropriar, devorar e desovar, transvalorado. Está sempre buscando elementos/alimentos para compor suas cartografias. [...] O que há em cima, embaixo e por todos os lados são intensidades buscando expressão. E o que ele quer é mergulhar na geografia dos afetos e, ao mesmo tempo, inventar pontes para fazer sua travessa: pontes de linguagem (ROLNIK, 1989, p. 16).

A pesquisa cartográfica também é chamada de pesquisa-intervenção, o pesquisador transforma a pesquisa e esta o transforma. O objetivo desse tipo de pesquisa é acompanhar processos, por isso se baseia em pistas para guiar o percurso. Tanto pesquisas qualitativas como as quantitativas podem usar a cartografia, pois é o acompanhamento de uma estrada (PASSOS, KASTRUP & ESCÓSSIA, 2012).

Na cartografia ocorre uma reversão metodológica, pois o caminho não é estabelecido de antemão, é construído a cada passo (PASSOS, KASTRUP & ESCÓSSIA, 2012). “Este paradigma de produção de saberes e práticas inspirado em pensadores como Nietzsche, Deleuze e Foucault, critica a tradição filosófica socrático-platônica e sua busca incessante de uma verdade essencial” (AZEVEDO, 2017, p. 21).

A partir de Bergson, Deleuze (1999) explica o conceito da intuição, que faz parte da vida dos pesquisadores. No trabalho do cartógrafo está presente a intuição, que busca compreender o que o instiga. Portanto, desde o primeiro passo da jornada, algumas respostas já nos acompanham, mesmo que outras serão encontradas *a posteriori* (AZEVEDO, 2017).

Neste contexto, para a realização desta pesquisa, a metodologia utilizada foi leitura de livros, dissertações e teses sobre os temas cultura caipira, identidade, telenovelas, cultura caipira nas telenovelas, vida no campo; comunicação e mídias, definição dos instrumentos de levantamento e sistematização de dados (planilhas, quadros para organização do material levantado).

Para a realização da pesquisa, foi escolhida uma telenovela da Rede Globo pela liderança de audiência e padrões de qualidade técnica. Já uma obra do autor Benedito Ruy Barbosa, pela grande quantidade de telenovelas rurais escritas por ele. Para a análise dos dados, escolhi uma telenovela das 18 horas. Isso porque é um horário onde está concentrado o maior número de produções de telenovelas brasileiras e é onde as produções rurais ganharam destaque. Um outro ponto a ser observado é que, busquei uma telenovela recente e que ainda estivesse na memória das pessoas.

Faria (2014) na sua dissertação de mestrado, justifica a eleição de uma telenovela que se passa nos dias atuais foi para discutir a questão das identidades múltiplas na contemporaneidade, tendo como embasamento teórico a perspectiva de Kellner (2001), que vê a sociedade como um campo de batalha, e que é refletida nos textos e telas da mídia (FARIA, 2014). No caso desta pesquisa fiz um recorte dentro da cultura caipira, nos “causos” mais especificamente, selecionando o personagem Eleutério Ferrabrás da telenovela “Paraíso”, para pesquisar a representação de um contador de “causos” em uma telenovela.

Em seu estudo, Faria (2014) destaca as obras de Heloísa Buarque de Almeida (2003) e Arlindo Machado e Beatriz Becker (2008). Almeida (2003), através de uma pesquisa de recepção, busca a relação entre a formação do hábito consumista e a telenovela. A autora tem sua hipótese confirmada, ou seja, que mesmo quando não tem ações de *merchandising*, a telenovela induz ao consumo. A metodologia desta pesquisa foi a observação de como era a recepção da telenovela “O Rei do Gado” (1996), pela população da cidade de Montes Claros (MG). Percebeu-se que os telespectadores comparavam a vida do fazendeiro protagonista da telenovela com os fazendeiros da cidade. A pesquisadora não teve como foco analisar a representação do interior na telenovela mas sim verificar as questões ligadas ao consumo (FARIA, 2014).

Na sua pesquisa Machado e Becker (2008) observaram como a linguagem da telenovela “Pantanal”, a transformou em um marco das telenovelas no Brasil. A trama trouxe outras temáticas para as telenovelas tais como o discurso da ecologia e o mito do paraíso perdido. A mitologia interiorana entrou nas grandes cidades, através do realismo fantástico de “Pantanal”, como por exemplo, o velho do rio e a mulher-onça (FARIA, 2014).

Dessa forma, esses três estudos, Faria (2014), Almeida (2003) e Machado e Becker (2008), dialogam com esta pesquisa pois, Faria (2014) aborda a construção da cultura caipira na telenovela “Paraíso” em contraposição com a “cultura zona sul”⁴⁴, partindo da análise dos personagens e da trilha sonora da telenovela, como, por exemplo, as cantadas pelos personagens nas rodas de viola, ou no concurso da rádio da telenovela, como as colocadas de fundo na cena. Machado e Becker (2008) traz a questão do mito presente em “Pantanal”. Já Almeida (2003) traz a questão da recepção, mesmo que pelo viés consumista. Portanto, esta dissertação de mestrado pode ser colocada na mesma linha de pensamento dos estudos citados acima, uma vez que aborda como a cultura caipira é representada nas telenovelas, a partir do estudo de caso da telenovela “Paraíso”, mais especificamente na representação de um contador de “causos”, por meio do personagem contador de “causos” Eleutério Ferrabrés. Então, as três palavras chaves dos estudos acima perpassam nossa pesquisa, ou seja, cultura caipira, mito e recepção.

Dentro do método cartográfico, irei usar outras ferramentas para ajudar no estudo da representação de um contador de “causos” na telenovela “Paraíso”, usaremos assim, a análise de

⁴⁴ Faria (2014) aponta como “cultura zona sul” a grande quantidade de telenovelas ambientadas nos bairros da cidade do Rio de Janeiro, tais como Leblon, Ipanema e Copacabana.

conteúdo. A primeira utilização da análise de conteúdo foi em relação à imprensa e a propaganda na Primeira Guerra Mundial, em um estudo elaborado por Harold Lasswell (BARDIN, 2000).

A análise de conteúdo tem duas funções: a heurística e a administração da prova. A função heurística aumenta a capacidade de descobertas. Já a função de administração da prova, faz-se a análise de conteúdo para atestar como prova, validar uma informação (BARDIN, 2000). Nesta pesquisa em questão, a análise de conteúdo através da função heurística nos levará a descobertas sobre a representação de um caipira contador de “causos”.

O trabalho com a análise de conteúdo é dividido em três fases: a pré-análise, a exploração do material e o tratamento dos resultados, que são somados as deduções e as suas interpretações. A pré-análise é a fase de organização, com sistematização das ideias iniciais, escolha de documentos para análise, formulação de hipóteses, objetivos e indicadores que colaborarão nas considerações finais (BARDIN, 2000). Dessa forma, a revisão bibliográfica faz parte da pré-análise da análise de conteúdo.

Nessa pesquisa, a fase da pré-análise consiste na escolha da telenovela “Paraíso”, recortando o personagem contador de “causos” Eleutério Ferrabrés para ser estudado como objeto de análise para a representação do caipira contador de “causos”.

A segunda fase da análise de conteúdo é a exploração do material a ser analisado, para fazer isso pode-se usar a técnica da análise categorial temática, que consiste em localizar núcleos de sentido que fazem parte da comunicação, que a frequência e a presença têm significado no objetivo analítico escolhido. Assim, temos classes que compartilham elementos comuns (BARDIN, 2000). Assim, foram escolhidas dezesseis cenas da telenovela “Paraíso”, tanto do personagem Eleutério Ferrabrés como cenas em que seus causos envolvem o contexto cômico, estando o respectivo personagem presente ou não nessas, as mesmas foram analisadas de acordo com a representação do contador de causos em consonância com a teorização de Luciana Hartmann (2011) e a construção do elemento cômico em diálogo com Henry Bergson (2001) e Vladimir Propp (1992).

Imagine-se um certo número de caixas, tipo caixas de sapatos, dentro das quais são distribuídos objetos, como por exemplo aqueles, aparentemente heteróclitos, que seriam obtidos se se pedisse às passageiras de uma carroagem de metro que esvaziasssem as malas de mão. A técnica consiste em classificar os diferentes elementos nas diversas

gavetas segundo critérios susceptíveis de fazer surgir um sentido capaz de introduzir alguma ordem na confusão inicial. É evidente que tudo depende, no momento da escolha dos critérios de classificação, daquilo que se procura o que se espera encontrar (BARDIN, 2000, p. 39).

A análise de conteúdo possui regras para ser válida, embora na maioria das vezes elas não sejam aplicáveis. Por isso, a técnica de análise de conteúdo deve ser adaptada ao objetivo pretendido (BARDIN, 2000).

Segundo Roque Moraes (1999) a análise de conteúdo não se faz de forma linear e sequencial, mas sim de forma cíclica e circular, é necessário realizar a interpretação dos dados, e isso não ocorre de uma única vez, é necessário um retorno periódico ao material de pesquisa, pois a cada vez, novas características são observadas, contribuindo para a sua solidificação ~~da mesma~~. Na presente investigação todos os capítulos da telenovela foram assistidos durante esses dois anos de trabalho, foram cartografados os capítulos em que o personagem Eleutério contava causos ou em que os causos provocavam situações cômicas. Essas cenas foram recortadas dos capítulos e separadas em vídeos nomeados pela numeração do capítulo e a temática da respectiva cena. Os vídeos foram assistidos diversas vezes para a realização da transcrição, como também da observação da performance do contador de causos como os dos elementos cômicos.

Na análise de conteúdo segundo Moraes (1999), as categorias podem ser definidas antes do início da pesquisa como também podem ser feitas a partir da análise dos dados. No caso deste estudo, as categorias de observação da comicidade foram estabelecidas a partir da análise dos dados, com a escolha das que mais se repetiam. Foram as seguintes: a) Na comicidade: fora do padrão (associação com animais, objetos e embriaguez), bola de neve/bolha, contraste, degradação, fazer de bobo, hipérbole, história fantástica, inesperado, inversão de papéis, mal jeito, medo e muito barulho por nada. Categorias retiradas das teorias de Bergson (2001) e Propp (1992). b) Na contação de causos definimos as seguintes categorias: um causo leva a outro, diálogo com a plateia, corporeidade e modulações da voz⁴⁵. Categorias levantadas a partir do estudo de Luciana Hartmann (2011).

Existem duas formas de abordagem na análise de conteúdo, a abordagem dedutiva-verificatória-enumerativa-objetiva e a abordagem indutiva-construtiva. A abordagem dedutiva-

⁴⁵ Chamarei de modulações da voz, o que Hartmann (2011) chama de fala reportada (reported speech), no qual se baseia em Bauman (1977).

verificatória-enumerativa-objetiva parte de teorias e hipóteses, já a abordagem indutiva-construtiva parte dos dados (MORAES, 1999). Optei neste trabalho por fazer uma mescla das duas abordagens, pois tanto parti da teoria seja de Hartmann (2011) com os contadores de causos, como de Bergson (2001) e Propp (1992) com a comicidade. Também fez-se o caminho dos dados para a teoria, pois foi a partir da seleção das cenas do contador de causos e da comicidade provocada por estes que chegou-se nas categorias.

Dentro da cartografia, conjuntamente com a análise de conteúdo da telenovela “Paraíso”, com o recorte no personagem Eleutério, usaremos a metodologia de Luciana Hartmann, para observar a *performance* do contador de “causos”, nesse caso, o personagem Eleutério (Paraíso), explicarei essa metodologia a seguir.

4.1. Performance dos contadores de “causos”

Segundo Rolando Boldrin⁴⁶ o causo é “um fato acontecido, um incidente acontecido com um terceiro cujo outro lá conta o que aconteceu do jeito dele e tendo desfecho engraçado” (BOLDRIN, 2015). Complementando o entendimento de Rolando Boldrin sobre “causos”, que não são só com desfechos cômicos inerentes a este estilo, mas como elucida Sperber (2012) o causo tem como motor gerador – a surpresa, o medo e o espanto, apresentando algum mistério ou assombro, sendo também uma narração do vivido, o que também fala Luciana Hartmann no estudo com os contadores de “causos” da região da fronteira entre Brasil, Argentina e Uruguai.

Luciana Hartmann na sua tese de doutorado, que deu origem ao livro “Gesto, palavra e memória: performances narrativas de contadores de causos”, estuda a *performance* dos contadores de “causos” do Rio Grande do Sul na tríplice fronteira Brasil, Uruguai e Argentina. A preocupação de Hartmann foi estudar as qualidades dramáticas corporais que o contador realiza na contação do causo e na sua relação com os ouvintes (HARTMANN, 2011). Dessa forma, esta pesquisa ao ser desenvolvida, teve como base de sustentação teórica os estudos de Hartmann, para a análise do personagem contador de “causos” Eleutério, interpretado pelo ator Reginaldo Faria, na telenovela “Paraíso”.

⁴⁶ Ator e apresentador do programa Sr. Brasil na TV Cultura, onde conta “causos”, músicas e leva cantores caipiras e populares para se apresentarem.

No ato de contar “causos” temos a presença da memória corporificada em uma interação com os ouvintes, ocorrendo um processo de diálogo entre contador e quem ouve, pois este dialoga com a audiência ao longo da narração (HARTMANN, 2011). Foi uma das características mais observadas no personagem Eleutério, como será evidenciada na parte do trabalho dedicada à análise das cenas.

Os “causos” transmitem a forma de pensar e ser de uma cultura, pois envolvem formas de falar, de se comportar (HARTMANN, 2011). “[...] para Colombres (1998, p. 20), o relato oral está sempre em transformação, o que lhe permite ser não só tradição, mas devenir projeto” (HARTMANN, 2011, p. 51). A literatura oral é uma expressão da cultura popular não só com a função estética, mas servindo para reproduzir seus valores, ou seja, uma função ética. Luciana Hartmann vai além, enfocando que além da reprodução dos valores, também a negação de valores ou a sugestão de valores novos (HARTMANN, 2011). Dessa forma, “as narrativas não só refletem, mas também moldam a sociedade” (HARTMANN, 2011, p. 51). Isso também foi observado durante a apreciação dos capítulos enquanto assistia aos capítulos da telenovela Paraíso, pois os “causos” de Eleutério afetam a vida dos outros personagens na telenovela gerando muitas situações embarracosas e cômicas.

O sentido de *performance* é da tradição como algo praticado, que através da repetição dos “causos”, identidades grupais e individuais vão sendo estruturadas e transformadas, dando uma noção de tempo e espaço para os seus praticantes. Somando-se a isso, pode-se destacar que a tradição com dinamicidade, pois ao mesmo tempo que ocorre a preservação da criação de um grupo, também está presente a mudança com trocas entre grupos próximos ou longínquos. (HARTMANN, 2011).

Na graduação de Luciana Hartmann em Artes Cênicas, ela interpretou um personagem de um contador de “causos” (HARTMANN, 2011), na arguição do exame de qualificação⁴⁷ dessa pesquisa, Luciana revelou que seu avô também era um contador de causos, assim como meu avô o é. Durante a minha graduação em teatro na Universidade Federal de Uberlândia também fiz um contador de “causos”, e da pesquisa para construção desse personagem, que me motivou a decidir estudar no mestrado sobre a cultura caipira e como a telenovela dialoga com aquela, na representação do caipira.

⁴⁷ Realizada em abril de 2019.

A análise da *performance* do contador de “causos” passa pelo jogo de transformação entre a fala do narrador e a fala dos personagens, o tempo presente e o tempo do “causo”, sua transformação vocal e corporal (HARTMANN, 2011). Essas características apresentadas acima, são verificadas no personagem Eleutério.

O autor Mato (1992) critica as pesquisas sobre oralidade, quando estas não consideram as expressões gestuais, vocais e não verbais dos narradores e a interação com os ouvintes. Assim, prefere relacionar as narrativas orais com as artes cênicas e não com a literatura, defendendo o conceito de “arte de narrar”, pois o “causo” e o contador são inseparáveis (HARTMANN, 2011). Bauman (1977) também se posiciona dessa forma, pois na narração – narrador, público e o contexto são indissociáveis (HARTMANN, 2011).

O maior desafio nas pesquisas de narrativas orais é a transcrição. Tentativas aparecem na etnopoética “(Finnegan, 1992a, 1992b; Swann, 1992; Jason e Segal, 1977) – linhas de pesquisa que buscam a conservação do ritmo e musicalidade das narrativas originais no texto escrito – à etnografia da fala” (HARTMANN, 2011, p. 56) feita a partir da descrição e análise das formas de comunicação usada pelos narradores, admite técnicas possíveis para isso.

Desta forma, Luciana Hartmann se inspira nos trabalhos de Tedlock (1983, 1990), em que o uso abusivo de notações complementa a integridade do texto. Assim propõe sinais gráficos para indicar a performance vocal, uma vez que as interpretações do pesquisador devem ser feita em cada sequência narrativa, evidenciado as intervenções do pesquisador, dos ouvintes e do local em que ocorre a narração (HARTMANN, 2011) .

Na sua pesquisa, a autora busca uma diagramação que se aproxime como a narrativa ocorreu na forma oral (HARTMANN, 2011),

[...] mudanças de linha representam separação de sentenças/pequenas pausas de respiração, facilitando a percepção de rimas, repetições, etc.; letras maiúsculas indicam pronúncias em volume mais alto; repetição de vogais indicam sílabas alongadas; negrito indica ênfase dada pelo contador à determinada palavra; grafia incorreta de algumas palavras busca maior proximidade com a sua pronúncia na oralidade; parênteses com reticência indicam a edição da fala na transcrição; as chaves são utilizadas para a inclusão de observações da pesquisadora. Esta diagramação permite também que a linguagem poética que caracteriza muitos “causos” transpareça de forma mais evidente. De qualquer forma, estas são apenas alternativas de “traduzir” a oralidade para a escrita (HARTMANN, 2011, p. 57).

Durante o trabalho de campo e na análise das narrativas, Hartmann (2011) se baseou na proposta metodológica da história oral “(BOM MEIHY, 1996A, 1996B; MONTENEGRO, 1992, THOMPSON, 1992; TREBISCH, 1994)” (*apud* HARTMANN, 2011, p. 57). Nas pesquisas com história oral, são algumas fases para o registro das entrevistas: 1) Registro auditivo ou audiovisual 2) Transcrição 3) Textualização 4) Transcrição (onde o pesquisador faz as escolhas sobre como adequar escrita com a oralidade 5) Conferência 6) Entrevistado tem que autorizar o texto 7) Publicação e arquivamento (BOM MEIHY, 1996a *apud* HARTMANN, 2011).

4.2. Registro dos “causos”

Com o registro de narrativas orais através da escrita, parte do seu sentido acaba se perdendo (BORGES, 2012), “pois sendo o causo um texto vivo, seus principais elementos expressivos, advindos da ocasião, acabam por ser desconsiderados” (BORGES, 2012, p. 17).

A entonação, o gestual e os aspectos do lugar em que o contador está influem nos significados dos mesmos, como também dão estrutura para a narrativa (BORGES, 2012), “pois emergem do mesmo estado pré-categorial, mundo-da-vida onde a narrativa foi internalizada” (BORGES, 2012, p. 18).

Ocorre um processo histórico de desmaterialização do texto, em que o ocidente privilegia o texto escrito em relação a oralidade (BORGES, 2012) “e formando o que Michel de Certeau (1994, p.221) denomina sociedade escriturística, estabelecida hegemonicamente no período iluminista” (BORGES, 2012). Foram sendo tirados dos textos os elementos de oralidade, gestualidade, caráter físico da escrita (GINZBURG, 1989).

Com isso, o texto perde as referências sensíveis, perdendo a identificação com o suporte e com o momento da produção. Apenas os meios reproduutíveis do texto são considerados pela crítica textual, primeiro de forma manual e depois de Gutenberg, mecanicamente (GINZBURG, 1989). Teremos a cisão entre narrativas que se baseiam na reproduzibilidade, no caso a literatura escrita, e narrativas orais que são irreprodutíveis, pois o significado e a recepção ocorrem ao mesmo tempo de acordo com o contexto de narrador e ouvinte (BORGES, 2012).

A construção do sentido da narrativa passa pelos aspectos histórico-culturais dos envolvidos na narração. Ao interpretar os “causos” caipiras, deve-se levar em conta o choque de temporalidades entre o capitalismo e a cultura caipira (BORGES, 2012).

A maneira de narrar do caipira incorpora características de outras culturas, sendo reconhecíveis formas narrativas que levam as histórias bíblicas como ao cancionero europeu medieval. No entanto, a temporalidade específica se deve ao distanciamento e isolamento que esteve presente na formação da cultura caipira (BORGES, 2012).

O "causo" é escolhido quanto a relação com a situação, ou seja, o contexto em que o contador está, mesmo tendo a forma do enredo internalizada. A contação de um "causo" nunca é da mesma forma, porque é uma memória revivida no momento presente (BORGES, 2012).

A ocasião nos faz lembrar, sendo essa lembrança muitas vezes provocadas pelas pessoas de nossa convivência (BOSI, 2000). A memória soma imagens de hoje com experiências do passado, é um ato de reconstrução da narrativa. Dessa forma, ao contar um "causo" seja ouvido, vivido ou visto, o contador não traz o passado como foi, mas em diálogo com uma imagem do presente. Assim, os “causos” não vêm por pura recordação, mas por pontos disparadores do agora (BORGES, 2012).

Os sujeitos envolvidos, a situação e a ocasião de quem narra os “causos” geram signos que só possuem significados específicos neste momento. A relação com a recepção do “causo” faz com que o receptor não perceba certos signos, ou passe a vê-los após a narrativa. O discurso vivo se difere do texto escrito, pois as conexões são imediatas. Então, o receptor no momento da escuta confronta sentidos, faz relações, a partir da sua visão de mundo em ligação com o contador, e a temática do causo. Nem um mesmo contador, ou vários contadores, vão repetir um “causo” da mesma forma. Cada contador tem um modo de narrar, transferindo para os “causos” suas particularidades histórico-sócio-culturais (BORGES, 2012).

Como a escrita não faz parte do universo dos “causos” na cultura caipira, para transcrevê-los é um problema (CERTEAU; JULIA, 1989) porque o texto escrito perde relação com o momento da produção da narrativa, como se fosse uma morte do relato. Borges (2012) aponta que o registro das narrativas orais em qualquer formato acaba sendo fixador, o que entra em contradição com as culturas orais que possuem uma dinâmica de memória flexível e fluída. Como para muitas culturas orais os processos de registros não fazem sentido algum, vale

salientar, no entanto, que se faz necessário pensar em modos de registros que consigam abarcar esses aspectos.

De acordo com Kluge (2008): “Quando algo é narrado oralmente, quais imagens são despertadas no ouvinte? O filme surge na cabeça do espectador” (apud BORGES, 2012, p. 30). Para Eisenstein (1990) existem imagens que o espectador comprehende e quase lê como texto. No registro filmico, o som dá outra dimensão somando-se imagem e escrita em um sentido polifônico, no sentido que o som é a imagem (BORGES, 2012).

Na narração do “causo” vão surgindo imagens a partir dos elementos sonoros. “Sobra a energia afetiva, que acompanha e transpassa musicalmente a representação, e que encontra modos peculiares de aparecer nas passagens de cor e de timbre, na intensidade do gesto, na entonação da voz, no andamento da frase” (BOSI, 2000, p.26).

A teorização é uma marca do espaço acadêmico, que com seus esquemas teóricos acaba descontextualizando as práticas do outro, não considerando que a cultura pesquisada possui suas especificidades que não podem ser esquematizadas (BORGES, 2012). “É preciso levar em conta, no caso de comunidades caipiras, que a prática e a teoria são um mesmo procedimento, sendo que o causo se explica na própria ocasião e no espaço em que é contado” (BORGES, 2012, p. 32). Após escrito seu significado vivo é perdido, pois o simbolismo dos contadores se perde se esvai (BORGES, 2012).

Segundo Borges (2012, p.32) mesmo em vídeo, não é possível capturar todas as teias de significações dos “causos”, e tentar fazer isso, “pode levar o pesquisador novamente à obsessão acadêmica pela fixação e cristalização do outro, assim como à ilusão de que é possível definir toda a sua complexidade existencial”. A mudança e a flexibilidade são o que movem as culturas orais, isso faz que elas resistam as conjunturas e consigam se reequilibrar (BORGES, 2012).

De acordo com autor o registro das narrativas orais deve reconhecer que o outro tem voz ativa, e não se fixar na busca pela definição do outro. É importante enquanto pesquisador, ter consciência, que as narrativas orais dos caipiras perpetuam sua memória, como também comprehendem a sua própria cultura (BORGES, 2012).

Desde a colonização, os causos são a voz de uma cultura dominada, vista por um olhar eurocêntrico como inferior e degenerada, mas que não perde a capacidade de sobrevivência e

adaptação. A memória caipira se perpetua pelo aspecto visível, no caso as celebrações, e por suas histórias, mesmo estando à margem da mídia e das escolas (BORGES, 2012).

Com o processo de industrialização, e a tal ideia de modernização do país, o modo de falar de um povo incomoda aqueles que querem ascender, e para isso desejam apagar o passado de dominação e pobreza. Então, ocorre uma negação de uma cultura que está na base da formação de uma nação (BORGES, 2012).

4.3. O personagem Eleutério – contador de “causos”

A telenovela “Paraíso” (2009) possui um personagem contador de “causos” chamado Eleutério Ferrabrés interpretado pelo ator Reginaldo Faria. Eleutério é um grande fazendeiro e contador de “causos”. Ao longo da trama, Eleutério aparece em algumas cenas, com sua família, peões e empregados, contando “causos” de terror em volta da fogueira. O “causo” mais famoso que ele conta é o do diabinho na garrafa. Ouvido por seu autor Benedito Ruy Barbosa em uma viagem feita no interior da Bahia⁴⁸, e que foi usado como fonte de inspiração para criar o enredo da telenovela.

4.3.1. O diabinho da fortuna

Eleutério só prosperou depois que trouxe o diabinho para sua casa. Também só conseguiu ser pai pela presença do diabinho na sua casa, e a morte da sua esposa, foi o preço cobrado para Zeca ficar vivo e manter sua fortuna. Eleutério comprou o diabinho em uma feira na Bahia, mas inventou que o diabinho nasceu de um ovo de uma galinha preta. Dizem que o Zeca tem o corpo fechado, pois é o “filho do diabo”, por isso é um bom peão e duro de cair nos rodeios.

O diabinho na garrafa aparece nas duas versões de Paraíso (1982 e 2009), como em Renascer (1993), ambas exibidas pela Rede Globo. Nesta telenovela seu dono era José Inocêncio (Antônio Fagundes). A lenda abordada nas telenovelas foi inspirada numa história ouvida nas viagens de Benedito Ruy Barbosa, que viajava com a família pela região de Floresta Negra, no

⁴⁸ Os relatos feitos por Edmara me foram concedidos em uma entrevista de 2018 via *email* e que disponibilizo nos anexos desta dissertação.

estado da Bahia, e onde, em uma fazenda, ouviu histórias contadas por tabaréus (FARIA, 2014). Benedito Ruy Barbosa conta no programa Roda Viva⁴⁹ de 1990 sobre a pesquisa para escrever a telenovela: “Eu estava no sertão baiano, eu peguei os meus filhos e minha mulher, eu fiquei lá, rodei oito mil quilômetros lá, eu estava fazendo pesquisa, foi daí que nasceu o Paraíso [...]” (BARBOSA, 1990).

Eu tinha ouvido um causo sobre um tal de seu Firmo, o fundador das fazendas da região, que havia dividido suas terras entre os sete filhos, e eu queria saber o que os tabaréus tinham a dizer. A história era que esse seu Firmo tinha a proteção do capeta, e guardava o diabo na garrafa. Eles confirmaram: “É mentira não, só! 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. Um dos tabaréus disse que, nas noites de florada, seu Firmo abria a garrafa, o diabinho pulava para fora e virava um bode enorme, com os olhões brilhando feito brasa. Seu Firmo montava nele, e o bode saía voando, mijando no cacau. Quando ele voltava para casa, abria a garrafa, e o bode virava de novo o capetinha. Na manhã seguinte, o que nascia de flor era uma maravilha! Por isso que não tinha cacau que desse mais do que o do seu Firmo, por causa do mijo do diabo, que adubava. Ninguém ali sabia que fim levara a garrafa: se fora enterrada com ele, se alguém arrumara um jeito de botar dentro do caixão. Os tabaréus contaram que uma mulher que trabalhava na casa, Donana, largara o serviço porque tinha visto o diabo. Ela disse ao patrão que não o serviria enquanto o capeta estivesse ali, em cima da mesa. Seu Firmo deu um jeito de sumir com a garrafa, e Donana ficou trabalhando com ele até morrer. Todos aqueles homens acreditavam de verdade nessa história (BARBOSA, 2008, p. 219-221).

O autor conta que quando estava na região de Floresta Negra que fica entre Itabuna e Ilhéus, era prazeroso para ele conversar com os tabaréus, e que fazia isso o dia todo, acompanhado de água de coco e pinga. Chamava sua atenção a sonoridade, a musicalidade na fala daquele povo. Observava-os pensando em escrever uma telenovela assim, pois viu nesse lugar coisas incríveis (BARBOSA, 1990).

A seguir estão as análises das cenas do personagem Eleutério, interpretado pelo ator Reginaldo Faria, contado “causos” e cenas em que esses “causos” provocam situações cômicas nos personagens telenovela.

⁴⁹ Programa da TV Cultura.

5. CAPÍTULO 4 – UMA JÓIA RARA NO PARAÍSO

5.1. Análise interpretativa das cenas

A análise das cenas se baseia no que Luciana Hartmann (2011) aborda sobre a *performance* dos contadores de “causos” em diálogo com as teorias da comicidade de Henri Bergson (2001) e Vladimir Propp (1992), pois tanto a figura do contador de “causos” Eleutério induz medo nas pessoas, como seus “causos” circulam pela população local, causando muitas situações cômicas durante a trama.

Assisti aos capítulos da telenovela e usei como critério de seleção as cenas consideradas mais cômicas em relação aos “causos” de Eleutério, como também as cenas que o mesmo conta seus “causos”. Como o norteador da pesquisa é o método cartográfico, as cenas escolhidas foram de acordo com a percepção da comicidade por mim. Para a análise das cenas foram definidas categorias para analisar o elemento cômico e a contação de causos: a) Na comicidade levantamos as seguintes categorias: fora do padrão (associação com animais, objetos e embriaguez), bola de neve/bolha, contraste, degradação, fazer de bobo, hipérbole, história fantástica, inesperado, inversão de papéis, mal jeito, medo e muito barulho por nada. Categorias retiradas das teorias de Bergson (2001) e Propp (1992). b) Na contação de causos definimos as seguintes categorias: um causo leva a outro, diálogo com a plateia, corporeidade e modulações da voz. Categorias levantadas a partir do estudo de Luciana Hartmann (2011). Essas categorias serão explicadas conjuntamente com a análise das cenas.

Para a coleta de dados utilizei o seguinte método:

1. Assistir aos vídeos;
2. Transcrever os vídeos sem inferir na fala do personagem.

Dessa forma, ao fazer uma escrita espontânea fundamentada na proposta de grafia de Hartmann (2011), descrevo a seguir como essa análise foi constituída.

Acompanhando essa perspectiva, a disposição das falas transcritas ao longo deste trabalho busca uma diagramação que se aproxime do fluxo da narrativa tal como ela ocorreu em sua forma oral: mudanças de linha representam separação de sentenças/pequenas pausas de respiração, facilitando a percepção de rimas, repetições, etc.; letras maiúsculas indicam pronúncias em volume mais alto; repetição de vogais indicam sílabas alongadas; negrito indica ênfase dada pelo contador à determinada

palavra; grafia incorreta de algumas palavras busca maior proximidade com a sua pronúncia na oralidade; parênteses com reticência indicam a edição da fala na transcrição; colchetes são utilizados para a inclusão de observações da pesquisadora. Esta diagramação permite também que a linguagem poética que caracteriza muitos “causos” transpareça de forma mais evidente. De qualquer forma, estas são apenas alternativas de “traduzir” a oralidade para a escrita (HARTMANN, 2011, p. 57).

Baseando-se na proposta de Hartmann, as letras maiúsculas nos diálogos a seguir representam falas pronunciadas com volume maior, a repetição de vogais indica sílabas alongadas. No caso do negrito, optei por colocar todos os diálogos em negrito, para ter uma separação das análises feitas entre os diálogos. Para dar ênfase a determinada palavra ou frase, usei o sublinhado. As partes entre parênteses são as ações e rubricas da cena. Interrupção da cena ou corte é por meio de reticência dentro de colchetes. Sendo que o objetivo principal é transpor a fala da cena para o texto escrito, por isso, as grafias de muitas palavras fogem da norma-padrão da língua portuguesa.

Abaixo estão as cenas escolhidas para analizar a representação de um personagem caipira contador de causos e a comicidade que os seus causos provocam nas cenas, estas são identificadas pelo capítulo em que foram ao ar, como também, dei um nome para cada cena a partir do seu conteúdo, ou seja, procurei resumir a cena no título.

5.2.1. Cena do capítulo 1 – o causo do Mané Corrupio

Contexto técnico e cênico

A cena se passa na varanda da casa do personagem Eleutério, interpretado pelo ator Reginaldo Faria, que é o pai do Zeca, interpretado pelo ator Eriberto Leão, protagonista da telenovela. A fazenda de Eleutério é um dos núcleos da telenovela, e muitas cenas acontecem na fazenda, em seus vários ambientes, cozinha, sala, curral, etc. Eleutério ao longo da trama, descobre a paixão da personagem Zéfa, interpretada pela atriz Soraya Ravenle, por ele, que é conhecida por “Zéfa Chera Chera”, pois quando vai lavar a roupa do patrão, cheira suas camisas. A personagem Zéfa é mãe de Rosinha, interpretada pela atriz Vanessa Giácomo. Zéfa é empregada na fazenda de Eluetério e sua comadre, seu marido Mané Corrupio morreu quando sua filha era pequena. Rosinha foi criada por Eleutério e é apaixonada pelo seu irmão de criação,

Zeca. Os quatro personagens descritos acima são esféricos⁵⁰, pois sofrem transformações ao longo da trama, descobrindo novos amores e tomado consciência de si.

O personagem Padre Bento, interpretado pelo ator Carlos Vereza, é um padre moderno, que joga sinuca para sustentar as crianças do orfanato, os velhinhos do lar de idosos e as despesas da igreja, pois ao longo da trama, é constante a sua reclamação sobre a falta de doação dos fiéis. É um personagem plano, pois não tem grandes mudanças ao longo da trama.

O personagem Eleutério quando jovem é interpretado pelo ator Marcelo Faria, filho de Reginaldo Faria. Já Mané Corrupio é interpretado pelo ator Duda Ribeiro. O personagem Mané Corrupio é um personagem plano, pois aparece poucas vezes na trama, na memória dos outros personagens. Mas é muitas vezes citado, por causa do envolvimento dos compadres Eleutério e Zéfa, e o receio pela relação de compadrio, em estar ofendendo o falecido.

Essa cena começa aos 32 minutos e 36 segundos do capítulo um, e como é o primeiro capítulo, é uma cena de apresentação dos personagens e da história. Termina aos 37 minutos e 42 segundos. O capítulo um é mais longo do que os outros capítulos, tendo 56 minutos e 50 segundos. Os outros capítulos tem uma média de 37 minutos. Como o Padre Bento está fazendo uma visita a fazenda de Eleutério, já teve outras cenas deles, antes dessa. Durante a trama, o padre irá visitar muito as fazendas.

As rubricas⁵¹ nas cenas buscam contribuir para o melhor entendimento do leitor desta dissertação, procurando uma melhor transcrição das mesmas, juntamente com a proposta de grafia do modo como os personagens falam.

A cena

(Fazenda do Eleutério, varanda. Zéfa e Rosinha vem de dentro da casa. Padre e Eleutério estão sentados.)

Zéfa: Trouxe um curauzim po padre!

Padre Bento: É... Obrigado, esse curauzinho é minha perdição.

⁵⁰ Sobre personagens esféricos e planos, Faria (2014), na sua dissertação sobre a cultura caipira na teledramaturgia brasileira, faz uma análise detalhada de cada personagem da telenovela Paraíso. Por isso, não me deterei muito sobre a descrição dos personagens nesta dissertação, uma vez que, também, não é proposta do trabalho.

⁵¹ Descrições dos acontecimentos da cena que vem entre parenteses.

Rosinha: Curral e o isnuquer, num é não Padre Bento? Há há há

Eleutério: (Repreensivo) Rosinha!

Rosinha: Que padrinho? Todo mundo sabe disso. (Ajuda a mãe a servir o padre.) Xô ajudá então.

Padre Bento: Obrigado. Eu confesso que de vez em quando eu dou minhas caramboladas. Eu quero deixá claro que é pra arrecadar fundos pras obras da minha igreja. Porque o povo dessa cidade anda economizando demais na esmola, não é?

Eleutério: É padre... Vira esse olho pra lá, que eu da minha parte nunca deixei de colaborá com a sua igreja.

A relação do Padre Bento com o Eleutério é cercada de elementos cômicos, pois o padre tem muito senso de humor, e gosta de fazer piadas, que às vezes o Eleutério pega e em outras não percebe. Em uma cena anterior, o Eleutério conta que Zeca não “pára em casa” vive nas comitivas, o Padre diz que sendo filho de quem é. Eleutério não entende e o Padre disfarça. O Padre acaba brincando com a situação de Eleutério, pelo que dizem dele ter um diabinho na garrafa. Esses momentos são ressaltados pela música instrumental de teor cômico. Em outras cenas com outros personagens, o padre também diz a verdade, o que deixa as pessoas incomodadas ou sem jeito, as falas do padre são reforçadas por música instrumental que remete a comicidade. Como por exemplo, no capítulo 19 quando o padre diz para Antero que é melhor não incentivar as maluquices de Mariana, está ouve atrás da porta e fica furiosa com o padre.

Padre Bento: Longe de mim... Mas que as vacas, nesses tempos de crise andam magras... Na verdade é que andam.

Eleutério: É, é verdade. A vida não tá fácil não. (Pausa curta) Pra ninguém!

Padre Bento: É o que eu tava dizendo. O que eu tava dizendo. Agora mudando a prosa de um ponto pro outro. E a história do diabinho na garrafa que prometeu contá e há anos que não conta nada.

Eleutério: Outra hora Padre, outra hora.

Rosinha: Aaaah, o padrinho não conta não! Ele não gosta de contar essa história, causo do que aconteceu lá na Bahia.

Zéfa: O padre qué mais um pedacim de curau?

Padre Bento: Deus me perdoe o pecado da gula, mas pra não fazê desfeita, eu aceito.

Eleutério: É, se o padre qué ouví um bom causo.

Padre Bento: (Zéfa serve o curau) Muito obrigado!

Eleutério: Posso lhe contar. Posso contar a história do meu compadre Mané Corrupio.

Padre Bento: Mané Corrupio?

Zéfa: Meu falecido marido, padre. Braço direito do patrão.

Eleutério: AAAH, o bicho tinha um corpo fechado, viu padre? Tinha o corpo fechado. Era bravo feito o demo!

Zéfa: Ma isso antes de casá comigo, porque dispôs que casô, virô um santo... Que Deus o tenha em bom lugar! (Faz o sinal da cruz)

Todos: Amém!

Eleutério: Nosso senhor, nosso senhor Jesus Cristo. (Pausa curta) Ah, Padre! O causo se deu no interior da Bahia. É lá na zona do cacau. (Enquanto Eleutério narra, mostra imagens em sépia desse local do causo. Tempo para mostrar a paisagem.) Eu tava andando no meio da mata, atrás dum lugar pra marcar as posses de umas terras que eu tinha comprado pra mode plantar uns pés de cacau. E sossegá nessa vida. Eu já tinha caminhado um par de léguas quando dei de frente com um Jequitibá, enorme. (Mostra Eleutério jovem, olhando a árvore.) Ah padre! Naqueles tempos, a mata Atlântica era repleta deles. Era Jequitibá, Jacarandá, Pau Brasil. Quando eu vi aquele Jequitibá ali majestoso, ali no meio da mata, padre. Eu pensei comigo. Uma terra que dá uma árvore dessa só pode ser abençoadada por Deus. Eu já tava pronto pra fincar meu facão no chão, quando eu ouvi um gimido. Gimido de gente morrendo. Foi o que eu pensei na hora, né padre? Eu me embrenhei de novo naquela mata, padre, seguindo o som do gimido. Andei um outro par de léguas. Até encontrá o pobre do Mané Corrupio amarrado num tronco de uma árvore. O corpo besuntado com mér, padre. Pertu de formiga, cortadeira. O padre consegue?

Padre Bento: Se conheço, são as piores.

Aqui fica explicita a relação com a plateia que nos fala Hartmann (2011), pois os contadores, vão dialogando com os ouvintes, para atrair a atenção. Assim, de tempos em tempos, o contador lança uma pergunta para a plateia, para não perder sua atenção, como se fosse uma triangulação, técnica de relação com o espectador, para inseri-lo na trama como interlocutor. Na cena descrita acima, Eleutério pergunta se o padre conhece as formigas cortadeiras que ele conta no seu “causo”.

Um ponto que a novela faz é mostrar as imagens do “causo” sendo narrado, assim funciona como se fosse à imaginação do público ou a memória de Eleutério, mostrando a “causo” acontecendo, enquanto ele narra em cima das imagens, com o recurso da voz em *off*, ou seja, ouve-se a voz do personagem mas não o vê falando, como pode-se observar na figura que apresento a seguir.



Figura 1: Causo sendo contado e acontecendo com a voz em *off* do contador

Fonte: Captura de tela do capítulo 01 (2009), gerada por mim em 2019.

É o recurso da montagem que o audiovisual dispõe, pois grava-se uma cena no estúdio ou em locações externas (por exemplo, florestas) e na ilha de edição⁵² junta-se várias cenas, sobrepondo imagens ou áudios de uma cena em outra, através de programas de edição. Como no caso dessa cena, que a voz do ator Reginaldo Faria contando o causo do Mané Corrupio, é

⁵² Local onde é feita a edição das filmagens de programas de TV.

colocada narrando a cena, que mostra a história do causo acontecendo. A partir do sequenciamento de várias cenas gravadas em locais e tempos diferentes, é construída uma narrativa para o telespectador.

De acordo com Benjamin⁵³ (1994): “Os narradores gostam de começar sua história com uma descrição das circunstâncias em que foram informados dos fatos que vão contar a seguir [...]” (p. 205). Elemento verificável nessa cena, pois Eleutério conta como chegou até Mané Corrupio, como era a paisagem do local, e como ele ouviu os gemidos do homem.

Eleutério: As marditas tava comendo o homi vivo. Comendo o homi vivo. (Tempo)

Mané Corrupio: Me mata moço. Me mata por favor! (Volta a imagem para a fazenda.)

Eleutério: O pobre coitado suplicava pra eu dá cabo da vida dele, padre. Aí eu pensei carcos meus butão. Se Deus me colocô esse homi na minha frente, esse infeliz, é porque a hora dele ainda num chegô. Aí, eu desamarrei o pobre do coitado. Lavei o corpo dele na água do rio. Tratei com erva macerada, padre. Que era o que eu tinha na mão, né?

Padre Bento: E ele, sobreviveu?

Eleutério: Ah, pois ele se casou com a Zéfa e teve a Rosinha, padre! (Dão risadas.)

Padre Bento: Mas se mal pergunto. Morreu de quê, seu cumpadi?

Zéfa: É morte matada, padre. E Rosinha tinha acabado de nascê.

Eleutério: É padre, é. O sertão naquela época era um lugar perigoso de se vivê, viu padre? Taí! Se o padre tiver um tempinho, eu posso te contar esse causo também.

Padre Bento: Ah meu Deus, meu Deus, meu Deus! Eu perdi a hora da missa. É hoje que as beatas me matam. (Levantam) Dona Zéfa, Deus lhe abençoe. Obrigado pelo curau. Rosinha, Deus lhe abençoe também minha filha. Outro dia eu volto pra ouvir o restante do causo. Com licença. (Padre vai saindo. Eles ficam observando da varanda)

⁵³ Daniel Borges (2014) na sua dissertação de mestrado sobre as narrativas caipiras, faz uma crítica a Walter Benjamin, pois este vê o fim da narrativa com a era da informação. Contudo, Daniel Borges constata que isso não aconteceu. Como também, destacamos nessa pesquisa, seja com os causos recolhidos por Benedito Ruy Barbosa com os tabaréus na Bahia, os causos contados pelo meu avô, ou as histórias recolhidas por Ecléa Bosi no livro “Memória e Sociedade”. Vemos que a narrativa acompanha a jornada do ser humano ao longo da vida.

Eleutério: Tá certo, tá certo.

Durante o “causo” descrito acima, Eleutério vai repetindo algumas frases, para dar ênfases em determinadas passagens, como em “As marditas tava comendo o homi vivo. Comendo o homi vivo.” Dessa forma, o contador com a repetição marca as partes mais importantes do causo, para reforçar a situação narrada.

Nas suas pesquisas dos contadores de “causos” na fronteira do Brasil, Argentina e Uruguai, Hartmann (2011) identificou que os “causos” de conflitos e violências são recorrentes entre as histórias narradas. Esse ponto dialoga com o causo descrito acima, pois mostra que Mané Corrupio foi vítima de uma vingança, como também morreu de “morte matada”. Eleutério também diz ao padre que tem mais “causos” sobre os perigos do sertão.

Eleutério no causo acima narra o que ele viveu, sua experiência de vida, suas aventuras no sertão da Bahia. De acordo com Hartmann (2011) a experiência de vida fornece histórias para os “causos” e ao contar, o contador reflete sobre a própria experiência, isto é perceptível no causo de Eleutério, pois ele fala sobre a questão de a terra ser próspera, chegando a essa conclusão a partir de suas observações na mata. Também conclui que não era a hora do “Mané Corrupio” morrer, pois ele o encontrou, se fosse para ele morrer, Eleutério não teria o encontrado. Reflete a experiência de vida e chegando a lições, aprendizados ao rememorar a situação. A partir do observado na cena podemos dialogar com o que explica Benjamin (1994) sobre o narrador que: “retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes” (1994, p. 201).

O fato de Eleutério ser idoso, dá legitimidade e credibilidade para seus “causos”. Hartmann (2011) afirma que um contador de “causos” por nome “Gaúcho Pampa” fez que sua figura e suas histórias se tornassem uma lenda na região. O mesmo acontece com a figura de Eleutério e seus “causos”, se tornando um contador respeitado na região, e as pessoas acreditando nos seus “causos”, ou quando não acreditam, ficam na dúvida, uma vez que, que seu filho é conhecido como o “filho do diabo”.

Por outro lado, no final do causo na conversa com o Padre, Eleutério já propõe outro causo para contar. Com isso, percebemos que um causo leva a outro e são suscitados pelas

conversas ou assuntos do momento. Na cena acima, por exemplo, o Padre queria ouvir o causo do diabinho na garrafa, mesmo que Eleutério não goste de contar o causo, mas então lembrou de outro causo. Fazendo um paralelo com Benjamin que fala sobre a personagem “Scherazade, que imagina uma nova história em cada passagem da história que está contando” (1994, p. 211).

Quando Eleutério termina de contar seu causo, o Padre Bento pergunta se Mané corrupio sobreviveu, Eleutério conta que ele casou com a Zéfa e teve a Rosinha. Benjamin (1994) profere que a pergunta sobre o que aconteceu depois em uma narrativa é plenamente justificada, pois elas despertam a curiosidade dos ouvintes. Na disciplina Pesquisa em Artes Cênicas⁵⁴, contei um causo que meu avô conta, e meus colegas depois que terminei o causo, ficaram por semanas querendo saber o que tinha acontecido com a personagem do causo.

Na cena transcrita acima, aparece na interpretação de Reginaldo Faria o uso das mãos para descrever as ações no causo. Quando ele fala “Lavei o corpo dele na água do rio. Tratei com erva macerada, padre. Que era o que eu tinha na mão”. Esse ato de descrever as ações do causo com as mãos é presente nos contadores estudados por Hartmann (2011). Hartmann (2011) também observa que os contadores contam a maior parte dos causos sentados, Eleutério faz isso na cena, meu avô também faz do mesmo modo. A voz de Reginaldo vai dando a emoção do causo, usando diferentes modulações de vozes, “como se fosse uma mãe embalando um neném”, o que potencializa a contação. Hartmann (2011) observa que o uso da voz e das diferentes modulações está muito presente nos contadores da região que ela estuda. Meu avô também usa diferentes modulações de voz, o que contribui para prender a atenção dos ouvintes.

⁵⁴ Disciplina do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Uberlândia, ministrada pelo professor Jarbas Siqueira em 2018/1.



Figura 2: Eleutério mostra com as mãos como cuidou de Mané Corrupio

Fonte: Captura de tela do capítulo 01 (2009), gerada por mim em 2019.

Walter Benjamin também faz uma observação sobre as mãos do narrador:

[...] (Pois a narração, em seu aspecto sensível, não é de modo algum o produto exclusivo da voz. Na verdadeira narração, a mão intervém decisivamente, com seus gestos, aprendidos na experiência do trabalho, que sustentam de cem maneiras o fluxo do que é dito.) A antiga coordenação da alma, do olhar e da mão, que transparece nas palavras de Valéry, é típica do artesão, e é ela que encontramos sempre, onde quer que a arte de narrar seja praticada. Podemos ir mais longe e perguntar se a relação entre o narrador e sua matéria - a vida humana - não seria ela própria uma relação artesanal. Não seria sua tarefa trabalhar a matéria-prima da experiência - a sua e a dos outros - transformando-a num produto sólido, útil e único? (BENJAMIN, 1994, p. 221).

Um causo leva a outro	Relação com audiência	Corporalidade
Eleutério quer contar causo de morte matada a padre Bento a partir do causo do Mané Corrupio	Eleutério pergunta se padre Bento conhece formiga cortadeira	Eleutério mostra com as mãos como lavou e tratou de Mané Corrupio com erva macerada.

Tabela 1: Elementos encontrados no causo e no contador⁵⁵

Fonte: Elaborada por mim.

⁵⁵ Ao final de cada cena analisada será colocada uma tabela com o resumo das categorias encontradas. Serão elencadas as três principais da cena, como também serão colocados na tabela os dados mais ligados com a cena, pois se for uma cena de alguém contando um causo, serão colocadas as características do contador e do causo. Se for uma cena da comicidade gerada pelos causo, serão colocadas as categorias do cômico.

5.2.2. Cena do capítulo 3- o causo de santo Antônio fujão

Contexto técnico e cênico

Essa é uma cena em movimento espacial, pois Zeca e Terêncio, interpretado pelo ator Alexandre Nero, passam por vários ambientes da fazenda (lago, pasto, córrego) até chegar na sala de Eleutério. O que dá movimento espacial a narrativa, como o causo também é cheio de acontecimentos. Terêncio é um personagem esférico, pois ele tem um amor não correspondido por Rosinha, até que ele a conquista ao final da trama. Tião, interpretado pelo ator Luis Antônio do Nascimento, Coronel, Interpretado pelo ator Cacá Amaral, e Nena, interpretada pela atriz Luli Miller, são personagens planos, pois aparecem poucas vezes na trama, sempre em lembranças. Nena é a mãe de Zeca, e Tião o pai de Tóbi, interpretado pelo ator Alexandre Rodrigues.

Assim como o causo do Mané Corrupio, essa cena na parte do causo do santo também é em imagem sépia, pois trata de algo que aconteceu há algumas décadas. A cena dura 21 minutos e 49 segundos, sendo intercalada com dois intervalos comerciais, começando aos 4 minutos e 45 segundos e terminando 26 minutos e 17 segundos do capítulo três. A história da telenovela ainda está apresentando os personagens e a trama pois estamos no capítulo três.

Sobre a questão de atores negros nas telenovelas, em Paraíso tem a presença de muitos deles, mas a maior parte representa papéis de empregados, como o caso de Tóbi e Tião presentes nessa cena. Contudo, o personagem Tóbi é um dos principais coadjuvantes na trama, sendo um personagem esférico, pois sua história é desenvolvida ao longo da trama, ele acaba casando com a personagem Das Dores, interpretada pela atriz Lidi Lisboa, também uma atriz negra. Abordar a questão racial não é o enfoque desse trabalho, mas a questão do negro na telenovela vem ganhando cada vez mais espaço para discussão. Em 2017, na telenovela “O outro lado do Paraíso” (Rede Globo) escrita por Walcyr Carrasco, a atriz negra Érika Januzzi interpretou uma juíza, que abordava a questão do preconceito e das relações inter-raciais. A atriz Lucy Ramos, que atuou em Paraíso como a personagem Cleusinha, já interpretou diversos papéis que fogem do padrão dos empregados. Na telenovela de 2015, “I love Paraísópolis”, ela interpretou uma psicóloga, e em 2018, na telenovela “O tempo não para”, uma advogada, ambas novelas da Rede Globo. Então, cada vez mais vemos as telenovelas trazendo as atrizes e atores negros em

diferenciadas profissões e como personagens bem sucedidos. Contudo, isso não anula a enorme desigualdade social que existe no país, em que os mais pobres entre os pobres é a população negra.

A cena

(Zeca e Terêncio vem andando a cavalo no pasto.)

Terêncio: Seu pai parece que não gosta muuuuito de falar nisso.

Zeca: Esse diabinho causou muita confusão, Terêncio. Por causa dele, meu pai vendeu a fazenda de cacau lá na Bahia e fugiu pra cá.

Terêncio: E eu que achava que esse diabinho nem existia. (Risos)

Zeca: Exiiiste. E tá guardado lá em casa num lugar que só ele sabe.

Terêncio: E essa história... História d'ocê ser filho dele.

Zeca: Um pouco é lenda, um pouco é verdade. (Param) O diabo fechou meu corpo quando eu nascí.

Terêncio:Ê ê ê... Cê num vem com essas coisas, Zeca! (Zeca ri)

Ao longo dos capítulos, Zeca brinca com essa história de ser “filho do diabo”, principalmente quando seus amigos de comitiva lhe questionam sobre o assunto. Gerando essa dúvida no público, se ele é ou não “filho do diabo”. Em alguns capítulos, Zeca acredita nessa história, e em outros diz que não. O pai do Zeca, Eleutério segue o mesmo caminho, em uns momentos diz que o causo é verdade e em outras que é invenção sua. Essa é a própria natureza dos “causos”, de deixar as pessoas em dúvida se uma situação aconteceu ou não, porque quem conta, fala a partir de ter ouvido alguém contar ou de ter acontecido com a própria pessoa.

Zeca: Então vem cá. (Zeca toca o cavalo)

Terêncio: Cê deve conhecer bem esse tipo de história.

Zeca: Pelo direito e pelo avesso. (Terêncio segue ele)

Terêncio: E ocê num pode contá?

Zeca: Posso. Mas antes d'eu contar o causo do diabo, tenho que contar o causo do santo.

Terêncio: Santo?

Zeca: Santo Antônio, de quem meu pai era devoto, antes dessa história toda começar.

Vamos dar umas vorta pela fazenda, que no caminho eu lhe conto o resto homi. (Mostra a imagem do causo que o Zeca vai contar, em tom de sépia.)

Pode-se observar novamente, um “causo” levando a outro, pois Terêncio queria ouvir o “causo” do diabo, mas Zeca se lembrou do “causo” do Santo, então decide contar esse primeiro, dando um efeito cronológico, pois o causo do santo aconteceu primeiro que o do diabo.

Zeca: (Narrando) Meu pai começou a vida plantando cacau e cuidando de uma vendinha que ele montou pra se manter, enquanto o cacau começava a produzir. (Mostra Eleutério jovem, sentado na venda, limpando o santo. Chega Tião.)

Tião: Santo Antônio, seu Lotério?

Eleutério: Ééé Tião!

Tião: Sinhô lá é devoto dele, é?

Eleutério: Desde que nascí. Sem ele, num sô nada nessa vida. (Tião faz o sinal da cruz.) Vá me apanhar umas flor pra enfeitá o altá, Tião.

Tião: Sim, sinhô!

Zeca: (Narrando) Meu pai viajou pelo sertão da Bahia, levando a imagem com ele no lombo do burro.

Terêncio: (Voz em off) E ele era memo devoto do santo? (Enquanto isso Eleutério coloca o santo no altar.)

Zeca: (Voz em off) Do santo e da imagem, que era relíquia de família. (Música sempre ao fundo. Eleutério acende uma vela.)

Eleutério: Meu glorioso santo Antônio! O sinhô que... Abraçou e carregou o menino Jesus. Me alcance a graça que lhe peço. Lhe imploro do fundo do coração. (Faz o sinal da cruz.)

Tião: (Traz as flores) Num era o causo, do sinhô, pedí po seu santim, pa tazê freguesia pra nós, não?

Eleutério: (Colocando as flores no altar.) Eu já pedí, Tião. Eu já pedi. (Volta a imagem para o tempo atual, Zeca e Terêncio trotando no pasto.)

Zeca: Ninguém sabe dizer ao certo se foi obra do santo. Mas o fato é que desde que a venda abriu as portas, ela vivia lotada. (Imagem volta para o passado, com a venda cheia de gente.)

Homem: A sua saúde, meu santo!

Todos: Saúde! (Chega Nena com uma vela na mão e se aproxima do altar do santo, que fica no alto da parede. Eleutério se aproxima.)

Eleutério: Posso ajudá?

Nena: Será que o sinhô pode me fazê o favô de acendê essa vela pra santo Antônio?

Eleutério: Se for pra moça arrumá marido, acho que num carece. (Pausa curta. Nena fica com vergonha.) Em todo caso. Vô fazê a sua vontade. (Eleutério pega uma cadeira, sobe e coloca a vela no altar. Faz o sinal da cruz. Desce.)

Nena: Deus lhe pague! (Sai. Ele acompanha ela até a porta e fica olhando-a. Chama Tião.)

Eleutério: Ocê conhece a moça, Tião?

Tião: É a Nena, patrâozim! Fia do Chico das Morti! Pa pobre arranjá marido, o santo vai tê que amansá o pai dela primeiro.

Eleutério: Isso a gente resorve. (Volta para o presente. Zeca e Terêncio estão de frente para uma lagoa.)

Terêncio: O santo amansô o homi?

Zeca: Tanto amansô, que eu tô aqui.

Terêncio: (Ri) Que assunto mais ligeiro!

Zeca: É, mais o grande milagre do santo não foi esse não.

Terêncio: E qual então?

Zeca: Caaalma homi, que essa história é longa. Carece da gente sentar um pouquinho, pra prosear mais a vontade.

Terêncio: Iihh! (Ri) (Corta para o intervalo. Volta do intervalo. Eles estão sentados.)

Zeca: Numa noite apareceu na venda uma visita inesperada. (Volta ao passado. O coronel entra na venda, olha o santo e vai até o balcão.)

Eleutério: Seja bem-vindo coroné!

Coronel: O sinhô que é o seu Lotório?

Eleutério: Eleutério Guerra Braz, o seu criado, sim sinhô. Em que posso lhe sê útil, seu coroné? (Coronel olha o santo.)

Coronel: Eu quero comprar o santo.

Eleutério: (Olha para Tião e ri.) O amigo me discurpe, mas o santo não tá a venda.

Coronel: Bote preço homi! Eu pago!

Eleutério: Nuuum tem dinheiro no mundo que pague essa imagem, seu coroné. O sinhô me discurpe.

Coronel: Isso aqui não é uma venda homi?

Eleutério: É, sim sinhô! Mas o santo não tá a venda não, não sinhô.

Coronel: O santo fica aí exposto. Vendo essa cambada bebê pinga e falá bobage.

Eleutério: Iiih! Ele num liga pra essas coisas não, seu coroné. Ele tá acostumado com esse povo.

Coronel: O santo vai ganhar um altar decente na minha fazenda, homi. (Forte) Ande, bote preço!

Eleutério: A imagi é de minha estima. Num tem como botar preço.

Coronel: Eu vô leva a imagi de quarqué jeito. (Os seus capangas mostram as armas.) O amigo bote preço que eu não sou homi de muita conversa.

Eleutério: O coroné tá quereno levá relíquia de família, uma imagi sagrada que eu recebí das mãos de minha mãe, antes dela morrê.

Coronel: Bote preço nela homi, que eu não quero cometê nenhuma violência. Ligeiro, que a minha paciência tá se esgotano. (Os fregueses vão embora da venda.)

Eleutério: Tá certo seu coroné. Tá certo. Se é assim, o amigo me dê dois mil cruzero.

Coronel: Eu num vim aqui pra pechinchá. (Coloca o dinheiro no balcão.) Ta aí o dinheiro! Entregue o santo. (Eleutério sobe na cadeira, apaga a vela e pega o santo.)

Eleutério: Me perdoa, meu santo Antônio. (Beija o santo.) Me perdoe. (Desce e entrega o santo ao coronel.)

Coronel: Sossegue homi. Teu santo tá em boas mão. (Sai com seus capangas. Eleutério os olha indo. Pega o dinheiro amassa e joga no chão.)

Tião: Se o sinhô num vendia, ele tomava de quarqué jeito.

Eleutério: Eu sei.

Tião: O coroné é casca de ferida, patrõozim.

Eleutério: É... Eu conheço a fama dele.

Tião: Pois então num se amofine pro que ele diz. (Volta para o presente.)

Terêncio: (Levanta.) O diacho do homi levô o santo embora?

Zeca: Levô Terêncio. (Levanta e vai até o cavalo.) Não por muito tempo, mas levô.

Terêncio: Ih ih ih... Como assim?

Zeca: Obra e graça do neguinho Tião que tinha adoração pelo meu pai e não aguentava vê ele naquela tristeza. (Volta para o passado. Eleutério está acendendo velas no altar vazio do santo. Faz o sinal da cruz. Desce e senta à mesa com Tião.)

Tião: Num fica triste não, patrão. Do jeito que esse santo gosta do sinhô, logo logo ele vorta pro lugá dele.

Eleutério: (Pausa.) Diaacho! Cumé que eu num pensei nisso!? Nós vamo buscá ele, Tião.

Tião: Nóis? Nóis mais deiz cabra de coragi, né seu Lotério?

Eleutério: Ma o que, Tião! Nós num vamo usá a força. Nós vamo usá é a cabeça.

Tião: Causo dele a cabeça é poco. Eu nasci e cresci na fazenda, e lhe digo; o coroné né de brincadeira não.

Eleutério: Se ocê cresceu lá, Tião. Deve de conhece a fazenda igual a parma da mão.

Tião: Conhecê eu conheço. Eu num sei no que isso podi ajudá.

Eleutério: Ocê qué ganha os dois mil que ele me pagou pelo santo?

Tião: De que vale adquirí tanto dinheiro, vai que eu morro?

Eleutério: Ocê num vai morre não, mulequi. É só prestá atenção e fazê tudinho como eu vô lhe dizê. Ocê sabe um caminho pra entrar na fazenda sem ninguém lhevê? (Corta para outra cena da Rosinha na varanda da fazenda.) [...]

Tóbi: Patrão!

Eleutério: Que foi?

Tóbi: Eu queria pedi uma coisa pro sinhô, se num fô incomodá.

Eleutério: Vá, desembucha!

Tóbi: Eu queria sê pião igual o Terêncio.

Eleutério: Ocê, pião? Com esse tamanho todo!

Tóbi: Tamanho num é documento, patrão.

Eleutério: Tááá certo, tá certo. Eu vô pensá no seu causo. Agora vá, vá, vá cuidar da vida.

Tóbi: Brigado patrão! Licença. (Sai.)

Eleutério: (Olha Tóbi saindo.) Esse diacho desse moleque me lembra tanto o Tião!⁵⁶ (Volta ao passado, em imagem do Tião na venda.)

Terêncio: (Voz *em off*) Quer dizer que o danado do muleque trouxe o santo de vorta?

⁵⁶ Tóbi é filho do Tião.

Zeca: (Voz *em off*) Trouxe Terêncio! Ninguém sabe dizer como, mas no dia seguinte quando meu pai abriu o bar, o santo tava lá no altar da venda, feliz da vida. (Risadas. Enquanto isso vai mostrando as pessoas vendo o santo na venda.)

Homem: Mai quando foi que ele vorto, homi?

Eleutério: (Arrumando o altar do santo.) Sei não. Só sei que quando abri o bar hoje de manhã, o santo tava aí no nicho dele. Como se nunca tivesse saído.

Homem: Só pode ser milagre. (Entra o coronel e seus capangas.)

Eleutério: Coroné.

Coronel: Cumé que o sinhô me explica isso? (Volta para Zeca e Terêncio cavalgando no pasto.)

Terêncio: Diacho de sujeitim tinhoso!

Zeca: Num é? (Zeca e Terêncio cumprimentam um cavaleiro que passa.)

Terêncio: O que que o seu pai fez?

Zeca: Contou a verdade pra ele, ué?

Terêncio: Ah... Contô?

Zeca: Do jeito... Dele. O diabo do coronel não acreditou na história, e levou o santo embora outra vez.

Terêncio: ÊÊÊÊÊH sô Lotério, sô Lotério! (Volta para o passado. Eleutério e Tião sentados na mesa.)

Tião: Diacho de homi mais tinhoso!

Eleutério: É... Diacho!

Tião: Vô lá patrão e trago o santo de vorta, quanta veiz mais fô preciso.

Eleutério: Mais como? Se os capanga dele tão lá guardando a image dia e noite. Ó, ocê num ouviu o povo dizê?

Tião: Ma pra ispertu, ispertu i meio. É só o sinhô dá as ordi. (Volta para o presente.)

Terêncio: Ôh, mais esse neguinho também era arretado, hein?

Zeca: Ô se num era! O coroné ia lá na venda e apanhava a image. O moleque ia lá e apanhava a image e trazia ela de volta pro meu pai. Isso durou pra mais de um mês. (Passam um córrego.) Até que um dia o coroné resolveu dá um basta nisso e trancou a imagem dentro da capela da fazenda.

Terêncio: Êêê... Coroné também é tinhoso, hein?

Zeca: Tinhoso? Tinhoso era o Tião que apanhou a image dentro da capela do coroné e trouxe de volta pro meu pai.

Terêncio: Ah não?

Zeca: É... Vamo apertá o passo, no caminho eu lhe conto o resto.

Terêncio: Num é possível... É neguinho!

Zeca: Bora, bora... (Zeca e Terêncio continuam a cavalgar.) (Intervalo. Volta na venda, Eleutério e Tião no balcão.)

Tião: Diz que a capela tá pronta, patrâozim! Esperando o padre pra en... en...

Eleutério: Entronizá o santo.

Tião: É... E diz que tem missa e foguetório.

Eleutério: Eu posso imaginá.

Tião: Diz até que as artoridade da capitânia que o homi chamô. Parece que a fama do santo tá correndo o mundo.

Eleutério: É, parece.

Tião: Mas se o sinhô quisé, nós podí acaba cum a festa.

Eleutério: Acabá como, moleque?

Tião: A gente tira o santo de lá... De veiz!

Eleutério: Com aquele tanto de capanga vigiando a capela, sei não Tião... Sei não. (Corta para o interior da capela, câmera vai se aproximando do santo no altar. Tião tira telhas no telhado. Desce uma cordinha e tenta laçar o santo. Som de cachorro latindo.)

Tião: Panha a corda meu santinho, panha a corda. (Continua tentando laçar o santo. Enquanto isso do lado de fora na frente da capela, os capangas conversam.)

Capanga 1: Ma o que que essa cachorrada tem?

Capanga 2: Ah, foi um bicho que passou por aí.

Capanga 1: E a capela?

Capanga 2: Tá trancada a sete chaves.

Capanga 1: Então vai lá e dá uma espiada, pra ver se tá tudo em ordem. O coroné mata um se o diacho desse santo fugir de novo. Vai lá. (Tião ouve isso e corre nas suas tentativas. Enquanto isso o capanga vai em direção da capela. Consegue laçar o santo e começa suspender ele.)

Tião: Sobi meu santinho, sobi. (Volta para o presente na sala da fazenda do Eleutério.)

Eleutério: (Sentando. Rosinha serve café.) Aí, o diacho do Tião pescou o santo e trouxe ele de vorta. O coroné, quando abriu a porta da capela de manhazinha, deu de cara com o altar vazio. Ele num teve outro jeito se não acompanhar a procissão e deixá que o padre entronizasse a image, ali viu? No meu bar. No lugá dele. Que era onde ele devia ficar. (Enquanto isso, Terêncio olha Rosinha. Ela fica constrangida e vai para perto do padrinho.)

Terêncio: E o senhor ainda tem essa imagem?

Rosinha: Qua o que, o padrinho teve de deixa lá quando veio embora. Quer mais café?

Zeca: Não, não.

Eleutério: Aí, dispôs que o padre entronizo a image, a venda virou capela, capela de santo Antônio. Ainda deve de tá lá, né? É ainda deve de tá lá.

Essa cena mostra a questão da tradição de contador de “causos” sendo passada de pai para filho, pois de tanto ouvir seu pai contar “causos”, o Zeca sabe contar os “causos” também, e usa de recursos para despertar a atenção do ouvinte como evidenciado nessa fala “Não por muito tempo, mas levô”, que aguça a curiosidade de Terêncio para saber o que aconteceu na sequência.

O personagem Zeca conta uma parte do causo em um local e começa a cavalgar e chama o amigo para segui-lo, que conta para ele no caminho, assim Terêncio vai se interessando mais pela narrativa. Então ele começa a contar o causo do santo e termina com seu pai contando. Como estamos em uma telenovela, ocorre uma mescla da narrativa com a situação narrada acontecendo também, seja com os personagens do causo ganhando falas e sendo mostrada as suas ações. Como também é uma telenovela rural, os dois peões (Zeca e Terêncio) conversam andando a cavalo, passando por diferentes paisagens, até chegar na sala do Eleutério. Outro costume presente no campo é servir café, e as conversas se darem enquanto este é tomado, estando esse hábito evidenciado na cena.

Zeca ao dizer que seu pai contou como ocorreu à volta do santo da fazenda do coronel para a venda, do seu jeito. Deixa subtendido que seu pai fantasia um pouco nos seus “causos”. Como a maior parte dos contadores de “causos” ao narrar suas histórias. Luciana Hartmann (2011) também relata isso nas suas pesquisas na região de fronteira entre Brasil, Argentina e Uruguai. Como sublinhado por Benjamin (1994) “Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso” (p. 205).

Eleutério ao terminar o causo dizendo que o santo está lá na capela até hoje, como prova do que ele está dizendo é verdade. Como muitos contadores de “causos” fazem, o avô do presente pesquisador é um contador de “causos” e da mesma forma finaliza os seus “causos” mostrando que a vida continua depois de determinada passagem marcante. O que também dá mais credibilidade a história narrada, pois se as pessoas duvidarem existe uma prova cabal que confirmará a credibilidade da sua narrativa.



Figura 3: Causo começa a ser contado pelo filho, mostra o causo ocorrendo e termina de ser contado pelo pai

Fonte: Captura de tela do capítulo 03 (2009), gerada por mim em 2019.

A interação da plateia com o contador é evidenciada nessa cena pelo personagem Terêncio, que vai questionando Zeca e depois Eleutério ao longo da narrativa. Como também suas observações afetam o modo de contar do contador. A relação entre plateia e contador de “causos” é de interlocução, um interfere no outro.



Figura 4: Eleutério usa as mãos para contar o causo

Fonte: Captura de tela do capítulo 03 (2009), gerada por mim em 2019.

Novamente nesta análise percebemos a corporalidade do ator Reginaldo Faria colabora na construção do personagem contador de causos, pois como observado na cena do causo do Mané Corrupio, Eleutério novamente usa as mãos para sublinhar sua fala, mostrando os acontecimentos com seus gestos, o que reforça o causo, dando mais visualidade para quem ouve a narrativa.

Um causo leva a outro	Relação com audiência	Corporalidade
Terêncio quer saber o causo do diabinho, mas Zeca fala que vai contar primeiro o causo do santo.	Terêncio pergunta se Eleutério ainda tem a imagem.	Eleutério mostra com as mãos o final do causo em que por causa do santo sempre voltar para seu bar, este se torna uma igreja.

Tabela 2: Características encontradas no causo e no contador

Fonte: Elaborada por mim

5.2.3. Cena do capítulo 6 - o causo do burro

Contexto técnico e cênico

A cena se passa em um posto de gasolina. Tóbi e Eleutério estão dentro da caminhonete e Pedro, interpretado pelo ator Hugo Gross, está colocando combustível. Pedro é um personagem plano, pois não tem história desenvolvida ao longo da trama, permanecendo do mesmo modo do começo ao fim da telenovela.

Essa cena está no começo do capítulo seis, até 1 minuto e 14 segundos. Nesse momento da história, Zeca conheceu Maria Rita, interpretada pela atriz Nathalia Dill, e estão se apaixonando.

A cena

(Dia. Posto de gasolina. Eleutério e Tóbi estão dentro da caminhonete. Pedro está abastecendo o carro.)

Eleutério: (Tira a cabeça para fora e vira para trás) Ô Pedro, joga uma água no vidro aí!

Tóbi: Diz que ele chegô junto cu burro bem de mansinho i começô a falá no ouvido dele. I o diacho do burro foi se acarmando, se acarmando, até que sossegô.

Eleutério: Isso é conversa fiada desse povo, Tóbi. Onde já se viu.

Tóbi: Dispôs que o burro sossegô, ele muntô nele e saiu pelos pastos da fazenda.

Eleutério: Avuando?

Tóbi: Avuando.

Eleutério: ÉÉÉÉssa gente num tem mais o que inventá, Tóbi!

Tóbi: Os caboco que tava lá, jura de pé junto que foi verdade, patrão.

Eleutério: O povo jura e ocê assina embaixo?

Tóbi: Eu não! Deus que me livre! Só tô passando a diante o que eu ouvi lá na venda.

Eleutério: (Muda) E o pai dele tava lá?

Tóbi: Pai de quem?

Eleutério: Uai, do Zeca Diabo, uai. Se ele saiu avuando pelos pastos muntado no lombo de um burro, de certo o cramulhão devia de tar na garupa dele. Hiiiiii Hehehe Hihih Vamo bora. (Liga a caminhonete) Aqui. Bom dia. Agradecido. (Entrega dinheiro para Pedro, que está limpando as mãos.)

Pedro: Brigado, patrão! (Caminhonete sai.)

A cena transcrita acima, reforça a fama do filho de Eleutério, o Zeca, de ser chamado de “filho do diabo”, devido aos “causos” que seu pai conta e a fama que este ganhou. Isso faz as pessoas da cidade acreditar na história que Zeca amansou o burro bravo, montou nele e saiu voando. Esse acontecimento na telenovela nos faz lembrar ao causo do seu Firmino que montava no bode e saia voando pelas plantações de cacau, causo que Benedito ouviu lá na Bahia. Essa história do Zeca com o Burro vai passando de boca em boca pelos personagens da telenovela, gerando diversas situações cômicas. Enquanto alguns acreditam, outros não acreditam e vão discutindo a situação. Com isso, observamos uma história fantástica (PROPP, 1992), que é apontada como um dos elementos que leva a comicidade.

Eleutério no começo da cena está duvidando de Tóbi, depois ele faz pilhória com o causo, perguntando se o pai de Zeca estava lá. Essa mudança de Eleutério gera a comicidade, pois a atuação do ator muda, de desconfiado passa a tirador de sarro. Isso é reforçado pelo medo expressado por Tóbi, quando Eleutério pergunta sobre o pai de Zeca, o cramulhão. Dessa forma, Eleutério transita entre a descrença e a crença nos “causos” que conta, muitas vezes fazendo pilhória com as pessoas sobre os mesmos. Como veremos na cena com Dona Ida.

Nessa cena está presente o mal jeito (BERGSON, 2001) que é quando uma pessoa expressa corporalmente a sua preocupação com a situação, ou seja, não está confortável com a atual situação, pois Tóbi fica sem jeito quando Eleutério faz a brincadeira em cima do causo que ele está contando de uma forma séria, como se fosse um causo de terror. Mostrando o medo de

Tóbi em relação a situação. Dialogamos nesse caso com uma reflexão de Propp (1992) ao dizer que a comicidade aparece nas fraquezas humanas, ou seja, o cômico está no medo, no erro, em tudo que mostra o lado negativo, o que tira a autoridade de uma pessoa, o que a expõe perante os outros, a deixando sem poder, as fraquezas derrubam o poder ou o falso poder que uma pessoa pensa que possui. No caso da cena acima, o controle estava com Tóbi que contava o causo do burro, e Eleutério inverte essa posição, assumindo o controle da cena, deixando o contador do causo (Tóbi) com medo. Entro em dialogo com Propp (1992), com a definição de trapaceador trapaceado, que é quando um vigarista acaba caindo em um golpe, no caso da cena exposta aqui temos o contador amedrontado, pois o ouvinte do causo (Eleutério) deixa o contador (Tóbi) com medo do próprio causo que conta.



Figura 5: Expressão de Eleutério muda ao perguntar sobre o cramulhão

Fonte: Captura de tela do capítulo 06 (2009), gerada por mim em 2019.

Ocorre uma inversão dos papéis (BERGSON, 2001, p. 26) que é uma troca de posição entre os personagens que um domina a situação depois o outro passa a dominar, pois na primeira parte da cena é Tóbi que conduz a narrativa de uma forma séria, com certo ar de suspense, na outra metade, Eleutério leva para o cômico ao brincar com a situação narrada. Somando-se a isso a ingenuidade (BERGSON, 2001) de Tóbi, que acredita no que Eleutério fala e fica com receio. Assim, podemos conectar a cena acima com “o fazer alguém de bobo” (PROPP, 1992), pois

Eleutério acaba fazendo Tóbi de bobo, ao brincar com o causo que ele acaba de contar e Tóbi acreditar no que Eleutério fala. Isso vem da fama de Eleutério como contador de “causos”.

A relação com a audiência (HARTMANN, 2011) que é a interação do contador de “causos” com as pessoas que ouvem suas narrativas, é evidente nessa cena, pois enquanto Tóbi conta o causo, Eleutério vai interagindo com ele, o questionando, duvidando da história, depois passa a fazer pilhória com a mesma, perguntando sobre mais detalhes do causo narrado, como se o cramulhão foi visto.

História fantástica	Medo/Mal jeito	Inversão de papéis/ Fazer de bobo
Burro voar.	Tóbi fica com medo quando Eleutério pergunta sobre o pai de Zeca, o cramulhão.	Tóbi começa a contar o causo, mas Eleutério consegue deixar o contador com medo.

Tabela 3: Elementos cômicos

Fonte: Elaborada por mim

5.2.4. Cena do capítulo 6 – Mariana fala do princípio do mal

Contexto técnico e cênico

A cena se passa no quarto de Maria Rita, na fazenda de Antero. Maria Rita é uma personagem esférica, pois é a protagonista da telenovela. Já Mariana, interpretada pela atriz Kássia Kiss, mesmo com o grande destaque na trama, é uma personagem plana - tipo, a beata, pois ela não sofre alteração ao longo da trama.

A cena começa aos 12 minutos e 15 segundos do capítulo seis, sendo a volta de um intervalo comercial, terminando aos 14 minutos e 53 segundos. O contexto da história no momento é: Maria Rita viu Zeca na estrada e se apaixona por ele a primeira vista.

A cena

(Dia. Quarto de Maria Rita. Ela está sentada em frente ao espelho, arrumando o cabelo, sorrindo, pensando em Zeca. Mariana vem chegando.)

Mariana: (bate o pé) Que que ocê tava fazendo?

Maria Rita: (Sem jeito) Eu tava penteando o cabelo mãe.

Mariana: Ah. O seu pai tava contando que o fio do demo foi lá na fazenda do seu Tenório hoje pela manhã pra domar um burro.

Maria Rita: Que que tem isso?

Mariana: (Senta) Tem que ele domou o bicho. Mas sem amontá nele. Foi falano baixinho no ouvido dele. Diz que o burro ficou mansinho, mansinho parecendo um cordeirinho.

Maria Rita: Esse povo não tem mais o que inventar, né mãe?

Mariana: Aah, diz que quem viu, jura de pé junto que isso se deu memo. Que despôs do burro sê amansado, ele amontou nele e saiu avorando por esses pastos, feito um príncipe...

(Vai se aproximando de Maria Rita.) PRÍNCIPE DO MAL! É! Ninguém podia com o cheiro do *ENXOFRE* que ele exalava.

Maria Rita: Ah mãe, vai ver era o pai dele, o diabo que tava lá do lado dele.

Mariana: Eu acho bom ocê num fica brincando com isso não.

Maria Rita: Tá certo mãe. A senhora tem razão. (Levanta e anda.) Eu não vou mais brincar com isso.

Mariana: Eu acho bom também ocê ficar atenta.

Maria Rita: Atenta a quê mãe?

Mariana: Atenta aos sinais!

Maria Rita: Que sinais?

Mariana: Sinais que Deus tá mandando, mostrando a tentação do diabo batendo na nossa porta.

Maria Rita: Será possível mãe que a senhora não consegue esquecer esse moço?

Mariana: Será possível que ocê num viu que nós cruzamo com ele duas vezes na estrada?

Maria Rita: Coincidência mãe, coincidência.

Mariana: Ocê é santa e ele é filho do diabo. Ocê num tá percebendo, ma ele tá rodeando ocê. O diabo vai leva ocê cum ele. Ocê ocê tava protegida era lá no convento. Ma memo assim ocê tava sendo tentada pelo fio do diabo.

Maria Rita: Mãe...

Mariana: Ocê num viu que ocê tava sendo atentada pelo fio do diabo? Ele tava querendo trazê ocê pra perto dele.

Maria Rita: Mãe, a decisão que eu tomei foi por minha conta. Ninguém tem nada ver com isso, nem Deus, nem o diabo. Pelo amor de Deus, mãe! Esquece essa história.

Mariana: Cêis dois tão cego, hein? Ocê e o seu pai. Eu tô enxergano. Eu tô cum esses óio desse tamanho! Eu vou lhe dizê uma coisa. Enquanto eu tivé viva, o diabo num há de ter força pra levar ocê daqui. Amém.

Essa cena mostra o que a fama do “filho do diabo” causa nas pessoas da região, pois Mariana fica aflita com a possibilidade da filha se apaixonar por Zeca, fato esse que vem dos “causos” contados por Eleutério, da credibilidade que ele passa nas suas narrativas, contribuem para isso o fato dele ter um diabinho dentro de uma garrafa na sua casa, ter mudado da Bahia por causa desse causo devido as pessoas quererem que ele revele o segredo de como pegar o diabinho, sua mulher ter morrido no parto, ele ter ficado rico, tudo isso leva o povo a crer nas suas histórias. O conflito central da telenovela é esse, do filho do demo com a santinha, impedidos pela beatice da sua mãe, Mariana.

O contraste no cômico (PROPP, 1992) que é duas pessoas estarem em estados diferentes, como por exemplo, enquanto uma está sossegada, a outra está extremamente preocupada, isso está presente nessa cena, pois enquanto a beata Mariana está aterrorizada com o medo do “filho do diabo” conquistar sua filha, já Maria Rita está mostrando sinais de paixão, encantamento por Zeca, com sorriso enquanto sua mãe está extremamente séria.

O espiritual e o físico (PROPP, 1992) que pode ser uma pessoa ser tão inteligente, mas não conseguir controlar seu corpo, então tem essa contradição entre o controle do espiritual e o do físico, ou no caso que é evidenciado na devoção de Mariana, que é expresso de forma intensa

nos seus gestos, pois de tão devota a sua religião, os seus gestos e movimentos corporais tem um peso, são enérgicos, esse seu fanatismo se materializa no seu corpo, desse modo o espiritual toma conta do físico, ao ponto disso não caber dentro do seu corpo e ela começar a emanar essa adoração nos seus movimentos, expressões faciais, assim ao fazer um movimento junto com a sua fala sobre os preceitos religiosos, isso vai ressoando no espaço de tão exacerbado que é o seu fanatismo religioso. Em cena anterior, ela beija a mão do padre com tanta intensidade, que até o padre Bento fica sem jeito. Com isso, chegamos na hipérbole que é o exagero do todo (PROPP, 1992), pois a personagem Mariana tem todos os traços de devoção levados ao extremo, ao ponto de acreditar que a filha é santa e Zeca é “filho do diabo”. Sua relação com o padre Bento também mostra o fanatismo da personagem, no capítulo um, em uma conversa com Eleutério, Zéfa, Rosinha e padre Bento mostram a consciência do fanatismo religioso de Mariana.

O comportamento de um personagem revela os traços cômicos (PROPP, 1992), nessa cena Mariana vai repetindo a expressão “Filho do Demo”, e ao longo da trama ela continua fazendo o mesmo. Como também a mudança de tom de voz ao se referir a Zeca. Como no seguinte trecho: “PRINCÍPE DO MAL! É! Ninguém podia com o cheiro do *ENXOFRE* que ele exalava.” Isso reforça os traços de comicidade da personagem, do fanatismo religioso.



Figura 6: Mariana se aproxima de Maria Rita para tentar amedrontá-la

Fonte: Captura de tela do capítulo 06 (2009), gerada por mim em 2019.

“Toda particularidade ou estranheza que distingue uma pessoa do meio que a circunda pode torná-la ridícula” (PROPP, 1992, p. 59). Temos essa particularidade na personagem Mariana, pois ela é a única personagem de fanatismo religioso com destaque na trama. Sua diferença e sua devoção exacerbada em relação ao outros personagens, faz que sua comicidade aumente.

Comparar o homem aos animais de qualidades negativas leva ao riso na concepção do autor (PROPP, 1992, p. 66), nessa cena entre Mariana e Maria Rita, o modo como Mariana ronda e vigia sua filha lembra uma raposa farejando uma galinha. Na cena, Mariana vai cercando Maria Rita de todos os lados, como uma raposa que espera o momento certo de atacar. Uma das características que destaca na personagem é seu olhar de desconfiado, de duvidar de tudo, e pressentir o perigo, que somados ao seus gestos fortes e precisos levam ao riso, pois segundo Propp (1992) essas características corporais produzem o riso no espectador, pois o tipo de movimento corporal brusco ou repentina são diferenciados de uma ação física dentro da normalidade, também o exagero, os movimentos estereotipados etc.

História fantástica	Contraste	Hipérbole	Fora do Padrão
Burro voar.	Mariana extremamente preocupada e Maria Rita apaixonada.	Mariana está com a fala, o corpo e a expressão facial exagerada.	Mariana ronda a filha como se fosse uma raposa rondando a caça.

Tabela 4: Elementos cômicos

Fonte: Elaborada por mim

5.2.5. Cena do capítulo 6 – Mariana tenta defumar Antero

Contexto técnico e cênico

A cena se passa na frente da casa na fazenda de Antero, interpretado pelo ator Mauro Mendonça, e na sala da casa. Antero é uma personagem plana, pois não sofre alteração ao longo

da trama, do começo ao fim, ele quer ver a filha feliz e junto de seu amor, que é o Zeca. Antero é o marido de Mariana, e se opõe as suas ideias de tornar a filha freira.

A duração da cena é de 2 minutos e 47 segundos no capítulo seis, começando aos 26 minutos e 35 segundos e terminando aos 29 minutos e 4 segundos.

A cena

(Dia. Frente da fazenda de Antero. Ele vem andando e Mariana atrás tentando defumá-lo.)

Antero: Não não não...

Mariana: Antero...

Antero: Mas que coisa sô...

Mariana: Antero... Ô homi...Volta aqui homi, volta aqui...

Antero: Me deixa em paz, muié... Me deixa em paz...

Mariana: Deixa eu te purificá...

Antero: Que purificá o quê.

Mariana: Oia aqui, ieu num vô deixa ocê entrá em casa de jeito manera.

Antero: Que diacho!

Mariana: Você vai purificar. Ocê vai purificá sim. (Vão subindo as escadas e chegando na varanda.)

Antero: Larga de doideira.

Mariana: Vem aqui que eu tô esperando ocê. Vem cá.

Antero: Larga de maluquice.

Mariana: Vem cá que eu tô esperano ocê.

Antero: Sai sai sai...

Mariana: Vorta aqui Antero. (Tenta segurar ele.)

Antero: Sai sai sai... (Antero entra dentro de casa.)

Mariana: Vorta aqui. Anter... Vorta aqui Anter... Ô homi! Purifica ele Nossa Senhora!
Purifica ele. (Mariana entra dentro de casa. Na sala.)

Antero: Para com isso, Mariana. Para com isso. Que diacho!

Mariana: Ocê tira essa ropa, vai toma um banho. Vô defumá a casa toda com esse incenso aqui bento, depois vô queimá tua ropa. E aí quando ocê saí do banho, eu defumo ocê de novo.

Antero: Para de me amolar, Mariana. Para de me amolar. Para. OCÊ PARA COM ESSE FUMACEIRO ANTES QUE EU PERCA A PACIÊNCIA!

Mariana: Ocê sabe por que o fumaceiro tá incomodando ocê? Porque ocê trouxe o diabo cocê. Ocê pisou nas terra dele.

Antero: Para com isso Mariana! Para com isso!

Mariana: ÉÉÉ...

Antero: Que maluquice!

Maria Rita: O que tá acontecendo aqui, pai? Que gritaria é essa?

Antero: Aaaah, a maluca da sua mãe tá querendo me defumar porque eu fui fazer uma visita pro nosso vizinho.

Mariana: OCÊ FIQUE LONGE DELE! Ocê fique longe dele!

Maria Rita: Ô mãe!

Mariana: Ele tá com o diabo! Ocê fique longe dele.

Antero: Tá bom Mariana. TÁ BOM! OCÊ GANHÔ! Eu vô tirá essa ropa, vô tomá um banho, cê pode queimar essa ropa, pode defumar a casa, pode fazê o que OCÊ QUISÉ! MA PELO AMOR DE DEUS, ME DEIXA EM PAZ!

Mariana: Ocê cumeu arguma coisa lá?

Antero: Ôôô! Cumi um pedaço de bolo, tomei café.

Mariana: ÉÉÉ...

Antero: Por que?

Mariana: Vô preparar uma sarmora pro cê botá isso tudo pra fora. MINHA NOSSA SENHORA PROTEGEI-NOS! ÓÓ! (Mariana sai.)

Antero: Eu num vô toma sarmora nenhuma. Cê me ouviu? Cê ocê vier com essa sarmora aqui, eu faço ocê engolí ela.

Maria Rita: Pai pai pai deixa ela. Deixa. Deixa ela.

Antero: Aí! Haja Cristo que aguente.

Maria Rita: Senta aqui. (Eles sentam no sofá). Pai.

Antero: Hum.

Maria Rita: O sinhor viu ele, pai?

Antero: Vi. Vi. (Eles riem.) Vi e conversei com ele.

Maria Rita: E o que o sinhor achô dele, pai?

Antero: Um debochado. (Tempo) Ah, mas é... Quem me dera, Deus me dá meia dúzia de fi que nem ele. (Eles riem e se abraçam.)

Essa cena torna o fanatismo de Mariana mais evidente ainda do que o demonstrado na cena anterior, segundo Edmara Barbosa “Mais que religiosidade, o que estava em discussão era o fanatismo religioso. Esse era o perfil da personagem: uma beata, fanática, que impedia a filha de viver a própria vida, condenando-a à clausura para diminuir o peso de sua frustração” (BARBOSA, 2018). Mariana ao saber que o marido visitou a casa de Eleutério, ela quer defumá-lo para tirar o diabo do seu corpo e eliminar todos os vestígios da sua presença, seja roupa e até o que Antero comeu lá. A cena tem um crescente de comicidade, como na bola de neve (BERGSON, 2001) e na bolha que vai inchando até estourar (PROPP, 1992) que é uma graduação do humor, começando de algo pequeno e que vai aumentando até chegar em algo gigante que leva a uma gargalhada como se fosse o estourar de uma bolha de sabão, pois Mariana começa a cena tentando defumar o marido, depois diz que vai queimar a roupa, não permite que a filha se aproxime do pai, e por fim pretende preparar uma salmoura para Antero vomitar o que comeu na casa de Eleutério. Observamos também o muito barulho por nada

(PROPP, 1992) que é quando um personagem faz muito alarde e não consegue nada ou não chega a lugar nenhum, tudo continua como está, pois Mariana fica aterrorizada só com a visita que Antero fez na casa de Eleutério, fazendo uma grande confusão por pouca coisa. Mas na visão fanática de Mariana, isso não representa pouca coisa, pois Antero está contaminado pelo diabo e pode contaminar a pureza da sua “santinha”.



Figura 7: Mariana tenta defumar Antero

Fonte: Captura de tela do capítulo 06 (2009), gerada por mim em 2019.

O ponto principal da comicidade da cena está na ação da personagem Mariana tentando defumar seu marido, que é algo que foge do comum, do padrão, aqui ocorre o inesperado que fala Bergson (2001) e Propp (1992) que é acontecer algo que o espectador não espera, que surpreende quem está assistindo, pois essa cena é algo que foge do esperado, levando a comicidade, sendo a reta transversal que corta a horizontal que nos fala Bergson (2001). O uso de movimentos padrões (BERGSON, 2001) que se repetem com frequência, nessa cena a ação de defumar, que é a repetição, levam ao riso. Isso tudo associado ao histórico de fanatismo da personagem que o público vai acompanhando capítulo por capítulo.

Após a saída de Mariana de cena, o tom da comédia muda, pois Maria Rita pergunta ao pai sobre como é Zeca e ele responde que ele é um debochado. É uma resposta que é inesperada também, mas Antero complementa que queria ter meia dúzia de filhos como ele. Dessa forma, temos um riso ou esboço de riso de compaixão com os dois personagens. Ao contrário do

momento anterior, que estava a personagem Mariana com seu modo exagerado de ser nas suas posições religiosas.

O cômico com o modo de falar (BERGSON, 2001) que é como a personagem fala, seu modo peculiar de pronunciar as palavras, ou os jargões que usam de determinado meio, isso é evidenciado nas falas da personagem Mariana, que usa muitos termos religiosos, transitando entre o sagrado e o profano, na questão da santidade da sua filha e na perversão representada pelo “filho do diabo”, e em como Mariana se refere a ele por meio de outros termos, como na cena anterior, que ela o chama de príncipe do mal, fala que ele exala cheiro de enxofre. Dessa forma, para a composição do cômico da personagem temos a sua caracterização como beata, seus gestos, seu modo de olhar e seu modo de falar. A soma dessas características produz as situações cômicas, na relação dela com os outros personagens.

Os personagens Antero e Maria Rita, marido e filha de Mariana, se distingue nas características em relação a própria, pois são calmos, doces e alegres, o que faz a personalidade fanática de Mariana só aumentar, é a questão do contraste evidenciado por Bergson (2001) e Propp (1992), que faz as diferenças dos personagens ser evidenciadas para o público, e quanto mais for essa diferença, mais cômico será.

No fato dos “causos” de Eleutério afetar a vida das pessoas da região podemos conectar com o que fala Luciana Hartmann (2011) no seu livro, pois ela relata que as pessoas da região da sua pesquisa se referiam aos “causos” contados pelos contadores, acreditando na situação e com temor quando os “causos” eram de terror, envolvendo seres sobrenaturais. Como por exemplo, alguém falava que viu uma luz em determinada localidade à noite, as pessoas procuravam não passar por aquele local durante a noite.

Bola de neve/Bolha	Contraste	Muito barulho por nada	Fora do Padrão/Inesperado
Mariana querer defumar Antero, queimar sua roupa e fazer ele beber salmoura.	Mariana em relação a Antero e Maria Rita.	Mariana faz todo esse escarcéu e não consegue nada.	Ato de defumar alguém só porque foi na casa do vizinho.

Tabela 5: Elementos cômicos

Fonte: Elaborada por mim

5.2.6. Cena do capítulo 8 – o medo de Dona Ida

Contexto técnico e cênico

O local da cena é a pensão da Dona Ida, interpretada pela atriz Walderez de Barros, no salão de refeições. Dona Ida é uma personagem plana, sendo vó de Aninha, interpretada pela atriz Juliana Boller, esta é uma personagem esférica, pois ela se envolve com Ricardo e vai morar no Rio de Janeiro, onde tem o conflito entre o interior e a cidade grande, no seu modo de falar e no seu comportamento e hábitos. Outra personagem que sofre preconceito por ser caipira é a Edith, interpretada pela atriz Paula Barbosa, que se envolve com um engenheiro do Rio de Janeiro e ele tem vergonha de contar para os pais que casou com Edith.

A cena dura 2 minutos, começando aos 13 minutos e 44 segundos, após um intervalo comercial, terminando aos 15 minutos e 44 segundos. Contexto da história: Otávio e Ricardo com a sociedade de Eleutério estão preparando para montar um sistema de alto-falantes na cidade.

A cena

(Pensão da Dona Ida. Eleutério e Ricardo estão sentados, terminaram o almoço. Eleutério bebe café. Aninha e dona Ida estão de pés.)

Eleutério: Diaaacho! Se eu soubesse que a senhora tinha uma mão tão boa assim pra cozinha, tinha vindo comer aqui há mais tempo. (Limpa a boca com um lenço.) A senhora se prepara, viu? Porque de hoje em diante, eu vou virar freguês. (Dona Ida ri, meio sem graça.) Aliás, eu queria agradecer a senhora e sua neta, pelos votos de confiança que a senhora deu a esses dois que vieram aqui, né?

Dona Ida: Tem nada que agradecer não.

Ricardo: Dona Ida, tem que agradecer sim. Se não fosse a senhora e a Aninha, a essas horas a gente estaria bem longe daqui.

Eleutério: (Rompante) Bom! A prosa tá muito boa... A comida também... Mas eu preciso ir. O povo da fazenda tá me esperando lá. (Levanta) Bom, inté Dona Ida.

Dona Ida: Inté seu Lotéro!

Aninha: Inté!

(Eleutério faz que vai sair e se vira para Dona Ida com outra expressão facial.)

Eleutério: O cramulhãozinho tá aqui soprando na minha orelha... Tá dizendo que ficou muito satisfeito com o almoço, Dona Ida. É... (Põe a mão na orelha) Tá mandando lhe agradecer. (Dona Ida vai se encolhendo de medo.) Hum! (Eleutério e Ricardo saí.)

Nessa cena ocorre então a quebra de expectativa que nos fala Henri Bergson (2001) pois o espectador acredita que o personagem vai fazer uma coisa mas ele faz outra, ou seja, uma reta transversal que incide sobre uma horizontal, pois esperávamos que Eleutério iria embora e a cena terminaria, mas antes de sair, ele se vira repentinamente para Dona Ida com outra expressão facial e fala que o cramulhão está dizendo no seu ouvido. Vladimir Propp (1992) afirma que a piada funciona pelo inesperado. Dessa forma, Eleutério aproveita da situação, pois percebe que Dona Ida tem medo dele, então faz uma brincadeira com ela. Na ação de Eleutério está a comicidade, no personagem fazer o que o público não espera, o riso vem da surpresa.

Bergson (2001) postula sobre a questão do mal jeito, a mecanicidade que mostra a falta de controle em situações imprevistas. Com isso, fazemos a conexão com a cena descrita acima, pois enquanto Eleutério vai narrando para Dona Ida a mensagem do capetinha, ela vai se encolhendo de medo, ficando muito desconfortável com aquela situação. Ao mesmo tempo, Dona Ida tenta disfarçar o seu medo, que a deixa ridícula, outra característica apontada por Bergson (2001) sobre as causas da comicidade, porque na cena anterior, quando Eleutério chegou na pensão com o Ricardo, ela já tinha ficado muito desconfortável com a sua presença. Sua Neta perguntou se ela estava com medo do Eleutério, Dona Ida disse categoricamente que não. Bergson (2001) concebe na sua teoria que uma personagem censura uma conduta, mas depois a pratica. Isso é visível nas cenas de Dona Ida, em relação a visita de Eleutério na sua pensão, pois ela censura a neta, que a pergunta se ela tem medo de Eleutério, ela diz que não acredita nessas coisas, disfarçando o seu medo, não querendo demonstrar que sentia medo do

homem que tem o diabo preso em uma garrafa. Desse modo, “é cômico todo incidente que chame nossa atenção para o físico de uma pessoa quando o que está em questão é o moral” (BERGSON, 2001, p.38). Dona Ida não aceita demonstrar para os outros que tem medo de Eleutério, mas isso fica perceptível nas suas reações perante ele, expressas no seu desconforto corporal.

Vladimir Propp (1992) ressalta que a comédia vem do contraste, ou seja, a diferença de estados e posições entre os personagens. Na relação de Dona Ida com Eleutério, está presente o contraste, pois ao contar que o capetinha está falando no seu ouvido, Eleutério cresce e Dona Ida diminui, até encolhendo um pouco o corpo, por causa do seu medo. O teor cômico aumenta, pois nas cenas anteriores, ela afirmou categoricamente que não tinha medo dessas coisas. Com essa situação criada, podemos nos aproximar ao que Propp pronuncia - “[...] o princípio físico que obscurece o princípio espiritual” (PROPP, 1992, p. 47). Porque mesmo Dona Ida negando na palavra que não tem medo, o medo aparece expresso na sua expressão corporal.



Figura 8: Dona Ida encolhe de medo

Fonte: Captura de tela do capítulo 08 (2009), gerada por mim em 2019.

O cômico nessa cena também vem do fato de Dona Ida ser uma senhorinha de uns setenta anos, ter uma certa autoridade sobre os personagens mais novos, como por exemplo sua neta

Aninha e seus hóspedes Ricardo e Otávio, os forasteiros que chegaram na cidade. E nessa cena, essa autoridade dela é abalada, pois ela fica com medo do seu Eleutério, pois esse medo aumenta muito mais quando ele diz para ela o recado do capetinha.

(Tempo. Dona Ida olha para Aninha. Música instrumental cômica)

Dona Ida: Ele tá falando sério, fia?

Aninha: (Aninha está pensando em Ricardo) O que, vó?

Dona Ida: Essa história (Muda a voz, com medo) do cramulhãozinho!

Aninha: Ara, vó! Claro que não! Tá só brincando.

Dona Ida: (Horrorizada) Num se brinca cum essas coisas! Será que ele não sabe, não?

Aninha: (Faz de ombros que não sabe.) Seu Lotéro é boa pessoa vó. Tão boa que tá ajudando os dois.

Dona Ida: Boa pessoa, mas debochado! Deus que me livre guarde! Vamo... Vamo logo tirar essa mesa daqui! (Vai tirar a mesa.)

Propp (1992) diz que fazer alguém de bobo ou pregar peça também gera comicidade. Nessa cena Eleutério aproveitando toda a sua fama e percebendo que Dona Ida está apavorada, usa essa situação para fazer ela de boba, ou seja, fazer uma pilharia com ela. Dona Ida com tanto medo, acaba caindo na brincadeira de Eleutério.

Bergson (2001) enfatiza que a comédia é como uma bola de neve, em um efeito de acumulação e Propp (1992) relata que a comédia é como uma bolha que vai inchando até estourar. Essa questão da acumulação está presente nessa sequência de cenas entre Eleutério e Dona Ida. Começando quando ele chega na pensão para almoçar com o Ricardo, e ela fica sem jeito. Na cozinha sua neta Aninha pergunta se ela tem medo de Eleutério, ela diz firmemente que não. Após o almoço, ocorre o clímax, na hora que Eleutério brinca com ela que o cramulhão *cramulhão* falou no seu ouvido, mandando agradecer-lhe pelo almoço. Nesse momento a bolha explode, pois é o momento mais cômico, principalmente, pelo ridículo físico de Dona Ida, que encolhe e fica sem jeito, incomodada, não sabendo onde se enfiar. Com isso, podemos conectar

com o que Propp (1992) explica sobre o defeito físico exterior surgir do defeito interior, assim o medo interior é expresso no corpo de Dona Ida pelo seu encolhimento.

Outro ponto que contribui para adensar a comicidade da cena é a música instrumental que está presente, que é uma música que traz a ideia de comicidade, pois é usada constantemente em cenas cômicas nas telenovelas, já criando então um código, que quando essa música entra a situação será de comicidade. Assim essa música de caráter cômico evidencia a comicidade dos personagens. A música da cena dá uma ideia de embaraço, de uma situação desconfortável, mas ao mesmo tempo cômica, como quando alguém “paga um mico” no meio de uma multidão. A música faz a expressão exagerada de medo de Dona Ida ficar ainda maior, trazendo um pavor cômico. A música está baixa, sem atrapalhar o desenrolar da cena, sendo algo para somar no teor cômico.

Inesperado	Contraste	Mal jeito	Fazer de bobo
Eleutério fala que o diabinho manda recado para D. Ida.	D. Ida com medo e Aninha tranquila.	D. Ida se encolhe quando Eleutério dá o recado a ela.	Eleutério usa sua fama para passar medo em D. Ida.

Tabela 6: Elementos cômicos

Fonte: Elaborada por mim

5.2.7. Outra cena do capítulo 8 – o causo do capetinha virando bode

Contexto técnico e cênico

O local da cena é o bar do Bertoni, interpretado pelo ator Kadu Moliterno, que fez o personagem Zeca na primeira versão de Paraíso. O bar é um local de muita discussão na telenovela sobre política e sobre as fofocas da cidade. Estão presentes também nessa cena – o taxista Seu Capita, interpretado pelo ator Gésio Amadeu, o carteiro Zé do Correio, interpretado pelo ator Cosme dos Santos, e o matador de aluguel Zé das Mortes, interpretado pelo ator Aramis

Trindade, sentado em uma mesa escutando a conversa deles. Seu Capita foi levar os forasteiros⁵⁷ Ricardo e Otávio na fazenda de Eleutério, ficou com medo de entrar na casa, por causa da fama do dono do diabinho na garrafa, e encontrou Tóbi e foi conversar com ele pela fazenda, então Tóbi conta o causo para ele. Os quatro personagens presentes nessa cena são planos (Bertoni, Capita, Zé do Correio e Zé das Mortes), pois não mudam ao longo da trama, Bertoni, Capita e Zé do Correio comentam os acontecimentos da cidade, falando também sobre o causo do diabinho preso na garrafa e Zé das Mortes fica escutando. Este personagem aparece em dois capítulos da telenovela, um para saber sobre como pegar o diabinho e outro para cobrar uma resposta de Eleutério, por ele o ter enganado.

A duração da cena é de 1 minuto e 3 segundos. Começa no capítulo oito aos 21 minutos e 31 segundos e termina aos 22 minutos e 34 segundos. O contexto da trama é que Zé das Mortes veio procurar Eleutério para saber sobre como pegar o diabinho na garrafa.

A cena

(Bar do Bertoni. Seu Capita está sentado no balcão, conversando com Bertoni e Zé do Correio.)

Capita: Oceis sabe o que o Tóbi me disse?

Zé do Correio: LÁ VEM MENTIRA! Fala fala fala...

Capita: Disse que seu Lotério sortava o diabinho dele, quando eles moravam lááá no sertão da Bahia. É he he he E que o diabo virava um bode preto. Saia voando e mijando por cima dos pés de cacau. E o seu Lotério muntado em cima dele. Que no outro dia os pés de cacau manhecia tudo floriido, tudo floriido! E que dava mais fruto que os das outras fazendas. Por causa disso.

Bertoni: Ele contou isso pra você, é?

Capita: Contô... Contô...

Bertoni: Então contra outra, porque esta a gente já conhece, viu? E num é de hoje. (Eles riem) (Zé das Mortes está sentado em uma mesa ouvindo a história.)

⁵⁷ Ricardo e Otávio são amigos de Zeca da época que este cursou as faculdades de direito e agronomia no Rio de Janeiro, são respectivamente publicitário e jornalista e vieram tentar a vida em Paraíso.

O causo narrado acima pelo personagem seu Capita foi o causo que Benedito Ruy Barbosa ouviu na região de Floresta Negra no interior da Bahia, sobre o fazendeiro que tinha um diabinho dentro da garrafa e esse se transformava em um bode à noite e saia voando pela fazenda.

A cena acima torna evidente o quanto os “causos” do Eleutério são conhecidos na região, pois Capita está narrando no bar do Bertoni o causo que ouviu na fazenda de Eleutério, mas o Bertoni diz para o Capita, que já conhece a história que ele narrou, há muito tempo. Pode se estabelecer um diálogo com Hartmann (2011), pois na sua pesquisa na fronteira do Brasil, Uruguai e Argentina, ela relata que os contadores se tornam referências na região por causa dos seus “causos”.

Outro ponto é que os “causos” vão sendo transmitidos oralmente, pois em cenas anteriores, Capita foi levar Ricardo e Otávio de táxi na fazenda de Eleutério, ele estava com muito medo de ir na fazenda, pela fama de Eleutério, por isso não quis entrar na casa. Então encontrou Tóbi, e este narrou o causo, nisso o Capita ficou com mais medo, o que gerou certa comicidade, pois ele disse para Ricardo e Otávio que não estava com medo, mas seu aspecto físico revelava o contrário, ou seja, sua expressão corporal. Propp (1992) e Bergson (2001) apontam que a contradição entre o espiritual e o físico, com o físico dominando este provoca o cômico. Ao retornar a cidade, Capita já estava narrando o causo para os amigos no bar do Bertoni. Como este exemplo, outros vão aparecendo na telenovela, como o causo do Zeca ter domado o burro e voado nele, que vai sendo transmitido de boca em boca. Com isso, entende-se que os “causos” envolvendo Eleutério e seu filho mexem muito com a população local. Sendo que esses “causos” foram o motivo de Eleutério ter mudado do sertão da Bahia para a cidade de Paraíso no Mato Grosso, devido as confusões e comoções que seus “causos” causavam e causam. O que fica evidente na cena em que Zé das Mortes visita Eleutério, querendo saber como pegar um diabinho. Sendo que nessa cena do bar, Zé das Mortes está ouvindo o pessoal contar o causo.

O bar do Bertoni que aparece na telenovela existia na cidade de Gália, onde Benedito Ruy Barbosa nasceu (BARBOSA, 1997). Então, percebe-se que um autor escreve a partir das suas experiências. Pode-se perceber assim que, a vida real do autor influencia na construção de suas obras de ficção. O autor de telenovelas Aguinaldo Silva revela-nos que a cidadezinha que

aparece nas suas telenovelas é sua cidade natal. Como a cidade que aparece nas telenovelas de Benedito Ruy Barbosa é a sua cidade natal também. Assim diz Benedito Ruy Barbosa – “O chão que você pisou, você não esquece” (BARBOSA, 1990). Durante a entrevista no programa Roda Viva, um dos convidados o autor Mário Prata faz a seguinte citação de Tolstói (1828-1910) - "Pinte a sua aldeia e serás universal" para Benedito Ruy Barbosa em relação ao seu modo de escrever telenovelas, ou seja, falando da sua experiência de vida. Dessa forma, podemos dizer que Benedito Rui Barbosa também é um contador de causos, pois se apropria de histórias ouvidas e vividas em sua vida, transformando-as em dramaturgia para a televisão.



Figura 9: Capita usando as mãos para contar o causo

Fonte: Captura de tela do capítulo 08 (2009), gerada por mim em 2019.

Enquanto Capita narra o causo, gesticula com as mãos, assim como observado em Eleutério nos causos do Mané Corrupio e do Santo Fujão, ambos usam a mão para ajudar na contação do causo, a mão vai desenhando no espaço o que é narrado, contribuindo para solidificar a narração para o ouvinte. Somando-se a isso, o ator Gésio Amadeu, usa a forma de articulação da boca para modificar as palavras, usando sua expressão facial para marcar os momentos do causo, como se fosse uma onda, passando pela máscara facial, com momentos mais elevados e outros mais suaves. O ator também usa do recurso de entonação vocal, para diferenciar os momentos do causo. A narração ocorre com o contador sentado. O ator Gésio Amadeu é um senhor de uns setenta anos, o que contribui ainda mais para dar autoridade ao

contador. Todos esses elementos apontados acima caracterizam um contador de causos segundo as observações de Hartmann (2011) com os contadores da fronteira entre Rio Grande do Sul, Argentina e Uruguai.

Corporalidade	Autoridade	Audiência
Capita usa as mãos para encenar os momentos do causo.	Eleutério é um contador referência na região.	Enquanto Capita conta o causo, ele vai interagindo/dialogando com quem ouve.

Tabela 7: Elementos no contador e no causo

Fonte: Elaborada por mim

5.2.8. Cena do Capítulo 9 – Eleutério ensina Zé das Mortes como prender o diabinho na garrafa

Contexto técnico e cênico

O local da cena é a varanda da fazenda de Eleutério. O período da cena é a noite e toda feita na penumbra, com muitas sombras. A cena é intercalada por outras cenas e dividida em quatro partes dentro do capítulo. A primeira parte começa aos 9 minutos e 46 segundos indo até aos 11 minutos e 6 segundos. A segunda parte começa aos 13 minutos e 43 segundos indo aos 15 minutos e 28 segundos, sendo intercalada por um intervalo comercial. A terceira parte começa aos 18 minutos e 32 segundos e para aos 20 minutos e 58 segundos. A última parte começa aos 21 minutos e 44 segundos e termina aos 23 minutos e 50 segundos. Conforme os autores Jesús martín-barbero e Gérman Rey (2004), isso faz parte das características do folhetim, que nos momentos de clímax corta para o intervalo, para outra cena ou termina o capítulo, para prender a atenção do público.

O contexto da história no momento é que Zeca está em comitiva, ele e Maria Rita já estão apaixonados, mas a mãe da moça é uma barreira ao amor dos dois.

A cena

(Noite. Porta da fazenda do Eleutério. Tóbi está sentado na escada, brincando com uma espuma. Vem chegando Zé das Mortes pelas suas costas.)

Zé das Mortes: Noite!

Tóbi: (Assustado. Levanta e vira.) Noite!

Zé das Mortes: Aqui é a fazenda do cramulhão?

Tóbi: Não senhor! Aqui é a fazenda Ferrabrás.

A comicidade está presente nessa cena, pois Tóbi é mostrado ao longo dos capítulos como um personagem cômico, pois quer ser igual aos peões, mas é medroso e frouxo. Acaba sempre inventando mentiras, tendo como exemplo seu patrão Eleutério. Nesse ponto apreendemos o princípio do contraste desenvolvido por Propp (1992) na sua teorização, pois a presente cena descrita acima é construída com suspense, já que o personagem Zé das Mortes é um forasteiro misterioso. Tóbi ao ver esse homem misterioso fica com medo, ainda mais por ele estar na frente da casa brincando com uma espuma, o que ressalta a sua ingenuidade, fazendo uma conexão com a teoria de Bergson (2001) que aponta a ingenuidade como um elemento que gera comicidade. Tóbi ao ver Zé das Mortes, fica com mal jeito, mostrando a mecanicidade do ser na falta de controle perante a situação, como salienta Bergson (2001) em seu livro sobre o riso. Ocorre uma tentativa de disfarçar o medo, que é perceptível na sua expressão corporal. O disfarce é outra característica que leva ao efeito cômico, segundo o teórico Bergson (2001), pois revela a falta de naturalidade, ou seja, o desajeitamento do ser humano frente a situações que não consegue controlar.

Zé das Mortes: Vai chamar seu patrão, muleque!

Eleutério: (Vem chegando) Num carece!

Zé das Mortes: (Tira o chapéu) Noite.

Eleutério: Noite.

Zé das Mortes: O senhor é o seu Eleutério?

Eleutério: Em pessoa. E o amigo quem é?

Zé das Mortes: Meu nome é Zé. Zé das Mortes.

Eleutério: E em que eu posso lhe ajudar, seu Zé?

Zé das Mortes: Eu quero ter um dedo de prosa com o amigo.

Eleutério: Pois vá falando.

Zé das Mortes: Eu vim de muito longe, larguei tudo pra trás, muié, filho, serviço... pra sair no seu encalço.

Eleutério: E por que o amigo tá no meu encarço? Eu posso saber?

Zé das Mortes: Tô necessitando da ajuda do seu cramulhãozinho, senhor. (Corta.)

[...]

Zé das Mortes: Eu vim de longe coroné. Larguei tudo só pra mó de falar com seu capetinha.

Eleutério: Infelizmente eu não tenho como lhe ajudar, meu amigo.

Zé das Mortes: O coroné não tá me entendendo. (Ele mostra sua arma).

Eleutério: Quem num tá me entendendo é o amigo. Eu me mudei pra cá pra mó de sossegar nessa vida. Me ver livre dessa história desse diabinho.

Zé das Mortes: Não me diga que o coroné desfez o trato com o cramulhão.

Eleutério: Bem se vê que o amigo num sabe com quem tá lhe dando, né? Trato com o cramulhão, meu amigo, é pra toda vida! E pra disposis dela também.

Zé das Mortes: Pois então é por isso memo que eu quero conhecer o diabinho. Coroné não vai ter como me negar isso.

Eleutério: O amigo tá me ameaçando?

Zé das Mortes: Num posso perder a viagem, coroné.

Eleutério: O amigo vai perder a viagem... De quarqué maneira e o cramulhão não vai lhe deixar seguir em diante.

[...]

Eleutério: O amigo tem mesmo muita coragem (Grita) **DE AMEAÇAR UM SUJEITO QUE TEVE O CORPO FECHADO PELO DEMO!**

Zé das Mortes: Coronel, eu vim em paz. E é porque eu vim em paz que eu não posso ir embora sem ter um dedo de prosa com o seu cramulhão, entendeste?

Eleutério: Infelizmente eu não posso te apresentar ele, faz parte do meu trato.

(Zé das Mortes segura a arma na cintura).

Eleutério: O amigo puxa essa arma e essa vai ser a última coisa que ocê vai fazer nessa vida, hein?

Zé das Mortes: Eu vim aqui disposto a mudar de vida, patrão. Me faça essa caridade.

Eleutério: Eu gostaria muito de lhe ajudar, mas trato é trato. Se o cramulhão não quer ser incomodado, o que é que eu posso fazer, né?

Zé das Mortes: Tá certo, tá certo, eu não vou mais insistir não senhor. Mas vou lhe fazer o último pedido antes de ir me embora.

Eleutério: Hum.

Zé das Mortes: Queria saber como que o coroné conseguiu o seu capetinha. Coroné me diz isso e eu vou me embora em paz

Eleutério: O amigo faz favor. Zeca, Rosinha e Tóbi lá pra dentro. (Tempo. Eles vão para a varanda.)

Eleutério: O amigo se sente, faz favor. O que eu vou lhe contar é um segredo e o amigo vai ter de me prometer que não vai levar ele em diante. Aliás não é pra mim que o amigo vai prometer não. É pra ele. Pra aquele que a gente não pronuncia o nome. Entendeu? Eu mesmo só tô lhe dizendo isso porque ele tá aqui ó, soprando na minha orelha. Primeiro: o amigo vai ter de arranjar uma galinha preta, que não tenha uma só pena de outra cor. E essa galinha não pode ter visto um galo na vida dela. Ela vai ter que botar um ovo na sexta-

feira da paixão e esse ovo não pode tocar o chão. Aliás, melhor que ela bote esse ovo na sua mão. Ocê vai pegar esse ovo inda quente, vai colocar ele no sovaco esquerdo, que é o lado do coração. E vai chocar ele lá. Vinte e um dia e vinte e uma noite, sem tirar, entendeu?

(Corta outra cena)

[...]

Eleutério: Quando o cramulhãozinho começar a querer sair do ovo, você vai pegar uma garrafa e uma rolha. Vai fazer uma cruz nela, na ponta da faca. Aí, quando o diabinho sair assim ainda meio tonto, ocê pega ele ligeiro, bota dentro da garrafa e tampa. Daí é só esperar o benefício que ele vai lhe trazer.

Propp (1992) assevera que que o riso tem graduações, pois nem sempre as pessoas vão cair na gargalhada, pode ser apenas um esboço de sorriso. Sendo importante ter momentos de alternância entre momentos de comicidade e de não comicidade, pois isso reforça a piada quando ela vem. Em um primeiro momento, essa cena pode não parecer cômica, mas o desenrolar dela e a sua resolução em outros capítulos levará a comicidade. Como a bolha que encheu, encheu, encheu até estourar.

As histórias fantásticas são indicadas por Propp (1992) como uma forma de se chegar à comicidade. Nisso está presente os “causos” de Eleutério, que usa de histórias fantásticas para brincar com as pessoas como foi com a Dona Ida, ou para se safar de uma enrascada, como é com Zé das Mortes.

Na cena transcrita a seguir, fica evidente a fama de Eleutério, pois Zé das Mortes vem de longe para saber sobre o diabinho na garrafa. Isso se dá pela credibilidade e engenhosidade de Eleutério ao contar seus “causos”, levando as pessoas a crer que são verdadeiros.

Zé das Mortes: Tá certo, tá certo, patrão.

Eleutério: Ocê prestou bem atenção no que eu falei? Que eu não vou querer reclamação dispois, hein?

Zé das Mortes: Tá tudo anotado aqui na cabeça, tudinho.

Eleutério: Tá certo. Então o amigo vai em paz. Não, não. Pera, pera. Uma vez morto, o amigo sabe qual o seu destino?

Zé das Mortes: Eu quero enricar que nem o coroné. Eu tenho seis menino e quero ver eles bem. Não me importa o preço que eu tenha que pagar pra isso.

Eleutério: E se ele pedir em troca a vida de um dos seus filho?

Zé das Mortes: Se for só um.

Eleutério: Tá certo, tá certo. O amigo é quem sabe. Então, vá, vá, vá com Deus. Quer dizer, com o diabo.

Nesse ponto temos o uso do trocadilho que tanto Bergson (2001) como Propp (1992) apontam como um disparador de comicidade. Eleutério faz um jogo de palavras entre Deus e Diabo. Porque normalmente dizemos para uma pessoa “Vá com Deus!”, mas já que Zé das Mortes veio em busca do diabo, Eleutério faz uma piada com isso, dizendo para ele ir com o diabo. É uma quebra de expectativa também, já explicada anteriormente, de qual fala estes autores, sobre o cômico vir da surpresa.

Zé das Mortes: Se algum dia o senhor precisar dos meus serviços...

Eleutério: O amigo acha que eu vou precisar?

Zé das Mortes: Não senhor. (Zé sai.)

Eleutério: (Olha ele ir embora) Diaacho! Como foi que esse infeliz achou o meu rastro?

Nesse trecho aparece o cômico pela ingenuidade (BERGSON, 2001) pois Zé das Mortes diz que se um dia Eleutério precisar, ele irá servi-lo, pois Zé é um matador de aluguel. Eleutério ri dizendo que quem tem a proteção do diabo não precisa de ajuda de ninguém. Percebemos então a engenhosidade e esperteza (PROPP, 1992) de Eleutério em ludibriar Zé das Mortes e o enrolar em sua narrativa, levanto Zé das Mortes de um tom ameaçador para um tom de confiança. Eleutério age como se fosse uma aranha que vai tecendo sua teia para prender a presa.

Quando Eleutério vai contar um causo, ele muda a postura corporal e a voz, se tornando mais sério. Isto está presente tanto na cena transcrita acima, como na cena com a Dona Ida, comentada anteriormente. Propp (1992) explica que a seriedade e a imparcialidade de quem está contando uma piada, pois se a pessoa antecipar uma reação, como por exemplo rir no meio, a piada perderá seu efeito e as pessoas não rirão. No caso de Eleutério, não rirão, ou não terão medo ou acreditarão no seu causo. Podemos então dialogar com Hartmann (2011), que diz que a performance do contador de “causos”, influencia na recepção e credibilidade pelo público. Então, a postura corporal adotada por Eleutério, contribui para a narração dos seus “causos”, dando credibilidade sobre o que ele conta para os ouvintes.



Figura 10: Eleutério sentado, encolhido, próximo do ouvinte, usando as mãos para contar o causo.

Fonte: Captura de tela do capítulo 09 (2009), gerada por mim em 2019.

As características dos contadores de causos, apontadas por Luciana Hartmann (2011), tais como: contar o causo sentado, uso de entonações vocais, as mãos ajudando a compor a narrativa, a relação com o ouvinte, estão presentes nessa cena. Eleutério quando vai contar o causo de como pegar o diabinho e o prender na garrafa, senta e convida Zé das Mortes para sentar. O contador vai fazendo modulações da sua voz, abaixando e aumentando o volume e a força, a expressão de Eleutério vai se alternando de acordo com os momentos do causo. As mãos vão ajudando a história a ser narrada. Eleutério encurva o corpo e se aproxima do ouvinte, como também vai dialogando com este, fazendo perguntas, para não perder sua atenção. No momento

que Eleutério começa a contar o causo, com todos esses recursos apontados acima, feitos pelo ator Reginaldo Faria, consegue-se estabelecer uma outra atmosfera para o momento, de algo místico, mágico, dando mais credibilidade para o causo narrado.

A ambientação da cena pelo autor e diretor também contribui para a contação do “causo”, pois passa a noite, em uma penumbra, com música de suspense/tensão, dando um ar sinistro à cena. Com isso, é criada uma atmosfera para a narração de Eleutério. Usando meu avô como exemplo que contava várias histórias de assombrações, geralmente a noite, pois era o período que se reunia com toda a família, pois durante o dia estava trabalhando. Somando-se ao fato, de na casa em que meu avô contava os “causos” não ter luz elétrica, mas sim luz de lamparina, isso contribuía para aumentar o terror presente nos “causos” contados pelo meu avô. É o mesmo que acontece nos “causos” de Eleutério, só que agora em uma telenovela, a partir de um texto escrito por um autor, com a direção de um diretor, a interpretação do ator Reginaldo Faria e todos os recursos dramatúrgicos para dar veracidade ao fato, seja trilha sonora, iluminação, cenografia, enquadramento da câmera nos diferentes planos, caracterização e a atuação dos atores, somando-se a isso a edição da cena pela direção da telenovela, pois os planos selecionados, o momento que a câmera foca no rosto do ator, ou em um determinado detalhe, como o olhar de Zé das Mortes, por exemplo, no momento que a trilha sonora entra, o volume da mesma, a intercalação da câmera entre o rosto dos atores, tudo isso influi na construção de uma cena em telenovela.

Corporalidade	Autoridade	Audiência
Eleutério senta para contar causo, usa as mãos, encurva o corpo e se aproxima do ouvinte.	O causo de Eleutério é famoso na região.	Eleutério vai fazendo perguntas a Zé das Mortes, para prender sua atenção.

Tabela 8: Elementos no contador e no causo

Fonte: Elaborada por mim

5.2.9. Cena do capítulo 16 – o ovo do cramulhão

Contexto técnico e cênico

Durante os capítulos da telenovela Paraíso (2009), é constante a roda de viola na fazenda do Eleutério, e em algumas dessas rodas, tem a contação de causos a luz da fogueira. A cena tem duração de 47 segundos, e antecede o retorno de Zé das Mortes para tirar satisfação com Eleutério sobre o diabinho não ter nascido do ovo chocado embaixo do sovaco. A cena começa aos 5 minutos e 6 segundos do capítulo dezesseis e termina aos 5 minutos e 53 segundos. É antecedida, por Zé das Mortes a cavalo olhando para o ovo e jurando vingança ao Eleutério. Nesse momento na trama, Zeca caiu de um boi e ficou paraplégico, ele atribui isso por ter se apaixonado pela santinha e seu pai, o *cramulhão* ter pulado da sua garupa, que era quem protegia ele nos rodeios.

A cena

(Noite. Em frente a fazenda de Eleutério, os peões estão sentados em volta de uma fogueira.)

Eleutério: Essa história do ovo do *cramulhão* fui eu que inventei, quando o povo começô a bater na porta da minha fazenda, querendo sabê o que, que eu tinha feito pra ter meu *cramulhãozim* também, meu diabim. Hahaha

Terêncio: Passava 21 dia, 21 noite cu ovo chocano debaixo do braço?

Eleutério: Quê? Que nada! Segundo, terceiro dia o ovo quebrava e era aquela melequera só.

Todos: Hahaha

Tóbi: Ceis tão aqui rindo, porque ocêis num viram o sujeito que apareceu aqui outro dia querendo sabê cumé que fazia pra tê o *cramulhãozim* dele também. Chegô intê a ameaça o patrão. Foi não, patrão?

Nesse ponto Tóbi conta o “causo” da visita do Zé das Mortes e para ganhar credibilidade na sua narrativa, pede para Eleutério confirmar. A questão de demonstrar veracidade durante a

contação, ao perguntar a alguém que também presenciou a narrativa é um das características dos contadores de “causos” apontados por Hartmann (2011).



Figura 11: Roda de causo em volta da fogueira

Fonte: Captura de tela do capítulo 16 (2009), gerara por mim em 2019.

Também podemos observar o diálogo entre audiência e contador, pois os ouvintes vão fazendo perguntas e o contador responde, assim o causo é contado. Aparece também o fato de um contador contar um “causo” por diversas vezes ao longo da vida, pois as pessoas já conhecem o conteúdo do “causo”, mas o que gera prazer é o desempenho do contador, sua *performance* enquanto narra o fato, por isso, é pedido para ele repetir o “causo”. A *performance* é o que diferencia quem é contador de “causos” segundo Hartmann (2011).

Eleutério: É, foi.

Zé Camilo: O sinhô insinô pra ele, coroné?

Eleutério: O sujeito se chamava Zé das Mortes. Tinha como num insiná?

Todos: Hahaha

A comicidade nas fraquezas humanas (PROPP, 1992) aparece nessa cena, pois o Eleutério admite de forma indireta que sentiu medo de Zé das Mortes por isso contou o “causo” para ele. Mesmo que Eleutério tenha inventado uma mentira para escapar de Zé das Mortes, sua mentira funcionou, agora a própria situação com Zé das Mortes também virou um causo cômico.

O cômico pelo nome (PROPP, 1992) também é perceptível na cena, pois Eleutério faz uma brincadeira com o nome do sujeito – Zé das Mortes, mostrando que até o nome do homem provoca medo nas pessoas, e que mesmo assim ele soube enrolar o matador de aluguel.

A história do matador de aluguel foi inspirada em um senhor que Benedito Ruy Barbosa conheceu na região da Floresta Negra (Bahia), durante suas pesquisas para a construção da telenovela. A seguir segue a fala do Benedito sobre esse senhor:

Conheci lá também o seu Visita, que disseram que ele era um grande matador, que tinha mais de trinta mortes nas costas. Eu rodeei, rodeei para chegar nele, para poder bater um papo com ele, e ele me recebeu cheio de desconfianças, mas depois ficou sabendo que eu era amigo do doutor Mário Machado Lemos [médico sanitarista ex-ministro da Saúde, nos anos 1970] - eu estava inclusive hospedado na fazenda dele -, aí batendo um papo eu falei: “seu Visita, corre por aí uma conversa... me contaram que o senhor tem mais de trinta mortes nas costas. É verdade?”. Ele, velhinho assim, um rosto de pé-de-galinha [muito enrugado], ele falou para mim: “Não senhor, não é verdade não senhor. Minha 'memo' [mesmo], minha 'memo', só tenho quatro, o resto foi tudo de mando.”. Mas ele lavou as mãos, não vai nem se entender com Deus (BARBOSA, 1990).

Dessa forma, percebemos que o autor Benedito Ruy Barbosa transporta suas experiências e as pessoas com quem conviveu e conheceu para a teledramaturgia. Como ele próprio diz: “que a vida é muito rica, basta observar e tudo está nela”, o autor só precisa transportar para a teledramaturgia. Assim, percebemos em Benedito Ruy Barbosa um grande contador de “causos”, pois ele leva suas vivências para a telenovela.

Autoridade	Audiência
Tóbi pede para Eleutério confirmar o causo do Zé das Mortes.	Eleutério responde as perguntas de Zé Camilo durante a contação.

Tabela 9: Elementos no contador e no causo

Fonte: Elaborada por mim

5.2.10. Cena do capítulo 17 – Eleutério engana Zé das Mortes mais uma vez

Contexto técnico e cênico

Essa cena mostra o retorno de Zé das Mortes para cobrar explicações a Eleutério sobre o ovo não ter chocado. A cena ocorre na frente da casa na fazenda de Eleutério, no mesmo espaço cênico em que Zé das Mortes apareceu pela primeira vez, só que agora é dia. Esta cena tem duração de 8 minutos e 55 segundos. Intercalada por outras cenas e por um intervalo. É dividida em três partes. A primeira parte começa aos 13 minutos e 25 segundos do capítulo dezessete com término aos 14 minutos e 34 segundos. A segunda parte inicia em 14 minutos e 57 segundos finalizando em 20 minutos e 54 segundos, cortando para o intervalo comercial. A parte final começa em 21 minutos e 5 segundos e finalizando aos 22 minutos e 14 segundos.

A cena

(Zé das Mortes está na frente da casa de Eleutério, este vem saindo da casa. Zé das Mortes está com uma arma em uma mão e o ovo na outro. Eles se aproximam. Tempo. Zé das Mortes mostra o ovo a Eleutério.)

Eleutério: Vamos chegando homi.

Zé das Mortes: A minha conversa é curta... Patrão! (Corta) [...]

Zé das Mortes: O senhor não divia ter brincado cum homi de bem.

Eleutério: Eu não brinquei c'ocê homi. Eu lhe ensinei tar quar eu aprendi.

Zé das Mortes: Eu passei 21 dias e 21 noites sem dormir... Sem trabalhaiá... Sem comer direito. Chocando um... Chocando esse ovo embaixo do suvaco. Eu atormentei foi a vida dos meus filhos, da minha muié.

Eleutério: Hum... É... Deve haver alguma explicação, né?

Zé das Mortes: A explicação é que o coroné me fez de bobo.

Eleutério: (Muda tom) Me diga uma coisa. Esse ovo é de galinha preta?

Nesse ponto a cena começa a ter uma mudança, evidenciada principalmente na atuação de Reginaldo Faria, que interpreta o personagem Eleutério. A cena carrega tensão e culmina com uma visualização violenta, um conflito. Contudo, a postura de Eleutério muda nessa frase, pois antes estava séria e carregada, e a partir dessa fala começa a suavizar e ir para o lado da brincadeira, mas não de forma explícita para Zé das Mortes perceber.

A partir disso pode-se perceber o conceito de trapaceiro trapaceado (PROPP, 1992), em que quem enganou acaba sendo enganado, nesse caso, o Eleutério contou um “causo” para Zé das Mortes como sendo verdade, este tenta chocar o ovo no sovaco e vê que Eleutério passou a perna nele, o enganou. Por isso, volta com o desejo de vingança. No entanto, Eleutério consegue novamente enganar Zé das Mortes, como vemos no desenrolar da cena. Como aponta Propp (1992), que é fazer a mentira passar por verdade, como por exemplo, no caso do personagem Khlestakóv da peça “O Inspetor Geral” de Nikolai Gógol, que engana toda a cidade se passando pelo personagem título da peça.

Hartmann (2011) destaca que um contador de “causos” tem que ter autoridade na narração, legitimidade perante os ouvintes e a competência comunicativa, ou seja, a *performance* na contação influí em como os ouvintes recebem o “causo”. Essas categorias levantadas por Luciana, estão presentes no personagem Eleutério, pois é reconhecido pela cidade como um contador de “causos”, sendo inclusive famosa a sua história com o diabinho na garrafa. O que ele conta foi vivido por ele, narra a sua experiência de vida, mesmo que tenha sido inventada em alguns casos. O fato de ser um senhor entre os 60 e 70 anos contribui para sua credibilidade como contador de “causos”.

Hartmann (2011) salienta que a idade avançada e uma experiência de vida marcante, contribui para reforçar as características que descrevi no parágrafo anterior. Fato observado em Eleutério, pois ter um diabinho na garrafa é algo que o define como contador de “causos” e dá credibilidade para suas narrativas. Dessa forma, podemos conectar com a cena da Dona Ida, pelo fato de ela ter sentido medo, pois quem estava dizendo que o cramulhãozinho estava falando no seu ouvido era Eleutério, o homem que tem um diabo na garrafa. Essas características do

personagem Eleutério faz Dona Ida colocar em cheque o que acredita e é o que leva comicidade à cena.

Zé das Mortes: Galinha preta, sem uma pena de outra cor. Colocado aqui ó... Repare. Na parma da minha mão. E foi na sexta-feira santa. Essa urtima, derradeira que passou.

Eleutério: Não pode ser. Deve de ter alguma coisa errada aí. (Terêncio aparece com uma espingarda na janela, junto com Rosinha e Zefa.)

Zé das Mortes: Coroné, eu tive foi 21 dia e 21 noite no inferno. Tô preparado pra vortar pra lá. (Aponta a arma para Elutério.) O amigo faça suas oração que eu vou te levar comigo.

Rosinha: Ele vai matar o padrinho!

Zefa: Minha virgem santíssima!

Eleutério: Espera um minutinho. Antes do cê me matá. Me deixa abrir esse ovo. (Entrega o ovo para ele e abaixa a arma.) (Corta. Eleutério quebra o ovo na mesinha da varanda. O ovo está choco.) Me diga uma coisa homi. Ocê é batizado? Me responde homi! O amigo é batizado? Tua mãe, seu pai, te batizaram quando ocê era menino?

Zé das Mortes: Pois... Batizaram, claro homi!

Eleutério: Ocê tem nome de santo. José! Pai do menino Jesuis! Aposto que sua madrinha é Nossa Senhora!

Zé das Mortes: Cumé que o senhor sabe?

Eleutério: É a única explicação pro cramulhão não ter galado esse ovo. (Corta e segue para outra cena) [...]

Eleutério: Ocê é um sujeito abençoado homi. (Faz o sinal da cruz.) Protegido por Nossa Senhora. Quisera eu ter ela como minha protetora.

Zé das Mortes: O senhor tá me engabelaaano!

Eleutério: Eu nunca fui batizado homi! Nem nome de santo eu tenho. Eu sou um pobre infeliz.

Zé das Mortes: O sinhô é rico.

Eleutério: De que vale toda a minha riqueza, na hora que eu tiver que acertar as contas lá em cima? Agora ocê... Com todas as mortes que tem nas costas, sendo afilhado de Nossa Senhora, vai pegar... Pegar... Um purgatórioionhozinho só! E se sarvar. (Dramático) Agora eu! Toda riqueza que tenho, eu vou viver no inferno. Pro resto dos meus dias... Ai meu Deus! (Faz o sinal da cruz.)

Na sua engenhosidade de contador de “causos”, Eleutério começa vitimar-se, se autodesqualificando e engrandecendo o outro, começa então a ter o contraste da comédia, pois no começo da cena, os dois personagens estão no mesmo nível, Eleutério não demonstra medo do Zé das Mortes, com o passar da cena, Eleutério vai enganando Zé das Mortes, que acaba acreditando na sua explicação, de que o capetinha não nasceu do ovo porque ele é batizado. Ocorre nessa cena a degradação (BERGSON, 2001), pois o respeitado coronel Eleutério Ferrabrás, um homem respeitado se coloca como inferior, fracassado e medíocre em relação ao outro personagem que é um matador de aluguel, buscando se safar da enrascada que ele próprio se meteu. “Personagem prepara a rede no qual ele mesmo acaba caindo” (BERGSON, 2001, p. 70). Contudo, Eleutério é tão esperto na sua contação de “causos”, que acaba escapando dessa rede.



Figura 12: Eleutério se vitimando par ase safar de Zé das Mortes

Fonte: Captura de tela do capítulo 17 (2009), elaborada por mimgerada por mim em 2019.

Zé das Mortes: O sinhô... Num devia era ter me perguntado antes, se eu era batizado?

Eleutério: Devia sim, sinhô. Devia. Que aí eu teria evitado de ocê passá por esse apuro todo.

Zé das Mortes: Pois é.

Eleutério: Bem... Pensando bem. Depois desse sacrifício que ocê fez, todas as mortes que ocê tem nas costas. Metade dela já foi paga. Senão mais.

Zé das Mortes: O sacrifício não foi pouco não sinhô.

Eleutério: É... Foi... Eu vou lhe dizer uma coisa, meu amigo. (Exagera no discurso.) SE EU TIVESSE NOSSA SENHORA... SE EU TIVESSE A SORTE DE TER NOSSA SENHORA COMO A MINHA PROTETORA. EU IA ME APEGAR A ELA COM TODO FERVOR DESSE MUNDO.

Zé das Mortes: E é?

Eleutério: NUNCA IA TROCAR A PROTEÇÃO DELA PELA PROTEÇÃO DO CRAMULHÃO. NUNCA! NEM CUM TODO ORO QUE OCÊ ME OFERECESSE! TODO ORO DO MUNDO QUE OCÊ ME OFERECESSE! (Faz o sinal da cruz rapidamente.) (Música) Agora! O amigo é quem sabe. Se dispôs dessa conversa toda, quiser me matá... Pode matá. (Abre os braços. Música de tensão. Câmera vem de dentro da casa dando um zoom nos dois) (Intervalo)

Nesse ponto Eleutério começa a exagerar na sua fala e ações, com o objetivo de tirar qualquer dúvida que Zé das Mortes ainda possa ter. Assim, temos uma hipérbole (PROPP, 1992), que é o exagero do todo, já na caricatura temos o exagero de um detalhe, pois tanto a sua fala é ressaltada como seus gestos, no caso fazer o sinal da cruz, que ele já vinha fazendo, mas nesse momento, ele faz mais rápido e com mais intensidade. Finalmente, ele abre os braços deixando claro que, que se o Zé das Mortes quisesse matá-lo, estava à disposição.

Ocorre um corte para o intervalo, pois estamos em um momento de suspense. Isto, porém, é uma característica das telenovelas, de que no clímax ou vai para o intervalo ou termina o capítulo, deixando então um gancho para prender a atenção do público, seja para a próxima parte

da telenovela ou para o próximo capítulo. É um recurso que veio dos folhetins impressos, que a história acabava sempre no clímax, levando o público a comprar a próxima edição do jornal ou revista, funciona para despertar a curiosidade do telespectador.

(Quarto do Zeca, ele está deitado na cama. Tóbi está em pé perto da janela.)

Tóbi: Pelo andar da carruagem, seu pai dobrô o homi.

Zefa: Aaahhh! (Corta. Eleutério, Zefa vem andando pelo corredor da casa.)

Zefa: O sinhô deu sorte dele acredita nessa conversa.

Terêncio: Tava de olho nele, Zefa. Se ele ameaçasse puxar o gatilho, tava morto. (Entram no quarto do Zeca.)

Zeca: E aí pai?

Eleutério: Tá tudo ressorvido, filho.

Terêncio: Seu pai convenceu o sujeito que a curpa do cramulhãozinho num ter nascido era dele memo. Causa que ele era batizado.

Eleutério: (Sentado) É... Eu aconselhei ele a se pegar a Nossa Senhora, trabalhar e juntar o dinheirinho dele honestamente, sem prejudicar e nem fazer mal a ninguém.

Rosinha: Mas o senhor escapou foi de boa, que aquele sujeitinho não tava de brincadeira não, padrinho.

Zeca: E eu aqui agoniado, preso nessa cama sem poder fazer nada. [...]

Ao final da cena, é perceptível a tranquilidade de Eleutério, que mesmo tendo quase sido desmascarado por Zé das Mortes, consegue dobrar o matador de aluguel, e ainda convencer que a culpa de não ter dado certo é do próprio Zé das Mortes. A partir da situação, entra um traço de comicidade que é dizer a mentira como se fosse verdade (PROPP, 1992). Porque mesmo sentindo um pouco de medo, perceptível na atuação de Reginaldo Faria, o personagem consegue “levar o outro no bico”, como também não deixa transparecer para a família que teve medo. A situação com Zé das Mortes é algo que vem questionar os “causos” de Eleutério e sua fama de

ter um diabinho na garrafa, que foi uma história inventada por ele, mas sua habilidade de contador o ajuda a sair ilesa da situação.

Hipérbole	Fazer o outro de bobo	Degradação
Eleutério começa a exagerar na fala e nos gestos para escapulir de Zé das Mortes e fazer ele acreditar na sua história.	Eleutério engana Zé das Mortes pela segunda vez.	Eleutério se desqualifica e engrandece Zé das Mortes.

Tabela 10: Elementos cômicos

Fonte: Elaborada por mim

5.2.11. Cena do capítulo 19 – Padre chama Mariana de maluca

Contexto técnico e cênico

O local que ocorre a cena é na sala e na cozinha da casa de Antero e Mariana. A cena tem duração de 1 minuto e 46 segundos. Está localizada no capítulo aos 19 minutos e 35 segundos finalizando aos 21 minutos e 21 segundos. Nesse momento na trama, Zeca paraplégico acredita que Maria Rita pode curar ele, mas Mariana não permite que a filha vá à casa de Eleutério, por conta de toda a história do diabinho na garrafa.

A cena

(Dia. Sala da casa de Antero. Todos sentados.)

Antero: Aliás, essa história já me trouxe tanto aborrecimento.

Prefeito Norberto: Eu imagino, seu Antero. Eu imagino.

Padre Bento: É, por causa da dona Mariana, o nosso amigo Antero, teve que sair correndo de mala e cuia aqui pra Mato Grosso.

Antero: Deixei uma fazenda de cacau formada pra trás. Por causa da maluquice daquele povo.

Prefeito Norberto: E adiantou arguma coisa, seu Antero? Eu tô dizendo isso porque vorta e meia, eu oço esse povo comentar sobre a santidade da sua minina, né? O próprio filho do seu Lotério, ele mesmo acredita nos poderes da sua menina.

Antero: Isso é maluquice da cabeça desse povo. Da cabeça desse povo e da cabeça do Zeca também. Minha filha num tem poder nenhum.

Nesse ponto pode-se observar uma discussão sobre a questão da crença do povo, que vem desde a Bahia até Paraíso e fica evidente que a crença do povo é fomentada pela personagem Mariana, ou seja, ao espalhar a história da santidade da filha pela cidade, Mariana se torna, como Eleutério, uma contadora de “causos”. Do mesmo modo que Eleutério foi o responsável por as pessoas acreditarem que Zeca é o “filho do diabo”, Mariana é a responsável pelas pessoas acreditarem que Maria Rita é santa. Desse modo pode-se observar que, as histórias contadas pelos pais acabaram interferindo na vida dos filhos e é este impasse que impede que eles fiquem juntos e que também movimenta a telenovela, que é o romance do “filho do diabo com a santinha”, o encontro do sagrado com o profano.

Padre Bento: Seu Antero, com todo respeito. O diabo é convencê a Dona Mariana disso. Porque ela é que fomenta toda essa maluquice. (Mariana aparece por trás da parede.) Que Deus me perdoe e que ela não me ouça.

Ao aparecer no fundo da cena, Mariana expressa em seu rosto todo o desconforto provocado ao ouvir o padre chamando-a de maluca. Mesmo que a personagem não tenha nenhuma fala neste momento, ela consegue expressar sua fúria contra o padre na sua expressão facial, que é reforçada pela música instrumental de tom cômico colocada neste momento na cena, e que reforça a expressão de estranhamento da personagem.



Figura 13: Mariana aparece ao fundo da cena com cara de “quem não gostou do que ouviu”

Fonte: Captura de tela do capítulo 19 (2009), gerada por mim em 2019.

Antero: Tá certo.

**(Corta pra cozinha. Candinha está arrumando a bandeja de café e Maria Rita ajudando.
Mariana entra.)**

Mariana: (Senta) Eu divia é de botá purgante no café daquele padre. DEUS QUE ME PERDOE!

Candinha: Purgante!?

Mariana: É! PURGANTE!

Maria Rita: Que foi que ele fez, mãe?

Mariana: Me chamô de MALUCA! (Candinha e Maria Rita sorriem.) Num acredita na sua SANTIDADE. Nem ele, nem aquele herege DO TEU PAI.

Maria Rita: Só a senhora acredita nisso, mãe.

Mariana: Ocê é santa! Ocê nasceu santa! E ocê vai morrê santa!

Maria Rita: Tá certo mãe, tá certo. Eu num vô discutí cum a senhora hoje.

Mariana: Aquele padre dos inferno!

Candinha: Vixe Maria, Dona Mariana! Num fala assim do padre naum, que Deus te castiga.

Mariana: Padre de meia pataca! Jogadô de isnuqui, é isso qui ele é.

A cena transcrita na página anterior, mostra a bola de neve (BERGSON, 2001) e a bolha que explode (PROPP, 1992), pois antes de ouvir o padre chamando-a de maluca, Mariana tinha ido à cozinha pedir a Candinha que prepara-se o café para as visitas, e colocar quitutes para o padre. Mas ao retornar à sala e ouvir antes de entrar, o padre chamando-a de maluca, Mariana fica furiosa e retorna para a cozinha. Lá ela diz que devia por purgante para o padre, e acaba xingando-o. Isso devido a ele ter tocado no seu ponto fraco, que é a santidade da filha, a personagem Mariana, que é uma beata fanática, que vive ao redor do padre e agora ela está com raiva dele, isso porque o padre descobre sua debilidade: a santidade da filha e a expõe. O cômico aumenta mais ainda pela personagem Mariana ser uma beata fanática, que vive realizando trabalhos na igreja conjuntamente com o padre e agora ela está com raiva dele.

O cômico também vem da degradação (BERGSON, 2001) que é pegar algo tido como respeitado e desconstruir a sua imagem, mostrar os defeitos. Levando a teoria para a análise da cena descrita acima, a personagem Mariana difama um padre, que é uma figura respeitada e desconstrói sua figura, falando mal dele. Então, temos uma quebra de uma norma social, principalmente por ser uma religiosa fanática falando mal de um padre, nisso temos o aspecto da contradição que leva a comédia.

O contraste é a diferença de estado entre os personagens, enquanto um está furioso, o outro está feliz. Essa característica cômica também está presente na cena, pois enquanto Mariana está furiosa com o padre, Maria Rita e Candinha estão tranquilas e acabam rindo disfarçadamente de Mariana. Isso reforça a situação cômica, pois a personagem Mariana se destaca um pouco mais, devido a diferença de estado em relação as outras personagens, ou seja, sua fúria cresce quando entra em comparação com a calma das dos outros personagens que estão presentes na cena.

Mariana é uma personagem que tem uma fé inabalável nas suas convicções, por isso tem dificuldade de aceitar a opinião dos outros personagens. Por isso, coloca o marido, o padre, e os

conhecidos como pecadores, pois eles divergem da sua opinião em acreditar que a filha é santa e querer que ela se torne freira.

Bola de neve/bolha	Contraste	Degradação
Mariana tinha mandado colocar quitandas para Padre Bento, ao ouvir ele chamando ela de maluca, fala em dar purgante para ele.	Mariana está furiosa e Maria Rita e Candinha estão tranquilas.	Mariana desqualifica Padre Bento.

Tabela 11: Elementos cômicos

Fonte: Elaborada por mim

5.2.12. Cena do capítulo 22- o cheiro de enxofre

Contexto técnico e cênico

O local da cena é a casa de Eleutério. Mariana aceita levar a filha para rezar para Zeca, com a condição que Eleutério tirasse a garrafa com o diabinho de dentro da casa. A duração da cena é de 1 minuto e 56 segundos, iniciando no capítulo vinte e dois aos 13 minutos e finalizando aos 14 minutos e 56 segundos.

A cena

(Noite. Sala da casa de Eleutério.)

Eleutério: É um prazê recebê a senhora, seu marido e sua fia aqui em casa, viu?

Antero: I seu minino seu Lotério?

Eleutério: Tá lá. Tá ansioso pra vê a santinha... Qué dizê, pra rezá junto cum ela. Ela num podi tirá o véu aqui dentro de casa não?

Mariana: NAUM!

Eleutério: Tá certo. Tá certo.

Mariana: (Começa a farejar) Ocêis num tão sentindo um cheiro estranho?

Eleutério: Cheiro estranho?

Mariana: ENXOFRE! (Fareja) Pode sê impressão minha, má... O diabo! (Música instrumental) O sinhô tirô o diabo de dentro dessa casa, seu Lotério? (Todos ficam sem jeito.) (Intervalo)

Ao gritar enxofre a personagem fareja, o que não é um gesto comum para o ser humano, e isso causa a comicidade na cena. Nesse momento, começa-se a ouvir uma música instrumental, que contribui para a situação de mal jeito que se estabeleceu na cena. Todos acabam ficando sem jeito. Essa surpresa que ela produz com sua fala, gera o advento cômico, pois é algo que escapa a lógica, não sendo natural alguém sentir cheiro de enxofre do nada. Porque o cheiro de enxofre é associado a figura do diabo, e como o “causo” que corre na região em que fica o município de Paraíso, onde a trama se desenvolve, é que Eleutério tem um diabinho preso dentro de uma garrafa, devido aos “causos” que este conta, e o tornaram referência como contador de “causos” na região, muitos personagens da telenovela acreditam nesse “causo”, ou quando não, ficam em dúvida. Mariana é uma das personagens que mais acredita nesse “causo” e que mais é afetada por ele.

Nas cenas anteriores dos capítulos anteriores a cena descrita acima, Mariana teve muita resistência em permitir que a filha fosse a casa de Eleutério por causa do “causo”, mas acabou permitindo, pensando que a filha poderia fazer um milagre que comprovasse sua santidade, mas impôs como condição, que Eleutério tirasse o diabo de dentro de casa. Podemos conectar essa exigência da personagem Mariana com a empregada Donana do causo ouvido por Benedito Ruy Barbosa na Bahia, que também pediu que seu Firmino tirasse o diabinho na garrafa de dentro da casa para ela ir trabalhar lá. Em contraposição a personagem Mariana que acredita no “causo”, Eleutério transita entre a crença no diabo e a dúvida, muitas vezes se incomodando com o falatório do povo sobre sua fama e que seu filho é “filho do diabo”, principalmente depois do acidente do Zeca.



Figura 14: Mariana farejando como uma raposa

Fonte: Captura de tela do capítulo 22 (2009), gerada por mim em 2019.

Nessa cena descrita acima vemos que o incômodo de Eleutério com a fala de Mariana, expressado tanto na sua fala dizendo que essa história não é verdadeira, como também no seu corpo. Reforçado pelas reações de Zéfa, Rosinha e Tóbi, que moram com Eleutério e sabem que ele não gosta do povo falando da história. A soma das reações dos personagens com a fala e as ações de Mariana, pois ela começa a farejar como uma raposa e esse tipo de ação animalesca relacionada ao humano produz um efeito cômico. Segundo a concepção dos autores Propp (1992) e Bergson (2001) - agir como um animal leva a comicidade, principalmente se for um animal associado a defeitos, como por exemplo uma raposa que na zona rural ataca a criação de galinhas dos camponeses, ou seja, vista como um animal trapaceiro, enganador, a exemplo disso temos as diversas fábulas⁵⁸ sobre raposas.

Eleutério: Óia Dona Mariana! Aqui em casa num tem diabo naum, viu? Isso é conversa fiada desse povo. Se eu fosse devoto do diabo tá, eu num teria ido na sua casa chamá sua fia pra rezá pro meu fio. Aliás, se eu contasse com a proteção dele, meu fio num taria lá naquela cama.

Antero: Ele tá certo Mariana. Larga de bobage. Deixa nossa fia ir rezá pro fio dele em paz.

⁵⁸ Como por exemplo, a “Raposa e o galo” ou a “ Raposa e as uvas” de que são as Fabulas de Esopo.

Mariana: Intão ondé qui ele tá?

Eleutério: Tá lá no quarto. [...]

A personagem Mariana é sempre muito desconfiada em relação a quem se aproxima da sua filha e em tudo que diz a respeita da moça, pois seu grande objetivo na novela é provar que sua filha é santa, que faz milagres. Isso vem muito do seu fanatismo religioso, que vai produzindo diversas cenas cômicas ao longo da telenovela, por exemplo, quando ela quis defumar Antero, por ele ter visitado a casa de Eleutério. Essa cena apresenta mais de um momento cômico da personagem, pois devido ao seu fanatismo, ela começa a perceber coisas fantásticas, como sentir cheiro de enxofre, querendo dizer assim que o diabo está por perto. Isso evidencia o quanto os “causos” de Eleutério afetam a vida das pessoas na região, fato este que o levou a mudar do lugar que morava na Bahia, por causa dos seus “causos”.

Mariana por sua vez, com seu fanatismo, se aproxima de Eleutério, pois ela também criou e conta um causo, que sua filha faz milagres, fazendo o povo acreditar nessa história e tornando a fazenda onde moravam na Bahia em ponto de peregrinação de pessoas que buscavam a cura. Em cena do capítulo 21, Antero conta como sua fazenda começou a virar ponto de romaria, e apareceram pessoas também vendendo santinhos e outros produtos, aqui temos uma crítica ao comércio da fé. A situação chegou em um ponto insuportável, que Antero teve que mudar com sua família para outro estado.

Tanto na questão de Eleutério como de Mariana, está presente a *performance* do contador de “causos”, da credibilidade ao narrar uma história, transmitindo confiança para as pessoas que ouvem, fazendo-as a acreditar no que é contado. Porque Mariana levou sua filha ainda pequena para rezar para uma criança doente, a menina pegou a criança no colo e ela parou de chorar, nesse ponto começa a contação do “causo”, pois ao ver isso, Mariana começa a contar que sua filha faz milagres, e o que Mariana conta foi algo vivenciado por ela, o que dá credibilidade para a história. Como também o modo que Mariana conta isso, seu desempenho, leva as pessoas a confiar na santidade de Maria Rita, passando á chamar de santinha.

Com Eleutério, acontece de forma similar, pois depois de levar o diabinho na garrafa para casa, ele começa a ter prosperidade nas plantações de cacau. Devido ao fato de sua mulher

morrer no parto, as pessoas passam a associar isso ao preço cobrado pelo diabo. Um outro ponto relevante é que a mulher de Eleutério só conseguiu ficar grávida por causa da presença do diabinho na garrafa em sua casa. Isso tudo vai se somando para dar credibilidade aos “causos” de Eleutério, que como o próprio Zeca já sinalizou, quando conta para Terêncio o “causo” do santo fujão, que seu pai tem seu jeito de contar as histórias, ou seja, “dá uma floreada nas mesmas”. Tudo isso contribui para dar veracidade as histórias narradas por ele.

Inesperado	Fora do padrão	Mal jeito
Mariana sentir cheiro de enxofre.	Mariana começa a farejar como um bicho.	Todo os personagens ficam sem graça, porque Eleutério fica incomodado com a situação.

Tabela 12: Elementos cômicos

Fonte: Elaborada por mim

5.2.13. Cena do capítulo 71 – o causo do dourado

Contexto técnico e cênico

A cena ocorre na rádio “A voz do Paraíso”, que é a rádio que os forasteiros Otávio, interpretado pelo ator Guilherme Winter e Ricardo, interpretado pelo ator Guilherme Berenger, fundaram em Paraíso em sociedade com o prefeito Norberto, interpretado pelo ator Leopoldo Pacheco. Só que o Geraldo, interpretado pelo ator Lucci Ferreira, comprou as manhãs de domingo e colocou no ar o programa “A hora da Viola”, o que fez muito sucesso com o concurso de violeiros, então Geraldo foi comprando mais horários na rádio e seus programas são os que mais fazem sucesso e conseguem anunciantes, pois ele fala a língua do povo da cidade. Isso é muito discutido na telenovela. O sucesso de Geraldo e o fracasso do jornalista e publicitário vindos do Rio de Janeiro e que não conseguem falar a língua do povo. Todos os personagens citados acima são esféricos, pois não sofrem alguma transformação ao longo da trama.

A cena começa aos 23 minutos e 53 segundos do capítulo setenta e um e termina aos 27 minutos e 38 segundos.

A cena

(Dia. Rádio. Geraldo está no estúdio e Ricardo opera os equipamentos.)

Geraldo: Cumpadi Tiburçu chegô em casa feliz da vida trazeno um dorado, né? Um bitelo pra mais de cinco quilo. Peixe criado memo, sabe? Chegô e largô o pexe lá em cima da pia pra muié trata. Cumadi Jurema cum a criançada toda in vorta, fazeno aquela algazarra. Pegô a faca pá... pra abrí a barriga du pobri, né? E u qui foi qui aconteceu? U danado du dorado começô a PULÁ EM CIMA DA PIA. Vivinho da sirva. Má vi-vi-nho da sirva! Ééé... É craro qui a cumadri num teve coragi di mata u pobrezim do pexe, né? Qui olhava a criançada cum aquele olhá di dá pena. (Corta a imagem para Pedro do Posto ouvindo o rádio no seu posto e colocando combustível em um carro, fica a voz de Geraldo em off.) Foi então que cumpadi Tiburçu chegô disposto a fazê a diferença.

Pedro do Posto: Esse Gerardo! Hehehe

Geraldo: A criançada começô aquele berero. Num mata o pexinho, pai. I o cumpadi Tiburço jogô o danado lá na grama.

Pedro do Posto: Éta mentira lascada, sô!

Geraldo: Má a grama tava úmida. I passô um dia e uma noite e o pexe tava lá. Vivinho. (Corta para a pensão de D. Ida, no salão de refeições. Ela, Aninha e Otávio ouvindo.) E passô uma semana, um mês e nada do pexe morrê. Pra incurtá a histora. O dorado foi se acustumano na grama, brincano cum as criança, i cumeno na mão da cumadi.

Otávio: Historinha mais besta! Meu Deus!

Aninha: Ora! Eu gostei.

Dona Ida: Eu tamém. U Gerardo quando começa a contá mintira, é dus diabu! (Corta para a cozinha da casa de Antero e Mariana. Eles estão tomando café sentados a mesa.) Foi pra mais de um ano assim. Inté qui a famia teve qui si mudá. Aí botaram as traia nu caminhão, né? Papagaio, cachorro, gato, periquito. E o dorado? Bom, u cumpadi achô qui o pobrezim nu ia aguentá a viagem.

Candinha: Seu Antero num vai ouví o final da histora?

Mariana: Tá de ovo virado. Dexele. (Corta para Geraldo na rádio.)

Geraldo: E aí foi aquele berero, né? Má a viagem era longa. I o cumpadi conveceu a molecada, qui o mió era devorvê u dorado pro rio. Qui lá qui era o lugá dele, né? Aí foi a famia toda pra bera d'água pra se dispedí. Aquela coisa: vá com Deus, né? Seja feliz seu pexim. E coisa e tal. I num momento solene. Jogaram o pexe dentro d'água. (Pausa curta) I o pobrezim do pexe. (Pausa curta) Qui num sabia mais nadá. (Pausa curta) Morreu afogado.

Ricardo: Ah não! Essa não!

Geraldo: Não, essa sim seu Ricardu. Essa sim. I ocê cala essa boca aí, porque quem mi contô essa histora foi o cumpadri Uoxitom. I ele num menti. Né cumpadi? Hehehe Bom, essa histora minha gente aconteceu em Piracicaba, no interior de São Paulo. Numa época, num tempo em qui os rio andava lotado de pexe, né? Hoje um par deles aí, num dá mais nada, nem pexe, nem sapo, nem coisa nenhuma. Por causa tá tudo tomado pelos esgoto, pela poluição das indústria, qui nem aquele tal de Tietê qui eles tem por lá, né? Eu só espero é que o nosso povo, nosso guvernu, tome tento nu qui tão fazeno cus nossos rio, né? Sinão, eu num vô podê mais contá essa histora. Causa de quê, ninguém mais vai sabê u qui é um dorado. Sorta aí Rio das Lágrima, Ricardo. In homenagi a meu amigo e cumpadri Uoxitom. I ao rio Piracicaba. Inté minha gente. (Solta a música).

Geraldo comenta na cena descrita acima, que quem contou esse causo para ele foi seu compadre, que é uma pessoa que não mente, isso contribui para dar credibilidade a história, como também para mostrar a forma como os causos vão passando de forma oral de contador para contador, e cada um contando do seu modo.



Figura 15: Geraldo afirmando que quem contou esse causo foi seu comadre

Fonte: Captura de tela do capítulo 71 (2009) gerada em 2019.

Ao contar o causo na rádio, podemos associar o personagem Geraldo ao contador de causos Rolando Boldrin que conta causos no seu programa – Sr. Brasil na TV Cultura. E mesmo que Geraldo não esteja com a plateia perto de si, ele formula perguntas, como se estivesse dialogando com quem ouve o causo, para despertar e prender a atenção do público no causo, gerando curiosidade para saber o fim da história.

A telenovela usa o recurso de mostrar os outros personagens da trama ouvindo o causo pelo rádio, o que dá movimento a contação, tanto que em momentos só ouvimos a voz de Geraldo e vemos as reações de quem ouve pelo rádio.



Figura 16: Reações dos personagens ao ouvir o causo de Geraldo

Fonte: Captura de tela do capítulo 71 (2009) gerada em 2019.

Após o causo, Geraldo manda uma mensagem sobre a preservação ambiental e a poluição dos rios e esta é uma forma do contador ensinar de modo sutil aos seus ouvintes a importância da preservação ambiental. Hartmann (2011) explica que os causos transmitem ensinamentos e os saberes da cultura de qual fazem parte. Benjamin (1994) aponta que a narrativa “tem sempre em si, às vezes de forma latente, uma dimensão utilitária. Essa ferramenta pode consistir seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida – de qualquer maneira, o narrador é um homem que sabe dar conselhos” (p. 200).

A memória não aparece como mera descrição. Ela se apresenta como forma de conhecimento garantida pela vida. Sem que haja consciência disto, o contador do causo descreve uma cultura, ponteada por costumes que retratam as razões para uma reunião de amigos, o espaço em que isto ocorria, o tipo de povoação e de propriedade, assim como indica marcos que delimitam ao mesmo tempo a narrativa, o acontecido e a história (SPERBER, 2012, p. 95).

Em capítulos posteriores da telenovela, quando o avô de Geraldo morre, o coronel Valfrido, destaca que que aprendeu muitos causos com seu avô, e que os ensinamentos que o avô transmitiu foram muito importantes para a sua formação e experiência de vida.

A fala de D. Ida “U Gerardo quando começa a contá mintira, é dus diabu!” revela que o personagem é um contador de mentiras reconhecido na cidade. Como o causo contado pelo Geraldo é muito elogiado pelos ouvintes da rádio, Aninha passa a contar causos também para falar sobre prevenção de doenças, como por exemplo, o tétano, picada de cobra, etc.

Autoridade	Diálogo com audiência	Modulações da voz
Geraldo fala que quem contou o causo foi seu compadre que não mente.	Geraldo vai fazendo perguntas durante o causo.	Geraldo vai oscilando a voz para gerar interesse no público, como também dando pausas.

Tabela 13: Características do causo e do contador

Fonte: Elaborada por mim

5.2.14. Cena do capítulo 77 – o defunto e o besouro

Contexto técnico e cênico

O local da cena é a fazenda do Coronel Valfrido, no seu velório. Os homens estão em volta de uma fogueira bebendo o defunto, enquanto a família está na sala rezando para o defunto.

A cena começa aos 26 minutos e 17 segundos do capítulo setenta e sete e termina aos 31 minutos. Estão na cena Eleutério, Vadinho, Antero, Zé do Correio, Seu Capita, Bertoni, Tóbi e Padre Bento.

A cena

(Fazenda do coronel Valfrido. Roda em volta de uma fogueira. Homens contando causos, bebendo e rindo.)

Eleutério: Vai dai que os cachorro num chegava antes. (Usa as mãos para mostrar a cena)
Eles pegaram o difuntu e colocaram em cima da mesa, cubertu cum lençol. Aí o povo
começô a chegá pra bebê u difuntu, né?

Todos: Hehehe

Eleutério: I a pinga já começô a rolá. Aí qui vai qui a muierada começô a puxá o terçu pra
começá a rezá.

Tóbi: Fala pra eles cumé qui elas rezava.

Eleutério: Elas rezava assim. Pai nosso que está no céu, (faz o sinal da cruz com o copo de
pinga) sanificado seja vosso nome.

Todos: Hahahaha

Eleutério: Comu qui era?

Tóbi: Assim na terá cumu nu céu.

Padre Bento: Cêis tão passando dos limites. (Padre Bento fica com a cara fechada durante
toda a cena.)

Eleutério: Uai padre, u qui o sinhô qué qui eu faça. As muié... as muié repetia a reza feito papagaio. Elas num sabia as palavras direito.

Padre Bento: Pois é. Eu quero vê onde essa conversa vai pará.

Bertoni: É Padre Bento, dexa seu Lotério termina esse causo. Qui diachu!

Eleutério: Ma dai que ninguém se desse conta. Um (Mostra com as mãos) besourão enorme...

Tóbi: Cum chifre, patrão.

Eleutério: Cum chifre... Cum chifrão! Entrô na sala sem qui ninguém se desse conta. Atraídu pela luz da vela i du candieru. I si meteu imbaixu du lençol du falicidu.

Todos: Hahaha

Eleutério: Começô a subí pelas perna dele.

Todos: Hahaha

Eleutério: Subí pelas perna dele. Aí alcançô a barriga du dito cujo. Aí foi cheganu... Chegô nas mão dele. Qui tava assim ó... (Faz as mãos) Intrelaçada nus peito. Como manda um difuntu qui si preza.

Todos: Hahaha

Eleutério: Aí, num é que o tar já tava em cima du dedu du falicidu. Qui si deu aquele ispantu, aqueli terrívi ispantu. Um deu um grito: (Imita) Ah, cuidado! Cuidado! Ah! U difuntu tá mexendo!

Todos: Hahahahaha

Eleutério: I logo disposi do primero alarme. Num é qui o dedo dele parecia qui tava mexendo memo. Hehehe

Todos: Hahahahaha

Eleutério: Aí foi aquela debandada... Aquele berero danado. Teve muié qui dismaiô na hora. Otras muié saiu correndo pela porta, se esbarano, pulano no meio da rua. Otras pulano pela janela. Hehehe

Todos: Hahaha

Eleutério: I na hora do desesperu...

Antero: Ôôô Lotéru, essa eu pagava pra vê! Eu pagava pra vê.

Eleutério: Má é motivo... É causo pra ri memo.

Todos: Hahaha

Eleutério: Num istante a sala ficô vazia.

Todos: Hahaha

Eleutério: Tinha ninguém! (Usa as mãos) Só o difuntu lá. Sozim!

Bertoni: I us homi? Também correru?

Eleutério: Us hómi fórum os primero!

Todos: HAHAHAHAHA

Eleutério: Saíram atropelano a muierada qui tava tudo bêbada qui nem nós. Hehehe

Todos: Hahaha

Padre Bento: (Tosse) Amigo Lotério. Essa conversa correño desse jeito. I a pinga sem pará. Num vai dá bom resultado.

Eleutério: Padre padre... Ô padre num começa a apurrinhá naum, padre. Eu já tô nu fim da histora. Peraí um poquim.

Antero: Se o padre num tá gostano da histora, pudia i lá rezá cum as biata.

Todos: Hahahahaha

Antero: Cum todo respeito. Cum todo respeito.

Eleutério: Seu Antero, seu Antero... Pra incurtá a histora. I atendenu aqui um pidido du padre Bentu. Vô continua aqui. (Mãos) Manheceu u dia. U dia tava amanhecenu. Ninguém mais quis vortá. Ninguém mais se atreveu a entrá ali nu velório daquele disinfeliz.

Todos: Hahaha

Eleutério: Só memo o papa difuntu qui teve coragi de entrá lá pá cumprí a função dele, né? Pra botá o difuntu nu divido lugá, lá arrumadinho dentru du caxão dele. Hehehe

Todos: Hahaha

Eleutério: Aí ele entrô... Quandu ele tava entranu, junto cus ajudante dele, seguranu u caxão. CADÊ U DIFUNTU?

Todos: Hahahaha

Eleutério: CADÊ U DIFUNTU?

Todos: Hahaha

Eleutério: Aquele povão todu saindo pela janela, pela porta da frente, correnu... correnu... U difuntu si assusto Ô... I saiu correnu pelos fundu.

Todos: Hahahahaha

Eleutério: Ele foi encontradu léguas depois dali, sem intendê nada qui tinha acontecidu... (Imita o defunto) Que qui aconteceu cumigo? Que qui aconteceu cumigo?

Todos: Hahahahaha

A transcrição acima parte do capítulo 77, continua no capítulo 78 com Eleutério terminando seu causo, mas até aqui, podemos observar que o ator Reginaldo Faria usa de vários recursos já observados em outras cenas que ele conta causos como o personagem Eleutério, como o uso das mãos para ajudar a ilustrar a história narrada. O narrador usa pausas, questionamentos a quem está ouvindo, como também um diálogo com quem ouve. Nessa cena, Eleutério, muda a voz para fazer a voz do defunto, das mulheres e das pessoas assustadas com o

defunto mexer a mão. Todas essas estratégias utilizadas para a contação contribui na construção de um personagem contador de causos.



Figura 17: Eleutério mostra como defunto estava

Fonte: Captura de tela do capítulo 77 (2009), gerada por mim em 2019.

O elemento inesperado está presente nessa cena, pois Eleutério começa a contar que as mulheres ficaram bêbadas e foram rezar o terço para o defunto, a puxadora falava o padre nosso errado e as outras repetiam. Culminando com um besouro que aparece, entra embaixo do lençol e as pessoas pensam que o defunto está mexendo e se assustam, aqui compreendemos de forma cômica, uma distorção, um corpo fora do padrão. Como também o elemento cômico é revelado pela atuação de um inseto.

Durante a contação de causos, Eleutério conta uma parte do causo e dá um tempo para o público rir, para depois continuar. Assim, o causo não perde seu efeito, e a comicidade vai aumentando. Para fechar o causo, o defunto se assusta com o povo correndo e sai correndo pelos fundos também. Aqui temos o elemento cômico revelado em uma história fantástica, pois Eleutério diz que o defunto assustou com as pessoas correndo.

O contraste cômico na cena é demonstrado pelo Padre Bento estar bravo com as brincadeiras de Eleutério e dos outros homens, e os mesmos tirarem sarro do Padre, nisso ocorre

a degradação, onde uma pessoa sagrada, que é um padre, tem sua autoridade desconstruída em público. O que deixa um certo mal jeito durante toda a cena.

Corporiedade	Temporalidade	Modulações da voz
Eleutério usa as mãos para contar o causo.	Eleutério controla a contação do causo para dar tempo do público rir.	Eleutério representa a voz dos personagens no causo.

Tabela 14: Características do causo e do contador

Fonte: Elaborada por mim

5.2.15. Cena do capítulo 78 – os “causos” no velório do coronel Valfrido

Contexto técnico e cênico

A cena ocorre na fazenda do coronel Valfrido, durante seu velório, avô do Geraldo, interpretado pelo ator Lucci Pereira, e do Isidoro, interpretado pelo ator Jackson Costa, foi um político corrupto na região como também grileiro de terras e desmatador, não era bem visto na cidade, com muitos inimigos. Um personagem que ainda não entrou nas cenas analisadas e está presente nessa, é Vadinho, interpretado pelo ator Cláudio Galvan, ele é um personagem plano, pois é um vereador e dono da farmácia da cidade que faz oposição ao prefeito Norberto durante toda a telenovela. A duração da cena é de 3 minutos e 49 segundos, estando no começo do capítulo. É intercalada com uma cena de Zeca, Zé Camilo e Terêncio no Rio de Janeiro, pois ele foi atrás de Maria Rita, pois a mesma foi para o convento, devido à promessa que fez caso Zeca voltasse a andar.

A cena

(Noite. Na fazenda, em volta da fogueira.)

Eleutério: (Meio bêbado) Ó! Se oceis tá duvidando de mim, é só da um pulo lá no sertão da Bahia... Ceis vão ver o finado Zé Maria andando na rua... Vivinho da silva... (Todos caem na gargalhada.) (Fala alto) É OU NÃO É, TÓBI?

Tóbi: É patrão!



Figura 18: Eleutério pede a confirmação de Tóbi

Fonte: Captura de tela do capítulo 78 (2009), gerada por mim em 2019.

O diálogo do contador de “causos” com a plateia é algo apontado por Hartmann (2011) como marcante, reforça a sua narrativa. Fato evidenciado na fala acima de Eleutério, que pede a confirmação de Tóbi no “causo” que acaba de contar. Eleutério também lhes pede que viajem à Bahia para confirmar o “causo” que acabou de contar, que é a credibilidade da história, vir da realidade, ou seja, o Zé Maria que Eleutério conta o “causo” está vivo na Bahia, “quem quiser tirar a prova é só ir lá ter com ele”.

Eleutério: Então... ele já deve tá com uns 100, 110 anos de idade... (Eleutério dá risada, os outros o acompanha)

Bertoni: Quer dizer que o finado ressuscitou, e não morreu mais?

Eleutério: Naquele esparramo todo, o sujeito não quis mais saber de morrer. (Risadas geral) De tanto medo que ele ficou, do susto quele levou. (Risadas.)

O cômico associado às histórias fantásticas (PROPP, 1992) aparece aqui, pois no “causo” de Eleutério o homem morreu e “desmorreu”, levando as pessoas ao riso, porque é algo irreal, alguém morrer e depois ressuscitar. Não sendo algo observável no cotidiano.

Pedro do Posto: Não não não... Eu queria ver o coronel Valfrido levantando daquela mesa e a correria que não ia sê. (Risada geral)

Capita: Se Deus livre guarde! Se aquele vêí levantasse dali, eu era o primeiro a disinbestá daqui. (Grande risada geral)

Padre Bento: (Dá bronca) Sincero respeito... Respeito pela família, pelo difunto. Falá nisso, eu vou lá rezar pra alma dele.

Propp (1992) assevera que a transgressão das normas de ordem biológica, pública, social e política gera a comicidade. Partindo dessa concepção, pode-se entender que a cena descrita acima tem o teor transgressor, pois estamos em um velório, do coronel Valfrido, um político corrupto da região, e os homens estão em volta de uma fogueira, bebendo e contando “causos”, dando muitas risadas, embriagados, o que entra em choque com a imagem que se tem de um velório, onde todas as pessoas estão sérias e cabisbaixas. Aqui os homens estão se divertindo. Para evidenciar esse contraste, temos a postura sisuda do Padre Bento, que chama a atenção dos homens, mas esses não ligam.

O cômico na embriaguez, uma categoria de comicidade criada por Propp (1992) é visível na cena transcrita acima, pois o estado dos homens está alterado e todos estão muito alegres e festivos. A embriaguez é expressa na corporeidade de cada personagem, pois a sua forma de falar está alterada, demonstrando o quanto beberam. Assim fica evidente os gestos ridículos e a forma de falar típicas do embriagado.

Antero: Vai vai vai padre... Vai vai... Aproveita e chama o Gerardo, mais o Izidoro pra vin beber com a gente.

Padre Bento: Tenha paciência, seu Antero. O avô dos dois tá lá morto em cima daquela mesa.

Eleutério: Ô padre! O senhor vai deixar os dois lá no meio daquela mulherada toda.
(Risadas)

Com essa fala fica evidenciada a divisão que existe nas cidades interioranas, como a cidade de Estrela do Sul (MG), no qual há uma divisão do espaço dos homens e das mulheres. Por exemplo, estive em um acontecimento religioso, o terço⁵⁹ de São João, nesse município, ao chegar no local, me deparei com os homens sentados na varanda, e ao entrar na sala, vi todas as mulheres ali. Dessa forma, vê-se uma clara divisão de espaços entre homens e mulheres. De forma geral quando se visita uma casa na zona rural de Estrela do Sul, as visitas mulheres vão para a cozinha e os homens ficam na sala ou na varanda, dependendo de como é a organização da casa. Contudo, essa divisão não é uma regra atualmente, mas no passado era bem marcada, pois minha avó narra que quando era moça, enquanto seu pai estava conversando com uma visita na sala, ela e suas irmãs olhavam essa visita escondida atrás da parede do salão. E se fosse criança então, nem podia conversar com a visita, o meu avô narra, que enquanto o pai conversava com as visitas, os filhos não podiam nem fazer barulho e se fizessem, depois que a visita fosse embora, o pai batia com o chicote nas crianças.

Antero: E depois, rei morto, rei posto. (Padre sai, e eles continuam rindo, bebendo e conversando. A música tampa suas vozes. Corta para outra cena.)

(Corta novamente para a cena anterior.) [...]

(Eles rindo e conversando. Na transição de cena tem um toque de viola.)

Vadinho: Óia aqui... Óia aqui, aproveita o embalo, viu Eleutério? Conta aquela historinha do cramulhão dentro da garrafinha pra nós vê...

Zé do Correio: Taí um causo que todo mundo tá querendo ouvir, ó... Nummm é de hoje!

⁵⁹ Encontro dos moradores na vizinhança em uma casa, onde se faz uma reza de um terço, levanta o mastro com a imagem do santo, geralmente São João, acende uma fogueira, solta foguetes, as pessoas batizam as crianças ao redor da fogueira e os donos da casa servem comidas e bebidas, geralmente pão com carne, refrigerante e doces (de leite, de amendoim, etc.).

Essa parte reforça a questão que Hartmann (2011) aponta da credibilidade do contador de “causos”, pois as pessoas conhecem sua fama e lhe pedem para contar os “causos”. Nessa cena, o seu Vadinho e Zé do Correio pedem para o Eleutério contar o seu famoso “causo” do diabo dentro da garrafa.

Prefeito Norberto: (Bem bêbado) Ahhh não... Não não não... Isso é um pedido da oposição. Eu acho que o amigo não devia atender, não.

Todos: Ahhh...

Vadinho: Aqui ooo... Aqui não tem oposição. Não tem candidato de situação. Não tem nada disso. Aqui é tudo amigo.

A questão da política em Estrela do Sul (MG) e nas cidades vizinhas (Monte Carmelo, Grupiara, Indianópolis, etc.) é extremamente rivalizada. Esse fato é evidenciado na telenovela “Paraíso” e fica nítido nessa cena, na questão da situação e oposição, personificados pelo Prefeito Norberto e pelo vereador Vadinho, dono da Farmácia. A relação dos dois, caminha para a comicidade, pois Vadinho é o único candidato de oposição na cidade. Fato semelhante ocorreu na cidade de Grupiara, município que faz fronteira com Estrela do Sul, que na eleição de 2012 só teve um candidato a prefeito⁶⁰. Fato que não é raro nas cidades do interior. Ao longo da trama, Vadinho é ridicularizado pelos amigos por ser o único candidato de oposição na cidade. A ridicularização das profissões é um elemento de comicidade apontado tanto por Bergson (2001) como por Propp (1992), o uso dos seus jargões específicos, que nesse caso particular é com os políticos que também dá origem a comédia.

A degradação também está presente nessa cena, pois o Prefeito Norberto está extremamente bêbado, com dificuldades para falar. Vemos na cena descrita acima então uma autoridade, um prefeito, se expondo ao ridículo, tendo a sua imagem de poder desconstruída pelo riso provocado pela situação, sendo assim compactuamos com Propp quando menciona que “O

⁶⁰ Disponível em <<http://www.eleicoes2012.info/candidatos-prefeito-grupiara-mg/>> Acesso em 27 de julho de 2018.

riso é uma arma de destruição: ele destrói a falsa autoridade e a falsa grandeza daqueles que são submetidos ao escárnio” (PROPP, 1992, p. 46).

Prefeito Norberto: Não, não não... Uma HISTÓRIA DESSA na boca errada... Eu sei MUITO BEM o que pode render numa eleição. Viu, ô seu Vadinho?

Antero: É... E depois falá de política no velório dessa raposa velha é pedir pra ele levantá do caixão. (Risada geral.)

Os homens começam a apontar os defeitos do defunto, que é evidenciado na fala acima de Antero. A revelação dos defeitos leva ao cômico, ainda mais quando são mesquinhos: “A comicidade repousa nas fraquezas e nas misérias humanas” (PROPP, 1992, p. 44).

A comparação com animal também aparece nessa cena, pois o personagem Antero compara o coronel Valfrido com uma raposa velha, ou seja, para dizer que ele é muito esperto. A comparação com animais já foi abordada nesse texto, ao analisarmos a personagem Mariana. Quando se compara com um animal que tem características negativas, a comicidade aumenta. Outro elemento dessa cena é o mesmo personagem dizer que o defunto era capaz de levantar do caixão ao ouvir falar de política. Isso revela os traços do personagem falecido, que era um daqueles velhos políticos corruptos do interior, que sempre estava preocupado com o próprio umbigo em detrimento da população. “Paraíso” é uma telenovela que faz uma crítica contundente ao sistema político brasileiro.

Zé do Correio: Agora o sô Antero falou uma verdade. (Todos concordam.)

Vadinho: E ninguém aqui tá falando de política, aqui. Só tô querendo ouvir o seu Eleutério contar aquela história do cramulhãozinho dentro da garrafinha. Eu e o povo todo aqui. (Risada geral.)

Eleutério: Esse diabinho já me deu muitos aborrecimentos na minha vida! Eu prefiro mudar de assunto. Né, vamo mudar de assunto?

Tóbi: Inté porque o diabo não é mais diabo. Ele virô santo.

Bergson evidencia que “A comicidade é uma reta transversal que incide sobre uma horizontal” (BERGSON, 2001, p. 28), pode nos ajudar a entender a comicidade na fala de Tóbi que produz um corte na normalidade do percurso da cena, pois traz um elemento novo e de surpresa, ao dizer que o diabo virou santo, isso gera o riso, ainda mais pela forma que o personagem é em relação a sua inocência e ao seu modo de falar, já comentado na cena do Zé das Mortes.

Vadinho: Cumé que é isso? Ele virô santo, é?

Tóbi: Desde o dia que a santinha do seu Antero teve lá em casa rezando, ele virou São Binidito e ninguém sabe como.

Pedro do Posto: Mais que história é essa aí, seu Lotéro?

Capita: Outro milagre da sua fia, seu Anteru?

Antero: (Voz grossa) É melhor mudar o rumo dessa prosa, que ela num tá prestando.

Eleutério: (Voz grossa) É melhor memo! Eu concordo com o amigo.

Prefeito Norberto: Depois o filho do seu Lotério não tem parte com o demo não. Ele tem parte... É com o povo daqui.

Vadinho: Ó ó ó... Olha aí... Seu prefeito tá pensando que o velório do coronel é palanque político.

Eleutério: Quer saber de uma coisa. Falar de política com o passado que tinha o velho Valfrido, é pior que mexer num vespeiro.

Antero: É é é...

Eleutério: É? É ou num é? (Todos concordam.)

Vadinho: É! Apoiado.

A duplicação de personagens é algo que tem um efeito cômico, gerando o riso, como o caso dos personagens “Bobtchinski e Dobtchinski” na peça de Gógol, “O Inspetor Geral”

(PROPP, 1992). Na cena acima, temos a duplicação, no fato de todos os personagens estarem bêbados e nas suas risadas, isso vai se repetindo ao longo da cena, e a repetição leva ao riso. Na cena temos dois políticos, o Prefeito Norberto e o vereador Vadinho, que apesar de serem inimigos políticos são semelhantes quanto ao comportamento. São dois fazendeiros, o Eleutério e o Antero, que são os que comandam a situação da cena. Tóbi e Zé do Correio se aproximam, pois são os personagens mais cômicos da cena. Bertoni e Capita estão na fase intermediária entre o cômico e o sério, e pela idade que têm se assemelham nas posições.

A comparação também aparece na fala de Eleutério acima, fazendo outra crítica ao defunto, ao dizer “Falar de política com o passado que tinha o velho Valfrido, é pior que mexer num vespeiro.”, fica evidente na cena a questão de que o coronel Valfrido era um político muito esperto e corrupto, e após sua morte, seus vizinhos, amigos e conhecidos fazem piadas com suas características no seu velório.

Inesperado	Degradação	Fora do padrão
Tóbi conta que diabo virou santo	Homens falam mal do coronel Valfrido no seu velório.	Todos os personagens estão bêbados, exceto o padre.

Tabela 15: Elementos cômicos

Fonte: Elaborada por mim

5.2.16. Cena do último capítulo – o diabinho faz a Santinha fugir com o “Filho do Diabo”

Contexto técnico e cênico

Durante a cerimônia de casamento de Maria Rita com Otávio, a céu aberto na fazenda de Antero e Mariana, a noiva foge na garupa de Zeca. Todos os personagens da trama estão presentes. A cena dura 45 segundos. Localizada no capítulo aos 42 minutos e 50 segundos, sendo uma das últimas cenas da telenovela.

A cena

(Casamento da Maria Rita/Santinha. Campo. Todos os convidados.)

[...]

(Santinha foge com o filho do Diabo.)

Zefa: (Muito feliz.) A Santinha fugiu atrás do teu filho, Lotéro!

Eleutério: (Feliz) Eu sorteí o capetinha da garrafa, Zefa! Eu sorteí ele! (Os dois riem.)

Zefa: Lotéro de Deus! Lotéro! (Eles se beijam.)

O elemento cômico aparece nessa cena a partir da quebra de expectativa, pois nas cenas anteriores, Eleutério mostra que não acredita mais no capetinha na garrafa, tanto que há quebra. E nesse momento, ao ver a Santinho fugindo com seu filho a cavalo, ele relaciona isso ao cramulhãozinho estar solto. A questão de a piada funcionar pelo seu inesperado, é que o elemento surpresa aliado a quebra da expectativa faz o público rir.

A relação de Eleutério e Zefa é movida pela comicidade ao longo da trama, pois eles são compadres, o finado marido de Zéfa morreu e Eleutério ajudou a criar Rosinha, só que Zéfa nutre uma paixão pelo compadre, no capítulo oito, Tóbi revela para Eleutério, que todos chamam ela na fazenda de “Zéfa chera chera” pois ela cheira a roupa de Eleutério quando vai lavar. Assim como diz Propp (1992, p. 59). “toda particularidade ou estranheza que distingue uma pessoa do meio que a circunda pode torná-la ridícula”. Nesse caso da análise da cena descrita acima, a particularidade que leva ao cômico é a personagem Zéfa cheirar as camisas sujas do patrão e compadre Eleutério, e disso os peões da fazenda dar o apelido para ela de “Zéfa chera chera”. Aliado a isso, como foi Tóbi que contou para Eleutério, em um dia que ficou bêbado, Zéfa fica furiosa com Tóbi, querendo até “esganar ele”, fazendo a comicidade da situação aumentar mais ainda. A partir dessa revelação, Zéfa começa a fugir de Eleutério, sempre com muita vergonha, esse seu mal jeito com a situação leva a mais comicidade, pois a sua vergonha é tamanha que sempre que ela vê o patrão se aproximando, ela encolhe o corpo, abaixa a cabeça e foge rapidamente. Até que ela decide partir da fazenda de madrugada sem ninguém saber. Capítulos depois, Zéfa retorna bem arrumada e mais bonita, e ela e Eleutério acabam se envolvendo.

(Mariana está caída nos braços do padre.)

Padre Bento: Vadinho, meu filho. Segura a peça, meu filho. (O padre solta Mariana nos braço dele.)



Figura 19: Padre chama Mariana de peça

Fonte: Captura de tela do capítulo 173 (2009), gerada por mim em 2019.

O Padre Bento ao chamar a beata Mariana de "peça", a compara com uma coisa. Propp (1992) explica que no processo de comparação do ser humano com uma coisa ou um animal chegamos ao cômico, pois ao se comparar um ser vivo com algo inanimado é gerado uma estranheza que leva ao riso, pois os espectadores começam a imaginar o personagem como se fosse a coisa comparada, começam a transformar o personagem nesse objeto, vendo as semelhanças. Nessa fala do Padre Bento, também tem uma descarga, pois ele aturou as maluquices de Mariana a telenovela inteira.

A relação do Padre com a beata é repleta de situações de comicidade. Quando por volta do capítulo 80, a personagem Mariana separa-se de Antero porque Antero contou para o Zeca onde é o endereço do convento que a Maria Rita está, lá no Rio de Janeiro. O povo começa a falar que ela separou do marido por conta do Padre Bento. Isso gera muitas situações cômicas ao longo de alguns capítulos da telenovela, tanto com a fúria do Padre Bento ao saber do boato, e quando ele conta para Mariana sobre o boato do Povo, ela fica apavorada, e a cena ganha mais comicidade, pois ela está no carro em que o padre está dirigindo, e ela quase pula fora do carro.

Padre Bento: MEUS FILHOS! MINHAS FILHAS! JÁ QUE ESTAMOS AQUI, NÃO PERCAMOS ESSA MARAVILHOSA OPORTUNIDADE! EU VOU CELEBRAR NESTE MOMENTO UMA MISSA CAMPAL! (Todos aplaudem e comemoram.) [...]

A transgressão de normas mencionada por Propp (1992, p. 60) fica evidente nas reações e falas do padre, pois ele não fica triste com a não realização do casamento de Maria Rita com Otávio, ele sabia que ela amava era Zeca, e que estava sendo forçada por sua mãe a se casar. Então, o padre expressa uma felicidade que entra em contraste com a da mãe da noiva, a beata Mariana, que até desmaia.

Na personagem Mariana, interpretada pela atriz Kássia Kiss, tem a presença da hipérbole – que é o exagero do todo, que nos explica Propp (1992, p. 90), pois ocorre um exagero das características das beatas, seja nas suas roupas, no seu cabelo bem grande e nas intensidades das suas ações. Tudo isso reforça seu caráter cômico. O fanatismo religioso da beata se contrasta com o caráter do padre, que é sereno e sábio. Ao longo da telenovela, apresenta tendências para a gula, o que desperta sua comicidade, como também joga sinuca para arrecadar dinheiro para as obras de caridade. Fato que é uma transgressão de normas, pois contrapõe a imagem que se cria de um padre. Mariana não se conforma com um padre que joga sinuca, isso é representado ao longo da trama, então a relação dos dois é perpassada pela comicidade. Fato que é evidenciado na cena analisada nesse trabalho em que o padre chama Mariana de maluca e ela fica furiosa com ele, “querendo por purgante no seu café”.

Fora do padrão	Transgressão	Inesperado
Padre chama Mariana de “peça”.	Padre fica feliz de não realizar o casamento.	Eleutério diz a Zéfa que soltou o capetinha da garrafa.

Tabela 16: Elementos cômicos

Fonte: Elaborada por mim

5.3. Discutindo os dados obtidos

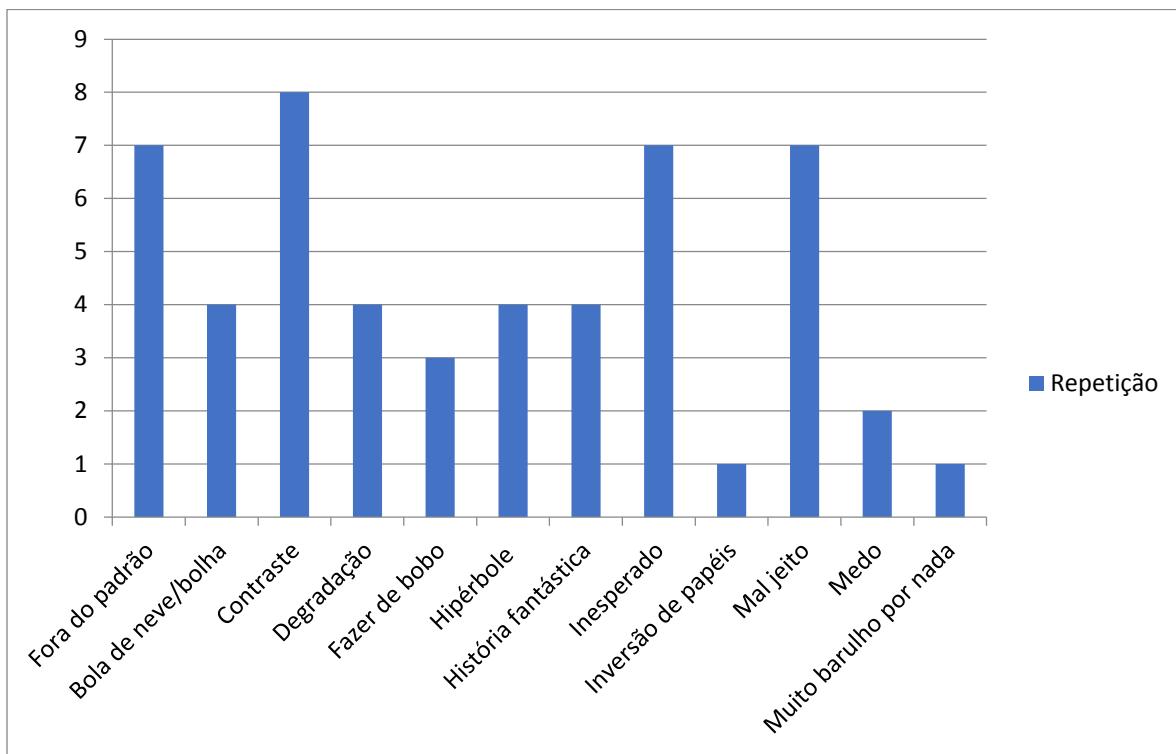


Gráfico 1: Elementos cômicos cartografados na análise das cenas

Fonte: Elaborado por mim.

Partindo de uma análise detalhada de dezesseis cenas da novela Paraiso, e baseando na Análise de Conteúdo proposta por Bardin (2000), formulei um gráfico para avaliar a ocorrência dos elementos cômicos recorrentes nas cenas. Objetivando facilitar a visualização das ocorrências, quero esclarecer que o objetivo desta pesquisa não foi quantificar os dados, mas tentar, de certa forma, elucidá-los. Já que os elementos cômicos podem ocorrer ao mesmo tempo em uma mesma cena, pode ser inclusive um gerador do outro. Dentre os doze elementos cômicos encontrados, segundo o gráfico aquele que mais se repetiu ao longo das cenas foi o elemento de “contraste”, sendo detectado oito vezes. O contraste ocorre da seguinte forma: quando um personagem está em um estado, por exemplo, furioso e os outros personagens estão calmos. Podemos visualizar isso na cena em que a Mariana xinga o padre Bento por ele chamar ela de maluca, e Maria Rita e Candinha, dão risadas disfarçadas da personagem.

A segunda repetição foram as categorias “mal jeito”, o “inesperado” e o “fora do padrão”, encontradas sete vezes. Na categoria fora do padrão, considerou-se a associação com animais, com objetos e a embriaguez. Como quando, por exemplo, o Padre Bento chama Mariana de peça. Em relação a categoria inesperado, considerou-se algo que surpreende dentro da cena, como a personagem Mariana sentindo cheiro de enxofre. Já na categoria do mal jeito, foi considerado quando o elemento físico sobrepõe o espiritual, quando Dona Ida diz que não tem medo de Eleutério, mas ele comenta que o diabinho está mandando um recado para ela, que se encolhe de medo.

5.3.1. Conclusões da análise dos dados

Concluindo a partir do estudo sobre a representação de um personagem contador de causos na telenovela “Paraíso” (Rede Globo, 2009) interpretado pelo ator Reginaldo Faria, observamos que as características destacadas por Luciana Hartmann (2011) na sua pesquisa de campo com os contadores/*cuenteiros* da fronteira entre Rio Grande do Sul, Argentina e Uruguai, aparecem no personagem Eleutério. As características dos contadores são: 1) Diálogo com a audiência- em todos os causos que contou, Eleutério sempre dialogava com quem estava ouvindo o causo, para não perder sua atenção, como no causo do Mané Corrupio, em que ele pergunta ao Padre Bento se ele conhece formiga cortadeira. Assim traz a pessoa para dentro da história narrada. 2) Modulação da voz – Eleutério aumentava ou diminuía a sua emissão de voz para marcar os momentos dos causos e os andamentos, enfatizando determinadas palavras para dar mais credibilidade ao seu causo, como na cena em que ele conta a Zé das Mortes como se prende um diabinho dentro de uma garrafa. No causo do besouro e o defunto, Eleutério faz a voz de cada personagem do causo. 3) Uso das mãos – ao longo da sua contação Eleutério usou as mãos para fortalecer e marcar a sua fala, as mãos eram como se fosse “o pincel de um pintor que vai desenhando sobre a tela”, o contador mostrava com as mãos a cenografia do causo. 4) Contar o causo sentado – todos os causos que Eleutério contou foi sentado e bem próximo de quem ouvia. O que contribui para aumentar a relação com a audiência. 5) Autoridade – Eleutério teve uma experiência impar e relevante, pois tem um diabinho dentro de uma garrafa guardado em casa, isso lhe dá credibilidade como contador e é reconhecido entre os personagens como tal. Como também a idade do personagem, que tem uns setenta anos, isso traz profundidade nas suas falas.

A fama dos causos de Eleutério gerou muitas situações cômicas ao longo da telenovela, por isso dialogamos com os teóricos que tratam da comicidade Bergson (2001) e Propp (1992), sendo que os elementos cômicos mais encontrados foram: 1) Contraste – a personagem Mariana sempre preocupada com a religiosidade e sua filha, a quem ela considera “santa” e os outros personagens “relaxados”, muitas vezes com um esboço de riso por causa das “maluquices” da respectiva personagem. 2) Fora do padrão: os homens bêbados no velório e Eleutério contando causos, e o Padre Bento extremamente desconfortável com essa situação com a cara fechada. 3) Inesperado – Mariana querer defumar o marido por ter ido na casa de Eleutério e ainda dar salmoura para ele vomitar o que comeu lá. 4) Mal Jeito – Mariana diz que sentiu cheiro de enxofre ao entrar na casa de Eleutério e os outros personagens ficam sem saber o que fazer, pois veem que Eleutério ficou bravo com a fala da personagem.

Sobre a questão do contador de causos, temos o fato do autor da telenovela ter ouvido o causo no interior da Bahia e ter o levado para a dramaturgia. Isso contribui para as características dos contadores evidenciadas acima, pois Benedito também fez inúmeras pesquisas de campo, como mostramos ao longo desse estudo. Benedito, diz que escreve o que viveu, ouviu e viu. Escreve a partir da experiência que passou por ele e o tocou. E ao assistir as entrevistas de Benedito Ruy Barbosa para o programa Roda Viva da TV Cultura pude ver que o autor também é um contador de causos. Desse modo, observando suas telenovelas, podemos dizer que são grandes causos, como dissemos ao longo dessa pesquisa, Jesús Martin-Barbero e Germán Rey (2004) apontam que na América Latina a oralidade se transportou para a televisão e influenciou a construção das telenovelas latinas.

Como o estudo foi sobre uma telenovela, os recursos do audiovisual colaboraram também na contação dos causos, são eles: 1) Uso da voz em *off* – pois durante a narração de Eleutério parte do causo era mostrado acontecendo e tinha a voz do personagem narrando, como no causo do Mané do Corrupio. 2) Os planos – sejam gerais em que pegava todos os personagens ou só no rosto do contador, ou no do ouvinte, vemos isso na cena em que Zé das Mortes retorna para cobrar uma explicação de Eleutério. 3) Sonoplastia – seja nas cenas cômicas para reforçar a comicidade, como no medo de Dona Ida quando Eleutério dá o recado do “cramulhãozinho” ou nas cenas de suspense quando Eleutério conta o causo de como conseguir um diabinho. 4) A montagem – nem todos os causos foram contados do começo ao fim de uma só vez, pois foram

intercalados com outras cenas ou com intervalos comerciais. Quando Zé das Mortes chega a fazenda de Eleutério, a contação de causos é intercalada pela preocupação de Zéfa na cozinha, com medo que o matador de aluguel faça algo a Eleutério. 5) Iluminação – Eleutério conta o causo de como pegar o diabinho a noite, em uma penumbra. Somando-se a isso temos a cenografia, a direção de atores, a direção de fotografia, a caracterização, entre outros, que a soma de todos esses recursos fortaleceu a atuação do ator Reginaldo Faria na representação de um personagem contador de causos.

Ao analisar a telenovela “Paraíso” percebi que Benedito Ruy Barbosa e sua filha Edmara Barbosa, que foi quem fez a adaptação da segunda versão da telenovela, fazem uma defesa do rural e da cultura caipira na trama, seja com o personagem contador de causo, como também retratando a situação dos peões de boiadeiro que perderam seus empregos com os fins das comitivas de gado, com a chegada dos caminhões, e a maior parte não tem dinheiro para comprar um. Como também faz uma crítica ao sistema político brasileiro e ao abandono das cidades do interior que só são lembradas em épocas de eleições. A construção da Ponte do Barro Preto perpassa toda a telenovela, pois o prefeito Norberto, interpretado pelo ator Leopoldo Pacheco, não consegue a verba para tal. A questão da mulher na política é problematizada, pois a personagem Aurora, interpretada pela atriz Bia Seidl, se candidata ao cargo de prefeita e na sua campanha discuti essa temática da falta de mulheres em cargos políticos. A rádio que aparece na telenovela, discutiu vários temas importantes: como poluição, direitos trabalhistas, educação, etc. O preconceito contra o caipira é retratado em diversos momentos, seja quando chegam forasteiros vindos do Rio de Janeiro, ou quando personagens da cidade vão ao Rio de Janeiro. Como o caso da personagem Aninha, interpretada pela atriz Juliana Boller, que é vítima de preconceito no Rio de Janeiro pelo seu modo de falar, nisso foi abordada a visão de *Mareos Bagno* (1999) sobre o preconceito linguístico. Como também, os próprios personagens das cidades tendo preconceito entre si. A religião também foi discutida, no caso a católica, como também o fanatismo religioso, através da personagem Mariana. Mas no capítulo 134 é abordado religiões de matriz africana, pois a mãe, interpretada pela atriz Rosa Marya Colin, da personagem Das Dores, interpretada pela atriz Lidi Lisboa, aparece para dar a benção a seu casamento com o personagem Tóbi, interpretado pelo ator Alexandre Moreno, a personagem conta sua história sofrida de vida e elementos das culturas de matriz africanas são destacados, tanto em sua fala como na cenografia da casa da personagem. Os direitos das mulheres foram

abordados, como, por exemplo, nas vestimentas como também no comportamento, a personagem Edith, interpretada pela atriz Paula Barbosa, fugiu com um engenheiro e quando retorna a cidade é julgada e sofre preconceito por suas ações. A personagem Maria Rosa, interpretada pela atriz Fernanda Paes Leme, ao longo da trama sempre rompeu com o modo de vestimenta das personagens locais, pois usou roupas curtas e tinha o cabelo curto, no seu casamento ela casou com um vestido azul, o conservadorismo foi expresso nos outros personagens da trama ao ficarem chocados com seu vestido. O machismo foi evidenciado. Paraíso é uma telenovela que não tem personagens nem bons e nem maus, os clássicos vilões e mocinhos do melodrama, mas personagens que erram, que mostram preconceitos, machismo, como todo ser humano em suas contradições e imperfeições, como seres históricos que somos. Nenhum personagem da trama é um exemplo de comportamento, mas pessoas com suas falhas.

A representação do caipira nessa telenovela foge ao Jeca Tatu de Monteiro Lobato, pois são personagens que não são caricaturas e nem hipérboles, mas pessoas que podem ser encontradas na rua. A mais exagerada é a personagem Mariana com seu fanatismo religioso. Benedito Ruy Barbosa, revela nas entrevistas que sempre buscou fugir do estereótipo do caipira de Monteiro Lobato. Os caipiras de “Paraíso” apresentam conservadorismo e machismo, como também visões sobre o direito da mulher, a poluição, e a questão religiosa. A fala de Luciana Hartmann (2011), ao dizer que os causos transmitem tanto saberes positivos, como conservadorismo pode ser observada na dramaturgia de Benedito Ruy Barbosa, porque os caipiras não são nem mocinhos e nem vilões, mas pessoas com defeitos e qualidades, repletos de contradições.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao estudar a telenovela “Paraíso” (Rede Globo, 2009), tive mais certeza ainda do tanto que a cultura caipira é rica e pode ser usada no campo artístico, porque Benedito Ruy Barbosa ouviu um causo no interior da Bahia e o transformou em uma telenovela. Quando interpretei o personagem contador de causos em 2017 na disciplina de Interpretação V com a professora Ana Wu, meus olhos tinham começado a ver o quanto esta cultura é valiosa e tem muito a contribuir, seja com seus causos, foco dessa pesquisa, as músicas, as danças, e os saberes seja do trabalho na roça ou na cozinha. Porque o caipira foi muito estigmatizado ao longo do tempo, e as pessoas pensam que ser caipira é ser inferior, e pelo contrário, as pessoas precisam ter a noção do quanto a cultura é espetacular. Stuart Hall (2003) aponta que os caribenhos tomavam consciência do valor que tinha a sua terra e a sua cultura, quando deixavam seu país e imigravam para a Inglaterra. Eu só tive essa mesma consciência, quando saí da minha cidade para fazer graduação em teatro na Universidade Federal de Uberlândia, e principalmente quando comecei a estudar a cultura caipira na composição do contador de causos e agora nessa dissertação de mestrado. Hoje tenho orgulho de dizer – sou caipira!

Ao realizar essa pesquisa, busquei conscientizar o leitor da riqueza da cultura caipira no Brasil em todas as suas manifestações, e o quanto isso pode ser usado no campo artístico, seja nas artes visuais, na música, na dança, no teatro, no cinema e na televisão. Como foram os exemplos citados ao longo desta dissertação, e o que fiz na construção de um personagem contador de causos. Como o recorte da pesquisa era os causos, vi o quanto eles são potentes, já tinha observado isso na minha apresentação do personagem contador de causos em 2017, na relação com a plateia. E agora, pesquisei como um causo foi usado por um autor de telenovelas para o desenvolvimento do enredo da mesma.

No campo profissional, esta pesquisa me fez aprofundar na questão do audiovisual, em como é a interpretação do ator para a câmera, e nesse caso específico do ator Reginaldo Faria, ao observar como foi o uso dos causos na dramaturgia, como o autor e o diretor usaram os recursos do audiovisual para somarem a contação de causos, seja de planos, de cortes, de sobreposições de imagens, de voz em *off*, cenografia, iluminação, fotografia, entre outros. Tudo isso, me fez ter

uma noção mais ampla sobre o processo de trabalho com o audiovisual, e especificamente neste caso, a televisão, pois é uma área em que tenho interesse em atuar.

Contribuições a área de artes cênicas a partir da análise interpretativa de como um ator cria e representa um personagem em diferentes momentos de uma novela a partir da criação de características delineadas do autor. Esta investigação contribui para a área de artes cênicas da seguinte forma: com a análise da representação de um personagem contador de causos, interpretado pelo ator Reginaldo Faria. Com esse estudo, um estudante de graduação em teatro, ou um ator que esteja no processo de construção/interpretação de um personagem contador de causos pode ler esta dissertação e ver as características de um contador de causos e como um ator usou esses elementos para representar tal personagem. Como também pode observar quais elementos cômicos pode ser usados para se chegar a comicidade.

O trabalho também pode contribuir a outros pesquisadores que estejam estudando a cultura caipira e os causos, pois esta temática tem muitas possibilidades de recorte de estudo. Assim como usei outros estudos como referências para a construção deste. Como também a própria telenovela pode ter outros recortes de pesquisa, como por exemplo: a representação da religião, da política, das mulheres, entre outros. Essa investigação pode vir a influenciar outras, assim como as aqui citadas me influenciaram.

Aprendi que a pesquisa é metafórica, como a construção de uma casa, que é de forma processual e aos poucos, não se começa do teto, mas sim dos alicerces, que são as referências de outras pesquisas que vamos entrando em contato durante a elaboração desta, as paredes são as orientações da orientadora, que vão delimitando o recorte do estudo, para ser possível de ser concluída em dois anos. As portas e janelas são as possibilidades que o pesquisador vai enxergando com a soma das referências e da orientação da orientadora e da análise interpretativa do material. O material de construção da casa são os dados da pesquisa. A metodologia é a técnica de construção, o pedreiro é o pesquisador. Por fim, o teto, é a qualificação onde chegam mais duas pessoas para dar sugestões de conclusão da casa. E a defesa é a inauguração da casa, onde mostramos cada cômodo e espaços.

A pesquisa não se faz da noite para o dia, mas sim ao longo de cada dia, seja em um texto lido, um vídeo que te inspira e da uma ideia para alguma parte da pesquisa, o comentário, conselho de alguém. O encontro com pessoas ao longo do tempo da pesquisa, que falam algo que

você já liga a sua temática, e já anota para colocar no seu texto. Todas as experiências durante o período da pesquisa contribuem de alguma forma para a mesma. Você ouve uma coisa, e logo já pensa: “Nossa, isso tem a ver com a minha pesquisa!” e já anota.

Então, respondendo a pergunta que lancei no começo dessa dissertação, sobre como as telenovelas constroem a figura do caipira, e no caso específico de um contador de causos, posso refletir com base nesse estudo sobre a telenovela Paraíso escrita pelo autor Benedito Ruy Barbosa, que a obra deste autor constrói a representação do caipira de forma positiva e com profundidade, pois o referido autor é caipira, e fez diversas pesquisas pelo interior do Brasil, dessa forma sabe do que está falando e como falar. Por isso, na maior parte de suas telenovelas representou personagens caipiras, pois é seu lugar de origem. No caso do contador de causos, da mesma forma, cria um personagem contador de causos com base nas características de um contador de causos, pois Benedito originalmente é um contador de causos e conheceu outros tantos ao longo das suas viagens pelo nosso Brasil.

Dos objetivos levantados no início da pesquisa observa-se na telenovela Paraíso, após esse estudo, e levando em consideração os dados apresentados, constato que esta telenovela contribui para a divulgação da cultura caipira de forma positiva, seja em retratar as atividades de uma fazenda, o modo de falar, a profissão do peão de boiadeiro e as dificuldades encontradas por ele no século XXI, e principalmente com a inserção dos causos e de um contador na teledramaturgia, algo que não é muito presente nas telenovelas.

A partir da discussão formulada nesse trabalho, chega-se a seguinte síntese por meio de quatro palavras supostamente criativas e criadoras: a voz, as mãos, a comicidade e a câmera, que estão presentes na interpretação do personagem contador de causos Eleutério, interpretado pelo ator Reginaldo Faria. A voz e as mãos foram os recursos corporais mais usados pelo ator Reginaldo Faria durante a contação dos causos. Já a câmera, tendo na interpretação uma adaptação interpretativa de acordo com o equipamento tecnológico, que é pensada para este meio, com o uso dos planos, a sobreposição de imagens, enquanto o personagem contava o causo, as ações dos personagens do causo eram mostradas, ficando só a voz em *off* do contador,

com corte periódico para mostrar o mesmo contador narrando o causo, permitindo ao espectador se aproximar da emblemática efábulaçāo e “pulsão de ficção”⁶¹.

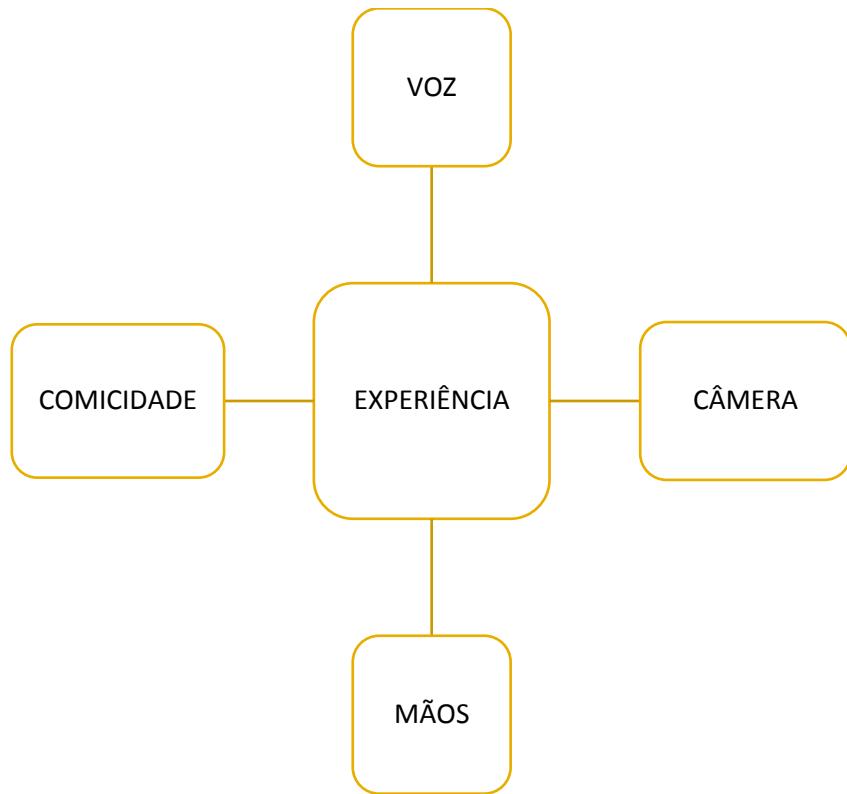


Figura 20- Esquemas de palavras que resume a pesquisa

Fonte: Esquema elaborado por mim.

⁶¹ Necessidade de criar histórias.

7. REFERÊNCIAS

- ABRAMOVAY, R. Paradigmas do Capitalismo Agrário em questão. São Paulo. Anpocs, Unicamp, Hucitec, 1992. “Uma nova extensão para a agricultura familiar”. In: Seminário Nacional De Assistência Técnica e Extensão Rural. Brasília, DF, *Anais*,1997, p. 29.
- ALEM, J. M. **Rodeios: a fabricação de uma identidade caipira-sertanejo-country no Brasil.** REVISTA USP, São Paulo, n.64, p. 94-121, dezembro/fevereiro 2004-2005. Disponível em <<http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13394/15212>> Acesso em 04 de maio de 2018. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i64p94-121>
- ALKMIM, T. M. Sociolinguística. Parte I. In: MUSSALIM, F., BENTES, A. C. (orgs.) **Introdução à lingüística: domínios e fronteiras.** 4. ed. São Paulo: Cortez, 2004.
- ALMEIDA, D. P. de. **Telenovela – o (in) discreto charme da burguesia.** Maceió: Edufal, 1988.
- ALMEIDA, H. B. **Telenovela, consumo e gênero: “muitas mais coisas”.** Bauru: EDUSC, 2003.
- ALVES, D. M. **A representação do dialeto caipira e de seu falante na telenovela “malhação” e no filme infanto-juvenil “carros”.** Disponível em <<http://legacy.unifacef.com.br/novo/publicacoes/IIforum/Textos%20IC/Daiane%20e%20Marina.pdf>> Acesso em 12 de maio de 2018.
- ANDRADE, D. **A personagem Negra na Telenovela Brasileira: Representações da negritude em “Duas caras”.** Dissertação (Mestrado em Comunicação), Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2009. Disponível em: <http://www.bdtd.ufjf.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=476>. Acesso em 15 outubro 2019.
- ANTUNES, E. **De Caipira a Universitário: a história do sucesso da música sertaneja.** São Paulo: Matrix, 2012.

ARAÚJO, J. Z. A Negação do Brasil: O Negro na Telenovela Brasileira. São Paulo: Senac São Paulo, 2004.

AZEVEDO, R. T. Redução de danos e vínculos com usuários de drogas: a escuta do olhar de um palhaço. 113 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2017. Disponível em <<https://repositorio.ufu.br/handle/123456789/19802>> Acesso em 30 de maio de 2019.

BAGNO, M. Preconceito lingüístico: o que é, como se faz. 3. ed. São Paulo: Ed. Loyola, 1999.

BALOGH, A. M. O discurso ficcional na TV: sedução e sonho em doses homeopáticas. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

BARBOSA, B. R. In: AUTORES, Histórias da teledramaturgia. Rio de Janeiro: Globo, 2008, p. 186-248.

BARBOSA, B. R. Roda viva. TV Cultura. 1990. Disponível em <http://www.rodaviva.fapesp.br/materia_busca/671/benedito%20ruy%20barbosa/entrevistados/benedito_ruy_barbosa_1990.htm> Acesso em 30 de outubro de 2018.

BARBOSA, B. R. Roda viva. TV Cultura. 1997. Disponível em <http://www.rodaviva.fapesp.br/materia_busca/121/benedito%20ruy%20barbosa/entrevistados/benedito_ruy_barbosa_1997.htm> Acesso em 30 de outubro de 2018.

BARDIN, L. Análise de conteúdo. Lisboa: Edição 70, 2000.

BARSALINI, G. Mazzaropi: o Jeca do Brasil. Campinas, SP: Editora Átomo, 2002.

BAUMAN, R. Verbal art as performance. Rowley, Mass, Newbury House Publishers, 1977.

BAZIN, A. O cinema: ensaios. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

BENJAMIN, W. A obra de arte na era de sua reproducibilidade técnica. Tradução. Carlos Nelson Coutinho. S.D. p. 217-254.

BENJAMIN, W. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte política: ensaios sobre a literatura e história da cultura.** 7. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERGSON, H. **O Riso: Ensaio sobre a significação da comicidade.** Tradução Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BOLDRIN, R. **Persona em foco – Rolando Boldrin.** São Paulo, TV Cultura, 2015. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=yJkxwmWk4S0>> Acesso em 27 de setembro de 2018.

BORGES, D. B. L. **Narrativas caipiras: trilhas que se refazem.** 2014. 269 p. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, SP. Disponível em: <<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/270169>>. Acesso em 21 maio de 2019.

BORGES, D. B. L. **Narrativas da cultura caipira e audiovisual: possibilidades de registros e estudo das especificidades formais dos “causos”.** BOITATÁ, Londrina, n. 14, p. 17-34, agodez 2012. Disponível em <<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/boitata/article/view/31528/22090>> Acesso em 12 de maio de 2018.

BORTONI-RICARDO, S. M. **Nós Cheguemu na escola, e agora? Sociolinguística e educação.** São Paulo: Parábola, 2005.

BOSI, A. Plural, mas não caótico. In: BOSI, Alfredo (Org.). **Cultura Brasileira: temas e situações.** São Paulo: Ática, 1987.

BOSI, A. **O ser e o tempo da poesia.** 6.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BRANDÃO, C. R. **Os caipiras de São Paulo.** São Paulo: Brasiliense, 1983.

BRANDÃO, M. C. Telenovela: Identidade calcada na verossimilhança da narrativa. In: LAHNI, Cláudia Regina, PINHEIRO, Marta de Araújo. (Orgs.). **Sociedade e Comunicação: Perspectivas Contemporâneas.** Rio de Janeiro: Mauad X, 2008. p.51-66.

BRANDÃO, C.; FERNANDES, G. M. Telenovela brasileira: formato que vem se impondo há seis décadas. In: BRANDÃO, Cristina; COUTINHO, Iluska; LEAL, Paulo Roberto Figueira (Orgs.). **Televisão, Cinema e Mídias Digitais.** Florianópolis: Insular, 2012. p. 19-46.

CALZA, R. **O que é telenovela.** São Paulo: Brasiliense, 1996.

CAMPEDELLI, S. Y. **A telenovela.** São Paulo: Editora Ática, 1987.

CAMPOS, J. T. de. **A educação do caipira: sua origem e formação.** Educ. soc., Campinas, v. 32, n.115, p.489-506, abr.-jun. 2011. Disponível em <<http://www.scielo.br/pdf/es/v32n115/v32n115a14.pdf>> Acesso em 20 de junho de 2017. <https://doi.org/10.1590/S0101-73302011000200014>

CANCLINI, N. G. **A Globalização Imaginada.** São Paulo: Iluminuras, 2007.

CANCLINI, N. G. **Consumidores e Cidadãos.** Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008.

CÂNDIDO, A. **Os parceiros do Rio Bonito: estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida.** São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1982.

CASTRO-GÓMEZ, S. Ciências sociais, violência epistêmica e o problema da invenção do outro. In: LANDER, Edgardo. (Org.). **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais Perspectivas latino-americanas.** Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO, 2005. Disponível em <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/2591382/mod_resource/content/1/colonialidade_do_saber_eurocentrismo_ciencias_sociais.pdf> Acesso em 19 de setembro de 2019.

CERTEAU, M. de. **A invenção do cotidiano.** Tradução Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994. 351 p.

CERTEAU, M.; JULIA, D. A beleza do morto: o conceito de cultura popular In: REVEL, J. **A Invenção da Sociedade.** Lisboa: Difel, 1989, p. 63-64.

CHAUÍ, M. **Brasil – Mito fundador e sociedade autoritária.** São Paulo: Perseu Abramo, 2000.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil Platôs.** São Paulo: Editora34, 1995. v.2.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. **Almeida Júnior.** Disponível em <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa18736/almeida-junior>> Acesso em 18 de maio de 2018.

FARIA, P. B. D. **A cultura caipira na teledramaturgia brasileira: uma análise da representação da identidade interiorana em "Paraíso".** Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de fora, 2014. Disponível em

<<https://repositorio.ufjf.br/jspui/bitstream/ufjf/772/1/paulabeatrizdomingosfaria.pdf>> Acesso em 20 de junho de 2017.

FARIA, P. B. D. “**Velho Chico**” e o Retorno da Ruralidade ao Horário Nobre. São Paulo, 2016. Disponível em <<http://portalintercom.org.br/anais/nacional2016/resumos/R11-1805-1.pdf>> Acesso em 27 de setembro de 2018.

FERNANDES, C. M. **O coronelismo ficcional e os desmandos da política brasileira na telenovela Meu pedacinho de chão**. C&S – São Bernardo do Campo, v. 37, n. 1, p. 213-235, jan./abr. 2015. Disponível em <<https://www.metodista.br/revistas/revistas-ims/index.php/CSO/article/view/5244/4634>> Acesso em 13 de maio de 2018. <https://doi.org/10.15603/2175-7755/cs.v37n1p213-235>

FERREIRA, E. Z. Novela: um espaço para discussão da política coronelista. In: **ENCONTRO ESTADUAL DE HISTÓRIA**, 11., 2012.

FILHO, D. **O circo eletrônico: fazendo TV no Brasil**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2003.

FOGOLARI, É. M. **O visível e o invisível no ver e no olhar a telenovela: recepção, mediação e imagem**. São Paulo: Paulinas, 2002.

FORSTER, E. M. **Aspectos do romance**. São Paulo: Globo, 2005.

FRANÇA, V. V. A televisão porosa: traços e tendências. In: FREIRE FILHO, João (Org.). **A TV em transição: tendências de programação no Brasil e no mundo**. Porto Alegre; Sulina, 2009.

FRANÇA, V. V. A TV e a dança dos valores: roteiro analítico para tratar da relação entre televisão e sociedade. In: FRANÇA, Vera Veiga; CORRÊA, Laura Guimarães. (Org.). **Mídia, instituições e valores**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

FRESSATO, S. B. **Caipira sim, trouxa não: representações da cultura popular no cinema de Mazzaropi e a leitura crítica do conceito pelas Ciências Sociais**. Tese (Doutorado em ciências sociais) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009. Disponível em <<http://repositorio.ufba.br:8080/ri/handle/ri/10240>> Acesso em 24 de junho de 2019.

FREYRE, G. **Interpretação do Brasil: Aspectos da formação social brasileira como processo de amalgamamento de raças e culturas**. São Paulo: Livraria José Olympio Editora, 1947.

GIACON, E. M. de O. Os pés de Chico Bento. In. GOMES, Nataniel dos Santos; RODRIGUES, Marlon Leal. **Para o Alto Avante**. Curitiba: Appris, 2012.

GINZBURG, C. **Mitos, emblemas e sinais: morfologia e história**. Tradução Federico Carotti. São Paulo: Companhia das letras, 1989.

GOUVÊA, L. G. **O homem caipira nas obras de Lobato e de Mazzaropi: a construção de um imaginário**. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, SP, 2001. Disponível em <<http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/270187>> Acesso em 20 de junho de 2019.

HALL, S. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HALL, S. Quem precisa da identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). **Identidade e diferença: A perspectiva dos Estudos Culturais**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

HARTMANN, L. **Gesto, palavra e memória: performances narrativas de contadores de “causos”**. Florianópolis: Ed. Da UFSC, 2011.

HAMBURGER, E. Política e telenovela. In: BUCCI, Eugenio (Org.). **A TV aos 50: criticando a televisão brasileira no seu cinquentenário**. São Paulo: Perseu Abramo, 2003.

HAMBURGER, E. **O Brasil antenado: a sociedade da novela**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

HOLBWACHS, M. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2004.

JÚNIOR, J. C. de O. **Preparação de atores na ficção televisiva seriada: um estudo de caso sobre telenovelas da Globo**. Dissertação (Mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de fora, Instituto de Artes e Design. Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens, Juiz de Fora, 2016. Disponível em <<http://www.ufjf.br/ppgacl/files/2016/07/Disserta%C3%A7%C3%A3o-Jo%C3%A3o-Taero-Prepara%C3%A7%C3%A3o-de-atores-na-fic%C3%A7%C3%A3o-televisiva-seriada.pdf>> Acesso em 27 de setembro de 2018.

KELLNER, D. **A cultura da mídia**. Bauru: Edusc, 2001.

KLUGE, A. **Notícias da antiguidade ideológica.** [Documentário-DVD]. Produção e direção de Alexander Kluge. Alemanha, Distribuidora: Versátil Home Video, 2008. 2 DVD'S, 570 min. color. son.

LOPES, M. I. V. de. Narrativas televisivas e identidade nacional: o caso da telenovela brasileira. Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 25., 2002, Salvador. **Anais...** São Paulo: Intercom, 2002.

MACHADO, A. **A televisão levada a sério.** 4. ed. São Paulo: SENAC São Paulo, 2000.

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

MATTOS, S. **História da televisão brasileira: uma visão econômica, social e política.** Petrópolis: Vozes, 2002.

MARTÍN-BARBERO, J. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia.** Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

MARTÍN-BARBERO, J.; REY, G. **Os exercícios do ver: hegemonia audiovisual e ficção televisiva.** Tradução de Jacob Gorender. 2^a ed. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004.

MELO, J. M. de. **As telenovelas da Globo: produção e exportação.** São Paulo: Summus, 1988.

MEMÓRIA GLOBO. **Chocolate com pimenta.** Disponível em <<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/chocolate-com-pimenta/trama-principal.htm>> Acesso em 13 de maio de 2018.

MEMÓRIA GLOBO. **O cravo e a rosa.** Disponível em <<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/o-cravo-e-a-rosa/trama-principal.htm>> Acesso em 13 de maio de 2018.

MILANESI, L. A. **O Paraíso Via Embratel: o processo de integração de uma cidade do interior paulista na sociedade de consumo.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

MONTEIRO, A. C. Del M.; FERNANDES, C. E.; e COSTA M. S. **Do caipira ao sertanejo: cultura, música e indústria cultural.** Taubaté, 1998. Disponível em <http://screamyell.com.br/especial/monografia_mac.pdf> Acesso em 13 de maio de 2018.

- MORAES, R. Análise de conteúdo. **Revista Educação**, Porto Alegre, v. 22, n. 37, p. 7-32, 1999. Disponível em <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4125089/mod_resource/content/1/Roque-Moraes_Analise%20de%20conteudo-1999.pdf> Acesso em 15 de agosto de 2019.
- NEPOMUCENO, R. **Música Caipira: da roça ao rodeio**. São Paulo: Ed. 34, 2005.
- NETO, J. G. R. de A. **Entre o cinema e o teatro: transparência e organicidade no trabalho do ator**. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, 2017. Disponível em <http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/330351/1/AlckminNeto_JoseGeraldoRodriguesDe_M.pdf> Acesso em 16 de outubro de 2018.
- OROFINO, I. Em primeiro plano e na tela pequena: uma reflexão sobre o trabalho do ator no vídeo. **II Jornada Latino-Americana de Estudos Teatrais**, Florianópolis, 2009.
- OROFINO, I. **O trabalho do ator no contexto das minisséries brasileiras**. Disponível em <<http://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/viewFile/5430/3628>> Acesso em 16 de outubro de 2018.
- ORTIZ, R. **A moderna tradição brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- ORTIZ, R.; BORELLI, S. H. S.; RAMOS, J. M. O. **Telenovela: história e produção**. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- PALLOTTINI, R. **Dramaturgia de televisão**. São Paulo: Moderna, 1998.
- Passos, E.; Kastrup, V.; Escóssia, L.; (Org.). **Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**, p.109-130, Porto Alegre: Sulina, 2012.
- PIRES, C. **Conversas ao pé-do-fogo: estudinhos – costumes – contos – anedotas – cenas da escravidão**. Itu (SP): Ottoni Editora, 2002.
- PROPP, V. **Comicidade e riso**. Tradução Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ed. Ática, 1992.
- RAMOS, R. **Grã-finos na Globo: cultura e merchandising na novelas**. 2^a ed. Petrópolis: Vozes, 1986.

RIBEIRO, D. **O Povo Brasileiro: A formação e o sentido do Brasil.** São Paulo: Companhia das letras, 2006.

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

SACRAMENTO, I. P. **Nos tempos de Dias Gomes: a trajetória de um intelectual comunista nas tramas comunicacionais.** Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura) – Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Escola de Comunicação – ECO, 2012.

SADEK, J. R. **Telenovela: um olhar do cinema.** Rio de Janeiro: Summus, 2008.

SHOW DOS FAMOSOS. **Domingão do Faustão.** São Paulo: Rede Globo, 19 de maio de 2019.

SILVA, A. **Roda Viva.** TV Cultura. 2016. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=BGwaJXz44DE>> Acesso em 30 de outubro de 2018.

SILVA, M. C. da; GOMES, N. dos S. Uma interface entre chico bento, de maurício de sousa, e a novela o cravo e a rosa, de walcyr carrasco. **Revista Philologus**, Ano 20, N° 60 Supl. 1: Anais da IX JNLFLP. Rio de Janeiro: CiFEFiL, set./dez.2014. Disponível em <<http://www.filologia.org.br/revista/60sup/197.pdf>> Acesso em 27 de setembro de 2018.

SCHNORR, J. A representação do viver no campo: o estereótipo do homem e do espaço rural na televisão. **Cadernos de Comunicação** (v. 15, n. 2, Jul-Dez 2011). Disponível em <<https://periodicos.ufsm.br/ccomunicacao/article/viewFile/4722/4343>> Acesso em 13 de maio de 2018. <https://doi.org/10.5902/2316882X4722>

SODRÉ, M. **O monopólio da fala.** Petrópolis: Vozes, 1977.

SOUZA, M. C. J. de. **Telenovela e Representação Social – Benedito Ruy Barbosa e a Representação do Popular na Telenovela Renascer.** Rio de Janeiro: E-Papers Serviços Editoriais, 2004.

SPERBER, S. F. **Contadores de histórias da Amazônia ribeirinha.** São Paulo: FAPESP, 2012.

STOCCHI, D. A presença da cidade do Rio de Janeiro nas “novelas das oito” de 1982 a 2008. **Baleia na Rede: Revista online do Grupo Pesquisa em Cinema e Literatura.** São Paulo: Vol. 1, nº 6, Ano VI, Dez/2009. Disponível em:

<http://www.marilia.unesp.br/Home/RevistasEletronicas/BaleianaRede/Edicao06/8_O_rio_e_as_novelas_das_8.pdf> Acesso em: 15 outubro de 2018.

TÁVOLA, A. da. **A telenovela brasileira: história, análise e conteúdo.** São Paulo: Globo, 1996.

TINHORÃO, J.R. **Cultura popular: temas e questões.** São Paulo: Ed. 34: 2001.

TRINTA, A. R. Televisão e formações identitárias no Brasil. In: LAHNI, Cláudia Regina, PINHEIRO, Marta de Araújo. (Orgs.). **Sociedade e Comunicação: Perspectivas Contemporâneas.** Rio de Janeiro: Mauad X, 2008. p.31-50.

YATSUDA, E. O caipira e os outros. In: BOSI, Alfredo. **Cultura Brasileira: temas e situações.** São Paulo: Ática, 1987.

WILLIAMS, R. **O campo e a cidade: na história e na literatura.** São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

WOLF, J. O povo está preparadíssimo. **Museu Mazzaropi.** 1978. Disponível em <<https://museumazzaropi.org.br/sucesso-e-critica/o-povo-esta-preparadissimo/>> Acesso em 24 de junho de 2019.

WOLTON, D. **Elogio do grande público: Uma teoria crítica da televisão.** São Paulo: Ática, 1996.

8. APÊNDICE 1

Entrevista com Edmara Barbosa

Edmara é filha do autor Benedito Ruy Barbosa, e fez a adaptação da segunda versão da telenovela “Paraíso” em 2009. E como diz na entrevista, trabalha com o pai dela desde os 17 anos, e vem fazendo adaptações de suas telenovelas, tais como Cabocla (2004) e Sinhá Moça (2006).

1. Você percebe diferenças entre a 1^a versão de Paraíso e a 2^a? Quais?

R. Tanto em Paraíso, quanto em Cabocla e Sinhá Moça, segui a trama central que já estava construída, e bem construída. Acrescentei algumas tramas, apimentei outras e reescrevi os diálogos para adaptá-los ao contexto da época em que a 2^a versão foi exibida. Foi um trabalho realmente de adaptação e não autoral, como aconteceu em Velho Chico, que foi uma novela autoral.

2. Qual a importância do rural presente nas novelas do seu pai? Como elas se diferem das outras novelas?

R. As histórias nascem da experiência de vida e o Benedito é um "caipira", como ele mesmo diz. O universo rural é um ambiente que ele domina bem, porque conhece, e acho que isso está presente tanto no texto, quanto na imagem e nos personagens que ele constrói. O cenário é, claro, importante, mas o que encanta e prende o público na frente da televisão é a profundidade e a emoção das histórias que ele conta. Os personagens são críveis, reais. Tem vida própria. Isso faz com que o público se identifique e se emocione com eles. Esse é o estilo dele.

3. Como é o processo de escrita de uma novela? E nesse caso uma novela rural.

R. Intuitivo, como toda a escrita. Nasce do coração. No nosso caso específico, há também a pesquisa histórica que fazemos em todo o trabalho. Mas a escrita, de fato, parte da emoção.

4. Qual a relação com os atores? Explica para eles sobre o personagem?

R. Os atores recebem um perfil dos personagens e são preparados pelo diretor e pelo produtor de elenco, que trabalham junto dos atores na construção e caracterização dos personagens. Eu o Benedito, particularmente, conversamos com os atores sobre os personagens. Contamos a história pregressa deles, em que e por que ele se comporta daquela maneira. Acho isso fundamental para construir uma boa parceria, tanto com o diretor como com o elenco. E estamos sempre a disposição deles para conversar ao longo da novela. Porque, no final das contas, o resultado final é fruto do trabalho, árduo, de toda a equipe e não só do escritor.

5. E a escolha dos atores? Como funciona? Por exemplo, no caso do Reginaldo Faria para interpretar o Eleutério.

R. Alguns atores, como o Reginaldo, tem um trabalho reconhecido, e tanto nós, autores, quanto o diretor identifica nele o personagem. Os atores no início de carreira são escolhidos através de testes. Mas, tanto em um caso, como outro, precisa haver uma "conexão" entre o ator e o personagem, que se dá, eu insisto, pela emoção.

6. De onde veio a história do diabo na garrafa, do filho do diabo e de chocar o ovo para nascer o cramulhão?

R. “causos” que a gente houve e reproduz. Como disse, baseamos nosso trabalho também na pesquisa, histórica e de campo. E na pesquisa de campo essas histórias sempre aparecem.

8. E a ideia de um personagem contador de “causos”, o Eleutério? Como foi?

R. O que mais tem nesse país são contadores de “causos”. O imaginário do Brasil é riquíssimo, e com esse personagem, especificamente, o Benedito reproduziu isso.

9. Os “causos” presentes na novela foram inventados por vocês ou ouvidos em algum lugar?

R. Às vezes são criada, outras de ouvir contar, outros vividos.

10. Como é escrever a fala dos personagens caipiras?

R. A fala é musical, tem ritmo, nuances. A gente ouve, grava e acaba reproduzindo na escrita. No caso do Benedito, ele viveu no meio rural, e consegue reproduzir com maestria esse linguajar "caipira".

11. Sabe sobre a preparação dos atores para fazer o sotaque? Comente.

R. O ator trabalha a prosódia junto de uma pessoa da equipe.

12. A novela discute muito sobre política. Como foi colocar a discussão de política na novela?

R. A novela tem uma penetração muito grande na população, e um poder de transformação muito grande. O autor de novela, no meu entender, tem obrigação de discutir temas pertinentes como política, meio ambiente, racismo, etc., com o cuidado de elucidar, fomentar discussões, respeitando a individualidade, sem levantar bandeiras.

13. E a questão da religiosidade na novela? Comente um pouco sobre o fanatismo da beata Mariana.

R. Mais que religiosidade, o que estava em discussão era o fanatismo religioso. Esse era o perfil da personagem: uma beata, fanática, que impedia a filha de viver a própria vida, condenando-a à clausura para diminuir o peso de sua frustração.

14. Comente sobre os problemas sociais abordados em Paraíso.

R. Falamos das questões ambientais, discutimos questões políticas, como o custo absurdo de cada senador, deputado e vereador para o erário público (leia-se aqui o nosso dinheiro) que já àquela época tinha sido denunciado, que consome muito mais que todos os investimentos em saúde, educação, etc., a corrupção, e os valores morais que regem a nossa sociedade. Tínhamos no padre (interpretado pelo Carlos Vereza) e no prefeito (interpretado pelo Leopoldo Pacheco), duas vozes importantes na cidade. Falamos também da dificuldade que os jovens, recém formados, encontram para entrar no mercado de trabalho. Enfim, o foco, como disse, era o romance entre o filho do diabo e a santinha, as discussões aconteciam para dar suporte à trama.

15. E a comicidade presente na novela, como ela se difere das outras novelas? E como vocês fazem e veem a construção do cômico em Paraíso?

Paraíso não era uma comédia, mas um romance com pitadas de comicidade. Retratava o lado cômico da vida, do cotidiano, e surgia naturalmente das situações que iam sendo construídas.

16. Quais as inspirações para escrever a novela Paraíso?

R. Uma viagem que fizemos para a Bahia inspirou o meu pai. O resto nasceu da imaginação.

17. Como é adaptar uma novela do seu pai?

R. Trabalho com ele desde os 17 anos, então conhecia bem a história, tanto dessa novela, quanto de Cabocla e Sinhá Moça. O fato de ter aprendido com ele, e de ter os mesmos valores, facilitou muito. E contar com a supervisão dele me deu tranquilidade para escrever.

18. Como que funciona a relação com o diretor? E com a equipe da novela? Com os atores?

R. Como já disse, é um trabalho em equipe. E num trabalho em equipe, respeito e parceria são essenciais. Tive a felicidade de contar com um grande parceiro nesses três trabalhos, que foi o Rogério Gomes, que além de ser um diretor fantástico, aglutina a equipe, criando um ambiente

de trabalho harmônico e respeitoso, e uma equipe de produção generosa e parceira. Isso facilita muito a vida de um autor. A minha relação com os atores foi muito próxima. Muitos deles eram velhos amigos, e poder contar com eles foi um presente. Essa harmonia transbordava na tela, o que é muito gratificante.

19. Comente um pouco sobre a participação de cantores da vida real em Paraíso, como o caso de Daniel.

R. O Daniel foi um grande parceiro nosso, e trouxe muito encanto para a novela. Não há nada mais gostoso que uma roda de viola ao pé da fogueira. Essas cenas deram um respiro muito bom para a história.

Espero ter atendido a sua demanda.

Um abraço

Edmara