

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

THIAGO HENRIQUE FERNANDES COELHO

**O VOO DO CEGONHO: UM ESTUDO SOBRE A COMICIDADE COMPARATIVA
SEXUAL NA TELENVELA *ÊTA MUNDO BOM!***

**UBERLÂNDIA
FEVEREIRO-2024**

THIAGO HENRIQUE FERNANDES COELHO

**O VOO DO CEGONHO: UM ESTUDO SOBRE A COMICIDADE
COMPARATIVA SEXUAL NA TELENOVELA *ÊTA MUNDO BOM!***

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, da Universidade Federal de Uberlândia, como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Letras na área de concentração dos Estudos Literários.

Linha de Pesquisa: 3 – Literatura, Outras Artes e Mídias

Orientador: Prof. Dr. Ivan Marcos Ribeiro

**UBERLÂNDIA
FEVEREIRO-2024**

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

C672 2024	<p>Coelho, Thiago Henrique Fernandes, 1993- O VOO DO CEGONHO [recurso eletrônico] : UM ESTUDO SOBRE A COMICIDADE COMPARATIVA SEXUAL NA TELENOVELA ETA MUNDO BOM! / Thiago Henrique Fernandes Coelho. - 2024.</p> <p>Orientador: IVAN MARCOS RIBEIRO. Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Uberlândia, Pós-graduação em Estudos Literários. Modo de acesso: Internet. Disponível em: http://doi.org/10.14393/ufu.te.2024.203 Inclui bibliografia.</p> <p>1. Literatura. I. RIBEIRO, IVAN MARCOS, 1975-, (Orient.). II. Universidade Federal de Uberlândia. Pós- graduação em Estudos Literários. III. Título.</p> <p style="text-align: right;">CDU: 82</p>
--------------	--

Bibliotecários responsáveis pela estrutura de acordo com o AACR2:

Gizele Cristine Nunes do Couto - CRB6/2091
Nelson Marcos Ferreira - CRB6/3074



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários

Av. João Naves de Ávila, 2121, Bloco 1G, Sala 250 - Bairro Santa Mônica, Uberlândia-MG, CEP 38400-902

Telefone: (34) 3239-4539 - www.ppglit.ileel.ufu.br - secppgelit@ileel.ufu.br, coppgelit@ileel.ufu.br e atendppgelit@ileel.ufu.br



ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em:	Estudos Literários				
Defesa de:	Doutorado em Estudos Literários				
Data:	29 de fevereiro de 2024	Hora de início:	08:30	Hora de encerramento:	11:45
Matrícula do Discente:	12013TLT013				
Nome do Discente:	Thiago Henrique Fernandes Coelho				
Título do Trabalho:	O voo do cegonho: um estudo sobre a comicidade comparativa sexual na novela <i>Êta mundo bom!</i>				
Área de concentração:	Estudos Literários				
Linha de pesquisa:	Linha de Pesquisa 3: Literatura, Outras Artes e Mídias				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	O poeta artista, o artista poeta: representações do mundo natural na poesia de Wordsworth e em produções de artistas plásticos de sua época				

Reuniu-se, por videoconferência, a Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários composta pelos Professores Doutores: Ivan Marcos Ribeiro da Universidade Federal de Uberlândia / UFU, orientador do candidato; Andre Carrico da Universidade Federal do Rio Grande do Norte / UFRN; Vilma Campos dos Santos Leite da Universidade Federal de Uberlândia / UFU; Cynthia Beatrice Costa da Universidade Federal de Uberlândia / UFU; Fábio Figueiredo Camargo da Universidade Federal de Uberlândia / UFU.

Iniciando os trabalhos o presidente da mesa, Prof. Dr. Ivan Ribeiro, apresentou a Comissão Examinadora e o candidato, 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 presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos examinadores, que passaram a arguir o candidato. Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando o candidato:

Aprovado.

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

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 revisada, foi assinada pela Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Fabio Figueiredo Camargo, Professor(a) do Magistério Superior**, em 29/02/2024, às 12:05, 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 **Cynthia Beatrice Costa, Professor(a) do Magistério Superior**, em 29/02/2024, às 12:13, 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, Usuário Externo**, em 29/02/2024, às 12:39, 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 **André Carrico, Usuário Externo**, em 29/02/2024, às 13:58, 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 **Thiago Henrique Fernandes Coelho, Usuário Externo**, em 29/02/2024, às 14:28, 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 **Ivan Marcos Ribeiro, Assistente em Administração**, em 29/02/2024, às 16:32, 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_aceso_externo=0, informando o código verificador **5217935** e o código CRC **42692035**.

RESUMO:

Os muladeiros, os tropeiros e os boiadeiros cruzaram o Brasil de norte a sul, leste a oeste, levando gado para comerciar, seja no lombo do burro, da mula ou do cavalo. Esta tese também busca fazer uma jornada pelos morros e vales do Brasil encontrando com o caipira que se originou dessas viagens das comitivas, como também do assentamento do bandeirante, e da mistura com imigrantes, sejam europeus ou africanos, e os indígenas nativos da terra. Nossa viagem tem rumo certo, com destino de chegada no caipira cômico representado na telenovela *Êta Mundo Bom!*, mas passaremos nesse caminho pela história do melodrama, do folhetim, da radionovela até chegar no nosso pouso, que é a telenovela. Da mesma forma, vamos encontrar nessa jornada com os caipiras representados nas artes ao longo do século XX e XXI, seja na literatura, no teatro, no cinema, nos quadrinhos e na televisão. A nossa chegada é na análise das cenas cômicas da telenovela *Êta Mundo Bom!* a partir das teorias de Henri Bergson (2001) e Vladimir Propp (1992), teóricos que formularam conceitos para analisar a comicidade, como ela ocorre, suas causas, os diferentes tipos de riso etc. O objetivo desta pesquisa é verificar como ocorre a construção da comicidade na telenovela escolhida para a pesquisa a partir do contexto caipira e do jogo de palavras com o ato e órgãos sexuais, por isso, entendemos como uma comicidade caipira sexual, pois a história se desenvolve em uma fazenda no interior de São Paulo na década de 1940, onde o sexo gera curiosidade na jovem personagem Mafalda, e toda a família também fala sobre a prática sexual, principalmente através da metáfora do cegonho, que é a denominação dada ao órgão sexual masculino, já o órgão feminino é denominado de ninho do cegonho. O canto do galo sempre é ouvido em determinados capítulos quando a personagem Eponina e seu marido Pandolfo têm relação sexual. Portanto, vemos o cômico através da associação com animais, ponto que Vladimir Propp (1992) já aponta como gerador de riso. A 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 ao núcleo caipira presente na trama. A metodologia utilizada foi 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, e posterior análise conjuntamente com os teóricos da comicidade citados acima.

PALAVRAS-CHAVE: Caipira, telenovela, comicidade, sexo;

ABSTRACT:

Muladeiros, tropeiros and cowboys crossed Brazil from north to south, east to west, taking cattle to trade, whether on the back of donkeys, mules or horses. This thesis also seeks to take a journey through the hills and valleys of Brazil, meeting the caipira that originated from these trips by the delegations, as well as from the settlement of the bandeirante, and the mixture with immigrants, whether European or African, and the native indigenous people of the land. Our journey has the right direction, with the destination being the comic countryman represented in the soap opera *Êta Mundo Bom!*, but on this path we will pass through the history of melodrama, feuilletons, radio soap operas until we reach our landing, which is the soap opera. In the same way, we will meet on this journey with the hillbillies represented in the arts throughout the 20th and 21st centuries, whether in literature, theater, cinema, comics and television. Our arrival is in the analysis of the comic scenes from the soap opera *Êta Mundo Bom!* based on the theories of Henri Bergson (2001) and Vladimir Propp (1992), theorists who formulated concepts to analyze comedy, how it occurs, its causes, the different types of laughter, etc. The objective of this research is to verify how the construction of the comic occurs in the soap opera chosen for the research from the country context and the play on words with the act and sexual organs, therefore, we understand it as a sexual country comedy, as the story develops on a farm in the interior of São Paulo in the 1940s, where sex generates curiosity in the young character Mafalda, and the whole family also talks about sexual practice, mainly through the metaphor of the stork, which is the name given to the male sexual organ, the female organ is called the stork's nest. The rooster's crow is always heard in certain chapters when the character Eponina and her husband Pandolfo have sexual intercourse. Therefore, we see the comic through the association with animals, a point that Vladimir Propp (1992) already points out as generating laughter. The qualitative approach to the material was based on the appreciation of the soap opera's chapters, and using as selection criteria, the scenes with the greatest comic content in relation to the country core present in the plot. The methodology used was Bardin's content analysis (2000). The way to collect the data was through the transcription of scenes from the chapters, seeking not to interfere with the way the characters speak, and subsequent analysis together with the comic theorists mentioned above.

KEYWORDS: Hillbilly, soap opera, comedy, sex;

Dedico este trabalho a todos os caipiras que tive oportunidade e honra de aprender um “cadim” ao longo dessa vida. Especialmente aos residentes entre os distritos de Chapada de Minas e São Félix de Estrela no município de Estrela do Sul em Minas Gerais. Ao sair da minha casa, me descobri caipira, e passei a valorizar a cada dia mais essa cultura tão rica e importante para o nosso país.

Também dedico este trabalho a todos os noveleiros de plantão deste Brasil e mundo, que sentem muito prazer em assistir uma novela ou de comentá-la no dia seguinte com os parentes, amigos e colegas de trabalho. O que será que vai acontecer no próximo capítulo? Leia a minha tese e descubra.

*O mais importante e bonito, do mundo, é isto: que as pessoas não estão sempre iguais,
ainda não foram terminadas – mas que elas vão sempre mudando.*

Guimarães Rosa

AGRADECIMENTOS

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES, por ter possibilitado o financiamento à minha pesquisa em época de tantas dificuldades no País.

A todos os mestres e professores que tive a oportunidade de aprender um pouco e me tornar quem sou hoje. Em especial à professora Ana Wuo, que me orientou por alguns anos, e com ela, tive a oportunidade de me entender enquanto caipira.

Ao meu orientador, Ivan Marcos Ribeiro, pela paciência, dedicação e orientação essenciais para o desenvolvimento e conclusão deste projeto.

Aos professores e servidores do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (PPGLIT/UFU), que me proporcionaram um ambiente acadêmico acolhedor e estimulante, em especial à professora Cynthia Costa, pois aprendi muito sobre análise de imagens e audiovisual em suas aulas acolhedoras e divertidas.

Aos professores Ana Wuo e Fábio Camargo, que se dispuseram a ler atentamente o trabalho e cujas contribuições na banca de qualificação foram essenciais para a finalização dessa tese.

Aos meus pais, Maria (In memoriam), Joaquim e Rosiane, as minhas tias Marli e Eliane, por todo apoio e suporte incondicionais, e observação na prática sobre a cultura caipira.

A todos os caipiras que eu conheci nessa vida, desde a infância ouvindo histórias dos boiadeiros, que sempre paravam para tomar um café ou se esconder da chuva naquele velho casarão colonial em que cresci no meio do vale em Estrela do Sul. Ou dos contadores de causos, dos catireiros, das donas de casas, dos lavradores etc. que visitavam minha residência ou quando minha família frequentava suas charmosas e aconchegantes casas. Sempre recebidos com um cafezinho coado na hora e uma quitanda deliciosa para acompanhar. Enfim, como diria a música *Romaria* de Renato Teixeira: “Sou caipira pira pora/Nossa Senhora de Aparecida/Ilumina a mina escura e funda, o trem da minha vida”, essa vida é uma passagem, ou melhor uma comitiva, que passa, sempre passa levando histórias e experiências. Assim foi essa pesquisa.

Espero que este trabalho possa contribuir de alguma forma para a ampliação das discussões a respeito da cultura caipira, da comicidade e das relações sexuais.

Índice de Ilustrações

Foto 1- Telenovela Roque Santeiro - Sinhozinho Malta e Viúva Porcina	22
Foto 2 - Fotonovela Stella da Editora Bloch.	29
Foto 3 - Fotonovela Faremos juntos nosso caminho - Editora Abril	30
Foto 4 - Telenovela A Favorita - protagonistas Donatela e Flora	31
Foto 5 - Justiceira Clara na telenovela O outro lado do paraíso.....	35
Foto 6 - Telenovela O bem amado - prefeito Odorico Paraguaçu e as irmãs Cajazeiras	36
Foto 7 - Protagonistas da telenovela Mulheres Apaixonadas - Hilda, Helena e Heloísa	37
Foto 8 - Vivi Guedes na telenovela A dona do Pedaco.....	38
Foto 9 - Helena e sua filha Clarinha na telenovela Páginas da Vida.....	39
Foto 10 - revista Jeca Tatuzinho do Instituto Fontoura.....	85
Foto 11 - Cornélio Pires	88
Foto 12 - Cena do filme O jeca e a freira	92
Foto 13 - Família de Chico Bento	94
Foto 14 – Agropecuarista Bruno Mezenga, protagonista da telenovela O rei do gado	97
Foto 15 - Cartaz de divulgação da nova versão da telenovela Pantanal.....	99
Foto 16 - Higino, líder do MST na telenovela O rei do gado.....	105
Foto 17- Petruchio na telenovela O cravo e a rosa.....	109
Foto 18 - Nélio da telenovela Coração de estudante	110
Foto 19 - Fazendeiro Abner	112

Figura 1 - Esquema de palavras para resumir a ideia da tese elaborado pelo pesquisador	210
--	-----

Print 1 - Plano aberto da fazenda Dom Pedro II.....	15
Print 2 - Cozinha da fazenda Dom Pedro II	68
Print 3 - Figurino caipira das personagens na telenovela.....	70
Print 4 - Família de Ana Francisca em Chocolate com Pimenta.....	111
Print 5 Eponina imita corporalmente o voo da cegonha	140
Print 6 Expressão de pavor de Eponina quando fala a Mafalda sobre a relação homem e mulher	149
Print 7 Eponina se molha para se acalmar.....	157
Print 8 Zé dos Porcos sai correndo para acalmar o cegonho.....	163
Print 9 Cunegundes toda chamuscada após ser atingida pelo raio	172
Print 10 Eponina imita com as mãos as asas do cegonho abaixadas e erguidas.....	178
Print 11 Eponina imita com a mão o cegonho empinado de Doutor Pandolfo	182
Print 12 Pato tendo relação sexual com a pata	187
Print 13 Cunegundes imita o corujo	199
Print 14 Mafalda fala em amarrar o cegonho	202

Sumário

O VOO DO CEGONHO: UM ESTUDO SOBRE A COMICIDADE COMPARATIVA SEXUAL NA TELENOVELA <i>ÊTA MUNDO BOM!</i>	1
O VOO DO CEGONHO: UM ESTUDO SOBRE A COMICIDADE COMPARATIVA SEXUAL NA TELENOVELA <i>ÊTA MUNDO BOM!</i>	2
Introdução.....	11
Capítulo 1	13
Os dias eram assim – o voo do cegonho sobre a história da telenovela	13
Melodrama.....	14
Folhetim	17
O folhetim no Brasil.....	23
As radionovelas e as <i>soap operas</i>	25
As fotonovelas.....	28
A televisão e as telenovelas	30
Início da televisão.....	32
Capítulo 2	41
Meu pedacinho de chão – o encontro da comitiva com Jecas, Mazzaropis, Chico Bentos e Candinhos, quando a cultura caipira apeia nas artes	41
O caipira no século XIX.....	76
O Caipira nas artes	79
O caipira no teatro	79
O caipira na literatura de Monteiro Lobato	83
Uma produção cultural caipira – a trajetória emblemática de Cornélio Pires.....	87
O caipira no cinema.....	90
O caipira nos quadrinhos	92
O rural e o caipira nas telenovelas.....	95
O caipira cômico nas telenovelas.....	109
O caipira e o capitalismo	113
A diferença entre caipira e sertanejo.....	121
A fala do caipira.....	123
Capítulo 3	129
Cabocla – a comicidade caipira sexual em <i>Êta Mundo Bom!</i>	129
Considerações finais.....	207
Referências.....	211

Início da viagem da comitiva...

Seu Domingos terminou de arriar o cavalo que estava com o cabresto amarrado na cerca de madeira que havia na porta da sua casa.

— Domingos, a merenda que fiz procê cumê no caminhu! — gritou Dona Maria saindo na porta do velho casarão colonial.

— Tô chegando e tô saindo da semente do juá, num posso demorá — brincou seu Domingos enquanto pegava o embornal.

— Ô vô, tô muito ansioso pra ir nessa comitiva! — comemorou Tônico, que colocava seu chapéu.

— Fio num vai não, é perigoso mexer cum gado — rogou Dona Maria.

— Esse mininu é espertu, Maria.

— Preocupa não, vô.

Domingos ajudou Tônico montar em seu cavalo. Amarrou o embornal no cavalo Bainho, o desamarrou da cerca, e saiu. Tônico saiu em seguida.

— Que Deus lhe protege! — rezou dona Maria.

Domingos se posicionou a uma certa distância do curral, tirou o berrante que levava na cintura e o tocou. O peão Zé do Brejo, abriu a porteira e o gado começou a sair em direção de Domingos e Tônico.

— É bicho por demais, vô — disse Tônico impressionado.

— A viagem vai ser das boas — comentou Domingos enquanto tocava seu cavalo.

A comitiva subiu o morro que ficava em frente a casa de Domingos, enquanto Dona Maria acompanha da porta rezando para a proteção de todos¹.

¹ Ao longo do texto da tese teremos trechos ficcionais da viagem da comitiva do seu Domingos, que acompanha a trajetória da história da telenovela, da cultura caipira e da análise das cenas da telenovela *Éta mundo bom!*, pois assim como a metáfora do cegonho, trazemos o significado de trajetória, caminho percorrido da comitiva para cavalgar pelos capítulos dessa tese. Assim, no percurso entramos em contato com as temáticas abordadas nesse estudo, estabelecendo uma tessitura do ficcional com o real.

Introdução

Nossa viagem não é ligeira
Ninguém tem pressa de chegar
A nossa estrada é boiadeira
Não interessa onde vai dar

Onde a Comitiva Esperança chega já começa a festança
Através do Rio Negro, Nhecolândia e Paiaguás
Vai descendo o Piqueri, o São Lourenço e o Paraguai

Tá de passagem, abre a porteira
Conforme for pra pernoitar
Se a gente é boa, hospitaleira
A Comitiva vai tocar

Moda ligeira, que é uma doideira
Assanha o povo e faz dançar
Ou moda lenta que faz sonhar

Onde a Comitiva Esperança chega já começa a festança
Através do Rio Negro, Nhecolândia e Paiaguás
Vai descendo o Piqueri, o São Lourênço e o Paraguai

Ê, tempo bom que tava por lá
Nem vontade de regressar
Só vortemo eu vô confessar
É que as águas chegaram em janeiro
Descolamos um barco ligeiro
Fomos pra Corumbá²

Abro essa tese com a música *Comitiva esperança* do cantor e compositor Almir Sater e Paulo Simões, pois como no nosso estudo iremos estudar a metáfora do cegonho, também iremos estabelecer a metáfora da comitiva, que é um grupo de peões boiadeiros que leva o gado de uma localidade para outra, geralmente para um leilão ou uma venda para outro fazendeiro, ou em mudança de pasto em longas distâncias. No nosso caso, usaremos o significado de viagem da comitiva, pois ao longo deste texto iremos passar por algumas temáticas que se ligam ao nosso objetivo de pesquisa que é a comicidade sexual na telenovela *Êta mundo bom!*, sendo assim nosso ponto de chegada, mas como faz a comitiva que passa por várias fazendas e entra em contato com pessoas ao longo do caminho, também iremos fazer uma trajetória ao longo dos capítulos que compõem a

² Disponível em <https://www.lettras.mus.br/almir-sater/44077/> acesso em 08 de abril de 2023.

nossa jornada de pesquisa. Então, coloque seu chapéu, sele seu cavalo e monte nele, pois nossa viagem vai começar, já que o ponteiro³ agora toca o berrante para a comitiva partir.

A nossa jornada se inicia no capítulo 1, em que iremos tratar dos precursores do formato da telenovela que são o melodrama, o folhetim, as radionovelas e as *soap operas*, também iremos abordar a chegada do folhetim e da televisão no Brasil. O objetivo desse capítulo é dar um panorama geral do que colaborou para termos a telenovela que assistimos hoje. Portanto, usando a metáfora da comitiva de gado, é uma passagem por essas temáticas de forma breve, não iremos nos deter detalhadamente, pois não é nosso recorte de estudo.

No capítulo 2, vamos abordar a história do caipira, sua representação em diversos meios artísticos como teatro, cinema, literatura, quadrinhos e sua chegada na televisão. Trataremos também sobre o estereótipo e o preconceito linguístico contra essa população ao longo do século XIX e XX no Brasil.

No capítulo 3, explicamos sobre a metodologia de pesquisa, que é a análise de conteúdo, falamos resumidamente sobre o enredo da telenovela *Êta mundo bom!*, e partimos para nosso ponto de chegada dessa comitiva, que é a análise das cenas escolhidas da telenovela em questão, as mesmas foram transcritas procurando reproduzir a oralidade caipira que as personagens se comunicam na televisão. Para discutir a construção da comicidade, nos baseamos em dois teóricos sobre o assunto, são eles Henri Bergson (2001) e Vladimir Propp (1992), relacionando elementos que os dois apontaram como geradores de riso. A partir do exposto sobre a estrutura desta tese, vamos iniciar nossa jornada rumo ao nosso destino que é a comicidade na telenovela *Êta mundo bom!*.

A comitiva fez a curva da estrada, antes da porteira velha, e algo chamou a atenção do Tônico, que cavalgava na frente do gado junto com seu avô.

— Vô, o que é aquilo lá no céu?

— Uai, sô. Tá parecendo uma garça branca.

— Acho que já vi aquilo no desenho... é uma cegonha!

³ É o primeiro peão da comitiva, que abre os caminhos, por isso toca o berrante para chamar o gado.

— Pode sê, fio, pode sê.

A comitiva já se aproximava da velha porteira, Domingos acelerou o cavalo Bainho para abrir, teve que apeaar, pois a porteira de tão antiga, já arrastava no chão, e tinha que levantar ela para poder abrir.

— Deixa eu te ajudar, vô — Tônico correu para ajudar o vô.

Enquanto isso, pela esquerda se aproximava um homem branco montado em um cavalo.

— Olá, tudo bem com vocês? — disse o homem com um sotaque francês.

— Opa! Dia! — cumprimentou Domingos.

— Quem é esse homem, vô?

Enquanto isso, o gado passava pela porteira.

— Deixa eu me apresentar. Meu nome é Jean. Prazer em conhecê-los — respondeu, enquanto apeava do cavalo desajeitadamente.

— Satisfação, seu Jean. Domingos, e aquele é o meu neto Tônico. Tamo levando esse gado para o leilão em Monte Carmelo.

— Eu sou jornalista, poderia acompanhar a viagem?

— Fica à vontade.

Jean seguiu caminho com a comitiva, e foi lhes contando sobre a história e cultura da França...

Capítulo 1

Os dias eram assim⁴ – o voo do cegonho sobre a história da telenovela

⁴ O título de cada capítulo desta tese faz um trocadilho com os títulos de telenovelas e a temática discutida em cada texto desta tese.

Neste capítulo iremos abordar os antecessores da telenovela até seu surgimento, passando pelo melodrama, o folhetim, a radionovela, a fotonovela, a *soap opera* até o início da televisão e o surgimento da telenovela.

Melodrama

Os textos melodramáticos se baseiam na luta entre o bem e o mal, com muitos percalços pelo caminho, com a vitória dos mocinhos e o castigo dos vilões. Nessa estrutura também estão presentes o alívio cômico e o inesperado, gerando muita emoção no público (THOMASSEAU, 2005). O alívio cômico é o momento de relaxamento do público, que vem presenciando momentos de tensão na história, é como se estivéssemos nadando em uma piscina bem grande, e parássemos para tomar um fôlego, e voltamos novamente a nadar. Já o inesperado, é aquilo que surpreende o público, quando pensamos que a história vai pela direita, e ela faz uma curva íngreme e nos mostra outras possibilidades. Essa estrutura é observável na telenovela *Êta Mundo Bom!*, foco de análise desta tese, pois a luta entre o bem representado por Candinho, protagonista da história, e o mal personificado na vilã Sandra está presente na trama. Com a vitória do mocinho ao final, e a punição de Sandra, que termina a telenovela presa em uma solitária, comendo comida caída no chão, vemos assim a punição dos malvados e a vitória dos mocinhos, característica presente nas peças de melodrama. O alívio cômico está presente tanto em algumas cenas do protagonista Candinho, como nos disfarces do seu conselheiro, o Professor Pancrácio como no núcleo⁵ caipira da fazenda *Dom Pedro II* onde a temática sexual na comédia está presente, com jogos de palavras, uso de metáforas para se referir ao órgão sexual masculino e o ato sexual etc. fato a ser discutido nos próximos capítulos deste texto.

O melodrama é composto por efeitos sonoros, visuais, danças e pantomimas que tomavam conta do palco, e a música é usada para ampliar a tensão ou o relaxamento, marcando os momentos cômicos e solenes da encenação, para dar ênfase às entradas da vítima e do traidor. Com todas essas características, o melodrama espalhou-se por diversos países como Inglaterra, EUA e Alemanha, sendo um dos gêneros teatrais mais

⁵ Núcleo em uma telenovela é um conjunto de personagens que compartilham o mesmo cenário e vivem os mesmos conflitos, é uma delimitação geográfica na narrativa.

bem sucedidos no século XIX (MARTÍN-BARBERO, 2009). Isto ocorreu, pela identificação que o público tinha com as personagens das histórias, como aconteceu no século XX com as telenovelas, e continua no século XXI. A música, os efeitos sonoros, visuais, pantominas e danças contribuíam para gerar esse encantamento nas pessoas ao assistirem as apresentações. O mesmo que ocorre em uma telenovela que traz uma trilha sonora, geralmente com músicas já conhecidas e apreciadas pelos telespectadores, cenários e figurinos deslumbrantes etc. tudo isso conquista quem assiste, agregando elementos à narrativa como pode ser observado na telenovela *Êta mundo bom!*, ao representar os caipiras e o rural, seja no figurino, nos cenários, nas falas, temos elementos que nos remete à temática da fazenda, da roça. Como podemos observar na imagem abaixo, do capítulo 1 da telenovela, em que a câmera mostra em um plano aberto, parte do cenário da fazenda *Dom Pedro II*.



Print 1 - Plano aberto da fazenda *Dom Pedro II*

As histórias melodramáticas são compostas por quatro personagens: a vítima, o traidor, o protetor e o bobo. Ocorre uma ênfase na atuação, que seguiu para as produções audiovisuais. Como os diálogos não eram permitidos na arte de rua, os gestos sempre foram um aspecto de forte codificação no teatro popular, antes mesmo do surgimento do melodrama. Cartazes e faixas também eram utilizados nas encenações se referindo às canções e falas das cenas (MARTÍN-BARBERO, 2009). Sobre esses quatro personagens melodramáticos podemos percebê-los na telenovela *Êta Mundo Bom!*, assim, a vítima

compreende as personagens protagonistas, ou seja, o casal Candinho e Filó que sofrem todas as formas de humilhações e enganações pelos vilões Ernesto e Sandra. No papel de traidor temos os vilões, Sandra - a sobrinha que engana a tia, interessada na sua herança. O vigarista Ernesto – que promete uma vida boa para Filó na cidade, e a explora como dançarina de uma casa de danças. No protetor – reconhecemos essa figura em Maria, que foi expulsa de casa pelo pai, após ficar grávida solteira, é acolhida como empregada doméstica por Anastácia, assim passa a lhe ter grande agradecimento e a desconfiar de Sandra. Maria irá ajudar Candinho e Anastácia a desmascarar os vilões da trama. Como o bobo temos os personagens do núcleo da fazenda *Dom Pedro II*, como por exemplo a vilã cômica Cunegundes, que sempre se dá mal, da qual trataremos no capítulo 3.

O surgimento do melodrama está na busca de justiça a partir da Revolução Francesa e uma nova moralidade, por isso, possuía um caráter político. Desse modo, fornece na ficção uma forma de compreender e ver os desejos para uma nova ordem que era o mundo pós-revolucionário. Assim, os vilões e os inimigos aparecem para justificar a luta incessante contra esses traidores da nova moralidade, que devem ser expulsos para o bem social. Portanto, o melodrama apresentava às classes operárias a derrota da vilania e da injustiça. (ANDRADE, 2003). Dessa forma, o mal sempre será punido, e os mocinhos terminarão nos seus finais felizes. Fato que está presente na maior parte das telenovelas, em que os vilões depois de todas as suas armações e maldades, são presos ao final, mortos ou se regeneram, arrependendo de seus atos, passando pelas punições e se tornando “pessoas de bens”, ou seja, seguindo o comportamento social esperado pela sociedade, como fazem os mocinhos.

O melodrama mesclava pantomima e acompanhamento orquestral no século XIX, que se popularizou com grande sucesso na classe operária. Essa obra se baseava em ações e grandes emoções, e a raiz dos folhetins se encontra nela (ANDRADE, 2003). Vemos que um produto cultural vai influenciando o outro ao longo da história, e a telenovela é fruto de seus antecessores, mantendo algumas características e inovando em outras. Por isso que estamos fazendo esse breve percurso nesta tese, para mostrar o que levou ao surgimento da telenovela e de suas características.

Tanto no melodrama como no folhetim iremos encontrar um caráter político, pois temos no primeiro à procura de uma nova moralidade, pela vitória dos justos e no segundo – os interesses sociais perdem para o amor, somando-se a isso, que por meio do casamento temos a possibilidade de mobilidade social (VISCARDE; NETO, 2012).

Elementos presentes nas telenovelas, onde os justos vencem na maior parte das histórias, conduzidos pela força do amor, que supera tudo para o casal de protagonistas terminarem unidos. Geralmente, os vilões usam o casamento como forma de ascensão social, ou manutenção de um status. A vilã Sandra da telenovela *Êta Mundo Bom!* passa parte da história tentando se casar com Candinho, filho perdido de sua tia Anastácia, de quem Sandra pretende roubar toda a fortuna, e vê no casamento a grande possibilidade, após o ato pretende matar o marido. Este é um enredo possível de ser encontrado nos folhetins e melodramas também.

Folhetim

Os folhetins são derivados da literatura cortês no século XIX, mostrando novas formas de desejos, sexualidade e relacionamentos. A literatura será influenciada pelo amor cortês nas histórias românticas com triângulo amoroso, obstáculos, a ascensão social através do amor e a ruptura da ordem social. Isso se dá através da aceitação pela igreja do amor como o elemento primordial para o casamento. Assim, para a cerimônia ser realizada não era mais preciso autorização dos pais ou dote, só era necessário um compromisso verbal dos pretendentes. Dessa forma, temos o declínio da hierarquia patriarcal, onde o casamento era um interesse econômico da família (COSTA, 2000). Contudo, vale pontuar que esse declínio não é vertiginoso, mas ocorre de forma lenta, a passos de jabuti, pois até hoje, no interior do Brasil, como por exemplo, na minha cidade natal, Estrela do Sul, vemos primos casando com primos, para manter as heranças dentro da família. Uma prática corriqueira nas famílias de fazendeiros da região. Como se diz: “pra juntar as heranças e não sair da família”. E isso é algo presente no núcleo caipira cômico da telenovela *Êta Mundo Bom!*, objeto de análise dessa tese, pois a matriarca Cunegundes sempre quer casar seus filhos com alguém com posses, para tirar a família da falência.

O tema da luta pelo amor verdadeiro passa a estar presente nas ficções amorosas, contra toda forma de obstáculo. Podemos citar o exemplo de *Romeu e Julieta* de Shakespeare, que reescreveu uma lenda conhecida desde o século III, que versava sobre a periculosidade dos jovens desobedecerem a família, para o perigo da oposição ao amor realizada pelos pais (VISCARDE; NETO, 2012). O desafio amoroso dos jovens contra a família está presente na telenovela *Êta Mundo Bom!*, pois os personagens protagonistas Candinho e Filó são proibidos de namorar pelos pais da jovem, devido ao fato de o rapaz

ser um agregado na família de Filó, ou seja, foi criado por seus pais, mas não é reconhecido como da família, mas tratado como um empregado. Assim, ele é expulso da propriedade da família por ter beijado a jovem, indo para São Paulo em busca da sua mãe. Já Filó não vê mais motivo para permanecer na fazenda da família, ainda mais pela mãe Cunegundes querer casá-la com um velho veterinário, visando obter algum ganho econômico com isso, aqui temos o casamento por interesse econômico. Ao longo da história Cunegundes tentará casar as filhas Filó e Mafalda e a cunhada Eponina com pessoas ricas, para tirar a família da falência, pois até a fazenda foi hipotecada no banco e corre o risco de ir a leilão. Filó conhece em um baile, Ernesto, um vigarista, que a engana, e ela foge com ele para a capital paulista. Lá é explorada como dançarina por Ernesto, até reencontrar com seu amado Candinho, e tomar consciência do caráter do malandro, passando por diversas peripécias, até terem seu final feliz no último capítulo.

Em 1830 inicia-se nos jornais franceses o folhetim, do francês *feuilleton* (folha de livro), como nota de rodapé na primeira página do jornal. Sua publicação ocorria ao lado de notícias de variedades como receitas culinárias, piadas e fatos bizarros. Com a inclusão de anúncios nos jornais em 1836, os jornais parisienses *La Presse* e *Le Siècle* passaram a publicar narrativas de romancistas em moda, ou seja, daqueles que fizeram mais sucesso nas primeiras publicações, ou já eram autores de teatro conhecidos. Essas histórias foram publicadas no espaço dos folhetins e assim passaram a ser conhecidas (MARTÍN-BARBERO, 2009). Assim, o folhetim inicia-se no pós-revolução burguesa, na França, quando Émile de Girardin e Dutacq, seu ex-sócio perceberam que poderiam ganhar dinheiro com tal gênero. Foram lançados dois novos jornais, o *La Presse* pertencente a Girardin e o *Le Siècle* sob o comando de Dutacq, que publicam novelas seriadas em edições diárias nos jornais, baseada na fórmula do “continua amanhã” (MEYER, 2005). Esse é um elemento presente nas telenovelas, que narram uma história por mais de 100 capítulos, contando a história aos poucos para despertar o interesse do público, no caso de *Êta mundo bom!*, a história é contada em 190 capítulos; e não podemos deixar de associar com a clássica história de Sherazade que contou uma história para o sultão ao longo de 1001 noites, e sempre pausava sua narrativa no momento mais impactante para continuar na noite seguinte.

Para atrair e segurar os assinantes, o folhetim é um romance publicado em fatias diariamente nos jornais. Foi inventada paralelamente ao nascimento do romance romântico pelo romantismo francês (MEYER, 2005). Dividindo a história em pedaços,

aguçava a curiosidade do leitor para saber o que aconteceria com as personagens, e isso o levava a comprar a próxima edição do jornal. Essa foi uma estratégia utilizada na época para aumentar a venda de exemplares dos jornais.

O folhetim foi moldado pela Revolução Industrial e pela Revolução Francesa, se estabelecendo como um gênero literário na literatura popular, no século XIX. Seu desenvolvimento está dentro do capitalismo urbano, com o objetivo de atrair assinantes para o jornal e criar hábito de leitura, por isso, no final do capítulo está presente um gancho para o próximo capítulo da edição do dia seguinte, obrigando o leitor a comprar o novo exemplar para saciar sua curiosidade sobre o que acontecerá na história interrompida sem a conclusão. Nessas tramas as temáticas presentes são de mistério, ascensão social, justiça, com muita ação (ARAÚJO, 2019). Elementos reconhecíveis na telenovela *Êta Mundo Bom!*, pois o protagonista Candinho inicia a trama pobre, sendo agregado em uma fazenda, e descobre que sua mãe é dona de uma fábrica de sabonetes, tendo uma ascensão social. E a família de Filó, grande amor de Candinho, que se opunha ao casamento passa a desejar e bajular o rapaz em um primeiro momento.

O mistério está na busca de Anastácia, mãe de Candinho, pelo filho que lhe foi tirado após o parto pelo pai, devido ao fato de a jovem ter sido mãe solteira. O coronel ordenou que o empregado matasse o bebê, mas, a empregada com pena, persuadiu o marido a colocá-lo em um cesto e jogá-lo no rio. O cesto com a criança foi achado por Manuela, empregada de Cunegundes e Quinzinho, pais de Filó. Anastácia inclusive contratou um detetive para encontrar pistas do paradeiro do filho, mas sua sobrinha Sandra, interessada na sua herança, faz de tudo para impedir o encontro de mãe e filho. Sandra chega a tomar todo o dinheiro de Anastácia, a partir de uma procuração com a ajuda do advogado Dr. Araújo. A mãe de Candinho lutará na justiça para recuperar sua fortuna.

Somando-se a isso, temos o sequestro do burro Policarpo, animal de estimação de Candinho, seguido de um pedido de resgate. Na semana final da telenovela ocorre uma perseguição policial atrás dos vilões Sandra e Ernesto, que sequestraram Filó e o filho de Candinho, temos cenas de cativo etc. Todos os elementos característicos do folhetim, como mistério, ascensão social, justiça, com muita ação, são identificados na telenovela, pois Candinho procura sua mãe, ele só tem um colar com uma foto dela da juventude, que a mesma colocou em meio as suas roupas de bebê. Candinho ao encontrar sua mãe, agora dona de uma fábrica de sabonetes, se torna rico. Os vilões Sandra e Ernesto realizam

muitas armadilhas e crueldades com Candinho, sua família e amigos, mas ao final, Ernesto morre em um acidente de carro e Sandra é presa em uma prisão insalubre, sendo colocada em uma solitária e comendo comida do chão sujo, com isso, vemos a justiça na punição dos vilões. Já a ação se faz presente ao longo da trama com sequestros, perseguições policiais, investigações etc.

No momento em que os folhetins estão emergindo é o período da queda do antigo regime na França, com abalos nos ideais de cultura popular e cultura de elite. Assim, não temos nem o antigo erudito e muito menos a tradição popular secular, mas uma nova forma de produção e consumo de literatura, temos aqui os *faits divers* (fatos diversos, que abordam escândalos, bizarrices e curiosidades). Somando-se a isso temos a alfabetização da população francesa e os avanços tecnológicos que baratearam os custos de impressão e produção (ORTIZ, 1998). Contudo, a maior parte da população ainda continua analfabeta, dessa forma, as histórias dos folhetins só chegavam ao conhecimento do público iletrado pelas pessoas que liam para estas, e inclusive recebendo para isso, ou seja, como um contador de histórias, mas agora lendo o folhetim do jornal.

O folhetim com base nos contos, romances medievais, sagas, romances de cavalaria, representações cênicas da Idade Média, dentre outros, foi a primeira obra de ficção, no período da revolução industrial, declaradamente destinada aos moradores pobres das cidades, sendo a matriz da telenovela atual (PIGNATARI, 1984). Características que estamos apontando nesta tese, a partir da telenovela *Êta Mundo Bom!* recorte de nosso estudo sobre a construção da comicidade sexual.

No século XIX, o folhetim possuía a função de suavizar as leituras das notícias sobre políticas e economias. Atualmente, a telenovela realiza uma catarse, com as tensões e frustrações do telespectador sendo descarregadas na apreciação dos capítulos, aliviando os problemas do cotidiano. São muitos os pontos que ligam telenovela e folhetim, seja pela serialização e aspectos narrativos das histórias, tais como: 1) doses de humor e drama intercaladas, 2) separação da história em capítulos, 3) temas de amor, medo, miséria, solidão em diálogo com o cotidiano presente nas narrativas, 4) divisão de núcleos de personagens – pobres e ricos, 5) final do capítulo no clímax da história (ARAÚJO, 2019), ou seja, o capítulo sempre termina no momento mais tenso, quando um personagem descobre algum fato significativo, um segredo, alguém encontra uma pessoa importante para o andamento da narrativa etc. Isso gera uma expectativa na audiência para saber o desenrolar dos acontecimentos, qual será a ação da personagem, como ela vai reagir

diante de tal situação. O público é parceiro da história, pois é convidado a todo momento a entrar na mesma, através do processo de identificação com as personagens, passamos a viver aquelas aventuras e sentir como se fizesse parte de nossas vidas, por isso, contamos aos familiares, aos amigos e colegas de trabalho sobre o ocorrido na história, discutimos os acontecimentos e realizamos projeções sobre o que virá em cada capítulo. O efeito da telenovela se dá nisso, na proposição de discussão nas rodas de conversa, ela sobrevive além do momento da sua exibição, reverberando ao longo do dia no seu público, que foi impactado e arrebatado pelas cenas dos capítulos. Portanto, a telenovela além de assistida, é comentada, tanto durante a sua exibição com as pessoas que estão à nossa volta, como também nas redes sociais, tanto que os autores das mesmas são atuantes nesses espaços da internet, como no trabalho, bar, ônibus, faculdade etc.

Em 1842, na cidade de Paris, o *Journal des Débats* começou a publicar *Os mistérios de Paris*, escritos por Eugène Sue, sendo o primeiro grande sucesso do gênero folhetim. O autor passou a incluir os desejos do público na sua história, o que fez grande sucesso, fazendo o jornal alcançar 20.000 assinaturas. Existiam os gabinetes de leitura pública que por dez soldos durante meia hora alugava exemplares do jornal (ECO, 1962). A maior parte do público só conhecia as histórias do folhetim pela leitura em voz alta de forma coletiva do capítulo diário. Nas fábricas de tabaco cubanos, essa prática só terminou com as radionovelas a partir de 1936 (MARTÍN-BARBERO, 1995). As emissoras de televisão também fazem pesquisa com o público para saber sobre a recepção das telenovelas, qual personagem agrada mais, e como o público vê a trama, e a partir disso os rumos da obra são definidos. Inclusive, existe roda de discussão na TV Globo a partir do capítulo 20 de uma telenovela, para saber a avaliação das faixas de públicos ao qual tal produto se destina. Portanto, observamos que essa relação com a audiência não iniciou-se com a televisão, mas já era uma prática desde o folhetim.

Com o grande sucesso parisiense do folhetim, em outras cidades também surgiram histórias semelhantes, como por exemplo: *Mistérios de Munique*, *Mistérios de Londres*, *Mistérios de Nápoles* etc. (TORRES, 2012). Assim, o folhetim foi se espalhando pela Europa, devido ao seu grande sucesso junto ao público.

Os Mistérios de Paris contribuíram para a Revolução de 1848⁶, pois fez o povo reconhecer sua miséria. Tanto que o governo arrumou uma forma de censurar essas obras, a partir de 1851, com a lei *Riancey*, que estabelecia uma taxa para jornais que publicassem folhetins (ECO, 1962). Jornais socialistas e operários também passaram a publicar folhetins, como por exemplo o francês *L'Humanité*, fundado em 1904 (TORRES, 2012). No período da ditadura brasileira de 1964 até 1984 as telenovelas também foram censuradas, com cortes de palavras, cenas, personagens e histórias. A telenovela *Roque Santeiro* escrita por Dias Gomes, um autor de esquerda, foi cancelada na década de 1970 pela ditadura, só sendo exibida em 1985 com um novo elenco. Esta telenovela trazia uma crítica ao coronelismo no interior do Brasil e à mercantilização da fé através de um falso santo que dá nome à trama.



Foto 1- Telenovela *Roque Santeiro* - Sinhozinho Malta e Viúva Porcina.⁷

Observando todas as características do folhetim, citadas acima, podemos apontar que a telenovela é uma atualização do folhetim do século XIX e início do XX, publicado em jornais, revistas, fascículos etc. e com a evolução da tecnologia do audiovisual, mesclou elementos do teatro, do romance, do cinema, assim encontramos as seguintes características nesse novo produto: a) uma trama principal, entrelaçada por outras múltiplas tramas, ou seja, um casal de protagonistas e suas famílias, e algumas outras histórias paralelas; b) narrativa em série, ou seja, os acontecimentos se desenrolam ao

⁶ Revoluções de 1848 ou Primavera dos Povos foi uma série de revoluções na Europa Central e Oriental que se iniciaram em decorrência de regimes governamentais autocráticos, de crises econômicas, da piora da condição financeira e da falta de representação política das classes médias e do nacionalismo despertado nas minorias da Europa central e oriental, que sacudiram as monarquias da Europa, onde ocorreu tentativas de reformas políticas e econômicas fracassadas.

⁷ Disponível em http://obviousmag.org/cinema_pensante/2015/06/roque-santeiro-um-capitulo-a-parte-na-tele-dramaturgia-brasileira.html Acesso em 14 de abril de 2022.

longo de capítulos, que podem passar de 200, com algumas mais extensas chegando a 500 capítulos; c) fragmentada – pois uma cena não termina para começar outra, e pode só continuar no outro dia; d) mudanças de acordo com a recepção do espectador – a televisão faz pesquisas com a audiência para saber como a história chega nas pessoas, assim, as histórias mais bem avaliadas ganham espaço enquanto as rejeitadas perdem; e) ganchos que prendem a atenção do público para o próximo capítulo ou semana; Tanto que as notícias e revelações dos acontecimentos feitos pela imprensa sobre determinada telenovela não atrapalham sua audiência, pelo contrário, aumenta, pois gera curiosidade no telespectador em ver tal fato se concretizando (MEYER, 2005). Atualmente a internet, e mais especificamente as redes sociais, se tornaram locais de debate dos acontecimentos do capítulo que está indo ao ar, no mesmo momento em que as pessoas assistem a trama, elas já interagem entre si, e até com os atores, diretores e autor da telenovela.

Então, a telenovela nunca foi somente para assistir, mas para ser comentada e discutida com outras pessoas. Por exemplo, as pessoas enquanto assistem uma telenovela na sala de estar, vão comentando entre si os acontecimentos do fato visto na tela. Comportamento observado na família do presente pesquisador. Inclusive, nem só com palavras, mas com olhares, e mesmo risadas, quando a cena é cômica. Por isso, agora vou usar primeira pessoa para relatar um fato da minha vida pessoal. Enquanto eu e minha mãe assistíamos a um capítulo da telenovela *Êta Mundo Bom!*, que foi reprisada no ano de 2020 no horário do *Vale a pena ver de novo*, em uma cena em que a Mafalda perguntava ao Zé dos Porcos sobre o *cegonho*, eu e minha mãe nos olhamos e demos uma risada. Assim, observamos que a telenovela é um programa que gera a necessidade de ser compartilhado com outros telespectadores, ou seja, desperta um desejo de contar e comentar os fatos ocorridos no capítulo com outra pessoa.

Retornando aos folhetins, que fizeram tanto sucesso e se espalharam pelo mundo, chegando à América e no Brasil, a seguir iremos abordar o folhetim em território nacional.

O folhetim no Brasil

O capitão Paulo de Alexandre Dumas foi o primeiro romance-folhetim traduzido e publicado no Brasil pelo *Jornal do Commercio*. Cinco anos depois, teremos *O filho do pescador*, a primeira novela nacional de Antônio Gonçalves Teixeira e Sousa.

Os folhetins passaram entre 1839 e 1942 a ser cotidianos no jornal, dando acessibilidade às novelas. Com isso, praticamente todos os escritores nacionais de sucesso no século XIX, publicaram em formato de folhetim, como por exemplo, Joaquim Manoel de Macedo, Raul Pompeia, Aloísio de Azevedo e Euclides da Cunha (SOUZA JR, 2011). Este fato também podemos conectar à telenovela, que é exibida na faixa noturna entre telejornais, assim como o folhetim em uma seção das notícias.

No século XIX, a literatura culta no Brasil está associada à literatura folhetinesca, pelo fato de o único meio de publicação literária no país ser por meio dos jornais, pois era barato, dessa forma acessível, e não existiam editoras especializadas na publicação de livros. Até mesmo romances sem a estrutura dos folhetins tiveram publicações em jornais, como por exemplo a obra de Machado de Assis, *Memórias póstumas de Brás Cubas*, que não obteve sucesso de público (CAVALCANTE, 2005). As *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, obra de Machado de Assis, foi publicada em folhetins na revista carioca *Revista Brasileira* entre março e dezembro de 1880. A obra só foi lançada em livro no ano seguinte, em 1881. Evidência do sucesso e importância histórica do gênero folhetim, que em terras tropicais esteve na vanguarda literária, chegando onde outras obras não conseguiam entrar.

Os folhetins adentram o século XX até meados de 1930, e passam a ser publicados em revistas, como por exemplo a *Fon-Fon*. Em 1917, o jornal *A Gazeta* republica o folhetim *O capitão Paulo*, ou seja, uma espécie de reprise (MEYER, 2005), como acontece atualmente com as telenovelas, vide exemplo do horário *Vale a pena ver de novo* em que a *TV Globo* reexibe telenovelas antigas, ou mesmo o canal por assinatura *Viva* dedicado a transmitir estas telenovelas já produzidas, e mais recentemente a plataforma *Globoplay* está colocando essas obras no seu catálogo de produtos para os assinantes. Outras emissoras como o *SBT* e a *RecordTV* também reprisam telenovelas nas suas tardes, a primeira exhibe clássicos de sucessos produzidos por emissoras mexicanas e a segunda transmite suas produções nacionais de maior sucesso, na última década esta tem apostado na produção de novelas bíblicas, obtendo grande êxito com algumas produções, vide o exemplo de *Os dez mandamentos*, que chegou a superar a audiência do *Jornal Nacional* da *TV Globo*. A televisão de Silvio Santos aposta em produções nacionais infantojuvenis, geralmente adaptando clássicos desse público de versões mexicanas, como *Carrossel*, *Cúmplices de um resgate*, e também argentinas no caso de *Chiquititas*.

Assim, o folhetim dura um século no país como um produto de destaque, se espalhando para outros formatos como fascículos, filmes e o seriado do cinema. Os filmes iniciam-se com os enredos da primeira fase dos folhetins, as histórias românticas, e depois chegam ao romance de vítimas, os chamados dramalhões. Isso nos permite ver que houve renovação, alargamento e constância de produção e de público (MEYER, 2005). Hoje podemos observar a continuação dos folhetins em blogs, sites, redes sociais etc. A internet atualizou o modo como o folhetim é publicado, saindo do papel e migrando para as telas. Como ocorreu no passado em que os textos dos folhetins foram para o cinema e o rádio, tema de nosso próximo tópico, as radionovelas.

As radionovelas e as *soap operas*

Em 1930, foi lançado em uma rádio estadunidense *Sonhos pintados*, primeira radionovela, que possuía duração de quinze minutos diários. A proposta do diretor foi criar um seriado diurno para atrair o público feminino e poder vender produtos para o lar, pois esta era a principal audiência da rádio nesse horário. Esta foi a primeira *soap opera* estadunidense, e assim nomeada, porque ópera era como as narrativas melodramáticas eram ironicamente designadas, e sabão, porque os patrocinadores eram fabricantes de produtos de higiene e beleza, tais quais a *Colgate*, a *Lever Brother* e a *Procter & Gamble*. Somente em 1932, que o nome *soap opera* foi atribuído a um folhetim radiofônico, era *The Puddy Family*, que possuía patrocínio da *Procter & Gamble*. Antes disso, tivemos um programa cômico chamado *Amos 'n' Andy*, em 1926, mas não se caracterizava enquanto folhetim, somente era serializado e deu muita audiência às noites, em torno de quarenta milhões de ouvintes. Imitado por outros programas similares posteriormente (HAGEDORN, 1995). Aqui inicia-se um modelo de negócio que será levado para a televisão, ou seja, a venda de produtos associados às histórias das telenovelas.

Contudo, o público das radionovelas teve grande aumento nos EUA, com obras ao final da tarde destinadas às crianças e aos adolescentes. Com a chegada da televisão, as obras migraram para esse meio, mas as primeiras tentativas foram fracassadas, pois o público não aceitava o personagem que assistia na tela, pois era diferente do que tinham imaginado. Então, a fabricante *Procter & Gamble*, decidiu produzir *soap operas* somente para a televisão, e em 1950 ocorreu a primeira tentativa com *The First Hundred Years*, com duração de um ano. A empresa continuou a produzir *soap operas*, como *Search for Tomorrow* e *Love of Life*, que permaneceram no ar trinta e cinco anos (HAGEDORN,

1995). Nas *soap operas* existe um grupo fixo de personagens, que vivem diferentes situações indefinidamente, portanto não temos uma história com começo, meio e fim (ORTIZ, 1998) aos moldes das telenovelas brasileiras que possuem determinada duração, de seis a oito meses de exibição.

A partir dos anos 1980, a indústria cultural dos EUA desenvolve uma nova forma de *soap opera*, destinadas ao horário nobre da televisão, com altos investimentos na produção. Exemplo dessas obras são *Dallas*, *Falcon Crest* e *Dynasty*, que foram colocadas na categoria de séries, mas possuem as características das *soap operas*. Ocorreu uma transformação nesse produto a partir de 1960, onde os cenários das *soap operas* haviam saído apenas das casas e passaram a ocupar outros espaços, como hospitais, a título de exemplo temos *The Doctors* da *NBC* e *General Hospital* da *ABC*, permitindo o surgimento de novas personagens e núcleos, e outras possibilidades de peripécias, indo em diálogo com a realidade estadunidense, por isso *Dallas* e suas similares, possuem diversos cenários (TORRES, 2012). Esta possibilidade se deve também à modernização da tecnologia com o videoteipe que permitiu a gravação dos capítulos para posterior exibição, antes desse invento, não era possível, por isso, as *soap operas* estadunidenses e as telenovelas latinas precisavam ser ao vivo, e por esse fato, precisavam ser concisas, pois eram transmitidas de um único estúdio, assim não cabia na história muitos cenários e personagens, pelas dificuldades de espaços e logística dos estúdios, que constituíam-se bem pequenos.

Coronation Street foi a primeira telenovela na Grã-Bretanha e na Europa, lançada no ano de 1960 na *ITV*, semelhante às histórias estadunidenses, se passava em um bairro do subúrbio, mostrando o cotidiano das famílias ali. No começo era ao vivo e posteriormente foi exibida gravada (TORRES, 2012). O cotidiano das famílias é um prato cheio para as histórias das *soap operas* e das telenovelas, a exemplo temos o estrondoso sucesso da telenovela *Avenida Brasil*, exibida em 2012 pela *TV Globo*, que traz as confusões de uma família moradora do subúrbio carioca e as mentiras envoltas na mesma. Esse cotidiano de uma família também está presente no núcleo caipira cômico da telenovela *Êta mundo bom!* foco de estudo nessa tese, que será analisado no capítulo 3.

As *soap operas* mantiveram as mesmas características ao longo das décadas, sendo elas: 1) Continuidade da intriga – a mesma família ou grupo de personagens viviam os mesmos problemas; 2) elenco permanente; 3) ritmo mais lento que a vida – os fatos demoravam para acontecer; 4) o diálogo ganha mais ênfase que a ação; 5) tratamento

sentimental. Nos primeiros tempos, a história girava em torno de uma família de uma cidade pequena, de classe média e branca, com as más ações sendo punidas e o bem vencendo sempre (FROM, 2006). A punição do mal está no melodrama, no folhetim, nas radionovelas, nas *soap operas* e nas telenovelas, como em alguns gêneros cinematográficos. No entanto, nas telenovelas brasileiras, nem sempre os vilões perdem, a exemplo disso podemos lembrar da emblemática cena da banana que a personagem Marco Aurélio interpretado pelo ator Reginaldo Faria, na telenovela *Vale Tudo* de 1988, dá ao Brasil, enquanto foge no seu jatinho para a Europa. Em 2009, na telenovela *Caminho das Índias* escrita por Glória Perez, a vilã Yvone, interpretada pela atriz Letícia Sabatella, sai livre pela porta da frente da cadeia, após subornar agentes penitenciários. Em 2017, a personagem Laureta na telenovela *Segundo Sol*, vivida pela atriz Adriana Esteves, sai da prisão anunciando sua campanha como deputada federal, entre tantos outros casos similares.

Desde o pós-guerra existia na *BBC*, uma *soap opera* chamada *The Archers*, que contava a história de uma família rural, com o objetivo de dar ensinamentos aos agricultores e à população britânica em geral. Essa história era uma radionovela que passou para a televisão, iniciou-se em uma emissora regional da *BBC* como série dramática. Em 1951 foi para a rede nacional e durou cinquenta e oito anos, com a transmissão de 15.700 episódios (TORRES, 2012). No Brasil, na década de 1970, a telenovela *Meu Pedacinho de Chão*, escrita por Benedito Ruy Barbosa, também dava dicas para agricultores, foi exibida simultaneamente pela *TV Globo* e pela *TV Cultura*, tamanho seu sucesso. E essa obra marca o início do rural nas telenovelas, fato que trataremos no capítulo 2.

Com a chegada do rádio ao Brasil surgiram os radioteatros, em que uma peça era levada ao ar em dias alternados da semana, posteriormente surgem as radionovelas, na década de 1940. Com passagem pela Argentina na década de 1930, o teatrólogo Oduvaldo Viana, sofreu influência das radionovelas produzidas naquele país. Retorna ao Brasil, e escreve roteiros e os oferece a diversas rádios, até que foi contratado pela rádio *São Paulo*. As radionovelas substituíram os radioteatros, e foram patrocinadas por empresas de produtos para a casa como *Colgate-Palmolive* e *Gessy Lever*. O sucesso foi tamanho, que a pequena rádio *São Paulo* alcançou a liderança na audiência. As ouvintes escreviam cartas e compareciam aos estúdios para ver os artistas nas saídas das gravações (BORELLE; MIRA, 1996). Aqui inicia-se o sistema de estrelas que permanecerá na

televisão, em que o público identifica o nome do ator primeiro que o da personagem. No cinema temos o caso de Amácio Mazzaropi, que as pessoas compareciam ao cinema para ver um filme em que ele estava atuando. Isso facilita a identificação com as personagens e a venda de ingressos ou e de anúncios no caso das telenovelas, que foram criadas enquanto produto comercial, da mesma forma que foram os folhetins.

Assim, não devemos cobrar da telenovela o que ela não é, ao lhe comparar com outras linguagens artísticas como o cinema experimental, esperando que aquela tenha a crítica e abordagem estética que este tem. Mas, as linguagens se afetam, e a telenovela pode apresentar propostas estéticas diversificadas do formato padrão consolidado pela Rede Globo de televisão, como observamos na segunda versão da telenovela *Meu pedacinho de chão* em 2014, que jogou com o simbolismo teatral. Porém, não é sua obrigação enquanto um produto de entretenimento. Diante disso, percebemos que as matrizes geradoras da telenovela eram tão comerciais quanto ela, pois o foco sempre foi vender os anúncios, ou no caso dos folhetins, vender o jornal.

Já na época das radionovelas, estas possuíam formatos e horários diversificados, sendo apresentadas pela manhã para o público infantil, indo ao final da noite, com o terror. Com isso, na década de 1940, elas transformaram os hábitos dos ouvintes, lançando modas e padrões de comportamento. Um exemplo disso, ocorreu em Belém do Pará, quando o bispo precisou alterar o horário da missa, pela programação da *Rádio Nacional* que apresentou *A Bíblia* durante quatrocentos capítulos (BORELLE; MIRA, 1996).

As fotonovelas

Após isso, temos a fotonovela, de origem no pós-guerra italiano, a partir do cinema. As primeiras fotonovelas eram compostas por fotos legendadas com falas de personagens dos filmes em cartaz (SAMPAIO, 2008). Assim, as pessoas assistiam os filmes e curiosas para saber mais sobre as personagens compravam as revistas com as fotonovelas.



Foto 2 - Fotonovela Stella da Editora Bloch.⁸

A editora *Vecchi* lançou em 1947 as fotonovelas no Brasil, que permaneceram até 1980. A partir de 1952, a editora *Abril* entra nesse nicho de mercado, produzindo fotonovelas. Outras editoras fizeram o mesmo, como a *Bloch* e a *Rio Gráfica*, produzindo revistas de fotonovelas. As fotonovelas com atores brasileiros foram produzidas primeiro na editora *Bloch*, como também nos anos de 1960, foi pioneira em produzir fotonovelas coloridas (CARVALHO, 2015).

⁸ Disponível em <http://asfotonovelas.blogspot.com/> acesso em 14 de abril de 2022.

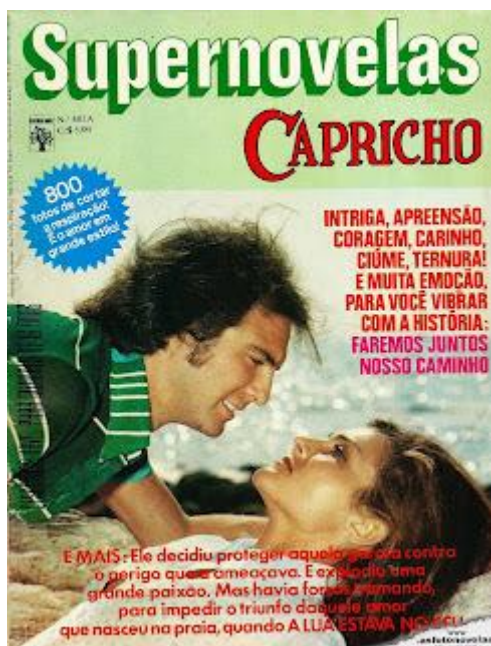


Foto 3 - Fotonovela *Faremos juntos nosso caminho* - Editora Abril⁹

A televisão e as telenovelas

A origem da palavra telenovela vem da língua castelhana, se baseando nas palavras *televisión* (televisão em português) e novela que tem o significado de romance, ou seja, uma longa história com casos de intrigas e diversos clímax (GANCHO, 1999), características herdeiras dos gêneros que a antecederam, como vimos anteriormente.

Os folhetins, as radionovelas e peças de teatro passaram na década de 1960 a ser adaptados para as telenovelas. A televisão no Brasil criou sua programação a partir do rádio, e mesmo os profissionais do rádio migraram para a TV, pois não havia profissionais formados no país para tal meio (DINIZ, 2009), com isso, a televisão das primeiras décadas tinha muita semelhança com a programação do rádio. E mesmo as telenovelas continuaram a manter a característica da fala, onde praticamente a maior parte das informações estão nos diálogos, pois as pessoas acompanham a televisão realizando seus trabalhos domésticos, como cozinhar, limpar a casa etc. como se ela ainda estivesse sendo transmitida na rádio.

Dessa forma, as telenovelas latino-americanas foram baseadas em folhetins de imprensa, *soap operas*, melodrama teatral, fotonovelas e nas radionovelas (MARTÍN-BARBERO, 1995). O modelo de patrocínio de produtos de limpeza e higiene, que

⁹ Disponível em <http://asfotonovelas.blogspot.com/> acesso em 14 de abril de 2022.

também era utilizado nas *soap operas* e nas radionovelas, foi seguido na televisão. Mas ao contrário das *soap operas* que não tinham fim, as telenovelas possuíam seu fim demarcado, como os folhetins, e anunciado como potencializador de audiência (LOPEZ, 1995), pois geralmente, os últimos capítulos de uma telenovela são os que possuem maior índice de audiência devido ao desfecho das tramas, o desmascaramento dos vilões com suas punições e a vitória dos mocinhos. Contudo, algumas telenovelas vêm modificando essa estrutura, como foi o caso da telenovela *A Favorita*, exibida pela *Rede Globo* em 2008, que trouxe uma falsa vilã e uma falsa mocinha, e na metade da trama houve essa revelação, e mudança de rumos na história, surpreendendo o público que vinha torcendo pela mocinha que na verdade era a grande vilã da trama, e enganou tanto os outros personagens da narrativa como o próprio público.



Foto 4 - Telenovela *A Favorita* - protagonistas Donatela e Flora¹⁰

A fala da autora de radionovelas e telenovelas Ivani Ribeiro esclarece bem a diferença entre telenovelas e radionovelas, pois, segundo ela, a primeira é mais emocionante, pelo telespectador poder ver a cena, já no rádio, é necessário dar explicações detalhadas, para a imaginação do ouvinte ser ativada. Na televisão apenas um gesto indica para a pessoa se sentar, já no rádio, é necessário falar “Sente-se, por favor”.

¹⁰ Disponível em <https://globoplay.globo.com/a-favorita/t/19pLYkz5mB/cenas/> acesso em 14 de abril de 2022.

Pelo fato de a rádio só trabalhar com a imaginação, enquanto a televisão dispõe de ambientação, externas, imagem, o rádio só tem a voz dos atores e sonoplastia (BORELLE; MIRA, 1996). Como diz o ditado, “uma imagem diz mais que mil palavras”, pois consegue mostrar mais em menos tempo, já com a fala na rádio era necessário narrar os cenários, as características dos objetos etc. Não que um seja superior ao outro, mas são modos de contar histórias, mas como ressalta Ivani Ribeiro, a televisão é mais rápida que a rádio, pois associa imagem e voz. Atualmente, a internet é mais veloz que as duas anteriores ao associar texto, voz e imagem aliadas à interação permitida ao público, que ao mesmo tempo que consome os produtos culturais, também produzem os seus próprios conteúdos, e comentam sobre o que assistem na TV. Então, aquele sonho que temos quando criança de entrar dentro da TV, hoje com a internet é possível. Mas isso é algo bem recente, vejamos como foi a chegada da televisão.

Início da televisão

As transmissões televisivas iniciaram-se com a *RCA (Radio Corporation of América)* nos EUA nos anos de 1920. No Brasil levou-se três décadas a mais para a tecnologia chegar, através do empresário Assis Chateaubriand, fundador da primeira emissora da América Latina e quarta do planeta, a *PRF-3 TV Tupi-Difusora* de São Paulo. O jornalista Assis Chateaubriand era dono de uma rede de mídia impressa no país, dessa forma, o advento da televisão no Brasil, se deu por meio da iniciativa privada. Caso diferente ocorreu na Europa, que foi por meio da iniciativa pública que a TV foi implementada. Contudo, mesmo com organização empresarial, e o objetivo comercial da *TV Tupi*, não houve um preparo para o lançamento da TV e sua implementação foi marcada por improvisação organizacional, empresarial e técnica (GOMES, 2011), pois não houve a formação de profissionais para a área, e foram contratados da rádio, do cinema e do teatro.

No início da televisão, os programas eram exibidos somente ao vivo, pois não existia um equipamento para gravá-los e reproduzir posteriormente. Só em 1956 que o equipamento foi lançado nos EUA, mas por ser muito caro, só chegou ao Brasil em 1960. Nos primeiros anos o videoteipe permitiu registrar e duplicar os programas, possibilitando a evolução da gravação das telenovelas (PRIOLLI, 2000). Com a possibilidade de gravação, as telenovelas puderam ter mais cenários e personagens, permitindo uma evolução de tempo, ação e espaço nos roteiros, ganhando mais dinamismo, e saindo da

narração pura entrecortada com diálogos em poucos cenários, geralmente interiores de casas e empresas. Assim, as tramas ganharam as ruas com externas em diversas localidades do país.

Sua vida me pertence, a primeira telenovela do Brasil, de autoria de Walter Forster, foi realizada por radialistas, com atores de radioteatros como Lia de Aguiar, Lima Duarte, Tania Amaral etc. Isso foi diferente nos Estados Unidos, onde os profissionais do cinema que migraram para a televisão (DINIZ, 2009). Na América Latina, a telenovela possuía um maior orçamento que nos EUA, como o cinema não era tão forte aqui, o sistema de estrelas foi gerado pela televisão, com os protagonistas das obras sendo reconhecidos nacionalmente (TORRES, 2012).

A telenovela *Sua vida me pertence* foi exibida entre 1951 e 1952, com dois capítulos por semana. Durante toda a década de 1950, o formato das telenovelas seguia esse modelo, com dois ou três capítulos semanais. Na década seguinte, o videoteipe facilitou a produção das telenovelas, pois permitia gravá-las (CARVALHO, 2015), com isso, a quantidade e duração dos capítulos aumentaram.

A *TV Excelsior* foi na década de 1960 um lugar de experimentação para o formato da telenovela, pois a emissora possuía quatro faixas de horários destinadas à apresentação desses programas televisivos (DINIZ, 2009). Os formatos de telenovela que posteriormente a Globo iria adotar, com a divisão de horário de acordo com o público da faixa, surgiram em outras emissoras que a antecederam, ou mesmo que conviveram com ela, mas que tinha mais coragem empresarial para propor novos modelos de teledramaturgia.

A telenovela *2-5499 Ocupado* de Dulce Santucci exibida pela *TV Excelsior* de São Paulo em 1963, foi a primeira em formato diário no país. Essas obras possuíam uma grande influência das radionovelas, seguindo sua estrutura folhetinesca radiofônica. Somente a partir de 1970 que as telenovelas ganham uma linguagem mais coloquial, próximo do modo de falar cotidiano, que se consolidará nas produções da *TV Globo* (ANDRADE, 2000), vide o exemplo da telenovela *O bem-amado* exibida na década de 1970.

As primeiras telenovelas eram históricas e se passavam em locais exóticos, geralmente fora do Brasil, ou seguiam o melodrama sem espaço e tempo definido. A telenovela *Beto Rockefeller* inovou em 1969, ao trazer um malandro carioca e

personagens não-maniqueístas. A presença de humor e um português coloquial foram exemplos para outras produções e emissoras (LOPEZ, 1995).

A telenovela *Beto Rockfeller* transmitida pela TV Tupi entre 1968 e 1969 foi um marco para a nacionalização da telenovela, e referência de modelo brasileiro nessa linguagem, pois trazia uma interpretação natural dos atores, uma linguagem coloquial, pequenas histórias do cotidiano, diálogos ágeis, somando-se com um anti-herói como protagonista, que era um simpático e alegre jovem que buscava se dar bem na vida através de um “golpe do baú”. Anteriormente a essa obra, outras também buscaram fugir do melodrama clássico, e ser mais conectadas com a realidade nacional, como por exemplo, a telenovela de Geraldo Vietri, *Antônio Maria* exibida em 1968 pela TV Tupi (PRIOLLI, 2000). Essa mudança não chegou nas telenovelas mexicanas que continuam a seguir o melodrama clássico, com a divisão mais acirrada entre pobres e ricos, mocinhas sofredoras, histórias mais universais, que não abordam as riquezas culturais daquele país. Ao contrário das telenovelas brasileiras, que viajaram pelas culturas nacionais e estrangeiras, visto o exemplo da telenovela *Renacer* de 1993, escrita por Benedito Ruy Barbosa, que traz a cultura cacauzeira do interior da Bahia ou *O Clone* de 2001, escrita por Glória Perez, que aborda a cultura árabe.

Com isso, ocorre a inserção de temas masculinos, cotidianos e nacionalistas nas telenovelas, mas ainda com centro na relação familiar, vida afetiva e relacional, focado na vida privada feminina (LOPES, 2003). O realismo irá prevalecer em relação ao estilo folhetinesco. Três fatores influenciarão essa mudança: 1) a busca pela modernização do país; 2) a presença de escritores brasileiros de esquerda com concepções estéticas realistas; 3) a censura do Estado sobre qual tema abordar nas obras (ORTIZ, 1998). Boa parte das primeiras décadas da evolução da telenovela no Brasil ocorre no período da ditadura militar, marcada por grande censura sobre obras artísticas, e a televisão não passou ilesa.

Em abril de 1965 foi inaugurada a *Rede Globo de Televisão*, sendo que a licença de operação estava liberada desde 1957, mas por entraves na programação e de organização, somando com a inexperiência dos seus profissionais, ocorreu esse tempo para sua organização. Então, um contrato com o grupo estadunidense *Time-Life* foi assinado pela emissora, trazendo apoio técnico, informações sobre programação, organização empresarial, contabilidade e métodos para atrair o público. O acordo teve de ser encerrado pela sua ilegalidade, mas o modelo já tinha sido adotado pela emissora, a

levando nas próximas décadas à potência na TV brasileira. Na década de 1970 a empresa criou o “padrão Globo de qualidade”, permitindo a produção nacional a se destacar no exterior (DINIZ, 2019). Atualmente, as telenovelas brasileiras são um produto reconhecido e de sucesso em outros países, com muita exportação e prêmios internacionais.

Eu compro essa mulher, escrita pela cubana Gloria Magadan foi o primeiro sucesso da *TV Globo*, que foi baseada na novela de Alexandre Dumas, *O conde de Monte Cristo*, esta que também foi sucesso nos tempos dos folhetins (DINIZ, 2009). A obra de Alexandre Dumas influenciou diversas outras produções televisivas, como por exemplo, a telenovela do horário das vinte uma horas da *Rede Globo*, *O outro lado do paraíso* escrita em 2017 por Walcyr Carrasco, mesmo autor de *Êta Mundo Bom!*.



Foto 5 - Justiceira Clara na telenovela *O outro lado do paraíso*¹¹

Gloria Magadan deixa a *TV Globo* no início da década de 1970, pois a emissora não se interessava mais por folhetins estrangeiros, e buscava se aproximar da realidade nacional, por isso, contratam a escritora Janete Clair. Isso porque a *TV Globo* já estava pesquisando a preferência da audiência, a partir do departamento de pesquisas, criado em 1971, buscando reduzir erros (DINIZ, 2009).

A *TV Globo*, observando o bem-sucedido “abrasileiramento” da telenovela realizada pela *TV Tupi*, lança no final de 1969 a telenovela de Janete Clair, *Véu de Noiva*,

¹¹ Disponível em: <https://produto.mercadolivre.com.br/MLB-1008203474-o-outro-lado-do-paraíso-vol-2-JM#redirectedFromSimilar=https%3A%2F%2Fproduto.mercadolivre.com.br%2FMLB-987056737-o-outro-lado-do-paraíso-vol-2-JM> acesso em 14 de abril de 2022.

anunciada como “novela verdade”, pois dialogava com a realidade nacional, “onde tudo acontece como na vida real”. Esta obra era uma adaptação de uma radionovela da mesma autora, que trazia um galã que era piloto de *Fórmula 1*, fazendo referência ao piloto Emerson Fittipaldi, que iniciava a carreira no continente europeu (PRIOLLI, 2000). Sendo o primeiro sucesso de Janete Clair, a telenovela *Véu de Noiva*, foi ao ar entre 1969 e 1970, no horário das vinte horas. Teve direção de Daniel Filho, com várias tramas paralelas e uma linguagem coloquial, tendo a cidade do Rio de Janeiro como cenário. Na sequência, Janete Clair escreve *Irmãos Coragem*, que conquista setenta pontos de audiência, consolidando assim o horário das vinte horas, ainda em preto e branco. *O Bem Amado* foi a primeira telenovela brasileira colorida, em 1973 (DINIZ, 2009) sendo uma peça escrita e adaptada para a TV pelo marido de Janete Clair, Dias Gomes.



Foto 6 - Telenovela *O bem amado* - prefeito Odorico Paraguaçu e as irmãs Cajazeiras¹²

A televisão no início não era acessível ao telespectador, pelo seu alto custo. Para se ter uma noção, uma década depois da implantação do primeiro canal televisivo do Brasil, somente 4,61% dos domicílios possuíam um aparelho televisor. Só nos anos de 1970 que as telenovelas entram na lista dos dez programas com maior audiência do país (Hamburguer, 1998). Isso devido ao seu alto valor, que com o passar das décadas foi diminuindo e modernizando a tecnologia, permitindo que pessoas pobres adquirissem o aparelho. Novamente farei uso da primeira pessoa para relatar um fato que entra em diálogo com o discutido acima, pois minha mãe conta que na vila em que residia no município de Estrela do Sul no estado de Minas Gerais, na década de 1970, só uma

¹² Disponível em <https://lista.mercadolivre.com.br/seriados/#redirectedFromVip> acesso em 14 de abril de 2022.

moradora possuía TV em sua casa, assim, os outros vizinhos visitavam sua casa à noite para assistir as telenovelas. Dessa forma, assistir telenovela era um evento social, em que as pessoas se encontravam para ver e discutir o assistido. A dona da casa desejava ter uma foto do ator Tony Ramos, pois era muito sua fã, e nisso observamos o sistema de estrelas discutido anteriormente.

Ao longo das décadas do final do século XX, a telenovela foi ganhando credibilidade, se tornando um local de debates de temáticas da modernidade na qual o país se inseriu. Dessa forma, direitos humanos são discutidos nas suas tramas, uma diversidade étnica é mostrada e culturas distantes são colocadas em contato, gerando discussão na sociedade (LOPES, 2003). Podemos citar a título de exemplo o caso da telenovela *O Clone* de 2001, escrita pela autora Glória Perez e exibida no horário nobre da Rede Globo, que aborda a cultura árabe, discute também a clonagem humana, o uso de drogas por jovens e o alcoolismo. *Mulheres Apaixonadas* de autoria de Manoel Carlos, exibida em 2003 pela mesma emissora, trouxe como temática a violência contra a mulher, a violência urbana, o alcoolismo, os impedimentos religiosos para o amor de um padre com uma mulher, entre outras temáticas.



Foto 7 - Protagonistas da telenovela *Mulheres Apaixonadas* - Hilda, Helena e Heloísa¹³

As telenovelas geram notícias em jornais, revistas, internet, entre outros meios. Ocorre confusão entre os atores e os personagens, que participam de programas televisivos discutindo o destino do personagem. Assim, as telenovelas geram comportamentos, produtos, identificação com personagens, produzindo novas formas de ser e estar no mundo, fazendo parte do dia a dia nacional (VISCARDE; NETO, 2012). “A novela é tão vista como falada e seus significados são o produto tanto da narrativa audiovisual, produzida pela televisão, quanto da interminável narrativa oral produzida

¹³ Disponível em <https://resumodasnovelas.online/resumo-mulheres-apaixonadas/> acesso em 14 de abril de 2022.

pelas pessoas” (LOPES, 2003, p. 30). Um fato novo ocorreu com a telenovela *A dona do Pedaco* exibida em 2018 no horário nobre da *Rede Globo*, em que a personagem Vivi Guedes ganhou uma rede social e foi garota propaganda de uma marca de carros. O acontecimento chama a atenção, pois geralmente seria a atriz que realizaria a propaganda, mas devido ao grande sucesso da personagem, a empresa fechou o contrato com a emissora para a personagem realizar o comercial. Então, temos realidade e ficção se tocando, pois vende-se um produto, mas a propaganda é realizada por uma personagem de uma telenovela, que sai da trama, e entra em um comercial. Outro ponto é que a personagem tinha uma rede social na vida real, com postagens regulares durante a exibição da trama, com isso, observamos a ficção continuar em outras plataformas, neste caso as redes sociais. Isso evidencia o quanto o ficcional impacta o real, alterando e recriando sentido e significados.



Foto 8 - Vivi Guedes na telenovela *A dona do Pedaco*¹⁴

Assim ocorre produção de agendas de discussão sobre diversos temas organizada pela telenovela para um público heterogêneo, nomeado de efeito agenda *setting*¹⁵. Dessa forma, ocorre uma abertura da vida privada familiar das telenovelas para uma discussão pública (ANDRADE, 2003). Os temas levantados pelas telenovelas da rede Globo passam a ser discutidos em sociedade, como por exemplo a doação de medula óssea em *Laços de Família* em 2001, a *síndrome de down* em *Páginas da Vida* em 2006, a imigração para os EUA, na telenovela *América* de 2005, entre tantos outros casos. Temáticas que antes não possuíam repercussão nacional, e a partir da exibição das histórias passaram a ter e ser conhecidos os problemas das pessoas que vivem isso.

¹⁴ Disponível em <https://www.mediz.com.br/a-dona-do-pedaco-vivi-guedes-chega-com-tudo-e-ganha-perfil-oficial-em-rede-social/> acesso em 14 de abril de 2022.

¹⁵ É a mídia quem determina quais assuntos farão parte das conversas dos consumidores de notícias de acordo com a teoria dos pesquisadores Maxwell McCombs e Donald Shaw, produziram na década de 1970.

Enquanto fazia estágio na graduação, lembro da diretora da escola dizer que quando, por exemplo, tinha um parto exibido no capítulo da telenovela, ela ia para a sala falar sobre, ou outras temáticas também.



Foto 9 - Helena e sua filha Clarinha na telenovela *Páginas da Vida*¹⁶

A literatura e a cultura popular realizam a narrativa da nação, formando os pilares da cultura nacional, isso influencia nossas ações e o entendimento de quem somos. Disso, temos uma comunidade simbólica ou imaginada, que compartilham imagens, símbolos, estórias, rituais etc. Ocorre uma conexão entre o individual e o coletivo, conectando vidas em torno de um sentido de nação (HALL, 2001). As telenovelas criam imaginários seja de lugares, cidades, bairros, pessoas, culturas etc. desse modo, temos a impressão de conhecer o Pantanal, o Maranhão, a Índia, pelas imagens e personagens que assistimos todos os dias na televisão, contudo vale pontuar que estas são leituras de mundos, captadas a partir de um olhar, e que pode ocorrer distorções ou mesmo desconexão com a realidade, porque a imagem na TV é tratada por especialistas para a deixar bonita. Isso não é algo pejorativo, mas faz parte da área audiovisual, a manipulação da imagem, os cortes e enquadramentos. Ao mesmo tempo, as imagens e as personagens retratadas podem gerar identificação com quem assiste e é da localidade retratada. No caso do rural, do caipira, eu vejo minha família e eu mesmo me identificando com as imagens retratadas nas cenas, e com o modo das personagens se comunicarem. Lembro que na banca de entrevista para o mestrado no final de 2017, ao conversar com uma das professoras, ela disse que a mãe dela reconhecia os familiares nos personagens caipiras da telenovela *Êta mundo bom!*.

Assistir a uma telenovela se tornou um ritual praticado por milhões de brasileiros diariamente país a dentro. Esse ato produz padrões de referências a partir das

¹⁶ Disponível em <https://www.zappeando.com.br/entretenimento/qual-e-a-melhor-novela-de-manoel-carlos-veja-lista-com-as-preferidas-e-as-criticadas> acesso em 14 de abril de 2022.

representações ali presentes, atualizando o sentido de nação e o significado do que seja uma identidade nacional (LOPES, 2003). Criamos ideias próximas do real ou estereotipadas do que é ser um peão pantaneiro, um trabalhador do MST, um vaqueiro, um ribeirinho a partir do que assistimos e dos personagens que nos afetam nas telenovelas.

A partir da exportação das telenovelas, nos outros países se cria uma idealização sobre o país produtor da respectiva obra. Assim, na telenovela exportada se vende também a ideia de um país, que pode ou não condizer com a realidade (VISCARDE; NETO, 2012). Isto é perceptível também na ideia de caipira que se formatou ao longo do século XX, e esta é a temática do próximo capítulo, onde iremos discutir a presença do caipira nas artes.

Domingos atravessou o rio, tirou o berrante, o empunhou e o tocou, assim, o gado que estava com medo da água, foi tocado pelos peões que vinham atrás, e aos poucos foram passando. Tônico achou aquilo tudo uma diversão.

— Que legal, hein vô?

— O gado sabe nada, viu fio?

— Tô adorando a viagem.

— Muito interessante mesmo. Dará uma excelente reportagem.

— Olha aquele homem ali vô!

— É um pintor, fio.

— Pois é, está pintando o moço com o machado dentro da água.

— Já encontrei com esse senhor por aqui. Gosta de pintar o cotidiano dos caipiras — explicou Jean.

— É, esses dias eu posei para ele, enquanto pescava ali no córrego do Bagre Veio. — complementou Domingos.

— O que é caipira, vô?

Domingos e Jean explicaram ao menino o que era a cultura caipira enquanto seguiam na frente da comitiva...

Capítulo 2

Meu pedacinho de chão – o encontro da comitiva com Jecas, Mazzaropis, Chico Bentos e Candinhos, quando a cultura caipira apeia nas artes

Diversas etnias formaram o Brasil com suas diferenças, seja consanguínea e de identidades, que se ramificam, se interligam, se estruturam em novas linhas e outras formas de reconhecimento. Em cada região do Brasil, ocorreu uma mistura de povos, com o desenvolvimento de características particulares surgindo assim as identidades locais. Os diversos povos foram trocando seus costumes, e passando suas descendências e colaborando para a construção da identidade nacional. Uma dessas culturas formada pelo morador rural dos estados de São Paulo, Sul de Minas Gerais, Goiás, Mato Grosso, Mato Grosso do Sul e norte do Paraná é o caipira. Fruto regional da mistura de indígenas com brancos portugueses, e depois com africanos, tem sua origem nos séculos XVI, XVII E XVIII, com a chegada dos portugueses na região e o avanço geográfico paulista. A mobilidade permitiu a agregação do território às terras da Coroa portuguesa na América, mas também a construção de uma sociedade e de uma cultura. Já haviam habitantes nessas terras, com valores sociais e culturais, mas em grupos que viviam de forma espalhada por diversas áreas do país, a chegada dos invasores portugueses altera a cultura indígena, fazendo uma mescla entre os valores e costumes de ambos que deu origem a um novo povo, com sua especificidade social e cultural. Contudo, houve uma grande escravização e dizimação do povo indígena, pois os valores europeus eram impostos como a única forma correta de vida (TEODORO, 2007). Assim, o caipira nasce da dominação, massacre e tortura de indígenas e de africanos, como em muitos outros processos de colonização, em que povos se originam em meio a derramamento de sangue.

Como eram nativos, os índios estavam completamente adaptados à terra. Seus costumes e culturas eram estabelecidos em relação com os recursos encontrados na natureza. Dormiam em redes elaboradas com fibras vegetais, frequentemente tomavam banho, hábito que passou aos brasileiros em geral. A técnica da “coivara” era utilizada na agricultura, que funciona da seguinte forma, antes do plantio se faz a queimada da roça para preparar a terra. Como meios de transporte construía canoas de troncos ou casca de árvores para navegar pelos rios e pescar. Se alimentavam com milho, mandioca, cará, inhame, pesca, caça e frutas silvestres. Produziam farinha com o milho e a mandioca; Moquecas com os peixes; também produziam pirão, paçoca e farofa de içá por meio da

terra. Consumiam frutas como araçá, jataí, jatobá, pitanga, jabuticaba, goiabas, banana, entre outras. Já de utensílios domésticos confeccionavam a cuia de cabaça, vasilha de barro, gamela de madeira, esteira, cestos pilão, peneira, colher de pau etc. Utilizavam técnicas para caça e pesca, como armadilhas para peixes, puçá, arapuca, mundéu visgo e timbó. As plantas medicinais eram a base para a medicina indígena, pois cada planta tinha uma função para determinada enfermidade. E somado a todos esses conhecimentos, temos as lendas e crenças com Saci-pererê, Curupira, Caipora, Iara e Boitatá (ANDRADE; ABREU, 1986). A partir do citado acima podemos ver o quanto as culturas indígenas contribuíram para a formação do povo brasileiro seja na medicina natural, na culinária, na agricultura, nas histórias contadas oralmente, nos costumes e hábitos de higiene, portanto, temos uma dívida histórica com esses povos originários, massacrados pela colonização portuguesa, posteriormente por fazendeiros e atualmente por empresários do campo.

A colonização pela Coroa portuguesa do Brasil tem início no século XVI, sendo os primeiros desbravadores do território, os bandeirantes, buscando as riquezas naturais e minerais na colônia portuguesa, para Portugal e enriquecimento próprio. Os bandeirantes eram de diversas origens e posições sociais, de nobres a criminosos, assim tínhamos fidalgos, militares, sacerdotes, degredados, criminosos foragidos, lavradores, artífices e artesãos. Como os homens eram maioria, houve o relacionamento com as índias, e assim surgiram os mamelucos, ou seja, mistura de português com mulheres indígenas. Como forma de sobrevivência no Novo Mundo, os colonizadores se integraram ao meio, desenvolvendo técnicas e uma cultura peculiar, seja na culinária, língua, costumes, valores, técnicas de trabalho etc. Houve a adaptação ao meio, mas o básico da cultura portuguesa prevaleceu sobre a indígena, como por exemplo, o idioma falado, português; na religião, católica, suas festas e tradições; no sistema político, jurídico, administrativo e econômico; o uso de roupas; na arquitetura das construções; na alimentação com o arroz, carne bovina, suína, leite, açúcar e no modo de trabalho na terra, com o uso de instrumentos agrícolas como machado, enxada, enxadão e arado (TEODORO, 2007). Mesmo com toda a contribuição indígena para a nossa cultura brasileira, esta não foi aceita em um primeiro momento, pois a cultura europeia foi imposta a estes, que lutaram, fugiram para o interior do país, para manter suas tradições, e mesmo com toda a imposição e silenciamento brutal e sanguinário do colonizador, os indígenas conseguiram sobreviver por quinhentos anos neste país deixando sua cultura

marcada de forma indelével em nosso povo, mesmo que muitas vezes a maior parte da população brasileira não tenha consciência que muitas coisas que usávamos e fazemos atualmente são contribuições dos povos originários, por isso a importância de projetos e de trabalho nas escolas com as crianças e adolescentes.

O ciclo das bandeiras chegou ao fim no século XVIII, e as formas de viver das pessoas de Mato Grosso, Minas Gerais e São Paulo passam por diversas transformações socioeconômicas, surgem as fazendas, que precisam de mão-de-obra para pecuária e lavoura. Por isso, a mão-de-obra escravizada dos negros africanos foi trazida para a região. A primeira opção dos portugueses foram os indígenas, mas eles morriam resistindo à escravidão ou fugiam para o interior. Com os maus tratos e os trabalhos forçados, milhares foram mortos. E no contato, infectavam-se com doenças venéreas, varíola e gripe dos brancos. Como solução, os portugueses sequestram e escravizam africanos para as lavouras da região, que posteriormente agregaram suas crenças e costumes na cultura caipira. Vemos essa herança na alimentação, como o tutu de feijão, o cuscuz, entre outros; nos instrumentos musicais; nas danças, jogos e ritmos de congada, Moçambique e jongo; no vocabulário, crenças e benzeduras. Houve a formação de novas etnias com os mulatos, que são filhos de negros e brancos, e os cafuzos, filhos de negros e índios (TEODORO, 2007). Entendemos então que o caipira se originou do encontro dolorido entre os negros escravizados, os índios expropriados de suas terras e os portugueses agressores, e que esta cultura origina-se em meio a sangue, tortura, violência de todas as formas e muita dor.

Caipira? Roceiro? Camponês? Capião? Sertanejo? Caboclo? Que nome usar para definir os habitantes do rural brasileiro? Quem é o caipira que existiu e existe na grande Caiapônia denominada por Antônio Candido? O Jeca Tatu? Chico Bento? O lavrador que derrubou as matas dos índios? O povoador de áreas fronteiriças? O cômico e crítico personagem de Mazzaropi? (BRANDÃO, 1983). A partir deste estudo, podemos dizer que o caipira é um pouco disso tudo, e ao mesmo tempo, é mais que isso, pois mesmo que a arte tente representar fielmente um povo, nunca irá conseguir, pois faz isso a partir da visão de um escritor, um diretor, um cinegrafista que capta a imagem, ou um ilustrador que desenha os enquadramentos, personagens e cenários de um quadrinho etc. Encontramos pontos de identificação do caipira no Chico Bento, no Jeca Tatu, na personagem de Mazzaropi, no núcleo caipira da telenovela *Êta mundo bom!*, pois são

personagens que habitam a roça, o campo, o sertão¹⁷, é o caboclo, o matuto, que por muito tempo no século XIX e XX habitou as zonas fronteiriças de povoação, mas com o avanço da industrialização, da pecuária e atualmente do agronegócio, migrou para a cidade, mas não deixou de trabalhar no campo como boia-fria no século XX e início do XXI e agora trabalhador assalariado. Suas manifestações culturais e religiosas continuaram e continuam na zona urbana, como por exemplo, a folia de reis, os terços de São João, os causos, a culinária, a forma de falar etc.

Com o avançar das décadas do século XX, o caipira foi passando pela rádio, discos, cinema e chegou na televisão. Com grande destaque na música, como por exemplo, Sérgio Reis, Almir Sater, Milionário e José Rico, entre tantos outros. Sérgio Reis e Almir Sater inclusive atuaram em novelas, representando personagens rurais e violeiros. Mas fato é que existe uma distância entre estes e os velhos violeiros de “moda” e “cururu”. Da mesma forma, existem idiossincrasias entre os relatos de viajantes e cronistas que escreveram de forma apressada e pouco profunda sobre os habitantes da então Província de São Paulo, e os estudos recentes que buscam compreender esse modo de vida rural, seja dos trabalhadores caipiras, como também de outros sujeitos subalternos que viveram da enxada e do arado que os primeiros relatos e estudiosos acompanharam nos séculos XIX e XX, e foram sendo substituídos pelo sitiante, colono, camarada, boia-fria e trabalhador assalariado (BRANDÃO, 1983). As relações no campo se transformaram entre os séculos XIX e XXI, alguns caipiras conseguiram se estabelecer em pequenos pedaços de terras e se tornaram sítiantes, já outros se estabeleceram como colonos em grandes propriedades. Outra prática na roça foi a parceria, em que um fazendeiro possui a terra, mas não conseguia cultivá-la, assim, cedia pequenas lavouras para agricultores plantarem e dividirem a produção com ele. Com o avanço da pecuária e das grandes lavouras, os caipiras foram sendo expulsos dessas terras, e fazendo o êxodo para as cidades, retornando ao campo como boias-frias e posteriormente como trabalhadores assalariados, principalmente no corte da cana-de-açúcar e na colheita do café. Aqui vale lembrar da personagem emblemática da atriz Patrícia Pillar na telenovela *O rei do gado*, Luana era uma boia-fria que trabalhava no corte da cana. Outro tema abordado por essa trama rural, foi o movimento do MST, onde as pessoas lutam pelo

¹⁷ O interior de São Paulo era chamado de sertão.

acesso à terra. Muita grilagem ocorreu no Brasil, e terras de pequenos proprietários foram tomadas por coronéis. Uma telenovela que retrata isso, é *Cabocla*, de 2004.

Os textos escritos no passado retrataram o lavrador caipira de São Paulo como uma figura, uma sombra na beira da estrada entre indígenas e coronéis. Mas não evidenciou a posição que este ocupa, que é a de ator subalterno da sua vida. Dessa forma, é necessário corrigir uma imagem retratada em verbetes de alguns dicionários, em impressões de Saint-Hilaire e outros viajantes, em Monteiro Lobato, a outras leituras que trazem outras visões e se contrapõem as estas, como Cornélio Pires, Maria Isaura Pereira de Queiroz, José de Souza Martins e Maria Sylvia de Carvalho. Dessa forma, entender sua identidade e modo de vida que gerou esta cultura, é o caminho a ser trilhado (BRANDÃO, 1983). Percebemos que o caipira foi colocado de forma pejorativa ao longo dos séculos XIX e XX, e só estudos, como os de Antonio Candido, Carlos Henrique Brandão e Maria Isaura de Queiróz, na segunda metade do século passam a ver a cultura caipira por si mesma, e não através de uma visão eurocêntrica que olha de cima para baixo, desqualificando o diferente, o que não segue os ditos “padrões civilizados”, onde desqualifica para dominar.

Assim, após a leitura, podemos voltar à roça e ver o caipira com nossos próprios olhos. Vendo o lugar que ele habita e sua forma de vida. Com isso, uma cultura caipira conhecida pelo pitoresco e pelo estereótipo, pode ser vista como ela realmente é. As condições do trabalho duro com a terra formaram modos familiares e comunitários de pensar, viver, ser, crer, conviver e estar no mundo (BRANDÃO, 1983). O campo é bonito? Sim, é muito lindo. Mas não é só esse ar bucólico, que muitas vezes aparecem nas histórias. Tem muito trabalho duro, onde as pessoas levantam as 4 da manhã, e trabalham na friagem, poeira, chuva e sol o dia todo, pegam peso, estão em contato com animais peçonhentos, comem o almoço frio, quando estão trabalhando longe de casa e não possuem algum fogareiro para esquentar.

No dicionário *Aurélio*, poucas palavras aparecem para definir o caipira, são elas: matuto, acanhado, sem trato na cidade e roceiro. Encontramos no mesmo dicionário, que camponês é o habitante ou trabalhador do campo; rústica e próprio do campo. Às vezes, os dicionários podem ser mais cuidadosos nas palavras, mas não ocorre melhora dos adjetivos. No dicionário *Aurélio*, temos que é um habitante da roça ou campo, com pouca instrução, modos rústicos e canhestros de convívio (BRANDÃO, 1983). O preconceito em relação ao caipira se reproduz nos dicionários, definindo e generalizando este pelos

seus modos e lugar onde mora. Os modos rústicos vêm da vida no campo, pois este não é um lugar de vida fácil, sendo um espaço bem agreste para se viver. Estamos falando aqui do caipira, não de pessoas que compram uma chácara com piscina para passar os finais de semana, que possuem acesso à internet, e tudo mais.

A pouca instrução que o dicionário afirma sobre caipira possuir, se origina da desigualdade de acesso da população mais pobre à educação, pois é bem recente os transportes públicos para levar as crianças da zona rural para estudar nas cidades. Antes, estas caminhavam horas para chegar em algumas poucas escolas rurais, geralmente com uma turma multisseriada, e uma única professora deixada sozinha na alfabetização da classe. Fato vivenciado pelos meus tios na zona rural de Estrela do Sul. Somando-se ao fato, das dificuldades de renda, e as crianças terem que ajudar a família no trabalho na lavoura. Recordo de um senhor contando, que o pai dele dizia: “Ou estuda ou come”, sobre a dificuldade em estudar.

Encontramos algumas variações de nomes regionais para definir o morador do campo, vejamos a seguir:

araruama, baba quara, babeco, baiano, baiquara, beira-corgo, beiradeiro, biriba ou biriva, botocudo, bruaqueiro, caapora, caboclo, caburá, cafumango, caiçara, cambembe, camisa, canguai, canguçu, capa-bode, capiau, capicongo, capuava, capurreiro. casaca, casacudo, casca-grossa, catatuá, catimbá, catrumano, chapadeiro, curau, curumba, groteiro, guasca, jeca, mambira, mandi ou mandim, mandioqueiro, manojuca, maratimba, mateiro, matuto, mixanga, mixuango ou muxuango, mocrongo, moqueta, mucufo, pé-dum, pé-no-chão, pioca, piraguara, piraquara, quejeiro, restingueiro, roceiro, saquarema. sertanejo, sitiano, tabaréu, tapiocano, urumbeba ou urumbeva ... (FERREIRA, 1999, p. 364).

Com isso, podemos ver que o caipira tem vários nomes para ser chamado, dependendo da região em que este está. São denominações que derivam dos seus hábitos, modos de vida, costumes e lugares onde mora, como também nomes de origens indígenas fruto da origem desse povo.

Nos dicionários especializados, ocorre pouca mudança, pois, por exemplo, Luís da Câmara Cascudo acrescenta que além de despreparado e tímido, o caipira é um sujeito de pouca confiança. Um ser que não mora em povoação, que não tem trato social ou instrução, não sabe se apresentar em público e se vestir, um habitante tímido, canhestro, desajeitado e sonso do interior (CASCUDO, 2002). Mais uma visão preconceituosa sobre

o morador do campo, que é colocado dessa forma pelo homem urbano que o encontra na cidade, longe do seu lugar de costume.

Auguste de Saint-Hilaire em sua viagem entre caipiras paulistas ao fazer sua exposição, descreve-os na cidade de São Paulo, trazendo também um relato pejorativo. Assim, diz que o nome que os moradores da cidade lhes dão, ou seja, caipira, é uma forma injuriosa, e deriva de um nome que significava “demônios malfazejos” (BRANDÃO, 1983).

Estes últimos, quando percorrem a cidade, usam calças de tecido de algodão e um grande chapéu cinzento, sempre envolvidos no indispensável poncho, por mais forte que seja o calor. Denotam os seus traços alguns dos caracteres da raça americana; seu andar é pesado, e tem o ar simplório e acanhado. Pelos mesmos têm os habitantes da cidade pouquíssima consideração, designando-os pela alcunha injuriosa de caipiras, palavra derivada possivelmente do termo curupira, pelo qual os antigos habitantes do país designavam demônios malfazejos existentes nas florestas... (SAINT-HILAIRE, 1972, p. 171).

A partir do citado acima temos a noção do quanto o diferente incomoda, e isso é um grande problema, pois as pessoas não conseguem respeitar o que não é igual ao que elas julgam bom. Essa visão pejorativa dos viajantes e das pessoas citadinas em relação ao caipira levou a esse estereótipo desse habitante do campo e a desqualificação da cultura caipira.

Cornélio Pires e Antonio Candido se esforçaram para dar uma explicação para o caipira, seja analisando o nome, pela localização geográfica, a prática do trabalho agrícola, o modo de vida e outras características (BRANDÃO, 1983). Ambos buscaram ver o lado positivo e o modo como esta cultura se estruturava. Assim definiu Cornélio Pires:

“Por mais que rebusque o ‘étimo’ de ‘caipira’ nada tenho deduzido com firmeza. Caipira seria o aldeão; neste caso encontramos o tupi-guarani ‘capiãbiguãra’. Caipirismo é acanhamento, gesto de ocultar o rosto: neste caso temos a raiz ‘cai’ que quer dizer: ‘gesto de macaco ocultando o rosto’. ‘Capiiara’, que quer dizer o que é do mato. Capiã, de dentro do mato: faz lembrar o ‘capiãu’ mineiro. ‘Caapi’ — trabalhar na terra, lavrar a terra — ‘caapiãra’ lavrador. E o caipira é sempre lavrador. Creio ser este último caso o mais aceitável, pois ‘caipira’ quer dizer ‘roceiro’ isto é lavrador...” (PIRES, 1983, p. 11).

Com sua explicação, Cornélio Pires faz uma importante definição por meio do significado do nome sobre o caipira, traçando a identidade deste através do nome e das suas ações, como o modo como trabalha. Os primeiros nomes que designaram este habitante do campo foram pensados por pessoas letradas da cidade, por isso, é desqualificado pelo que não é, diante do morador da cidade, que não trabalha com a terra. É a face oposta do homem burguês, e assim, se tornou uma caricatura, onde o primeiro é engrandecido e o camponês desqualificado. O caipira, portanto, define-se do lugar onde é habitante, que é a roça, o campo, a mata, o sertão, que são lugares diferentes da cidade, que lhe obrigam ao trabalho com a terra para sobreviver. Com isso, foi definido pelo homem urbano, por não habitar em uma povoação, como um desqualificado e despreparado. A cidade não considera sua cultura e modo de ser como civilizado, pois habita no oposto da cidade e com um trabalho muitas vezes considerado invisível. Estando no meio do caminho entre o branco e o bugre, o caboclo caipira é tido como sem trato e ignorante, que está preso no cativo da terra, ao contrário dos homens de trato, moradores da zona urbana (BRANDÃO, 1983). O que revela o perigo de definir o outro sem se lhe conhecer e dar chance para este falar. Não foi permitido ao caipira dizer sua história, pois foi silenciado nas palavras de pessoas com visão eurocêntrica, e o viu de forma breve e apressada, se achando digno de definir um povo em poucos contatos, somente olhando, mas não enxergando o contexto em que o caboclo se inseria, e muito menos dando chance para ele falar sobre si.

Segundo Antonio Candido (1975), o caipira vive em um território com certa indefinição com uma visão de mundo e formas de falar próprias. Esse mundo caipira abrange uma grande região, com variações locais, se estendendo pelas áreas de Minas Gerais, Goiás e Mato Grosso.

Pascuale Petrone coloca que os caipiras formaram uma grande civilização, pois cobriram uma extensa área no passado. Desse modo, eram lavradores que estavam na dianteira da ocupação do estado de São Paulo, e não como foram retratados por viajantes como famílias de indigentes que moravam na beira da estrada, pelo contrário, construíram bairros rurais e povoados maiores ao longo do litoral, sendo o caicara um descendente de caipira (BRANDÃO, 1983). Estendendo-se por várias regiões de São Paulo e outros estados, conforme a descrição a seguir:

passando pelo Vale do Paraíba, as serras da Mantiqueira, de Quebra Cangalha, do Mar, de Paranapiacaba; o planalto paulista; a zona bragantina; a 'depressão periférica paulista', a zona de transição entre os solos arqueanos e os solos

paleozoicos, ao longo do Rio Tietê (juntando a zona de Piracicaba, dos Campos Gerais etc.), a zona do antigo ‘Caminho do Mato’, que levava ao Sul do país e por onde passavam as tropas de muars para serem comercializadas na feira de Sorocaba; o planalto de Franca, caminho para as minas de Goiás e Mato Grosso (QUEIROZ, 1968, p. 32).

Augusto de Saint-Hilaire passou por Uberaba (Farinha Podre¹⁸), e entrou na Província de São Paulo, nos rumos de Franca, e observou os caipiras pelas estradas, fazendo anotações sobre eles em *Viagem à Província de São Paulo*, que traz em seu primeiro capítulo a descrição e a história da região. O francês fala dos mesmos sujeitos, que diversos cronistas abordaram, sendo eles: religiosos e burocratas da Coroa, conquistadores; minas de ouro e senhores de sesmarias; em relação aos bandeirantes paulistas, Saint-Hilaire fica assombrado de sua bravura e violência; também são citadas nações desaparecidas de indígenas, aldeados ou ainda livres; negros forros ou escravos. Só não aparecem os homens pobres e livres no trabalho agrícola, como também raramente são descritos em outros viajantes. Assim, nem pela questão cultural como os negros e indígenas, ou pela história, no caso de missionários, governantes, senhores sesmeiros e bandeirantes, aqueles são mostrados. Desse modo, estão excluídos da nação dos senhores e das nações de povos originários e dos que vieram de fora, que são sujeitos subalternos, mas que despertam a atenção e o respeito dos viajantes (SAINT-HILAIRE, 1972). O caipira é posto à margem, nem pertencente à terra e nem o estrangeiro que chega para colonizar, como uma velha praga, usando as palavras de Monteiro Lobato, indesejado, como a praga na roça, que deve ser eliminada. Por muito tempo, assim enxergaram os moradores da cidade em relação ao caipira, o entendendo como uma pedra no caminho da industrialização da nação.

O cronista Saint-Hilaire mostra senhores, emissários, a cultura do índio e o trabalho do negro, e só passa pelos lavradores caipiras, e não encontrando nem cultura e nem trabalho, ele enxerga o pior dos caminhos nessa passagem (SAINT-HILAIRE, 1972). Interpreta eles através de um olhar eurocêntrico colonizador, que julga o que é diferente como inferior. Abaixo trazemos uma de suas descrições sobre o caipira:

Enquanto descrevia e examinava as plantas, aproximou-se um homem do rancho, permanecendo várias horas a olhar-me, sem proferir qualquer palavra. Desde Vila Boa até Rio das Pedras, tinha eu quiçá cem exemplos dessa estúpida indolência. Esses 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

¹⁸ Sertão da Farinha Podre é como era conhecida a região entre o Alto Paranaíba e o atual Triângulo Mineiro.

ervas do campo. Obrigado pela ventania a deixar o rancho, fui procurar abrigo numa das cabanas principais, mas admirei-me da desordem e da imundície reinantes na mesma. Grande número de homens, mulheres e crianças desde logo rodeou-me. Os primeiros só vestiam uma camisa e uma calça de tecido de algodão grosseiro; as mulheres, uma camisa e uma saia simples. Os goianos e mesmo os mineiros de classe inferior vestem-se com muito pouco apuro, mas pelo menos, são limpos; a indumentária dos pobres habitantes de Rio das Pedras era tão imunda quanto suas cabanas. À primeira vista, a maioria deles parecia ser constituída por gente branca; mas, a largura de suas faces e a proeminência dos ossos das mesmas traía, para logo, o sangue indígena que lhes corre nas veias, mesclado com o da raça caucásica... Pode-se acrescentar, ao demais, que à indolência juntam eles, geralmente, a idiotice e a impolidez... (SAINT-HILAIRE, 1972, p. 45).

Através dessa descrição do viajante Saint-Hilaire, observamos o quanto o caipira é desconsiderado, sendo colocado como imprestável, sem ter uma chance de poder falar e mostrar a sua cultura, o seu modo de vida. Este não pode argumentar, foi retratado pelo de fora, como quiseram, e não deram oportunidade para este mostrar seu lado da história.

Por algumas décadas o caipira foi desprezado, e tratado como a pior das coisas. Mas posteriormente, foi valorizado e alçado ao posto de representante nacional. Pois conforme vemos na ponderação a seguir, os indígenas ou bugre, como eram chamados pelos caipiras, foram mortos ou expulsos para longe, para outras províncias da principiante república. Os africanos escravizados foram mortos, lutaram pela liberdade ou livres, restou o caipira como representante do estado de São Paulo, e posteriormente do Brasil, como na narração a seguir:

Há um momento em que os índios — “os bugres”, no dizer do caipira — estão mortos ou empurrados para longe, para outras províncias de uma república nascente. Há um momento em que os escravos estão mortos ou livres e passam de negros, segundo suas nações de origem, a pretos com quem outros pobres e subalternos dividem o cotidiano. Entre colonos europeus do café e senhores empobrecidos do cafezal, é preciso buscar um tipo de gente própria que, mesmo sem haver sido até então habitante reconhecida da história de São Paulo, seja pelo menos uma das bases da identidade da cultura paulista. Fora o bandeirante com cujos nomes é útil batizar as estradas e de cujas façanhas é necessário povoar os livros de escola, São Paulo não produziu, como outros estados, tipos-ritos de sujeitos locais, pobres e “típicos”. Personagens sem nome, ora heroicos, ora pitorescos: baianas, seringueiros, gaúchos, jangadeiros. Entre os anos do fim do século passado e, sobretudo, os do começo deste, alguns estudiosos da cultura paulista descobriram que o estado tinha como tipos o “caipira” e o “caiçara”, que é um caipira do litoral. Foi então que ele deixou de ser “uma gente” miserável de cultura invisível e se tornou o agente da cultura popular do estado. Visível, ele emergiu a objeto de estudo. Tinha virtudes, falava, usava um dialeto que era, na verdade, o porão da fala de todos. De índios e jesuítas teria aprendido cantos e danças. Criou as suas. Era enfim uma cultura a que alguns pesquisadores deram o nome de “cultura caipira” (BRANDÃO, 1983, p.23).

Os parceiros do Rio Bonito, escrito em 1957 por Antonio Candido é o estudo clássico sobre os caipiras paulistas. Nesta obra, o pesquisador analisou sociologicamente e antropológicamente como viviam os moradores do antigo município de Rio Bonito, depois denominado de Bofete. Na sua conclusão, o estudioso entende que a progressão econômica, organizacional e social ocorre no momento em que os municípios deixam o modo caipira de produção. E considera a forma simples da vida caipira uma barreira para o desenvolvimento.

O caipira paulista também foi estudado por outros estrangeiros, como o caso do estadunidense Donald Pierson no livro de 1951, *Cruz das Almas*. No capítulo intitulado *Caipira versus Cidadão*, faz a seguinte definição de caipira, a partir do seu uso na metrópole, o termo funciona como: 1) uma forma de descrição 2) um meio de ridicularização e desaprovação. Aponta que no início era só uma forma de descrição de uma população, desse modo, era uma designação aos habitantes rurais que viviam no planalto do Estado de São Paulo, para diferenciar dos caiçaras, que são os moradores rurais do litoral (PIERSON, 1951). O termo caipira é um modo de se referir aos moradores da roça e também uma forma de xingamento, de desqualificar alguém, para isso ocorrer depende do contexto da fala e da entonação.

A artista Inezita Barroso, que foi cantora, pesquisadora e apresentadora do programa *Viola Minha Viola* da *TV Cultura*, comentou sobre o preconceito contra o caipira, com as seguintes palavras: “[...] 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). As palavras de Inezita Barroso evidenciam o preconceito vivido pelo caipira ao longo das décadas colaborado por visões e construções estereotipadas a respeito do mesmo que citamos acima.

Sua cultura se diferencia das cidades grandes, e o dialeto é algo que marca esta diferença. Mas tem muitos pontos em comum com outras áreas rurais do país. Por isso, na maioria das vezes, é usado o termo caipira para os habitantes de qualquer área rural do Brasil. Contudo, é considerado o mais caipira aquele que faz o cultivo da terra (CORCOVIA, 2011). Se ligou muito o termo caipira ao rural, então todos os moradores dessa área, em diversas localidades do Brasil passaram a ser denominados assim.

Brandão (1983) pondera sobre os nomes que habitam o imaginário coletivo em relação aos camponeses, sendo tanto ilusórios como reais, ou seja, as definições que são dadas aos moradores do campo, podem ter características que dialogam com a realidade dessa população como ser uma ilusão imaginada por pessoas que desconhecem a realidade rural, e às vezes, apenas por um contato breve e superficial se julgam capazes de dizer e interpretar os caipiras. O objetivo do pesquisador é fazer uma correção da imagem realizada por estudos pouco criteriosos e pelas artes e posteriormente realizar uma explicação das condições que permitiram o surgimento do caipira. Sobre a desconstrução dos estereótipos, o autor esclarece, que os nomes para designar o caipira foram pensados por gente urbana e letrada. E foi comparado com o morador urbano, que não trabalha com a terra, assim, o caipira é visto por uma visão distorcida, que não o enxerga dentro do seu contexto (CORCOVIA, 2011). Para valorizar um teve que desqualificar o outro ao longo da história, fato que precisa e vem sendo transformado, como novos estudos em que não se sobrepõem uma visão de mundo sobre ao que se estuda, mas procura-se entender tal objeto a partir de si.

O caipira de São Paulo tem sua definição muito forte em relação ao lugar onde ele vive, ou seja, a roça, o campo, o sertão, a mata, que são lugares opostos em relação ao ritmo de vida da cidade. Possui um tipo de trabalho e cultura diferente da urbana. Temos então, uma visão civilizadora da cidade, em contraponto ao modo de vida caipira, que não reside em povoação densa, e não segue o ritmo urbano, portanto, nisso observamos o preconceito, ao não se entender o modo de vida diferente do da cidade, e assim o desqualificando, e rebaixando, a partir de um pensamento colonizador, que torna invisível todos os conhecimentos e práticas de trabalho da cultura caipira, o tornando preguiçoso e doente, ou nas palavras preconceituosas de Monteiro Lobato, a praga da terra. E temos definições simplistas, o colocando como no meio do caminho entre o branco e o bugre, como um caboclo sem trato, ignorante, considerações estas estabelecidas por senhores de terras e seus emissários (CORCOVIA, 2011).

Além dos acadêmicos, que abordaram o caipira paulista, a literatura também fez o mesmo, mais especificamente no começo do século XX, a literatura regionalista, que inseriu este personagem em suas histórias. Outro que também levantou a temática caipira, foi Amácio Mazzaropi em seus filmes. Analisando toda a presença do caipira nas artes, uma pergunta se levanta, como foi essa passagem do homem do campo para as páginas da literatura e as telas do cinema? (CORCOVIA, 2011). O caipira foi retratado como já

discutimos aqui no texto, em alguns momentos de forma preconceituosa, como fez Monteiro Lobato, mas em outros, de modo positivo, visto o caso de Cornélio Pires. Em Mazzaropi encontramos um Jeca Tatu, resquícios do Jeca de Monteiro Lobato, mas com a astúcia e coragem de Joaquim Bentinho de Cornélio Pires. A personagem de Mazzaropi luta contra os coronéis, se une aos pobres, os posseiros, as mulheres, os imigrantes etc. para defender o direito de acesso à terra, por isso, caipira sim, trouxa não.

No início do século XX, no período de modernização do país, precisou-se dizer e criar um padrão sobre quem seria a nova imagem de um genuíno e puro brasileiro, que mantinha suas raízes com base na rusticidade e na agricultura, e resistia à industrialização. Houve assim uma troca, pois no período romântico era o indianismo, que cedeu seu lugar na modernidade ao sertanismo, ou seja, a valorização do bandeirante enquanto desbravador do país (CORCOVIA, 2011). Para dar um sentido de nação e poder exercer o controle, é necessário criar mitos e histórias compartilhadas por toda a população, por isso, como ocorreu no século XIX, com o soerguimento do índio ao posto de herói nacional, como vemos nos diversos romances publicados na época, como o caso de *Iracema* e *O Guarani* de José de Alencar; percebemos no século XX que este posto será ocupado pelo homem do campo, o caipira, o caboclo, e tantas outras definições para este, que já citamos aqui. O poder se exerce tanto na esfera militar, na econômica, mas também na cultural, e ao longo da história vemos diversos exemplos disso, um caso emblemático são os EUA, com o cinema de *Hollywood*, que sempre colocou os países inimigos como vilões em seus filmes, assim, foram os russos, os chineses, os coreanos, os mulçumanos etc. Isto se deve ao grande poder de comunicação que a indústria cultural possui em dialogar com todos de uma forma instantânea, e a criar mitos e heróis, em que a população acredite e se inspire.

A situação social e política em certos momentos da história brasileira, propiciou condições para o florescimento do orgulho nativista, como aponta Enid Yatsuda, no artigo *O caipira e os outros*. No período da independência, o índio foi eleito símbolo de antilusitanismo e brasilidade, pela classe dos descendentes europeus, esta que era denominada de dominada por fora e dominante por dentro, enriquecida pela mineração e atividade agrícola. O mesmo ocorreu quando a industrialização foi fomentada pelos cafeicultores do Oeste paulista, e viram-se ameaçados pelos imigrantes, predominantemente das famílias Matarazzo, Gamba, Crespi, Diederichsen, Lundgren, Klabin etc., que tomaram frente do processo. Assim, se identificam enquanto caipiras e

caboclos, e proclamam o matuto como símbolo de resistência dos cafeicultores à cidade, do campo e à industrialização. Portanto, sem sua vontade, o caipira é colocado como dono de valores pertencentes à terra (YATSUDA, 1987). O caipira é assentado como representante de uma luta que não é a sua, mas um símbolo para unir cafeicultores frente a entrada de negociantes imigrantes. Nisso temos um nome e uma cultura usurpada por aqueles que contribuíram para a situação degradante em que muitas vezes o caipira estava imerso, e onde Saint Hilaire e outros que também o descreveram, o encontraram nas beiras das estradas, e o fazendeiro Monteiro Lobato o culpou pela sua situação. Além de suas terras roubadas, seu nome e cultura também o foram, como percebemos hoje na indústria musical, que usa o termo caipira, mas a maioria dessas pessoas nunca pegou em um cabo de uma enxada e trabalhou o dia todo em um sol escaldante.

“Matuto” foi outra referência para caipira, sendo retratado de forma preconceituosa na literatura e por pessoas que se diziam modernas. Enid Yatsuda aponta que só ocorre nos tempos recentes tentativas de desconstruir o estereótipo do matuto, devido a estudos antropológicos e sociológicos que mudaram o significado de cultura, permitindo novos ângulos de interpretação e olhar sobre o outro, o diferente, derrubando o etnocentrismo (YATSUDA, 1987).

Anteriormente, predominou no imaginário coletivo a representação que Monteiro Lobato fez do caipira, na sua personagem Jeca Tatu, que é um sujeito preguiçoso, indolente, pobre, inocente, e que fala de forma “errada”. Nascido no interior de São Paulo, Monteiro Lobato, não via qualidades positivas no caipira. O considerava incapaz tanto do trabalho como do amor, por isso, dizia que não dava conta nem de arrancar uma palmeira, e muito menos de amar Ceci, pois era incapaz muscularmente, o descrevendo com sarcasmo e ironia nos contos *Velha Praga e Urupês*. No segundo conto, diz que o Jeca Tatu é leigo em política, simplificador da vida, que não evoluiu devido ao clima do Brasil, que favorece a mandioca, e que se esta não existisse, talvez se colocaria em pé e andasse. O coloca como bêbado, e viciado na cachaça, entre outros termos pejorativos. Assim, cria um personagem para simbolizar todos os caipiras. A fala de Monteiro Lobato, ao colocar o caipira como um ser preguiçoso entra em choque com o trabalhador do campo do interior, abordado por Antonio Candido e Donald Pierson em seus estudos sociológicos produzidos muito tempo depois de Monteiro Lobato. No campo ocorrem dias de festa, mas o trabalho possui uma rotina muito intensa e pesada, principalmente na época da colheita e plantio. Por isso, é presente os mutirões, sendo uma

forma de cooperação entre os moradores para ajudar um compadre que está sobrecarregado de trabalho em sua terra ou lavoura (CORCOVIA, 2011). Diante do complexo modo de vida que o caipira está inserido, suas definições foram rasas e preconceituosas, erguendo um estereótipo da preguiça, da doença, do conformismo, que certamente de caipira, só tinha o nome, e as vestimentas. Fruto de um encaixotamento faminto por definir o outro originário do colonialismo, visto por essas paragens desde que Pero Vaz de Caminha escreveu aqui a primeira carta, em 1500.

Antonio Candido descreve o mutirão no livro *Os Parceiros do Rio Bonito*, e temos no filme *Jéca Tatu* do Mazzaropi uma exemplificação dessa prática rural. Desse modo, a casa do Jeca pega fogo e os vizinhos fazem um mutirão para construir sua nova moradia. Monteiro Lobato ignorou essas atitudes, que mostram o espírito solidário dos caipiras. Contrapondo a visão negativa de Lobato, Cornélio Pires, buscou evidenciar o lado positivo do caipira. No livro *Conversas ao Pé do Fogo*, temos em seu prefácio um comentário do escritor Afonso Schmidt, que aborda a valorização de Cornélio Pires pelos causos regionais e pela linguagem que estas pessoas usavam. Argumentando que o caipira não tem nada de vadio, mas é trabalhador e astuto, sempre levando a melhor nas situações. Fato que também observamos nos filmes de Amácio Mazzaropi, que desafia coronéis, delegados etc. sempre conseguindo sair vitorioso das peripécias (CORCOVIA, 2011). Mesmo com tamanha força das construções estereotipadas no século XX, observamos que diversos atores lutaram para desconstruir isso, um dos mais atuantes foi Cornélio Pires, que abominava a representação do Jeca feita por Monteiro Lobato.

O conto que abre o livro *Conversas ao Pé do Fogo* é *O caipira como ele é* que vem em forma de ensaio, buscando definir quem é o caipira. Observamos que para Pires, os caipiras são as pessoas dos campos, das brenhas, das montanhas, dos vales e dos seus muitos rios, ribeirões, riachos e cachoeiras. Faz uma subdivisão da caipiragem em: 1) caipira branco 2) caipira caboclo 3) caipira preto e 4) caipira mulato, dando características psicológicas e físicas para cada tipo de caipira. Estas ponderações de Cornélio Pires são a partir dos seus conhecimentos de folclorista e de vida, sendo um excelso admirador dos moradores do interior de São Paulo. Portanto, são textos pertencentes à literatura, se caracterizando como contos de humor, anedotas, não tendo em seus estudos, um certo rigor científico, pois faz generalizações das características que destina aos camponeses e com grande uso de adjetivos, como, por exemplo, dócil, amoroso, sincero e afetivo (PIRES, 2002). Cornélio Pires faz essa classificação a partir do seu contato com os

caipiras em suas muitas viagens para realizar shows pelo interior de São Paulo. Este homem foi um grande produtor cultural no início do século XX, uma época árida para agentes culturais, ele fez grandes coisas, com a montagem de companhias e turnês por diversas cidades, gravações de discos, e produção de livros sobre a cultura caipira. Na sua classificação, o caipira branco é o colono que não se misturou com as outras raças. Os caipiras caboclos derivam da mistura do português com os indígenas. Os caipiras pretos provêm dos povos africanos, que foram escravizados, mas fugiram das fazendas, e montaram seus quilombos. Já os caipiras mulatos, originam-se da mistura entre portugueses e africanos. Cornélio elabora essa divisão se baseando nos traços fenotípicos, ou seja, baseado na cor da pele. Todos esses quatro tipos de caipiras compartilham os hábitos dessa cultura, o modo de falar, de trabalho, culinária etc. com variações de acordo com a região em que estão localizados.

Enid Yatsuda discute sobre Cornélio Pires também, salientando que nas suas obras ele mostrou o lado trabalhador do caipira, mas deu grande destaque para o lado matreiro, jocosos e mentirosos. A autora questiona se isso não poderia contribuir para o estereótipo do caipira (YATSUDA, 1987). O apontamento de Enid, é relevante, visto o preconceito que o caipira sofre ao longo do século XX, contudo, vale salientar que a jocosidade faz parte dessa cultura, nas brincadeiras nas roças, nos causos, pois existem tanto causos de assombrações, mistérios, mas também cômicos, em que o caipira se mostra uma personagem esperta e satírica, não podemos deixar de lembrar de Pedro Malasartes e suas muitas aventuras, que conseguiu enganar até a morte. Portanto, trazer esse lado matreiro do caipira, como faz Cornélio Pires, não é um problema para a representação do mesmo. Talvez a grande questão esteja no preconceito contra a comédia, pois a comédia ao longo dos séculos evidenciou o ridículo do ser humano e fez uma crítica mordaz aos comportamentos sociais, tanto que foi expulsa da igreja na Idade Média, censurada na Grécia, e em tantos outros lugares e tempos como podemos observar de uma maneira aprofundada no livro *História do riso e do escárnio* de George Minois (2003), e até hoje continua a ser, visto o exemplo do canal de humor na internet, Porta dos Fundos, que já teve diversos processos em cima dos seus vídeos, principalmente por políticos. Porque o humor revela os defeitos, as mazelas, o baixo corporal, nos levando para a terra, enquanto o homem almeja a perfeição dos deuses, o cômico nos lembra que somos humanos, erramos, caímos, arrotamos, soltamos pum etc. nos rebaixa, nos derruba do trono, do céu, nos aproxima e nos lembra que somos imperfeitos, fato este que veremos

no terceiro capítulo desta tese, onde analisamos as cenas cômicas do núcleo caipira da telenovela *Êta mundo bom!*.

De acordo com Canclini, os sujeitos populares não vivem o popular com complacência melancólica diante das tradições. Em toda a América Latina, o riso é recorrido pelos povos para ter uma relação com o passado menos angustiante. Um riso de apaziguamento de uma situação difícil e dolorida, quando se ri da rusticidade, da pobreza e dos modos caipiras de ser (CANCLINI, 1997). O riso como uma fuga da dor, um unguento que alivia. É notável o sucesso do cinema cômico no Brasil ao longo da história indo desde o uberlandense Grande Otelo e seu parceiro Oscarito, os clássicos filmes do Mazzaropi que levaram multidões ao cinema, Os Trapalhões, Dercy Gonçalves, e a partir do século XXI, uma nova geração de humoristas como Paulo Gustavo, Ingrid Guimarães, Mônica Martelli, Leandro Hassum, entre tantos outros, continuam a ser as maiores bilheterias do cinema nacional. As mulheres também passaram a ocupar esse local na comédia, majoritariamente exercida por homens brancos.

Pelo que vimos acima, após sessenta anos, vemos que a imagem preconceituosa que as pessoas possuem sobre o caipira, como aquele que é brega ou tem formas grotescas, permanecem arraigadas. Mas tentativas foram feitas para quebrar isso, como no caso do livro *Os Caipiras de São Paulo*, escrito em 1983 por Carlos Rodrigues Brandão. A divisão do livro é em duas partes, com a primeira sobre o camponês caipira e na seguinte sobre o trabalho na terra (CORCOVIA, 2011).

Nas páginas finais de *Conversas ao Pé do Fogo*, Cornélio Pires apresenta um glossário de brasileirismos, onde o caipira é definido como roceiro, lavrador, que é aquele que trabalha com a terra (PIRES, 2002). Contudo, na atualidade, a maior parte dos que lidam com a terra, residem na zona urbana, e os que moram no campo, vão à cidade com muita frequência, e vão incorporando hábitos e objetos da cidade no campo (CORCOVIA, 2011). A cultura não é estática, está em constante transformação, e não é porque o caipira não reside mais na roça que deixou de ser caipira, pois carregou consigo suas práticas e costumes, que se reproduzem nas cidades e no sonho, mesmo que na maioria das vezes impossível, de retornar um dia ao campo, cantados nos versos das modas de violas, as mesmas que já denunciavam a partida do caipira para a cidade e o avanço do capitalismo sobre a roça. Talvez um dos lugares em que mais o caipira pode falar sobre si, foi em suas toadas, que contam seus causos, seu modo de vida, sonhos, desejos e medos.

Na telenovela *Êta mundo bom!* é possível observar o contato do caipira com a cidade, quando a personagem Candinho se muda para São Paulo, e percebe o quanto esta é diferente da fazenda, ou mesmo quando alguma personagem urbana visita a fazenda *Dom Pedro II* percebemos as diferenças de meio, seja no modo de falar, nas roupas que usam etc.

Na sua dissertação de mestrado, Franciele Aline Parrila fez um estudo das representações do espaço urbano e rural dos quadrinhos da *Turma da Mônica*, de Maurício de Souza fazendo uma comparação entre as personagens urbanas e o caipira Chico Bento. Pondera que a ideia de caipira foi estabelecida em meio a discussões sobre quem era o povo brasileiro, qual sua identidade, e o regionalismo paulista elegeu o caipira como o representante da nação. Dessa forma, nesse período, as imagens que a literatura havia estabelecido sobre o rural, ganhou grande força, porque foram as primeiras formas de se conhecer a sociedade nacional (PARRILA, 2006).

Desde a independência, a literatura nacional teve a preocupação de solidificar símbolos que evidenciassem as tradições do país, ou seja, mostrar qual era a imagem brasileira. Vemos isso no sertanismo romântico e no regionalismo do período realista-naturalista. Parrila aponta que a imagem dos camponeses é cheia de idealizações e estereótipos, diante das pessoas citadinas. Colocam o caipira como atrasado, incapaz e inculto, fato que fortalece a continuação de imagens preconceituosas e estereotipadas. A pesquisadora argumenta que vemos nos quadrinhos de Maurício de Souza, uma oposição tanto espacial como temporal entre o urbano e o rural, assim temos o campo ritmado pelo tempo da natureza e a cidade pelo da modernidade. No campo temos um olhar de inocência e encantamento, que pode levar para a idealização (PARRILA, 2006). É tão complexo isso, porque ao mesmo tempo que isso está presente, temos um Chico Bento esperto, que muitas vezes não se encaixa no modo de vida da cidade, mas também o Primo da cidade quando visita o sítio tem muitos problemas com o modo de vida caipira, e essa diferença entre rural e urbano é muito presente nesses quadrinhos, porque ao mesmo tempo que estão em choque, resumido pelos valores dos dois primos, se relacionam, realizam trocas e dialogam, cada qual no seu ritmo e a versão *Chico Bento Moço*, traz a chegada do agronegócio e os novos desafios do campo e dos pequenos sítiantes diante disso.

Essa forma de mostrar o rural, com esse tempo mais lento, nos leva ao passado, pois a cultura tradicional caipira se caracteriza por uma economia de subsistência, com

um calendário de festas e atividades religiosas e uma grande sociabilidade no auxílio mútuo, visto as práticas do mutirão. Desse modo, a estrutura pré-capitalista presente nos antigos bairros rurais de São Paulo está presente nos quadrinhos do Chico Bento (PARRILA, 2006). Um grande saudosismo de quem deixou o campo, está presente nas suas histórias, que trazem um passado melhor que o tempo atual, um desejo de retorno a esse tempo mítico, em que tudo era mais verdadeiro, pungente, sintetizado numa frase que ouço muito dos mais velhos da minha família, “o tempo em que o dinheiro valia”.

Néstor García Canclini, em dois capítulos (*A encenação do popular* e *O porvir do passado*) do livro *Culturas Híbridas*, aborda o folclore, e que a preservação do passado, como costumes e móveis, tem como objetivo conservar formas simbólicas e estéticas (CANCLINI, 1997). Podemos então ponderar que essa idealização do campo é um método de preservar a imagem de quem foi responsável pelo desenvolvimento do Brasil, e hoje alimenta as mesas das cidades, pois a maior parte dos alimentos vem dos pequenos produtores, já que as grandes fazendas se destinam para exportação.

Como símbolo de um lugar idealizado é descrito o campo na maioria das situações, como sem barulho, trânsito caótico e poluição, que o diferencia das grandes cidades. Por outro lado, também pode ser colocado como um lugar parado no tempo e atrasado. Devido ao atual momento de modernização da sociedade, estas definições não são reais, visto que no campo estão presentes vários símbolos e equipamentos da modernidade, como computadores com acesso à internet, antenas parabólicas, celulares etc. (CORCOVIA, 2011). Em *O espaço do cidadão*, Milton Santos pondera que com a expansão da modernidade, o que antes seria somente do urbano, se espalhou por todas as áreas, com a modernização e a industrialização do campo, ou seja, o agronegócio (SANTOS, 1987). Isto é muito nítido no meu município de origem, Estrela do Sul (MG), em que nas pequenas propriedades, o modo de trabalho manual com a terra, foi dando lugar para a agricultura mecanizada e para o agronegócio com as monoculturas do café, soja, milho e tomate, e os pequenos fazendeiros vendendo ou alugando suas terras para os produtores maiores. De tal modo, a produção de queijos caseiros, criação de animais, a pequena roça, dá lugar para as grandes plantações mecanizadas, pois os gastos com a pequena produção são altos e não compensa para os sitiantes, chacareiros, pequenos agricultores e produtores rurais, valendo mais ceder sua propriedade para um maior produzir, e estes passam a viver do arrendamento e geralmente se mudando para a cidade, só, quando muito, passando os finais de semanas na antiga residência rural.

Com a modernização do campo, ocorre uma transformação com a cultura caipira tradicional, somados a outros fatores presentes na modernidade. A chegada da luz elétrica e de equipamentos eletrônicos, o rompimento do isolamento do campo em relação à cidade, que facilita a convivência com os moradores da cidade, e a interação entre os hábitos de vida. Com a popularização do carro e com redes de transportes melhores facilita a troca. As prefeituras ao invés de manter escolas rurais também disponibilizaram ônibus para buscar as crianças da zona rural para a escola na cidade. Através do convívio diário, o isolamento e os costumes vão se rompendo e se mesclando. Por conseguinte, as mudanças materiais no campo interferem nas mudanças sociais, levando à alteração da identidade caipira (CORCOVIA, 2011). De acordo com Canclini, a cultura popular já não é representada de forma majoritária pela culturais tradicionais e camponesas. As cidades latino-americanas nas últimas décadas estão com ocupação entre 60 a 70% do total da população. O folclore perdeu a estabilidade e o fechamento que possuía no passado, mesmo nas zonas rurais, pois as relações estão múltiplas com o urbano, o turismo, as migrações, as opções simbólicas que a mídia e os novos movimentos religiosos oferecem ou mesmo pela mudança dos antigos. As migrações camponesas recentes, mesmo mantendo celebrações e sociabilidade camponesas, adquirem características urbanoideas (CANCLINI, 1997). Ocorreu uma aceleração das trocas e transformações das culturas com a melhoria dos meios de transportes, aberturas de estradas, chegada da televisão e internet, conectando os jovens e crianças de vários lugares do planeta pelas redes sociais, interferindo nos gostos e estilos de vida, e mesmo nos adultos.

Em seu artigo intitulado *Do discurso midiático à construção de uma identidade matuta: tensões entre mídia e literatura*, Arão de Azevêdo Souza argumenta que com a expansão do capitalismo nos últimos anos, permitindo a maior locomoção das pessoas, por meio de ônibus, avião e outras formas de transporte, aliada à entrada da TV e a chegada da internet, colaboraram para a pluralidade de identidades, quebrando o conceito de uma identidade unificada, integral e originária (SOUZA, 2006). A partir disso, podemos fazer uma indagação: O caipira estudado por Antonio Candido, ou poetizado por Cornélio Pires, o representado por Mazzaropi, o Chico Bento de Maurício de Souza ainda existem? Não na sua integridade, pois o campo mudou, em alguns locais ainda não chegaram todas essas tecnologias, e aquele caipira ainda mantém alguns dos seus costumes, muitos descritos por Candido, mas mesmo nessas localidades, alguma transformação já ocorreu, seja na alimentação, no vestuário etc. Porque tudo está em

constante modificação através do contato com o outro, o que vem de fora e traz coisas diferentes, e mesmo pelas condições ao seu redor que vão se alterando seja pela diminuição das águas, e conseqüente dos peixes, a proibição da caça, e a extinção dos animais, a semente crioula que não precisava de adubo, que foi perdida ao longo das décadas, o carro que substitui a carroça, a moto que substitui o cavalo etc. fato é que nem todos vão conseguir aprender a dirigir, ou acessar a internet, mas isso não os impede de conviver com essas tecnologias mediada pelas novas gerações. O ato da criança ir na escola na cidade já modifica o contexto de uma família rural, pois ela entra em contato com outros hábitos e costumes, e conta aos pais. Isso aconteceu comigo, quando criança, ao ir à escola, eu vivia em uma bolha na roça, como diriam os mais velhos, “fui criado embaixo da gamela”, pelo fato de ter viajado pouco, eles usam essa expressão.

Fazer uma definição do caipira no atual contexto, é um trabalho bem complexo. Pois o camponês do passado, isolado na fazenda e rústico nos costumes, atualmente frequenta a cidade com frequência, pode estudar tão quanto alguém da urbe e interage com os mesmos equipamentos eletrônicos que estão no ambiente urbano. Por que pensar o campo como arcaico e exótico? Por que dar uma conotação negativa para o termo caipira? (CORCOVIA, 2011). Por todo o estereótipo construído ao longo do século XX, do caipira como atrasado, doente e preguiçoso. Percebemos que as cidades brasileiras se constituíram de costas para o campo e voltadas para a Europa, considerando tudo que vinha de fora melhor que o nacional, e desprezando o que chegava do interior. O comediógrafo Martins Pena no século XIX já retrata o caipira chegando no Rio de Janeiro nas suas peças, e essa relação de estranhamento dos moradores da capital federal diante do diferente.

Ocorre uma mudança no horizonte, de acordo com Arão de Azevêdo, pois as pessoas que são de origem rural, ou tiveram contato com esses habitantes da zona rural, e construíram carreira acadêmica na cidade, levantam e valorizam o ser matuto. A identidade rural é defendida por médicos, advogados, professores universitários, entre outros, tanto na literatura popular como na poesia. Uma memória social busca e valoriza a forma existencial e os valores constituídos no espaço rural (SOUZA, 2006). Estamos fazendo nessa tese exatamente isso, e o que os autores que usamos de referência aqui, também fizeram, ao olhar para o campo como um lugar rico de bens materiais e imateriais.

Denys Cuche aponta que assim como outras identidades, a individualidade caipira, é vista e analisada pelas diferenças em relação com outras identificações, devido

ao fato de a identidade social estar centrada na diferença cultural. Nisso, Denys Cuche chama Simon para somar na defesa do seu pensamento, e defende que a identificação pode ser tanto uma imposição de uma identidade como uma afirmação. Identidade é uma negociação, uma concessão entre uma heteroidentidade ou exo-identidade que é definida pelo de fora e uma autoidentidade que é uma definição de si mesmo (CUCHE, 1999). O autor quando estuda identidades, pensa na nacionalidade, mas pensemos também no regional, no nosso caso da caipiragem. A identificação de ser caipira ou não vem do próprio indivíduo. A heteroidentidade é usada por muitas pessoas, ao definir o caipira, como exemplo, o pensamento de um morador de uma metrópole, que diz que o morador do interior é caipira, e este pode nem saber o que é e como funciona um cultivo. Para o morador do interior, de acordo com sua autoidentidade, ser denominado como caipira, pode ser indiferente, um elogio ou uma ofensa (CORCOVIA, 2011). Antonio Candido, ao retornar às cidades em que estudou, ao frequentar um supermercado recebeu ofensas de um indivíduo, que não gostou de ser chamado de caipira pelo estudioso no seu livro.

Semelhante ao que fez Denys Cuche (1999), Stuart Hall (2004) fez uma análise das identidades culturais a partir da nacionalidade, mostrando que na pós-modernidade ocorre um descentramento do indivíduo, que tem suas identidades fragmentadas, múltiplas e porosas. Pensando com suas conclusões, entendemos que o que é ser caipira se transformou ao longo dos séculos XX e XXI, haja vista a modernização do campo e a facilidade de locomoção espacial. Com Hall, entendemos e compreendemos, quando uma pessoa ouve música sertaneja de raiz sendo extremamente urbana ou um caipira que dança tecno, pois são identidades fragmentadas. A identidade é relacional (CUCHE, 1999), pois se vestir com roupas de mangá, ou ouvir música coreana, não define a identidade de um indivíduo de forma integral, mas é apenas uma das muitas que este pode assumir nas relações estabelecidas nos tempos atuais nos mundos real e virtual.

O caipira é uma nomenclatura para o morador da zona rural, das regiões de São Paulo, norte do Paraná, Mato Grosso, Mato Grosso do Sul, Goiás e sul de Minas Gerais. Alguns estudiosos e artistas colocam o caipira como abobalhado, desconfiado, grosso, preguiçoso, que não sabe se portar em público e nem se vestir (TEODORO, 2007). Já para outros pesquisadores, o caipira foi e é vítima da falta de compreensão da sociedade urbana que não o respeitou enquanto um sujeito portador de uma cultura singular e extremamente rica, tecendo análises apenas por seus traços exteriores.

Os moradores de povoações, aldeias, arraiais, vilas e cidades lançavam várias expressões contra os moradores do campo, do mato e da roça, como por exemplo, caipira, mandioca, capixaba, matuto e tabaréu. Isso mostra a diferença secular existente entre os dois espaços, pois os que moram na zona urbana e exercem determinadas profissões, empregos ou modos de vida, se veem melhores que os que lidam com as tarefas do campo, do cultivo da terra (YATSUDA, 1987). O pensamento eurocêntrico se reproduz mesmo nos lugares em que a colonização é realizada, com uma parcela da população se julgando superior a outra, por ter acesso a determinados bens econômicos.

A visão depreciativa acerca do caipira vem das ideias colonizadoras europeias, permanecidas no colonialismo interno. Os índios e os colonizados eram colocados como inferiores pelos europeus, que se julgavam superiores pela situação de dominação em relação à submissão dos primeiros. Tudo que vinha e dizia respeito ao colonizador era valorizado de forma positiva, com as qualidades de sensato e dinâmico, como também ao trabalho e ao cristianismo, vindos de uma civilização superior. Já o colonizado e o nativo eram tratados como incapazes, idiotas, preguiçosos, violentos, sujos e com modo de falar rude. Os cidadãos incorporaram essa mentalidade de superioridade colonizadora, e menosprezam o caipira, que se originou pela miscigenação do negro, europeus e índios, e por viver na zona rural, tem uma vida mais simples. Os defensores da industrialização e do progresso no século XX apontavam que por seu atraso, o morador rural era a barreira para o desenvolvimento urbano. Após o estabelecimento do capitalismo, o caipira será visto como um povo com sua cultura em declínio (YATSUDA, 1987).

A combinação de diversos elementos define a cultura de um povo, relacionada diretamente com o meio ambiente onde está. Fazem parte como elementos de uma cultura: alimentação, vestuário, relação homem-mulher, relação de parentesco, relação social, habitação, hábitos de limpeza, divisão de tarefas, práticas de cura, crenças, cantos, danças, jogos, caça e pesca, fumo, bebida, linguajar, formas de agir, comportamento, etc., características que definem o modo de viver e ser do povo de uma determinada localidade (TEODORO, 2007).

A relação geográfica influi no desenvolvimento cultural de uma região, o ambiente produz elementos de acordo com a geologia, o clima, a vegetação, que influencia na evolução dos tipos físicos e dos objetos criados naquela região. O contato de povos diferentes produz transformações e adaptações nas duas culturas. Portanto, pensando sobre a cultura caipira, esta possui uma relação com o meio ambiente no qual

se originou e nas culturas em que teve contato, dentro da mistura entre europeus, indígenas e africanos. Os europeus se adaptaram ao meio ambiente para sobreviver no Novo Mundo, se relacionando com os nativos, ou seja, os indígenas. E dessas relações, posteriormente com os africanos, gestou um povo adaptado ao local (TEODORO, 2007).

Candido aponta que neste período o caipira possuía uma forma de vida rudimentar. Na habitação, as moradias eram precárias, com ranchos feitos de paredes de pau-a-pique ou varas não barreadas, a cobertura era feita de palha, e não possuíam muitas condições de higiene. Eram construções que duravam pouco tempo, pois este povo possuía uma característica nômade, sendo apenas um lugar de refúgio. Pois na agricultura, utilizavam as queimadas, para preparar a terra para o plantio, já que as cinzas eram utilizadas como fertilizantes, mas isso ocasionava a degradação do solo. Os instrumentos de trabalho eram machado, foice e enxadas. Já o comércio não era ativo, devido às longas distâncias com as cidades. Desse modo, os sitiantes realizavam a economia de subsistência, com uma produção apenas para o consumo próprio, assim, raramente andavam para buscar outros produtos. Pela ausência do comércio, os mantimentos que sobravam em anos de farturas eram trocados nas pequenas cidades e vilas próximas. Também produziam vestimentas, utensílios e outros produtos de necessidade básica. A maior parte das coisas eram produzidas nas “indústrias” domésticas, como açúcar, garapa, rapadura, em aparelhos fabricados pelos próprios caipiras, como fornos de barro, moendas, tachos e formas de cobre e lata. O algodão era preparado nas propriedades para a confecção das roupas, com seu fio: dessa forma, cada membro da família usava determinada vestimenta – os homens usavam camisa e ceroulas, as mulheres vestiam camisa e saia, e as crianças camisolão até os joelhos. Em meados de 1830, o caipira trajava um tecido de algodão grosso, colhido e fiado em casa. Os que possuíam mais posses, vestiam surtun de baeta no inverno, que era uma espécie de colete. Nem todos usavam calças, pois eram vistas como um progresso, e a maioria usava ceroulas (CANDIDO, 1975). O caipira era quase autossuficiente, produzia a maior parte do que precisava na sua residência, ou trocava com os vizinhos, geralmente os únicos produtos que buscava fora, nas vendas, era o sal e a querosene.

Para proteger os pés, usavam precatas¹⁹, um calçado que era feito em casa, mas na maior parte das vezes andavam descalços. Para a iluminação das residências usavam

¹⁹ Uma espécie de sandália de couro.

candeeiros feitos de barro, e como combustível utilizavam azeite de mamona ou banha de porco, que eram acesos através de um tecido de algodão. Os utensílios produzidos em casa, passaram a ser vendidos, como gamelas de raiz de figueira, prato e vasilha de porunguetê, colher de pau, pote de barro etc. (TEODORO, 2007).

O lazer também faz parte desta cultura, e as Festas Juninas são um exemplo disso, que nasceram em Portugal como uma tradição, foi importada para o Brasil, com influência francesa na coreografia. Compõem as festas a quadrilha, a fogueira, inúmeras brincadeiras e tipos de comidas. O pau-de-sebo é uma das brincadeiras mais marcantes, em que um mastro em pé é colocado no meio do terreiro, e untado com sebo. Em cima do mastro fica uma prenda ou uma quantia em dinheiro, e quem conseguir subir primeiro o mastro ganha a premiação. As pessoas acreditavam no poder do fogo de espantar os espíritos maus, por isso a fogueira é obrigatória. E também serve para aquecer os festeiros, pois as festas ocorrem no período do inverno, principalmente no mês de junho. Pular a fogueira três vezes é uma tradição que dá sorte. Batatas são assadas, e as pessoas se reúnem em volta dela para contar causos, a fé dos devotos é testada ao caminhar descalços sobre as brasas e estourar bombas (TEODORO, 2007). A vida caipira é repleta de cerimônias religiosas ao longo do ano, pois este segue com afinco os dias dos santos, inclusive, antes do trabalho assalariado, nesses dias não se trabalhava. Essa religiosidade está presente na telenovela *Êta mundo bom!* como veremos nas cenas transcritas no capítulo 3, onde diversas expressões religiosas são usadas pelas personagens.

O violeiro é uma figura com grande destaque nas festividades religiosas rurais, para animar os rituais com sua música. A música é um dos fios condutores das celebrações, pois colaborava na reunião das pessoas para a organização dos festejos. É um elemento de mediação nas relações estabelecidas nas comunidades rurais. Os temas cantados no início da festa tinham cunho religioso, mas após o fim dos rituais, as temáticas das canções falavam de feitos heroicos, fatos corriqueiros e momentos épicos. Como uma forma de memorização das lembranças em versos para a população iletrada (TEODORO, 2007). As toadas caipiras narram a vida cabocla, talvez seja o grito desse povo excluído e deixado à margem ao longo do século XX.

No trabalho, a música caipira também era constante, e permitiu o desenvolvimento de ritmos e danças como pagode, catira e cateretê. Nas últimas décadas do século XX, a música caipira foi incorporada pelas gravadoras, e se tornou mercadoria na indústria fonográfica, passando a chamar música sertaneja, e deixando de ser uma

manifestação espontânea das comunidades caipiras (TEODORO, 2007), tornando-se fonte de muito lucro para os empresários, mas muitos cantores de moda de raiz morreram pobres e esquecidos depois de um grande sucesso, como João Pacífico²⁰.

A contação de causos²¹ em reuniões entre compadres e amigos era outra forma de divertimento do caipira. Pessoas iniciavam a contar um caso pela manhã e não havia finalizado a história na hora do almoço. As temáticas dessas narrativas falam de bichos, santos, milagres e histórias de Pedro Malasartes. Sendo uma forma de instrução e controle social. Por isso, os mais jovens temiam e respeitavam os mais velhos, e as “Leis de Deus” (CANDIDO, 1975). Os causos transmitem o pensamento, a ética e a moralidade de um povo, são pedagógicos na oralidade presente na cultura caipira.

Também temos as lendas, que são histórias que habitavam as mentes do povo do campo, e os cidadãos acreditam ser superstições, por não fazerem parte do seu contexto de vida. As lendas e crenças foram histórias criadas para agir como método de repreensão para os caipiras. Por isso, amedrontavam as pessoas, e exerciam controles sociais, pelos seus relatos do sobrenatural, passando as culpas humanas a divindades, justificando assim fatos inexplicáveis ocorridos. Dividiam-se em histórias gerais e locais, com variação de temas de um lugar para outro (CANDIDO, 1975).

A religião se faz presente na vida agrícola, na pesca, caça e literatura oral. Esconjuros e promessas eram ligados com simpatias e magias: pois as pessoas creem que curam e afastam males, garante boa colheita e coleta de alimentos. Ocorria misturas de talismãs e rezas, com ervas em associação com os animais. Os talismãs serviam para proteção. Como exemplo, temos o “bentinho”, que era utilizado preso em uma unha de gato ou dente de quati. Uma base mágico-religiosa estava presente na medicina. Assim, ocorre uma combinação entre o racional e o mágico, pois não ocorre separação entre as curas das benzedadeiras e da farmácia, que vem da mistura das culturas indígenas, portuguesas e africanas. Desse modo, temos uma mestiçagem das crenças e tradições africanas, com as plantas medicinais indígenas e a ciência europeia. Portanto, para se curar uma enfermidade podia ser buscado um farmacêutico, ou em casos graves, um médico, mas também um benzedor, curador, como também se fazia promessas aos santos.

²⁰ Apelido de João Baptista da Silva, nascido em Cordeirópolis em agosto de 1909 e falecido em Guararema em dezembro de 1998, era compositor de moda caipira, sendo autor da famosa canção *Cabocla Tereza*. Disponível em <https://www.lettras.com.br/joao-pacifico/biografia> acesso em 04 de abril de 2023.

²¹ Histórias contadas pelos caipiras.

Os benzedores realizavam rezas não apenas para enfermidades, mas para outros problemas da vida, e usavam remédios à base de ervas. Os curadores por sua vez, faziam curas milagrosas com água benta ou rezas, e, portanto, não aceitavam na maioria das vezes dinheiro, mas apenas presentes e agrados. A medicina floral era outro método de cura. Ervas eram utilizadas para produzir xaropes, antiofídicos, purgativos para cólicas, fraqueza estomacal, asma, ataques etc. (CANDIDO, 1975).

A promessa ao santo está presente na telenovela *Êta mundo bom!* pois a personagem Eponina coloca Santo Antônio de cabeça para baixo no poço de água para pedir um casamento, visto que este é conhecido como um santo casamenteiro. E também pede ao Santo Expedito para o marido conseguir ter relação sexual com ela. Percebemos assim, diversas características da cultura caipira expostas na telenovela.

Como arma, o caipira usava a espingarda Pica-pau, tanto na caça para a obtenção de carne como na defesa pessoal. O abastecimento da arma era com pólvora crindiúva, que para sua produção, era necessário ser cortada no mato, seca, enterrada, e depois picada, assim era feito um carvão bem fino, que se misturava com enxofre e salitre, para ser pilada e peneirada. Para fazer as balas se derretia o chumbo, e despejava em pequenos orifícios no chão, para se ter o tamanho que desejava. Candido aponta, que os homens eram destemidos e violentos, com a ocorrência de assassinatos frequentes. Essa violência vinha dos costumes da atividade agrícola seminômade e ao isolamento dos povoados, sendo que alguns caipiras habitavam em regiões ermas, ou em cabanas solitárias, ou com algum pequeno grupo, mas na maior parte das vezes isolados de vizinhos. Isso proporciona uma economia fechada (CANDIDO, 1975).

Para se alimentar, o caipira usava os recursos naturais. Com uma alimentação farta nos primeiros séculos, com carne suína, bovina e cereais, como milho, trigo, feijão, além da mandioca etc. Mas a variedade de alimentos não era muita. De acordo com o local, variava a diversidade alimentar, no caso de São Paulo, o caipira tinha uma dieta baseada em leite, frutas, verduras e legumes. Com o tempo, sua alimentação se constituiu de três alimentos elementares, o milho, o feijão e a mandioca, que depois, é substituída pelo arroz. Os três primeiros são alimentos herdados da cultura indígena, mas o preparo se adaptou ao modo culinário português. Com o milho, era possível fazer várias iguarias, como comer verde na espiga, de forma assada ou cozida, também era feito mingau, bolo, pamonha, curau ou misturado com outros itens. Com ele seco, era preparada a canjica, a pipoca e a quirera. Também era moído, se transformando em fubá para fazer broas,

bolinhos e biscoito. No caso da mandioca, o conhecimento da cultura indígena serviu de base para a confecção de pilões, peneiras, fornos de barro, monjolos, moinhos d'água etc. (CANDIDO, 1975). Esses objetos são vistos no cenário da fazenda Dom Pedro II na telenovela *Êta mundo bom!*, como podemos observar no print abaixo de uma cena do capítulo 1 da trama.



Print 2 - Cozinha da fazenda *Dom Pedro II*

O caipira integrou na sua alimentação vários tipos de cará, batata-doce, abóboras, verduras como chicória e couve. Em relação aos temperos, ocorreu uma mescla entre os da terra e os portugueses, como a pimenta, que servia como adubo para os indígenas e se tornou um tempero com grande apreciação. Usou-se muito o toucinho, vindo da criação de porcos. A cana permitia a feitura de rapadura, garapa, aguardente, açúcar. A garapa no século XIX, começou a ser consumida na mistura com o café. Só o sal que vinha de fora, e permitia a sociabilidade entre grupos, para sua obtenção (CANDIDO, 1975).

Além de produzir alimentos na propriedade, o caipira também realizava coletas de produtos naturais como palmitos, frutas como goiaba, maracujá, jaracatiá, banana, pitanga etc. A caça era praticada, pois nem todos tinham rebanhos suínos e bovinos, que é uma herança da cultura indígena. Os animais mais caçados eram aves como nhambus

ou inambus, macuco, já os mamíferos eram cotias, pacas, porco-do-mato, quatis, capivara etc. Nos brejos, lagoas e campos capturava-se codorna, perdiz, saracura, marrecas, frango d'água, veados, patos, tatu, lagarto etc. Além de se praticar a caça para a alimentação, também era lazer, e defendia as propriedades dos animais selvagens, que podiam atacá-la. A pesca ainda era uma prática para conseguir carne (CANDIDO, 1975). Na telenovela *Êta mundo bom!*, Zé dos Porcos coleta ovos de codorna na mata para Eponina dar ao marido para melhorar sua energia na cama, ou seja, falando em linguagem popular “dar no coro”. Com isso, vemos o hábito da coleta caipira retratada na obra.

A cultura caipira também é marcada pelo vestuário, que se transformou ao longo das décadas, e atualmente o homem usa de acordo com a idade, calça de tecidos leves, geralmente os mais velhos. Mas o jeans é utilizado com frequência, principalmente em festas, pelas novas gerações. Camisa de manga curta ou comprida, sendo a camiseta pouco usada. Muitos usam chapéu de palha ou couro e o boné pode ser usado no seu lugar, também calçam botinas ou botas de couro. As calças de tecidos leves vêm dos tempos que a roupa era feita em casa, e o jeans ainda não existia. O mesmo se dá com a camisa em relação à camiseta. Já a botina e o chapéu são essenciais, a primeira para proteger os pés dos espinhos, picadas de cobras e orvalho, sendo mais resistente do que outros calçados ao trabalho no campo, já que a maior parte do trabalho no campo é ao ar livre, já o segundo é para guardar a cabeça do sol. As mulheres usam saias, vestidos, blusas, camisas, camisetas e calças de diversos tipos de tecidos, o lenço na cabeça para proteger do sol geralmente pelas senhoras mais velhas, que pode ser substituído pelo boné pelas moças (LINHARES, 2005). Essas regras de vestuário não são gerais, pois jovens podem usar calças de tecidos leves e senhores usam jeans, mas é o que mais se vê nas pequenas cidades. Podemos observar no print abaixo de uma cena do capítulo 4, a roupa de dois personagens da telenovela *Êta mundo bom!*, Mafalda e Zé dos Porcos. Observamos os elementos citados acima sobre as vestimentas dos caipiras presentes na caracterização das personagens.



Print 3 - Figurino caipira das personagens na telenovela

Um dialeto próprio com características peculiares e marcantes foi desenvolvido pelos caipiras. Mas sua linguagem não deve ser considerada errada, pois é uma variação linguística da língua portuguesa, fazendo parte da identidade deste povo. Os dialetos originam-se das diferenças entre região, território, classes, sexo, idade, grupos sociais e mesmo da evolução da língua (CEREJA, 1999). Na fala do caipira temos a mescla da língua portuguesa do europeu com o tupi dos indígenas que viviam na região na época da colonização, com isso, nasceu primeiro o “Nheengatú²²”. Os portugueses ordenaram na colonização do Brasil a sua língua como obrigatória, mas os indígenas não conseguiram pronunciar o português de forma correta, ou seja, seguindo a forma como os portugueses a pronunciavam, principalmente algumas sílabas e letras, assim a língua foi sendo moldada a seu modo de falar e se expressar, com reduções ou abreviações de palavras, somadas a omissões de concordâncias numéricas. Como exemplos, temos as palavras com R ou LH, que tiveram sua pronúncia adaptadas: porta ficou póita, colher virou cuié (TEODORO, 2007).

²² Língua indígena brasileira proveniente do abanheém (língua falada pelos índios do litoral brasileiro na época da invasão pelos portugueses). Conhecida também como tupi moderno. Durante os séculos XVI a XVIII foi a mais falada no Brasil, tanto pelos índios como pelos portugueses. Foi-se transformando devido à influência de novos e mais numerosos colonizadores europeus e pela atitude do governo de Portugal em proibir seu uso. Disponível em <https://pt.babbel.com/pt/magazine/nheengatu-a-lingua-nao-tao-perdida-comum-dos-indios-dos-escravos-e-dos-jesuitas> acesso em 04 de abril de 2023.

As modificações ocorridas com os caipiras são evidenciadas pela estudiosa Maria Isaura Pereira Queiroz nos seus seguintes textos: *O sitiante Brasileiro e as Transformações de sua Situação Econômica, Bairros Rurais Tradicionais e A posição Social do Sitiante na Sociedade Global Brasileira*. A pesquisadora mostra a trajetória de mudanças econômicas e sociais que atingiram o camponês desde a colonização até o século XX, em que o êxodo rural impacta com maior força os caipiras, o levando a habitar a cidade. A autora divide o povo brasileiro em dois tipos: senhores e escravos na época da escravatura; fazendeiros e parceiros após a abolição em algumas localidades, com posições sociais bem delineadas, sem meio-termo entre os dois. A vida econômica brasileira se dividia em duas formas desde o período colonial: 1) Economia de abastecimento, doméstica, fechada, na qual os produtos produzidos se destinavam à subsistência, com os que sobravam trocados nas vilas e pequenas cidades por tecidos, sal, vinho, pólvora e aguardente, o dinheiro em espécie era pouco utilizado. Com uso de mão-de-obra familiar, em que a família trabalhava unida nesta economia. 2) Economia comercial, com a produção voltada para a exportação, que avançou sobre o espaço da primeira, fazendo o caipira deixar de produzir os gêneros básicos de primeira necessidade para o sustento da família, e passar a produzir poucos produtos, buscando uma melhora financeira (QUEIROZ, 1968). Nas representações do caipira nas artes, encontramos um exemplo da primeira situação na família de Chico Bento de Maurício de Souza e na segunda, no fazendeiro criador de gado Zé Leôncio na telenovela *Pantanal* de Benedito Ruy Barbosa.

A pesquisadora exemplifica no texto *Bairros rurais tradicionais* as mudanças que a economia comercial realizou na sociedade rural, com uma pesquisa no município de Itariri, no bairro da Igrejinha, na zona do Rio das Pedras, que no início era formado por indivíduos consanguíneos distantes ou próximos. Existia pouca hierarquia, e as posições sociais não vinham por bens, mas pela idade, experiência de vida, de trabalho e parentesco com pessoas de prestígio. Nessas localidades, o parentesco era de suma importância, com o reforço pelas relações de compadrios. Os habitantes do Rio das Pedras estabeleciam relações com pessoas que vinham de fora para trabalhar em sítios de japoneses na região. Mas eram raros e ocorriam de forma seletiva. As atividades religiosas marcavam e influenciavam as relações grupais, de forma intensificada. É salientado o trabalho em mutirão, que é uma ajuda mútua entre os vizinhos, em um trabalho coletivo. Contudo, com o tempo, cada um foi arrumando seu emprego, e a família que trabalhava

unida no campo, se desmembrou. Assim, o aparecimento de novos padrões socioeconômicos quebrou a solidariedade entre os vizinhos, devido à mudança do sistema de produção local, que antes era para subsistência e foram destinados à comercialização de forma total. Havia uma predominância de destino ao mercado, mesmo que as famílias plantassem para o consumo próprio, o que levou ao desaparecimento dos mutirões e que cada unidade familiar realizasse seu trabalho de forma individual. Os produtos de subsistência passaram a ocupar pequenas áreas, e as plantações de vagem, quiabo e banana ocuparam as áreas de plantio principais. Houve então um abandono das grandes roças de milho, mandioca e feijão, pois surgiu um padrão de produção destinado ao mercado baseados no cultivo da banana. As relações do caipira com a cidade começam a se aproximar neste exemplo das transformações na zona do Rio das Pedras. Com isso, o caipira necessita dos produtos urbanos, e a cidade precisa do que o campo produz, ocorrendo um complemento entre as duas formas de economia (QUEIROZ, 1968). Porque em um período anterior o caipira frequentava pouco as cidades, pois tinha quase tudo que precisava na sua residência ou na troca com os vizinhos. Existe uma grande solidariedade entre a vizinhança, e tudo que um planta é compartilhado com o outro. Um exemplo é quando se mata um capado em um sítio, estes saem levando uma “porvinha” de carne para os vizinhos, ou seja, uma provinha, que é nada mais que um pouco de carne fresca. E os vizinhos quando matam o seu capado também distribuem aos mais próximos. Isso acontece também quando se faz pamonha etc.

A situação dos caboclos do Sertão de Itapeçerica é narrada no texto *A posição social do sitiante na sociedade global brasileira* (QUEIROZ, 1968), que deixaram a agricultura e se tornaram carvoeiros, terminando por morar na cidade. Evidenciando a expansão das cidades, a exploração sofrida pelos caipiras na venda dos seus produtos aos atravessadores e com isso a perda da qualidade no nível de vida. Ocorreu uma alteração do estilo de vida destes, e que piorou com a degradação econômica, passando de produtores de carvão a miseráveis consumidores, e a pretensa integração econômica, se tornou subordinação, levando o caipira à miséria, pois as oportunidades da cidade não são as mesmas do meio rural (TEODORO, 2007).

Com essas transformações no modo de vida do caipira, este se vê obrigado para sobreviver a buscar novos modos de vida. Por seus valores tradicionais, preferia um subemprego, que lhe dava autonomia e independência a um trabalho assalariado que exigia disciplina, que não fazia parte do seu contexto no campo. Alguns conseguiram

êxito e ascensão social, com alcance de autonomia, já outros não, acabando em situações de miséria e desesperança precárias. Com as mudanças sociais que envolveram o caipira, o sistema capitalista englobou algumas tradições rurais. Temos pontos marcantes no sistema de diversão, com um ponto alto nas modinhas, que adentraram o mercado capitalista, transformando em música sertaneja. A moda de viola era a toada típica caipira, vista nas manifestações de cunho religioso (TEODORO, 2007). Cantar é um dos costumes corriqueiros do caipira, que canta durante o trabalho e ao fim desses, quando se termina de capinar uma roça de milho, os lavradores arrancam um pé de milho e vêm cantando com ele até chegar na casa do dono da lavoura. Ali eles realizam a dança da enxada, em forma circular com um narrador no centro entoando a narrativa de uma caçada e os companheiros que estão na roda e batem a enxada uma na outra repetem em coro, dando respostas para a fala do puxador.

Na década de 1920, após Cornélio Pires, outro descendente dos caipiras que chegou com sua música na capital paulista, foi João Batista da Silva, o João Pacífico, que veio em 1924, aos 15 anos de idade, em busca de trabalho nas fábricas do bairro da Barra Funda na capital paulista. Levou sua viola nas costas, e ficou famoso em todo o Brasil por suas apresentações em circos, programas de rádio e pelos discos que gravou. Viu a trajetória de transformação da moda caipira, pois viveu até os 90 anos. Dos seus sucessos podemos citar *Cabocla Teresa*, *Pingo D'água*, *No Mourão da Porteira*, que eram ouvidos no rádio ou nas quermesses pelo toque da viola. Com a fama de João Pacífico, multiplicaram-se gravadoras de discos e emissoras de rádio, as sessões dos circos lotaram, mas os programas de auditório das décadas de 1950 roubaram os públicos destes, com a chegada da televisão. Sérgio Reis e Chitãozinho e Xororó regravam seus sucessos. Contudo, mesmo com sua grande fama, foi homenageado, usou terno de linho e pisou em tapetes vermelhos, mas foi esquecido, morrendo isolado e pobre em Guararema, em dezembro de 1998, a 80 Km de São Paulo (TEODORO, 2007). A trajetória de João Pacífico exemplifica o êxodo rural pelo qual o caipira passou indo trabalhar na cidade.

As músicas de João Pacífico, ao chegarem na cidade foram modificadas e levando a uma descaracterização nos anos de 1980, que também foi uma transformação que ocorreu na música caipira, passando para um pop-sertanejo ou um sertanejo-pop, influência também das grandes gravadoras. Ocorreu uma passagem da música com expressão da alma do povo e uma arte singular, para se tornar uma indústria com muito dinheiro, fama e vendagens enormes. Toneladas de equipamentos tomaram os lugares das

violões de dez cordas dos antigos cantores, e milhões de discos foram vendidos. Houve uma mudança de pensamento, pois os primeiros violeiros sonhavam em comprar uma simples casa de moradia, e agora desejam fazendas e todos os modos de consumo. O objetivo mudou, pois não queriam mais ser reconhecidos no estado ou no país, mas sim no mundo inteiro (NEPOMUCENO, 1999). A globalização abarcou a música caipira, tornando-a um produto rentável, e transformando os sonhos dos cantores, a mesclando com a cultura *country* estadunidense.

Na década de 1980, uma das alterações que marca a música caipira, é a influência da figura do *cowboy* estadunidense. Esse perfil musical e figurino foi assimilado pelas duplas e cantores sertanejos, fomentado por produtores do *pop show*. As mudanças visuais são perceptíveis nas duplas sertanejas, como, por exemplo, Chitãozinho e Xororó, que deixou de lado a viola, a camisa xadrez e o chapéu de palha, adotando a guitarra elétrica, cabelos compridos e instrumentos elétricos, se aproximando das bandas de rock. Com isso, essas duplas só conservaram da música sertaneja-raiz o estilo de cantar em dueto (NEPOMUCENO, 1999).

Com as mudanças ocorridas na música caipira, a definição do que é ser caipira varia de músico para músico. Portanto, não é preciso ser nascido ou criado na roça para ser caipira ou sertanejo, mas sim, é uma questão de gosto, expectativa, escolha ou herança cultural. Então, existem dois polos para o artista escolher: entre manter a tradição e realizar shows para plateias pequenas ou deixar a viola e formar uma banda adotando o ritmo dos rodeios, misturando com rock para chegar na pop sertaneja, para atingir milhares de pessoas (TEODORO, 2007).

O rural possui uma nova rede de representações e práticas envolvendo o público de massa através do entretenimento, tais como as festas do peão, os rodeios, somados com feiras, exposições, festivais musicais, shows com duplas sertanejas, rituais cívicos, eventos esportivos, religiosos, entre outros eventos do campo. Com isso, temos novas formas de sociabilidade, com uma expansão do consumo de símbolos rurais, tanto em espaços urbanos como em campestres. Para reforçar isso, temos a contribuição de programas exibidos na televisão, no rádio, de revistas especializadas, da indústria fonográfica, da publicidade, da internet, e também da moda, com o vestuário *country*, além do consumo de peças artesanais rurais para decoração no estilo rústico, seja em casas, restaurantes, hotéis, lojas etc. Com isso, vemos que o rural hoje não está somente no campo, sendo indefinida a sua presença, devido à sua difusão no consumo pela cultura

hegemônica (ALEM, 2005). Atualmente ser caipira se tornou moda, mas não o caipira simples descrito por Antonio Candido, mas o caipira mesclado com o *cowboy* estadunidense.

O crescimento do número de rodeios e dos outros eventos citados acima na década de 1990 evidencia a expansão da ruralidade caipira-sertanejo-*country*. Em todos esses eventos em consórcio, a principal forma de assegurar o público é através de shows de artistas populares, principalmente duplas sertanejas. De tão difundido que se tornou o rodeio, em muitos lugares, é parte de comemorações cívicas e festas locais, principalmente dos aniversários das cidades. O circuito *Espora de Ouro*, produzido em parceria com as Organizações Globo em 1991, criou um campeonato nacional de rodeios, com duração de cinco meses, passando por sete cidades do interior de São Paulo, Minas Gerais e Goiás, que também realizavam exposições e feiras rurais de grande relevância. A iniciativa foi copiada por outras emissoras e empresas que trabalham com mídia. Isso mostra um grande projeto de expansão da representação caipira-sertanejo-*country* no país. Os produtores de rodeios veem nestes um filão mercantil como o carnaval e o futebol (ALEM, 2005). As manifestações típicas da cultura caipira, como as modas de viola, a catira etc. sofreram uma espetacularização, padronização e massificação com um objetivo comercial como percebemos com o exemplo dos rodeios.

Os rodeios foram outra assimilação pelo caipira de diversão de raiz estadunidense. A origem dos rodeios nos EUA, ocorre no século XVII, por influência mexicana e espanhola. Os primeiros rodeios no Brasil, na década de 1950, surgem em Barretos, no interior de São Paulo. Isso ocorreu, pela cidade de Barretos ser passagem dos boiadeiros que percorriam o país transportando gado, e paravam no município para descansar. Enquanto isso, para se distraírem, expunham suas habilidades no trabalho com o gado. Diante disso, um grupo formado por 19 homens, que possuíam relação com a agropecuária local, no ano de 1955, formaram o clube *Os Independentes*, com a meta de arrecadar fundos para entidades assistenciais através de ações e festas. Em 1956, embaixo da lona de um circo velho foi feita a *1ª Festa do Peão de Barretos*. Onde os peões mostravam suas habilidades frente aos animais. Com o avançar dos anos, o número de participantes foi aumentando, e Barretos virou a principal cidade de rodeios do Brasil, em que os peões vão buscar fama, prêmios materiais ou em dinheiro. A partir da década de 1960, ocorre uma transformação dos peões rurais, que se tornam competidores de rodeios, e percorrem o país em busca de prêmios. A fama da festa já havia se espalhado pelo

Brasil, com a participação de vários estados e de países da América do Sul como Argentina, Uruguai e Paraguai (TEODORO, 2007).

A festa de Barretos se tornou um show no fim do século XX, com imagens fantásticas da competição espalhadas pelo mundo. A feira comercial da festa de Barretos possui uma grandiosa infraestrutura, é atualmente um dos eventos countries com maior público do mundo, usam toneladas de equipamentos para os shows, e na competição por prêmios milionários participam várias equipes de rodeios brasileiras. Palcos e arenas são lotados com atrações internacionais e nacionais. Copiando o modelo da festa de Barretos, outras cidades passaram a realizar eventos parecidos ao longo do ano, como Jaguariúna, Fernandópolis, Americana, Rio Verde e São José do Rio Preto.

É um evento que teoricamente seria para o público morador do campo, mas a maioria dos participantes e espectadores habitam a cidade. As comidas, roupas, adornos e os eventos em si nada lembram a cultura caipira de raiz, o que revela as mudanças que ocorreram com a cultura caipira, que passou em cada região, por transformações mais rápidas ou lentas, conservando pouco das tradições primárias e raízes. O capitalismo incorporou o caipira, o tornando consumidor da cultura de massa, deixando de lado suas tradições (TEODORO, 2007).

Após falar do surgimento da cultura caipira e de suas transformações pelo advento do capitalismo sobre o campo, vamos nos deter agora, de forma mais detalhada, na presença do caipira nas artes e nos jornais do século XIX.

O caipira no século XIX

Diogo Tomaz Pereira em seu artigo intitulado “O uso do termo e do dialeto caipira nos jornais do século XIX (1838-1884)” evidencia após uma pesquisa nos jornais do século XIX, que o preconceito sobre o caipira já estava presente na sociedade daquela época. Com isso, vemos que esse preconceito contra o caipira não é algo recente em nosso país.

Na edição 604 do periódico *O Sete d’Abril*, no espaço destinado às correspondências que os leitores enviavam, um inspetor foi ofendido com o termo caipira por um morador, e se incomodou bastante em ser designado por esse termo, sendo que

além dessa palavra, outros xingamentos haviam sido proferidos. Também encontramos na edição 1754, no *Correio Paulistano* de 1862, um relato que o subdelegado Francisco Antônio Ferreira teve uma tentativa de apedrejamento por uma pessoa que não foi identificada, e insultos foram dirigidos à autoridade, como caipira e “papa abóboras” (PEREIRA, 2014). Com isso, vemos a palavra caipira ser associada a um xingamento, ou seja, deram conotação pejorativa a uma palavra que designa uma população habitante do campo brasileiro.

Segundo Diogo Tomaz Pereira (2014), na edição 140 do periódico *Correio Paulistano* de 1854, saiu a notícia da morte de um escritor de sátiras, chamado Joaquim José Ferreira, que foi vítima de um colega que não ficou satisfeito com a sátira feita sobre ele. E antes da morte do escritor no hospital, este redigiu um texto sobre o povo paulistano, com as seguintes palavras: “Comendo iça, comendo cambuquira Vive a afamada gente paulistana, E as tais a que chamam caipira. Que não parecem ser de raça humana” (CORREIO PAULISTANO, 1854, p. 4 apud PEREIRA, 2014, p. 7). Assim, como nos relatos de Saint-Hilaire observamos os caipiras sendo retratados como sub-humanos, como pessoas nojentas e desprezíveis, fato que contribuiu ao longo do tempo para a construção do estereótipo do caipira, como veremos nas páginas seguintes.

Em 1881, na edição 81 do jornal *Diário do Brazil*, temos o caipira retratado em uma piada sobre a sua inteligência, quando um senhor pergunta a este quantos filhos ele possuía, e o caipira responde da seguinte maneira: “4, dois casais de mulher e dois casais de homem”. Em 1884, na edição 69ª de *O paiz*, aparece também uma piada sobre a inteligência do caipira, em uma área do jornal dedicada a pequenos contos. Reproduzimos o texto abaixo, e vemos o linguajar do caipira sendo mostrado (PEREIRA, 2014).

Um dia certo caipira dirigiu-se a um juiz da roça: - “A pois, sinhô Doutô, V. S. podia mi despachá já este arrequerimento?”. O juiz que estava muito atarefado respondeu-lhe com modo brusco: - “Agora não é possível. Não vê que estou aqui neste atropelo...” – Atropelo, Sinhô Doutô?! Então permita que lhe diga que V.S. não sabe o que é atropelo. Atropelo, sinhô juiz, é um home a cavalo com o filho no colo, a muier na garupa, chapéu de sol na mão direita, trouxa de roupa na esquerda, cavalo empacado, porteira ranjinguenta e charco na frente. Isto sim, sinhô Doutô, isto é que é atropelo.” (O Paiz, 25/04/1884: 3 apud PEREIRA, 2014, p. 7)

A conversa entre o juiz e o caipira evidencia um duplo sentido na palavra atropelo, pois cada um a entende a seu modo, e isso não desqualifica a personagem do caipira, pois na sua fala, vemos a habilidade em conduzir um cavalo, com todas as dificuldades apontadas pelo mesmo. E essas habilidades não foram reconhecidas nesta época, visto o

modo como foi retratado nos jornais. Assim, o caipira foi interpretado como alguém que não tinha nada a oferecer, e só neste pequeno trecho da piada acima, vemos o quanto de sabedoria do caipira em lidar com uma situação complicada montado à cavalo.

A partir do exposto acima, vemos um grupo social neste caso os caipiras serem retratados de forma simplista e rasa, sem ao mesmo terem a chance de ter seu modo de vida e de falar compreendido a partir do contexto em que estão inseridos na sociedade brasileira, como já abordamos em páginas anteriores, pois estes estão à margem da sociedade, vítimas dos grandes latifúndios, perderam suas terras, e vivem explorados pelos coronéis.

Raymond Williams (1989) aponta que em comunidades existentes variadas foi-se estabelecido generalidades sobre estas, muitas vezes com uma definição redutora muito poderosa, que se perpetua ao longo do tempo. No caso do campo, este passou a ser associado a uma forma natural de vida, onde encontramos inocência, paz e virtudes simples. Já no caso da cidade, essa ficou ligada à ideia de centro das realizações, da luz, das comunicações e do saber. Contudo, qualidades negativas também foram atreladas a ambos, com a cidade sendo associada à ambição, barulho e a mundanidade; já ao campo foram postos os adjetivos de ignorância, atraso e limitação (WILLIAMS, 1989). Isto está presente nos jornais vistos acima, como também está presente na representação do caipira em outros meios de comunicação, como literatura, audiovisual etc. Devido ao grande preconceito que o caipira passou ao longo dos séculos, vemos o quanto essas definições redutoras são ruins para uma determinada população.

Diogo Tomaz Pereira (2014) em seu artigo, aponta que existiram jornais que falavam bem dos caipiras, os retratando como sagazes e espertos, e em alguns casos como heróis, como exemplo disso temos a edição 1754 do Correio Paulistano de 1862, que apresenta um conto ao estilo as histórias do Zorro, com um caipira muito esperto sendo o ajudante principal do herói, e o tirando de algumas confusões.

Outro ponto importante que o estudo de Diogo Tomaz Pereira (2014) apresenta é o relato da 22ª Sessão Ordinária da Assembleia Provincial na edição 644 do Correio Paulistano de 1858, onde temos a fala do deputado P. Souza com o também deputado E. de Toledo, no qual defende o caipira brasileiro, o comparando com os europeus. Segue abaixo as palavras do deputado:

Diz-se que os brasileiros desde que estão com a espingarda ao ombro, ou com o anzol no rio, desde que tem o lambari para comer e a viola para tocar, de nada mais cuidam. É uma injustiça que se lhes faz. O estudo dessa existência maravilhosa do nosso caipira leva-nos a convicção de que os brasileiros são tão capazes de qualquer serviço como os europeus. A luta constante de nossos patrícios com o deserto, com os matos, com as feras, levando esse pequeno facho de civilização para os lugares onde o homem ainda não apareceu, é uma prova mais do que suficiente de sua coragem individual como da sua aptidão para o trabalho e frugalidade dos hábitos (Correio Paulistano, 1858: p.15 apud PEREIRA, 2014, p. 8).

Assim, percebemos que nessa época existiam pessoas que compreendiam o caipira no seu contexto cultural, e percebiam o quanto de sabedoria este possuía para viver no meio do mato, isolado dos centros urbanos comendo o que plantava, pescava, caçava e colhia nas matas.

No mesmo periódico citado acima, um autor intitulado “O caipira na corte”, aborda o caipira como alguém que sempre sabe de tudo, mesmo dizendo que não viu e que não sabe. Assim, este é retratado como sagaz e esperto, pois não cede às imposições e sugestões de ninguém. Por isso, muitos escritores de jornais do século XIX, para não serem identificados nas suas críticas, usavam como assinatura a palavra caipira, evitando perseguições do governo. Os termos que o pesquisador encontra na sua pesquisa nos jornais da época são: O Caipira, o Caipira Viajante, o Caipira de Sorocaba, o Caipira Noturno, Caipira do Ypanema, o Caipira Institucional e o Caipira Liberal (PEREIRA, 2014). Diante disso, vemos também as características positivas do caipira se tornarem adjetivos na sociedade da época. Isso é muito importante para desconstruir o preconceito que se colocou sobre o caipira.

O Caipira nas artes

O caipira no teatro

Na praça da Sé, no subterrâneo do Palacete Santa Helena, em 1928 foi instalado o teatro *Moulin Bleu*, onde ficaram famosos os comediantes Genésio Arruda, que interpretava um caipira, usando chapéu de palha e camisa xadrez e Tom Bill, que fazia um atabalhado e grandalhão italiano. Um ano depois, a dupla protagonizaria o primeiro filme com som do Brasil, de Lulu de Barros, chamado *Acabaram-se os otários*, em 1929

(SOUSA JR, 2018). Aqui aparecem as figuras do caipira e do italiano, que se encontrarão em modas de violas, como *O mineiro e o Italiano* de Tião Carreiro e Pardinho, que narra a briga judicial desses dois por causa de terra. O mineiro diz ao seu advogado que dará uma leitoa para o juiz, e ele o aconselha a não fazer isso, pois o magistrado não se venderia e daria a vitória para o italiano. Então, o caboclo ganha a disputa, pois mandou a leitoa de presente em nome do italiano. Evidenciando a esperteza do caipira diante de situações difíceis.



Foto 1 - Genésio Arruda no filme *Acabaram-se os otários*²³

A dupla fez muito sucesso no teatro da Praça da Sé, com seus tipos contrários, sendo um desengonçado e grande, e o outro esperto e mirrado, mas ficaram famosos mesmo foi com as comédias filmadas, após o pioneirismo do primeiro filme sonoro de Lulu de Barros. Podemos citar obras como *Canções brasileiras*, *Lua de mel*, *Minha mulher me deixou*, *Sobe o armário*, *Tom Bill brigou com a namorada* (todas as produções realizadas em 1930), mais *O babão e O campeão de futebol* (dirigidas por Genésio em 1931). Dessa forma, temos o caipira esperto de Genésio Arruda, que sempre busca levar vantagem contra o ingênuo italiano de Tom Bill (SILVEIRA, 1976).

²³ Disponível em <https://www.imdb.com/title/tt0180393/mediaviewer/rm1954996737/> acesso em 19 de abril de 2022.

Como o rádio ainda não era abrangente, o humor urbano no teatro e no cinema se realizava pela representação de tipos observados na rua. Antes da dupla de comediantes Genésio Arruda e Tom Bill, a comicidade regionalista de Sebastião Arruda, ao criar um caipira marcante com Vicente Felício, que criou um italiano peculiar, já havia feito sucesso e marcado época, influenciando outras duplas de comediantes. Sebastião e Vicente ocuparam de 1917 a 1919 o Teatro Boa Vista, fazendo temporadas de revistas com estrondoso sucesso, podemos citar as seguintes peças: *São Paulo Futuro*, *Uma festa na Freguesia do Ó* (escritas por Danton Vampré) e *Ribeirão Preto por dentro* (de Amílcar Siqueira). Essa trajetória que produziu centenas de comédias burlescas e revistas, lançaram o paradigma dos tipos caipira e carcamano. Por isso, Genésio Arruda aproveitou o mesmo sobrenome, e Nino Nello, copiou as características de sucesso dos antecessores (SILVEIRA, 1981). Neyde Veneziano aponta que o público queria era o sotaque caipira, pois era um representante do país, e também do malandro carioca em cena (2006). Com a grande projeção teatral, Sebastião Arruda foi influência para Amácio Mazzaropi, que iniciava sua carreira no circo, na década de 1920, mas o sucesso teatral para este só chegaria nas décadas de 1930 e 1940, e no cinema nas décadas de 1950 a 1980 (SOUSA JR, 2018). Mas antes desse, vemos que outros caipiras já haviam passado pelo cinema brasileiro.

Genésio Arruda não conquistou a aura de Sebastião Arruda que levou as comédias para a capital federal, no Rio de Janeiro, mostrando um amadurecimento do teatro, mas Genésio deu sequência ao tipo caipira. Como diferença na representação do caipira entre os dois atores, temos uma caricatura exacerbada por Genésio Arruda, enquanto Sebastião interpretava o matuto na cidade, e não mostrava o caipira com a intensão de se dar bem na urbe (SOUSA JR, 2018).

Também existiam duplas caipiras sem os tipos italianos, nesse mesmo período, como, por exemplo: Jararaca e Ratinho (José Luiz Rodrigues Calazans e Severino Rangel de Carvalho), que atuaram em 1927 no *Teatro Santa Helena*, mesmo local do *Moulin Blue*, na Praça da Sé. Também faziam temporadas com Cornélio Pires pelo interior de São Paulo, a dupla cantando e tocando e Cornélio contando seus causos caipiras. Em 1929, atuaram na *Companhia Margarida Max*, fazendo temporada no *Teatro Carlos Gomes*, nas peças *Guerra ao mosquito* (Marques Porto e Luiz Peixoto), *Onde está o gato?* (Luiz Iglésias e Geysa Bôscoli), *Mineiro com botas* (Marques Porto e Luiz Peixoto) e *Por conta do Bonifácio* (Carlos Bittencourt, Cardoso de Menezes e Afonso de Carvalho).

Jararaca e Ratinho consolidaram um estilo de atuação que reverberou por décadas, e como mostra disso temos Alvarenga e Ranchinho (Murilo Alvarenga e Diésis dos Anjos Gaia), que se formaram em 1929, mas a fama só veio em 1933 no *Moulin Bleu* e no seu substituto, o *Moinho do Jeca* (SOUSA JR, 2018).



Foto 2 - Dupla Jararaca e Ratinho²⁴

Genésio Arruda em parte das peças aparecia travestido de mulher, que fazia sucesso entre o público, enchendo os teatros. Vale lembrar que no teatro elisabetano era proibido as mulheres fazerem representação dramática, por isso, surgiram atores que eram especialistas em papéis femininos. Mas o sentido do travestimento no teatro popular cômico é o de gerar o riso. Como exemplo, temos o caso da *Commedia dell'Arte*, que ocorreu entre os séculos XV e XVIII, sendo um tipo de teatro popular italiano, e o

²⁴ Disponível em <https://blackmusicworld.blogspot.com/2011/05/morte-gosta-de-quem-faz-segunda-voz-em.html> acesso em 19 de abril de 2023.

travestimento era um recurso cênico e humorístico²⁵ e não uma proibição legal. Essa significação passou ao teatro burlesco, que se baseava na farsa e na sátira, no século XIX, fazendo uma crítica às elites aristocráticas para gerar o cômico. O espetáculo de Genésio Arruda faz uma mescla do teatro burlesco, com as coristas nuas, que apresenta atos variados, com origens nos *saloons* estadunidenses e dos *freak shows* estadunidenses do final do século XIX. Mesmo com toda essa mistura, no Brasil, os gêneros com maior êxito não foram os vindos dos EUA, mas o teatro de revista e a comédia de costumes, que vem de uma influência europeia. O segundo vem a partir de Martins Pena (1815-1848), sendo uma das gêneses da comédia nacional, e tendo como maior sucesso a sua obra *O Noviço*, de 1845, que é uma trama com dotes, casamentos e filho mandado à força para o seminário. Nesta peça cômica, o protagonista se disfarça várias vezes para fazer uma vingança para o padrasto e dizer seu amor para a prima, entre eles se traveste. O roceiro encantado com a cidade é posto em cena primeiro por Martins Pena nas comédias *Juiz de Paz na roça*, *Um sertanejo na Corte* e *A família e a festa na roça* (todas de 1837). Um roceiro ingênuo que é enganado pelo morador da cidade pode ser considerado o avô do caipira vagabundo e malandro de Genésio Arruda (SOUSA JR, 2018). Nessa nossa viagem vamos atravessando os morros e vales dessa grande Caiapônia, encontrando os caipiras na música, teatro, cinema e também na literatura, tema do nosso próximo tópico.

O caipira na literatura de Monteiro Lobato

Monteiro Lobato foi um dos autores representantes da temática caipira na literatura, nasceu na região do Vale do Paraíba, na cidade de Taubaté, em 1882, estudou direito na juventude na Faculdade do Largo São Francisco, na capital paulista e na cidade de Areias exerceu o cargo de promotor na urbe, que é localizada na mesma região em que nasceu. Recebeu em 1911 a fazenda do seu avô, o Visconde de Tremembé, tornando-se agricultor. Mas esta vida rural não era para ele, e, portanto, não conseguiu se adaptar como fazendeiro, pôs a fazenda à venda e foi morar na capital do estado. *Urupês* foi o primeiro livro publicado por ele em São Paulo, onde comprou a *Revista do Brasil*,

²⁵ Vale ressaltar que produzir o riso com os papéis femininos feito por homens pode levar a uma forma de depreciar a mulher, a partir do preconceito de gênero, de desvalorização da mulher gerada pelo regime patriarcal e o machismo. Por isso, sempre devemos analisar o contexto em que essa representação cômica está inserida, pois o riso de cada tempo tem suas características próprias, como também culturais, por isso, nem sempre do que se ria na época Elizabetana se rirá no século XXI.

fundando a primeira editora nacional, que nomeou de *Monteiro Lobato & Cia*, depois esta passou a ser denominada de *Companhia Editora Nacional*. Diversos livros foram escritos por ele, para crianças e adultos, porém, um dos mais emblemáticos, em que aparece a personagem do Jeca Tatu pela primeira vez é no conto *Urupês*. Monteiro Lobato faz em dois momentos distintos duas leituras do caipira, primeiramente de modo negativo, e depois o absolve desta culpa, o retratando de forma positiva, entendendo a situação em que estava imerso (TEODORO, 2007), ou seja, uma situação de exclusão social e exploração. Faz isso porque a primeira versão do Jeca Tatu foi muito criticada pelos conhecedores e estudiosos da cultura caipira, entre eles Cornélio Pires, assim, décadas depois, reescreve Jeca Tatu com o nome de Zé Brasil.

Monteiro Lobato foi fazendeiro em 1914 na Serra da Mantiqueira e brigou muito com os caipiras por causa das queimadas constantes, por isso escreveu uma carta para o *Jornal O Estado de São Paulo* nomeada de *Velha Praga*. No livro *Urupês*, na sua primeira edição, ele escreve no prefácio que na Serra da Mantiqueira foi lavrador em 1914, ano que ocorreu uma forte seca e que o fogo durava meses, por causa do ar seco. Diz que no fundo do sítio em que vivia habitavam caboclos semisselvagens e agregados, que possuíam uma prática de colocar fogo no mato como divertimento, ao ver as chamas andarem pela ação do vento. O escritor ficava indignado com tal atitude, fez ameaças de chamar a polícia, mas seu capataz falou que não adiantaria em nada, devido ao fato desses caipiras terem votado no governo e ninguém ouviria sua denúncia. Devido a isto, passou a ver o caboclo como uma calamidade, um problema, no texto *Velha Praga*, que tece duras críticas para os camponeses do Vale do Paraíba. Escreveu tal texto para a seção do jornal destinada a queixas, mas teve sua publicação em outra seção, o que estimulou o autor para redigir outros textos. O que resultou na construção de *Urupês*, seu primeiro livro de contos, descrevendo o Jeca Tatu. Conta que a criação da personagem ocorreu na fazenda do seu pai, chamada de *Paraíso*, localizada um pouco antes de Tremembé. O nome veio da história de Nhá Gertrudes, uma idosa que residia em um rancho na beira da estrada. Esta velha contava muito sobre o seu neto Jeca, que simbolizava para ela o maior homem neste mundo. Como falava muito nele, gerava a curiosidade nas pessoas de conhecer esse moço. Um certo dia, o famoso neto Jeca apareceu com Nhá Gertrudes na fazenda *Paraíso*, só que ele não parecia em nada com a descrição que a vó fazia dele. Lobato o descreveu como sem jeito de gente, pois era arisco, barrigudo, feio, magrelo e desconfiado. O escritor não esqueceu deste nome, e quando criou a personagem caipira,

lembrou do neto de Nhá Gertrudes. Pensou em dar o sobrenome de Peroba para a personagem, assim seria Jeca Peroba, no entanto, recordou do capataz da fazenda, que contou que uns tatus haviam estragado a roça de milho, então, escolheu o sobrenome Tatu para o Jeca, ficando Jeca Tatu (TEODORO, 2007).



Foto 10 - revista *Jeca Tatuzinho* do Instituto Fontoura²⁶

Monteiro Lobato caracterizou o Jeca Tatu no conto *Urupês*, como um agregado das fazendas, miserável, que via o tempo passar de cócoras na porta da sua tapera. Era casado com uma mulher magra e feia, e possuía filhos com desnutrição. Trajava camisa aberta no peito, chapéu de palha e sempre levava consigo uma espingarda para se proteger dos animais selvagens. A casa em que morava era de pau-a-pique e sapé, as paredes construídas com barro, se estragavam, e os buracos permaneciam, sendo cobertos com fotografias de Nossa Senhora, com o objetivo de obter a proteção da casa e de seus moradores contra tempestade. As goteiras do teto não eram arrumadas, e aparava a água em vasilhas. O mato se aproximava da porta, e não cultivava frutas, legumes ou flores, somente milho, que não lhe dava muito trabalho, como também a mandioca, que não era muito atacada pelas formigas e a cana, que lhe dava o açúcar, a garapa e a rapadura.

²⁶ Disponível em <https://coleccionadordesacis.com.br/2018/01/24/monteiro-lobato-jeca-tatuzinho-1925/> acesso em 14 de abril de 2022.

(LOBATO, 1982). Em Urupês também está o conto *O comprador de Fazendas* que será adaptado pelo escritor Walcyr Carrasco para a telenovela *Éta Mundo Bom!*.

No pensamento do Jeca Tatu, o seu maior ato era o voto que dava ao governo. Por isso, usava a melhor roupa neste dia, para cumprir sua cidadania, ainda que não possuísse a noção do que isso significava (LOBATO, 1982). Monteiro Lobato retratou o Jeca Tatu de forma penosa diante da sociedade, gerando até raiva, além de pena. Essa leitura que Lobato fez do caboclo gerou muita crítica negativa a ele, então entrou em contato com o texto de Belisário Pena, chamado de *Saneamento do Brasil*, esclarecendo ao escritor que a culpa não era do Jeca pelo seu estado de miséria, mas era vítima da exploração colonizadora. Entra com Artur Neiva e Belisário Pena na campanha higienista, propagada como a única forma de resolver os males do Brasil. Monteiro Lobato procura reconstruir a interpretação pejorativa no livro *Problema Vital*, ao contrário do que fez da imagem do caboclo em *Urupês* e *Velha Praga*, com isso o caipira é redefinido, pois que sua indolência era fruto das condições de alimentação, saúde e higiene, e não culpa do caipira (TEODORO, 2007).

Em 1924²⁷, lança o *Jeca Tatuzinho*, um álbum com 27 páginas, que se originou da sua preocupação com as condições de saúde pública do caipira. Este material abordava as temáticas de higiene e saneamento para crianças. Retratou o caipira em duas fases, no início do texto como miserável, residente no mato, em uma casa de sapé, permanecendo por muito tempo de cócoras, casado com uma mulher feia e magra, filhos tristes e pálidos, e não fazia muita coisa. Mas no fim da história, fica saudável e rico, e passa a usar calçado, e também coloca calçados nos animais como porcos, galinhas etc. Isto chamou a atenção do laboratório do Instituto Fontoura, fazendo um garoto-propaganda do Jeca Tatuzinho. Edita a primeira edição de *Jeca Tatuzinho* em 1926, com trinta páginas e diversas propagandas dos remédios do laboratório. A publicação da história do Jeca Tatuzinho ganhou versões em outras línguas, como japonês e alemão, e passou por várias editoras e desenhistas no Brasil ao longo dos anos. Ficou conhecido em todo o país, por ser uma distribuição gratuita, sendo um dos maiores veículos de propaganda até os dias de hoje,

²⁷ Nesse período, o presidente do Brasil era Arthur Bernardes, sendo o 12º Presidente da República, no período da República Velha (1889-1930). Exerceu seu governo de 1922 a 1926, sendo parte da política café com leite, cuja liderança pertencia as oligarquias dos estados de Minas Gerais (produtores de leite) e de São Paulo (produtores de café), que durante esse período se alternaram no poder. Disponível em <https://www.todamateria.com.br/artur-bernardes/> acesso em 03 de abril de 2023.

com mais de oitenta milhões de exemplares publicados. Foi a maior tiragem de uma obra literária brasileira e a mais famosa propaganda de uma farmacêutica nacional. A campanha de Monteiro Lobato trouxe muitos pontos positivos para conscientizar sobre saúde da população, colaborou na melhora das condições sanitárias brasileiras e para alfabetizar as pessoas iletradas, pois a história era na língua do povo, o que permitia a identificação com as personagens (TEODORO, 2007). Diversos autores renomados escreveram sobre o caipira, como Bernardo Guimarães, Alfredo d'Escagnolle Taunay, João Guimarães Rosa, Carlos Drummond de Andrade etc. mas pela extensão da temática, fizemos o recorte em Monteiro Lobato para abordar nesse trabalho, pois ela traz uma visão eurocêntrica sobre o caipira, evidenciando todo o preconceito que permaneceu ao longo do século XX e XXI, mesmo com o reconhecimento do erro feito pelo presente autor anos depois. Na sequência trazemos a obra de Cornélio Pires, que sempre viu o caipira de forma positiva.

Uma produção cultural caipira – a trajetória emblemática de Cornélio Pires

Nas primeiras décadas do século XX, a música caipira foi divulgada por Cornélio Pires, sendo o principal promotor da cultura caipira, ele formava caravanas de cantadores, violeiros e humoristas e percorria diversas regiões do Brasil realizando apresentações para todas as classes sociais. Fez uma divulgação do caipira em palestras, monólogos e livros e ainda profissionalizou a música sertaneja. Cornélio Pires usava sua experiência de vida para criar personagens caipiras e escrever seus textos, pois ele passou a infância no interior paulista, se inspirou muito nas histórias do seu pai Raymundo Pires, que era agrimensor e grande contador de causos (DANTAS, 1976). Diferente de Monteiro Lobato que fala de cima, de um lugar que não conhece e entende, por isso se revela raso e preconceituoso, Cornélio Pires fala do seu lugar de fala, pois está imerso no meio caipira.



Foto 11 - Cornélio Pires²⁸

Cornélio Pires realizou a primeira apresentação sobre a cultura caipira em 1910, em um evento público nos salões do Colégio Mackenzie, ao qual chamou de velório caipira, como teve muita vivência em várias cidades do interior de São Paulo e em Piracicaba, era tido como um *caipirólogo*. Neste ano lança *Musa Caipira*, seu primeiro livro. Sua obra literária teve grande aceitação e respeito dos intelectuais. Sempre explorou a personagem caipira e publicou 25 livros, entre contos, poesia, pesquisas sobre música, anedota e linguagem. Dentre suas obras, podemos destacar: *Cenas e Paisagens de Minha Terra* (1912), *Conversas ao Pé do Fogo* (1921), *Tragédias Caboclas* (1926), *Seleção Caipira* (1927), *Sambas e Cateretês* (1932), *Enciclopédia de Anedotas e Curiosidades* (1945). Cornélio produzia espetáculos caipiras no interior paulista, por volta dos anos de 1914, com valorização da arte caipira e com apresentação de artistas sertanejos nas suas conferências, que levavam seu nome (DANTAS, 1976).

Cornélio Pires criou uma personagem denominada Joaquim Bentinho, que fazia uma mescla de tipos marcantes da sociedade caipira. Era uma personagem maliciosa, analfabeta e cheia de truques e preguiça. Macedo Dantas aponta que Joaquim Bentinho existiu e era conhecido de Cornélio. Mas que para a criação da personagem, Cornélio Pires fez uma mistura de três pessoas, são elas: 1) Joaquim Capivara – que conversava com frequência com Cornélio Pires, quando este visitava Botucatu; 2) Raymundo Pires – pai de Pires e habilidoso contador de causos; 3) Francisco Lopes de Moraes (Lopinho) – inspetor de quarteirão (DANTAS, 1976)

²⁸ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=CywEZiKcZ4c> acesso em 14 de abril de 2022.

Joaquim Capivara é descrito como caçador e pescador, como também ajudava quem queria aprender sobre. O seu nome verdadeiro não tem registros. Era habilidoso no adestramento de cachorros, nos conhecimentos sobre a mata, como também bom cozinheiro, e contador de causos com grande repertório (DANTAS, 1976).

Raymundo Pires é descrito como grande influência para a personagem Joaquim Bentinho, sendo esta uma projeção dos causos que ouvia do pai. Era denominado de Nhô Raymundo, sendo avaliador da justiça e agrimensor, um homem grande, com barbas brancas e longas, possuía uma conversa gozada, cheia de causos para contar. Os que o conheciam, diziam que as histórias dos livros de Cornélio Pires, eram contadas por Raymundo, como as que observamos nos livros: *Quem Conta um Conto ...*, *Mixórdia*, *Patacoadas*, *Ta no bocó*, *Meu Samburá*, *Conversas ao Pé do Fogo*. Já Lopinho é descrito como um mentiroso, falador de bravatas, e que passava longe da verdade (DANTAS, 1976). Sempre os causos são um fator em comum nos sujeitos que inspiraram Cornélio Pires para criar Joaquim Bentinho, pois estes são um dos elementos primordiais e marcantes da cultura caipira, e na memória emotiva das pessoas, quem não se lembra de um avô contador de causos, de um tio, ou outro parente?

As duplas Zico Dias e Ferrinho, Mandi e Sorocabinha, Mariano e Caçula produziram no ano de 1929 o primeiro disco de música e humor caipira, com a ajuda financeira de amigos, pela gravadora Columbia. O disco possui 78 rotações de rótulo vermelho, com músicas escritas por Cornélio Pires, sendo de um lado *Moda de Pião* e do outro *Jorginho do Sertão*. Em 20 dias, o disco vendeu cinco mil cópias, evidenciando um grande sucesso, tendo grande procura por gravadoras, mas Cornélio preferiu financiar seus discos (TEODORO, 2007). O que ressalta que a música caipira fez sucesso desde o início das gravações de disco. O que nos faz questionar: se a música é aceita, por que o preconceito continua? Porque é um preconceito social, pelo fato do caipira ser pobre, analfabeto, usar roupas simples, muitas vezes, pela dificuldade de acesso à saúde, sem alguns dentes, ou com eles podres.

Cornélio criou o *Teatro Ambulante Cornélio Pires* no ano de 1948, que era formado por dois carros, um era a biblioteca e o outro a discoteca, realizou apresentações em praças públicas do interior paulista. A *Companhia Antártica Paulista* passou em 1948 a patrociná-lo, e durante as apresentações era feita a distribuição de bonés com a marca da empresa. Com o grande sucesso de Cornélio Pires, em 1958 realizou no Teatro Municipal de São Paulo a apresentação de um espetáculo caipira, lugar marcado pela

música clássica. Neste ano é acometido por um câncer na laringe e vem a óbito (TEODORO, 2007).

Enquanto as obras de Monteiro Lobato menosprezam o caipira, as de Cornélio o exaltam. O objetivo do produtor cultural era realizar a valorização do mundo caipira que estava distante das novas gerações urbanas, que viviam outros padrões culturais e sociais. Fazia uma ironia com os moradores da cidade, que pensavam ser mais inteligentes que os da roça, mostrando os ensinamentos e os encantos do povo caipira (TEODORO, 2007). Cornélio enxergou além do seu tempo, entendendo toda a riqueza da cultura caipira, precursor na sua valorização e no reconhecimento da sua importância, como estudiosos posteriores que evidenciariam todas as riquezas e complexidade desta, como Antonio Candido, Carlos Rodrigues Brandão e Maria Isaura de Queiróz.

O caipira no cinema

Amácio Mazzaropi nasceu na cidade de São Paulo em 9 de abril de 1912, filho de pai italiano e mãe com descendência portuguesa, Bernardo Mazzaropi e Clara Ferreira Mazzaropi. Quando tinha 14 anos, realizou uma mudança na identidade para 19 anos com o objetivo de viajar com o circo *La Paz*, em que realizava apresentações contando piadas. Já era conhecido aos 20 anos no cenário nacional, assim montou o *Pavilhão Mazzaropi* com os pais, era um barracão construído com lona e madeira, montado primeiro em Jundiaí, e depois percorreu várias cidades do país. Permaneceu por um ano com atuação no *Teatro Colombo*, em 1945. Estreou na rádio Tupi com o programa *Rancho Alegre*, em 1946, a convite de Demerval Costa Lima, lugar que trabalhou por sete anos, fazendo um programa sertanejo de humor. Seu linguajar agradou tanto os ouvintes, que o levou em 18 de setembro de 1950 para a TV Tupi. Colocou ali o programa *Rancho Alegre*, o mesmo do rádio, com sua parceira Geny Prado. Interpretava um caipira cantador, romântico e esperto, sendo o mais conhecido do país. A Companhia Cinematográfica Vera Cruz de São Paulo produziu o primeiro filme preto e branco em que atuou como protagonista em 1951, intitulado *Sai da Frente*. Entre os anos de 1951 a 1953, realizou três filmes na Vera Cruz, são eles: *Sai da Frente*, *Nadando em Dinheiro* e *Candinho* (TEODORO, 2007). O último que será uma das obras em que o escritor Walcyr Carrasco usará como base para criar a telenovela *Êta Mundo Bom!*.

Teve passagem também pela Companhia Cinematográfica do Brasil Filmes LTDA, Companhia Fama Filmes, Cinedistri, e foi em 1958 que fundou a PAM (Produções Amácio Mazzaropi), onde produziu seu primeiro filme, *Chofer de Praça*, onde desempenhava as funções de produtor, diretor e ator principal. O filme *Jeca Tatu* que o consolidou no cinema brasileiro foi produzido em 1959, dando estabilidade para sua produtora. A história do filme veio de inspiração nas revistas do laboratório Biotônico Fontoura, a *Jeca Tatuzinho*, criado por Monteiro Lobato e com grande entrada no país. Como a personagem já era famosa, isso facilitou em muito a divulgação da obra audiovisual. A empresa farmacêutica cedeu os direitos autorais da história sem ônus para Mazzaropi produzir o filme. Dessa forma, no letreiro do filme vinha uma frase contando isso, escrita da seguinte forma: “Esta história é baseada no conto Jeca Tatuzinho cujos direitos autorais foram cedidos graciosamente pelo Instituto Medicamenta Fontoura S/A, expresso aqui meu agradecimento – Mazzaropi” (FERREIRA, 2003). Evidente que o instituto fez isso pensando na divulgação que daria para o seu produto que já estava associado ao Jeca Tatu, e seria potencializado pelo estrondoso sucesso de Amácio Mazzaropi.

Cícero Prado emprestou uma fazenda na cidade de Pindamonhangaba para a produção do filme, e o elenco era composto por Amácio Mazzaropi, Geny Prado, Roberto Duval, Nicolau Guzzardi, Marlene França, Nena Viana, Francisco de Souza e Mirian Roy. Com uma participação musical de Agnaldo Rayol, Lana Bittencourt, Tony Campelo e Cely Campelo. Felix Aidar foi o diretor de produção (OLIVEIRA, 1986). Geny Prado foi a grande parceira de Mazzaropi, interpretando sua esposa em diversos filmes, a dupla tinha um tempo de comédia certeira, com Geny desempenhando o papel de escada²⁹ para o ator. Contudo, os filmes não eram só com momentos engraçados, mas tem partes de sofrimento das personagens, por exemplo no filme de 1967, *O jeca e a freira*, em que o coronel Pedro toma a filha dos caipiras Sigismundo e Florianana, a cria como sua, e quando ela retorna do colégio em que estuda, não permite a eles revelarem a verdade para a moça, a partir disso a trama se desenrola, com a personagem de Mazzaropi enfrentando o coronel.

²⁹ Em comédia, o ator que faz o papel de escada é o que constrói a piada para o outro finalizar.



Foto 12 - Cena do filme *O jeca e a freira*³⁰

A história do Jeca Tatu já tinha sido feita em quadrinhos pelo Instituto Fontoura, e alcançado grande sucesso, nessa trilha de êxito surge Chico Bento, tema tratado a seguir.

O caipira nos quadrinhos

Uma projeção do caipira é a personagem Chico Bento, pois representa uma versão do homem do campo, um discurso, entre outras projeções e versões, que são múltiplos simulacros. Pois este é um modelo que gera significações que apreende e produz sentidos capazes de o apresentar como caipira. Assim, um conjunto de características sociais específicas é tematizada em cada figura de um caipira, baseada em discursos totalizadores. Portanto, mesmo que Chico Bento simbolize um caipira, não o faz em sua totalidade, pois a realidade não deve ser confundida com as produções de sentidos. As ilusões representacionais criadas pela personagem fazem a projeção de pontos de realidade copiados do mundo real ou mundos caipiras (TEODORO, 2007). Chico Bento carrega em si características caipiras, mas não representa este contexto na sua totalidade, como nenhuma obra artística é capaz de fazer, sempre será um recorte, um

³⁰ Disponível em <https://www.portalsplash.com/2017/08/filmes-tv-brasil-5-a-13-de-agosto.html> acesso em 14 de abril de 2022.

pedaço, em conexão com o formato em que é exibida, e nesse caso aqui, a linguagem das histórias em quadrinhos.

Chico Bento foi criado na década de 1960, com as primeiras aparições no jornal *Diário de São Paulo*, no formato de tiras. Com o sucesso, as histórias aumentaram, e foram publicadas nas revistas em quadrinhos das outras personagens de Maurício de Souza, e somente em 1982 que ganhou uma revista individual (TEODORO, 2007).

Chico é um menino caipira de sete para oito anos, mora em um sítio com os pais, é filho único. Sendo de uma família pequena, na revista 87, de maio de 1990, teve uma irmã menor, chamada de Mariana, mas ela morreu na mesma história. A mãe é responsável pelos trabalhos domésticos e de educar o filho, enquanto o pai é responsável por cuidar do sítio, e dar um sustento e provento para a família, por isso observamos uma família paternalista. Os pais são trabalhadores, carinhosos e bondosos, que não brigam e preocupam em educar Chico, passando uma imagem de família feliz. O marido valoriza as qualidades da mulher, e vice-versa, tendo uma relação entre os adultos de companheirismo e igualdade (TEODORO, 2007). Não podemos generalizar em dizer que todas as famílias do campo são assim, pois seria hipocrisia, visto que o patriarcalismo e o machismo é uma das bases do campo brasileiro, com as mulheres vítimas de grande violência, silenciadas e forçadas a se casar na adolescência, exemplos encontrados nas telenovelas de Benedito Ruy Barbosa. Como também existem outros formatos de famílias em que mulheres são chefes, seja viúvas, avós, tias, mães solteiras etc. Vale lembrar da personagem Vó Carmem na telenovela *Chocolate com Pimenta*, que era uma sitiante vendedora de verduras na cidade e criou toda a sua família sozinha. Mas a família de Chico Bento representa uma parcela do povo do campo, com a família mononuclear formada por homem e mulher.



Foto 13 - Família de Chico Bento³¹

Chico Bento respeita os mais velhos e amigos, sendo um filho educado. Com um cotidiano entre estudar, ajudar o pai na lavoura e a mãe em casa, além de cuidar dos animais. Também pesca e nada no rio que tem nas proximidades da casa, paquera a namorada Rosinha, e furta as goiabas do vizinho Nhô Lau em seus momentos de lazer (TEODORO, 2007). Meus pais contam que, assim como Chico Bento, iam à escola a pé, que também só tinha uma única professora para uma turma multisseriada. E após a escola, ajudavam os pais nos trabalhos da casa e da roça.

A família reside em sítio próprio, portanto não são agregados e nem arrendatários, também não possuem empregados, pois é a própria família que trabalha na lavoura. Comem o que colhem da terra, através de uma agricultura de subsistência, cultivam legumes, verduras e frutas. O que não conseguem produzir, compram nas vendas da Vila Abobrinha. A família não consome produtos industrializados como alimentos embalados e sanduíches. Não é mostrado abatimentos de animais, mas criam e se alimentam de carne. Quando o pai ou a mãe falam em matar algum animal da criação, o menino os esconde, pois os animais domésticos (porco, vaca, galinha etc.) são seus companheiros de brincadeiras, e possuem nomes próprios (TEODORO, 2007). Essa forma de vida da família do Chico Bento é o que Antonio Candido relata no seu estudo sobre os caipiras do Rio Bonito, com uma produção nas suas propriedades quase autossuficientes. O apego das crianças aos animais é perceptível nas crianças da minha cidade natal, inclusive eu, quando era pequeno, também fazia o mesmo que faz Chico Bento para proteger os animais, que possuíam nomes como os dele. Nisso estão os pontos

³¹ Disponível em <http://arquivosdochicobento.blogspot.com/2010/08/personagens-da-turma-do-chico-bento.html> acesso em 14 de abril de 2022.

de contato do quadrinho com a realidade caipira, gerando identificação, pois quando leio isso, lembro da minha infância.

A temporalidade da história ocorre no período semelhante à primeira metade do século XX, sem muita interação dos meios de comunicação, com as pessoas com relações mais próximas entre si, com todo mundo conhecendo todo mundo, e ausência de movimentos sociais coletivos e campesinos. Como locais de convívio temos as festas religiosas, a igreja, a escola, a praça central da cidade ou casas, fazendas ou sítios. Como habitam em uma vila do interior, não existe aglomeração e o caos visto nas cidades, e nem industrialização é vista no local (TEODORO, 2007). Até aos dez anos de idade, eu morei em fazendas que não possuíam luz elétrica, e minha vida tinha essa temporalidade que aparece nas histórias de Chico Bento, e até recentemente, enquanto eu estava no ensino médio, era semelhante, porque na região que os meus pais moram, só passou a ter sinal de telefone móvel em 2016, com a instalação de uma antena na região. E as pessoas aqui, em Estrela do Sul, ainda mantêm uma grande relação de proximidade, com todo mundo conhecendo todo mundo, muito diferente da vida em condomínio em Uberlândia, em que não conhecemos nossos vizinhos. O campo agrega, junta, abraça, enquanto a cidade separa, divide, muralha, faz um *apartheid*.

O rural e o caipira nas telenovelas

O imaginário colonizador português colaborou na construção da representação do rural brasileiro, em múltiplas dimensões, pois temos o deslumbre e o assombro com a descoberta do Novo Mundo, com as crenças medievais e as convicções renascentistas. Vemos na carta de Pero Vaz de Caminha, o discurso fundador, ao comunicar ao Rei de Portugal, o encontro com um novo lugar, denominado de *Terras Brasilis*. Desse modo, o nascimento do Brasil vem pelo olhar do de fora, do outro (ORLANDI, 1990), característica que marcará o olhar sobre o rural ao longo dos tempos, visto como paraíso, bucólico etc. (JUNQUEIRA, 2017). Isso chegou nas telenovelas, nas representações que estas fazem do campo, fato que discutiremos nesse tópico.

O produto cultural brasileiro de maior popularidade e mais consumido é a telenovela, que se tornou um elemento marcante da nossa cultura ao longo de sete décadas em que a televisão chegou ao país, realizando uma narrativa da nação, de forma densa e

compartilhada (LOPES, 2003, 2009). Neste produto cultural temos um lugar profícuo para lançamento de debates públicos em termos nacionais, de temáticas que contribuem para a construção do imaginário coletivo, da história e da memória nacional (BACCEGA, 2003, 2011, 2013; LOPES, 2003, 2004a, 2004b 2009). Dessa forma, vista com certo preconceito, sendo colocada como sentimentalista, alienante e de baixa qualidade, sua história prova o seu impacto no país mobilizando pessoas em campanhas de doação de órgãos, proteção aos direitos dos idosos, doação de sangue e medula óssea etc.

A telenovela no Brasil faz construções das representações socioculturais, também atualiza, recicla e dá visibilidade para estes imaginários coletivos (ORTIZ; BORELLI; RAMOS, 1991). Conecta realidades e públicos diferentes, que formam a nação brasileira, assim a narrativa televisiva de ficção, mostra a diferença, propõe o debate e o diálogo na sociedade, porém, mesmo que seja uma luta de interpretação e construção dessa comunidade imaginada nacional (ANDERSON, 2008). A telenovela é transmitida ao mesmo tempo para a capital paulista e Rio de Janeiro, grandes metrópoles, e as cidades do interior do Brasil de Norte a Sul, assim povos em diferentes contextos assistem a mesma obra, mas a partir de realidade diferentes.

A telenovela brasileira realiza ações educativas, formativas e informativas de forma direta, implícitas ou não intencionais, que contribuíram para a institucionalização das políticas de cultura e comunicação do Brasil (LOPES, 2009, p. 32), missão pedagógica esta que já era presente no melodrama (THOMASSEAU, 2005). A telenovela consolidou a construção de uma sociedade multicultural brasileira (LOPES, 2009) e para trabalhos educativos e informativos para as audiências (BACCEGA, 2003, 2011, 2013). Vemos que seus produtos podem ser categorizados como fóruns culturais (NEWCOMB, 1999), pois possuem múltiplas interpretações em relação ao seu conteúdo, mostrando a diversidade, a diferença e a distinção, e contribuindo para a mudança social (FAIRCLOUGH, 2001). Temos a presença da função de narradora contemporânea da história através da telenovela (FISKE, 1987; MOTTER, 2000, 2001), realizando a ponte entre o coletivo e o individual (SILVERSTONE, 1989). A telenovela leva o novo aos lugares seja por culturas diferentes, como, por exemplo, a cultura mulçumana, a indiana, a turca, ou mesmo grupos, como o caso dos LGBTQIAPN+ (sigla que abrange: Lésbicas, Gays, Bi, Trans, Queer, Intersexo, Assexuais/Arromânticas/Agênero, Pan/Poli, Não-binárias e mais), que ao longo do tempo ganharam protagonismo nas narrativas, chegando às relações amorosas nas histórias. Como na atual telenovela das 21 horas da rede Globo

Terra e Paixão escrita por Walcyr Carrasco, em que cenas decisivas do casal Kelvin e Ramiro são responsáveis pelos maiores picos de audiência da obra, e possuem uma torcida forte para ficarem juntos na trama.

O rural brasileiro está distante do debate popular sobre seu futuro e do conhecimento sócio-histórico de suas raízes, devido à problemática centenária que experimenta, por causa de todo o contexto de exploração e concentração de terras ali presentes. Por isso, a telenovela tem grande relevância em expor as estruturas, lógicas, articulações, mazelas e dinâmicas da questão agrária no país, dessa forma agenda discussões que impactam a forma de pensar sobre estas temáticas (JUNQUEIRA, 2017). Vemos isso na atualidade, como a telenovela *Pantanal*, que estreou em março de 2022, no horário nobre da TV Globo, que a todo momento, os personagens Gil e Maria Marruá lutam para ter o direito de acesso à terra, inclusive, perdem os filhos assassinados em confrontos armados no interior do estado do Paraná. E ao longo das décadas, essa questão do acesso à terra foi tema constante em algumas telenovelas.

O autor de telenovelas que mais abordou o ambiente rural brasileiro foi Benedito Ruy Barbosa. Com destaque em sua obra para as temáticas da reforma agrária e luta pela posse da terra, em meio ao retrato das péssimas condições dos trabalhadores do campo (JUNQUEIRA, 2017). Observamos esses aspectos nas telenovelas *Pantanal*, *Renascer*, *O rei do Gado* e *Cabocla*.

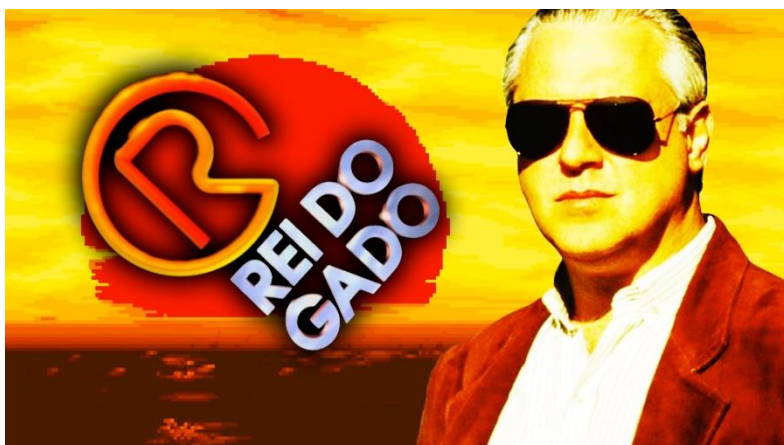


Foto 14 – Agropecuarista Bruno Mezenga, protagonista da telenovela *O rei do gado*³²

³² Disponível em <https://portalovertube.com/resumo-semanal/resumo-semanal-novela-o-rei-do-gado-01062015-a-06062015/> acesso em 14 de abril de 2022.

Benedito Ruy Barbosa escreveu em 1971 a telenovela rural *Meu Pedacinho de Chão*, com a parceria de Teixeira Filho, a novela tinha um viés educativo, usando como base as estatísticas e relatórios das secretarias da Saúde e Agricultura do Estado de São Paulo, no governo de Laudo Natel (1971-1975). A telenovela marca o início do percurso rural de Benedito Ruy Barbosa na teledramaturgia nacional (JUNQUEIRA, 2017). E retrata a luta para a criação e manutenção de uma escola rural, com a chegada da professora Juliana, mas o coronel mandachuva da região é contra isso e faz de tudo para impedir sua concretização, pois o conhecimento derruba a tirania, ou seja, o coronel vê a possibilidade do povo da região descobrir o quanto são explorados por ele.

Após o período de censura na Ditadura Militar, Benedito Ruy Barbosa se destaca com outras tramas rurais, sendo elas: *Pantanal* (exibida na Rede Manchete em 1990), *Renascer* (exibida na Rede Globo de Televisão em 1993) e *O rei do gado* (exibida pela Rede Globo de Televisão entre 1996-1997), sendo estas três obras televisivas consideradas pelos críticos a trilogia sobre ruralidade brasileira do autor. Em 2016, Benedito retorna ao horário nobre da Globo, com mais uma trama rural, desta vez, intitulada de *Velho Chico* (JUNQUEIRA, 2016a; JUNQUEIRA, 2016b; BACCEGA, 2017). Mas o rural já estivera presente antes destas, em *Cabocla* (exibida pela Rede Globo de Televisão em 1979) e *Os imigrantes* (exibida pela Rede Bandeirantes de Televisão entre 1971-1972). Em 2005, escreveu a minissérie *Mad Maria*, exibida pela Rede Globo, e em toda a sua obra, evidencia as relações de complementaridade e confronto entre o urbano e o rural, cada uma a partir do seu contexto de abordagem, pondo em foco as disputas econômicas, simbólicas e políticas (JUNQUEIRA, 2017). Em 2022 a TV Globo lançou no horário das nove horas uma refilmagem da telenovela *Pantanal*, agora adaptada por Bruno Luperi, neto de Benedito Ruy Barbosa, e as questões do urbano e do rural continuam firmes na história, em que personagens citadinos do Rio de Janeiro entram em choque, delírio e surpresa ao visitar o pantanal, que dá nome à obra. O mesmo acontece com os pantaneiros que visitam a cidade do Rio de Janeiro.

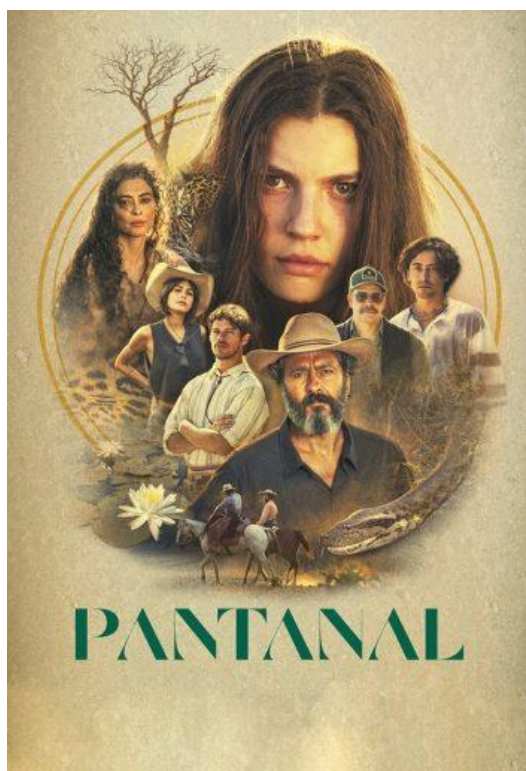


Foto 15 - Cartaz de divulgação da nova versão da telenovela *Pantanal*³³

O elemento rural foi visto em várias fases da vida cultural brasileira como o lugar de um imaginário mítico, a alma genuína e autêntica da cultura nacional, frente ao capitalismo. A cada momento, essa visão sobre o rural ganhará uma nova interpretação, seja pelo viés educativo, político, social, econômico etc. O modernismo o redescobriu e o revalorizou, pois buscava as identidades nacionais, ganhando espaço na década de 1920, no qual as ruralidades ganharam foco na representação do que seria o nacional imagetivamente constituído. Como vemos nas obras da pintora Tarsila do Amaral e do pintor Cândido Portinari, como também no texto do escritor Mário de Andrade. Devido a uma modernização tardia e periférica que nascia repleta de contradições imensas e irreconciliáveis, em meio às efervescências antropofágicas, se buscará no rural encontrar o caráter do que é ser brasileiro (JUNQUEIRA, 2017). O mítico está presente na telenovela *Pantanal*, pois temos a personagem Velho do Rio (Joventino) que conseguiu domar um rebanho de bois selvagens sem usar laço, no feitiço, como se diz na trama, depois esse personagem desaparece na mata, e aparece tempos depois já velho, e se transforma em uma sucuri. Outra que também tem poderes é Maria Maruá, que se

³³ Disponível em <https://dublaseries.net/2022/04/13/pantanal-novela-1080p-4k-web-dl-x264-dublada/> acesso em 14 de abril de 2022.

transformou em onça para salvar a filha de uma sucuri, e passa a virar onça para alimentar a filha com as caças, na novela as outras personagens ao falarem de Maria, dizem que ela não morreu, mas se encantou em onça.

Encontramos nas telenovelas de Benedito Ruy Barbosa a abordagem das dimensões mágicas, míticas e fantasmagóricas relacionadas ao campo. Como exemplos, podemos citar alguns casos em suas obras: em *Pantanal* e *Renascer*, temos gente que vira bicho; em *Mad Maria* morte e deslumbre no inferno verde da Amazônia; *Pantanal* e *Velho Chico* encontramos habitantes imaginários dos rios e pactos com o demônio etc. Observamos uma naturalização do imaginário popular no cotidiano abordado nas tramas, com o mítico interferindo e mudando a jornada das personagens (JUNQUEIRA, 2016a, 2016b; JUNQUEIRA; BACCEGA, 2017). Essas personagens que aparecem na obra de Benedito Ruy Barbosa compõem a literatura oral dos povos rurais, ou seja, os causos contados pelo povo da roça são repletos de seres mágicos que se transformam em bichos ou realizam outras proezas incapazes para os humanos normais. A música tema da abertura da telenovela *Pantanal* composta por Marcus Viana sintetiza muito bem o que é esse místico inserido no rural.

São como veias, serpentes
Os rios que trançam o coração do Brasil
Levando a água da vida
Do fundo da terra ao coração do Brasil

Gente que entende
E que fala a língua das plantas, dos bichos
Gente que sabe o caminho das águas
Das terras, do céu

Velho mistério guardado no seio das matas sem fim
Tesouro perdido de nós
Distante do bem e do mal
Filho do Pantanal

Lendas de raças, cidades perdidas
Nas selvas do coração do Brasil

Contam os índios de deuses
Que descem do espaço no coração do Brasil

Redescobrimo as Américas quinhentos anos depois
Lutar com unhas e dentes pra termos direito a um depois
Fim do milênio, o resgate da vida
Do sonho, do bem

A terra é tão verde e azul
Os filhos dos filhos dos filhos dos nossos filhos verão

Lendas de raças, cidades perdidas
Nas selvas do coração do Brasil
Contam os índios de deuses
Que descem do espaço no coração do Brasil

Redescobrimo as Américas quinhentos anos depois
Lutar com unhas e dentes pra termos direito a um depois
Fim do milênio, o resgate da vida
Do sonho, do bem

A terra é tão verde e azul
Os filhos dos filhos dos filhos dos nossos filhos verão
O futuro é tão verde e azul
Os filhos dos filhos dos filhos dos nossos filhos verão³⁴

O compositor se refere à região do Pantanal, mas os dizeres de seus versos de se conecta com toda a ruralidade aqui discutida, pois as pessoas que moram no campo aprendem a lidar com os animais, a usar as plantas medicinais, a saber o tempo da chuva e da seca, ou seja, entender os sinais da natureza, assim como os povos indígenas já faziam antes da ocupação do Brasil e continuam a fazer, mesmo com todo o massacre, o desmatamento e as mudanças climáticas. Quando a temática rural começa a ser abordada nas telenovelas, ocorre como nessa metáfora do músico “Redescobrimo as Américas

³⁴ Música Pantanal composta por Marcus Viana disponível em <https://www.letras.mus.br/marcus-viana/66135/> acesso em 12 de abril de 2022.

quinhentos anos depois”, uma redescoberta das belezas naturais, mas mais que isso, de um povo esquecido e desprezado por séculos.

Contudo, na produção audiovisual brasileira, essa simbolização do rural frente a emergência do urbano, principalmente no cinema, não será de exaltação dos valores míticos, da raiz cultural, e postos como genuínos do país, pois nas décadas de 1940 e 1950, o cenário de São Paulo predominou na produção cinematográfica, que fazia uma representação desmoralizante do homem rural, principalmente pela difundida e estigmatizada imagem do Jeca Tatu, de Monteiro Lobato (JUNQUEIRA, 2017). As obras dramáticas de Benedito Ruy Barbosa se contrapõem a essa representação, mostrando um Brasil profundo como se passou a chamar na atualidade, quando se fala do rural e do interior do país, com pessoas corajosas, sofridas, exploradas, mas que não esmorecem com a dor, seguem tentando sobreviver. As telenovelas de Benedito Ruy Barbosa falam da tentativa de sobrevivência dos moradores pobres do campo, assim como faz Graciliano Ramos em *Vidas Secas*, e Guimarães Rosa em *Grande Sertão: veredas*. Esses três autores têm muito em comum em suas obras, ao mostrarem o quanto a vida rural é dura, sofrida, rarefeita, enfim, de belo só tem a natureza mesmo.

Assim, no século XX, principalmente com o ideal nacional desenvolvimentista da década de 1950 e 1960, muito representado na figura de Juscelino Kubitschek³⁵, que foi presidente do Brasil, o rural é visto como o lugar do atraso que atrapalha o desenvolvimento da indústria paulista. Nisso está posto a dicotomia entre arcaico e moderno, com o primeiro sendo um estorvo, fora de moda e representante do atraso e o segundo como o que traria as benesses do futuro, numa visão higienista, positivista e funcionalista da ordem social, colocadas como antagonistas, que quase são vistas como pertencentes a tempos e espaços díspares do contexto nacional. Baseada na invasão cultural estadunidense, fundamentada na estratégia racional do mercado industrial internacional. Portanto, a burguesia não se reconhece no rural, pois é visto de fora, como o outro, o diferente, o que está abaixo. As questões do caipira só dizem respeito a ele, e não se encaixam na cidade, sendo um sujeito pré-desenvolvido e pré-urbanizado, com

³⁵ Juscelino Kubitschek, também chamado de JK, foi presidente do Brasil entre os anos de 1956 e 1961, tendo ingressado na política na década de 1930, como prefeito de Belo Horizonte, posteriormente governador de Minas Gerais. Mobilizou o país para a construção de Brasília na década de 1950, com o lema 50 anos em 5. Disponível em <https://brasilecola.uol.com.br/historiab/juscelino-kubitschek.htm> acesso em 03 de abril de 2023.

desejos elementares e problemas imediatos, que está aquém da humanidade (TOLENTINO, 2001). O caipira sempre excluído, posto fora da nação, não compreendido em seu contexto cultural, social e econômico, como fruto da exploração do campo.

A partir disso, não pode ocorrer compreensão de um indivíduo que tem seu grande exemplar na cultura na personagem do Jeca Tatu. Por isso, é visto à distância e ridicularizado, pois possui e é representante de valores que não fazem parte da indústria, da cidade, do trabalho e do consumo (TOLENTINO, 2001). Uma interpretação estigmatizada do caipira a partir de um personagem literário passou a fazer parte do senso comum, definindo todos os caipiras a partir da visão de um único escritor, como se fossem uma massa uniforme de pessoas. Assim, suas peculiaridades regionais, seu modo de viver e sua história não foram consideradas nessa interpretação que o segregou e o deixou excluído enquanto cidadão brasileiro.

O rural foi a base para a geração das riquezas no Brasil, como, por exemplo, as fortunas criadas por meio da cultura do café, que foram direcionadas para a urbanização e industrialização em São Paulo, foi perdendo sua hegemonia ao longo das décadas do século XX, e tinha sua representação simbólica estereotipada. É colocado como um estorvo, um entrave ao desenvolvimento, e dessa forma é posto como a essência identitária de valor memorial, sendo parte da história e da nossa nacionalidade, mas para ser preservada na memória, e engavetada (TOLENTINO, 2001). Ocorre um apagamento e desconstrução dos representantes do rural para valorização da vida urbana, industrial.

A expansão e a transformação que a cidade realizou sobre o campo, modificando relações de trabalho entre fazendeiros patrões e os empregados, levando ao assalariamento dos últimos, não consegue ser capturada pelas representações realizadas na produção cultural do período. As simbolizações realizadas viam os trabalhadores apenas como bestas, doentes, sem educação, modos e dentes, uma visão que vem das oligarquias escravagistas. Aponta que a preguiça era causa da fome e do desinteresse com melhores condições para existência. Ao contrário da figura do fazendeiro empreendedor, que recebeu a função de modernizar-se, para não ficar para trás e até ser varrido da área do progresso (JUNQUEIRA, 2017).

No imaginário nacional, a representação do caipira simplório, ignorante e ingênuo possui longa trajetória. Vemos grandes exemplos no cinema e na literatura, como os personagens Candinho e Jeca Tatu, ambos interpretados por Amácio Mazzaropi nos

seus filmes. O segundo é baseado na literatura de Monteiro Lobato (1947) e o primeiro no livro de Voltaire, *Cândido, ou o otimismo* (2013) (JUNQUEIRA, 2017).

Monteiro Lobato viu o caipira como uma praga, uma sub-raça, diante da mão-de-obra imigrante que chegava ao país, e trabalhava cada vez mais no campo. Em 1918, no artigo *Problema Vital*, Lobato começa a olhar o caipira por um outro lado e ser mais condescendente com sua situação. Já aponta que a culpa pela apatia, ignorância e atraso não é do homem do campo em si, mas das doenças que o atingiam (parasitose e verminoses), que fazia um mal a todo o Brasil. Dessa forma, o caipira está nessa situação, mas não é assim, precisa ser curado (LOBATO, 1964).

Na representação do Jeca Tatu como desajeitado, bronco e preguiçoso, Candinho acrescenta novos elementos como a inocência, ingenuidade, pureza, otimismo, generosidade e candura. Nas duas representações temos resultados parecidos, pois temos um camponês que não é apto para o trabalho, está doente, precisa de proteção e de ser tutorado, e não possui as qualidades para ingressar na indústria em expansão e no capital que adentra o campo. O imigrante é uma mão-de-obra que pode substituir esse homem que está fora do seu tempo (JUNQUEIRA, 2017). Contudo, Candinho é a personagem que trabalha na fazenda onde foi criado, e continuará a buscar trabalho na cidade, sendo que na telenovela de 2016 irá trabalhar como pipoqueiro na praça. Por isso, dizer que a personagem é preguiçosa, não condiz com o que é apresentado no cinema e na TV.

Esse quadro será alterado de forma lenta pelo avanço da agropecuária pelo interior do país, criando formas de exploração que não conseguem seguir os centros comerciais e produtivos estadunidenses e europeus, por isso, temos uma modernização sempre arcaica, em um processo urbano-industrial que junta o que há de pior nos dois opostos. Isso acirrará os conflitos pelo acesso e posse à terra entre os latifundiários e os posseiros, formando um tecido sócio-histórico deveras complexo e contraditório. Até 17 de julho de 1822, vigorará a política de concessão de terras via sesmarias, marcando o campo por lutas a balas, tocaias, caxixes e riscos de facões. Passaremos por um período em que as terras públicas foram fartamente distribuídas, levando à criação dos gigantes latifúndios, até chegarmos à reforma agrária de forma institucionalizada (JUNQUEIRA, 2017). Temas presentes nas telenovelas de Benedito Ruy Barbosa, que abordou a grilagem, a luta dos pequenos posseiros frente aos coronéis, a usucapião até o movimento do MST.

Com o avanço da urbanização e início da industrialização, principalmente em São Paulo, a alta burguesia que se criou com grande conforto e fortuna através do café, não conseguia simbolizar a si mesmo, como uma elite da cultura, muito, por se espelhar em padrões europeus e especialmente franceses. Por isso, não terá espaço a representação real do rural. Assim, é necessário dar ares europeus para a bugrada nacional, modificando seus sentimentos, modos e expressões. Invisibiliza os caipiras e negros, e adorna as pinturas das florestas com flores finas dos jardins franceses (JUNQUEIRA, 2017). Vemos assim, a desqualificação do nacional e a valorização do importado, sempre presente na história brasileira, que faz parte do próprio colonialismo.

O rural se torna motivo de vergonha, vitupérios, achaques, sendo um grande estorvo para a modernização urbana. Por isso, é necessário superar os modos modorrentos, paquidérmicos e todo este clima do campo brasileiro, denunciado nos textos de Monteiro Lobato e Saint-Hilaire (JUNQUEIRA, 2017).

Benedito Ruy Barbosa é um dos autores de telenovelas que mais abordou o ambiente rural brasileiro em suas obras. Passando por temáticas como: luta pela posse da terra, reforma agrária, as condições miseráveis dos trabalhadores rurais, abordando também os imigrantes e retirantes. Isso vem da sua vivência no interior de São Paulo, pois nasceu na cidade de Gália, e conviveu com o contraste entre o urbano e o rural, os problemas sofridos pelos trabalhadores do campo, e os efeitos da depressão econômica que a II Guerra Mundial causou no mesmo. Isto é evidenciado em sua obra dramatúrgica (JUNQUEIRA, 2016).

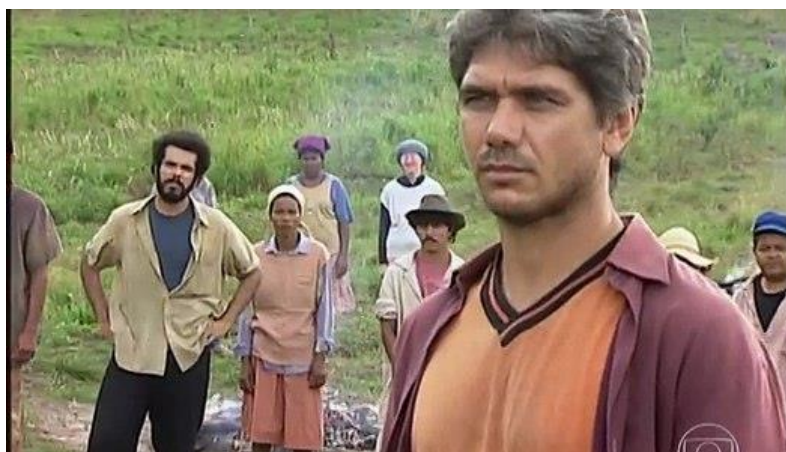


Foto 16 - Higino, líder do MST na telenovela *O rei do gado*³⁶

³⁶ Disponível em <https://www.dailymotion.com/video/x2k0vax> acesso em 14 de abril de 2022.

O diretor Luiz Fernando Carvalho, que trabalhou em muitas telenovelas de Benedito Ruy Barbosa, também possui um expressivo currículo com obras abordando o imaginário e realidade rural do Brasil, com destaque para o filme *Lavoura Arcaica* (2001) a partir da obra homônima de Raduan Nassar, que traz o patriarcalismo arcaico e o isolamento sociocultural dos moradores do campo brasileiro (JUNQUEIRA, 2016).

A mídia audiovisual representa o rural brasileiro como símbolo do patriarcado, com uma virilidade empreendedora e desbravadora, somado ao domínio sobre a natureza, mulheres, filhos, empregados, pobres, os bens e os outros dominados. Diante da viril e brava coragem masculina, a natureza se dobra e se submete ao patriarcalismo arcaico, que ordena e violenta o tempo e o espaço rural. Observamos a força simbólica no desbravador coronel-fazendeiro, senhor de destinos, justiça, almas, corpos e terras. Assim, o rural, é portador do atraso e das tradições conservadoras, que se revelam bestas e cegas. Um exemplo, que mostra o campo com estas características é *Lavoura Arcaica* de Raduan Nassar (1975), que ao mesmo tempo que retrata este contexto, faz uma denúncia do seu mal avassalador. E no audiovisual, mais precisamente na televisão, temos a trajetória dramaturgica de Benedito Ruy Barbosa, que retrata o patriarcalismo arcaico do campo, com prevalência dos personagens masculinos. Ao tratar dos mesmos temas, e dar traços psicológicos semelhantes aos personagens deste contexto em cada novela, Benedito Ruy Barbosa fez de Antônio Fagundes, um símbolo do herói patriarcal, pois o ator protagonizou três novelas do autor – *Renascer*, *O rei do gado* e *Velho Chico* (BALOGH, 1998).

Já às mulheres são reservada na maioria das vezes o lugar de personagens boas, apegadas à terra, primitivas e não intelectualizadas (BALOGH, 1998). Entretanto, vemos a autodescoberta e a emancipação das mulheres rurais em algumas tramas de Benedito Ruy Barbosa. Essas histórias acontecem nos núcleos masculinos mais tradicionais de fazendeiros, como os casos paradigmáticos de Maria Bruaca na telenovela *Pantanal* e Dona Patroa na telenovela *Renascer*. A representação da personagem patriarcal não está apenas no exercício do patronato e das expressões de mando, com uma diversificação e vários tons na vida cotidiana, na organização das rotinas, nos reconhecimentos e promessas de recompensas futuras, nas fidelidades orquestradas e uma distribuição dos afetos de forma calculada. Com isso, observamos que fazem parte da dominação o coronelismo, a capangagem e a jagunçagem, mas são identidades cúmplices do mesmo

fenômeno social de subordinação (JUNQUEIRA, 2017). Esses senhores para manter o poder, precisam causar medo nos outros.

Ponderamos que no audiovisual é posta a virilidade da agricultura diante da feminilidade da terra, pois nas narrativas do campo brasileiro, ocorre a prevalência de um patriarcalismo viril, e a terra como a mulher, mãe, fêmea, espaço úmido e preparado para a prenhez e a vida, que vem do universo imagético popular. Já a agricultura, representada pela imagem do agricultor, é quem lança as sementes e fecunda o chão, que espera os frutos na colheita de pulsão de desejo e sonho. Na produção audiovisual contemporânea, a exploração do imaginário brasileiro desta relação terra e agricultor, macho e fêmea, vemos uma das abordagens mais contundentes em uma cena do filme *Policarpo Quaresma, herói do Brasil* (produzido no Brasil, em 1998, com direção de Paulo Thiago), no qual vemos o protagonista, em êxtase de delírio e paixão pelo seu trabalho agrícola, deita de bruços no chão e faz movimentos de copulação com a terra, enquanto cai uma chuva torrencial, irrigando com abundância o solo que está sendo fecundado (JUNQUEIRA, 2017).

As histórias abordadas nas tramas trazem com frequência famílias de poderosos latifundiários aqui-inimigas, com amores proibidos e tumultuados, como na estrutura medieval do amor de Romeu e Julieta, obra clássica do dramaturgo inglês William Shakespeare. Benedito Ruy Barbosa também lança mão do imaginário nacional com o desfile de personagens marcantes do ambiente agrário, como, por exemplo, os capangas e jagunços, padres, beatas, matutos simplórios, prostitutas, advogados espertos, professoras rurais, donos de botecos de beiras de estrada etc. No pano de fundo temos a forte religiosidade do povo brasileiro do campo, que colabora na estética narrativa, e também compõe o discurso sobre a esperança que a justiça social virá sobre os homens, dando elementos que fortalecem a estrutura narrativa (JUNQUEIRA, 2017).

Nas obras de Benedito Ruy Barbosa, não vemos maus políticos retratados com frequência, a política em si, os partidos radicais e o alcance dos movimentos sociais, mas o manifesto pela defesa da natureza, da relação de comunhão entre o meio ambiente e a produção ganham destaque nas suas obras, buscando uma relação não-predatória. Assim, as telenovelas de Benedito Ruy Barbosa percorrem um caminho de discurso progressista. A representação imaginária da terra é elemento principal na obra de Benedito Ruy Barbosa, e o motor da ação humana no campo é a sua posse, que gera a luta de classes na modernização periférica. Já a visão da terra enquanto um sistema organo-mineral

complexo e vivo, que pulsa por uma integração cultural e ecológica é feita de forma tardia e precária. Contudo, é reconhecível, perceptível e progressiva na obra de Benedito Ruy Barbosa, com grande centralidade e relevância na telenovela *Velho Chico*. Isso, de certa forma acontece, pelo avanço da ecologia na ciência e na sociedade contemporânea (JUNQUEIRA, 2017). As narrativas mudam com as mudanças no pensamento da sociedade, temas antes não aceitos ou tratados com parcimônia, ganharam grande foco nas últimas décadas, como a questão LGBTQIAPN+.

Nas obras de Benedito Ruy Barbosa, observamos dois movimentos, na telenovela *Renascer* da década de 1990, a terra é objeto de amor, desejo e fertilidade generosa, indo além da posse de sua superfície, mas sendo perfurada nas suas entranhas. Já sua última obra, *Velho Chico*, de 2016, temos respeito e amor para com a terra, concretizado no audiovisual de forma poética, com densidade e deslumbramento (JUNQUEIRA, 2017). Na primeira versão de *Pantanal* na década de 90, a personagem Gil caçava jacarés, e na versão atual de 2022, ele diz que a caça está proibida, e só a caçada dos porcos selvagens que invadem as fazendas é permitida, pois são uma espécie invasora. Em 2024 estreou uma nova versão da telenovela *Renascer* no horário nobre da rede Globo, com uma atualização do texto para os dias atuais, como foi com a obra *Pantanal*. A personagem Buba por exemplo, que em 1993 era hermafrodita, em 2024 é uma mulher trans. O personagem Norberto possuía uma criança trabalhando na sua venda, na nova versão, essa personagem infantil foi retirada. As falas da cafetina Jacutinga para Maria Santa reforçam o direito e a liberdade da mulher no século XXI.

A trama de *Velho Chico* tem como cenário o interior da Bahia, com uma fictícia localidade denominada de Grotas de São Francisco, na década de 1960. O rio São Francisco possui protagonismo na narrativa, seja na vida econômica, cultural e social. A temática da obra é agrária, baseada na economia do algodão presente no Nordeste brasileiro, passando por conflitos na disputa de posse de terra, comércio e monopólio do preço da fibra, o coronelismo e suas relações de poder no campo. Desse modo, temos tramas que evidenciam a dicotomia e conflito entre o Brasil arcaico e rural e o rompimento das tradições e valores políticos, comportamentais e culturais seculares e estáveis, com a chegada dos anos 60 (JUNQUEIRA, 2016). No embate das gerações, com os mais velhos apegados ao conservadorismo e os jovens com um pensamento mais libertário e preocupados com as questões ambientais e sociais.

O caipira cômico nas telenovelas

O caipira cômico também aparece nas telenovelas, agora em papéis principais. Em 2001, Walcyr Carrasco escreveu a telenovela *O cravo e a rosa*, que tinha Julião Petruccio como o protagonista, e foi interpretado pelo ator Eduardo Moscovis. A personagem era produtor de leite e queijos, sendo dono de uma fazenda. As características da personagem eram simples e também tinha simplicidade nos trajes que usava. Um homem trabalhador, honesto, esperto, mas rústico e ligado ao cômico (CORCOVIA, 2011).

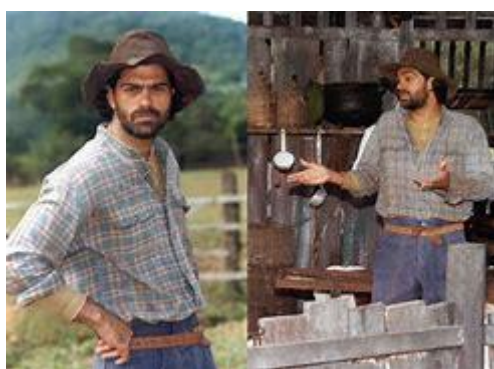


Foto 17- Petruccio na telenovela *O cravo e a rosa*³⁷

Na telenovela *Coração de Estudante*, em 2002, temos o peão caipira Nélio, interpretado pelo ator Vladimir Brichta. A personagem pertencia ao núcleo cômico da telenovela, sendo um peão sensual, forte, honesto, trabalhador, ingênuo e ignorante. Em um dos capítulos, após sequestrar sua amada Amelinha, interpretada pela atriz Adriana Esteves, para diverti-la, ele canta de forma desafinada. Nélio era um peão da atualidade, usava botinas e chapéu de cowboy, somadas com camisas e calças justas, pois a sensualidade era a marca da personagem (CORCOVIA, 2011).

³⁷ Disponível em <https://globointernacional.globo.com/GloboPortugal/Paginas/7-ideias-para-se-fantasiar-neste-Carnaval.aspx> acesso em 14 de abril de 2022.

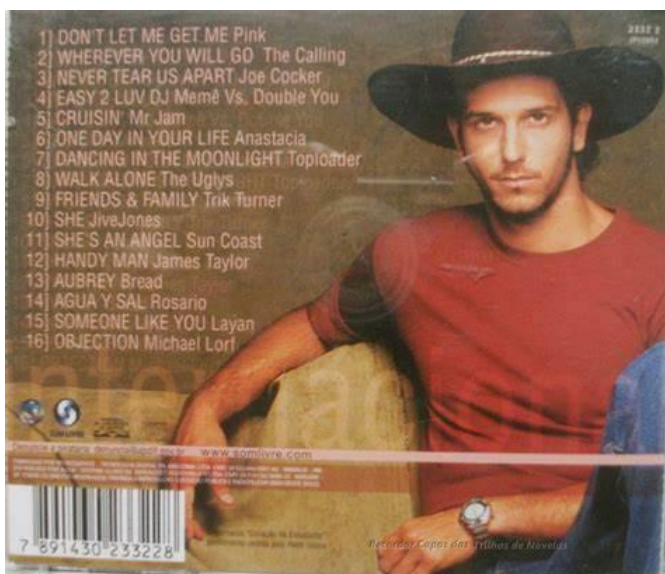


Foto 18 - Nélio da telenovela *Coração de estudante*³⁸

Na telenovela *Chocolate com Pimenta*, exibida no horário das seis da rede Globo entre 2003 e 2004, temos a presença forte de um núcleo caipira, sendo Ana Francisca a protagonista da obra, pertencente a esse núcleo, com grande destaque também para as personagens Márcia, uma jovem que se torna dona de um salão de beleza na década de 1930, como também a matriarca da Família, a vó Carmen, que vende verduras na rua, e criou a família a partir do seu trabalho.

³⁸ Disponível em <https://astrilhasdenovelas.blogspot.com/2010/06/coracao-de-estudante-internacional.html> acesso em 14 de abril de 2022.



Print 4 - Família de Ana Francisca em *Chocolate com Pimenta*³⁹

Em 2011, na novela *Morde e Assopra*, o caipira também está presente nas personagens do fazendeiro Abner, papel do ator Marcos Pasquim e no Sargento Xavier, interpretado pelo ator Anderson di Rizzi. Semelhante ao Julião Petruccio na telenovela *O cravo e a rosa*, também era trabalhador e íntegro. A comicidade estava na maneira rústica de ser e no modo de falar. Já Sargento Xavier não era um caipira rural, pois trabalhava na delegacia da fictícia cidade de Preciosa. Também possuía um modo engraçado de falar, sua forma de se vestir também gerava risos, pois usava gravatas curtas em festas e o cós das calças muito alto. Ao retratar um caipira urbano, no caso o Sargento Xavier, podemos questionar o que é definição para caipiridade: 1) Jeito de falar? 2) Morar no campo? 3) Vestimentas? 4) Rusticidade? 5) Combinações de fatores? (CORCOVIA, 2011). Uma combinação de respostas para todas essas perguntas, pois o modo de falar, as vestimentas, a rusticidade, e morar no campo definem o que é a identificação de ser caipira, mas não só morar na zona rural, manter relações com esta também é um fator de definição.

³⁹ Print de cena do capítulo 2 da telenovela *Chocolate com Pimenta* disponível na plataforma Globoplay. Disponível em <https://globoplay.globo.com/v/8818203/?s=0s> acesso em 21 de abril de 2023.



Foto 19 - Fazendeiro Abner⁴⁰

Os estudos sobre o produto cultural telenovela na América Latina, em especial no caso brasileiro, evidenciam seu caráter educativo, formativo, político e mobilizador, através da alteração de símbolos imagéticos do cotidiano. A interpretação e compreensão do mundo real é viabilizada pela circulação, atualização e (re)produção social de sentidos, possibilitadas pelo impacto que a telenovela reverbera nos seus telespectadores (MATTELART; MATTELART, 1998; MOTTER, 2000; LOPES, 2009; BACCEGA, 2013). Com isso, a telenovela tem uma função pedagógica, mas também historiográfica, pois narra a história da sociedade contemporânea (FISKE, 1987; MOTTER, 2001), conectando o individual com o coletivo, o particular com o público (SILVERSTONE, 1989). Desse modo, pensando na telenovela *Êta Mundo Bom!*, e em outras do escritor Walcyr Carrasco que abordaram o caipira, ponderamos que ao mesmo tempo que estas se conectam com o rural, também moldam um mundo rural fictício, que pode não ser totalmente o observado na realidade, mas que possuem elementos identificadores, seja no modo de falar, nas vestimentas, nos cenários, no contexto observado nas cenas, e mesmo nos objetos e animais presentes nas mesmas. Nunca esqueci a fala de uma vizinha que mora em Uberlândia, e visitava a fazenda em que foi criada em Estrela do Sul MG nos feriados, finais de semanas e férias. Quando ela assistia telenovelas rurais na televisão,

⁴⁰ Disponível em <http://televisao.uol.com.br/novelas/morde-e-assopra/fotos/?abrefoto=161> acesso em 14 de abril de 2022.

ela dizia que as mesmas a faziam lembrar do seu pai, da sua infância na roça, e dos seus compadres, que no caso eram meus pais. A partir disso, observamos a presença da identificação do público com o encenado na tela. As imagens que vemos na TV nos conecta às nossas memórias afetivas, produzem sentidos e geram significações e ressignificações a partir do contexto de cada telespectador.

Assim, a telenovela tem suas especificidades no seu roteiro e uma autonomia em relação ao real (LOPES, 2009), mas reflete o contexto social na qual está inserida, dialogando com o espaço e tempo histórico, levando temáticas cotidianas para seus enredos (BACCEGA, 2013, p. 36). Desse modo, a autonomia ficcional, não isola a telenovela da realidade circundante, pois a verossimilhança está dentro da narrativa melodramática televisiva, permitindo a apropriação, compreensão, interpretação e apreensão das cenas e personagens (MACHEREY, 1971). Ao final de cada capítulo, a TV Globo sempre exibe a frase que a telenovela é uma obra de ficção sem qualquer compromisso com a realidade, mas com pontos de contato com a mesma, assim, observamos que o caipira e o rural representado na telenovela *Êta mundo bom!* faz parte de um produto comercial e ficcional que busca não ter compromisso em realizar uma representação fiel do ambiente rural, mas percebemos elementos que dialogam com a realidade e faz o telespectador reconhecer a ruralidade, como a forma de falar, as vestimentas, as atividades que as personagens realizam.

O caipira e o capitalismo

A palavra rústico é entendida como signo de algo do meio rural e grosseiro, podendo se referir a pessoa ou utensílio, ferramenta ou objeto. No caso de fazer referência a uma pessoa, é alguém sem cortesia, polimento, sendo tosco e rude nos costumes. Muitos dicionários colocam estes adjetivos para se referir ao caipira, mas Antonio Candido (1998) pontua que a cultura rústica é a cultura tradicional do homem do campo.

A morte do campesinato é uma das mudanças que mais impressiona e com grande alcance na metade do século XX, que faz uma cisão do mundo com o passado (Hobsbawm, 1995). Entre 1970 e 1980 ocorreu uma imensa mudança no meio rural, que se iniciou anos antes. Essa morte do campesinato é o êxodo rural gigantesco que avançou sobre o planeta, diminuindo a população rural, que até a metade do século XX, era a maioria, e após 1950 se torna minoria em quase todos os países. Essa mudança do campo

para a cidade transforma o padrão de vida que estas pessoas tinham na zona rural. No Brasil houve uma mecanização da agricultura, e máquinas passaram a fazer aragem da terra, plantação e colheita das lavouras. Estas entraram em concorrência com as ferramentas rústicas do morador do campo, como o arado e o cultivador movido por tração animal, a matraca (ferramenta manual usada para furar o solo e plantar a semente), a carpideira e a enxada. Outro ponto foi a substituição de mão-de-obra humana pela máquina, fator que intensificou o êxodo rural (LINHARES, 2005).

Devido à expansão do capitalismo sobre o campo ocorreu a construção e pavimentação de estradas, o carro tomou o lugar do carro de boi, a energia elétrica substituiu a lamparina e o lampião, e trouxe eletrodomésticos e eletroeletrônicos como chuveiro elétrico, televisão, ferro de passar roupa elétrico, aparelho de som, liquidificador, batedeira de bolo etc. Essas mudanças alteraram o cotidiano rural, mudando a prática diária, mas também valores, mitologias e crenças. Na leitura que Antonio Candido (1998) faz do caipira frente à expansão capitalista no livro *Os parceiros do Rio Bonito*, é que a cultura camponesa será extinta. Darcy Ribeiro (1995), no capítulo sobre a cultura caipira em *O povo brasileiro*, também faz este mesmo apontamento. O caipira surge no Sudeste brasileiro, sendo fruto da miscigenação entre portugueses, povos originários das Américas e negros, com centro de irradiação no Estado de São Paulo, e expandindo para o Centro-Oeste por meio das bandeiras. Nos fins do século XVIII, com a queda da mineração, houve um retorno ao modo rústico de vida da antiga população paulista, que se dispersou pelas regiões de Minas Gerais, Goiás e Mato Grosso, formando assim a cultura caipira (Ribeiro, 1995). O caipira não compõe um grupo étnico, mas possui costumes bem característicos, sendo evidente nas danças, músicas, valores, crenças, linguagem etc. E também não é o único camponês brasileiro, pois temos os gaúchos do Sul e os sertanejos nordestinos.

Houve pioneirismo de Antonio Candido (1998) no seu estudo sociológico sobre o caipira, o caracterizando como: um sujeito de origens nômades, que teve sua vida social marcada por este elemento. Portanto, absorveu traços culturais portugueses e indígenas, que se combinaram, mas o nomadismo do povoador e do bandeirante, permaneceu, mantendo uma economia coletora, por isso, sua habitação tinha um caráter provisório. Com costumes rudes, sendo homens valentes e irascíveis, brigando uns com os outros em grande frequência, visto as cruces e capelinhas votivas pelas estradas, sempre desconfiado com estranhos, mas hospitaleiro com os confiáveis. A agricultura itinerante de

subsistência deixava os bairros e choupanas ilhados, isso explica a segregação, violência e desconfiança do caipira, diante deste tipo de povoamento. O modo de vida material e social do caipira é baseado no mínimo vital, pois suas relações sociais ocorrem nos limites físicos, ou seja, dentro dos bairros rurais e em esferas, sendo a familiar, vicinal, religiosa e lúdica. Para Candido (1998) são caipiras os agregados, os posseiros, os pequenos sítiantes e os parceiros, que não possuem uma finalidade comercial na sua produção de alimentos ou com uma pequena comercialização. Desse modo, existia um grau mínimo de sociabilidade que mantinha o contato no interior dos bairros rurais, e o caipira produzia apenas o necessário para sua sobrevivência.

Antonio Candido (1998) compara a cultura caipira com a primitiva, e comenta que esta não está pronta para o progresso, e no contato com este é eliminada, visto os precários ajustamentos sociais e ecológicos, pois não suporta mudanças. Por isso, não é otimista com o futuro desta cultura em seu livro. Diante do avanço do capitalismo no campo, temos três tipos de caipiras: 1) o que aceita tanto o que é proposto como o que é imposto 2) o que aceita apenas o que é imposto 3) o que rejeita ambos. E o caso dois é o mais observado nos pequenos sítiantes, parceiros e lavradores, que estão cada vez mais imersos nas cidades e no capitalismo, que se adaptam a isto no mínimo necessário, mas procuram manter suas tradições. Assim, este grupo aceita os padrões impostos pelo urbano para sobreviver, mas rejeitam os que apenas são propostos sem uma força incoercível. Portanto, os grupos que são integrados, em condições parecidas, seguem o padrão dois, já o um e o três são famílias ou indivíduos que já desligaram do coletivo, estão em fase de desintegração ou já desintegraram da cultura. Ressalvando, que a análise elaborada por Antonio Candido é baseada no tipo ideal weberiano, por isso, podemos questionar: é possível rejeitar os valores do capitalismo de forma integral? Como também o caso contrário, com uma cultura de economia de subsistência, seria viável absorver totalmente os valores urbanos? Esses dois casos não ganham atenção de Antonio Candido. Mas podemos também indagar, se adaptando de forma parcial ao capitalismo, o caipira perde sua identidade cultural e não é mais caipira? Cândido aponta limites para essa adaptação, e que quando estes são ultrapassados, o caipira perde seu referencial, não sendo mais caipira. Diante disso, a identidade na cultura caipira depende do grau das mudanças sofridas pelo caipira (LINHARES, 2005).

Antonio Candido fez seu estudo na metade do século XX, de lá para cá, houve mudanças, e o caipira deixou de viver de subsistência e assalariou-se ou mudou-se para a

cidade. Contudo, ainda existem comunidades isoladas, mesmo em estados como São Paulo, que ainda vivem do que plantam, caçam, pescam e colhem nas matas, como uma reportagem do Globo Rural em 2021 mostrou uma comunidade quilombola em SP, que só se chegava no lombo das mulas, e nem o pessoal da vacinação conseguiu chegar nessa localidade, visto as dificuldades de acesso. Por isso, não podemos generalizar e dizer que todos os caipiras mudaram, assalariaram-se, e se adaptaram aos padrões consumistas do capitalismo, pois mesmo nas pequenas propriedades com estradas de comunicação, alguns hábitos e costumes se mantêm, como o respeito aos dias santos, o cultivo da terra para consumo próprio etc.

Após trinta anos em que Antonio Candido havia publicado *Os parceiros do Rio Bonito*, Darcy Ribeiro (1995) publica o livro *O povo brasileiro*, no qual aborda o caipira em um capítulo, indo mais longe que o primeiro estudioso, com a previsão de um futuro deveras pessimista para a cultura tradicional caipira. A diversidade cultural brasileira veio de fatores migratórios, econômicos e ecológicos, assim faz a divisão do país em cinco áreas culturais, as chamando de brasis crioulo, caboclo, sertanejo, caipira e sulinos. O caipira vem do processo iniciado pelos bandeirantes paulistas, que procuravam índigenas e ouro no interior dos estados de Minas Gerais, Goiás e Mato Grosso. Nessa caminhada, houve uma fixação de alguns bandeirantes em diversas regiões, se tornando lavradores e criadores de gado. O ouro encontrado propiciou uma vida de luxo muito breve em Minas Gerais de forma especial, e tudo foi mais em aparência do que de forma concreta, pois vários documentos históricos evidenciam que as pessoas com as mãos cheias de ouro, podiam morrer de fome ou comer bichos imundos e raízes silvestres. Por exemplo, quando faltava chumbo, granitos de ouro eram usados nas espingardas de caça e as panelas eram colocadas em pedras de ouro nos fogões (HOLANDA, 1990). Esses brasis crioulo, caboclo, sertanejo, caipira e sulinos foram conectados pelos muladeiros, tropeiros e boiadeiros com suas comitivas de gado, que atravessaram o Brasil de Norte a Sul, Leste a Oeste, e realizando trocas comerciais, mas também culturais entre as regiões.

Após a decadência da economia do ouro, as populações das regiões Sudeste, Centro-Oeste e algumas regiões do Sul, no Paraná, formarão a cultura caipira (RIBEIRO, 1995). A interpretação que Darcy Ribeiro faz do caipira se aproxima da de Antonio Candido, mas como ele analisa os Brasis, podemos entender melhor a cultura caipira, em contexto de regiões, pois ocorre uma generalização, com o caipira sendo o homem do campo de qualquer região do país, como também a confusão entre o sertanejo e o caipira,

visto em muitos dicionários. Darcy Ribeiro (1995) diferencia o caipira, pois este é o homem do campo da região Sudeste, Centro-Oeste e partes do Paraná. Já o sertanejo se originou no sertão do Nordeste, mas depois migrou para o Centro-Oeste. Existem tanto diferenças regionais, como econômicas. O caipira tem uma economia com base na agricultura de subsistência, com complementação através da criação de alguns animais domésticos como porco, galinha, e vaca de leite. A economia sertaneja é baseada na atividade pastoril de gado para o mercado interno. Mas também temos a presença da agricultura, mesmo com todas as dificuldades impostas pela seca. Tentar essa separação, é difícil pelas migrações que ocorreram e ocorrem dentro do país.

A expansão do capitalismo no campo desmonta a cultura tradicional caipira, assim as fazendas implantadas no campo, visam a produção de artigos de exportação, o que modifica a economia familiar, hábitos, crenças e tradições caipiras, que muitas vezes não são baseadas em formas mercantis. As relações de compadrio e solidariedade vicinal são substituídas por relações comerciais. As artes artesanais vão se findando, e tecidos fabris substituem panos caseiros, os utensílios de metais passam a ser comprados, como o sabão e a pólvora também. Com a expansão do mercado de carne na cidade, as áreas mais remotas e com terras pobres ou ricas passam a ser exploradas na criação de gado, o que torna mais contundente a marginalização do caipira e sua expulsão do campo. O sistema da parceria é desfeito, e as roças do caipira se tornam pastagens (RIBEIRO, 1995), para depois serem ocupadas pelo agronegócio em extensas monoculturas a sumir de vistas.

O capitalismo fez surgir um conjunto de necessidades que antes não ocorriam, por isso, ficou impossível para o caipira, ficar sem utensílios e objetos como televisão, rádio, geladeira, fogão a gás, entre outros, que não fazia parte do seu cotidiano na primeira metade do século XX. Contudo, para ter esses novos produtos do mundo capitalista era necessário a renda, isto trouxe a necessidade de produzir e vender ao mercado (LINHARES, 2005). O marketing consumista desperta o desejo de adquirir tal produto através das propagandas veiculadas na televisão, a imagem seduz, conquista e apaixona. Contudo, podemos refletir sobre a vida dura no campo, e o quanto esses novos produtos facilitaram a vida, como o ralo elétrico para ralar o milho para fazer a pamonha, antes com a ralação no ralo manual, demorava muito mais tempo, machucava a mão e causava dores nas mulheres, principalmente, com a máquina movida a eletricidade, o tempo para preparar a pamonha diminuiu consideravelmente.

Nessa interpretação, não é possível ao caipira mudar, pois esta mudança significa a sua destruição, ou seja, a perda da sua identidade cultural. O antropólogo Marshall Sahlins critica a dicotomia entre mudança e continuidade da cultura, pois este considera que ambas pertencem ao mesmo processo. De acordo com o significado das coisas, a história se ordena através da cultura de formas diferentes em cada sociedade (SAHLINS, 1990). E confrontando a situação do caipira atualmente, vemos que mudar não é sua extinção, pois as relações e costumes se perpetuaram nas cidades pequenas, mas claro, que houve uma diminuição considerável das manifestações, principalmente pelo fato das novas gerações não entrarem na prática. O que evidencia a falta de valorização dessa cultura nas escolas e pelo poder público, que só nas últimas décadas vem valorizando tais manifestações das culturas camponesas, com fomento e apoio para elas.

Desde a antiguidade a relação mudança e continuidade tem feito filósofos pensarem. Parmênides, filósofo pré-socrático, acreditava que a imutabilidade fazia parte das coisas e dos seres. Em contraposição Heráclito, seu contemporâneo, entendia que a mudança perpétua era a essência dos seres e das coisas. O idealismo e a dialética surgiram dessa dicotomia (LARA, 2001). Mudar não é um problema, e faz parte da dinâmica natural dos povos, o problema é como essa mudança ocorre, ainda mais se for sobre a imposição de uma cultura dita superior sobre uma avaliada como inferior, como ocorreu no colonialismo e continua a ocorrer com a globalização.

Na concepção de Sahlins, a estrutura sociocultural de um grupo humano faz a efetivação da história. Mas esta mesma estrutura é alterada pela ação humana ao longo da história, que fazem a revisão dos esquemas de significados. O autor usa o conceito de evento, que não é somente um acontecimento referente do fenômeno, mas é aquilo a que damos interpretação, ressaltando que ele tem razões e forças próprias, e independe de algum sistema de símbolos. O evento é transformado pela interpretação, e só adquire relevância histórica, na apropriação de um esquema cultural. A relação entre a estrutura e um acontecimento definem o evento, realizando a concretização do valor significativo do fenômeno, interferindo na história. Portanto, o evento não se resume em um acontecimento, que é algo banal. O evento é mediado pela cultura, que lhe traz seu significado. Assim, a mudança introduzida por um acontecimento, não quer dizer que teremos perda de identidade ou traços culturais. Mas a interpretação mediada pela cultura dará o significado para tal, reverberando na permanência da cultura e da identidade cultural de determinada sociedade (SAHLINS, 1990). Como essa mudança é avaliada e

recebida dentro de uma população é que interfere na permanência dos traços culturais, como no caso da cultura caipira que foi silenciada e desvalorizada ao longo do século XX. Com isso, como diz a cantora e apresentadora Inezita Barroso, é feio ser caipira, foi a visão que prevaleceu, e a artista sempre lamentou isso, defendendo tal cultura em suas músicas e no Programa *Viola Minha Viola* que apresentou por décadas na TV Cultura.

Um evento vai além de um acontecimento, pois é a interpretação cultural de um acontecimento. Assim, o acontecimento que traga mudanças pode simbolizar continuidade ao mesmo tempo, pois tudo é mediado pela cultura, pois sem esta, as pessoas não possuem critérios para suas ações. Dessa forma, as coisas preservam na mudança alguma identidade (SAHLINS, 1990). Só que para o caso do caipira essa permanência sofreu e sofre muito preconceito, o que afeta a aceitação das práticas culturais dessa pelas novas gerações, que sentem a pressão do preconceito estruturado sobre as pessoas da roça que foram marginalizadas e estereotipadas ao longo do século XX.

Eric Hobsbawm e Terence Ranger em *A invenção das tradições*, superam a dicotomia entre moderno e tradicional, pois tradições que pensamos ser antigas ou são de fato tidas como tal, são ou podem ser inventadas e bastante recentes. A título de exemplo, podemos pensar todo o cerimonial pomposo da coroa britânica, que se origina como tradição no século XIX e XX. Portanto, o conceito de tradição inventada engloba as tradições que foram inventadas, construídas e institucionalizadas formalmente, mas também as que não são possíveis de determinar ou localizar em determinado período de tempo, podendo ser poucos anos, mas que se consolidaram com grande rapidez. Tradição inventada abrange um grupo de práticas que são reguladas normalmente por regras tácitas ou aceitas abertamente, podendo ser de natureza simbólica ou ritual, que através da repetição visam consolidar certas normas de comportamentos e valores, que gera uma continuidade com o passado (HOBSBAWM, 1997). Podemos questionar se as práticas observadas por Antonio Candido em Rio Bonito não eram recentes naquele povo e quem visse de fora poderia pensar que eram seculares, mas também com certeza ali existiam manifestações muito antigas, mas mescladas com novas, pois é assim que ocorre o tempo todo, visto as trocas que ocorrem entre populações. Por isso, não dá para formatar e dizer que existe um único jeito de ser caipira, mas sim traços de caipiragem, que estão presentes tanto em moradores do campo como da cidade, e essa separação do que é ser caipira ou não é deveras complexa no século XXI.

Hobsbawm pondera que a invenção de tradições não tem relação com farsa, engodo ou algo fictício, mas algo que surgiu de forma espontânea ou por algum decreto em determinado período da história. Com isso, as tradições não são entendidas como fenômenos imutáveis e perenes, mas históricos (HOBSBAWM, 1997). E a cultura caipira passa por transformações constantes e permanentes, como todas as culturas.

Ao longo do tempo, o termo caipira vem sendo reconhecido como símbolo do homem do campo inculto e sem instrução, estereotipado na personagem Jeca Tatu, de Monteiro Lobato, tomado por muitos termos pejorativos como pacato, indolente, avesso ao progresso, entre outros. Antonio Candido (1998) e Darcy Ribeiro (1995) combateram essa imagem, pois viam que eram uma caricatura, vindo de uma interpretação equivocada sobre a cultura caipira. Darcy Ribeiro (1995) pontua que a interpretação que Monteiro Lobato faz em suas páginas do caipira é falsa, mesmo com toda a riqueza de observações, que retratam de certa forma o real, o modo como foi interpretada a figura do Jeca Tatu, não condiz com a situação vivida pelo homem do campo. Colocado como uma praga incendiária, um piolho da terra, que colocava fogo na mata para plantar seus roçados humildes e assim destruía a diversidade florestal. Um estereótipo que só pontua o desalento, a preguiça e a verminose que não davam esperança para nenhuma proposta de trabalho. A descrição da sua postura representativa que é acorado sobre os calcanhares de forma desajeitada, fumando e cuspidando em todas as direções, contribui para intensificar o desprezo das classes altas pelo caipira. No entanto, o senhor Lobato não entendeu que o caipira vivia um traumatismo cultural, pois suas terras foram tomadas, o deixando à margem, desse modo, era um sobrevivente que resistia a deixar seu modo de vida tradicional, mas também não entrou no colonato. Posteriormente, o escritor percebe seu erro, sendo o caipira uma vítima do latifúndio agroexportador e explorado por este. Então, passa a falar em uma reforma agrária. Mas essa imagem passou a fazer parte do entendimento geral, quando se pensava em caipira, mesmo que a academia combatesse, tanto que nos dicionários a palavra caipira tem o significado de preguiçoso, inculto e arredio. Com isso, houve uma distorção da identidade cultural do caipira por meio dessa imagem estigmatizada (LINHARES, 2005).

O sociólogo Erving Goffman vê o estigma como algo muito depreciativo, desse modo, é necessário que a linguagem seja de relações e não baseada em atributos, pois o estigma é construído dos significados que vêm antes destes. Assim, atributos com significados deteriorados não permitem ou abrem espaços para os não deteriorados que

compõem a identidade social de cada indivíduo (1988). Nisso, vemos que o estigma expressa a identidade social. Vemos então três tipos de estigmas: 1) em relação com os aspectos físicos; 2) ao caráter individual; 3) à raça, nação ou religião. E todos estes estigmas provêm de uma relação de significados, que se origina nas relações sociais, seja positivo ou negativo. O atributo em si não diz muito, mas são os significados vindos das relações sociais que deterioram ou não o indivíduo. Como exemplo, temos a cegueira, sozinha não diz muito, mas os significados atribuídos para uma pessoa que não enxerga que irão influir na identidade desta, para o bem ou para o mal. Mas a cegueira contribuiu de forma inegável para a construção do estigma físico. Também podemos pensar da mesma forma em relação aos atributos do caráter do indivíduo, como no caso da prostituição. Tanto os significados que se originam na prática, como esta em si, emergem das relações estabelecidas na sociedade, que nos auxilia a compreender a identidade social deteriorada e o estigma. Levando para o estigma do Jeca Tatu, não pode ser considerado um estigma físico, pela não existência de atributos deste tipo que levam à existência deste estigma. Como não temos atributos morais, não podemos considerá-lo no estigma do caráter individual. Porque também o termo Jeca Tatu não designa apenas um indivíduo de forma isolada, mas um grupo que partilha o mesmo modo de vida. Não é um estigma de nação, nem religioso e nem racial. Podemos então colocá-lo como um estigma cultural, pois está atrelado aos atributos que dizem respeito ao modo de vida do caipira, o que nos leva à cultura. Porém, a caricatura do Jeca Tatu distorceu a identidade cultural do caipira, mas não personificou totalmente no estereótipo desta personagem. Vários atributos foram personificados e deteriorados no Jeca Tatu, mas este não se tornou unicamente a expressão da identidade cultural caipira (LINHARES, 2005).

A diferença entre caipira e sertanejo

Existe uma confusão semântica entre sertanejo e caipira, de forma generalizada, tanto na mentalidade das pessoas como nos dicionários, que também é vista na música, ocorrendo uma mistura entre a música sertaneja e a caipira, pelo público, locutores de rádio etc. A música sertaneja possui pontos em comum com a caipira, mas seus compositores intérpretes e o público podem não ser de origem caipira. A música sertaneja se destina ao mercado, com grande valor de troca, já a música caipira é mais folclórica, ligada às atividades religiosas e lúdicas, aos mutirões, ao trabalho, podemos dar o

exemplo da Folia de Reis. Faz uma mediação das relações sociais na roça, tendo então valor de uso (MARTINS, 1974).

O sociólogo Waldenyr Caldas também distingue as duas modalidades musicais, sendo a música sertaneja proveniente da música caipira, mas que a primeira foi absorvida pela indústria cultural, perdendo a qualificação de arte, se transformando em produto das gravadoras, e não mais uma manifestação dos artistas e do público (CALDAS, 1979).

O sertão já foi percebido como um lugar hostil e ruim, mas passou a estar no imaginário social como um local amistoso e aprazível, de acordo com Pimentel (1997), e tem papel nessa mudança de concepção, ambas as músicas caipira e sertaneja. A música caipira se constitui a partir da diferenciação da popular, e a música sertaneja se origina na caipira. Este pesquisador considera as duas músicas como estilos diferentes, mas pertencentes ao mesmo gênero musical, que possuem origens urbanas, não sendo interpretadas ou compostas por apenas artistas sertanejos ou caipiras. Mas as músicas fazem referência a estes mundos, e cada qual faz alusão ao universo cultural caipira e sertanejo nas suas letras, trazendo signos míticos-imaginários. A música caipira tem como característica a ocorrência de um lugar determinado para a ação se desenrolar, seja em terra familiar ou de outro. Portanto, a vida do caipira está na relação entre a família e o local que habita. Em volta desse núcleo que os demais elementos vão se somando para criar o símbolo do pequeno sitiante, agricultor, lavrador caipira. E como cenário das canções temos o terreiro da casa, a biquinha, o monjolo, o rego d'água, os pequenos animais e aves, o cavalo selado e preparado para as viagens, o carro de boi, a igreja e seu sino, a festa do padroeiro, a folia de reis, a viola, a catira, os causos, as assombrações, as crenças e rezas, o medo da polícia e o que amedronta de romper o limite da casa e da família. Assim, a música caipira fala de um lugar com limites econômicos, sociais e geográficos.

A música sertaneja tem como cenário o sertão e personagem o sertanejo. Nestas letras, não é mais a pequena produção agrícola, o bairro rural e a sociedade dos mínimos vitais, e muito menos as personagens são sedentárias. Esta não faz morada fixa, e nem se liga a algum lugar por relações de parentesco e se aprisiona no medo da partida, pois se põe na marcha e faz a travessia, de um lugar a outro, daqui para ali, um eterno errante (PIMENTEL, 1997). Darcy Ribeiro já aponta um sujeito do movimento no vaqueiro itinerante, que não possui paradeiro regular (1995). Vale ressaltar, que ambas as músicas caipiras e sertaneja não são retratos fidedignos das duas culturas, mas sim, fenômenos

urbanos que possuem como temáticas estas duas culturas, através de aspectos mítico-imaginários.

Rosa Nepomuceno (1999) pontua que desde que a música caipira passou a ser gravada e tocada no rádio, foi chamada de música sertaneja, mais que caipira. Isso evidencia a dificuldade de distinguir os dois termos. Talvez a distinção fique mais fácil com o caipira paulista, mas não com os mineiros e os goianos, pois as regiões de Minas Gerais e Goiás foram ao longo da história chamadas de sertão, então, eram entendidos como sertanejos os habitantes destas regiões. Somado ao que mostra Darcy Ribeiro (1995), da imigração nordestina para esses dois estados, por isso, podemos considerar a mescla do sertanejo com o caipira nestes estados.

Caipira vem da língua tupi, sendo uma derivação de caipora e curupira, ocorrendo uma troca do pora para o pira. Outros estudos apontam a contração das palavras de origem tupi caa (mato) e pir (que corta) (NEPOMUCENO, 1999). Portanto, o caipira está ligado ao mato desde a origem do seu nome, até sua identificação pelos moradores da cidade.

Para Antonio Candido (1998) o caipira é um sujeito desconfiado, valente, de personalidade irascível, pronto para matar ou morrer, por motivos banais ou zelo de honra, também hospitaleiro, colaborador nos serviços vicinais, como o exemplo dos mutirões, religioso, na maioria católicos, saudosista do passado que vê como um lugar de fartura e bonança, com mais solidariedade e amizade, com economia agrária de subsistência, poucos recursos financeiros, mas de uma comunicação objetiva e fluente.

A fala do caipira

As falas dos caipiras nos livros de antropologia, muitas vezes aparecem em aspas, e as pronunciadas de forma incorreta com um grifo, como, por exemplo, no livro de Donald Pierson, “casa de sopapo” e “fala dereito” (PIERSON, 1951). De acordo com Andrey Aparecido Caetano Linhares (2017), ocorre uma negação da linguagem caipira como parte da cultura caipira, sendo uma de suas manifestações mais autênticas.

O caipira não fala de forma errada, mas sua linguagem forma um dialeto, que é proveniente do tupi, e outras línguas, como a castelhana e as africanas, e das misturas e

criações elaboradas pelo caipira, baseado em um português antigo do século XV e XVI. Isto fica nítido em documentos vernáculos dos finais do século XV, início e meados do século XVI, em que a semelhança com o modo de falar caipira impressiona (AMARAL, 1981).

Sendo um dialeto, o modo de falar caipira possui autonomia em relação à língua portuguesa de acordo com aspectos sociais, culturais e geográficos, como nos exemplos abaixo:

<p>1) Apócope (desaparecimento de um fonema ou sílaba no final de um vocábulo).</p>	<p>- O que eu faço no meu dia dia é levantá cedo, tirá leite; levanto de madrugada (tem essa vantagem!) (...). ; (...) nós vamo sempre lá em Mossâme (...). Neste exemplo foram apocopados o r em levantar e tirar, o m, em vantagem e o des em Mossâmedes.</p>
<p>2) Síncope (eliminação de um ou mais fonemas no meio de um vocábulo). Vemos o desaparecimento do fonema intermediário referente à vogal i nos vocábulos inteiro e primeiro.</p>	<p>- (...) faço janta na parte da tarde e é o dia intero esse serviço.; Uai, meu primero trabalho é café da manhã (...).</p>
<p>3) Aférese (apagamento de um ou mais fonemas no início de um termo) / Sinalefa (mistura de duas sílabas ou vocábulos em um só) - Güento e niversário vemos a aférese com as supressões da letra a no início dos vocábulos; no último caso, é eliminado o ditongo ou; também neste último caso, temos a junção da sílaba tra ao vocábulo vez, o que mostra a presença da sinalefa.</p>	<p>- (...) eu num güento mexê cum enxada (...); As festinha aqui, é um niversário (...); (...) quando dá quato hora começa o batuto traveiz (...).</p>
<p>4) Elisão (cancelamento de uma ou mais vogais átonas no final de um vocábulo quando logo na sequência há outro</p>	<p>- E o serviço q eu faço mais pesado é zelá do meu gado (...). ; Se eu tô aqui hoje desde cedo, un hora dessa já tinha cabado</p>

<p>vocábulo que começa por vogal tônica) / Sinalefa - Nos exemplos, q eu, un hora, e d eu, estão, respectivamente, elisão das vogais átonas ue, a, e e, ocorrendo, em seguida, a junção dos termos ou sinalefa.</p>	<p>tudo. Agora, un hora dessa, é hora d eu tirá uma forguinha (...).</p>
<p>5) Omissão da concordância de número.</p>	<p>- (...) cedo nós já sortô as vaca, né. ; (...) é lá onde nós diverte mais (...).</p>
<p>6) Substituição de fonemas - São substituídos os respectivos fonemas: ão por um, l por r, o por u e é por i.</p>	<p>- (...) num güento nem amolá uma foice (...). ; (...) é hora d eu tirá uma forguinha (...). ; Bom, aqui sempre nus dumingo (...). Passiá, nós vamo sempre lá em Mossâme (...).</p>
<p>7) Omissão de fonemas - Nos dois primeiros eventos, foram abolidos, concomitantemente, os fonemas referentes às letras d e b; já no derradeiro caso foi extinto o fonema correspondente ao dígrafo lh.</p>	<p>- Na parte da tarde eu tô torrano muito porvilho (...). ; (...) tem a reza de São João tamém (...). ; (...) arrumo café da manhã, águo a horta, lavo vasia (...).</p>
<p>8) Acréscimo de fonema por ditongação - Em ambos os casos, as terminações vocálicas acompanhadas de z e s foram sucedidas pelo fonema semelhante à letra i, derivando, assim, em ditongos (LINHARES, 2005).</p>	<p>- (...) lá, às veiz tá passano um filme assim q eu interesse (...). ; (...) e lá é onde nós diverte mais (...).</p>

A eliminação do r é, possivelmente, uma interferência dos africanos, que, tiraram o arcaísmo da nossa língua ao subtrair o fonema correlato ao r no final dos verbos no infinitivo (FREYRE, 2001).

O dígrafo lh originalmente era um fonema que não estava presente no dialeto caipira, fato que dá explicação para sua omissão. Observado também esta ausência no nheengatu, língua de base tupi, que predominou no Brasil colônia e colaborou na construção e consolidação do dialeto caipira – os fonemas das letras l e s. Elemento que pode ter relação com a troca do l pelo r e do apocopamento do s (AMARAL, 1981). O

fenômeno do rotacismo, que é a substituição do l pelo r, ocorreu com muita frequência no processo de diferenciação do português do latim (Bagno, 2001).

O poeta regional da cidade de Caçapava, no Vale do Paraíba, Antônio Zanetti (1983) representa um caipira a escrever uma carta para um amigo que se mudou para a capital, e é um exemplo para exemplificar o dialeto caipira.

CARTA PRA CAPITÁ

arreceba esta cartinha,
qui mando di curação,
prá alegrá vancê aí,
co ‘as notiça daqui,
deste arraiá tão bão.
Sei qui vancê Zequinha,
já ganhô mai do que tinha,
aí na grande Capitá.,
qui trabaia odia intêro,
ganhando munto dinheiro,
praqui voltá e casá.
Para não te preocupá,
eu não vô te contá
o qui ontem aconteceu .
qui seu irmão Zé Curió,
abutuô o paletó,
deu dos suspiros e morreu.
Tamém não quero contá
qui a Ritinha do arraiá,
o amô que ocê sonhô,
arrasta a saia a Danada
e topa quarqué parada,
inté fio já pegô.
Na farpa dum gerivá,
numa noite de luá,
seu pai estrepô o pé.
sua mãe correu prá acuidi, e sem querê nem senti,

pisô numa cascavé.
Cumos eles era querido?...
pois todo mundo sentido,
passaro a noite a rezá.
sua mãe e seu bem junto,
formava um pá di difunto,
qui era mermo de invejá.
Cumosô seu amigo,
escondo aquilo qui digo,
prá mor não te percupá,
com as coisa qui acontece,
qui nem mato que cresce,
aqui em volta do arraiá.
Terminano esta cartinha,
eu mando as nutiça minha
e tamém as do Arraiá.
E se nada te contei,
é porquê, por bem achei,
de não querê te maguá.
Do amigo do curaçáo,
Luarindo Riacháo (ZANETTI, 1983, p. 15-16)

Existe um preconceito contra o caipira e um preconceito contra a sua linguagem, mas Marcos Bagno (2001) defende que não existe erro do ponto de vista linguístico no modo de falar caipira, porque é normal a redução da língua frente à gramática normativa, que mostra uma das possibilidades de aplicação da língua dentro de um padrão, mas não é o único possível. Então, dizer que o caipira não fala a língua portuguesa de forma adequada, é errôneo, pois esta é sua língua materna, e mesmo quem não aprendeu a ler e a escrever, domina sua língua de origem.

Carmo do Rio Claro no estado de Minas Gerais é um exemplo edificante de valorização da linguagem e outros aspectos da cultura caipira. A secretaria municipal de educação do município, criou o projeto Vida Rural em 1997, que institucionalizou o caipirês como disciplina na grade curricular das escolas municipais. A ementa da matéria engloba a linguagem, artesanato, culinária, medicina popular, crenças e música

(Nepomuceno, 1999). Exemplo que precisa ser praticado em outras cidades do Brasil, pois temos que valorizar a nossa cultura, e conscientizar as novas gerações sobre a sua importância. Isso evita sua perda e deterioração, pois sobrevive nas crianças e jovens que a mantêm, entrando nas práticas e manifestações culturais.

Nas transcrições das cenas presentes no próximo capítulo buscamos aproximar a escrita da forma como o caipira fala no seu cotidiano, por isso, as palavras não seguem a norma padrão da língua portuguesa.

A comitiva chegou na fazenda da comadre Durvalina, Domingos abriu a porteira do pasto em que o gado passaria a noite, e após deixar os animais ali foram desarrear os cavalos.

— Ô compadi Domingos, bão demais tê sua comitiva aqui em casa! — Comadre Durvalina veio receber no curral.

— Bão demais vê a cumadi cu saúdi!

— E esse mininu aí, é u Tônico?

— O próprio. Dessa vez num teve jeito. Tive que trazê o danadinho na comitiva.

— Hehehe. Ma cresceu por demais. Tá igual bambu o danado.

— Vou ficar forte igual meu vô pra poder tocar o berrante nessa comitiva.

Todo mundo riu da fala do menino.

— Já tem seu sucessor cumpadi. Ma a prosa ta boa. Ma já ta na hora da novela Êta Mundo bão! Num posso perde o capítulo de hoje. Só que depois ieu quero aquela roda de viola, cumpadi.

— Pode deixa, cumadi. O Zé do Brejo trouxe a viola pra tocar bunitu por demais. Ieu também gosto mundo dessa novela. É engraçada demais!

Comadre Durvalina chamou todos para irem assistir ao capítulo da novela.

Capítulo 3

Cabocla – a comicidade caipira sexual em *Êta Mundo Bom!*

Neste capítulo vou fazer uma análise das cenas selecionadas em que aparece a comicidade sexual seja o riso pela comparação do órgão sexual masculino a um pássaro, nesse caso o cegonho, como também o canto do galo simbolizar a relação sexual e o ápice com o gozo. O uso de um nome que começa com a palavra como é denominada o ânus popularmente, ou seja, Cu, sendo o nome de uma personagem de grande destaque na trama a Cu-negundes, que sempre corrige quando alguém a chama de Boca de Fogo, por ser uma personagem muito brigona, e ela diz: Meu nome é Cu (pausa) negundes! Esta personagem é uma vilã cômica que sempre se dá mal, com raio acertando sua cabeça, caindo na lama do chiqueiro, o vento levando seu dinheiro, ou ficando roxa que nem um pimentão, etc. Também será abordada a comparação da respiração boca a boca, com o beijo por prazer, pois sempre que as personagens Quincas e Dita iam falar de sexo e beijo, diziam: “as respiração boca a boca”. O foco do capítulo é fazer uma análise de como a comicidade com o baixo corporal é construída na dramaturgia da telenovela a partir do estudo dos exemplos em cada cena selecionada.

Neste capítulo iremos realizar a análise das cenas da telenovela *Êta Mundo Bom!*, a partir, da metodologia análise de conteúdo buscando discutir a estrutura do cômico presente na dramaturgia a partir dos teóricos Henri Bergson (2001) e Vladimir Propp (1992). A seleção das cenas ocorreu da seguinte forma, o pesquisador assistiu novamente a todos os capítulos da telenovela em questão, e foi realizando um mapeamento de cenas cômicas do núcleo caipira da trama, com recorte no teor sexual das cenas, em que aparece o tema do cegonho, do sexo ou do beijo. A partir da seleção das cenas, fizemos uma transcrição delas, buscando aproximar a escrita da fala do modo que os personagens falam na narrativa audiovisual televisiva, assim, na transcrição das cenas, eu busquei aproximar a escrita da fala das personagens da oralidade. Também procurei me aproximar na diagramação do texto do formato de roteiro *Master Scenes* usado no audiovisual.

A análise de conteúdo como método de investigação científica possui duas funções: 1) Função heurística, que potencializa a possibilidade de descobertas sobre o material analisado. 2) Administração da prova - pois a análise do conteúdo é feita para

provar e validar uma informação (BARDIN, 2000). Nesta pesquisa em questão, a análise de conteúdo através da função heurística nos levará a descobertas sobre a construção da comicidade na telenovela *Êta mundo bom!*.

São três fases para realizar um trabalho com a metodologia da análise de conteúdo: 1) Pré-análise consiste na exploração do material de pesquisa e tratamento dos resultados, permeado pelas deduções e interpretações sobre os dados obtidos. Assim, nesta fase temos a organização do material, com ideias iniciais sendo sistematizadas, recorte de documentos para análise, criação de hipóteses, objetivos e indicadores que nos levarão às considerações finais (BARDIN, 2000). Nessa pesquisa, a fase da pré-análise consiste na escolha da telenovela *Êta mundo bom!* para estudo, com o recorte do núcleo caipira cômico, tendo como objeto de análise a construção da comicidade com o tema sexual na trama. Dessa forma, a revisão bibliográfica faz parte da pré-análise da análise de conteúdo, como fizemos no início desta tese, evidenciando tanto a trajetória dos meios precursores da telenovela enquanto formato único do audiovisual e também a história de formação e representação do caipira nas artes, pois a obra televisiva escolhida para a análise nesta tese é uma telenovela que possui um núcleo caipira, recorte deste estudo, portanto, era necessário evidenciar como chegamos nesse formato da telenovela e como é a história da representação do homem do campo nas artes, pois é importante percebermos que nada ocorre por acaso e que para chegarmos em 2016 com a representação de caipiras na televisão, existe um passado que colaborou na representação que assistimos atualmente, pois o caipira cômico é uma construção que permeia todo o século XX e parte do XIX, como vimos no texto anteriormente.

A exploração do material a ser analisado compõe a segunda fase da análise de conteúdo, para tanto, usamos a técnica de análise categorial temática, que funciona a partir da localização de núcleos de sentido que constituem a comunicação, que com sua frequência e presença formam significados no objetivo analítico escolhido para estudo, com isso temos classes que são permeadas por elementos comuns (BARDIN, 2000). Assim, foram escolhidas vinte e duas cenas da telenovela *Êta mundo bom!* em que estava presente o núcleo caipira cômico da fazenda Dom Pedro II, para analisar a construção do elemento cômico em diálogo com os teóricos da comédia - 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 carruagem

de metro que esvaziassem 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 validação do método da análise de conteúdo vem a partir de suas regras, contudo, algumas delas em determinados casos não são aplicáveis, devido a esse fato, a técnica de análise de conteúdo deve ser moldada ao objetivo buscado (BARDIN, 2000).

O processo da análise de conteúdo não é linear e sequencial, pois ocorre de forma cíclica e circular, pois precisamos realizar a interpretação dos dados obtidos, que não é feita de uma única vez, pois teremos retorno periódico ao material de pesquisa, e em cada vez, novos elementos serão percebidos, potencializando a descoberta de novas informações e confirmação de hipóteses já sugeridas do estudo em questão (Moraes, 1999). Na presente investigação todos os capítulos da telenovela foram assistidos durante esses quatro anos de trabalho, foram cartografados os capítulos da obra televisiva, e recortado cenas em que as personagens do núcleo caipira cômico estão imersos no riso sexual. 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 dos elementos cômicos.

As categorias na análise de conteúdo podem ser estabelecidas antes da pesquisa começar como também podem ser especificadas a partir da análise dos dados obtidos (MORAES, 1999). 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) fora do padrão (associação com animais e parte do corpo humano), 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).

A abordagem na análise de conteúdo pode ocorrer por dois meios: 1) A abordagem dedutiva-verificatória-enumerativa-objetiva e 2) A abordagem indutiva-construtiva. A primeira forma de abordagem se dá de forma inicial por meio de teorias e hipóteses, já a segunda ocorre a princípio por meio dos dados (MORAES, 1999). Optamos neste trabalho por fazer uma mescla das duas abordagens, pois tanto parti da

teoria seja 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 onde estava presente a comicidade provocada pelas questões sexuais levantadas pelas personagens que chegou-se nas categorias.

Após explicar sobre o funcionamento da metodologia adotada nessa tese, na sequência vamos abordar um pouco sobre o resumo da telenovela *Êta Mundo Bom!* produto televisivo fonte de estudo neste doutorado.

A telenovela *Êta Mundo Bom!* foi uma obra do horário das 18 horas da rede Globo de televisão, sendo a 87ª novela das seis, exibida de 18 de janeiro a 26 de agosto de 2016, com um total de 190 capítulos. Sua telenovela antecessora foi *Além do Tempo* e após sua exibição foi ao ar a obra *Sol Nascente*. Com autoria de Walcyr Carrasco e colaboração de Maria Elisa Berredo, Daniel Berlinsky, Márcio Haiduck, Cláudia Tajés, Nelson Nadotti e Vinícius Vianna. A direção ficou a cargo de Ana Paula Guimarães, Marcelo Zambelli e Diego Morais, com a direção geral e artística de Jorge Fernando.

A história da telenovela é baseada em algumas obras antecessoras, são elas: o conto *Cândido, ou o otimismo* publicado em 1759 pelo filósofo iluminista Voltaire; o filme de 1953 *Candinho* de Abílio Pereira de Almeida, que também se baseia no conto francês. E o conto *O comprador de fazendas* de Monteiro Lobato lançado em 1918 no livro *Urupês*. O núcleo de personagens selecionados para estudo nessa tese é uma mistura de personagens que estão presentes nessas três obras de referência.

O enredo principal da telenovela narra a trajetória de Candinho, que logo que nasceu foi separado da mãe, por esta ter sido mãe solteira, o avô de Candinho ordena ao caseiro que mate o bebê, mas como a empregada implora ao marido para não fazer isso, os dois o colocam em um cesto e o põem no rio. A empregada Manuela da fazenda *Dom Pedro II*, encontra o bebê no rio, enquanto lavava roupa, chama os patrões, Quinzinho e Cunegundes, que ainda não possuem filhos e possuem o desejo de ter, assim Candinho é criado ali naquele lugar, principalmente aos cuidados da empregada Manuela e de Eponina, irmã solteirona de Quinzinho, pois este e sua mulher começam a ter filhos, primeiro nasce Filó, depois os gêmeos Quincas e Mafalda, e a cada nascimento, Candinho é mais maltratado ainda, sendo criado como serviçal na casa. Quem também esteve sempre por perto foi o professor de filosofia Pancrácio, que será o mentor de Candinho ao longo da trama.

Vinte anos se passam na narrativa, e Candinho e Filó já adultos são flagrados por Cunegundes aos beijos, assim o rapaz é expulso da fazenda, só levando Policarpo, seu burro de estimação. Pancrácio conta para Candinho que descobriu o paradeiro da sua mãe, e que ela pode estar em São Paulo. O moço parte em busca da figura materna, e isso irá movimentar a trama, ou seja, a procura do órfão pela mãe e vice-versa, um tema clássico tanto dos melodramas, como dos folhetins e das radionovelas. Isso foi para dar um panorama geral da obra em análise aqui nessa tese.

Contudo, o nosso foco será no núcleo caipira da fazenda Dom Pedro II, uma propriedade em decadência, que os donos Quinzinho e Cunegundes tentam ao longo dos capítulos vender a todo custo, mas nunca conseguem, pois sempre acaba em confusão, ou seja, podemos conectar com o conceito de bola de neve de Henri Bergson (2001), que explica que a comédia é como uma bola de neve, pois a confusão sempre vai aumentando e nunca é solucionada, com os personagens sempre voltando ao mesmo ponto. Que no nosso caso em questão, é não conseguir vender a fazenda improdutiva. Temática que vem do conto *O comprador de Fazendas* de Monteiro Lobato. Até que a família de Quinzinho na telenovela decide maquiagem a fazenda, para enganar os compradores, assim fazem uma reunião com os credores, que são o banqueiro, os donos da venda, o alfaiate e o veterinário, e pedem mantimentos, roupa nova, dinheiro e que o veterinário cuide dos animais para enganar o novo comprador de fazendas que está para chegar. Em um primeiro momento os credores dos endividados são contra, mas Cunegundes usa a lãbia para ludibriá-los, os convencendo a colaborar, pois se a família não conseguir vender a fazenda, ninguém irá receber um centavo. Neste ponto temos a presença de outra característica que Bergson (2001) aponta como disparador do cômico, que é a personagem que faz as outras de fantoche, tentando ou conseguindo manipular, neste caso da telenovela, temos a personagem Cunegundes, que ao longo da trama, tenta manipular diversos personagens.

Um exemplo das manipulações de Cunegundes é no caso da cama de Eponina, pois após o casamento desta com Pandolfo, o mesmo para de trabalhar na construção do poço de petróleo no quintal da fazenda por causa da quantidade e frequência do sexo que este praticava com Eponina. Cunegundes gananciosa e pensando no dinheiro que teria com a venda do petróleo, quando encontrado, pede para o atrapalhado filho Quincas montar a cama nova de Eponina e Pandolfo, já sabendo que o filho não daria conta. À

noite a cama desaba com o casal, Eponina e Pandolfo, os impedindo de ter relação sexual, no dia seguinte, o homem levanta com raiva e vai trabalhar.

Retornando à questão da venda da fazenda, a personagem que chega como comprador é Seu Romeu, um vigarista da capital paulista que viaja pelo interior enganando fazendeiros com o golpe de compra de fazenda, mas este só quer passar uns dias comendo do bom e do melhor, e depois vai embora do local carregando o que pode como presente, com a promessa que retornará com o dinheiro, mas nunca volta.

A família de Quinzinho e Cunegundes para dar mais veracidade que a fazenda é produtiva, rouba os animais dos vizinhos, mas segundo eles é só emprestado, pois após a venda irão devolvê-los aos verdadeiros donos. Dessa forma, podemos encontrar aqui outro elemento do cômico observado por Vladimir Propp (1992) que é o trapaceiro trapaceado, pois neste caso aqui tanto a personagem Seu Romeu quer enganar a família de Quinzinho, como esta liderada por Cunegundes pretende enganar o falso comprador. Contudo, ao contrário do conto de Monteiro Lobato que é curto, e o comprador só visita a fazenda duas vezes, uma para enganar e na outra para tentar comprar a fazenda de verdade, pois havia ficado rico, na telenovela, Seu Romeu se apaixona pela jovem Mafalda e visita a fazenda diversas vezes após ficar rico, tentando provar para a família que pode comprar a fazenda. Assim, a gananciosa Cunegundes aproveita da situação para pedir presentes extravagantes, como um casaco de pele de animal, joias, sapatos, telefone etc. E com isso, Romeu gasta quase todo seu dinheiro e não consegue comprar a fazenda, o que nos leva a mais um conceito de Propp (1992) que é o muito barulho por nada, pois ocorrem muitas peripécias, e as personagens não saem do lugar ou retornam ao mesmo ponto em que começaram a confusão. Assim, no caso da telenovela, a família não consegue vender a fazenda.

A importância de falar sobre a chegada da personagem Seu Romeu, é que com o encontro e a paixão dele e Mafalda que têm início a comicidade sexual, pois a moça irá querer saber o que acontece entre um homem e uma mulher após o casamento, perguntando para a tia solteirona Eponina, como é definida na trama, que também não sabe muito, mas lhe conta sobre a cegonha que traz os bebês e lhe mostra uma foto, o que deixa Mafalda mais curiosa ainda. Com isso, a jovem segue na sua investigação sobre a relação entre homem e mulher no casamento, perguntando para a mãe, que tem mais experiência, mas que não gosta de falar sobre. Ao passar dos capítulos a curiosidade da personagem sobre o cegonho, que é como as mulheres denominam o órgão sexual

masculino na telenovela, só aumenta, e a moça procura os homens para tentar ver ou saber mais sobre o cegonho, o que gera muitas situações cômicas, pois os rapazes ficam sem jeito ao serem perguntados sobre.

O núcleo da fazenda *Dom Pedro II* é composto pelos seguintes personagens: o patriarca Quinzinho e a matriarca Cunegundes que tiveram três filhos na seguinte ordem – Filó, Quincas e Mafalda. Também mora ali a irmã de Quinzinho, a solteira Eponina, que sonha em casar. Temos a empregada Manuela, que não recebe seu salário há anos. Dita a sobrinha de Manuela virá morar na fazenda, se envolverá com Quincas, e teremos uma discussão da relação entre classes sociais diferentes, pois ela é a sobrinha da empregada e interracial, pois também é negra. Quem também trabalha na fazenda é o caseiro Zé dos Porcos, que fica no lugar de Candinho que foi embora, ele é o faz tudo do lugar. Doutor Josias é o veterinário e amigo da família que sempre os visita, assim como o Seu Inácio, que trabalha no banco. Sarita é a neta que o Doutor Josias descobre em São Paulo e virá morar com ele na sua fazenda, também passará uns tempos na fazenda *Dom Pedro II*. Ela forma um triângulo amoroso entre Romeu e Mafalda, e acaba os impedindo de ficar juntos em alguns capítulos. O Doutor Pandolfo é um engenheiro que procura petróleo na fazenda *Dom Pedro II*, e se casará com Eponina. Filó é a primeira filha de Quinzinho e Cunegundes, que irá embora no início da novela da fazenda, mas retornará grávida e ficará alguns tempos até o bebê nascer.

A análise das cenas ocorrerá da seguinte forma, primeiro teremos a transcrição da cena no formato Master Scenes, e na sequência o exame da mesma a partir das teorias do cômico de Henri Bergson (2001) e Vladimir Propp (1992). Para não deixar os assuntos que aparecem nas cenas acumular, iremos fazer a análise dentro da própria cena, portanto, em pontos em que os elementos da comicidade são identificados, fazemos uma pausa na cena e realizamos comentários e conexões com as teorias do cômico estabelecidas pelos autores citados acima, como também esmiuçamos a temática, buscando explorar e verificar como essa comicidade está estruturada. Optamos por esse formato, pois entendemos que a transcrição da cena é de fundamental importância para a verificação da estrutura da comicidade, e, portanto, colocar a cena em anexo separada da análise traria perdas na análise da comicidade da telenovela em questão.

Antes de iniciar a análise das cenas selecionadas para a verificação da construção da comicidade, vale a pena ressaltar, que estão presentes nos diálogos temas como feminismo, liberdade da mulher, religiosidade etc. Porém, é um trabalho extenso por

demais dar conta de todos esses temas nessa tese, portanto, iremos fazer comentários sobre os temas que incidem de forma transversal nosso recorte na comicidade sexual, mas não será nosso foco de estudo nessa tese, deixando como sugestão para outros pesquisadores como recorte de pesquisa para o futuro. Após feito esse aviso, iremos partir para a análise das cenas transcritas.

CENA CAPÍTULO 14 - CASAMENTO⁴¹

INT. FAZENDA DOM PEDRO II - QUARTO DE MAFALDA - DIA

MAFALDA

É que com esse negócio de homi... eu num entendi. Eu não sei lidar.

CUNEGUNDES

Eu sei que ocê num entendi. Eu vou te explicar. Agora num posso explicar direito. A única coisa que eu posso dizer pra você, Mafalda. Pelo amor de Deus, zóie pra sua mãe. A única coisa que eu posso dizer pra você, é que eu não quero neto fora de hora.

Observando essa fala da personagem Cunegundes, entendemos o contexto em que a personagem Mafalda, uma moça, está inserida, pois estamos no Brasil da década de 1940, onde existe um controle do corpo da mulher, sendo permitido o sexo apenas após o casamento. E a expressão “neto fora de hora” significa exatamente isso, a mulher ficar grávida solteira, fato totalmente rechaçado pela sociedade da época, sendo a mulher vista como uma vergonha para a família. Aliás, temos uma personagem como exemplo deste fato na telenovela, é a personagem Maria, que fica grávida antes de se casar, o namorado morre em um acidente, e o pai da moça a humilha e expulsa de casa. Com isso, podemos perceber o extremo controle do corpo da mulher nessa época. E no caso da personagem Mafalda também veremos ao longo das cenas transcritas o quanto a mulher está encarcerada em seu próprio corpo, não podendo nem ao menos falar sobre sexo.

⁴¹ As cenas analisadas neste capítulo estão disponíveis neste link: https://drive.google.com/drive/folders/1PQtu4ZL9OxH5cnzd1HzU_FGbCPFz6ko6?usp=sharing

MAFALDA

Mãe, eu não sei nem como nasce as criança. Diz que é cegonha, mas eu nunca nem vi cegonha, mãe.

A fala da personagem acima revela o quanto não se abordava o assunto do sexo na época em que a história da telenovela ocorre, que é na década de 1940, pois Mafalda é uma jovem do interior do estado de São Paulo, e portanto, está em um sociedade totalmente conservadora, que segrega o espaço da mulher, não lhe permitindo saber sobre as questões relacionadas ao ato sexual antes do casamento, pois esta devia casar virgem e pura. E a personagem Mafalda ao longo dos capítulos da telenovela busca saber sobre o sexo, para entender o que ocorre após o casamento e também passa a questionar os padrões da sociedade da época, como quando ela diz que não acha certo que a mulher não possa experimentar antes, para saber se gosta ou não.

CUNEGUNDES

Ocê nunca viu cegonha?

MAFALDA

Não!

CUNEGUNDES

Ocê nunca viu cegonha... mas é claro que ocê não viu. Sabe porque ocê nunca viu cegonha, fia. Porque a cegonha só avoa de noite. E, as vezes, o problema num é a cegonha. O problema é o gavião.

MAFALDA

Gavião? O que o gavião tem a ver com a cegonha?

QUINZINHO (O.S.)

Paixão! Chegou visita, paixão!

CUNEGUNDES

Minha fia, agora num vô podê explica. Mas presta atenção,
Mafalda. Hoje ocê vai tomar banho. Ocê toma banho hoje.

Toma. Fica bem bonita. Pra de noite, viu filha?

Cunegundes beija cabeça de Mafalda.

CUNEGUNDES CONT'D

Minha linda!

EPONINA

Continua oferecendo a filha?

Cunegundes é uma mulher gananciosa, que sempre pensa em tirar vantagem dos acontecimentos. Para ela casar a filha é um negócio, principalmente pelo fato da fazenda da família estar falida, hipotecada no banco, e prestes a ir a leilão, portanto irá querer casar a filha com o pretendente que aparecer, desde que tenha dinheiro. Com isso, ao longo dos capítulos da telenovela vemos que os personagens do núcleo caipira da fazenda Dom Pedro II possuem tanto fome de sexo, como fome de alimento e fome de dinheiro. Esse estado nos personagens nos remete aos tipos cômicos presentes na *Commedia dell'Arte*, que foi um tipo de teatro popular cômico, originado na Itália do século XV, e cada personagem representa um arquétipo, assim temos os criados, os patrões, os enamorados que são os jovens. Essa estrutura está presente na telenovela *Êta mundo bom!*, assim os patrões são Cunegundes, Quinzinho e Eponina; os criados são Manuela, Zé dos Porcos e Dita; e os enamorados são Mafalda e Romeu. Contudo, os papéis aqui não são fixos, pois Zé dos Porcos iniciam como criados, mas passam a ser enamorados. Mas esse não é o foco do nosso estudo realizar essa associação com a *Commedia dell'Arte*, só fizemos esse paralelo aqui para evidenciar que a estrutura da comédia é semelhante.

CUNEGUNDES

Ofereço... pra casa-men-to!

Cunegundes joga um beijo para Mafalda.

A fala casamento com destaque da personagem Cunegundes revela a importância da cerimônia na sociedade em que Mafalda vive. Portanto, a jovem irá ao longo dos capítulos questionar o papel reservado para a mulher nessa época, pois lhe foi negado o direito ao prazer e a moça busca o acesso a isso, questionando os padrões da época.

CENA CAP 15 - O GAVIÃO

INT. FAZENDA DOM PEDRO II - QUARTO DE MAFALDA - DIA

EPONINA

Bem feito, porque a mulher não pode se dar ao desfrute.

CUNEGUNDES

Mafalda, eu vou lhe dizer. A cegonha existe. E, as vezes, o ninho da cegonha é tão confortável, mas tão confortável, que as vezes, o marido da cegonha, o cegonho, entra.

EPONINA

Eu sei só de ouvir dizer. Porque eu nunca voei quem nem a cegonha.

CUNEGUNDES

E aí, o marido da cegonha que entrou lá no ninho da cegonha, aí vem os bebês. O problema é o gavião.

Nesse trecho podemos observar a comparação do órgão sexual masculino ao cegonho, que é uma ave, e o órgão sexual feminino ao ninho da cegonha, ou seja, como ocorre a penetração e o pênis entra na vagina, nesse caso aqui, através da metáfora da ave entrando no ninho, temos uma explicação do ato sexual. Vladimir Propp (1992) aponta que ao comparar o homem a animais ou coisas isso produz comicidade. E nesta parte da

cena, temos a comicidade neste ato de apontar semelhanças entre o sexo, os órgãos sexuais a uma ave, conhecida pelos contos e filmes por trazer os bebês.



Print 5 Eponina imita corporalmente o voo da cegonha

Outra metáfora presente nesse trecho, é quando Eponina diz que nunca voou como a cegonha. O termo voar aqui está relacionado ao ato sexual, pois Eponina é uma mulher que ainda não casou e, portanto, na sociedade desta época, ainda não fez sexo. Com isso, continuamos na comparação do ser humano com animais, e vemos essa comparação gerar o risível. Assim, vamos estabelecendo que a construção do cômico na telenovela em análise ocorre através de um riso comparativo, pois sempre o humor ocorre dessa comparação entre coisas que não estabeleceríamos ligação em um primeiro momento, mas que as personagens vão realizando conexões com o sexo.

A fala de Eponina ao dizer que a mulher não pode se dar ao desfrute, revela o pensamento machista da época, em que a mulher deveria se casar virgem e casta, enquanto ao homem era permitido o ato sexual antes do casamento, e ao longo das cenas escolhidas para a transcrição e análise, veremos diversos outros exemplos do machismo presente nas mulheres da trama.

MAFALDA

Que, que tem com esse gavião? Pela amor de Deus!

CUNEGUNDES

O gavião não sendo marido da cegonha, ele não tem o direito de entrar no ninho. Mas, às vezes, ele entra e esse é problema e aí pode nascê um bebê. Mas ela não sendo casada com o gavião, ela não pode ter filho do gavião, porque a mulher só pode ter filho sendo casada.

Neste ponto vemos a questão da comparação com mais um animal, nesse caso o gavião, que seria um amante, a mulher casada traindo o marido. Nisto está presente os valores de matrimônio e religiosos da monogamia, em que a mulher só deve ser mãe depois de casada e só ter filhos com o seu marido.

Aqui também está presente o cômico comparativo, pois a traição é associada ao gavião, ave que come os filhotes de outras aves e também as próprias aves adultas. Com isso, a relação do cegonho com a cegonha é atravessada pelo gavião, assim temos mais uma metáfora para falar de sexo, desta vez sobre o adultério.

MAFALDA

Tendi. Esse negócio de beijar é memo perigoso, né?

A fala de Mafalda acima revela algumas superstições que as pessoas mais velhas contavam às moças para elas não beijarem outros rapazes, como, por exemplo, que com o beijo a moça poderia ficar grávida. Isso era uma forma de controle do corpo da mulher através do psicológico, pois era contando às jovens algo que era uma mentira, mas como se fosse verdade, e isso as deixava com medo, como vemos a personagem Mafalda com medo sobre o cegonho. Essa questão de contar mentiras como se fosse verdade é algo presente no núcleo caipira da fazenda *Dom Pedro II*, pois a todo momento, falam algo irreal sobre o sexo para a Mafalda que como não tem acesso a outras informações, acredita no que lhe é contado.

EPONINA

É, tem que evitar. Porque o homem não pode ter essas liberdades.

CUNEGUNDES

Num presta atenção no que a sua tia fala. Pelo amor de Deus. Porque a sua tia num tem experiência nenhuma, ela é solteirona. Quem tem experiência aqui sou eu!

EPONINA

É. Dizem que até por demais.

Na fala acima de Eponina temos a presença da ironia, pois Cunegundes é uma personagem que se coloca como uma autoridade na casa, e sempre se acha melhor que os outros. Mas Eponina continuamente diz que ela aprontou no passado. Essa revelação ocorre no final da novela quando Dona Paulina, futura esposa do Doutor Josias chega na fazenda, e reconhece Cunegundes, ela tenta disfarçar e se esconder, mas a outra revela que a conhece do concurso de miss. A personagem conta que venceu o concurso porque sentou no colo de três jurados e ficou em primeiro lugar. Já Cunegundes ficou em segundo lugar porque sentou no colo de dois jurados. A fala de Eponina entra em relação com o que Henri Bergson (2001) fala sobre um personagem censurar uma conduta e depois praticar. No caso da novela, a personagem Cunegundes é moralista, tanto que expulsou a filha Filó grávida de casa, mas vemos seu moralismo ser desconstruído a partir das falas dos personagens como o caso de Eponina, e também Dona Paulina, que evidencia as falhas de Cunegundes.

Sobre o parágrafo acima, precisamos pontuar um fato muito importante sobre a fala de Dona Paulina que citamos, quando a personagem aponta que só venceu o concurso porque sentou no colo de três jurados, isso revela uma troca de favor sexual para conseguir algo, neste caso aqui, a vitória no concurso. Fato este que revela o machismo presente em nossa sociedade, pois não foram avaliadas as qualidades de Paulina, mas sim, ela deu seu corpo aos jurados para ser a vencedora. Nisto, podemos observar o corpo da mulher enquanto mercadoria para satisfazer o homem. Esse é um ponto importante, pois ao longo dos diálogos das cenas transcritas, vemos esse pensamento expresso nas falas de algumas personagens. Evidenciando, que não é nosso foco abordar essa temática nessa

tese enquanto objeto de estudo, mas ela perpassa como discussão, mas que não será aprofundada, pois nosso recorte aqui é o riso comparativo envolvendo a questão sexual.

Vladimir Propp (1992) aponta o riso como uma arma de destruição, que derruba a falsa autoridade e a grandeza daqueles estão submetidos ao escárnio. Portanto, dialogando com a personagem Cunegundes vemos essa destruição da sua autoridade em várias cenas da telenovela, pois ela sempre se dá mal, sendo assim uma vilã cômica. Um exemplo, é quando ela quis comprar a futura nora Dita para não se casar com Quincas. As duas personagens estavam na frente do chiqueiro. Dita disse que aceitava o dinheiro, pegou o envelope e empurrou Cunegundes na lama dos porcos. A presença de personagens sendo atirados na lama é frequente nas telenovelas de Walcyr Carrasco, sendo uma forma de punição para os personagens maus. Dita pega o dinheiro da tentativa de suborno da sogra e paga a festa do casamento. Cunegundes fica resmungando na festa, o que aumenta o teor cômico da sua queda, pois a personagem que se coloca como a matriarca autoritária da casa, é constantemente rebaixada pelos outros personagens, seja através das palavras, como também em situações cômicas, como na cena transcrita nessa tese, em que um raio acerta a cabeça da personagem.

CUNEGUNDES

Oia, vamos tentar... vou explicar... vou tentar fazer a coisa da forma mais simples. Presta atenção. A mulher é dividida em duas partes. Antes de casar é só do pescoço pra cima e depois de casada é dos pescoços pra baixo.

MAFALDA

O que acontece dos pescoço pra baixo?

CUNEGUNDES

Dos pescoço pra baixo?

MAFALDA

É...

CUNEGUNDES

Dos pescoço pra baixo eu não sei o que acontece, porque uma mulher desce... Uma mulher honesta! Ela se deita com o marido, fecha os olhos e reza! Agora, ela tem que ser difícil.

EPONINA

Eu falo pra Mafalda, pra ser difícil.

CUNEGUNDES

Mas se for difícil igual é sua tia, vai ficar solteirona. Vai ficar enalhada. Então, presta atenção. Enquanto a mulher solteira ela só pode do pescoço pra cima...

MAFALDA

Beijar?

CUNEGUNDES

Pode. E é só.

Nessa parte do diálogo vemos a personagem Cunegundes realizar um divisão do corpo da mulher, evidenciando em seu discurso a função desta em uma sociedade machista, pois após o casamento ela diz que a mulher é do pescoço para baixo, ou seja, isso traz à tona a mulher enquanto serve do homem, pois no casamento esta teria a função de objeto sexual e geradora de filhos. Em uma outra telenovela de Walcyr Carrasco, *Gabriela*, exibida em 2012, o que falamos acima fica muito evidente em uma fala sempre repetida pela personagem Jesuíno, que sempre que vai ter relação sexual com a esposa, lhe diz: “Deite que vou lhe usar”. Isto evidencia a mulher enquanto objeto em uma sociedade patriarcal como a nossa. E a personagem Mafalda questiona isso o tempo todo nas suas conversas sobre o cegonho, mesmo que a partir do seu pouco conhecimento, pois está em uma sociedade fechada, em que ainda não temos a presença efetiva dos meios de comunicação como disseminadores do conhecimento, e assim, a informação é filtrada, escondida e camuflada, como vemos isso na metáfora do cegonho, que as mulheres mais velhas criam na trama para tentar explicar sobre o sexo, que nem elas conseguem

compreender muito bem, devido ao controle exercido pelo homem sobre o corpo da mulher.

CENA CAP 29 - CAPETA EMBAIXO DAS CEROULAS

INT. FAZENDA DOM PEDRO II - QUARTO DE MAFALDA - DIA

Eponina e Mafalda sentadas na cama.

EPONINA

Mafalda, ocê é solteira. Num pode visitar casa de homem.

Onde é que se viu isso.

MAFALDA

É porque a Lili mora lá, e eu vou visitar ela.

EPONINA

Era só o que me faltava, o Zé dos Porcos morar com a porca.

MAFALDA

Mas ele num faz por mal. Ele faz por amizade da minha pessoa. Ele salvou a Lili. Que mal tem eu visitar a casa

dele?

EPONINA

Tem sim. Porque Zé dos Porcos é homem. E todo homem tem o capeta por debaixo das ceroulas.

Na fala de Eponina acima vemos a presença do fantástico, pois ela diz que o capeta mora nas ceroulas dos homens. A personagem está comparando o órgão sexual masculino ao capeta, o que provoca comicidade através do que Vladimir Propp (1992) chama de cômico por histórias fantásticas, ou seja, coisas que não são possíveis na vida real, mas a sua imaginação gera o riso. Podemos pensar na fala de Eponina, e indagar como seria possível algo viver naquele espaço entre o corpo e o tecido? Ao pensar sobre isso, produzimos estranhamento, e isso leva ao riso, pois é absurdo o que a personagem diz

quando ligado ao concreto, pois se pensarmos na imagem que comumente associada ao capeta, temos um monstro chifrudo, e seria muito difícil esconder seus chifres embaixo do tecido. Só um dos pontos que nos leva ao inverosímil da fala de Eponina.

Na visita de Mafalda à casa de Zé dos Porcos, vemos uma recriminação da sua tia quanto isso, assim percebemos a separação espacial entre homens e mulheres nesta sociedade, em que um não poderia ficar com o outro sozinhos em um determinado lugar, devido ao risco do sexo. Portanto, o controle do corpo está presente nesta sociedade, que busca conservar as jovens virgens para o casamento.

MAFALDA

Num era cegonho?

EPONINA

Ara, cegonho, gavião, o que seja. O importante é que aquele pássaro lá tá decidido a dormir no ninho.

MAFALDA

Mas se é pássaro tem o direito de ninho.

EPONINA

Mas o ninho é da passarinha.

MAFALDA

Tá certo, Tia. Mas a passarinha entra no ninho do passarinho. Num é assim que as coisas é?

Nas falas acima temos a presença do duplo sentido, pois temos a comparação dos órgãos sexuais com aves e o ninho enquanto a penetração. Vladimir Propp (1992) dá o exemplo do trocadilho, do jogo de palavras no caso de Inês Pereira, que a pera podia ser tanto a fruta como o seio, assim vemos o uso do duplo sentido para gerar o cômico. No caso do diálogo acima da personagem Eponina e Mafalda, temos uma fala sobre pássaros, do comportamento dos pássaros, mas que está implícito a questão do ato sexual. Pois

Mafalda é uma jovem que busca descobrir o sexo, mas a sociedade da época, como a nossa atual também, tem pudor e esconde falar sobre o sexo. E nessa questão, podemos fazer uma ligação com a Bíblia, pois quando Adão e Eva tiveram relações sexuais, eles passaram a usar roupas para esconder os órgãos sexuais, portanto, vemos que isso é uma questão religiosa, que busca negar o prazer, o colocando enquanto pecado.

EPONINA

Ai Mafalda! Ocê me deixa nervosa com essas perguntas. Eu num devia nem tá falando essas coisas cocê. Mas eu tenho mais idade que ocê. Oia, ouvi, ouvi. Homem é homem e mulher é mulher.

Eponina ao ficar nervosa com as perguntas de Mafalda, fica com mau jeito, ou seja, expressa no seu corpo o desconforto com a situação, e este é um dos elementos que Henri Bergson (2001) aponta como gerador de comicidade, pois o ser na falta de controle diante de uma situação imprevista, demonstra sua mecanicidade, ou seja, seu descontrole corporal, como vemos na atitude de Eponina acima.

MAFALDA

Ah, mas lá na cidade tem um homem que botava vestido de mulher que inté me contaram.

EPONINA

É... mas essas coisas é muito difícil da gente explicar, né? O importante é ocê entender que cê num pode ficar de conversê na casa de homem.

MAFALDA

Mas o Zé dos Porcos é meu amigo, tia.

EPONINA

Ah, Mafalda acredita numa coisa, homem e mulher nunca que são amigo.

MAFALDA

Por que?

EPONINA

Porque sempre pode acontecer algo a mais.

MAFALDA

Num tô entendendo esse negócio de algo a mais.

EPONINA

Quando o capeta pega fogo por baixo da ceroula.

MAFALDA

Num era cegonho?

EPONINA

Aí, cegonho... quando a cegonha fica nervosa, ela bate as asas e sobe.

MAFALDA

Sobe pra onde?

Henri Bergson (2001) aponta que a ingenuidade de determinado personagem é um dos fatores que geram o cômico. Ele cita o exemplo da fala que um personagem que lamenta pelo vulcão que se deixou apagar. E conectando com o nosso estudo aqui, percebemos a ingenuidade na personagem Mafalda, que ao mesmo tempo que possui uma curiosidade de descobrir como que é a relação do homem com a mulher após o casamento, e sai à procura, fazendo entrevista com homens e mulheres, estabelecendo relações e comparações para tentar chegar em uma conclusão. Também vemos a mesma moça curiosa acreditar que um pássaro vive embaixo das calças dos homens. Esse contraste entre a moça que se comporta como uma cientista, pesquisadora e ao mesmo tempo a sua

simplicidade em acreditar na história do cegonho, produz a comicidade, principalmente pela inocência da personagem.



Print 6 Expressão de pavor de Eponina quando fala a Mafalda sobre a relação homem e mulher

A relação de Eponina com Mafalda também gera comicidade pelo efeito de contraste, pois enquanto Mafalda é curiosa e doce, Eponina fica descontrolada e brava quando a moça vem perguntar sobre as questões que possuem em relação ao cegonho, que é em relação ao sexo em si. Vladimir Propp (1992) aponta que o contraste entre os personagens é motor para o cômico, pois seja uma diferença física, como ele dá exemplo de um cão fugindo de um gato pequeno, como também a diferença de estado emocional, enquanto uma pessoa está bem feliz e outra muito brava, ou desconcertada.

O efeito de mola que Vladimir Propp (1992) aponta como gerador do riso, que é quando uma situação vai se acumulando, como a mola que estica até um certo ponto e depois retorna para o estado inicial. Podemos observar isso sempre nas cenas em que a personagem Mafalda chega para perguntar sobre o cegonho a alguém, que está no estado inicial de relaxamento da mola, e com as perguntas colocadas pela moça, a pessoa vai se esticando, ou seja, ficando nervosa ou com tesão, e após o ápice, tudo retorna ao ponto de início, seja pela pessoa fugindo da moça ou ficando brava e proibindo ela de continuar com o assunto.

Eu num sei, que eu sô moça direita. Mas que coisa. Oia,
para de ir lá, se não eu vô contar tudo pra sua mãe.

MAFALDA

Cumé que a de ser, tia? A Lili é minha fia.

EPONINA

Eu ei de pensar em alguma coisa. Até lá, ocê tá proibida de
visitar a Lili!

Ao longo dos diálogos de Mafalda com Eponina, ela sempre volta a enfatizar que não sabe sobre o cegonho, pois é moça direita. Isso evidencia os valores religiosos presentes na sociedade da época, e muito arraigados na cultura caipira, e sua ligação com a igreja católica, da proibição do sexo enquanto prazer, do controle do corpo da mulher, e da falta de liberdade sexual na época, em que as moças se casavam bem jovens, algumas ainda crianças, e deviam ficar com o marido até o fim da vida, afinal como diz o padre na cerimônia religiosa: “Amar-te e respeitar-te, Na alegria e na tristeza, Na saúde e na doença, Na riqueza e na pobreza, Por todos os dias da nossa vida Até que a morte nos separe”.

CENA CAP 30 – CEGONHO EMBAIXO DAS CEROULAS

INT. FAZENDA DOM PEDRO II – QUARTO DE EPONINA – NOITE

MAFALDA

Ocê disse pra eu que o bebê vem da cegonha. Ma eu nunca vi
cegonha aqui.

Sobre a fala acima da personagem Mafalda ao dizer que as cegonhas trazem os bebês, iremos aproveitar esse momento para falar um pouco sobre essa ave e as histórias ligadas a ela em diferentes povos. Abordar isso é importante, pois é essa história contada pelos país aos seus filhos sobre as cegonhas trazerem bebês, para explicar sobre o nascimento, é o motor gerador da comicidade que ocorre na telenovela em discussão

nessa tese, mais especificamente no núcleo caipira da fazenda Dom Pedro II, pois enquanto a cegonha foi a protagonista de diversas histórias e contos, aqui nessa obra televisiva, quem ganha protagonismo é a cegonha macho, que é associada ao pênis.

As cegonhas vivem em diversos continentes, sendo eles: Europa, África e Oriente Médio, são cerca de 18 espécies. Já nas Américas, espécies como jaburu, íbis (guará), flamingo, abutre e garça pertencem à mesma família *Ciconiidae*. A estatura da cegonha chega a um metro e com peso de até três quilogramas, sendo sua alimentação pequenos vertebrados. A suposta entregadora de bebês é da espécie cegonha-branca, como ela não sente medo dos seres humanos, é possível observá-la de perto (SIMBOLOS, 2023). Como vemos nas cenas transcritas, o tamanho da cegonha é algo que chama a atenção da personagem Mafalda levando ela a criar diversas teorias sobre como essa ave grande cabe embaixo das calças dos homens, e essas associações entre o corpo da cegonha e o corpo masculino, no caso, mais precisamente o pênis gera comicidade, pois temos a presença de um riso comparativo, onde a mola propulsora da comédia ocorre ao se colocar elementos díspares, mas que são associados no contexto de cada cena transcrita aqui.

A cegonha como a ave entregadora de bebês tem sua origem provavelmente no norte da Europa (em regiões da Escandinávia, Alemanha e Holanda), pois como estes países estão no hemisfério norte, o solstício de verão ocorre por volta do dia 22 de junho, data em que o verão se inicia por lá. Esse fato tem relevância pelo hábito das aves migrarem no outono entre os meses de setembro e outubro, à procura de regiões com temperaturas mais quentes seja no sul do continente europeu como no norte da África, e o retorno dos pássaros ocorre na primavera, o que de forma simbólica está relacionado com o despertar da natureza após o inverno, assim o retorno das cegonhas para sua região de origem ocorre entre os meses de abril e maio (SIMBOLOS, 2023).

Em épocas mais remotas, o solstício de verão era um incentivo para celebrar a fertilidade, então muitas pessoas se casavam nessa época, e o nascimento dos bebês ocorria entre abril e maio, quando as cegonhas retornavam da migração. Dessa forma, se associou o retorno das aves com o nascimento dos bebês, e, portanto, quem trazia eles eram as cegonhas. Essa era a explicação que os pais davam aos filhos para a chegada do irmãozinho (SIMBOLOS, 2023). Dessa forma, vemos que esse hábito está presente na obra televisiva analisada nessa tese, pois tanto a tia Eponina como a mãe, Cunegundes, contam a Mafalda que quem traz os bebês é a cegonha. Com isso, vemos o uso de metáfora para evitar falar propriamente do ato sexual em si.

E como será que essa história se popularizou por outras regiões do mundo? Uma explicação para isso é o conto *As cegonhas*, de Hans Christian Andersen, em que as aves são retratadas retirando bebês de uma lagoa. Como esse conto, existem outras versões populares, como os bebês sendo encontrados em cavernas denominadas de “Cavernas dos Bebês” ou são chocados em rochas, ou retirados do mar e postos a secar. A partir dessa crença, nessa região da Europa passou-se a deixar guloseimas na janela, para mostrar às cegonhas que a casa era aberta para o bebê chegar (SIMBOLOS, 2023). Desse modo, podemos pensar no poder das histórias contadas, pois diversas pessoas passaram a acreditar na história da cegonha trazer os bebês, e dialogando com a personagem Mafalda, observamos que tem um pouco de inocência na mesma em acreditar na cegonha, e principalmente que o cegonho vive embaixo das calças dos homens, porém, essa história está sendo narrada para ela, não é algo que a personagem criou. Por isso, estamos falando de um ambiente conservador que circunda a personagem Mafalda, em que as pessoas conversam sobre o sexo através da metáfora do cegonho. Então, não dá para julgar a personagem apenas de inocente, pois ela vive nesse contexto metaforizado, em que as pessoas têm pudor em falar abertamente sobre sexo, e com as moças é proibido falar sobre, devido à valorização na pureza no casamento.

Em outras localidades, a cegonha ganhou outras simbologias, como a bíblia que a coloca como um animal impuro, não podendo ser alimento dos israelitas. Já na Polônia, circulava uma lenda que as penas da cegonha-branca era uma dádiva de Deus, e as penas pretas uma lembrança do Diabo (SIMBOLOS, 2023). Podemos associar as questões acima com a ligação na telenovela do cegonho com o sexo, pois pela religiosidade de alguns personagens como Eponina e Cunegundes, elas têm pudor de falar sobre o assunto, e ficam bravas com a Mafalda por tentar saber sobre. Assim, vemos a questão dos preceitos morais da Igreja Católica de colocar o sexo como pecado enquanto praticado apenas pelo prazer.

Na Grécia Antiga a cegonha estava associada ao sequestro de crianças. Na Alemanha, diziam histórias que para vingar o pecado dos pais, a cegonha deixaria o bebê cair no voo, provocando a morte ou defeitos físicos (SIMBOLOS, 2023). Com isso, vemos que ao longo da história da humanidade, em diversas regiões, a cegonha está envolta em superstições, contos etc. Transpondo para o nosso estudo sobre a telenovela *Êta mundo bom!* observamos que o autor Walcyr Carrasco retorna com o simbolismo da cegonha enquanto aquela ave que traz às novas gerações, mas ao mesmo tempo, o

romelista recria a narrativa sobre essa ave, pois apresenta o marido da cegonha, que irá provocar a curiosidade da personagem Mafalda ao longo dos capítulos da trama, gerando comicidade a partir dessa associação entre órgãos sexuais, o ato do sexo a uma ave que é conhecida como aquela que traz os bebês. E de onde vem os bebês? Uma questão que se coloca, e na novela é explicada pela entrada em cena do cegonho, que nada mais é que o pênis.

Então, temos uma desconstrução do mito sobre a cegonha a partir de um contexto televisivo ambientado na cultura caipira pela estrutura da comicidade, pois como vimos, a personagem do cômico estava presente nos melodramas, como nos folhetins e se manteve na telenovela, com a missão de fazer rir entre os momentos dramáticos da obra, mas podemos observar uma engenhosidade dramatúrgica na obra de Walcyr Carrasco, ao usar a metáfora para falar sobre o sexo nos fins de tarde da programação da rede Globo de televisão.

EPONINA

É que a cegonha voa... voa depressa.

MAFALDA

Pode inté cê. Ma é porque cê disse: que todo homi tem o cegonho debaixo das carças.

EPONINA

Eu sô morça sorteira, né? Eu nunca vi. Ma que tem, tem.

MAFALDA

Eu vô casar cu Romeu e vou tê fio. Ieu vô tê que aprendê na lida, esse negócio de cegonha e cegonho.

EPONINA

Isso aprende. Essa prática cê vai tê depois de casá.

Mafalda

Ah, tia, eu quero muito vê um retrato da cegonha, que é pra eu podê reconhece o bicho quando eu vê.

EPONINA

Ah, tá bom, Mafalda. Deixa ieu vê. Só um instante, qui ieu vô procura aqui. Que ieu tenhu uma fotu. Pronto, pronto. Agora dá pra te mostra. A cegonha trazendu u bebê.

MAFALDA

Mai é grande por dimai, tia. Olha que bico cumprido! E essas pernas também há de ser cumprinda, né?

EPONINA

Pequena não é.

MAFALDA

Ô tia, comé que o cegonho cabe debaixo das carças do homi, sem o bico e as patinhas ficá pra fora?

O cômico nessa cena ocorre pela ingenuidade da personagem Mafalda que acredita que um pássaro do tamanho de uma cegonha consegue viver embaixo das calças dos homens, e ao mesmo tempo as dúvidas que ela fica sobre como um bicho desse tamanho fica ali escondido, sem ninguém conseguir ver. Por isso, temos a presença da metáfora para falar sobre o órgão sexual masculino, e essa aproximação de uma parte do corpo humano com uma ave gera a comicidade, principalmente pela questão das semelhanças que ao longo dos capítulos as personagens vão estabelecendo entre o cegonho e o pênis, e o comportamento da ave e o ato sexual. O teórico da comédia russo Vladimir Propp (1992) aponta que os movimentos de uma personagem podem gerar a comicidade, conectando com a questão do cômico na telenovela *Êta mundo bom!* percebemos essa questão de comicidade pelo movimento também, pois ao longo dos capítulos, o movimento de voar da ave e de bicar é associado à ereção e ao ato sexual com a penetração do pênis na vagina. O cômico está no fato das personagens não falarem o nome das partes do corpo humano, mas falar que o cegonho gosta de entrar no ninho, que ele bate as asas e voa, e que dá bicadas. Assim, através de alusão, os adultos

reconhecem nas falas o teor sexual, sem em nenhum momento as personagens usarem a palavra sexo.

Desse modo, a comicidade nessa telenovela em questão está na relação estabelecida entre as palavras usadas pelos personagens e a expressão corporal, pois é o conhecimento do telespectador sobre sexo, a partir do contexto das falas das personagens com a metáfora do cegonho, que representa o pênis e todas as expressões verbais e corporais que foram sendo criadas ao longo dos capítulos da telenovela, que nos leva ao estabelecimento dos códigos geradores do riso, que são cegonho, voo do cegonho, bicada, bater as asas, que representam respectivamente o pênis, o ato sexual, a penetração e a ereção. Com isso, vemos que se falou sobre sexo e prazer no horário das seis da rede Globo de televisão, a partir da metáfora, sem ferir a classificação indicativa do horário, gerando comicidade a partir dos nomes que foram dados a cada órgão e ao ato sexual.

Um ponto muito importante também que temos que destacar e vamos observar nas cenas escolhidas para análise nesta tese é que são mulheres falando sobre sexo e prazer. Isso é algo muito importante para a nossa sociedade que negou por muitos anos o prazer no sexo para as mulheres, pois a mulher para casar deveria ser casta e virgem, se casando e tendo somente um homem ao longo de toda a vida. Como também não era permitido às moças ter uma educação sexual antes do casamento, observamos isso no contexto da telenovela que se passa na década de 1940, onde a personagem Mafalda, é uma jovem que foi criada em uma fazenda do interior de São Paulo, pelas imagens de paisagens que aparecem nos capítulos da telenovela, dá-se a entender que esse município se localiza na Serra da Mantiqueira. Assim, temos uma jovem que não tem acesso a jornal, a revista e nem a livro, e a única forma dela descobrir algo é por aquilo que a tia, que também não se casou ainda, portanto não sabe muito sobre o sexo, lhe conta. Por isso, a personagem passa a investigar sobre o que os homens possuem embaixo das calças e o que acontece entre eles e as mulheres após o casamento. O único método disponível para a personagem no contexto da época e da sua localização no interior do Brasil, é a entrevista. Assim, ao longo dos capítulos, Mafalda conversa com mulheres que se casaram, homens solteiros, mulheres mais velhas para tentar entender o que é o sexo, mesmo que ela nunca use essa palavra, mas é isso que o cegonho significa.

Observando a curiosidade que move a personagem Mafalda, vemos que ela busca prazer, mas acima de tudo, ela busca conhecimento, ou seja, entender o que é o ato sexual. Assim como Eva provou a maçã no paraíso, que também é uma metáfora que a Igreja

Católica usa para falar sobre sexo, a Mafalda também busca provar a mesma fruta, que no caso aqui, temos uma outra metáfora, não é mais uma fruta, mas sim um pássaro, que tem um comportamento que pode variar de acordo com cada homem, e a jovem busca o encontro com o cegonho, que é o prazer, mas além do prazer, também está a descoberta do que é essa questão que as pessoas possuem tanto receio de falar abertamente sobre, que é o ato sexual. Diante disso, temos uma jovem que falou abertamente sobre sexo em uma rede de televisão com a maior audiência do país, através da metáfora pela linguagem da comicidade.

EPONINA

Ai que coisa! Perguntar essas coisas pra uma moça sorteira. Ieu num sei... ocê tá com muita curiosidade. Pronto, eu já mostrei o cegonho e a cegonha... pronto, pronto!

MAFALDA

Ai tia, é porque...

EPONINA

Nem mai, nem menus... agora tenho que remendá umas ropa aí, qui tá tudo estragada. Agora chega, ocê já sabe tudo.

MAFALDA

Discurpa!

EPONINA

Num é pra pedí discurpa. Num precisa mai preguntá sobre a cegonha, e principarmente sobre o cegonho. Então, vai, vai pensá. Vai pensa, pronto.

MAFALDA

Sim senhora. (Eponina fecha a porta.)

EPONINA

Que coisa infernar! (Eponina molha a mão na jarra de água e respinga em si.)

EPONINA CONT'D

Cegonha pra cá, cegonha pra lá. (Senta) Aí, que esse cegonho me mata! Hum! Hum!



Print 7 Eponina se molha para se acalmar

A comicidade nessa parte da cena acima está no descompasso entre o que Eponina fala para Mafalda sobre o cegonho, proibindo as perguntas e mandando a sobrinha embora do quarto, e o que o corpo da personagem sente, pois é perceptível que o corpo da mesma está expressando seu desejo por conhecer o cegonho, ou seja, o tesão, mas o ridículo corporal vem da tentativa de disfarce disso, mas a excitação é tão grande que Eponina não consegue segurar, tanto que após a Mafalda sair ela se molha, que levando para o jargão popular “está apagando seu fogo”.

Vladimir Propp (1992) aponta como um dos elementos que gera o cômico é o contraste entre a finalidade e o meio. Podemos dialogar com a cena acima, na questão de Eponina sempre se tentar passar por uma “moça direita”, como ela mesma usa em algumas cenas, que é ser uma mulher casta, que não fala ou pensa em sexo, mas com as perguntas da Mafalda, a tia não consegue manter a sua finalidade, pois ela tem desejo sexual, mesmo que não aceite ou ache que é pecado, devido ao fato de ser uma senhora

religiosa. E esse contraste entre o espiritual da personagem em querer ser quase uma Maria, figura bíblica que gerou Jesus sendo virgem, e o corpo de Eponina que sente o desejo e a descontrola, a deixando sem jeito, leva ao riso, pois temos como se fosse uma mola sendo esticada e comprimida, de um lado o sexo como pecado da religião e de outro o corpo enquanto prazer. A personagem Mafalda com seus questionamentos sobre o cegonho, que é sobre o sexo, desperta o desejo sexual nas outras personagens da trama, tanto que mesmo que elas não demonstrem abertamente o tesão, vemos um leve esboço de sorriso, como foi o caso quando Mafalda foi na cidade e perguntou à personagem Maria que já era mãe sobre o cegonho, e a mesma esboçou um sorriso malicioso, demonstrando o prazer que é o sexo.

Mafalda vem andando pelo corredor da casa.

MAFALDA

Ara, que assunto mai difícir! Num consigo intendê. Cumé qui o cegonho cabe dentro da cirola dos homi? Ai, tadinho. Deve fica todo apertado lá dentru.

Na fala de Mafalda acima temos um paradoxo colocado pela personagem, pois ela viu a imagem que a tia mostrou da cegonha, e percebeu que é uma ave bem grande, com isso, a jovem não entende como que um pássaro desse porte pode caber dentro das ceroulas dos homens. A comicidade aqui repousa nessa dúvida de Mafalda, pois leva ao estranhamento, devido ao fato da imagem de um pássaro apertado dentro das calças de um homem é risível. Vladimir Propp (1992) aponta que o paradoxo é um gerador de comicidade, quando elementos que se excluem são reunidos. No caso da telenovela, temos a metamorfose do pênis em uma ave, e essa ave não é mais presa em uma gaiola, mas embaixo das calças dos homens. Assim, encontramos na telenovela um riso metafórico, que é despertado pela aproximação e comparação de coisas, como o caso do pênis e o cegonho, a habilidade de voar dos pássaros e o ato sexual, a bicada com a penetração, o bater das asas com a ereção, o tamanho do bico com o tamanho do pênis etc. Com isso, vemos o riso na telenovela derivado do modo como as personagens vão

tecendo comentários e associando animais com as partes baixas sexuais do corpo humano e as características dos mesmos bichos com a prática sexual.

CENA CAP 30 - MAFALDA PEDE PARA VER O CEGONHO DO ZÉ DOS PORCOS

EXT. QUINTAL DA FAZENDA DOM PEDRO II - EMBAIXO DE UMA ÁRVORE - DIA

Mafalda e Zé dos Porcos estão embaixo de árvores, sentados.

ZÉ DOS PORCOS

Mafalda, tô curioso! O que ocê quer saber?

MAFALDA

É que eu não encontrei de palavra certa ainda, Zé dos Porcos.

ZÉ DOS PORCOS

Ah, fala qualquer palavra, que a certa acaba chegando.

MAFALDA

Aí... Zé dos Porcos (Mafalda se levanta e senta em um banco.) é porque eu já sei de tudo. (Senta-se em um banco.)

ZÉ DOS PORCOS

De tudo o que?

MAFALDA

É que o homem tem o cegonho embaixo das calças!

ZÉ DOS PORCOS

HÃ? É... é... um cegonho. Marido da cegonha, que traz os bebê. É, tá certo.

MAFALDA

Diz pra eu. Diz uma coisa pra eu. Ocê tem um cegonho?

ZÉ DOS PORCOS

Ara, Mafalda. Se todo homem tem, eu também tenho. Mas isso não é conversa que se deva ter.

MAFALDA

Ah, mas eu já sei de tudo. Só que eu não consigo entender. Cumé que o cegonho fica embaixo da ceroula do cêis e num bica?

ZÉ DOS PORCOS

Ah, as vezes, ele fica nervoso assim. Mas bicá, num bica não.

MAFALDA

Mas cumé que ele cabe?

ZÉ DOS PORCOS

Que, que ocê tá dizendo, Mafalda?

MAFALDA

Ah, é porque eu vi o desenho da cegonha. O cegonho deve ser do mesmo tamanho dela ou até maior. É pássaro dos grande. De bico e perna comprida!

ZÉ DOS PORCOS

Oia... É Mafalda, depende. Porque, as vezes, o homem tem só um fiotinho.

MAFALDA

Ma o seu já é crescido, Zé dos Porcos?

ZÉ DOS PORCOS

Ara Mafalda, que pergunta. Ô. Mas ó, assim, eu posso dizer que eu tive sorte. Meu cegonho é bem crescido.

MAFALDA

Ma o que, que vosmecê faz quando ele fica nervoso e bate as
asas?

ZÉ DOS PORCOS

Que história é essa de bater as asas?

MAFALDA

Uai, me explicaram. Quando o cegonho fica nervoso, ele bate
as asas. Fica nervoso e bate as asas e sobe. O que, que ocê
faz quando ele fica nervoso, bate as asas e sobe?

ZÉ DOS PORCOS

Mafalda... ieu... ieu acalmo ele com os meus pensamentos.
É, meu cegonho é muito do bão.

MAFALDA

Ô Zé dos Porcos...

ZÉ DOS PORCOS

Diz Mafalda. Oia... oia... ocê toma cuidado com o que ocê a
de dizer. Que essa conversa aí ta tomando um rumo muito do
esquisito.

MAFALDA

Oia... é que eu só queria lhe fazer um pedido.

ZÉ DOS PORCOS

Ah, então faz. Porque ieu num nego nada que ocê pede.

MAFALDA

Mostra seu cegonho!

ZÉ DOS PORCOS

Ai, Jesus!

O pedido de Mafalda realiza uma incongruência na cena, pois a personagem Zé dos Porcos não esperava que a jovem lhe pediria algo assim, que o deixa sem jeito. Essa quebra do que se espera, produz a comicidade, pois é como um estralar de dedos no silêncio, pois algo muda a normalidade, e a mudança produz o riso, pois é algo que não esperamos. Somando-se a isso, temos a forma como a personagem pronuncia o pedido, pois ela faz com muito entusiasmo, isso entra em contraste com a vergonha que Zé dos Porcos fica. Desse jeito, observamos que a comicidade não está apenas no texto, mas em como os atores interpretam o mesmo, pois a forma como Mafalda fala potencializa as palavras que ela diz, e evidencia a “ingenuidade” da personagem, contudo, também não é só isso, pois ela está curiosa e quer ver com os próprios olhos o cegonho que a tia e a mãe tanto falam.

MAFALDA

Não... é porque assim ó. Eu só vi o desenho da cegonhá. E eu quero ver de perto o cegonhô. Ocê pensa que ele pode me bicar?

ZÉ DOS PORCOS

Oia, é que ieu nunca pensei de ouvir um pedido desses. Oia Mafalda, que ocê nunca Mafalda, pede pra ver cegonho de homem nenhum. Ocê há de se meter em confusão.

MAFALDA

Por que Zé dos Porcos?

ZÉ DOS PORCOS

Pergunta pra sua tia. Ou mior, ocê pergunta pra sua mãe que é mais experiente. Agora Mafalda, ocê dá só licença, que eu tenho que cuidar dos porcos, e essa conversa de cegonho já me deu inté calafrio.

MAFALDA

Mas por que?

ZÉ DOS PORCOS

Mafalda... eu, eu, eu... só tenho que dizer que agora é o meu cegonho que tá nervoso por demais. E agora eu tenho que ir pra acalmar ele, tá Mafalda, tá? Ai, Jesus!

MAFALDA

Ma...

ZÉ DOS PORCOS

(Sai correndo.)

Ai, Jesus! Ai, Jesus!

MAFALDA

Ma iue... num intendi.



Print 8 Zé dos Porcos sai correndo para acalmar o cegonho

Nesse diálogo acima, temos dois personagens em estados diferentes, enquanto Mafalda está serena e um pouco curiosa, tentando entender sobre o cegonho, Zé dos Porcos sofre uma gradação, passando da tranquilidade para o tesão. Dessa forma,

percebemos na personagem masculina um descontrole com o próprio corpo, isto torna a cena risível, pois ele tenta se controlar, mas não consegue. Podemos estabelecer relação com o que Henri Bergson (2001) aborda sobre a questão do desconforto corporal e do corpo sobrepujar a alma. Para tanto, vamos explicar esse conceito a partir da cena acima da telenovela, pois Zé dos Porcos está tendo uma ereção, a partir da conversa sobre cegonho com a personagem Mafalda, que não percebe isso, e de fato nem sabe o que é uma ereção, mas Zé dos Porcos tem consciência disso, e começa a se retorcer, para disfarçar seu órgão sexual ereto, isso o deixa sem jeito, pois seu desejo sexual por Mafalda está acima do seu desejo de continuar a conversar com ela, tanto que ao fim, ele sai correndo, pois não consegue mais segurar a ereção.

Dialogando com o abordado acima, podemos citar o que Vladimir Propp (1992) expõe sobre funções fisiológicas involuntárias serem geradoras de riso. No caso da telenovela, Zé dos Porcos está tendo uma ereção do seu órgão sexual, mas ele não quer tê-la na frente da Mafalda, pois sabe das consequências que isso pode ter para ele, pois ela é uma moça virgem. E ao tentar controlar sua ereção, com o disfarce do corpo que se retorce, ele se torna mais cômico ainda.

CENA CAP 42 - AS RESPIRAÇÃO BOCA A BOCA

EXT. BAMBUZAL - DIA

Quincas e Dita estão sentados.

QUINCAS

Dita, faz um favor pra eu.

DITA

O que ocê quiser.

QUINCAS

Ensina a respiração boca-a-boca pra eu de novo.

DITA

(Joga Quincas no chão.)

Safado!

QUINCAS

Êta.

DITA

Acorda!

QUINCAS

Salva, salva!

Dita faz massagem no peito de Quincas e o beija várias vezes. Os dois estão bem ofegantes.

As personagens Quincas e Dita passaram a chamar o beijo e o ato sexual de “as respiração boca a boca” a partir de o dia que a Mafalda se afogou no lago e o Zé dos Porcos lhe salvou, fazendo a técnica de respiração boca a boca. Dessa forma, a comicidade no caso dessa dupla, é gerada pelo jogo de palavra, pois eles associaram a técnica de salvamento, por ter contato entre os lábios de duas pessoas com atos sexuais. E sempre que as duas personagens vão falar sobre sexo elas falam “as respiração boca a boca”. Então, mais uma vez temos também uma expressão de duplo sentido gerando comicidade, como o já apontado no caso do cegonho e o ninho.

Observamos que no caso das duas personagens, elas formam uma dupla cômica ao longo dos capítulos, e sempre que a família conversa sobre o cegonho, elas tecem algum comentário sobre “as respiração boca a boca”, e essas falas das personagens reforçam a comicidade da cena. Assim, percebemos o elemento da repetição nas duas personagens ao longo dos capítulos como forma de gerar o riso.

Vladimir Propp (1992) aponta que a duplicação de personagens muito semelhantes entre si gera o riso, ele cita o caso de Bobtchinski e Dobtchinski da peça *O inspetor Geral* de Nikolai Gogol. Dialogando com as personagens Dita e Quincas da telenovela *Êta mundo bom!* observamos que eles cumprem essa mesma função de personagens duplicados, só que nesse caso aqui, não é uma questão de aparência física, mas sim de comportamento, modo de falar e ligação com o sexo no seu bordão sobre “as

respiração boca a boca”. O fato de ser um casal, e serem muito semelhantes no modo de agir, reforça o sentido cômico das cenas em que os dois estão presentes.

CENA CAP 66 - CEGONHO BICA

INT. FAZENDA DOM PEDRO II - QUARTO DE MAFALDA - NOITE

DITA

A barriga cresceu. Parece até que a criança tomô fermento.

EPONINA

É, essa barriga tá crescendo por demais. De quanto tempo, vosmecê tá?

DITA

Eu num sei.

EPONINA

Sabe... devia saber quando aconteceu as coisas lá com o Quinca, né?

MAFALDA

Ara. Pode dizer Dita, que eu já sei tudo do cegonho.

EPONINA

É sabendo o dia, vai saber qual é o tempo.

DITA

Ara, que ele mostrou tanta vez.

MAFALDA

Ara, por que vosmecê houvera de ver tantas vez o cegonho? Uma só não basta pra saber comé que é?

EPONINA

Para, pare de tanta pergunta, Mafalda. É que o cegonho tem o seu jeito de ser. Ele gosta de bater as asas. Ele gosta de se abrigar no ninho da cegonha.

DITA

É, isso ele gosta memo.

EPONINA

É, é... Oia, eu creio que vosmecê tá... tá com uns 4 meses.

DITA

É, pode ser.

EPONINA

E se não casar logo, a criança nasce na igreja.

DITA

Ara, ma o Quinca tá tratando tudo co padre.

MAFALDA

Ah, o Dita. Bem que só mai uma perguntinha assim. Uminha que eu queria fazer. Uminha só.

EPONINA

Se é pra perguntar do cegonho, não pergunte.

MAFALDA

Ma a Dita tem mais experiência que nós duas. Nós num casô. Ela tamém ainda não. Ma tem mais parte com u cegonho.

DITA

É, isso é verdade. Aprendi muita coisa sobre o cegonho.

MAFALDA

Então, o Dita, diz uma coisa pra eu. Ele bica?

EPONINA

Nossa senhora!

MAFALDA

Bica?

DITA

Bica, Mafalda. O cegonho bica. Bica por demais.

MAFALDA

Dói?

DITA

No começo dói. Mas depois nos acostuma. E inté gosta das bicadas.

MAFALDA

Ara, que, as veiz, eu fui bicada por um passarinho e doeu.

Maeu vi o desenho do cegonho. Ele tem o bico comprido, largo, grande assim ó.

DITA

Mas é bão!

MAFALDA

Bão?

EPONINA

Ma... Vamo parar com essa conversa. Vamo continuar a arrumar o vestido. E vosmecê, Mafalda tá muito curiosa.

Espera, depois de casar vai conhecer o cegonho.

MAFALDA

E se ele tiver bico grande?

EPONINA

Num fala essas coisas pra eu, que eu sô menina moça. É, o povo diz que se o cegonho tiver bico grande é melhor.

A comicidade do diálogo acima vem do fato de se comparar o bico do cegonho com o órgão sexual masculino. E vemos um contraste na fala da Eponina, pois ao mesmo tempo que ela repreende a sobrinha por falar em cegonho, e isso não só nessa cena, mas ao longo de diversos capítulos, ela tem interesse pelo tema e também desejo sexual de saber como é o sexo. Tanto que na última fala acima ela usa uma frase do senso comum em dizer que um pênis maior seria mais prazeroso. Portanto, fica evidenciado um jogo de gato e rato entre as personagens Mafalda e Eponina, sendo que ambas estão curiosas, mas enquanto a jovem vai atrás de descobrir sobre o sexo, a tia que já é uma senhora de uns sessenta anos, se retrai, e essa diferença de estado das duas gera o riso, pois enquanto uma está eufórica com a descoberta do cegonho, a outra tem medo e se culpa.

A questão da repetição da palavra cegonho ao longo dos capítulos da trama, e mesmo das situações entre os personagens, seja a Mafalda conversando com a tia Eponina sobre e a deixando com vergonha, seja a mãe Cunegundes repreendendo a filha, como também na conversa com Zé dos Porcos, essa repetição de situações potencializa a comicidade, pois a curiosidade da moça só aumenta, e a partir das descobertas que ela foi tendo sobre o cegonho, suas conexões e comparações vão se tornando mais cômicas, como na cena acima, em relação ao bico grande do cegonho, que é o tamanho do pênis do homem.

A comparação cômica continua quando Mafalda associa o fato de Dita falar que o cegonho bica muito e forte, e o fato de ela já ter sido bicada por um passarinho, e quando isso aconteceu sentiu dor. Nessa associação, a personagem sente medo do cegonho, que a deixa preocupada e corporalmente desconfortada. Nisso temos ao mesmo tempo a curiosidade em saber como é o cegonho com o medo da sua bicada.

A associação entre o comportamento da ave cegonha e o ato sexual mais uma vez está presente na cena transcrita acima, pois a personagem Dita explica que as primeiras bicadas do cegonho são doídas e depois se acostuma. Essa associação conecta a questão da virgindade, pois na primeira relação sexual o hímen da mulher é rompido e a penetração não é tão confortável para ela, lhe causando dor. Então, vemos que ao longo dos diálogos transcritos nesta tese, todas as temáticas envolvendo o ato sexual vão sendo

metaforizadas nas características de uma ave. E esse pássaro que se relaciona com a mulher, na metáfora que as mulheres mais velhas (Eponina e Cunegundes) contam para a jovem Mafalda. Assim, o cegonho existe independente do homem, e age por conta própria. Com isso, chegamos em uma relação sexual entre duas espécies diferentes o ser humano e a cegonha macho.

CENA CAP 67 - MEU NOME É CU-NEGUNDES

EXT. EM FRENTE D IGREJA - DIA

Os convidados estão entrando na igreja. Cunegundes se abana com o leque e sai para um lado da construção.

QUINZINHO

Paixão, é por aqui.

MAFALDA

Ô mãe, entra. É aqui ó!

CUNEGUNDES

Num quero participar desse casamento. Por mim num entrava.

Casamento que só me dá desgosto. Por mim, eu queria que caísse um raio em cima dessa igreja.

Um raio atinge Cunegundes e a derruba no chão. Todos os convidados se aproximam.

O cabelo de Cunegundes fica todo espetado para cima e bagunçado, saindo fumaça, ela fica com o rosto chamuscada de uma fumaça preta.

MAFALDA

Mãe!

QUINCAS

Ara mãe. Resolveu virá churrasco no dia do meu casamento.

QUINZINHO

Paixão! Tá viva?

SEU JOSIAS

Gente, gente!

CUNEGUNDES

Me dê a mão!

Quinzinho, Zé dos Porcos e Quincas ajudam Cunegundes a se levantar.

ZÉ DOS PORCOS

Foi o fogo do raio contra a boca de fogo.

CUNEGUNDES

Já que é pra entrá. Vamo entra nessa igreja pra essa porcaria desse casamento! E vosmecê, saiba Zé dos Porcos, de um vez por todas. Que meu nome é Cu- negundes!

Cunegundes sopra pelo canto da boca uma mecha de cabelo que cai em seu rosto.

Nessa cena em questão podemos observar o cômico por um fato fantástico que acontece, pois a personagem Cunegundes deseja que um raio caia em cima da igreja para seu filho não se casar com a sobrinha da sua empregada, mas logo em seguida, o raio lhe acerta na cabeça. Assim, as palavras da personagem se materializam, só que contra ela. E este fato de ser contra a personagem gera o riso, pois temos o que Vladimir Propp (1992) aponta como criador de comicidade, que é pregar peça, principalmente com uma pessoa mandona. No caso da cena acima, a peça é pregada pelo próprio tempo, pois um raio logo em seguida à sua fala lhe atinge na cabeça.



Print 9 Cunegundes toda chamuscada após ser atingida pelo raio

A questão do ridículo físico também aparece em Cunegundes após ela ser atingida pelo raio, pois ela fica toda cheia de uma fuligem preta e seu cabelo fica todo desganhado e espetado para cima. Outro ponto que reforça a comicidade da cena, é a expressão que a personagem faz de susto e de raiva após os comentários das outras personagens.

Vladimir Propp (1992) aborda que um elemento que pode gerar comicidade é o nome de uma personagem. Vemos isso na telenovela *Éta mundo bom!*, pois o nome da personagem começa com a palavra cu, nome popular de uma parte do corpo humano. E para reforçar isso, sempre quando lhe chamam de boca de fogo, ela corrige, e diz primeiro a palavra cu, fazendo uma pequena pausa e completando seu nome. Isso reforça a presença dessa palavra em seu nome, gerando o cômico. Reforçando isso, ela sempre assopra uma mecha de cabelo que cai em seu rosto. Esse movimento marca sempre seu bordão, que é: “Meu nome é Cu (pausa) negundes!”. Essa repetição de frase e movimento potencializam o sentido cômico da cena e da personagem.

Nomes estrangeiros são elementos que podem gerar a comicidade de acordo com Vladimir Propp (1992), e este fato se liga ao nome Cunegundes, pois este nome está presente no livro *Cândido, ou o otimismo* de Voltaire, mas no caso da obra literária, ele pertence à personagem par romântico do protagonista da história. Na adaptação de Walcyr Carrasco, ele troca o nome da protagonista feminina, que passa a se chamar Filó, e passa o nome Cunegundes para a mãe da jovem, que é uma vilã cômica. Com isso, observamos que o dramaturgo observou o potencial cômico deste nome, e por isso, o colocou em uma

personagem cômica, gerando assim riso ao longo dos capítulos pela forma que a mesma pronuncia seu nome.

Com isso, vemos presente na cena da telenovela um cômico comparativo, pois o nome da personagem sempre que pronunciado nos leva ao baixo corporal, assim, temos um rebaixamento, que gera isso. E também o fato das outras personagens a apelidarem de boca de fogo é também uma comparação, pois Cunegundes é muito brigona, e sempre está metida em uma confusão. Portanto, percebemos que o recurso da comparação entre um personagem ou assunto e uma outra coisa nesta telenovela, seja um animal, uma parte do corpo humano, um elemento como no caso do fogo, produz comicidade através da associação nas falas de coisas a princípio distante, mas que nos diálogos da trama são costurados.

CENA CAP 81 - CONVERSAR COM O CEGONHO

INT. FAZENDA DOM PEDRO II - QUARTO DE MAFALDA - DIA

MAFALDA

Ocê tava com medo do cegonho do seu Inácio.

EPONINA

Ai, Mafalda. Promete uma coisa pra vossa tia. Esquece a existência do cegonho.

MAFALDA

Depois tinha a lua de mel. O cegonho havia de aparecer e vosmecê tinha de conversar mai ele.

EPONINA

Ah, num é bem conversar, conversar.

MAFALDA

É fechar os olhos e rezar. Já sei. Ma tia, que sorte ter sido abandonada no altar, né?

EPONINA

Num digo que foi sorte. Eu senti muita vergonha. Mas a culpada é vossa mãe que insistiu nesse casamento.

MAFALDA

Com quem que vosmecê houvera de casar agora? Porque só restou o professor Pancrácio.

EPONINA

Eu tive uma conversa com o professor Pancrácio. Nos não se acertamos.

A fala de Eponina nesta cena sobre fechar os olhos e rezar revela a falta de conhecimento e o medo que as mulheres possuíam ao casar naquela época, pois não havia uma educação sexual que lhes explicava como funcionava após o ato matrimonial.

Mafalda nesta cena fala que a tia devia conversar com o cegonho, e temos aqui uma comparação entre o ato sexual e uma conversa. E o cômico está nessa possibilidade de uma mulher conversar com uma ave. Isso gera um estranhamento levando ao riso, pois podemos imaginar como seria essa conversa entre Eponina e o cegonho.

CENA CAP 83 - QUANTIDADE DE BICADAS DO CEGONHO

INT. FAZENDA DOM PEDRO II - QUARTO DE MAFALDA - DIA

CUNEGUNDES

Eponina, essa hora seu Inácio deve ter arranjado coisa bem melhor.

EPONINA

Moça pura como eu? Duvido.

CUNEGUNDES

E homem desde quando que tá procurando mulher pura e casta.
E principalmente velha e casta.

EPONINA

Ma eu num só velha.

MAFALDA

A tia, ma a mãe pode tá certa, né? Porque assim tem muito
homem que só tá interessado em mostrar o cegonho.

EPONINA

Ai Mafalda, num fala mais no cegonho.

CUNEGUNDES

Mas dessa vez ela tá certa. Ela tá certa. Oia, porque
homem, homem gosta, mais gosta memo de falar de amor. Mas
eles tão preocupados sabe com que. Só tão preocupado é com
o cegonho.

A fala de Cunegundes acima evidencia o desejo sexual que os homens possuem, mas que muitas vezes para conseguir o sexo, eles usam do amor, para seduzir a mulher e “a levar para a cama”, falando em uma linguagem popular. Pensando na fala acima, podemos ponderar que ao mesmo tempo que existe um conservadorismo em Cunegundes, em não querer que a filha saiba sobre o cegonho, também existe uma preocupação materna, em não querer a filha mal falada na sociedade machista da época, que pisava nas moças que faziam sexo antes do casamento.

MAFALDA

Ara, ma então o cegonho bica toda noite?

CUNEGUNDES

Ai, tem cegonho que só bica de mês em mês.

MAFALDA

Então, se eu tiver sorte, eu ei de encontrar um cegonho que só bique uma vez no ano.

CUNEGUNDES

Pode ser sorte. Ma pode também pode ser azar. Depende é da bicada.

MAFALDA

Ara mãe, o casamento é pra vida inteira. Num era certo nós experimentar o cegonho antes pra saber se era bão?

EPONINA

Mafalda, ocê tem cada ideia!

CUNEGUNDES

Mafalda, vossa tia tem razão! Cegonho é só depois do casamento. E é que nem loteria. Tem é que ter sorte.

A comparação das bicadas do cegonho com o ato sexual está presente nas falas acima, quando as mulheres comentam sobre a frequência das bicadas, ou seja, a quantidade de sexo que um casal pode fazer durante a semana. Aparece a questão da impotência sexual, quando a Cunegundes fala que tem cegonho que pode bicar só de mês em mês. O cômico é potencializado quando Mafalda diz querer um cegonho que bica de ano em ano, ou seja, como ela não sabe do prazer que o sexo produz, ela o encara somente enquanto medo. A frase seguinte de Cunegundes diz poder ser azar, o que revela o prazer que a mulher pode sentir no ato sexual, quando ela fala que depende é da bicada.

O questionamento da Mafalda sobre experimentar o cegonho antes do casamento coloca a personagem como questionadora dos padrões comportamentais da sociedade daquela época, que nega o sexo à mulher. E ao longo de várias cenas, a personagem continua sua busca pelo conhecimento, e discordando do comportamento esperado de uma mulher da sua época. Como por exemplo, quando ela pede ao Zé dos Porcos para ver o cegonho, ou discorda da tia sobre ser amiga de um homem. Percebemos então, que a jovem Mafalda busca com suas perguntas e atos trazer à tona a liberdade para a mulher.

Com isso, Mafalda é uma personagem cômica por um pouco de inocência, mas ao mesmo tempo ela questiona a ordem vigente à época.

CENA CAP 88 - CEGONHO COM AS ASAS ERGUIDAS

INT. FAZENDA DOM PEDRO II - QUARTO DE MAFALDA - NOITE

MAFALDA

Eu tava aflita com a briga do ceis. Aí eu sai pra andar, pra tomar um ar fresco. Aí eu fui lá pras banda da cachoeira, lá do rio. E o Romeu tava tomando banho pelado tia.

EPONINA

E vosmecê zoió, Mafalda?

MAFALDA

Ara, ele tava na minha frente, né? Eu num sô cega, né?

EPONINA

Ai meu Jesus Cristo! Viu o que?

MAFALDA

Vi o cegonho.

EPONINA

De novo, Mafalda?

MAFALDA

Ara tia, tava noite assim, num dava pra ver tudo. Ma dava pra ver um pouquinho. E ele viu que eu vi.

EPONINA

Ma jura que foi só isso que aconteceu?

MAFALDA

Quando eu vi que era o Romeu que tava saindo do rio, eu fugi.

EPONINA

Ai Mafalda me diz uma coisa, me diz uma coisa. Eu tô preocupada. O cegonho dele tava com a asa abaixada ou erguida?

MAFALDA

Oia, ieu penso que ela tava se aprontando pra voar.



Print 10 Eponina imita com as mãos as asas do cegonho abaixadas e erguidas

Nas falas acima, vemos uma comparação do ato de voar do cegonho com a ereção do pênis, mais uma vez temos a comparação das características de um animal com o ser humano, neste caso mais precisamente o homem. Podemos realizar conexão com o que nos diz Henri Bergson (2001) pois nosso riso vem daquilo que nos remete ao ser humano, somos um ser que ri e faz os outros rirem. E dialogando com a situação da novela, vamos comparando as asas erguidas do cegonho com o pênis ereto e as asas abaixadas com o pênis mole. Desse modo, o riso nesta telenovela se dá pela associação entre o corpo humano e as características de uma ave. O cômico é gerado por essas aproximações seja do movimento da ave, do tamanho do bico, do comportamento da ave em ter um ninho, e todos esses pontos vão sendo relacionados com a questão sexual do homem. Portanto, ocorre uma erotização da ave cegonha, que sempre apareceu no feminino, mas aqui ela ganha um marido com nome próprio, que não é mais a cegonha macho, mas o cegonho, com personalidade que pode variar tudo fazendo referência à questão do sexo, pois uma bicada forte seria um sexo violento, e uma bicada leve, um sexo carinhoso.

EPONINA

Ai meu pai do céu! Pega essa rosário que ocê me deu. Agora vosmecê vai começar a rezar agora.

MAFALDA

Ma é presente tia!

EPONINA

Não tem importância. Num tive casamento, num tive lua de mel, num tive nada. Começa a rezar pra vosmecê nunca mais sonhar com esse tal de cegonho. Pelo amor de Deus. Nome do pai, do filho, do espírito santo, amém. Vai Mafalda, reza muito. Reza...

MAFALDA

Reza comigo Nina? Reza comigo.

Na fala de Eponina acima aparece a religiosidade da personagem, que pensa o sexo enquanto pecado e acredita que a reza pode lhe redimir desse ato. Na fala seguinte de Mafalda, ela chama a porca para rezar junto com ela. Nisto temos a presença da comicidade, pois colocamos um animal para realizar um comportamento humano, que neste caso é a reza. Podemos pensar em como seria uma porca rezando, e ao imaginar isso, temos uma imagem que não condiz com a realidade, pois porcos não rezam, e como observou Vladimir Propp (1992), coisas absurdas geram o riso pela falta de conexão com o real. Rimos ao ter esse estranhamento e quebra da normalidade, e conectando com a telenovela em análise, uma porca rezando seria uma quebra do padrão de comportamento esperado para esta espécie.

CENA CAP 113 - COMPARAÇÃO CEGONHO E NARIZ

EXT. FAZENDA DOM PEDRO II - GALINHEIRO -DIA

Mafalda e Eponina estão sentadas.

MAFALDA

Tia é que aqui na fazenda os passarinho voa. Eles toma água lá nos riacho, nas cachoeira. E essas coisa. Na cidade eu via de vez ou outra.

EPONINA

É verdade. Na cidade os passarinho a de sofrer. É difícil tomar água, pra comer... ô Mafalda!

MAFALDA

Ãh?

EPONINA

Que, que ocê quer perguntar de verdade?

MAFALDA

Eu quero perguntar... eu quero saber se os homem da cidade tem cegonho igual os daqui.

EPONINA

Ai... Mafalda toda homem tem cegonho.

MAFALDA

Ai tia, ma comé que eles bebe as água?

EPONINA

Eu penso que eles aproveita pra beber água quando toma banho.

MAFALDA

Ma lá a água era quente. Eles gosta de água quente?

EPONINA

Cegonho gosta de água quente, de água fria. Tem cegonho que gosta de qualquer coisa que aparece, viu? É... ma vamo parar de falar no cegonho, que eu só moça pura. Hahah

A comicidade no diálogo acima é originada pelos questionamentos de Mafalda sobre como o cegonho faz para tomar água vivendo embaixo das calças dos homens. E também a curiosidade da moça em saber se os homens da cidade possuem cegonho como os da fazenda. E para completar o diálogo, Eponina diz que tem cegonho que gosta de tudo que aparece, isto conecta ao fato dos chamados homens “galinhas”, ou seja, que se envolvem com várias mulheres. E ao pensar nessa expressão, vemos aqui também a comparação do homem com um animal. Com isso, percebemos, que é comum o comportamento dos bichos serem associados com o dos seres humanos, como por exemplo chamar alguém de burro, de cachorra, de vaca, de cobra etc.

MAFALDA

Ai tia... o doutor Pandolfo tá de zói em vosmecê.

EPONINA

Para Mafalda.

MAFALDA

Ei, assim ó. Ele tá sempre com o nariz pra cima. Será que o bico do cegonho dele é empinado também?

EPONINA

Ai Mafalda, você tem que parar de pensar nessas coisas. Vosmecê é moça pura também. Que coisa. Não tem que pensar.. oia, se o cegonho dele é feito o nariz, a de ser empinado também.

MAFALDA

É, porque ele é grande, alto. Há de ter um cegonhão.

EPONINA

Ai, para Mafalda. Para Mafalda!

MAFALDA

É uai...

EPONINA

Você tem que falar essas coisas.



Print 11 Eponina imita com a mão o cegonho empinado de Doutor Pandolfo

Nesse ponto aqui temos a comparação do nariz com o pênis, pois segundo a concepção das personagens, ambos os órgãos se assemelham no formato e tamanho. Essa comparação delas também é algo presente no senso comum brasileiro. O presente pesquisador já teve a oportunidade de ouvir essa afirmação em algumas conversas. A questão da comicidade que observamos aqui é o riso pelas partes do corpo, que nos aponta Vladimir Propp (1992), a partir dessa observação dele, em dizer que o cômico pode ser gerado por partes corporais, vemos isso na prática ao analisar o diálogo acima, pois a comicidade é produzida pela questão sexual que está envolta na fala e a comparação entre o formato e o tamanho do nariz com o pênis.

A partir do exposto, concluímos que em *Êta mundo bom!* temos um riso de comparação, pois sempre as personagens estão comparando o órgão masculino com uma ave, que no caso é a cegonha, e nesse caso aqui é com outra parte do corpo humano.

Portanto, aproximando características comuns entre elementos como o caso do nariz com o pênis, o autor Walcyr Carrasco desperta o riso.

CENA CAP 130 - CEGONHO PENSA PELOS HOMENS

INT. FAZENDA DOM PEDRO II - QUARTO DE MAFALDA - DIA

EPONINA

Ai que susto, Mafalda. Ai, ai... Me dá até um frio na espinha. Só de pensar.

MAFALDA

Pensar no que?

EPONINA

Meu noivo tem pressa pra casar. Agora eu penso. Ele que tem pressa ou o cegonho dele?

MAFALDA

Oia, por tudo que eu já ouvi. Eu sei que homem num pensa. As vez ele deixa o cegonho pensar por ele. Agora, se o cegonho quer voar, ele quer casar.

Mafalda ao dizer que os desejos sexuais comandam o homem quebra com a racionalidade cerebral, assim podemos dialogar com o que Vladimir Propp (1992) aborda sobre o rebaixamento, que a comédia traz para o baixo ventre, para a terra, enquanto os seres humanos buscam atingir a perfeição dos deuses. Analisando as falas da personagem Mafalda, vemos que ela tira a cabeça como a comandante do corpo, e leva esse comando para o baixo ventre, que nesse caso é o órgão sexual masculino que faz o controle do corpo. Com isso, temos uma desconstrução da razão, como o instinto sobrepujando a lógica, os prazeres acima da ordem.

Já na fala da Eponina, ao dizer que sentiu frio na espinha só de pensar no ato sexual, e todo o contexto de sexo presente nessa telenovela, temos um cômico pelo

comportamento, sendo um dos elementos geradores apontados por Vladimir Propp (1992), e fazendo um diálogo com a personagem Eponina, vemos o cômico no seu comportamento, pois ela sempre fica em um estado de agitação, descontrole quando a Mafalda vem conversar sobre o cegonho. Essa repetição do comportamento da personagem leva a comicidade, pois podemos imaginar o estado normal dela como uma reta, e quando a Mafalda se aproxima para falar sobre sexo, a personagem passa a se comportar como uma onda não seguindo um padrão linear nas falas e nos gestos, pois ocorre uma potencialização do desejo reprimido por vários anos, somado também à questão da religiosidade, do sexo ser visto como pecado quando praticado por prazer pela Igreja Católica, e somente sendo viável para a reprodução. Então, é uma personagem que fica nessa tensão, de um lado é uma personagem religiosa, que sempre está rezando ou aconselhando a sobrinha a fazer o mesmo, e ao mesmo tempo possui desejos sexuais, e se repreende por isso. A culpa é colocada sobre a mulher, que foi ensinada a reprimir os desejos sexuais, visando a se casar virgem na sociedade desta época, assim, temos essa culpa enquanto uma forma de poder que a sociedade patriarcal exerce sobre o corpo da mulher.

EPONINA

Ora, Mafalda, Mafalda. Será que vossa mãe que tem as experiências com o cegonho não diz nada pra nós? Por que ela não ajuda a gente? Que nós semo casta.

MAFALDA

Oia tia, tudo que eu sei, é que o cegonho gosta de voar. E quando ele voa, ele bica.

EPONINA

Bica, bica. Pelo jeito do doutor Pandolfo, vosmecê acha que o cegonho dele bica forte?

MAFALDA

Oia tia, ele cava até poço de petróleo. Então, o cegonho dele há de bicar forte. Bem forte.

O cômico aqui é gerado pela comparação entre a bicada do cegonho e o ato sexual em si, que é a penetração do pênis na vagina. Ao dizer que o ato é uma bicada, e que essa bicada pode ser forte. Então, temos um pensamento que nas partes baixas do homem existe um pássaro que fica bravo e dá bicadas, isso nos leva ao que diz Henri Bergson (2001) sobre o absurdo gerar o riso, e o exemplo que ele dá é de Dom Quixote, personagem do escritor Miguel de Cervantes, confundir moinhos com monstros. Trazendo para o diálogo com a obra televisiva, temos duas personagens que acreditam que existe um pássaro que mora dentro das calças dos homens, isso é uma situação absurda, que foge da realidade, mas que as personagens não sabem, e isso gera a comicidade, a partir das comparações delas, das dúvidas, e do desejo de conhecer o pássaro. Assim podemos chamar Henri Bergson (2001) novamente para a conversa, pois ele explica que a comicidade funciona da seguinte forma, é como se existisse uma reta horizontal e para ocorrer o cômico é necessário a incidência de uma reta transversal, ou seja, o riso vem de algo que foge da normalidade, que quebra o padrão. E Mafalda e Eponina ao comparar o ato sexual com uma bicada, como se o órgão masculino fosse um animal independente do corpo do homem, saem da realidade e reconstróem uma outra possibilidade de mundo, em que os homens são divididos em dois seres, o cegonho e o corpo masculino em si, sendo que este é comandado pelo primeiro.

EPONINA

Ai Mafalda. Ai que medo, que medo. Ai senhor me ajude, me ajude. Me ajude senhor! Ai, ai...

O estado de aflição que Eponina fica ao conversar com a sobrinha sobre o cegonho, gera comicidade pelo estado corporal da personagem, que roga ao Senhor pensando no prazer, então temos um duplo no pensamento de Eponina, pois ela sempre fica entre o sagrado e o prazer.

INT. FAZENDA DOM PEDRO II - CORREDOR - NOITE

Vários personagens - Quinzinho, Cunegundes, Mafalda, Quincas, Dita, Zé dos Porcos, Sarita, Dita e Doutor Josias estão no corredor, esperando para ver se Eponina e Pandolfo vão ter relações sexuais.

QUINZINHO

Ai, Dr Josias, inté ieu tô nervoso pela minha irmã!

TODOS

Shiuuuu!

O galo canta.

MAFALDA

O galo cantô!

Corta para imagens dos bichos na fazenda - porco, pato, galinha e cavalo relinchando.

Nessa cena as personagens estão ansiosas para ver se Eponina irá conseguir transar com Doutor Pandolfo, pois desde que eles se casaram, ainda não conseguiram fazer sexo, pois o marido de Eponina sempre dorme. Ao relatar o ocorrido para os outros personagens, eles lhe ensinaram várias receitas para dar energia e disposição para um homem, como gemada, sopa de tutano, ovo de codorna etc. Mas nenhuma das receitas havia funcionado, e isso deixava Eponina nervosa por não conhecer o cegonho, como ela mesmo definia esse momento, que é ter relações sexuais. E neste período da telenovela, o canto do galo passará a simbolizar o ato sexual do casal. Assim sempre que o galo cantar nos capítulos, os personagens fazem referência ao sexo do casal nas suas falas.

Nesta cena o cômico é despertado pelos comentários dos personagens sobre a situação de Eponina e Doutor Pandolfo, também pela preocupação e a importância que eles dão ao momento, que se tornou uma espécie de cerimônia para a família, que passou alguns episódios tentando ajudar Eponina a resolver o problema do marido. Henri Bergson (2001) explica que o cômico está na forma das cerimônias, e realizando um

paralelo com a cena da telenovela, temos o sexo enquanto um evento, quando as personagens vão se deitar, e as outras ficam na sala esperando ansiosas para saber se o ato irá se concretizar, e após a concretização, temos diversos comentários jocosos sobre isso, como vemos adiante.



Print 12 Pato tendo relação sexual com a pata

Após o canto do galo e a fala de Mafalda, temos um corte para uma série de imagens do galinheiro, com sons de várias aves, como elas correndo também, e entre as imagens, tem esta acima, de um pato com uma pata tendo relação sexual. Com isso, vemos que no caso dessa cena, não só os personagens fazem associação com os animais, mas a imagem que é posta na tela traz os animais realizando o ato sexual. Assim, ponderamos que as imagens dos animais no galinheiro em agitação vêm para potencializar o gozo simbolizado pelo canto do galo. Um fato observado na fazenda em que o pesquisador desta tese nasceu, é que sempre após o galo galar a galinha, ou seja, ter cópula com ela, ele canta, dessa forma inferimos que pode ser desse comportamento que veio a referência para a telenovela.

MAFALDA

O cegonho voou! O cegonho voou!

Todos comemoram.

QUINCAS

Shiuuuu.

Vão para a sala.

MANUELA

O cegonho voou! O cegonho voou!

MAFALDA

Shiu... shiuuu... shiuuu... Ô gente, para de fazê barulho,
que o cegonho pode ficar vexado.

ZÉ DOS PORCOS

A Mafalda tá certa. Cegonho vexado baixa as asas, hein?

QUINZINHO

As veis inté fogi.

Nas três falas acima sobre o cegonho ficar vexado, baixar as asas e fugir, temos o riso pela metáfora que compara o ato sexual e o órgão masculino a um animal, refletindo seu comportamento. Essa transposição de comportamento do pênis para a ave gera a comicidade pelas aproximações e explicações que as personagens da telenovela vão criando para explicar o sexo. Com isso, um órgão do corpo humano que é fixo, ganha asas, pernas, bico, consegue caminhar, passa a sentir emoções e com isso, até consegue se esconder. Todo esse absurdo que vamos vendo nas falas e imaginações das personagens provoca o cômico, pois temos a criação de um mundo possível que difere da nossa realidade, mas ao mesmo tempo se conecta a ela pela metáfora do cegonho, e assim entendemos que os personagens estão falando de sexo, assim como entendemos que a maçã que a Eva da bíblia comeu nada mais é que o ato sexual. Percebemos que a metáfora para falar sobre o sexo não é algo presente apenas na telenovela, mas algo da história do ser humano, vide o exemplo do texto bíblico. Outro exemplo é uma expressão popular que diz: “afogar o ganso”, que é realizar o ato sexual.

MANUELA

Shiu, num faz baruio, que é as oportunidade da Dona Eponina, gente.

FILÓ

Se continuarem assim, com certeza vão escutar.

CUNEGUNDES

Shiu... shiu... quietos! Quietos!

O galo canta de novo.

O galo ao cantar por uma segunda vez, simboliza um novo ato sexual entre Eponina e Doutor Pandolfo, e neste ponto, temos o elemento cômico da repetição, que potencializa a comicidade, pois quanto mais uma situação se repete mais risível ela se torna.

CUNEGUNDES

Óia... Ahhhhh! Ai, Santo Expedito!

SARITA

Ó, é o segundo canto do galo! Hahaha

DR JOSIAS

Gente, gente, a dona Eponina conseguiu. Botou o cegonho pra voar.

MAFALDA

Ai, que eu tô morrendo de curiosidade! Será que o cegonho bica?

DITA

Ara, todo cegonho bica, Mafalda.

QUINCAS

Ah, ié... se tem bico é pra bicar. Hehehe

MAFALDA

E por que a tia Eponina não gritô?

CUNEGUNDES

Mafalda pára! Pára de falar nesse tal de cegonho! Que ieu num me aguento mais. Pára...

MAFALDA

Oia, amanhã a tia Eponina hà de conta tudo pra ieu...

O cômico nas falas acima está nos comentários que reforçam o ato sexual, e nas piadas que cada personagem faz conectando o sexo com a metáfora do cegonho, e de certo modo, estão compartilhando o prazer de Eponina e Doutor Pandolfo com o público. Diante disso, não vemos a cena de sexo do casal, mas esta é comentada e compartilhada com o público através dos personagens que esperam o ato se concretizar na sala da fazenda. O cômico aqui está na palavra, no ato de narrar os acontecimentos mesclados com comentários sobre o mesmo.

CENA CAP 164 - CEGONHO CHOCO

INT. FAZENDA DOM PEDRO II - QUARTO DA MAFALDA - NOITE

EPONINA

Num gosto. Que já sei que é conversa de cegonho.

MAFALDA

Tia, nós temo que terminar as conversa lá da outra vez.

EPONINA

Ma nós já terminemo. Vosmecê acha injusto a mulher só conhecer um cegonho na vida, pronto.

MAFALDA

É. Injusto é.

EPONINA

Ma as veiz a mulher também pode ficar viúva. Aí ela tem o direito de casar de novo e aí conhece outro cegonho.

MAFALDA

Tia, ocê tá dizendo que pra conhecer outro cegonho, nós tem que matar o marido?

EPONINA

Não, não! Ninguém tá falando em matar não. Tô falando se acontecer. Agora também, a mulher pode se separar, se disquitar.

MAFALDA

Ma é, desquitada fica com fama ruim, né tia?

EPONINA

Ah, fica falada, né? E família de bem num há de querer uma mulher que troca de marido como quem troca de sapato.

MAFALDA

Ma tia, cumé que eu ei de saber se o cegonho há de voar, porque o cegonho do vosso marido só voou depois do Santo Expedito.

EPONINA

Depois num queria mais pará de voar, Mafalda. Hahaha

MAFALDA

Teve sorte.

EPONINA

Num sei se dei sorte, Mafalda. Porque eu sou uma mulher decente, eu fechava os oio e rezava durante o voo, né? Mas

sabe Mafalda. Tem mulher que casa e o cegonho num é bem cegonho.

MAFALDA

Ma cumé que nóis há de saber?

EPONINA

Num dá pra saber Mafalda. Num dá. É que nem a gente pega os ovo lá no galinheiro e no meio deles tem um ovo choco. Por fora é tudo igual, ma por dentro é choco.

MAFALDA

Ocê tá dizendo que tem cegonho choco?

EPONINA

É as coisas da vida, né Mafalda? Tem cegonho que é choco. Cunegundes entra.

No trecho do diálogo anterior, vemos a comicidade pela comparação entre o cegonho e o ovo choco, ou seja, temos a questão do homem que brocha, e o cômico aqui está na metáfora, que associa duas coisas que em um primeiro momento são distintas, mas que a personagem Eponina estabelece relação, através dessa conexão, da inocência da Mafalda, com a explicação da tia que a comicidade é criada. Podemos então pensar no que Vladimir Propp (1992) aborda sobre a comicidade repousar nas fraquezas humanas, que o erro, a falha gera o riso, pois saímos da linha horizontal, e neste caso do diálogo acima, o cômico está na criação de um novo perfil para o cegonho, que é o cegonho choco, pois além do órgão sexual masculino ter se transformado em um pássaro, ele ainda adquire a qualidade de ovo choco, com isso, podemos tentar imaginar como seria um cegonho choco, e este ato de pensar neste ser, gera a comédia, pois ultrapassamos o campo do real, e entramos no campo do absurdo, e para Vladimir Propp (1992) essa fuga do real leva ao riso, pois gera estranhamento, quebra com o cotidiano, e uma gargalhada é uma quebra da normalidade.

CUNEGUNDES

Ma que, que tão falando? De ovo choco?

EPONINA

Tô falando das galinha... do galinheiro, que as galinha
fica lá e os ovos estraga.

CUNEGUNDES

Ovo choco? Por que ovo choco?

MAFALDA

É porque eu queria saber da criação.

CUNEGUNDES

Ah, da cria... ah Mafalda! Num precisa mais saber de
criação. Nós vamo ficar rico, milionário. Com os milhão do
petróleo e nós vamo acabar com a criação e pronto!

MAFALDA

Acabar com a criação?

CUNEGUNDES

É, porque eu quero fazê é um palácio no chiqueiro! Quero
fazê um palácio no galinheiro! E quero fazê um palácio no
celeiro!

MAFALDA

Onde é que o Zé dos Porcos há de morar?

CUNEGUNDES

O Zé dos Porcos...

No trecho da cena acima Mafalda e Eponina estão conversando sobre o cegonho, e a questão do cegonho que não voa, ou seja, popularmente, “o homem que não dá no coro” que “mija na botina”, a mãe da Mafalda chega, que é uma personagem

conservadora, e que sempre recrimina a jovem por falar sobre o cegonho, assim a tia e a sobrinha vendo a matriarca da família chegar, disfarçam o assunto e enganam Cunegundes. Portanto, temos o elemento de comicidade que Vladimir Propp (1992) categoriza como fazer alguém de bobo, ou seja, um personagem ludibriar o outro, para sair de uma situação e tal. No caso da telenovela, Eponina e Mafalda conhecendo a opinião de Cunegundes sobre o assunto do cegonho, disfarçam a conversa, pelo duplo sentido, pois elas estavam conversando através de metáfora.

CENA CAP 166 - INJUSTIÇA EM NÃO CONHECER O CEGONHO

MANUELA

Crei em Deus Pai! Misericórdia!

ROMEU

Sim, nós vamos nos casar, Mafalda. Em breve.

ZÉ DOS PORCOS

A Mafalda ainda num deu as palavra dela não.

CUNEGUNDES

Mas eu como mãe dela já dei as palavras. A Mafalda a de se casar com o Seu Romeu, porque é o que eu quero.

MAFALDA

Oia, eu tô farta. Tô farta do ceis querê mandá todas as coisas pra eu! Oia aqui. Todos os ceis conhece o cegonho, menas eu.

MANUELA

Ah, ah... Mafalda, oia só. Eu também num conheço não. Num conheço não.

MAFALDA

Oia, outra injustiçada. Ma esse mundo é uma injustiça.

(Mafalda abraça Manuela.) Ah, Manuela.

Mafalda sai e todo mundo conversa ao mesmo tempo.

Quando Cunegundes diz que deu a palavra sobre o casamento da Mafalda, fica evidente o controle familiar da sociedade da época sobre as jovens, e que a decisão do casamento não cabia as moças, mas sim à sua família, que tinha o poder de decidir com quem se casariam.

A comicidade na cena aparece a partir da fala de Manuela, que se lamenta ao não conhecer o cegonho, sendo potencializada pelo comentário de Mafalda em dizer ser uma injustiça com a empregada esse fato. Nesse ponto da telenovela, já temos um simbolismo do cegonho, e o telespectador já compreendeu a metáfora, assim, apenas ao falar sobre ele, entendemos que estão conversando sobre sexo.

CENA CAP 166 - CEGONHO PÁSSARO DUVIDOSO

INT. FAZENDA DOM PEDRO II - QUARTO DE MAFALDA - NOITE

Mafalda está sentada na cama, entra Filó e Eponina.

FILÓ

Ah, Mafalda, Mafalda, tá muito nervosa.

EPONINA

Eu penso que é por conta do cegonho.

MAFALDA

O tia, eu devia tá brigada mas vosmecê. Porque ocê num contô nada do cegonho pra eu. Antes do cê casá, era minha amiga, depois calô.

EPONINA

Ah, ma faz tanto tempo que o cegonho do doutor Pandolfo não voa, que eu tô até esquecendo como é.

FILÓ

Mafalda, diga a verdade. Está nervosa porque ficou noiva de Romeu e não sabe se ele é o homem da sua vida.

MAFALDA

Ma num importa, Filó. Eu caso com o Romeu, que é a chance d'eu conhecer o cegonho.

FILÓ

Mafalda, num pode casar só para conhecer o cegonho.

EPONINA

É, o cegonho não merece tanto não. Porque tem dia que bica, tem dia que num bica. É um pássaro duvidoso.

O cômico na fala de Eponina acima está em associar a questão da impotência sexual ao pássaro e dar um adjetivo para o cegonho, ou seja, duvidoso. Desse modo, vemos características humanas sendo atribuídas aos animais, ocorrendo uma metamorfose entre homem e pássaro, mas principalmente entre o pênis e o pássaro. Nisso podemos dialogar com Henri Bergson (2001), que define essa aproximação e comparação dos animais com o ser humano como uma forma de gerar o riso.

MAFALDA

Ah, ma é a única chance que eu tenho de conhecer o cegonho.

Então, eu caso com o Romeu.

FILÓ

Irmã, não é um bom motivo pra casar. Você tem que amar, assim como eu amo Candinho.

MAFALDA

Ah, ma ó eu tenho as febre. Me dá uns calor. Uns calor só de pensar no cegonho batendo as asas. Eu caso com o Romeu.

Nem que sege só pra conhecer o cegonho.

Nesse ponto, na fala acima da personagem Mafalda temos o que Henri Bergson (2001) aborda sobre o corpo sobrepujando a alma, pois a jovem quer casar com Seu Romeu não por amor, mas para conhecer o cegonho, então, o desejo sexual da moça está comandando sua vontade. O cômico está presente nesse descontrole que a personagem fica ao pensar no cegonho e em querer conhecê-lo. Então, existe um descompasso entre o corpo e a razão, e sempre o instinto sexual acaba dominando a personagem. Esse elemento do físico dominar o espiritual gera comicidade, como estamos abordando nessa tese, pois nos leva para o baixo ventre, para a terra, evidenciando a pulsão do corpo pelo prazer.

CENA CAP 168 - CEGONHO ARRASTA AS ASAS

EXT. FAZENDA DOM PEDRO II - FRENTE DO CHIQUEIRO - DIA

ZÉ DOS PORCOS

Ô Mafalda! Veio visitar eu, é?

MAFALDA

Ara. Pra que, que eu tivera de visitar vosmecê, se agora eu sou noiva do Romeu? Ainda mais que vosmecê já arrastou a asa pra eu.

ZÉ DOS PORCOS

Ô Mafalda, eu num sô de arrastar as asas não.

MAFALDA

Ah! Agora eu entendi porque nós diz arrastar as asas. Num é porque o homem arrasta as asas pra mulher. É porque o cegonho dele arrasta as asas pra mulher.

ZÉ DOS PORCOS

Ê Mafalda! Tardava, tardava, ocê tinha que botar o cegonho no meio das conversa.

MAFALDA

Ma num importa, Zé dos Porcos, que eu subi que a Sarita deixou a fia porca dela aqui, né? Ai eu vim ver se ela tá bem, né?

O recurso cômico presente na cena acima é a associação que a personagem Mafalda faz entre a fala do senso comum – “ah, fulano tá arrastando asa pra mim”, e as características do cegonho, pois para a jovem, o órgão sexual masculino é uma ave, então faz todo sentido essa frase de arrastar as asas, pois de fato ele tem asas, pensando na lógica da personagem. Dessa forma, isso nos leva à metáfora poética que Henri Bergson (2001) diz ser força motora da comicidade, pois através desse recurso, aproximamos e falamos de coisas que podem não ter relação ou ligação, mas como no caso da telenovela, a personagem Mafalda faz conexão entre elas, e essas aproximações que a personagem faz desperta a comicidade, seja pelos absurdos que ela acredita existir, como também pelo mau jeito que as outras personagens ficam diante dela. Entendemos a personagem Mafalda como criadora de situações cômicas quando começa a perguntar sobre o cegonho para outro personagem.

CENA CAP 181 - O CORUJO

INT. FAZENDA DO PEDRO II - SALA - DIA

A família toda está presente.

DR JOSIAS

Eu num sô traste velho! Tenho as minhas força.

MAFALDA

Ma Dr Josias o vosso cegonho ainda voa?

CUNEGUNDES

Hahaha. Ah Mafalda, num deve ser cegonho. Deve ser o corujo. O marido da coruja. Porque ele até abre os oio assim, ó. Ma bater asa. Bate é quase nunca.



Print 13 Cunegundes imita o corujo

Na fala de Cunegundes acima aparece mais um riso comparativo com um animal, dessa vez com a coruja, mas como no caso da cegonha que aparece o cegonho, a versão masculina, aqui também aparece o macho que é o corujo. Isso nos conecta ao riso por comparação do homem com animal sendo uma categoria estabelecida por Vladimir Propp (1992), como já abordamos no caso do cegonho, mas no caso da cena acima, tem mais um elemento de comicidade, pois enquanto a personagem Cunegundes fala, ela imita a ave, e esse ridículo físico leva ao cômico, pois ela materializa as palavras no corpo.

DR JOSIAS

Eu faço inveja pra muito rapaz da idade do seu Romeu.
Todos riem.

DR JOSIAS CONT'D

Eu mais minha noiva vamo casar na igreja.

SARITA

Vovô e vovó! Eu vou sê madrinha.

DR JOSIAS

Não. Num pode ser madrinha, porque ocê num tem par.

SARITA

O Romeu. O Romeu pode ser meu par.

ROMEU

Eu não, Sarita.

CENA CAP 186 - AMANSSAR O CEGONHO

INT. FAZENDA DOM PEDRO II - QUARTO DE MAFALDA - DIA

EPONINA

Ocê num tá animada, como uma noiva haverá de tá.

MAFALDA

Eu tô com medo do cegonho.

EPONINA

Ara Mafalda, eu é que tinha medo do cegonho.

MAFALDA

Tinha, tinha. Depois do casamento passou, né?

EPONINA

Passou, passou tanto, que eu tô até sentindo falta.

MAFALDA

Tia, e se eu pegar um cegonho que bica forte?

EPONINA

A Mafalda agora num da tempo, porque vosso casamento com o Romeu tá marcado. Se o cegonho dele bicar forte, ocê amansa ele.

MAFALDA

Cumé que eu ei de amansar tia?

EPONINA

Ah, é... é... ah... é... num sei, Mafalda... num sei... eu sei que todo bicho da natureza é amansado. Vosmecê vê o cachorro. O... até o cavalo nós doma. Vosmecê há de domar o cegonho dele.

MAFALDA

Ma como, tia? Eu dou uns tabefe assim nele ou amarro ele nos pé da cama?

EPONINA

Ah Mafalda! Chega dessa conversa! Tá cumprindo por demais. Oia aqui, primeiro vosmecê casa. Depois descobre como amansa o cegonho dele.

MAFALDA

Ara!



Print 14 Mafalda fala em amarrar o cegonho

O cômico da cena acima vêm do fato da personagem Mafalda entender o que a tia Eponina fala ao pé da letra, ou seja, ela pensa que realmente terá que domar a ave, que pelas falas da tia, dá a entender que é um bicho bravo. Chamando Henri Bergson (2001) para a conversa, quando ele explica que para o riso ocorrer, não podemos ter piedade, pois se isso ocorrer, não teremos a comicidade, e o exemplo que ele dá para isso, é tapar os ouvidos e observar um bailarino dançar, assim veremos o quanto a ausência da música deixa os movimentos estranhos. Conectando com o que observamos na cena acima, vemos que o ridículo está na ingenuidade de Mafalda, de acreditar que irá amansar um animal que vive no corpo do homem.

CENA CAP 186 - COLEIRA NO CEGONHO

INT. FAZENDA DOM PEDRO II - PASTO - DIA

Romeu está em cima das pedras, Mafalda se aproxima por trás. Mafalda se benze.

MAFALDA

Ora, Romeu.

ROMEU

Mafalda! Demorou.

MAFALDA

Eu tava provando os vestido de noiva.

ROMEU

A de ser a noiva mais linda do mundo!

MAFALDA

O Romeu, eu podó lhe fazer as pergunta?

ROMEU

Diga Mafalda.

MAFALDA

Vosmecê é bravo? Porque eu já vi ocê brigando até com a mãe
d'eu, né?

ROMEU

Sua mãe já me tirou várias vezes do sério. Eu sou homem.
Quando eu brigo, eu brigo.

MAFALDA

Quando ocê briga, ocê briga forte?

ROMEU

Bem Mafalda, eu tenho força sim. Mas, por que todas essas
perguntas?

MAFALDA

Romeu, ocê diz as verdade pra eu. Vosso cegonho é bravo?

ROMEU

Mafalda, isso é pergunta que se faça?

MAFALDA

Ara Romeu, se vosmecê é bravo, vosso cegonho também é bravo. E eu já lhe aviso, que se vosso cegonho for bravo, eu ei de por coleira nele.

ROMEU

Coleira no cegonho?

MAFALDA

É, igual nós põe coleira nos cachorro bravo e depois nós prende. Oia, ocê tá avisado. Eu ei de pô coleira no vosso cegonho.

Mafalda sai correndo.

ROMEU

Mafalda, por favor! Vo... ó Deus! Coleira? No meu cegonho?

O cômico da cena acima provêm da diferença de estado emocional das personagens, enquanto Mafalda está preocupada, Romeu está tranquilo, mas com a fala dela sobre colocar o cegonho na coleira, Romeu fica com um pouco de medo e preocupado com a perda do prazer, pois colocar o cegonho na coleira e não ter mais relações sexuais, e a personagem ao longo da trama mostra ser um amante do sexo. Assim temos o mau jeito que Henri Bergson (2001) estabelece como gerador do cômico, seja na preocupação e um pouco de medo da personagem Mafalda, como também do estado que ela deixa Romeu após falar sobre prender o cegonho.

O duplo sentido também está presente na cena, pois enquanto Romeu pensa estar falando sobre ser bravo de briga, Mafalda está pensando que o cegonho dele também é bravo. Assim vemos, que a personagem Mafalda é geradora de comicidade nesta telenovela pelas associações que faz entre o cegonho e algum outro elemento, como foi o caso do bico com o pênis, e neste caso aqui a questão do comportamento do Seu Romeu, de ser brigão com o comportamento que o cegonho dele pode ter, ou seja, seu comportamento sexual.

CENA CAP 186 - CEGONHO AMANSA COM AMOR

INT. FAZENDA DOM PEDRO II - PASTO - DIA

Mafalda está embaixo de uma grande árvore, Zé dos Porcos se aproxima.

MAFALDA

Ara, que depois do casamento há de ser tarde. É complicado por demais, essas coisas de cegonho.

ZÉ DOS PORCOS

Falando sozinha, Mafalda?

MAFALDA

Ô Zé dos Porcos, vosmecê tem as paciência, num tem?

ZÉ DOS PORCOS

Tenho sim. Ah, mas se eu perdo as paciência, eu brigo é feio, Mafalda. Ocê mema viu, quanta gente eu joguei lá no chiqueiro.

MAFALDA

Ah, que esse mundo é memo perigoso pra moça solteira. Oia, Zé dos Porcos, ocê dá licença, que eu preciso pensar.

ZÉ DOS PORCOS

Pensar em que?

MAFALDA

Cumé que eu ei de amansar o cegonho.

ZÉ DOS PORCOS

Ah... Mafalda, se tem amor, o cegonho fica mais manso. Mafalda sai correndo.

ZÉ DOS PORCOS CONT'D

Ara... (Zé dos porcos senta.) Ê, Mafalda! Tem tanto que aprender nessa vida.

A repetição como recurso do cômico está presente na cena acima, pois ela vem na sequência da cena da Mafalda com o Seu Romeu e ela havia tido a mesma conversa com ele sobre o cegonho ser bravo, e como ela tem o mesmo teor de assunto com o Zé dos porcos, sua tensão só aumenta, potencializando o recurso cômico, principalmente pelas personagens masculinas não entenderem a associação que ela está fazendo entre bravura e cegonho. Com isso, vemos a presença do desconforto corporal em Mafalda que sempre fica muito agitada ao falar em cegonho, pois ao longo dos capítulos da telenovela, sua curiosidade só aumenta. E essa gradação de emoção gera efeitos cômicos, pois as dúvidas ficam mais embaraçosas para quem ela pergunta, devido ao fato da personagem se tornar mais direta nas suas perguntas, deixando dos rodeios do início da trama, e falando abertamente sobre sexo com as outras personagens.

Em uma manhã de sexta-feira, a comitiva apontou nas proximidades da cidade de Monte Carmelo, aquele tanto de gado levantava poeira ao andar, pois a estrada estava bem seca, não chovia há semanas.

— Tamo chegando Tônico!

— Muito legal essa viagem vô! Quero mais!

— Muito rica a cultura caipira. Aprendi bastante com vocês. Só tenho agradecer, seu Domingos. Mas nunca entendi por que essa cegonha sempre nos acompanhou.

— Seu Jean, também foi muito bão tá cu sinhô, sabê sobre a França, o tar do melodrama e do folhetim. Comadre Durvalina então, ficou muito feliz em descobri sobre a origem da novela... agora tem coisas na vida, que a gente nunca entendi. Ieu só sei, que isso aí num é cegonha não...

— Não!?! É o que então?

— Pelo que eu vi, é o cegonho, o marido da cegonha.

Todos riram.

Nesse momento, Domingos sacou o berrante e tocou para guiar o gado para o curral do leilão.

Considerações finais

A trilha dessa comitiva nos conduziu por uma exploração desde o surgimento da telenovela até as influências que moldaram o produto exibido nos dias atuais na televisão brasileira. A comitiva da pesquisa iniciou seu percurso revisitando o nascimento da telenovela, investigando suas raízes e o desenvolvimento ao longo do tempo. Essa análise permitiu compreender as transformações e adaptações que a narrativa televisiva sofreu, desde seus primórdios até alcançar o formato que conhecemos nos dias atuais.

Outra parada crucial dessa jornada foi a exploração do universo caipira. Investigamos o surgimento e a definição do termo "caipira", mergulhando nos costumes e crenças que permeiam essa rica cultura. Essa imersão proporcionou insights valiosos para entendermos como esse contexto se insere na trama da telenovela em análise.

O clímax da comitiva se deu no capítulo 3, onde nos dedicamos a uma análise da comicidade sexual presente na telenovela *Êta Mundo Bom!*. Focamos especialmente na metáfora do cegonho como ferramenta narrativa para abordar a temática sexual. Esta análise proporcionou uma compreensão mais detalhada de como a comicidade sexual comparativa está presente no universo dessa telenovela.

Assim como a telenovela *Êta Mundo Bom!* utiliza a metáfora do cegonho, criamos a metáfora da comitiva para guiar nosso percurso por três temáticas fundamentais: a comicidade, o sexo e a cultura caipira. Nessa viagem, desvendamos a estrutura clássica do folhetim, revelando seus elementos marcantes presentes na trama, como vilões, ganchos, mocinhos e personagens bobos/cômicos. Dentro desse universo, concentramos nossa atenção no núcleo caipira da fazenda *Dom Pedro II*, focalizando personagens como Mafalda, seus pares românticos, tia Eponina e a vilã Cunegundes. Observamos que, mesmo dentro do núcleo cômico, existe uma intrincada estrutura de vilões e mocinhos, característica marcante do melodrama, destacando a versatilidade narrativa dessa produção televisiva.

A partir a análise das cenas observamos a presença marcante da cultura caipira na construção visual da telenovela *Êta Mundo Bom!*. A exploração dessa estética se

estende desde os cenários pitorescos da fazenda até os detalhes do figurino, proporcionando uma imersão visual na riqueza cultural e histórica desse universo. Os cenários desempenham um papel fundamental na transmissão da cultura caipira na trama. Ao explorarmos a fazenda *Dom Pedro II*, deparamo-nos com chiqueiros, currais, animais e galinheiros, elementos essenciais que encapsulam a rotina rural. A disposição desses elementos nos cenários não apenas cria um ambiente visualmente autêntico, mas também serve como um reflexo das práticas agrícolas e da vida no campo.

A riqueza da cultura caipira não se limita aos grandes elementos de cena, estendendo-se aos objetos cotidianos presentes nas cenas. Ferramentas agrícolas, utensílios simples e elementos característicos do ambiente rural se tornam peças-chave na narrativa visual, conectando o público à autenticidade da vida na fazenda.

A linguagem é uma ferramenta poderosa na representação da cultura caipira. A supressão de letras, a troca de vogais e o uso do dialeto caipira pelos personagens contribuem para a autenticidade linguística do núcleo da fazenda. Essa característica linguística não apenas reforça a ambientação, mas também cria uma ponte entre os personagens e o público, enriquecendo a experiência de assistir à telenovela.

O figurino desempenha um papel vital na representação visual da cultura caipira. A presença de botinas, vestidos de chita e calças na canela nos personagens do núcleo da fazenda não é apenas uma escolha estilística, mas uma declaração cultural. Essas peças de vestuário resgatam tradições e elementos do vestuário rural, reforçando a identidade caipira presente na trama.

A soma destes elementos cria uma experiência visual rica em signos caipiras, permitindo que o espectador assimile e compreenda a narrativa como parte integrante da cultura rural. A gama de elementos visuais cuidadosamente incorporados transmite uma mensagem poderosa, conectando o público não apenas à trama, mas também a uma herança cultural profundamente enraizada, ou seja, ocorre uma memória afetiva dos parentes ou das épocas vividas no campo, assim, resgata um saudosismo de uma época que não volta mais, criando um tempo etéreo, que só existe ali naquela trama.

Compreendemos que a estética caipira na telenovela *Êta Mundo Bom!* não é apenas um adorno visual, mas uma linguagem narrativa em si mesma. Os cenários, objetos, dialeto e figurino convergem para criar uma representação autêntica e respeitosa

da cultura caipira, enriquecendo a experiência do espectador e perpetuando a riqueza desse patrimônio cultural na narrativa televisiva brasileira.

Dialogando com nosso foco de estudo nessa tese, que é a comicidade comparativa sexual presente na obra de Walcyr Carrasco, a partir das análises elaboradas nas cenas transcritas acima percebemos que ocorre no núcleo caipira da fazenda *Dom Pedro II* uma comicidade com teor sexual criada a partir da comparação dos órgãos sexuais humanos com animais e seus comportamentos. A comparação que mais ganha destaque ao longo dos capítulos da trama é do pênis com o cegonho, que se torna o objeto de pesquisa da personagem Mafalda, que busca entender e ver o que o homem tem embaixo das calças. As associações que a moça faz leva as outras personagens a ficar com mau jeito, pelo pudor de se falar sobre sexo na época de 1940, e ainda mais com uma moça. A situação acaba deixando algumas personagens com tesão, deixando o corpo comandar o espírito, isso leva ao ridículo corporal pela tentativa do disfarce do desejo sexual, como no caso da cena em que a jovem pede para ver o cegonho do Zé dos Porcos.

A associação com animais também é presente em momentos em que não se pode mostrar o ato sexual pelo horário das 18 horas em que a telenovela é exibida, mas temos o canto do galo, que simboliza o gozo, e sempre algum personagem ou vários tecem comentários sobre esse momento, e pelo contexto que foi estabelecido na trama, entendemos que a personagem Eponina e o Doutor Pandolfo estão tendo relações sexuais.

O cômico no nome da personagem Cunegundes é outro elemento marcante de geração de comicidade, principalmente pela forma que a personagem sempre corrige seu nome, quando alguém lhe chama de “boca de fogo”, por ser brava e brigona. Ao enfatizar a primeira sílaba Cu do seu nome, lembramos de como é chamado o órgão excretor do ser humano, assim, ocorre um rebaixamento da personagem por ter o nome dessa parte do corpo humano no nome.

O caso de Dita e Quincas em que encontramos à duplicação de personagens, para reforçar a comicidade pelo bordão “as respiração boca a boca”, sempre quando alguém aborda algum assunto sexual. Somando-se a isso, temos um riso malicioso dos dois, que potencializa o humor na cena, seja pela repetição da fala, como pela expressão facial dos atores.

Diante disso, percebemos a metáfora como a geradora do riso no núcleo de personagem a partir das cenas analisadas da telenovela *Êta mundo bom!*. Assim, em todas

as cenas sempre ocorre uma comparação para falar sobre o sexo de forma metafórica, e através disso, o riso ocorre, devido as aproximações, muitas vezes absurdas, como a fala de Mafalda e Eponina sobre amansar o cegonho ou de colocar o mesmo em uma coleira. Com isso, resumimos a construção da comicidade na telenovela em análise no esquema abaixo:

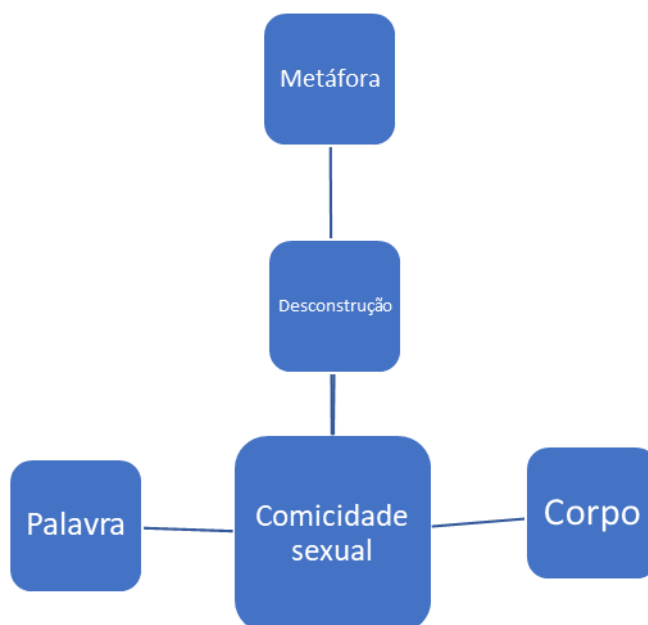


Figura 1 - Esquema de palavras para resumir a ideia da tese elaborado pelo pesquisador

As palavras centrais e que estão na base do esquema são comicidade + sexual, pois nas cenas analisadas percebemos que sempre que ocorre a comicidade, vemos algum assunto ligado ao sexo, sempre na associação da palavra que algum personagem fala e a expressão corporal do ator que interpreta, e mesmo através da desconstrução do significado original da palavra que por meio da metáfora nos leva à alguma parte do corpo humano, como exemplo, temos a palavra cegonha, que foi desconstruída em cegonho, e que é metaforizada, significando pênis, ou seja, identificando uma parte do corpo humano.

Dias depois, Dona Maria varre a calçada da porta da sala do velho casarão, quando olha em direção a antiga e quebrada porteira e avista o Domingos mais o Tônico a cavalo.

— Até que fim esses dois vortaram! Glória a Deus.

Dona Maria corre para abrir a porteira. E logo escutamos os cascos do cavalo no cascalho.

— Vovó, tava com saudade da senhora! Benção! — grita Tônico na garupa do avô.

— Deus abençoe meu fio.

— Opa, Maria. Tudo bem cocê? — cumprimenta Domingos a esposa.

Domingos passa com o cavalo pela porteira, e Dona Maria fecha ela com alguma dificuldade, pois a madeira arrasta no chão, sendo um impedimento para o movimento da porteira.

— A viagem demorou por demais, hein Domingos.

— Vovó, tenho tanta coisa pra te contar.

— Então vamo entrando pra tomar um café e comer um pão de queijo, e ocê me conta tudo.

Dona Maria Ajuda Tônico a descer do cavalo. A vó e o neto entram na casa, enquanto Domingos apeia, amarra o cavalo no poste da cerca e tira o arreio do animal e guarda no paiol.

— Vó, a gente viu o voo do cegonho!

— Voo do cegonho!? Que trem é esse?

— Hehe... Esse Tônico é fogo na roupa — ri seu Domingos.

Seu Domingos olha para o céu e vê uma cegonha voando e pousando em cima do velho casarão.

— Ê dona cegonha, cadê o seu marido, o seu cegonho? — pergunta vô Domingos.

O vô Domingos tira o cabresto do cavalo, que sai correndo e rola na grama, enquanto o senhor coloca o cabresto no gancho de um pé de fruta do conde e entra na casa.

Referências

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 Acesso em 04 de maio de 2023. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i64p94-121>

AMARAL, A. **O dialeto caipira**. São Paulo: Hucitec; Brasília: INL-MEC, 1981 [1920].

ANDERSON, B. **Comunidades imaginadas**: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ANDRADE, A. C. de A., e ABREU, M. M. **História de Taubaté através de textos**. Taubaté: Gráfica e Editora Minerva, 1996

ANDRADE, R.M.B. **O fim do mundo**: imaginário e dramaturgia. São Paulo: Annablume, 2000.

ANDRADE, R. M. B. de. **O fascínio de Scherazade**: os usos sociais da telenovela. São Paulo: Annablume, 2003.

ARAÚJO, L. F. F. de. A intersecção do romance, do folhetim, do conto e do rocambolesco na telenovela. **Revista de humanidades tecnologia e cultura**. Bauru, 2019. Disponível em <
<http://www.fatecbauru.edu.br/ojs/index.php/rehutec/article/view/443/315> > acesso em abril de 2021.

BACCEGA, M. A. Ressignificação e atualização das categorias de análise da “ficção impressa” como um dos caminhos de estudo da narrativa teleficcional. In: BACCEGA, M. A.; OROFINO, M. I. R. (Orgs.). **Consumindo e vivendo a vida: telenovela, consumo e seus discursos**. São Paulo: PPGCOM ESPM, Intermeios, 2013. p. 27-48.

BACCEGA, M. A. Consumindo e vivendo a vida: telenovela, consumo e seus discursos. In: LOPES, M. I. V. de (Org.). **Ficção televisiva transmidiática no Brasil**: plataformas, convergências, comunidades virtuais. Porto Alegre: Sulina, 2011.

_____. **Narrativa ficcional de televisão**: encontro com temas sociais, Comunicação & Educação, São Paulo, n.26, p.7-16, 2003.

_____. Ressignificação e atualização das categorias de análise da “ficção impressa” como um dos caminhos de estudo da narrativa teleficcional. In: BACCEGA, M. A.; OROFINO, M. I. R. (Orgs.). **Consumindo e vivendo a vida**: telenovela, consumo e seus discursos. São Paulo: PPGCOM ESPM, Intermeios, 2013. p. 27-48.

BAGNO, M. **Preconceito lingüístico**: o que é, como se faz. São Paulo: Loyola, 2001.

BALOGH, A. M. Minisséries: temos novidades no front. In: DUARTE, E. B.; CASTRO, M. L. D. (Orgs.). **Televisão**: entre o mercado e a academia. Porto Alegre: Sulina, 2006. p. 91-100.

BARDIN, L. **Análise de conteúdo**. Lisboa: Edição 70, 2000.

BERGSON, H. **O Riso**: Ensaio sobre a significação da comicidade. Tradução Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BORELLI, S., MIRA, M. Sons, imagens, sensações: radionovelas e telenovelas no Brasil. **Intercom - Revista Brasileira de Ciências da Comunicação**, São Paulo, v. 19, n. 1, 1996. Disponível em: <
<http://www.portcom.intercom.org.br/revistas/index.php/revistaintercom/article/view/897>>. Acesso em abril de 2021.

BRANDÃO, C. R. **Os caipiras de São Paulo**. São Paulo: Brasiliense, 1983 .

BRASIL ESCOLA. Juscelino Kubitschek. Disponível em <https://brasilescola.uol.com.br/historiab/juscelino-kubitschek.htm> acesso em 03 de abril de 2023.

BUARQUE DE H., A. Pequeno dicionário brasileiro da língua portuguesa, apud, BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **Os caipiras de São Paulo**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

BULHÕES, M. **A ficção nas mídias**: um curso sobre a narrativa nos meios audiovisuais. São Paulo: Ática, 2009.

CALDAS, W. **Acorde na aurora**: música sertaneja e indústria cultural. São Paulo: Nacional, 1979.

CANCLINI, N. G. “Culturas Híbridas- estratégias para entrar e sair da modernidade”. São Paulo: EDUSP, 1997.

CANDIDO, A. **Os Parceiros do Rio Bonito**: Estudo sobre o caipira e a transformação dos seus meios de vida. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975.

CANDIDO, A. **Os parceiros do Rio Bonito**: estudo sobre o caipira paulista e as transformações de seus meios de vida. São Paulo: Duas Cidades, 1998.

CARVALHO, F. de. **Dos folhetins às telenovelas**: do impresso ao audiovisual. Trabalho de Conclusão de Curso (Biblioteconomia) – Centro Universitário Assunção – Unifai, São Paulo, 2015.

CASCUDO, L. da C. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. 11. ed. ilustrada. São Paulo: Global, 2002.

CAVALCANTE, M. I. Do Romance folhetinesco às telenovelas. **OPSIS – Revista do NIESC**, Catalão, v. 5, p. 63-74, 2005. Disponível em: <
<http://www.revistas.ufg.br/index.php/Opsis/article/viewFile/9407/6483>>. Acesso em abril de 2021.

CEREJA, W. R.; MAGALHAES, Theresa Cochar. **Gramática Reflexiva**: texto, semântica e interação. São Paulo: Atual, 1999.

- CORCOVIA, N. O. **O caipira paulista no tempo de pós- modernização**. 2011. . Trabalho de conclusão de curso (bacharel em Comunicação Social – habilitação em Jornalismo) - Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, 2011. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/118725>>.
- COSTA, C. **Eu compro essa mulher**: romance e consumo nas telenovelas brasileiras e mexicanas. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.
- CUCHE, D. **A Noção de Cultura em ciências sociais**. Bauru, Edusc, 1999.
- DANTAS, M. **Cornélio Pires**: Criação e Riso. São Paulo: Livraria Duas Cidades, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976.
- DINIZ, M. Q. **Dois irmãos, do romance para a minissérie televisiva**: um estudo sobre o ponto de vista narrativo no processo de adaptação. 2019. 110 p. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade - PPGLI) - Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande - PB. Disponível em <<http://tede.bc.uepb.edu.br/jspui/handle/tede/3448#preview-link0> > acesso em abril de 2021.
- ECO, U. **Obra aberta**. Tradução de Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 1962.
- FAIRCLOUGH, N. Discurso e mudança social. Brasília: Editora UnB. Brasília, 2001.
- FERREIRA, A. B. de H. **Novo Aurélio Século XXI**: o dicionário da língua portuguesa. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.
- FERREIRA, J. M. B. S.. **Desenho Como Sistema e Processo Comunicacional**: A Materialidade Significante. São Paulo, 2003. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) - Pontifícia Universidade de São Paulo, São Paulo.
- FISKE, J. **Television culture**. London and New York: Methuen, 1987.
- FREYRE, G. **Casa grande e senzala**: a formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- FROM, U. Everyday Talk and the Conversational Patterns of the Soap Opera. **Nordicom Review**, 2006, pp.227-242. Disponível em http://www.nordicom.gu.se/common/publ_pdf/242_from.pdf acesso em abril de 2021.
- GANCHO, C. V. **Como analisar narrativas**. São Paulo: Ática, 1999.
- GOFFMAN, E. **Estigma**: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1988.
- GOMES, E.S. Entre narrativas: literatura, televisão e memória. **Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH**. São Paulo, 2011. Disponível em <

http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/14/1294866407_ARQUIVO_simposioANPUH.pdf > acesso em abril de 2021.

HAGEDORN, R. Doubtless to Be Continued. A Brief History of Serial Narrative. In: ALLEN, R. C. **To be continued... soap operas around the world**. Londres, Routledge, 1995.

HAMBURGUER, E. Diluindo fronteiras: a televisão e as novelas no cotidiano. In: SCHWARCZ, L. M. (Org.). **História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea**. v. 4. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

HALL, S. **A identidade cultural na Pós-Modernidade**. 5. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz da Silva. Guaracira Lopes Louro – 9. Ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2004.

HOBSBAWM, E. Revolução social. In: **Era dos extremos: o breve século XX 1914-1991**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOBSBAWM, E, RANGER, T. (orgs.). Introdução: a invenção das tradições. In: **A invenção das tradições**. São Paulo: Paz e Terra, 1997.

HOLANDA, S. B. de. **Monções**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

JUNQUEIRA, A. H. “Eu vi um Brasil na TV”: imaginário e representação do rural na primeira fase da telenovela “Velho Chico”. In: **PPGCOM ESPM. COMUNICON. SÃO PAULO, 2016**. Disponível em http://anais-comunicon2016.espm.br/GTs/GTPOS/GT8/GT08-ANTONIO_JUNQUEIRA.pdf > acesso em dezembro de 2021.

JUNQUEIRA, A. H. Eu vi um Brasil na TV: imaginário e representação do rural na primeira fase da telenovela Velho Chico; **Anais do Comunicon 2016**, ESPM, São Paulo, 2016a.

_____. Imaginário e memória na tessitura narrativa da telenovela “Velho Chico”: as mediações do cotidiano, **Anais XXXIX Intercom–Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**, São Paulo, 2016b.

_____. BACCEGA, M. A. **Velho Chico: narrar para audiências desatentas**, Comunicação & Educação, ano XXII, n.1, p. 75-83, jan./jun.2017

JUNQUEIRA, A. H. (2017). Narrativas do rural brasileiro na obra teleficcional de Benedito Ruy Barbosa: territórios do imaginário do desejo e dos conflitos pela terra. **Revista Mídia E Cotidiano**, 11(2), 43-62.

<https://doi.org/10.22409/ppgmc.v11i2.9827>

LARA, A. T. Parte II - nasce a filosofia. In: **A filosofia nas suas origens gregas**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2001.

LINHARES, A. A. C. **A produção e a reprodução da identidade cultural caipira em Mossâmedes**. 2005. 119p. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Goiânia: Universidade Federal de Goiás.

LINHARES, A. A. C. **Linguagem e identidade cultural caipira no município de Mossâmedes**: por uma nova concepção acerca da linguagem caipira. Artigo disponível em: Acesso em 05/08/2011

LINHARES, A. A. C. (2017). **Linguagem e identidade cultural caipira no município de Mossâmedes**: por uma nova concepção acerca da linguagem caipira. *Revista UFG*, 7(1). Recuperado a partir de <https://www.revistas.ufg.br/revistaufg/article/view/49117>

LOBATO, M. **Cidades Mortas**. 17. ed. São Paulo: Brasiliense, 1975. v. 2. (Coleção Obras Completas de Monteiro Lobato).

LOBATO, M. **Mister Slang e o Brasil e Problema vital**. São Paulo: Brasiliense, 1964.

_____. **Urupês**. São Paulo: Brasiliense, 1947

_____. **Urupês**. 27ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1982.

LOPES, M. I. V. **Telenovela brasileira: uma narrativa sobre a nação, Comunicação & Educação**, São Paulo, ECA/USP, ano IX, n.26, p. 17-34. jan./abr.2003.

_____. O conceito de identidade coletiva em tempo de globalização. In CAPPARELLI, S.; SODRÉ, M. e SQUIRRA, S. (Orgs.). **A Comunicação revisitada**. Livro da XIII Compós. Porto Alegre: Sulina, 2004a. p. 217-232.

_____. **Telenovela: internacionalização e interculturalidade**. São Paulo: Loyola, 2004b.

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

LOPES, M. I. V. de. **Telenovela brasileira: uma narrativa sobre a nação**. Comunicação & Educação, São Paulo, v. 1, n. 26, p. 17-34, 2003.

LOPEZ, A. M. **Our Welcome Guests - Telenovelas in Latin America**. In: ALLEN, R. C. **To be continued... soap operas around the world**. Londres, Routledge, 1995.

MACHEREY, P. **Para uma teoria da produção literária**. Lisboa: Estampa, 1971

MARTINS, J. de S. _____. Viola quebrada. In: **Debate e crítica. Revista quadrimestral de ciências sociais**. [S.L.] n.4, nov. 1974.

MARTÍN-BARBERO, J. Memory and Form in the Latin American soap opera. In: ALLEN, R. C. **To be continued... soap operas around the world**. Londres, Routledge, 1995.

- MARTÍN-BARBERO, J. **Dos meios às mediações:** comunicação, cultura, hegemonia. 6ª ed. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2009.
- MATTELART, M.; MATTELART, A. **O carnaval das imagens:** a ficção na TV. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 1998.
- MINOIS, G. **História do riso e do escárnio.** Trad. Maria Helena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora UNESP, 2003.
- MONTEIRO, A. C. Del M.; FERNANDES, C. E.; e COSTA M. S. **Do caipira ao sertanejo: cultura, música e indústria cultural.** Taubaté, 1998. Disponível http://screamyell.com.br/especial/monografia_mac.pdf em Acesso em 17 de abril de 2023.
- 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 07 de abril de 2023.
- MOTTER, M. L. Telenovela e campanha política: Porto dos Milagres. In: BARROS FILHO, C. **Comunicação na pólis:** ensaios sobre mídia e política. Petrópolis, RJ: Vozes, 2001. p.165- 191.
- _____. **Telenovela e educação:** um processo interativo. Comunicação & Educação, São Paulo, v. 17, n.jan-abr, p. 54-60, 2000.
- MEYER, M. **Folhetim:** uma história. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- NEPOMUCENO, R. **Música Caipira:** da roça ao rodeio. São Paulo: Editora 34, 1999.
- NEWCOMB, H. **La televisione:** da forum a biblioteca. Milão: Sansoni, 1999.
- OLIVEIRA, L. C. S. **Mazzaropi:** a saudade de um povo. Paraná: CEDM, 1986.
- ORLANDI, E. P. **No movimento dos sentidos.** 6 ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.
- ORTIZ, R.; BORELLI, S. H. S.; RAMOS, J. M. O. **Telenovela:** história e produção. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- ORTIZ, R.; BORELLI, S. H. S.; RAMOS, J. M. O. **Telenovela história e produção.** São Paulo: Brasiliense, 1998.
- PARRILLA, F. A. **Chico Bento, um caipira do campo ou da cidade?:** a representação do espaço rural e urbano e de seus habitantes na revista em quadrinhos do Chico Bento (1982-2000). 2006. 258 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras de Assis, 2006.
- PEREIRA, D. T. O uso do termo e do dialeto caipira nos jornais do século XIX (1838-1884). **Revista Ars Historica**, nº 7, Jan/Jul, Rio de Janeiro, 2014, p. 1-11.
- PIERSON, Donald. **Cruz das Almas:** Rio de Janeiro: José Olympio, 1951.

- PIGNATARI, D. **Signagem da televisão**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- PIMENTEL, S. V. 1997. **O Chão é o Limite**: A festa do peão de boiadeiro e a domesticação do sertão. Goiânia: Editora da Universidade Federal de Goiás. 308 pp.
- PIRES, C. **Conversas ao pé do fogo**. Itu: Ottoni Editora, 2002.
- PIRES, C. **Conversas ao pé do fogo**. São Paulo: Fac. Similar, 1983. p. 11.
- PRIOLLI, G. **Antenas da brasilidade in A TV aos 50** – criticando a televisão brasileira no seu cinquentenário. Eugênio Bucci (org.). São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000.
- PROPP, V. **Comicidade e riso**. Tradução Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ed. Ática, 1992.
- QUEIROZ, M. I. P. Estudos sobre “Bairros Rurais” Tradicionais (em continuação). **Cadernos do CERU**. Nº 01/ 1ª série. Março de 1968. p. 11-19.
- RIBEIRO, D. **O povo brasileiro**: a formação e o sentido do Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- SAHLINS, M. Introdução; Estrutura e história. In: **Ilhas de história**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.
- SAINT-HILAIRE, A. de. **Viagem à província de S. Paulo**. São Paulo: Livraria Martins/Editora da USP, 1972.
- SAMPAIO, I. S. **Para uma memória da leitura**: a fotonovela e seus leitores. Tese (doutorado) – Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP: [s.n.], 2008. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000438567> acesso em abril de 2021.
- SANTOS, M. **O Espaço do Cidadão**. São Paulo: Nobel, 1987.
- SILVEIRA, M. **A contribuição italiana ao teatro brasileiro**. São Paulo: Ed. Quíron/MEC, 1976.
- SILVEIRA, M. Jeca-Mazzaropi, uma síntese de culturas. **Folha de S. Paulo**, 9 de junho de 1981.
- SILVERSTONE, R. Let us return to the murmuring of everyday practices: a note on Michel de Certeau, television and everyday life, *Theory, Culture and Society*, v.6, p.77-94. fev. 1989.
- SIMBOLOS. Cegonha. Disponível em <https://www.simbolos.com.br/cegonha/> acesso em 07 de abril de 2023.
- SOUSA JR, W. DE. Genésio Arruda: o nu artístico e o caipira travestido no teatro popular paulistano da década de 1930. **Rebento**, São Paulo, n. 8, p. 45-69, junho 2018. Disponível

em <http://www.periodicos.ia.unesp.br/index.php/rebento/article/view/248/0> acesso em dezembro de 2021.

SOUZA, A. de A. Do discurso midiático a construção de uma identidade matuta: tensões entre mídia e literatura. **IV Congresso Internacional de Estudos Comparativos**, 2006.

SOUZA JR., L. R. d. **A influência inconfessável**: Como o folhetim formou o romance brasileiro. 2011. Disponível em: < <http://ebooks.pucrs.br/edipucrs/Ebooks/Web/978-85-397-0198-8/Trabalhos/64.pdf> > . acesso em abril de 2021.

TEODORO, C. A. **O simulacro do caipira nas histórias em quadrinhos de Chico Bento**. 2007. 152 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2007. Disponível em <<https://sapientia.pucsp.br/bitstream/handle/4983/1/Claudia%20Aparecida%20Teodoro.pdf>> acesso em dezembro de 2021.

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

TODA MATÉRIA. Artur Bernardes. Disponível em <https://www.todamateria.com.br/artur-bernardes/> acesso em 03 de abril de 2023.

TOLENTINO, C. A. F. **O rural no cinema brasileiro**. São Paulo: Editora Unesp, 2001.

TORRES, E. C. Folhetim, uma história sem fim: dos primeiros jornais de massas à Internet. **Revista do Programa de Pós-graduação em Comunicação Universidade Federal de Juiz de Fora / UFJF**, 2012.

VENEZIANO, N. **De pernas para o ar**: teatro de revista em São Paulo. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.

YATSUDA, E. O Caipira e os outros. In: BOSI, Alfredo. **Cultura Brasileira**: temas e situações. São Paulo: Editora Ática, 1987.

WILLIAMS, R. **O campo e a cidade**: na história e na literatura. São Paulo: Companhia de Bolso, 2003.

ZANETTI, A. **Tristezas Enluaradas em Chão de Sapé**: Versos caboclos. Caçapava: Empresa Jornalística Caçapava Ltda, 1983.